

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 1-15 ianuarie 2006

80

1,5 lei



Corneliile 2006

Maria Vodă Căpușan | Rodica-Gabriela Chira | Coralia Maria Handrea | Horia Lazăr

Dan Damaschin
Epistolar
Augustin Doinaș

Ramona Burcă
Mateiu I. Caragiale
70 de ani de la
moartea scriitorului

Radu Ilarion-Munteanu
Argument pentru
tradițiile noastre

Ilustrația numărului
Emmanuel De Ghendt
1738-1815

“Bibliotecile” scriitorului

Creațiile literare consacrate ale autorului, metatextul născut în jurul lor și textele mateine de la frontiera literaturii permit, într-un demers poietic, reconstituirea unei “biblioteci” a scriitorului. În cazul lui Mateiu Caragiale, delimităm trei “rafturi” ale acestei “biblioteci”, astfel:

“Biblioteca *explicită*” care conține nume de personaje (reale sau artistice), titluri și autori (din multe teritorii ale artei) citați în mod direct de Mateiu Caragiale în textele sale literare, în *Jurnal*, *Agende*, *Scrisori* sau în articole, studii, însemnări și note de lectură;

“Biblioteca *implicită*” care este restituită de comentariile prilejuite de creația literară sau nonliterară; acest nivel al “bibliotecii” scriitorului are un statut particular întrucât deține trimiteri atât la texte anterioare, cât și la opere ulterioare scrierilor lui Mateiu;

“Biblioteca *autoreferentă*” care trimite la propriile texte și la propria existență prin tehnica – heraldică la origini – a “punerii în abis”.

Ceea ce am numit “biblioteca autoreferentă” este un spațiu de intertextualitate – mai precis metatextualitate – insulară autoreflexivă și are în vedere relațiile de comentariu aluziv care leagă un text matein de alt text matein sau textul de el însuși. Fenomenul reflectării propriilor texte în ele însele sau în texte ulterioare ale scriitorului nu este unul ce trebuie judecat doar ca o consecință a mult discutatului narcisism de care a suferit, incontestabil, Mateiu. Narcisismul său, ce apare și datorită ambiguității statutului Povestitorului în prozele mateine în relația cu autorul însuși, are drept circumstanță atenuantă înalta conștiință artistică dobândită, aspirația și efortul de perfecționare permanentă ce au dominat existența și creația scriitorului, poate și din dorința de a infirma predicția tatălui: “nu vei fi nimic, nimic.”⁶ Mateiu Caragiale va dori să fie totul, va tinde spre perfecțiune, așa cum el însuși mărturisește în paginile *Agendelor*, în 21 mai 1933: “Sunt pe punctul de a mă realiza, atingând perfecțiunea.”⁷ Își recunoaște valoarea, superioritatea intelectuală, dar, în ciuda impasibilității autoimpuse, are nevoie permanent de confirmarea acestor calități⁸, prin validarea acordată de ceilalți. Poate că apetitul pentru decorații are o explicație și în acest fapt, nu doar în construirea unei identități artificiale pentru apropierea de un statut aristocratic a cărui inexistență reală este compensată de titluri valoroase.

La temelia autoreferențialității stă metafora oglinzii. Termenul ce denumește fenomenul este cel de “mise en abyme”, formulă lansată de André Gide. În eseul său despre narațiunea speculară, Lucien Dällenbach⁹ reduce numeroasele realități acoperite de “punerea în abis” la trei figuri esențiale: “reduplicarea simplă” (raport de similitudine a fragmentului cu opera care-l include), “reduplicarea infinită” (fragmentul întreține cu opera un raport de similitudine și include, la rândul său, un alt fragment care întreține cu primul un raport de similitudine) și “reduplicarea aporistică” (fragmentul include la rândul său opera care îl conține). Dintre aceste procedee, Mateiu Caragiale le folosește pe primul și pe ultimul. Reduplicarea simplă se regăsește, de

pildă, în relația stabilită între cele trei proze mateine și titlurile lor, care se oglindesc în câteva secvențe textuale. De pildă, cuvântul *Remember* apare în nuvelă în “pecetea de ceară albastră” ce sigilează scrisoarea lui Aubrey de Vere către narator într-o zi în care acesta nu poate veni la desele întâlniri amicale. Se întrezărește și aici pasiunea lui Mateiu pentru heraldică: “un sfinx culcat în mijlocul panglicei unei jartiere la fel cu aceea ce împresoară scutul în stema Marelui Britanii. Pe panglică citeam cuvântul «Remember».”¹⁰ Naratorul va distruge scrisoarea, singura dovadă a faptului că l-a cunoscut pe bizarul Aubrey, dar mărturisește că nu va uita strania lor prietenie. Confirmarea acestei activități a memoriei, care stabilește supraviețuirea ficțională a naratorului din *Remember* în *Craii de Curtea-Veche*, vine să confirme tehnica specularității în confesiunea povestitorului la începutul capitolului *Cele trei hagiâlăcuri*, referitoare la prietenia cu Pantazi: “Sunt ființe cari prin câte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațâțându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am muștrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe; nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere?”¹¹ Punerea în abis se realizează aici în două sensuri: fragmentul reflectă un alt text, din afara textului care îl conține, dar aflat în interiorul operei globale a aceluiași scriitor, pe de o parte, și, pe de altă parte, realizează o reduplicare aporistică, prin aluzia la romanul care îl include. Primul tip de reflectare se reia în fragmentul: “Mi-aducea uneori aminte de acel tânăr englez a cărui tristă istorie am scris-o.”¹² De remarcat, ambele secvențe narative sunt provocate de o întoarcere a naratorului homodiegetic spre propriul trecut prin intermediul memoriei. Cel de-al doilea fragment citat face chiar mai mult: în prezentarea abilităților descriptive care îl apropiau pe Pantazi de Aubrey de Vere, este dezvăluit conținutul conversațiilor dintre narator și nobilul său prieten în Berlinul tinereții. Să fie oare o încălcare, mascată, a esteticii tainei absolute, dintr-un impuls de a o construi și apoi de a o distruge, ca și când Mateiu nu ar concede nimănui dreptul să împrumute sau să mai experimenteze acest gen de tehnică, în spiritul “ultimului descendent”?

În *Craii de Curtea-Veche* specularitatea pare să își atingă limitele prin Pîrgu, care, având conștiința de posibil personaj într-un viitor roman al Povestitorului, își ia libertatea de a-l consilia în activitatea de culegere de date pe un ton ironic, chiar batjocoritor: “Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureștene și m-am ținut să nu pufnesc de rîs. Ba nu zău: dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, cînd nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva? Afară numai dacă ai de gînd să ne descrii pe noi, pe Pașa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu știu să ai a face; ... a! da, Poponel, amicul. Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc...”¹³ Evident, la Arnoteni, unde naratorul se lasă înduplecat să meargă și unde descoperă că Pîrgu nu îl amăgise promițându-i subiect de roman.

Sub pecetea tainei (ca de altfel și *Soborul țâțelor*) impune un narator cu date autobiografice reale (în 1930 trăiește la moșia sa de la Sionu), dar nu mai relatează evenimente la care a participat, ca într-o încercare de distanțare de materia narativă, ci “înămează” poveștile conului Rache, boier fost polițist, amator de romane cu caracter detectiv. Legătura intertextuală cu *Craii...* este realizată aici de prezența Masincăi Drîngeanu, motiv al prezenței lui Rache la București. Naratorul avusese pentru ea o slăbiciune cu mulți ani în urmă, pe vremea Arnotenilor. Tot ei îi dăruiește un exemplar din roman în *Soborul țâțelor*: “Doamnei Masinca Drîngeanu, celei mai bune dintre prietene dacă n-ar fi singura. Mulțumit de această închinare ce-o așternusem pe un exemplar din «Craii de Curtea-Veche», am adăugat la modestul meu plocon literar, o cutie de bonboane și un buchet de trandafiri și m-am înființat, pe seară, în strada Sfinții-Voevozi.”¹⁴

Prietenul Uhry (Uhrinowsky) din scrisori este amintit în *Craii de Curtea-Veche*, *Pajerele* sunt evocate în roman prin sintagma “o minunată tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe”¹⁵, “spovedania” conului Rache trimite la cele ale prietenilor-craii, pasiunea prințului Ferdinand al Bulgariei pentru Lena Ceptureanu, motivată de vocea acesteia, seamănă cu iubirea lui Mateiu pentru Eliza Băicoianu, descrisă în *Agende*. Astfel, un imens intertext se poate descifra între toate piesele creației mateine, chiar și între cele de la frontiera literaturii, ca într-un infinit palimpsest.

Note:

¹ Matei Călinescu, *Craii de Curtea-Veche. Amintiri de lectură*, în *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Cluj-Napoca, Ed. Biblioteca Apostrof, p. 11.

² *Ibidem*, p. 12.

³ Ion Barbu, *Protocol al unui club Matei Caragiale*, în *Poezii. Proză. Publicistică*, ediție îngrijită de Dinu Pillat, antologie de Mihai Dascăl, repere istorico-literare de Mihai Dascăl și Maria Rafailă, București, Ed. Minerva, Seria Patrimoniu, 1987, p. 99.

⁴ Mateiu I. Caragiale, *Jurnal*, în *Opere*, Ed. Fundației Culturale Române, Colecția Fundamente, București, 1994, p. 256.

⁵ Mateiu I. Caragiale, *Agenda-Acta-Memoranda (1923-1936)*, în *Opere*, ed.cit., pp. 368-369.

⁶ Mateiu I. Caragiale, *Jurnal*, în *Opere*, ed.cit., p. 272.

⁷ Mateiu I. Caragiale, *Agenda-Acta-Memoranda*, în *Opere*, ed.cit., p. 358.

⁸ *Ibidem*, p.366; notația din 28 februarie 1935.

⁹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contributions à l'étude de mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁰ Mateiu I. Caragiale, *Remember*, în *Opere*, ed.cit., p. 36.

¹¹ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, ed.cit., p.63.

¹² *Ibidem*, p. 67.

¹³ *Ibidem*, pp. 102-103.

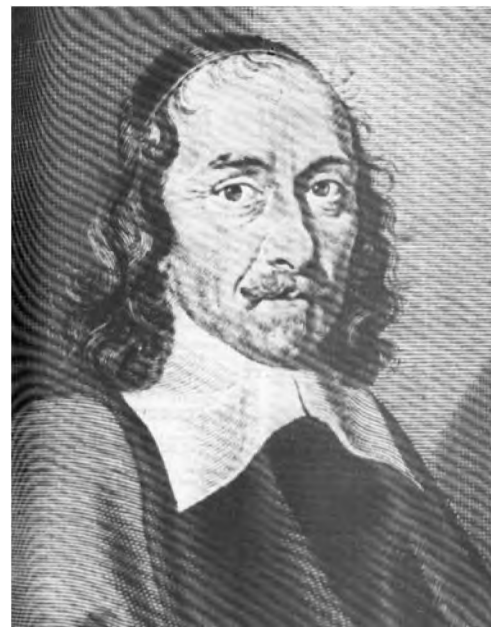
¹⁴ Mateiu I. Caragiale, *Soborul țâțelor*, în *Opere*, ed.cit., p.165.

¹⁵ Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, ed.cit., p.59.

Corneille 2006

O dramaturgie deschisă

Născut în 6 iunie 1606 la Rouen și decedat în 2 octombrie 1684 la Paris, Pierre Corneille și-a pus amprenta pe teatrul francez al secolului al XVII-lea. Autor a 18 tragedii, 12 comedii și al câtorva baleturi, socotit de unii scriitori baroci, de alții precursor al clasicismului sau pur și simplu, cronologic, primul clasic din literatura franceză, Corneille e greu de clasificat și de încadrat într-o mișcare sau sub o etichetă. În bună măsură biografic, teatrul său e, simultan, o voce ce se adresează publicului și un instrument de descoperire a sinelui: o „a doua naștere” și un principiu de accelerare a vieții. Prudent, pragmatic, tenace și adaptabil la moda literară ca și la politica vremii, și de asemenea interesat de câștig material și conformist, a reușit să înzestreze limba franceză cu virtuți teatrale, făcând din ea, în același timp, un vehicul al umanismului și un vector al mondenității. Conștient de fragilitatea succesului în teatru, s-a îngrijit neobosit și scrupulos de tipărirea operelor sale, într-o adevărată „ofensivă de librărie”. Pus în umbră spre sfârșitul vieții de tînărul său confrate Racine și relativ puțin jucat în zilele noastre, dramaturgul își așteaptă, la 400 de ani de la naștere, binemeritata reînnoire pe scenele de teatru.



Iluzia comică - baroc și neobaroc

Maria Vodă Căpușan

Iluzia comică - o piesă a tinereții lui Corneille, pe care el însuși o numea „un monstru straniu” - vădește cu prisosință geniul baroc al dramaturgului. Nici măcar Academia Franceză, ce-i va judeca cu asprime derogările de la preceptele poetice ale lui Aristotel - citite însă prin perspectiva clasicizantă a veacului XVII - nu va putea să-l domolească. Acest baroc ostentat de un Corneille - ce nu este cel al *Cidului*, pus în operă și de *Mincinosul*, tratând tema ființei multiple, în veșnică devenire - se re-prezintă peste patru veacuri, printr-o viziune scenică animată de așa-numitul neo-baroc, în regia sfârșitului de mileniu II.

O linie ce, departe să se stingă în aria spectaculară europeană în prag de veac XXI, rămâne reprezentativă pentru neliniștea și căutările unor vremi de cumpănă, dacă nu în criză cel puțin în veșnică tranziție. A spune că

acest neo-baroc artistic, nu doar teatral, este o ipostază a post-modernității nu ne duce prea departe. Cei ce vor scrie, peste decenii, la distanța necesară decantărilor și teoretizării, istoria fenomenului estetic european la răscrucea mileniilor, vor da poate în sfârșit o definiție acceptabilă pentru post-modernitate, fie că pornesc de la Lyotard sau de la Gianni Vattimo. Acum, cuprinși cum suntem în desfășurarea post-modernității, o vedem parțial și adesea pătinitor. Profitabilă, pe un teren mai sigur, apare raportarea la baroc, în contrast cu clasicismul, surprinzând ce aduce în plus față de o tradiție seculară foarte bogată. Desigur, a căuta un numitor comun pentru arhitectura lui Gaudi și regia lui Mesguich nu e simplu, dar caracterizarea de neo-baroc se justifică pentru ambele opere.

În regia românească, direcția neo-baroc se ilustrează prin nume de primă mărime: Silviu Purcărete de la montările sale Shakespeare de la

început la *Don Juan* de Molière sau după *Cumnata lui Pantagruel*, Victor Ion Frunză cu dubla obsesie a metamorfozei și ostentării, în alegerea sau configurarea textelor, în dinamica scenică. Ei ilustrează, în recunoscuta dicotomie spirit „de geometrie” - în formulare pascaliană - și de viziune, cea de a doua tendință, chiar dacă adesea temperată prin punerea în operă, căci actul scenic cere ca fulgurația însăși și fascinația să fie bine chibzuite, fie și la un Aurelian Manea, de situat și el în neo-baroc. În această familie artistică, Alexandru Darie propune spectacole mari și de construcție neo-barocă, într-o viziune în perpetuă evoluție și înnoire, în formule distincte, de la shakespeariana *Poveste de iarnă* la 1794 - ca să numim doar unele reușite.

Nu am în față înregistrarea video sau măcar caietul de regie al lui Darie la *Iluzia comică*, ca să urmăresc consecvent cum cei doi termeni ai titlului cornelian s-au realizat măiestrit în spectacol. Dar am amintiri încă proaspete despre o reprezentație ce m-a marcat, mi s-a înscris în memorie prin calitatea ei; îndrăznesc să o evoc acum prin câteva trăsături și detalii ce o justifică deplin ca inspirat neo-barocă.

În primul rând o dinamică aparte, un ritm care, ar spune Caragiale teoreticianul, se arată cu adevărat a fi „esența stilului” în teatru, artă unde prezența în timp înseamnă devenire. Nu doar un ritm alert ci unul unde trecerea se justifică drept metamorfoză cu un efect de spectacol bazat pe un suspens mereu reînnoit, constituit din timpi în contrapunct. Ca spațiu scenic, întregul e gândul baroc, într-o preschimbare de sine unde gustul actoricesc se înscrie spectacular, cu elemente provocatoare.

În detaliu, un singur exemplu: exploatarea fericită a scenei pe diagonală, în spirit baroc. Raccourci-uri de mișcare, un ritm modulat aparte al rostirii, cu accente înalte, realizate magistral de Marian Râlea în *Matamor*. El cuprinde, în sine, interteatral, o întregă istorie a „soldatului fanfaron”, de la înfățișarea antică la ecourile „commediei dell'arte”. Și totuși, nu doar barocă, ci neo-barocă, această montare, prin perpetua undă de ironie ce o învăluie. O distanțare, caracteristic post-modernă, o străbate, potențând ludicul. În totul, o „iluzie comică” foarte corneliană și în același timp filosoficească, unde amăgirea dramatică este însuși teatrul existenței noastre. Anul aniversar al lui Corneille ar putea justifica reprezentarea susținută a spectacolului de la Teatrul de Comedie pe scenele Europei și pe cele românești, ca un omagiu de excelență adus scriitorului francez.



Iluzia comică la Teatrul de Comedie din București în regia lui Alexandru Darie

Polyeuct - expresie a unei crize

Rodica-Gabriela Chira

În perioada 1634-1648 cel din urmă an menționat marcând începutul Frondei, Franța parcurge o epocă militantă ce încearcă să se disciplineze în calea spre ideal prin confruntări de tot felul. Aceste confruntări structurează societatea și mentalitatea centrate pe raportul eroului (incarnare a valorii și aspirației către fericire) și a Statului (incarnare a unei puteri - tiranice pentru unii, a justiției, a interesului public și a salvării naționale pentru alții). Întîlnim astfel, la autorii de tragedii eroice, formule frapante de genul „rațiune de stat”, „interes de stat”, „necesitate”, „fericire”.

Cerințele nu-i vor fi străine lui Corneille, fiu al epocii sale, însă între anii 1636-1643 îndeosebi (anul 1643 fiind unul de vîrf pentru cariera sa dramatică), se observă în creația sa o tendință accentuată spre independență, ceea ce-l plasează oarecum deasupra evenimentelor, chiar dacă, prin sensibilitate și trăire, este „în ele”. Citîndu-l pe Jean Rohou cu a sa *Istorie a literaturii franceze a secolului al XVII-lea* spunem că superioritatea autorului adus în discuție este „rezultatul unei conjuncții între capacitățile sale, statutul său socio-cultural, forțele și aspirațiile unei epoci și posibilitățile unui gen”¹. Conjuncție favorizată de un spirit ce nu încetează reflecția asupra actualității spre a propune soluții politice și teatrale originale pornind, cel mai adesea, de la surse obscure ce lasă o marjă de libertate. Corneille rămîne totuși, pînă la capăt, adept al monarhiei, subordonînd, în spirit stoic, energia pasională disciplinei raționale.

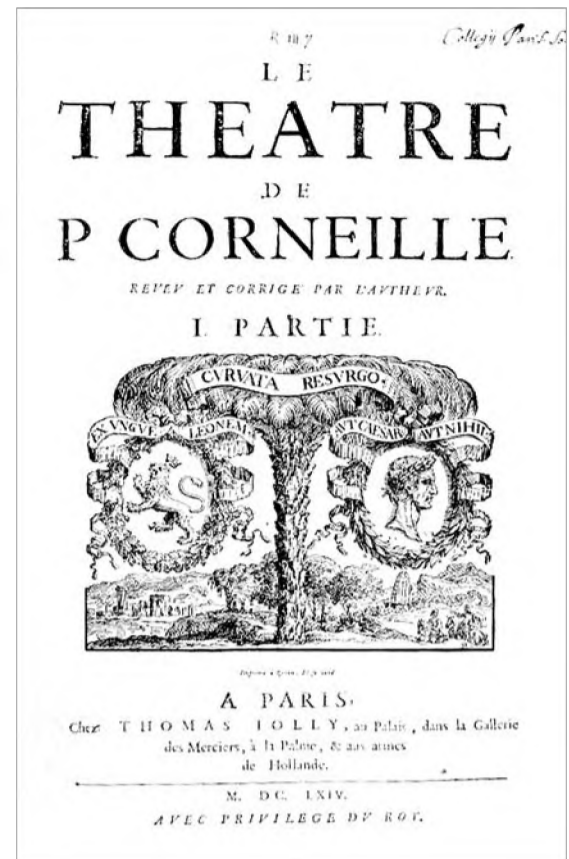
Fiecare dintre tragediile sale eroice, în funcție de perioada în care au fost create, reflectă o anumită stare de fapt. *Cidul* (1636, de fapt o tragi-comedie) este expresia unei reacții de salvare publică în urma invaziei armatei spaniole care ajunge în Țările de Jos la patruzeci de kilometri de Parisul în alertă. *Horatiu* (1639, tragedie) marchează triumful absolutismului, al raționalismului, al moralismului ce impuneau o serioasă disciplină. *Cinna* (1641, tragedie) are drept punct de pornire conspirațiile, comploturile între puterea tiranică a lui Richelieu și problema clemenței. *Polyeuct* (decembrie 1642 sau ianuarie 1643 sau 20 octombrie 1643), tragedie asupra căreia vom insista în cele ce urmează, schimbă

centrul de interes. Dacă eroii de pînă acum își vor fi dedicat viața Prințului, Publicului, Statului, Polyeuct va fi un erou al religiei și trecem astfel de la tragedia eroică la tragedia sacră.

Reînnoirea credinței creștine aduce în prim plan admirația și bucuria de a-i vedea pe cei buni răsplățiți iar pe ce răi pedepsiți de Providență. Locul tot mai important ocupat de retorică va modifica miza tragică: teroarea și mila vor fi înlocuite de dorința a plăcea, a emoționa și a instrui, ceea ce conduce spre o tragedie mai realistă, una politică și creștină, așa cum apare ea sub Ludovic al XIII-lea². Conceptul de tragedie providențială era pentru Corneille în armonie cu climatul politic și cultural al Franței lui Ludovic al XIII-lea și Richelieu.

Dacă între 1619-1621 problemele politice și sociale erau centrate pe războiul dintre catolici și protestanți finalizat, în 1629, cu asediul portului La Rochelle unde aceștia din urmă dominau, problemele religioase sunt puse, din punct de vedere politic, pe un plan secund. Dar, în clipa în care se produce refluxul antiumanist și primii solitari se retrag la Port-Royal (centru al jansenismului) unii autori, printre care și Corneille, opun situației politice dezesperante o soluție transcendentă, victimele din lumea aceasta găsindu-și în ea revanșa. Prin urmare, *Polyeuct* corespunde unei „crize de încredere în ordinea politică”. Eroismul militant poate fi periculos, renunțarea la violență într-un fel de întoarcere spre cer însoțită de confesiune și căință, iată soluția de moment. În *Polyeuct* puterea este reprezentată de Decius, un împărat „însetat de sînge”, și de Felix, un guvernator meschin și machiavelic. Prin urmare, singura carieră eroică ce se oferă personajului principal este fuga din această lume, fugă aparentă însă, ale cărei consecințe sunt punerea de acord a rațiunilor de stat cu religia, cu credința creștină.

După cum am spus, Corneille se inspiră dintr-o istorie a Franței, contemporană lui, agitată. Autorul și publicul său cunosc aceleași evenimente pe care cel dintîi are talentul de a le pune în scenă. Comploturile celor mari pentru putere, contracarate violent de Richelieu, situația generală fac ca moartea acestuia, survenită în 4 decembrie 1642, să fie primită cu un fel de



Teatrul lui Pierre Corneille, vol. I (ediția din 1664)

uşurare în aproape toate mediile. Primul ministru nu se ocupase de problemele economice decât în măsura în care puterea regelui depindea de bogăția regatului, francezii fiind obligați să plătească fără menajamente cheltuielile de război. Moartea lui Ludovic al XIII-lea vine și ea puțin mai tîrziu, în 14 mai 1643, după ce acesta organizase venirea la tron a lui Ludovic al XIV-lea, în vîrstă de cinci ani, cu un Consiliu de regență care să o asiste pe Ana de Austria, consiliu la care aceasta din urmă renunță pe 18 mai prin decizia Parlamentului lăsîndu-se cu totul pe mîna lui Mazarin care are un enorm ascendent asupra ei. Prin politica sa, asemănătoare cu cea a lui Richelieu, acesta va reuși, la rîndu-i, să creeze nemulțumirea generală³. Ceea ce va explica, firește, dorința de centralizare a lui Ludovic al XIV-lea și instituirea monarhiei absolute, regele fiind considerat unsul lui Dumnezeu.

Subliniam mai sus că singura supapă a eroului este religia. Dorința de a duce omenescul spre absolut există la toți eroii cornelieni, o întîlnim, firește, și la Polyeuct. Numai că ideea de eroism nu se potrivește cu creștinismul. Între creștinism și stoicism, ambele constante ale primei jumătăți a secolului, există legătură prin aceea că au o atitudine de acceptare în fața vicisitudinilor vieții, de resemnare în fața ordinea lumii, de supunere totală lui Dumnezeu și voinței sale. Polyeuct va folosi, prin urmare, orgoliul său într-un mod creștin, prin intermediul noțiunii de glorie.

Practic, valorile eroice suținute de Corneille erau sancționate de morala creștină. Pe de altă parte, în *Discursurile* sale, Guez de Balzac găsește că morala gloriei se înscrie printre valorile recunoscute de biserică, creștinismul secolului al XVII-lea avînd o valență socială ce vrea să-l concilieze pe om cu Dumnezeu ne spune Livia Titieni în cartea sa citîndu-i pe André Stegman și Jacques Maurens⁴. Neostoicii, dimpotrivă, nu sunt interesați de recunoașterea valorii lor pe acest pămînt, viziunea providențială a istoriei cerînd un acord între voința celestă și acțiunea eroului. *Polyeuct* este inspirat din istoria romană, ori Roma reprezintă istoria universală condusă de Providență iar rațiunea umană are aici un acces redus.

Există probabil în epocă o morală creștină ce



Horatiu la Comedia Franceză

Modelul dramatic cornelian

Coralia Maria Handrea

În lucrarea sa *Corneille. L'homme et son oeuvre*¹, Robert Brasillach stabilește certe corespondențe între etapele vieții dramaturgului și cele ale operei semnate de acesta: « Cavaler strălucitor la începutul vieții sale, el aparține acelei epoci incomparabile, amuzante, plină de poezie și de înnoiri, care este vremea lui Ludovic al XIII-lea. Mai apoi, o dezamăgire în dragoste, câteva împotriviri, îl fac să se refugieze într-o creație mai înălțătoare, în care triumfă voința sa. În fine, cea de-a doua iubire, precum și rivalitățile nou apărute, tristețea de a trăi și acest spirit preocupat, care îi este propriu până la capăt, îl întorc din nou spre tandrețe, spre opere emoționante și frumoase»². Criticul are deplină dreptate; faptul acesta este, de altfel, evident, luând în considerare epocile creației literare corneliene: ca tânăr dramaturg, Corneille și-a început cariera literară scriind comedii și a pus capăt activității sale oferind cititorilor vremii un important număr de tragedii, care constituie încă veritabile repere ale dramaturgiei franceze.

Producțiile sale literare de tinerețe, comedii adică, prezintă aproape fără excepție un joc seducător. Este vorba despre constituirea a două cupluri cu ajutorul a cinci personaje. Scrisori false sau minciuni se interpun între doi îndrăgostiți, provocând ruptura relației amoroase, ruptură ce este inițiată de către un/o rival/ă. Personajul care se crede înșelat cade într-o neagră disperare: amantul vrea să se dueleze cu rivalul său iar iubita se prefacă a fi îndrăgostită de un alt bărbat. Până la sfârșitul piesei, trădătorul este pedepsit și cei doi îndrăgostiți se împacă.

Aproape întreaga gamă a sentimentelor amoroase este ilustrată de comediiile lui Corneille, începând cu dragostea la prima vedere și sfârșind cu disperarea și remușcările. Marea varietate a sentimentelor prezentate în aceste piese de teatru ilustrează tocmai ușurința cu care personajele trec de la o stare de spirit la o alta, situată într-un alt registru, complet diferit. Personajele nu au consistența, putând fi cu ușurință schimbate între ele iar desfășurarea acțiunii duce aproape întotdeauna spre un deznodământ adeseori euforic, întotdeauna fericit.

În ceea ce-i privește pe eroii masculini ai comediiilor semnate de Corneille, aceștia aparțin, în general, păturilor superioare ale societății și fie întrușchipează idealul cavaleresc, fie sunt capabili să trădeze prietenia pentru dragoste. La rândul lor, personajele feminine pot fi încadrate într-o dublă tipologie: cea a ființelor pasionale sau a celor raționale.

Evocarea mediului în care evoluează toate aceste personaje ilustrează o oarecare aplecare spre realism a scriitorului: dramaturgul nu se ferește să prezinte o mare varietate a comportamentelor umane, precum și motivațiile acestora, ce se dovedesc, adeseori, a fi interesate. Situațiile comice pun în valoare un comic discret (îndepărtat de grosolăniile farsei medievale), realizat cu ajutorul vervei dialogului și al bogăției invenției verbale.

După această primă perioadă a creației sale, în care s-a consacrat ca autor de comedii, Corneille

și-a început ilustrația cariera de autor al unor memorabile tragedii. Pentru a da credibilitate operelor sale, autorul își caută sursele de inspirație în mituri și legende, antice și medievale, romane, grecești și spaniole. Incontestabilul talent și originalitatea supremă a dramaturgului stau tocmai în faptul că acesta nu s-a mulțumit să adapteze subiectele furnizate de mitologie la exigențele reprezentației teatrale, ci a întreprins o muncă de condensare, de invenție și de interpretare, din care a rezultat o operă originală și personală. Corneille restrânge timpul, contractă spațiul și creează personaje care nu întotdeauna au avut o existență istorică: « Oricât ar fi de numeroase împrumuturile făcute de Corneille, acesta nu s-a limitat la a așeza Istoria în forme teatrale. El o însuflețește, îi dă chipuri diferite, îi conferă o explicație. Așa cum se întâmplă adeseori în cazul celor mai buni dramaturgi, datele Istoriei nu constituie decât materia pe care un ilustru scriitor o modelează după placul său. »³.

Teatrul lui Corneille ilustrează compromisul făcut de autor, care se situează între plăcerea pur estetică a spectacolului teatral și morala vremii. Totuși, această afirmație este contrazisă de însuși Corneille, care mărturisește că ar fi tentat să admită autonomia artei în raport cu morala, să accepte că ceea ce contează este plăcerea profană stărnită în sufletul spectatorilor de vizionarea unei piese de teatru, nu doar norma poetică, așa cum este ea concepută de învățații vremii⁴.

Jacques Morel încearcă încadrarea teatrului lui Corneille în două mari categorii: astfel, criticul descoperă în ansamblul creației corneliene ilustrarea unui teatru optimist și a unui rezonabil. Prima categorie înglobează o etică generoasă, adaptată unor eroi de excepție, care au toți certitudinea că sunt ieșiți din comun și că aparțin unei aristocrații a virtuții. Personajele care animă teatrul rezonabil sunt eroi care știu să-și măsoare corect și să-și aprecieze just drepturile și îndatoririle. Pentru ei, cuvântul *rațiune* semnifică atât *supunere în fața legii*, cât și *argument final care determină atitudinea de urmat*⁵. Străduindu-se fără încetare să-și analizeze stările și să-și regăsească liniștea interioară, personajele create de Corneille sunt puternice în fața pericolelor exterioare dar mult prea slabe în fața propriilor pasiuni. Așa-numitul *eroism cornelian*⁶ nu îi datorează dramaturgului francez decât expresia sa cea mai apropiată de perfecțiune.

Afirmând că teatrul lui Pierre Corneille situează în centrul său omul și psihologia acestuia, Ion Brăescu subliniază că aventurile și peripețiile personajelor nu interesează în sine, ci mai degrabă ca reacții produse în sufletele personajelor⁷. Prin urmare, putem conchide că ceea ce contează realmente în opinia lui Corneille este mai degrabă situația tragică, nu evenimentul în sine. Dramaturgul se preocupă mai mult de prezentarea stărilor interioare succesive trăite de personajele sale, decât de istorisirea înlănțuirii acestora. Acțiunea tragică este legată de eveniment și de situația tragică, în viziunea lui Corneille, aceasta fiind concepută ca o suită de acțiuni pregătite unele de către celelalte și nu ca dezvoltare a unui unic element. Acțiunea tragică nu exclude acțiunile secundare, cu condiția ca



Melita (frontispiciul ediției din 1664)

acestea din urmă să-i fie strict subordonate sau să apară ca trimiteri progresive către acțiunea principală. Criticul literar Jacques Morel consideră că prin creațiile sale dramatice, Corneille vrea să evidențieze diversele aspecte ale unei situații tragice: « Nu este necesar ca omul să fie zdrobit pentru a deveni astfel eroul unei dileme și pentru a lupta mai departe pentru eliberarea lui »⁸.

Păstrând o oarecare distanță față de interpretările unei opere literare din perspectiva detaliilor biografice ale autorului acesteia, detașare ce ne este impusă de evoluția actuală a criticii literare, nu putem să nu remarcăm, totuși, că locul important pe care relațiile familiale sau căsătoria le ocupă în viața omului Pierre Corneille se reflectă și în opera dramaturgului. Având în vedere acest fir director, putem întrevădea în *Le Cid* expresia sentimentului de dragoste care se înfiripă între un cavaler curajos și fiica unui alt cavaler, care își văd amenințată fericirea de cearta părinților lor și care se străduiesc să onoreze promisiunile făcute prin încheierea a ceea ce a fost numit *pactul de iubire*⁹. Raportându-ne la aceeași apropiere între detaliile vieții personale și reperatele operelor literare semnate de Corneille, putem considera piesele de teatru *Polyeucte* și *Rodogune* ca ilustrare a sfârșitului unei căsătorii din motive religioase, respectiv ca dramă a geloziei.

Fără să cădem în tentația biografismului, afirmăm și că talentul lui Corneille a găsit mijloacele literare pentru a ascunde, a prezenta voalat în piesele sale de teatru, realitățile vieții politice din Franța contemporană dramaturgului. În lucrarea sa dedicată clasicismului în teatru, Ion Brăescu¹⁰ evidențiază două dintre corespondențele pe care le-a stabilit între realitățile istorice ale Franței secolului al XVII-lea și cele prezentate în dramaturgia lui Corneille¹¹. Astfel, în opinia criticului român, *Cinna* se dorește a fi o lecție



Cidul (ediția originală, 1637)

→ dată cardinalului Richelieu (clemența lui Auguste e pusă față în față cu pedepsirea ordonată de cardinal a țaranilor revoltați din Normandia) iar *Le Cid* este o piesă de teatru scrisă deloc întâmplător exact în momentul în care Franța era amenințată de invazia spaniolă. Aceeași corespondență între istoria Franței și istorie, așa cum aceasta din urmă este prezentată în dramaturgia lui Corneille, este semnalată de către Louis Herland¹². Criticul citează opinia lui Georges Couton, conform căruia « aproape toate piesele lui Corneille sunt piese de teatru cu cheie și trebuie explicate, în majoritate, prin referiri la evenimente și la personaje politice contemporane »¹³.

În ceea ce privește realizarea concretă a pieselor de teatru semnate de Corneille, Louis Herland regăsește în acestea urmele unui « poet care este de obicei mai degrabă cerebral decât senzual »¹⁴. Criticul înregistrează o uimitoare varietate de stiluri care ia forme precise prin amestecul de elemente mitologice și de culoare biblică, prin verva satirică și realismul picaresc, prin poezia filosofică și elementele romantice, care sunt toate prezente în opera lui Corneille și conferă creației literare a acestui autor o frumusețe aparte. Corneille a adus în lumea teatrului atât frumusețea limbii, cât și noblețea atitudinilor și a pasiunilor, dând naștere unui univers nu doar veridic, ci și miraculos. Un alt critic literar, Robert Brasillach, caracterizează aportul lui Corneille în teatru ca fiind esențialmente stilul acestuia, deoarece « teatrul [...] înseamnă stil »¹⁵.

Cariera literară a lui Corneille este reprezentată de două aspecte, care îl vizează pe scriitor ca autor dramatic și ca teoretician al teatrului clasic. Principiile sale teoretice au fost expuse în prefețele pieselor de teatru, în dedicațiile și în cronicile teatrale care au fost publicate în urma reprezentațiilor, precum și în scrierea *Trois discours sur l'Art Dramatique* (1660)¹⁶. Aceste discursuri ilustrează atât opinii asupra teatrului aflat la acea vreme în plină evoluție, cât și cugetări asupra propriei producții teatrale a autorului lor.

La începutul carierei sale, Corneille se arăta reticent față de regulile impuse de doctrina clasicismului. În comedii sale, dramaturgul urmează supus regulile sau le respinge în mod evident. În ceea ce privește tragediile scrise de Corneille, care pun mai acut problema respectării regulilor, putem constata o atitudine duplicitară a dramaturgului: scriind *Le Cid*, Corneille este acuzat de a fi ignorat regulile, în timp ce cu *Horace*, *Cinna* și *Polyeucte*, autorul va demonstra că se poate supune regulilor, cu condiția să fie extinsă interpretarea prea rigidă a acestora.

Încă din antichitate, *teroaarea* și *mila* constituiau resorturile tragediei. Corneille le adaugă acestora *admirația*, înțelegând atât în sensul etimologic, acela de « stupoare în fața unui monstru », cât și ca expresie a entuziasmului manifestat în fața eroismului triumfător. Așa cum precizează în prefața tragediei *Atilla*¹⁷, Corneille este convins de eficacitatea morală a teatrului, a acestui teatru care este, pentru el, un divertisment atât de cinstit și de util. Pentru Corneille, moralitatea tragediei rezultă mai puțin din desfășurarea evenimentelor, care îi recompensează pe cei buni și îi pedepsește pe cei răi, cât din reprezentarea cât mai naturală a moravurilor, fie acestea bune sau rele.

Pentru a putea imprima tragediilor sale o valoare morală, Corneille face o alegere a subiectelor. Așa cum notează în *Premier Discours*, dramaturgul consideră că subiectul unei tragedii nu trebuie deloc să fie veridic. Acesta este și motivul pentru care dramaturgul nu are voie să inventeze subiectul tragediilor sale, ci trebuie să-l împrumute din istorie (ceea ce prezintă garanția autenticității situațiilor extraordinare reprezentate pe scenă) sau din mitologie (ale cărei ficțiuni sunt acceptate de către spectatori)¹⁸. Tot în acest *Premier Discours*, Corneille enunță ideea conform căreia demnitatea tragediei cere un interes major, de stat, oricum o pasiune mai nobilă decât cea amoroasă. Dragostea nu servește decât ca fundament acestor interese, ocupând astfel un loc secundar.

Preferința manifestată de Corneille pentru prezentarea în teatrul său a caracterelor puternice ilustrează ideea pe care dramaturgul și-o face asupra necesității prezenței în piesele sale a unor personaje pe deplin conștiente de măreția și de generozitatea lor. Faptul că Pierre Corneille a acceptat sau a negat principiile clasicismului l-a făcut pe Schlumberger să afirme că dramaturgul francez a fost « un romantic care a luptat împotriva propriului său geniu, pentru a-l conforma regulii »¹⁹.

Oscilând între comedie și tragedie, între respectarea îndeaproape a regulilor doctrinei clasice și ignorarea completă a acestora, Pierre Corneille este caracterizat de Robert Brasillach ca reprezentând atracția contrariilor: « El a fost violent și totodată tandru, a fost dur și a fost și blând, chiar fad, uneori, a fost fermecător, emfatic, minunat, lucid, când pătrunzător, când convențional. A fost eroic și a fost și sfânt. A fost prețios și a fost scriitorul cel mai robust al limbii franceze [...]. Da, într-adevăr, a fost Shakespeare al nostru »²⁰. Această viziune a lui Robert Brasillach asupra personalității lui Corneille nu este deloc spectaculoasă prin noutatea ei: chiar strănepotul dramaturgului îl caracteriza pe acesta ca fiind rezultatul contopirii unor trăsături de caracter contradictorii: « Corneille era destul de înalt și destul de solid, părea a fi un om simplu și

avea o înfățișare comună, era întotdeauna neglijent și nu-i păsa de aspectul său exterior...Felul său de a vorbi nu era chiar clar, limpede...Vorbea puțin...pentru a-l regăsi pe marele Corneille, trebuia să-l citești »²¹.

...Ceea ce noi, cititori ai secolului al XXI-lea, încă mai facem și astăzi, în speranța deslușirii tuturor sensurilor ascunse de Corneille în țesătura magică a scrierilor sale.

Note:

- ¹ Robert Brasillach, *Corneille. L'homme et son œuvre*, Paris, Arthème Fayard, 1938.
- ² Idem., *Ibidem.*, p. 470. Traducerea citatelor ne aparține.
- ³ Hubert Curial, *Cinna*, Paris, Hatier, 1991, p. 32.
- ⁴ Cf. Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie corneiliennes*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 501.
- ⁵ Cf. Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1966, pp. 42 - 43.
- ⁶ Cf. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- ⁷ Ion Brăescu, *Clasicismul în teatru*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 37.
- ⁸ Jacques Morel, *op. cit.*, p. 49.
- ⁹ Cf. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 402.
- ¹⁰ Ion Brăescu, *op. cit.*
- ¹¹ Ion Brăescu, *op. cit.*, p. 32.
- ¹² Louis Herland, *Corneille par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- ¹³ Idem., *Ibidem.*, p. 7.
- ¹⁴ Idem., *Ibidem.*, p. 180.
- ¹⁵ Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 480.
- ¹⁶ Danièle Nony, Alain André, *Littérature française - Histoire et anthologie*, Paris, Hatier, 1987, p. 97.
- ¹⁷ Pierre Corneille, *Cinna*, Paris, Hachette, 1935, p. 74.
- ¹⁸ Idem., *Ibidem.*, p. 77.
- ¹⁹ Louis Herland, *op. cit.*, p. 47.
- ²⁰ Robert Brasillach, *op. cit.*, p. 492.
- ²¹ Cf. Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 17.



Cinna (frontispiciul ediției originale, 1643)

Corneille și iezuiții

Horia Lazăr

Între 1615 și 1622, tânărul Corneille face studii la Colegiul iezuiților din Rouen¹, unde va fi elev și fratele lui mai mic, Thomas. Elev strălucit, va primi două premii pentru versuri scrise în latină, în 1618 și 1620, iar plăcerea de a versifica în această limbă o va avea pînă la bătrînețe. Întemeiat pe vremea lui Henric al III-lea de cardinalul de Bourbon (de unde și numele originar, Colegiul Bourbon) ca simbol al ralierei orașului la Liga catolică, închis în 1596, cînd Rouen se înclină în fața autorității lui Henric al IV-lea, și redeschis în 1604, colegiul va fi, între 1604 și 1618 (chiar în perioada școlarității lui Corneille), unul dintre cele mai vestite din Franța, rivalizînd în prestigiu cu un alt colegiu iezuit, La Flèche². Afișîndu-și loialitatea față de primii monarhi absoluți, Henric al IV-lea și Ludovic al XIII-lea, iezuiții din Rouen vor dezvolta rapid și eficient proiectul de reînnoire spirituală inițiat de Contra-Reformă. În ciuda unor răbufniri de neîncredere populară și a unor tensiuni renăscute periodic (de exemplu, în 1610, după asasinarea lui Henric al IV-lea, zvonurile despre „conspirația” iezuită au reieșit la suprafață, provocînd tulburări greu de controlat), colegiul a fost un important centru de emulație intelectuală și de renovare a spiritualității catolice.

Iezuiții depindeau de Roma prin „jurămintele speciale” ale ordinului, ceea ce a întretinut o constantă suspiciune populară împotriva lor, aducîndu-le totodată ostilitatea episcopatului galican, particularist, conciliarist (refractor la supremația pontificală) și naționalist (atașat regalității). Cu toate acestea, între 1600 și 1640 dispozitivul educațional al iezuiților e omniprezent, influent și apreciat. Ferment de credință, colegiul adună în jurul lui congregații de laici militanți și pune în aplicare o pedagogie relaxată și deschisă asupra lumii, cu un fundal literar-retoric, avînd totodată în vedere ameliorarea calității elocinței predicatorilor prin predarea artei oratorice și prin înmulțirea tipăriturilor. Rector al colegiului între 1615 și 1621, Etienne Binet își va tipări majoritatea lucrărilor la Rouen, în vreme ce un alt savant teolog, Claude Delidél, fost regent al lui Corneille în 1618-1619 și autor al unei *Teologii a sfinților* (1668) îndreptată împotriva augustinienilor de la Port-Royal, va fi elogiat de fostul lui elev printr-o odă plasată la începutul volumului. E posibil ca Delidél să-i fi fost lui Corneille director spiritual între 1647-1661³. Un alt eminent teolog și erudit iezuit, Louis Cellot, rector la Rouen mai tîrziu, între 1636 și 1640, e autor de tragedii latine ce i-au inspirat pe Corneille, în *Polyeucte*, și pe Rotrou, în *Saint Genest*. În sfîrșit, fulgurantul Louis Lallemand, decedat tînr în 1635, atipic și mistic, dezvoltă în scrierile sale o teorie a voinței ca întoarcere a eului asupra lui însuși și a purificării sufletești prin îndepărtare de acțiunea exterioară; doctrină ce explică atmosfera de tristețe din ultimele piese corneliene, îndeosebi *Suréna*. Aici, îndoiala asupra eficienței actelor se răsfrînge în afirmarea dragostei ca suferință a cunoașterii și deschidere în fața acțiunii divine, amintindu-ne de învățătura Terezei din Avila: mîntuirea trece prin dragoste, durere și moartea sinelui.

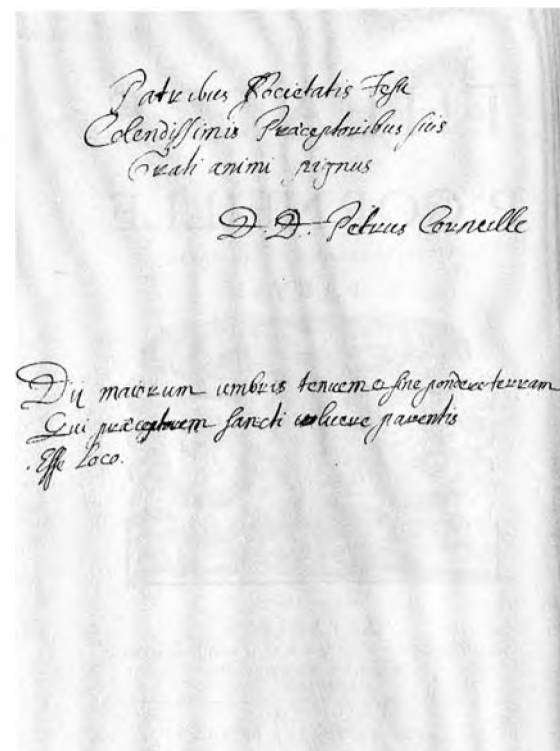
Fără a fi un „dramaturg iezuit”, Corneille le datorează mult primilor săi dascăli. Deși a scris pentru un public profan în „limbă vulgară” (nu în latină, ca savanții dramaturgi iezuiți) și a fost protejat de laici sus-puși la curte, Corneille și-a

achitat datoria de recunoștință față de vechii lui maestri: explicit, în dedicația ediției din 1660 a operelor sale, și în prefața din 1667 a traducerii unui poem neo-latin scris de un membru al ordinului, La Rue⁴; implicit, prin ansamblul operei sale dramatice, care, deloc întîmplător, va fi introdusă, în fragmente, în *Ratio studiorum* a iezuiților, începînd cu ultimul sfert al secolului al XVII-lea.

Solidaritatea doctrinei iezuite și a teatrului cornelian se manifestă cu precădere în cultul elocinței, în exaltarea teatrului ca mijloc de educare a publicului și în tratarea îndrăzneată a poeziei aristoteliciene.

1. *Oratorul și actorul*. Așa cum poetica aristoteliciană e o parte a retoricii, teatrul secolului al XVII-lea francez poate fi privit ca expresie a unei retorici generale. Sărac în evenimente, spectacolul „întemeiază vizibilitatea teatrală exclusiv pe magia verbală a oratorului”⁵. La Cicero, *actio*, *actor* și *agere* sînt termeni în același timp dramatici și judicari, iar cuvîntul *actor*, opus lui *orator*, definește disciplina retorică a avocatului⁶. Quintilian, ce opune *comœdus* lui *tragœdus*, îl asimilează pe acesta din urmă lui *actor*, model al oratorului: un orator iscusit e, în primul rînd, un bun actor tragic. Pe de altă parte, *personae* desemnează măștile de teatru, cărora le corespund *figurae* – măști verbale folosite de orator pentru a-și încînta publicul. În sfîrșit, încă din secolul al XVI-lea, *persona*, *character* și *typus* sînt cuvinte ce trimit la sigilii și semnături – derivații ale măștilor ce ascund chipurile -, avînd rolul de a „imprima” în imaginație spectatorului (*phantasia*) urmele unei esențe. Vorbirea oratorului, avocat sau actor dramatic, nu e așadar o comunicare lineară ci una mediată: vocea lui e o „mască” a „persoanelor” fictive ce apar pe scenă, iar actorul perfect, încarnare a „personajului”, e, în proteismul lui structural, un „orator fără *actio*”⁷. Prin aceasta, personajul teatral devine un simplu „rol” oratoric întrupat de comedianți pricepuți. Despovărat de densitatea psihologică a textului, el se desfășoară în „relief” viziunii interioare. „A imita” înseamnă, prin urmare, „a ne pune în locul altcuiva” (mai precis, al personajului), în vreme ce universalitatea imaginarului se clădește pe „tezaurul memorial” comun dramaturgului și publicului și pe interacțiunea acestora. „Invenția” în teatru va fi așadar ceea ce Ignățiu de Loyola numea *compositio loci* – desfășurare de evidențe retorice – și o selectare, în corpul tradiției, a unor imagini ce corespund intenției operei. În acest sens, Saint-Sorlin publica, în 1662, *Jocurile de cărți cu regii Franței și reginele vestite*, adevărată „enciclopedie ludică și mnemotehnică” ce repertoriază invariantele imaginarului retoric⁸.

Semnificația deliberativă a monologurilor corneliene se precizează în stanțele bine cunoscute din *Cid*, *Cinna*, *Polyeucte* și alte piese. În 1657, abatele d’Aubignac, care-l citează copios și elogios pe Corneille, semnală deja rolul de accelerator al acțiunii pe care-l au aceste „discursuri patetice impetuoase” ce propulsează personajul, împingîndu-l la fapte⁹. Ca și dialogurile, monologurile fac să apară serii de *dramatis personae* asemănătoare unor procesiuni de măști, făcînd din personaj „un chip ce-și caută masca definitivă”¹⁰. Vehiculînd pasiuni ce sînt simple modalități de rostire, actorul-orator, mediator între memoria încremenită a figurilor și așteptările spectatorilor, ne apare simultan ca promotor al unei estetici și ca ghid spiritual.



Dedicație a lui Corneille către iezuiții din Rouen pe un exemplar al ediției din 1664 a *Operele sale*

2. *Retorica eroismului*. La fel cum în religii profeții se opun preoților, în înfruntările militare eroii se opun șefilor politici. Ființe „asociale” ce-și cultivă singularitatea¹¹, și unii și alții își trag puterile din misterioase inițieri. Dacă spațiul tragic e unul aristocratic, în care valoarea și meritul apar din nimic, ca prin miracol, prima vocație a eroului cornelian e, după Michel Prigent, sacrificiul¹². Rodrigue e gata să-și verse sîngele, succesiv, pentru onoarea familiei, pentru dragoste și pentru stat. Acestei triple inițieri îi răspunde răsturnarea răzbunării în iertare, în scenele celor două dueluri.

În teatrul cornelian, modelul eroid e inseparabil de dimensiunea retorică, tributară, după Marc Fumaroli, „paradigmei sacerdotale” promovată de iezuiți. Precursor în domeniu, Erasm definește predicatorul prin referire la un Isus înzestrat cu virtuți de orator, injectînd în idealul elocinței păgîne inspirația creștină. Colegiile iezuite aduc extinderea culturii retorice: în etapa de însușire a elocinței preoții și laicii sînt instruiți laolaltă. Formarea prin retorică a elevilor e axată pe teatralitatea corpului și pe dramaturgia gestului. Dacă Montaigne a putut constata „slaba necesitate” a cuvîntului, lăudînd capacitatea de semnificare imediată a gesturilor ce fac din corp o ieroglifă ce se cere descifrată, pedagogii iezuiți vor integra retorica unei teorii a limbajului trupului uman. Pe de altă parte, cercetările lor asupra retoricii alexandrine și imperiale semnaleză modul în care „perversiunile morale” păgîne pot fi ocolite prin tehnici menite să recupereze părțile pozitive ale acelor tradiții într-o reconstrucție creștină.

Practica retorică a iezuiților e focalizată îndeosebi asupra dinamismului feței și minilor oratorului. Dacă capul e, prin inversare, un fel de „soclu al trupului”, fața vorbitorului e un adevărat microcosmos. Printr-o rafinată metamorfoză, fața (*face*), obiect natural și „materie primă” a pasiunilor, se recompune în chip (*visage*), obiect de artă ce poate lua aspecte succesive diferite, asemenea măștilor persoanei, și care e vectorul unei „retorici mute”. „Cosmetolog moral”, actorul e totodată un subtil coregraf. Mișcările corpului trebuie să fie sobre și măsurate, străine tumultului mimic. Contrar mimului, actorul nu aduce la semnificație stări sufletești sau mentale, ci realități de discurs. Mîna lui dreaptă, mîna „directoare”, va descrie mișcări ample, îndreptate spre exterior,





însă va evita să se înalțe deasupra ochilor sau să coboare sub diafragmă. În sfârșit, arta pronunțării e o adevărată transfigurare a vocii, vehiculul prin excelență al elocinței. Declamația actorului trebuie să fie virilă, evitând însă strigătele și vociferările. Emisia vocală va fi ponderată printr-o justă articulare a sunetelor, iar dicția va avea o blîndețe eufonică (*suavitas*). Colegiile iezuite devin astfel pepiniere de „eroi ai cuvîntului”, iar rostirea ritualizată a preotului, epifanie a Logosului, desenează un „sublim sacerdotă” al cărui model e Moise.

Teatrul lui Corneille transpune „paradigma sacerdotă” în „eroism profan” (inclusiv în *Polyeucte*, piesă a cărei dimensiune teatral-spectaculară e dominantă) prin ceea ce Jean Starobinski numește „mitologia prezenței eficace”: „expresie arhaică și magică a puterii”¹³. La nivelul imaginilor, strălucirea acțiunii (*éclat*) intră în rezonanță cu uimirea, un fel de orbire (*éblouissement*) – fascinație sau stupeoare vizuală – a cărei ambivalență, tradusă prin alternanța participiului trecut și a celui prezent (*ébloui/éblouissant*) pregătește deznodămîntul: căsătoria în comedie și moartea în tragedie. Construită pe axioma stăpînirii de sine, morala eroică, combinată cu exigențele buneicuvînțe (*bienséance*), impune în materie de sentimente disimularea lor mai degrabă decît renunțarea la ele. Prioritatea ceremonialului social și a retoricii fac astfel ca, printr-o fugă înainte ale cărei expresii sînt entuziasmul și exaltarea, aparențele să primeze asupra esenței, într-o poetică a elanului suprauman și a ceea ce Bachelard numea „psihologia orgoliului” și a supremației masculine. Cum a arătat Octave Nadal, înverșunarea lui Rodrigue, care o urmărește pe Chimène „ca pe o pradă”¹⁴, machiavelic – șantajul cu sinuciderea, prezent în filigran în stănțele actului I, devine prezent în actul V, scena 1) – ne pune în fața unui joc condus cu răceală și cruzime, în care tînăra fată e supusă umilirii, fără compensație. În fragilul echilibru dintre simțul onoarei și cultul femeii iubite, cel ce decide e bărbatul războinic, devenit erou prin intrarea în istorie și întemeierea unei noi ordini politice, în vreme ce femeia, paralizată și fascinată de spectacolul vitejei învingătorului, abandonează orice inițiativă, instalîndu-se *prin proprie hotărîre* pe terenul curtoaziei, în care iubita se oferă ca recompensă eroului¹⁵ („Învinge-n lupta al cărei preț sînt eu!”, V, 1).

Cuvîntul ce rezumă cel mai bine condiția eroului e *gloria*, ce rimează, cum arată Philippe Sellier, cu *victoria* și *memoria*. Asociat virtuților eroice și simțului onoarei, el e folosit, cel mai adesea, fără calificativ, plasîndu-l pe erou în afara morții, în clipa intemporală a deciziei voluntare. „Condamnat la viață”, eroul, maestru al discursului și al gestului bine controlat, unic și gata de orice sacrificiu – inclusiv al propriei sale vieți, imposibilă ofrandă -, traversează în înfățișări diverse întreaga operă a dramaturgului, comediile și tragediile, ilustrînd o estetică și o morală originale, născute într-o perioadă de mare efervescență culturală.

3. *Poemul dramatic și tragi-comedia*. Corneille a fost atacat de „doctri” (printre care se aflau și janseniști, adversari ai iezuiților) și de pedanți odată cu primele reprezentări ale *Cidului*. Imputările: libertăți față de poetica aristoteliciană și neglijențe stilistice. Ca răspuns, dramaturgul a corectat erorile de limbă iar în 1660, la reeditarea în trei volume a operelor sale scrise pînă la acea dată, a așezat, la începutul fiecărui volum, cite un „discurs” programatic, în ordine de generalitate descrescătoare: *Despre utilitatea și părțile*

poemului dramatic, Despre tragedie și Despre cele trei unități. Aceste texte sînt totodată replici la tratatul lui d’Aubignac, ce se servea de piesele lui Corneille pentru a-și pune în valoare propria doctrină, ceea ce-l făcea să se simtă îndreptățit – spre iritarea dramaturgului – la a formula rezerve și a propune, la nevoie, deznodăminte diferite, mai conforme, după el, regulilor clasice (de exemplu, pentru a îndepărta acuzațiile infamante de „imoralitate” și „lipsă de pudoare” a Chimenei, *Cidul* s-ar fi putut încheia prin uciderea tragică a regelui Fernand și prin căsătoria lui Rodrigue cu Infanta, devenită moștenitoare a tronului. În acest fel, eroul, întărit în prestigiu, nu ar fi fost doar un simplu întemeietor politic fără trecut, ci un monarh legitimat prin ocuparea prin căsătorie a unui tron vacant).

Înainte de a fi o „tragedie”, *Cidul* a fost, în 1637, o „tragi-comedie”. Absența deznodămîntului funest și perspectiva căsătoriei (temă comică), abil aminată, l-au făcut pe dramaturg să-și prezinte inițial piesa ca pe un hibrid tragi-comic, simetric comediei eroice mult gustată în Italia și Spania, pe care *Iluzia comică* o ilustrase cu puțin înainte. Cum arată Antoine Adam¹⁶, această tragi-comedie de circumstanță, tributară gustului aristocratic și catolic pentru Spania, nu a promovat în Franța tragedia, ci, dimpotrivă, i-a frînat dezvoltarea; motiv pentru care Corneille, cu un pronunțat gust al oportunității, se va îndrepta în anii următori spre tragedia politică inspirată din istoria romană, al cărei deznodămînt putea fi fericit, ca în *Cinna*. Tragi-comedie perfectă, *Cidul*, a fost prin urmare un efect de modă și o replică la presiunea genului tragic, ce începea să fie tot mai căutat de public, fapt care-l va face pe Corneille să și-o prezinte, ulterior, ca pe o „tragedie”. Fluctuația cererii a generat schimbarea conformistă a etichetei.

Discursul cornelian consacrat „poemului dramatic” face din acesta un fel de matrice comună a tragediei și comediei. Dacă „poemul” ne trimite la epopee, gen narativ prin excelență deschis spre tratarea romanică a subiectului, cum se întîmplă în *Cid*, ce îmbină tema înfruntării militare a maurilor și cea a dragostei, criteriile dramatizării în genuri distincte sînt, de acum, caracterul acțiunii (nobilă, ilustră, extraordinară – adică ieșită din comun – în tragedie; obișnuită și amuzantă în comedie) și prezența sau absența „pericolului de moarte”. În *Discursul* consacrat celor trei unități, Corneille va distinge de altfel, în sinul unității de acțiune, unitatea (comică) a intrigii și unitatea (tragică) a pericolului, „fie că eroul iese cu bine din pericol, fie că pierе”¹⁷. E afirmat astfel principiul „tragediei cu deznodămînt fericit” – *Cinna* (1642) și, începînd cu 1648, *Cidul* -, de inspirație istorică sau politică.

Această reînnoire la aristotelismul originar e însoțită, cu toate acestea, de îndrăznețe compromisuri: în tragedie, acțiunea poate depăși 24 de ore, în comedie se poate reduce pînă la 12; teoria verosimilității se bifurcă în verosimil obișnuit (*ordinaire*) și neobișnuit (*extraordinaire*), ultimul introducînd o teatralitate de gradul doi și reversibilitatea barocă a teatrului și a lumii; în sfîrșit, acțiunea unică, „completă”, poate fi rezultatul înlăunțirii unor acțiuni multiple. Fiecare dintre ele e „imperfectă” în sine însă contribuie la „frumusețea spectacolului”. Prin aceasta, estetica se întemeiază pe evacuarea eticii și printr-un joc de simulacre a cărui expresie dramatică e tematica nestatorniciei, infidelității și dispersării ființei în aparențe.

Înveninată de polemica calvinistă, Franța galicană a manifestat o vie ostilitate față de meseria de actor, pe care o împărtășește, curios, cu cercurile protestante. Dacă începînd cu

Renașterea comediantii erau tolerați cu bunăvoință în Italia, unde catolicismul se arăta îngăduitor cu „practicile păgîne”, în Franța secolului al XVII-lea actorii erau atinși de interdicția canonică a accesului la sfintele taine și marcați de incapacitate juridică. Reabilitarea lor civilă, operă a regilor iubitori de teatru, a fost contemporană cu tentativa iezuiților de a recuceri spațiul laic prin slăbirea radicalismului galican și totodată prin contracararea teatrului popular, profan, vulgar. Creator de limbă literară ce va deveni limbă de curte, Corneille anticipa odată cu primele reprezentații ale *Iluziei comice*, ce-l pune în scenă pe magicianul Alcandre, poet-dramaturg, reabilitarea actorului sub chipul creatorului, legiferată în 1641 de Richelieu, mare amator de teatru. Începînd cu această dată, actorul, distinct de anticul histrion, dobîndește persoană juridică, se poate căsători și are acces la sfintele taine, la donații și la acte de binefacere. Printr-o sinteză *sui generis* între retorică și poetică, între umanism și simbolismul religios, „paradigma sacerdotă” a iezuiților se întrupează într-un „teatru paraliturge”¹⁸ traversat și impregnat de eroismul profan, la care nu poate fi însă redus. În același sens, exaltarea politicii și elogiul virtuților publice de către Corneille nu trebuie să ne facă să uităm, arată Fumaroli, că politicul cornelian se desfășoară, poate sub influența misticului iezuit Lallemand, sub semnul suferinței și „doliului”: un gol amețitor ce poate fi umplut, *însă cu virtuți private* (blîndețe, prietenia, dragostea). Angajat într-un destin colectiv și în proiecte de întemeiere politică, eroul cornelian rămîne o expresie vie a individualismului.

Note:

- ¹ V. cronologia corneliană stabilită de Louis Herland în *Corneille par lui-même*, Paris, Seuil, 1966, p.946.
- ² Pentru legăturile intelectuale ale lui Corneille cu mediul iezuit v. Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, *passim*.
- ³ Fumaroli, *op. cit.*, p. 67.
- ⁴ „Am fost bucuros să-mi arăt recunoștința față de grija cu care Părinții iezuiți m-au instruit pe cînd eram tînăr” (*Sur les victoires du Roi. Au lecteur*, în Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 886).
- ⁵ Fumaroli, *op. cit.*, p. 298.
- ⁶ *Ibid.*, p. 290.
- ⁷ *Ibid.*, p. 293.
- ⁸ *Ibid.*, p. 303.
- ⁹ L’abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Alger, Jules Carbonel, 1927, p. 306.
- ¹⁰ Fumaroli, *op. cit.*, p. 311.
- ¹¹ Philippe Sellier, « Le Cid et le modèle héroïque de l’imaginaire », în *Essais sur l’imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, p. 36.
- ¹² Michel Prigent, *Le Héros et l’État dans la tragédie de Fierre Corneille*, Paris, PUF, 1986, p. 40.
- ¹³ Jean Starobinski, « Sur Corneille », în *L’Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 32.
- ¹⁴ Octave Nadal, *Le sentiment de l’amour dans l’œuvre de Fierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 171.
- ¹⁵ Sellier, *op. cit.*, p. 47. În *Polyeucte*, senzualitatea reprimată se exprimă vehement, cu reproș pătruns de disperare: „Îți sînt odioasă, după ce m-am dat țiel!”, exclamă Pauline în fața viitorului martir (IV, 3).
- ¹⁶ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Tome Ier, Paris, Editions Mondiales, p. 520.
- ¹⁷ Corneille, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 841.
- ¹⁸ Fumaroli, *op. cit.*, p. 459.

O problemă de receptare: traducerea

Livia Titieni

N-am spus, desigur, nici o noutate afirmând că traducerea este o practică hermeneutică, că nostalgia perfecțiunii e firesc să înmulțească versiunile traducerilor, fiecare străduindu-se să transpună cât mai adecvat opera dintr-un limbaj într-altul.

A devenit astfel un loc comun extinderea teoriei lecturii plurale la traducere și cu atât mai virtuos, în cazul textului dramatic, la reprezentarea lui scenică: lectura ca și traducerea sau reprezentarea dramatică re-crează sensul de fiecare dată.

Intr-o carte-antologie cuprinzând toate textele despre traducere pe care le-a publicat, Paul Ricoeur (este vorba de cartea *Sur la traduction*, apărută în 2004, la Editura Bayard, Paris, recent tradusă în limba română) vorbind despre dubla sarcină a traducătorului, aceea de se deplasa în sfera de sens a limbii străine și de a "găzdui" discursul celui alt în sfera de sens a "limbii-gazdă", sarcină amenințată astfel de o "dublă trădare", postulează necesitatea unei neîncetate lucrări de retraducere. E lesne de presupus că problema competenței traducătorului ocupă nu puține pagini, iar concluzia este limpede: traducătorul trebuie să posede un "bilingvism minimal".

Nu ne vom opri la problemele teoretice generale legate de traducere, acestea făcând obiectul multor studii în domeniu. Ne vom opri doar la versiunile unor traduceri în limba română ale pieselor lui Pierre Corneille, pentru a vedea, o dată asumat paradoxul acestei practici ca "echivalență fără identitate" (expresia îi aparține lui Ricoeur) dacă nu s-ar impune; la acest debut de nou mileniu, acea "lucrare de retraducere" pe care o reclamă neîncetat toți teoreticienii și deopotrivă practicienii traducerii.

Trebuie pornit de la premisa că gândirea teatrală implică estetici foarte diferite unele de altele, de aceea abordarea teatrului se dovedește a fi o problemă de reală complexitate. Textul teatral de pildă este perceput ca o partitură, comportând o doză specială de nederminare, un relicvat de libertate care stă mereu la dispoziția reprezentațiilor. Încarnarea teatrală propriu-zisă lichidează de multe ori această parte nedeterminată a partiturii dramatice. Interpretarea Cidului de Gérard Philipe de exemplu, a lui Harpagon de Louis de Funès reduc considerabil libertatea regizorului, a actorului ba chiar și a spectatorului de a construi un alt Don Rodrigue sau un alt Harpagon.

Punctul de plecare al interpretărilor regizorale ramâne însă textul. Ajungem în felul acesta la spinoasa problemă a versiunilor românești ale pieselor corneliene.

Primele traduceri în limba română se realizează abia în secolul al XIX-lea și vor fi impulsionate de generația de la 1848. Fragmente din piese străine, mai rar din Corneille, erau recitate, "declamate", uneori în original alteori în traduceri de circumstanță. Prima piesă de Corneille integral tradusă a fost nu *Cidul*, așa cum ne-am aștepta, ci *Horace* cu siguranță datorită mesajului patriotic al textului, corespunzător momentului de prefaceri din istoria noastră. Traducătorul, G. Sion, membru al Societății Academice Române a publicat-o în anul 1875. Chiar dacă traducătorul dovedește o certă

competență lingvistică și semantică, versiunea trădează stângăciile unei limbi în evoluție, cu o ortografie nefixată încă, cu arhaisme aproape incompreensibile, care o face inutilizabilă astăzi. Lucrul acesta devine mai izbitor dacă citim traducerea din 1883 a *Cidului* de către Al. C. Drăghicescu, precedată de o prefață, scrisă în spiritul timpului din care îmi permit să citez câteva rânduri: "O Cid! imaginea divină a datoriei, onorei și eomnului amor, imaginea divină a unui suflet de unde ai ieșit, izvor etern de frumuseți necomparabile, unde se vor adăpa veșnic sufletele amoroșe și iubitoare de virtute, varsă forță în spiritul meu și fă-mă să te pot exprima în limba patriei mele, dacă nu a te egala în frumuseță, cel puțin a nu-ți întuneca strălucirea ta cerească și a nu ofensa sacra cenușă a creatorului tău". Post scriptumul apare ca o dezvinovățire a umilului traducător și este interesant întrucât pune problema atât de controversată a fidelității traducerii: "Am căutat de a face o traducere pe cât s-ar putea mai literală, căci traducțiunea literală, dice Chateaubriand, îmi pare întotdeauna cea mai bună [...]". Urmează considerații, pertinente, despre stilul operei, despre redarea "cuvîntului sublim" și de asemenea despre prozodie, ceea ce demonstrează preocupări serioase în epocă în acest sens, care ar merita să fie discutate pe larg, dacă ne gândim la rolul traducerilor clasice sau modernilor din literaturi deja acreditate în afirmarea multor literaturi modernem: este cazul romantismului german timpuriu. Să nu uităm că asemenea lecturii, datată istoric, traducerea se resimte de mentalitatea momentului în care a fost realizată, de sensibilitatea colectivă dar mai ales de stadiul limbii literare a limbii-gazdă, cu atât

mai mult în cazul unei limbi în plină evoluție cum este limba română.

A rămas ca o versiune de autoritate traducerea *Cidului* făcută de Ștefan O. Iosif în 1911, traducere pe care Cezar Petrescu o elogiază, pe bună dreptate, în prefața ediției din 1956. Superioritatea acesteia din urmă este de netăgăduit: avem de-a face cu o limbă română modernă, metaforică pe care cititorul român o poate agreea, dincolo de inadvertențe semantice legate de textul francez, în care lirismul este reținut, iar sobrietatea expresiei este menită să redea universul eroic al unei axiologii proprii operei lui Corneille.

O îndelungată practică a traducerii unor texte din literatura franceză a condus-o pe Irina Mavrodin (este vorba de studiul "Traducerea, o practico-teorie" în *Modernii-precursori ai clasicii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981, p 191-209) la concluzii pe care le împărtășim fără rezerve. Prima vizează "desuetudinea lingvistică" a traducerilor făcute în secolul al XIX-lea în limba română din autori francezi, devenite inutilizabile astăzi, "nu pentru că ar fi ininteligibile, ci pentru că limbajul lor este resimțit de către cititorul modern ca avînd valori conotative derizorii" (vezi studiul menționat, p.193). Chiar dacă termenul folosit *derizorii* nu este poate cel mai adecvat, el tinde să exprime, în cazul operelor aparținînd tradiției culturale, dificultăți de transpunere, mai mari desigur ca în cazul textelor moderne. Semnalăm și noi unele dintre ele (apud Ricoeur de data asta) întrucît ele sunt perfect valabile în analiza "critică" pe care am întreprins-o pe niște eșantioane de traduceri din Corneille: cîmpurile semantice nu se suprapun în cele două limbi, sintaxele nu sunt echivalente, construcțiile frastice nu vehiculează aceleași moșteniri culturale, nuanțele unor conotații aproape "amuțite" supraîncarcă denotațiile bine delimitate ale vocabularului de origine, traducerea alexandrinului pune și ea probleme și de asemenea chestiuni de detaliu, dar care nu sunt deloc izolate în versiunile românești



Mincinosul la Comedia Franceză



și care ar merita luate de asemenea în considerare.

O analiză atentă a versiunilor românești ale pieselor lui Corneille realizate în secolul al XIX-lea ne conduce la o explicație mai profundă, vizînd condițiile în care a evoluat literatura română modernă. Apărută sub zodia romantismului, literatura română a beneficiat de descoperirea de către generația de la 1848 a modelului devenit clasic pentru noi al literaturii populare, care, prin doine, basme și cîntece bătrînești are mai multe afinități cu romantismul decît cu clasicismul.

Traducerea nu poate premerge în ordinea creativității opera originală "(vezi disputa principală între Heliade Rădulescu și Mihail Kogălniceanu). Principiul acesta trebuie înțeles în sensul că nu traducerea, ci opera originală creează într-o literatură tipare de expresie, care apoi funcționează ca niște principii formative, "alpii" în care alunecă operele mai puțin puternice decît modelele.

Din acest punct de vedere, faptul că în literatura noastră primele drame originale au fost drame romantice nu putea să nu influențeze traducerile, inclusiv pe cele din teatrul clasic. Influența tiparului romantic este atît de irezistibilă, încît pînă în prezent traducerile noastre din clasicismul francez sună romantic. Or, tocmai acest lucru, să sune altfel, trebuie evitat într-o traducere. Pe de altă parte deschiderea spre Occident din secolul al XIX-lea a însemnat preluarea aproape concomitentă a operelor clasicismului (mai ales francez), dar și ale iluminismului (Voltaire este des tradus și jucat) și mai ales ale romantismului. *Arta poetică* a lui Boileau coexistă cu *Prefața lui Cromwell* de Victor Hugo. În sfîrșit o altă explicație se leagă de realitatea mutațiilor estetice. Aceste mutații au probabil la bază o mutație psihologică, la rîndul ei legată de configurația etnică, istorică. Clasicismul, mai ales cel francez, presupune o anumită bază subiacentă, un anumit fel de idealizare a omului, cu proiectare în modele, un anumit sens al ierarhiei sociale, dublată de o ierarhie morală, un simț al echilibrului uman în raport cu viziunea armoniei și a simetriei, la rîndul ei determinată de un anume centrism (social și moral). Societatea românească și psihologia noastră etnică nu au realizat niciodată o asemenea bază.

Dar să analizăm acum versiunile "noi" ale pieselor corneliene. În a doua jumătate a secolului trecut se realizează alte traduceri (ultimele pînă în prezent), de către scriitori ca Victor Eftimiu (în colaborare cu Petre Manoliu), sau de traducători specializați, de pildă Aurel Covaci. Ne-am oprit la versiunile din 1985 ale lui Aurel Covaci pentru *Cidul* și *Horace*. Pentru *Horace* beneficiem și de versiunea lui Victor Eftimiu în colaborare cu Petre Manoliu. Interesantă este și selecția pieselor de tradus: Victor Eftimiu nu traduce *Cidul*, considerînd probabil valabilă varianta lui Stefan Octavian Iosif, în timp ce Aurel Covaci, probabil în dorința de a da o marcă personală unitară textului cornelian traduce faimoasa tetralogie, *Cidul*, *Horățiu*, *Cinna*, *Polyeuct*, dar și două piese baroce, din prima parte a creației corneliene, *Iluzia comică* și *Mincinosul*, precum și două piese posterioare tetralogiei, dar care se joacă pe scenele din Franța, *Rodoguna* și *Nicomede*.

Deși traduse în momentul cînd scena românească făcuse deja reale progrese, traducătorii noștri sunt mai puțin sensibili la virtuțile propriu zis dramatice, ludice ale textului clasic subliniindu-i fie vitalitățile lirice

(beneficiînd de un stadiu superior al limbajului poetic, de un bogat și nuanțat registru de imagini și de neologisme bine asimilate), fie un anume tip de patetic, declamatoriu, emfatic, fără legătură cu o gestualitate pe care textul clasic o presupune, chiar în cazul celebrelor pledoarii.

Putem avansa desigur explicații cu caracter accidental, de suprafață. Se pot astfel repera în traducerile românești simple slăbiciuni de expresie dar și tendințe generale, care confirmă alunecarea acestor traduceri pe panta unui romantism fad, departe de sobrietatea originalului.

Este izbitor de pildă abuzul de epitete, care nu are corespondent în textul francez și care funcționează ca umplutură pentru rimă, avînd toate în comun funcția de a colora patetic discursul. Vom da doar cîteva exemple din traducerea lui Covaci: faimoasa întîlnire dintre Rodrigue și Ximena din primul act, unde expresii neutre de tipul *mon sang, l'affection, mon bras, l'offense* devin în română *roșul sînge, iubirea pătimașă, brațul dur, rău cumplit barbar*. Iată și două versuri în opoziție: *N'épargne point mon sang: goutez sans résistance/ La douceur de la perte et de votre vengeance.* = *O, varsă-mi sîngele și gustă cu plăcere/A răzbunării și a morții mele miere!* Interjecția, turnura exclamativă, inversiunea, prezența bizară a substantivului *miere* de dragul rimei sunt menite să hiperbolizeze efectul, tendință care afectează practic toate traducerile. Chiar atunci cînd textul original are o încărcătură ușor patetică, o tentă de prețiozitate expresia paroxistică este anulată în clasicism prin ceea ce Léo Spitzer numea "l'équanimité", efect de surdina, de reținere pe care-l realizează pedala pianului. E ca și cum traducerile ar folosi pedala pentru a amplifica sunetul.

Semnificativ nu este faptul că traducătorul adaugă ceva față de textul original, procedeu aproape inevitabil traducerii în versuri, ci faptul că el adaugă întotdeauna, nu un cuvînt sau o expresie neutră din punct de vedere semantic, ci una care modifică contextul în sensul unui patos de tip romantic.

În traducerea lui Victor Eftimiu sobrietatea versului clasic, armonia și echilibrul sunt în general păstrate, dar există o multitudine de tipare de expresie care par să trimită la Eminescu, Arghezi sau Blaga.

Dificultățile traducerii alexandrinului se repercută asupra unui alt aspect al versiunii românești. Se știe că expresia cvazi aforistică a multor versuri, sticomitia, expresia universului antitetic prin emistihuri separate de cezura redau în franceză sensul deliberării atît de proprie universului eroic cornelian. Traducerea rareori reușește să prezerve aceste privilegiate momente ale dialecticii conflictului moral al protagoniștilor.

La fel se întîmplă cu numele proprii, de cele mai multe ori omise în traducere: ele sunt la Corneille nu numai o trăsătură a stilului "nobil", dar și semnul unei adevărate conversiuni psihologice, întrucît la sfîrșitul confruntărilor personalitatea protagoniștilor se anulează într-o comuniune dincolo de "vous" sau "je".

Se știe că un cuvînt plasat la rimă este automat pus în evidență, prin urmare alegerea rimei nu e deloc întîmplătoare, ci servește conotațiile textului. Traducerile în limba română păcătuiesc des prin rime inadecvate sau forțate, (de pildă, verbul *a fi*, forma prescurtată e rimează cu *virtute*, sau pronumele relativ *care* cu valoare de conjuncție rimînd cu *ardoare* - vezi versiunea lui Aurel Covaci), cu efecte negative asupra cadenței bine studiată a versului cornelian. Există la Corneille și rime interioare care structurează

adevărate stanțe, marcînd momentul de culme al tragediei. Goethe sesizase toate aceste subtilități cînd exprima, într-o scrisoare către Eckermann, acest reproș la adresa clasicilor francezi: "Compoziție,- ce josnic cuvînt. Datorăm cuvîntul francezilor și ar trebui să ne debarasăm de el cît mai repede".

Trebuie în schimb să remarcăm reușita în traducere a expozițiilor, (vezi dialogul dintre Sabina și Iulia în *Horățiu* sau, în general, a replicilor "patriotarde" din piesele corneliene (o posibilă explicație am formulat-o mai sus), ceea ce acreditează ideea subliniată de Ricœur și nu numai de el, conform căreia nu există traducere perfectă, doar frînturi de traducere care se apropie de perfecțiune.

Am semnalat aici faptul că piese baroce, *Iluzia comică* de pildă, pun mult mai puține probleme traducătorilor, tocmai pentru ceea ce în epocă reprezenta iregularitatea, respinsă ulterior de codul clasic. Este perioada în care modelele teatrului francez erau împrumutate din dramaturgia spaniolă, care nu cunoscuse niciodată rigorile clasicismului, fiind mult mai sensibilă la spiritul baroc.

Cînd trupa bucureșteană a Teatrului național a dat reprezentații din Shakespeare la Londra, cu actorul Caramitru în rolul lui Hamlet, aprecierea de care s-a bucurat a fost urmată de o remarcă de-a dreptul șocantă făcută de un regizor englez: ce șansă că puteți juca în traducere! O atare afirmație are multiple semnificații. Se actualizează aici toată teoria receptării textelor aparținînd tradiției culturale. În ce măsură este recuperat (se poate recupera sau chiar trebuie recuperat) sensul pieselor lui Shakespeare de către spectatori - fie ei englezi - ai secolului XXI, ar putea fi o primă chestiune de elucidat. Intervin apoi aici probleme de pragmatică a teatrului, familiaritatea actorului și a spectatorului cu textul avînd repercursiuni benefice asupra spectacolului. Ne-am putea servi de remarcă regizorului englez pentru a sfîrși într-o notă optimistă pledoaria noastră pentru retraducerea textelor corneliene. Este șansa pe care traducătorul o are să « captureze » cît mai bine semnificatul pieselor clasice, să-l călăuzească la noi acasă, să-l încorporeze pe Corneille în propriul nostru mediu lingvistic și cultural. În felul acesta l-ar aduce, poate, mai des și pe scena teatrelor românești.



Teatrul lui Fierre Corneille, vol. I (ediția din 1660, frontispiciul Văduvei)

Epistolar Ștefan Aug. Doinaș

Dan Damaschin

Deși cunoștința noastră datează din vara lui 1969, când, aflându-mă într-o tabără de creație a elevilor (la Sinaia), câteva poeme ale mele s-au bucurat de aprecierea sa (generoasă), întâmplarea a făcut ca întâlnirile mele cu Ștefan Aug. Doinaș să nu fi fost prea numeroase. Nici corespondența noastră nu numără mai mult de 4-5 scrisori, de fiecare parte (spre deosebire de „epistolarul” cu I. Negoitescu, mult mai bogat, în pofida faptului că a traversat sincopa celor zece ani de exil impus criticului).

Cu toate aceste sporadice contacte, m-am bucurat de sprijinul concret, efectiv sau moral al lui Ștefan Aug. Doinaș, în împrejurări decisive ale existenței mele literare. (Aș aminti doar faptul că Doinaș s-a numărat printre susținătorii debutului meu editorial, în 1975. Poate că un astfel de „antecedent” (la care se adăuga experiența nefastă avută în 1985, la Dacia, cu *Trandafirul și clepsidra*) m-a determinat să-i trimit, la sfârșitul lui 1987, manuscrisul volumului *A cincea esență*.

București, la 18 Decembrie 1987

Iubite Domnule Dan Damaschin,
am citit cu emoție deosebită manuscrisul volumului D-voastră *A cincea esență* – unul dintre cele mai strălucite texte pe care mi-au căzut ochii de câțiva ani încoace. Nu am, din păcate, posibilitatea, acum, de a discuta epistolar, pe larg, impresia pe care am avut-o. Plecarea mea în străinătate – R.F.G. și Franța – pe o durată de 3 luni mă împiedică să zăbovesc asupra acestui text, așa cum aș fi dorit, așa cum merită. Deoarece plec poimâine, nu mai e timp, decât de făcut un lucru practic imediat : am scris, deci într-un referat (vi-l trimit în copie) pentru editura Cartea Românească, și îmi permit să predau acest referat, împreună cu textele D-voastră Domnului Sorin Mărculescu, cu rugămintea de a introduce publicarea lor în planul de poezie pe anul 1989. Sper că veți fi de acord cu această inițiativă a mea.

Vă doresc sărbători fericite, vă zic : La mulți ani! Toate cele bune familiei D-voastră, cu multă sănătate!

Vă îmbrățișez cu prietenie
Ștefan Aug. Doinaș

Ștefan Aug. Doinaș

REFERAT

Am citit cu o mare desfătare estetică textele poetice ale lui Dan Damaschin intitulate *A cincea esență*. După părerea mea, e vorba de un lirism de cea mai bună calitate, în care inspirația e stimulată de întrebările esențiale, cutremurătoare, pe care o conștiință de artist și le pune meditănd asupra Ființei.

Obsesia principală a lui Dan Damaschin în acest volum este Verbul și creația poetică, demers prin care existența umană – în speță, persoana însăși a autorului – caută să se justifice ontologic. *Vrednicia verbului de a fi părtaș la peanul luminii*, iată preocuparea de căpetenie a unei conștiințe angajate existențial în datele lumii noastre. Drama constă în teama celui ce scrie, în fond se simte a fi un vates – că ar fi cu puțință să nu i se dea crezare nici cât celor mai exaltați prooroci. În această zăriște de preocupări, Verbul poetic nu este mândru de sine decât confruntându-se cu exigențele Ființei: *Din resursele de pe urmă ale Ființei își trage seva poemul meu*, zice autorul. Odată ce se simte dator să se înfrunte cu Ființa, poetul își dă seama – că în calitatea sa de ființă cuvântătoare – demersul implică un mare și inevitabil risc : acela

După aproape două decenii, mi-am permis să dau spre publicare (prin amabilitatea revistei *Tribuna*) scrisoarea de răspuns a lui Ștefan Aug. Doinaș, însoțită de „referatul” pe care poetul l-a redactat, în speranța că volumul va fi acceptat la Cartea Românească. N-a fost să fie așa (nici măcar nu știu dacă a fost luat în discuție), cartea a apărut (maltratată groaznic de Direcția Presei), în toamna anului 1989, la Dacia (constituind prima mea apariție la editura clujeană).

Menționez că textul referatului e unica referință „critică”/analitică a lui Doinaș la poezia subsemnatului. Poetul a făcut, în schimb, un alt gen de referire, mai onorant și mai emoționant decât orice cronică sau recenzie : mi-a dedicat un poem (cuprins în volumul său *Psalmi*).

Atât confesiunea de mai sus cât și restituirea celor două texte doinașiene se vor mărturia, documentul existenței unei solidarități între generații, într-o epocă în care acest sentiment de solidaritate era mai necesar ca oricând.

al vorbăriei fără miez, acela al unui limbaj lipsit de autenticitate, cum ar zice Heidegger; iată de ce el numește tagma poezilor „stirpea cea gureșă”. Este, aici, riscul pe care filozoful german îl decela în textele lui Hölderlin, – cumplitul avertisment asupra primejdiei ascunse în orice limbaj, cu atât mai mult – în cel poetic. Un poem cum e „Bărbierul Regelui Midas” pune acut problema, mai bine zis alternativa : verb vizionar, ori, dacă nu, tăcere! În prelungirea acestui înfiorat demers, ce revine poetului, și care singur îi poate autentifica menirea, Dan Damaschin se arată a fi un liric de tip metafizico-apocaliptic – poezi-profeți care avertizează asupra catastroficului ce constituie urzeala a toate; dar și asupra *subtitului*, care constituie, poate caracteristica cea mai de seamă a numinosului. *Îngăduit e totul întru surparea trunchiului Ființei*, constată el cu o mare amărăciune, în „Cărțile junglei de asfalt”. Nu există, cred eu, în lirica noastră, un alt poet cu o percepție atât de acută a apocalipticului, ca Dan Damaschin. La el, definiția poeziei înseși se leagă de o viziune eschatologică : ea este *privirea ce unește inițialele cosmosului cu sfârșitul timpurilor*. Numai această lumină teribilă, a momentului din urmă, poate să încarce rostirea/scrierea de întreg tragismul pe care, de la marii poeți ai antichității, sau de la cei câțiva mari romantici încoace, lirica modernă pare să îl fi abandonat, în favoarea encomiasticului, sau a mimesisului, sau a poeziei de estradă gălăgioasă. Iată două versuri superbe, care indică pregnant șansele poeticului :

*Alături de pana ce s-a smuls singură din
aripile unui uliu*

*O filă a poemului își încheie drumul în
așternutul unei prăpăstii.*

Încărcat cu o asemenea dimensiune tragică, poemul nu este o scriitură pur și simplu, o urzeală indiferentă de text (texeo = a țese) ; el este o aventură în care cel se angajează se află deja pe un drum spre Ființă, pe un parcurs al devenirii: *Cel care termină poemul* – zice Dan Damaschin – *nu e același cu cel care a scris primul vers*, – admirabilă parafrază – dar abia ghicită – la celebra maximă a lui Heraclit: *Nu ne scăldăm de două ori ...* De altfel, filozoful presocratic domină un vast poem care-i poartă numele (*Aproapele meu, Heraclit*), din care desprind pentru plasticitatea lui lipsită de orice dulcegărie, și borțoasă de veninul unui blând sarcasm conspirativ – versul memorabil : *Ceea ce vomită mahmureala unui timp turmentat la răspântii*. Cine a formulat, vreodată, mai pregnant



o caracterizare a secolului nostru? Remarc, în aceeași direcție, splendidul fragment 9 din poemul *Astrul nomad*.

Absolut remarcabile sunt poemele *A cincea esență*, *Nașterea poemului la vreme de ciumă*, și *Turnul febrilor* (din care cele mai interesante fragmente mi se par cele ce poartă numerele 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 17 (autodefiniție!), 21, 27, 33, 36, 39, 45, 48, 55, 59).

Îndrăznesc să remarc, ca unul care cunosc activitatea poetică anterioară a lui Dan Damaschin, că poetul a ajuns, acum, în acest volum, la o formulă proprie, la o intensitate cu totul zguduitoare a expresiei, la o limpiditate de lavă a versului profetic. Formula este – așa cum am spus – a unui lirism ce se întrebă asupra rosturilor și șanselor Verbului, atunci când cel ce-l rostește se vrea un discipol al meditației filozofice asupra Ființei. Expresia mi se pare zguduitoare, deoarece palpită în ea nu conceptele reci ale unei apropieri intelectuale de problematica filozofică a Ființei, ci o experiență proprie, trăită, a meditației directe asupra întrebărilor ontologice : marea cultură filozofică a autorului e complet dizolvată într-o magmă pasională autentică, într-un flux fierbinte de zbucium interior, așa zice pascalian. În fine, deși nu cultivă retorică directă a barzilor care suie pe estradă, totuși versetele lui Dan Damaschin sunt clare – sensul lor fiind niciodată abscons, ci dimpotrivă : pus în lumină – și despovărate de orice preocupare estetizantă : se simte în ele o sinceritate a gândului tulburat de marile întrebări ale existenței. Autorul s-a dezbrăcat, în mod remarcabil, de acel exces de imagism ce obnubila expresia lirică, în volumele sale anterioare. Acum, Dan Damaschin e ca un culegător de bucăți de lavă răcită, dar încă nu complet cristalizată, ale propriei sale revărsări sufletești : notar înfiorat al unei guri profetice care se rostește asupra a ceea ce va fi, cu buzele tremurătoare, dar și cu sentimentul de a și le mistui în adevărul particular pe care-l comunică. Iată de ce autorul are curajul să ne prezinte, la urmă, fragmente ale inspirației sale lirice: ele sunt fie așchii căzute, desprinse din marele torent al lavei ce a înghețat, fie mici sâmburi de poeme viitoare, imagini terifiante ori sublime ale ochiului lăuntric, bolboroseli ale unei Pythii timide.

Recomand editurii *Cartea Românească* – cu toată căldura de care m-am simțit invadat citindu-l – acest volum de versuri, fiind sigur că el constituie revelația unui poet al Ființei, a unui liric de cea mai pură și autentică inspirație, a unei sensibilități poetice deschise spre marile zări ontice.

puncte de vedere

Rechin

- a shark tale -

Cornel Vilcu

The sound of the underground

Gestul meu de a scrie de-abia acum despre *Dicționarul "Echinox"* e, trebuie recunoscut din start, întrucâtva ciudat. Am stat și am privit (o admit, cu un dram de irepresibil, ușor pervers, amuzament), de pe margini, micul război literar suscitât, în prima jumătate a acestui an, de această apariție editorială; am urmărit, chiar la momentul publicării lor, unele replici, pe celelalte le-am căutat și citit ulterior. Iar nevoia de a adăuga și eu câteva gânduri (în nici un caz... conclusive), resimțită destul de acut, dar și reprimată atunci, a revenit în mine de-abia de vreo câteva zile. Declanșatorul acestei decizii a fost un eveniment mic, întru totul demn de ignorat în el însuși - dar unul care m-a făcut să-mi reamintesc toată 'zarva' din jurul pomenitei cărți.

Acum vreo săptămână, într-un soi de replică la decizia echinoxistilor de a-și face reclamă, în Facultatea de Litere din Cluj, agățând pe pereți nu simple afișe, ci pur și simplu ultimul număr al revistei, un (o) necunoscut(ă) a afișat, pe coridorul de la intrarea în clădire, extrem de criticul articol din *Tribuna* (1-15 iunie) al lui Ion Simuț, subliniind cu un marker pasajele cele mai dure la adresa grupării și a directorului ei, Horea Poenar. În ce mă privește, nu gestul în sine m-a iritat, ci *anonimitatea* lui. Readus într-o discuție publică (înțelegând prin aceasta o dezbatere în care identitățile și pozițiile sunt asumate), textul cu pricina ar fi fost interesant de apărât sau combătut. Acest act, însă, furiosat, hotesc, m-a întristat, pe de o parte - privitor la lipsa de curaj/ coloană vertebrală a unora din cei ce se vor participanți la cultură, dar nu înțeleg să-i respecte regulile. Pe de altă parte, el îmi aduce aminte ultimele evenimente de la începutul verii, unele care au ajuns să 'miște' dezbaterile despre *Dicționar* - ce se păstrase până atunci, cel puțin în forma ei, între limitele decenței - către un ridicol destul de pronunțat.

Dar, îmi amintesc, și stenic - din punctul meu de vedere. Ca-n filmele lui Kusturica, care ne fac să ne bucurăm, în ultimă instanță, că suntem estici. Că - deși toată buna noastră creștere de trăitori la marginea civilizației, cu fața și brațele întinse spre ea, ne-ar obliga să o respingem - *gustăm*, totuși, și întrucâtva chiar înțelegem *țigănia* (a se citi cuvântul nu ca o condamnare a unei comunități, fiindcă n-am chef de discuții *politically correct*, ci ca denotație neutră a unui mod de comportament: a momentelor în care *ne țigănim*, clipe ce nu doar că nu ne pot lăsa neschimbați pe dinăuntru, dar sugerează fără greș și o nefericită predispoziție - sper că nu irepresibilă în noi toți). Țigănie, e drept, intelectuală, complet liberă de surse și dependențe etnice, de o mie de ori spălată. Cu atât mai spectaculoasă, așadar. Izbucnind proaspătă, neașteptată, dar de neoprit și mai ales de neconfundat, din *moalele* spiritului unui confrate întru ale culturii.

Or, dacă, atunci când auzim din stradă zgomot de gălceavă indecentă, tocmai că ne putem da, de cele mai multe ori, explicația simplă: *trec țigăniei* (cu sentimentul că, vorba cântecului, trecerea lor e și petrecere, circărie, vitalitate), nu mai putem face la fel când câte o voce pe care o știam (încă o dată o spun: măcar în, sau *de formă*) echilibrată începe brusc să scoată țipete și invective ca la ușa cortului.

Când așa ceva se întâmplă, e semn că ceva s-a dezechilibrat în structura lumii (fie ea și mica-ne lume culturală), și că o privire înapoi e necesară. Căutând piatra care a declanșat valul. Și pe imprudentul care a aruncat-o, reușind să-l transforme pe unul din înțelepții adunați s-o scoată într-un 'ciudat'. Într-unul care nu doar că a umblat o vreme strigând pe străzi după ce toată lumea mersese la culcare, dar, vom vedea mai încolo, a intrat și prin curți dosnice, făcând mai cu seamă acolo gesturi stranii și destul de indecente.

Iar acum, odată povestea aceasta, pe care mă hotărâsem cândva să n-o spun nîcînd, re-amorsată, și *suspense-ul* (privind identitatea persoanei pe care am pomenit-o mai sus) instituit, să ne întoarcem și să reexaminăm subsolurile mișcării tectonice numită (*Dicționarul*) "Echinox":

Marfa și banii

Așa cum se vedea nevoit s-o facă, spre exemplu, și Alex Baumgarten în articolul său din *Idei în dialog* (nr. 5, mai 2005), dar în mai adâncă măsură decât el - trebuie să mă declar un *insider* în ce privește fenomenul echinoxist, în ultimele sale trei 'școli' (Șăulean, Braga & Borbély, Poenar). Despre *Dicționar* n-am aflat, însă, ca mai toți ceilalți, decât în preajma lansării sale. (Tot aici e nevoie să recunosc: dacă aș fi știut ce făceau echinoxistii, i-aș fi îndemnat să renunțe; aș fi susținut că e un gest inutil, un consum de energie exagerat etc. Din fericire, n-am fost consultat.)

Nu voi mima, așadar, o poziție neutră în această discuție despre echinoxisti și dicționarul lor. Mi-am petrecut ultimii cincisprezece ani din viață în preajma acestei redacții, sau chiar ca membru al ei. Sunt un apropiat al autorilor și, o spun din start, prezenta intervenție *lor* li se adresează, în primul rând. Într-un oarecare sens, cred - voi explica aceasta mai jos - că, dacă nu singurii, marii beneficiari ai acestei apariții editoriale au fost chiar ei, cei 50 (sau mai mulți, adăugându-l pe Poenar, *care-i și întrece*). Beneficiari, desigur, într-un sens contrariant, pe care nu îl așteptau și care trebuie să-i fi făcut (măcar interior, în dimensiunea încă adolescentină a personalităților lor) să pozeze, cel puțin pentru câteva clipe, în victime. Or principala intenție a articolului pe care îl citiți e să-i asigure că, deși au avut realmente justificările necesare pentru a se simți izbiți și jigniți, pasul următor, necesar, e să-și regăsească respirația normală, maturizată prin acest mic război. Înțelegându-i *regionalitatea*: în același timp limitare la un spațiu (în el însuși foarte restrâns) și la o *esență* (care de-abia ea e importantă, decisivă chiar - pentru prezentul și perspectivele fiecăruia dintre ei *luat separat*).

Povestea receptării *Dicționarului*... îmi pare a fi constituit un exemplu tipic de vijelie într-un pahar cu apă; dar e o vijelie simptomatică, tocmai pentru că, sunt convins, inițiatorii ei au fost departe de a o intenționa. Una din principalele explicații pentru apariția cărții e că, după ani de umilință, echinoxistii au avut în sfârșit inspirația de a se despărți - instituțional, financiar - de această mamă ce s-a dovedit a fi fost întotdeauna vitregă, pe nume UBB. Ani de zile, Universitatea menținuse Echinoxul la marginea morții prin inaniție, cu

unicul scop de a se împăuna din când în când cu el. Spre doar un exemplu, discursul rectorului la sărbătorirea a 35 de ani ai revistei a fost o sforăitoare pledoarie despre cea mai 'tare' universitate central-est-europeană, o odă (cu amănunțiri narativ-epopeice) pentru *Universitas Margiana* - act pur de autoerotism, în fața unei mulțimi de invitați discret stupefiate. Or Consiliul Local municipal s-a dovedit a fi mult mai receptiv (citește: respectuos, fără aere de *landlord*) la această tradiție culturală clujeană și a oferit mijloacele necesare pentru ca echinoxistii să se desfășoare neconstrânși. A devenit astfel posibil proiectul triadic anunțat de redacție, din care vor face parte, pe lângă *Dicționarul*... în discuție, o antologie de texte critice și una de poezie.

Bine, voi fi întrebat, dacă această totuși complexă și obositoare, pentru cei care trebuiau s-o scrie, operă devenise posibilă, înseamnă asta că ea era și necesară? Răspunsul meu e dublu. Mai întâi, *nu*: judecând în temeni absoluți, un *Dicționar* al *Echinoxului*... nu poate însemna, prin definiție, decât prea mult zgomot pentru prea puțin lucru (v. Și întrebarea, întru totul justificată, din titlul articolului mai sus pomenit al lui Alex Baumgarten: *Y'a-t-il du bovarysme?*). Dar totodată, *da*: dat fiind că trăim o epocă în care zgomotul e obligatoriu dacă nu vrei să rămâi absolut neobservat, și că se găsisse finanțarea pentru un gest care să-și desfășoare pe mai departe gratuitatea. Eu unul persist în a afirma că apar mult prea multe cărți și continuu să apăr pădurile patriei, despre care cred sincer că ne-ar fi prins infinit mai bine rămânând netăiate. Dar accept că, vorba aceea, *when in Rome*...

Mai ales că, iată, ecoul *Dicționarului*... pare a fi demonstrat că, cel puțin din punctul de vedere al *atenției* suscitată, el a făcut toți banii - și mai ales tot chinul autorilor.

Portocale inexplicabil de dulci

Astfel suna, anul trecut, inscripția afișată pe o tarabă de un vânzător de fructe din centrul Clujului. Și, vă asigur, datorită acestei ingenioase invenții discursive, omul vindea incredibil de multe portocale. Chiar inexplicabil de multe. Și cu aceasta ne reîntoarcem la întrebarea: de unde atâta agitație în jurul *Dicționarului*...?

În primul rând, apariția însăși a unei cărți de asemenea dimensiuni a fost un eveniment fără precedent în istoria echinoxismului. Mulți dintre cei care au scris despre *Dicționar*... au dat Cezarului ce i se cuvenea, salutând (uneori cu nedisimulat entuziasm, v. intervenția Sandei Cordoș) faptul în sine. Or, cu riscul de a părea că mă exprim tautologic, atrag atenția asupra unui amănunt: faptul că această generație (sau 'școală', cum îi zice coordonatorul volumului) a scris și publicat cartea înseamnă că generațiile precedente *nu* au publicat-o. Pentru fiecare cititor implicat, exceptându-i pe cei 51 de împincinați, trebuie să fi survenit o fantasmă despre care mă simt liber să vorbesc, fiindcă m-a bătuit și pe mine un pic: *ehehe, dacă făceam noi dicționarul, iată cum l-am fi făcut!* (În ce mă privește, neclaritatea, la o analiză mai atentă, a acestui *noi* generic mi-a tăiat repede din frenezie.) Fantasmă extrem de periculoasă pentru cei care chiar au comis *Dicționarul*..., fiindcă e imposibil să concurezi cu himerele celor convinși că ar fi făcut totuși mai bine, mai sistematic, ba chiar mai *corect* (stupid cuvânt, când e vorba de cultură și critica ei, dar cât de des folosit!). Ale celor care au constatat încă o dată, cu acest prilej, cât de lipsită de generozitate a fost soarta cu ei, sau mă rog, cu *Echinoxul* lor. Și

cât de nepregătiți să se ridice la înălțimea momentului răsfățat-de-destin redactori ai „Noului Echinox”.

În al doilea rând, Horea Poenar a aplicat până la capăt, cu o consecvență vecină cu încăpățânarea, de nu chiar cu obsesia, un principiu *năucitor*, cel puțin în raport cu tradiția redactării, la noi, a dicționarelor scrise colectiv: absoluta *neintervenție* în textele pe care le-a coordonat. Știm cu toții că, pe la case mai mari, autorului articolului de dicționar, mai ales dacă e încă foarte tânăr (de obicei sub 40 de ani), i se specifică, părintește, de către coordonator(i) numărul de pagini pe care le are de scris, i se indică palierul pe care trebuie să-și situeze judecata de valoare, ba uneori i se scot sau introduc, fără nici o negociere, bucăți din/în text. Nu vreau să fiu greșit înțeles: sunt departe de a-i ridica monument actualului director al *Echinoxului* că și-a respectat colegii, dându-le posibilitatea să fie ei înșiși. Rezultatele atitudinii sale, ca ale oricărei situații la extremă, sunt, cel puțin pe alocuri, *realmente* nefericite. Toți comentarii cărții au semnalat greșelile ei tehnice, în primul rând lipsa unui format-tip al articolelor, cel puțin în dimensiunea lor strict informativă. Critica mea nu se poate însă extinde până la a nega, sau a cere să fie revizuită poziția autorilor articolelor (nici chiar în cazul celor resentimentare, cum e de-acum celebra răfuială a lui Călin Petrar cu Vasile Muscă) – fiindcă aceasta, exprimată sub semnătură, își capătă (dacă nu obiectiv, măcar subiectiv) proprietatea. Critica mea nu poate acuza diferențele sensibile de stil și verticalitate în redactare, care i-au făcut pe unii comentatori să laude îndrăzneala *Dicționarului...*, pe alții să deplângă conformismul lui encomiastic: există personalități în-structura-lor funciară nobiliare, după cum există altele din născare condamnate la șerbie, și în redacția *Echinoxului* se găesc, firesc, exemple (mai accentuate sau mai șterse) pentru ambele tipuri umane. În fine - și mai ales - critica mea nu poate să reia, pentru simplul fapt că o consideră ridicolă, mult-discutata chestiune a lungimii articolelor [pe toți cei care caută motivațiile murdare ale atitudinii mele, îi voi satisface, dându-le consimțământul meu să(-și) spună: desigur, fiindcă eu am fost cel mai important profitor, dacă ne gândim la numărul de pagini alocate].

[O continuare a parantezei pe care, totuși, nu mi-o pot reprimă: Recunosc că, la lectura primei recenzii a lui Ion Simuț am simțit nevoia, în fața unei atât de aritmetice acribii, să-i cer să numere nu paginile, ci semnele. Poate și pauzele dintre ele. Să-i sugerez metafore concretizante, din cele obișnuite spre a face palpabile numerele mari. De exemplu, punând unul după celălalt toate caracterele și spațiile tipografice dedicate echinoxistilor sub 35 de ani și cu mai puțin de 3 cărți la activ am putea obține un fir capabil să înconjoare de 2 ori și jumătate un teren de fotbal. Punând însă cap la cap caracterele și pauzele dedicate celor peste numita vârstă și cu 3 sau mai multe cărți, am obține un fir care înconjoară doar o dată și trei sferturi un teren, și acela de handbal. Dacă Ion Simuț și-ar fi dat seama de aceasta, am fi dispus de o imagine totodată sintetică și plastică despre dimensiunea flagrantă a nedreptăților comise în *Dicționar* - imagine perfect adaptată epocii pe care Heidegger o caracteriza drept timpul convertirii totulului în numărabil și a numărabilului în numărat...]

În al treilea rând (și de aici începe acea parte a comportamentului lor la care nici unul din noi,ăștia mai bătrâni, nu ne așteptam și pe care recunosc că mi-e în continuare greu s-o aprob) autorii, în frunte cu Horea Poenar, au refuzat, după apariția împincinatei opere, să aștepte cumintți reacțiile publicului cult și să lase receptarea să-și facă treaba.

De aici (mai precis de la două replici dure la

articolul lui Ion Simuț din *România Literară* - una a lui Horea Poenar, alta a lui Vlad Roman) a debutat propriu-zis acea desfășurare de evenimente care, totodată spectaculoasă și întristătoare, a readus în centrul atenției dicționarul, dimpreună cu autorii și comentarii lui. Cum bine știm, criticul vizat a răspuns nu cu unul, ci cu două (deocamdată) articole, unul (pur și simplu injurios) în *Tribuna*, unul în *Familia*: din tot ceea ce scrie domnia-sa acolo mă simt obligat să cad de acord cu o singură idee. Și eu cred că *din principiu* autorul nu trebuie să răspundă criticii de întâmpinare. Dar să nu cerem echinoxistilor ceea ce, structural, ei nu pot face. Au încălcat deja, cum am văzut, câteva legi nescrise, în primul rând pe cea care stipulează că, la anii lor, se stă cuminte în bancă și se tace; sau dacă se vorbește, se vorbește transpirat de emoție admirativă despre realizările celor mai mari. Mai vinovat îmi pare Horea Poenar însuși, care are, totuși, o vârstă; dar, cunoscându-l destul de direct, resimt gestul lui mai degrabă ca pe furia (totuși rece, bine reglată și țintită stilistic, mai ales când o comparăm cu ieșirile ulterioare ale lui Ion Simuț) a ursoaicei apărându-și puii. Greșeala lui evidentă e, aici, cea de a uita - judecând afectiv - că pe cei care nu se știu descurca singuri degeaba îi protejezi. Refuzând până la capăt să opereze paternalist la redactarea cărții, prietenul meu s-a trezit, după apariția ei, în plină atitudine *maternă*, lucru care nu încetează să mă amuze și să-mi sugereze că domnește, în cultură ca și în natură, un echilibru în esență netulburat.

Dar să revin: trebuie să admit că, în calitate de individ care, acum vreo zece ani, recomandam furibund o *noapte a cuțitelor lungi* printre bătrânii culturii române, fără a obține totuși nici o reacție notabilă, i-am invidiat pe echinoxistii de azi că au reușit să scandalizeze tocmai atunci când voiau mai puțin s-o facă și când erau convingși că scriu articole pe cât se poate de obiective (fiindcă "analitice"). Explicația e, am înțeles apoi, simplă: o condamnare colectivă doare mult mai puțin decât o sentință cvasi-neutră, dată în nume personal. Sunt puține intervenții (și suspecte, cum bine au observat comentarii), în dicționar, după care concluzia să fie un tranșant: *vinovat!* Dar majoritatea zdrobitoare a articolelor poartă în tonul și valorizările lor, luate în întreg, o evaluare mult mai dureasă: *no big deal!* Pur și simplu aceasta e concluzia la care au ajuns, privitor la mulți dintre noi, judecând pe cât de onest au putut, echinoxistii de azi. Ca un rezultat, un *Dicționar* care în intenția lui nu era deloc revoluționar a fost, mai întâi, ignorat programatic, iar apoi - când nu mai putea fi ignorat, datorită provocărilor lansate de echinoxisti: mese rotunde, emisiuni la radio și TV - receptat ca unul polemic și revizionist. Imaginați-vă paradoxul: amintiți-vă că oamenii aceștia și-au reprimat vârsta interioară, care i-ar fi obligat să fie nonconformiști și gălăgioși și ne-au oferit o carte calmă și, în linii mari, gri. *They played by the rules*, în sensul cel mai propriu al expresiei. Teamă mi-e că, pe undeva în adâncul lor, se așteptau să fie mângâiați - măcar de vechii echinoxisti - pe cap.

Sper că receptarea *Dicționarului...* i-a determinat, în sfârșit, să nu mai vadă cultura cu ochii elevului (care speră că dacă e *realmente* talentat și onest va fi întâmpinat cu bucurie la 'banchetul' spiritului) și să realizeze că sunt, în primul rând, purtători de spadă. Și că dacă tot o au și a fost văzută, e bine să știe s-o folosească. Câteva excelente texte de-ale lor apărute în ultimele săptămâni dinaintea verii - replica lîncăi Domșa la nu știu ce supărare a lui Aurel Pantea, cea a lui Vlad Roman la recenzia lui Ion Simuț (ambele în *Vatra*, 3-4/2005) - sunt, zic eu, semne că au început să priceapă pe ce lume trăiesc.

Iar instinctul meu de om deja hârșit și destul de devreme bătrân mă face să le spun celor de-o

vârstă cu mine (sau mai rău): echinoxistii (*unul câte unul*, insist asupra acestui aspect!) au început să se trezească, deci - *păzea!*

La pensée de l'escalier

Revenind la noi,ăștia alți, mai am de notat un gând, unul care mi-a venit târziu, la spartul târgului, adică atunci când dezbaterea despre cartea echinoxistilor părea să se fi încheiat (trebuie să-i mulțumesc anonimului admirator al lui Ion Simuț că a redeclanșat-o!). Cred că lucrul care a deranjat cel mai mult la acest *Dicționar* al *Echinoxului* e că a fost făcut de... echinoxisti. Adică de studenți, în cel mai 'bun' caz (dacă avem impresia că vârsta e un criteriu absolut) de absolvenți. Domnește în cultura noastră convenția tacită că la anii și experiența lor nu se scriu cărți. E, într-adevăr, de ajuns să ne uităm la articolele din *Dicționar...* ca să vedem cât sunt de *cruzi* (într-unul din cele două sensuri: de cruditate, în cazul majorității, de cruzime în cazul celor neașteptat de maturi cognitiv și stilistic). Ion Simuț își încheia intervenția din *România Literară*, într-un soi de îndulcire a concluziei sale că dicționarul e un eșec, astfel: "Dar poate că ar fi mai potrivit să judecăm mai relaxat această situație: nu e vorba de un *Dicționar* academic, riguros, ci de un exercițiu studentesc de asumare neconvențională a unei tradiții." Voi reveni la această idee - care mi se pare salutară, câtă vreme reprezintă o perspectivă *serios și pe deplin* asumată asupra cărții, și nu un artificiu retoric. Deocamdată voi cita, din alt articol al aceluiași (prolific, veți recunoaște) autor o explicare a gândului de mai sus: "Nu poți schimba așa-zisul canon echinoxist (impropriu spus!) cu niște anonimi, cu niște bieți studenți la început de carieră critică, pentru că le lipsește instrumentul principal pentru a-și impune un punct de vedere, autoritatea critică. Dacă acest *Dicționar* ar fi fost elaborat de Ion Pop, Petru Poantă, Ion Vartic, Al. Cistelean și alți prestigioși critici echinoxisti ar fi fost cu totul altceva: ambiția de a propune raporturi de valoare ar fi fost credibilă."

Vă rog să depășiți mica stupoare stilistică față de tautologia *așa-zis/ impropriu spus* cu care debutează fragmentul (vom vedea la sfârșit că supărarea criticului era deja prea mare ca să se mai poată controla atent) și să mergeți la ideea principală: fenomenul echinoxist nu poate fi evaluat corect decât de către somitățile actuale fost-echinoxiste. [Mă scuz față de cei numiți și îi asigur că tonul meu ironic nu-i privește în mod direct. Dar și domniile-lor trebuie să se întrebe dacă asemenea manifestări *perioase* trebuie să-i bucure sau le aduc în fapt deservicii, cel puțin în ochii generațiilor neîncrezătoare față de monumentele-în-viață.] Nu trebuie așadar, din principiu, ascultate, privitor la fenomenul "Echinox", vocile vii ale acestuia; doar cele din criptă (echinoxistii știu la ce mă refer: la spațiul din caseta redacțională dedicat 'foștilor') pot vorbi în cunoștință de cauză.

Or, iertați-mi nedumerirea - și, mai cu seamă, naivitatea: cine (ne) sunt echinoxistii? Și cum sunt ei? Iar ca o consecință: ce este echinoxismul? Nu tocmai amestecul acesta, un pic ridicol, un pic sublim, în orice caz întotdeauna exploziv, amalgamul acesta de conștiințe, poziții și stiluri *în formare*? Îmi permit să mai citez câteva aprecieri, ale unuia dintre cei mai-sus-pomeniți/ flatați de Ion Simuț însuși, fiindcă ele asumă cu mult mai bine decât aș reuși eu modalitatea de lectură (doar *aparent* mai puțin *critică*) la care mă gândesc: "Ca 'bătrân' echinoxist și ca unul dintre fondatorii revistei, precum și ca unul care n-am beneficiat de un tratament prea afectuos în lucrare, mărturisesc deocamdată admirația, deloc condescendentă, față de acești foarte tineri literați care au scris





Dictionarul. În multe dintre articolele lor, regăsesc invarianți ai propriului meu început: o anumită inocență în mimarea autorității, camuflarea prin morgă și emfaza expresiei a unei firești precarități a lecturilor, discreta presiune a contextului cultural, stângăcii de limbaj ș.a. Dar mulți scriu remarcabil, au vervă și intuiție și comentariu, dexteritate analitică și tupeu în judecata de valoare. Au mai puține prejudecăți și o mirare, fecundă intelectual, în receptarea fenomenului literar. Iar, dincolo de toate acestea, ne-au citit cărțile, unele, poate, într-adevăr prăfuite.” (Petru Poantă, în *Tribuna*.)

Lenny

Într-un celebru desen animat contemporan, un rechinuț, al cărui nume l-am notat mai sus, trăiește niște probleme de identitate dorind să fie... vegetarian. O bună parte din *plot*-ul acestui film pleacă de la tentativele disperate ale tatălui și fratelui-rechin(i), ca de altfel ale comunității rechinești în întregul ei, de a-l întoarce pe deviant pe calea cea bună. Ce e interesant, e că Lenny apare la un moment dat travestit în *delfin*.

Or, eu cred că echinoxii actuali fie au fost prost educați de al lor director, fie, dimpotrivă, n-au reușit să renunțe destul de repede la mai vechile lor iluzii - fiindcă, prin acest dicționar, au ieșit în cultură cu o atitudine de delfinași, convingși că dacă vor manifesta atât echilibru și atâta obiectivitate de cât/câtă sunt în stare vor fi citiți cu inteligență și deschidere, ca niște parteneri egali de dialog. Din punctul meu de vedere, faptul că li s-a răspuns cu mușcătură, pe alocuri destul de tari, e un lucru bun. E semn că școala lor e pe sfârșite, că trebuie să se desprindă de gândirea și din solidaritatea de grup, devenind (tot ce e mai greu să devii!) ei înșiși. *Dicționarul...*, și mai ales receptarea lui îi silesc să facă asta destul de devreme. Contrariindu-ne pe aproape toți ceilalți și fără discuție ratând în multe privințe 'tehnice', această carte și-a atins scopul, așa cum Horea Poenar găsea de cuvânt să i-l trădeze în introducerea sa: "... mai mult decât în toți cred în cei care au scris acest dicționar. Pe ei îi cunosc și îi simt aproape și pot parafraza, vorbindu-vă despre ei, o sintagmă a lui Faulkner fără a-mi fi teamă de cuvintele mari: *ei vor dăinui.*"

Fiți pe pace, toți câți v-ați neliștit: *Dicționarul...* nu este despre noi, cei analizați. Ci despre *echinoxii*. Singurii echinoxii care au cu adevărat dreptul să se numească astfel: actualii, cei 50.

Get freaky

N-am să închei însă fără să fac ce v-am promis, adică fără să redescrui scenele de tot râsu'-plânsu' care s-au desfășurat, la vedere sau în culise, în ultima parte a războiului iscat în jurul dicționarului. Mai ales pe cele încă necunoscute publicului larg: într-un anume sens, ele sunt prea savuroase pentru a nu fi împărtășite.

Partea de suprafață a icebergului e în linii mari știută: Am avut de-a face mai întâi, cu o recenzie deosebit de critică, dar decentă în expresie, a lui Ion Simuț în *România literară* (nr. 5, 9-15 februarie 2005). Cam în același timp, apărea în *Tribuna* (nr. 59, 16-28 februarie) un grupaj de texte și interviuri (voci implicate: Corin Braga, Sanda Cordoș, Petru Poantă, Ovidiu Pecican, Aurel Codoban), despre *Dicționar* - unele *pro*, altele *contra*, dar păstrându-se și ele într-un ton citadin. Apoi a început *conflagrația*. A declanșat-o Horea Poenar, cu articolul său *Mediocritate sau partizanat?*, din *Echinox* 1-4/2005, la finalul căruia *România literară* era sfătuită indirect să-l dea afară pe criticul orădean, iar Ion Simuț - somat de-a dreptul să se lase de meserie.

Personal, mă așteptam ca replica acestuia să fie dură; dar când ea a venit (*Protestul oamenilor muncii de la revista "Echinox"*, în *Tribuna* nr. 66, 1-15 iunie), am fost descumpănit. Și, de ce să n-o recunosc, dezamăgit. Pentru radicalitatea atitudinii sale, Horea Poenar merita *pe deplin* să fie dinamitat, demolat; dar o atare operație nu putea să aibă efect decât executată cu sânge rece - sau, poate și mai bine, cu simț al umorului. Or, Ion Simuț pur și simplu s-a pierdut cu firea. De sub pana domniei sale au curs nu atât idei substanțiale, cât mai ales adjective, atât de numeroase încât obnubilau argumentația - și unele dintre ele mai mult decât injurioase. Ele mi-au părut inadmisibile nu fiindcă aș fi prin natura mea pudibond, ci fiindcă dădeau fără greș mărturie despre un autor ieșit din țâțâni (și, mult mai grav, despre un om de cultură ieșit din *stil*). Am avut impresia penibilă a unui meci de box în care unul a dat un pumn, l-a primit înapoi și, în loc să dea, la rândul-i, mai *tare* și *bine țintit* (dar respectând regulile jocului), a început să se bată dezordonat, cu gesturi repezi și largi, care îl făceau extrem de vulnerabil - și, mai ales, să *injure* în gura mare. Oricât de distructiv pentru imaginea lui Ion Simuț va fi fost articolul lui Horea Poenar, această intervenție *manu propria* din *Tribuna* l-a prejudiciat pe criticul orădean incomparabil mai mult.

Dar cu aceasta bătălia nu s-a încheiat. Ion Simuț a revenit (având, probabil, intuiția neclară a faptului că 'o făcuse lată'), în *Familia* nr. 5/ mai 2005, cu un articol ceva mai citadin, intitulat *Erorile unui dicționar*. Aici izbucnirile 'colorate' ale criticului au fost mult mai reduse, astfel încât poziția sa a redevenit *lizibilă*. Am discutat unele din ideile sale mai sus; acum mai consemnez doar faptul că, măcar din ce se vedea la suprafață, criza personală a criticului părea depășită.

Ce nu cunoșteam însă atunci (și ce mă amuză până peste poate și acum, la câteva luni după) era zvonul, curând apărut, potrivit căruia Ion Simuț nu s-a mulțumit să lucreze *față în față*, ci a încercat și prin partea diametral opusă (de obicei interzisă în bătăliile spirituale): destul de curând, am primit informații conform cărora domnia-sa ar mai fi scris/ trimis și niște *scrisorele*. Unor colegi de catedră și facultate ai lui Horia Poenar, aleși pe sprânceană dintre cei pe care criticul orădean i-a considerat așezați într-o poziție ierarhică de unde puteau lua măsuri *dixiplinare* împotriva acestuia. Că ar fi solicitat pedepsirea aspră a infractorului (deși chiar domnia sa îi oferise acestuia, în presa culturală, circumstanțe atenuante pe motiv de instabilitate mintală). Pesemne, mi-am spus la momentul respectiv, aceasta nu poate fi decât o născocire infamă; e cu neputință ca un bărbat ajuns la, sau poate chiar trecut de maturitate să facă lucruri pe care mie mi-e rușine a le fi comis la grădiniță și în clasa întâi, când strigam: *Tovarășaaa! Cutare mi-a luat creionul*. La drept cuvânt, nici nu mi închipui ce ar fi putut spera cel învinuit de la o astfel de procedură: cum bine știm, Facultatea de Litere nu e Armata sau Poliția, și în cultură nu se dau/ nu se execută ordine despre cum poți/ trebuie să gândești și să scrii.

Cu neputință, am concluzionat. Orice om lucid și-ar fi dat seama că, afară, eventual, de Premiul "Clientul Anului" din partea Poștei Române sau a serviciilor de email, nimic bun nu se poate obține din asta. În concluzie: Ion Simuț (cel pe care îl știam) nu putea fi vinovat de tot ce se povestea despre el. Ori mă mințiseră câțiva dintre colegii mei (toți oameni foarte onorabili!), ori explicația trebuia să fie un seism interior formidabil, unul capabil să-l fi dislocat pe altfel respectatului critic într-un doctor Jekyll dător-de-sentințe publice pe de o parte, și un mister Hyde delator pe de alta. Cedând, de această dată, ideii că e mai bine să taci despre lucrurile pe care nu le înțelegi clar, decizia mea de la mijlocul lui iulie a fost ca, deși mă documentasem destul de atent, să nu scriu despre

subiect. Sau, chiar dacă aș fi scris, să nu public nimic.

În loc de încheiere, o teorie

Cum am spus, însă, la începutul acestui text, întâmplarea recentă cu afișarea articolului *simuțian* pe coridorul Facultății de Litere mi-a readus o bună parte din gustul amar cu care începeam, din cauza 'scandalului' *Echinox*, vacanța de vară. Nu pot încheia fără a încerca, chiar dacă ezitant, să explic de unde, cred, îmi vine *mie* această neplăcută senzație.

Există, am impresia, oameni 'de grad secund' într-un înțeles cu mult mai grav (fiindcă mai adânc-uman) decât în sensul condiției noastre acceptate de 'critici' - ființe secunde în raport cu literatura sau cultura, de exemplu. Cât e tânăr, un om 'secund' (în acest sens grav) se recunoaște, spre exemplu, după faptul că nu îndrăznește să vină cu un articol cum e cel al lui Ion Simuț în brațe, să-l pună pe masă pentru a-l afirma și a-l apăra. Acesta e un semn neliniștitor pentru viitor, fiindcă neputința de a avea curajul propriei opinii anunță foarte probabile regresii la stadiul de om terț sau mai jos, înspre veșnicul statut de personalitate dominată și resentimentară. Dar nu acesta e cazul cel mai trist. Trist e când o personalitate probabil nu destinată secundarității alege (firește, oarecum inconștient, dar nu mai puțin vinovat) să asume din când în când un rol care o va roade pe dinăuntru. 'Marii' echinoxii 'nedreptății' de *Dicționarul* aici rediscutat au avut inteligența să nu și apere ei înșiși pozițiile; știau, pesemne, că va fi un Ion Simuț *sau altul* care să numere paginile și să se bată pentru ei. [Foarte important: nu sugerez că acești echinoxii ar fi în sine personalități de grad I, iar apărătorul lor nu; mă refer la comportamentul lor în cazul de față; e probabil ca I.S. să fie, potențial și real, mai valoros decât mulți dintre aceștia. Atât doar că s-a comportat ca și când nu și-ar da seama.] De asemenea, colegii de catedră și 'superiorii' lui Horea Poenar cunoșteau, foarte probabil, amănuntele polemicii; dar știau la rândul lor că nu se pot erija în instituții represive. Formulându-și scrisorile, Ion Simuț s-a comportat din nou ca un om care și asumă secundaritatea: a uitat că nu e un 'simplu cetățean' care se adresează *autorităților*, ci este el însuși o autoritate.

Probabil că una din dramele cele mai profunde pe care o putem trăi, când creștem, este să descoperim că, în ciuda efortului uneori disperat cu care ne-am clădit o carieră și o poziție, toată consistența noastră *internă* poate fi risipită de câteva cuvinte dure, bine țintite (nu discut aici dacă și îndreptățite, sau nu). Iar faptul că în atari situații ne pierdem cumpătul e scuzabil, atât cât ține doar de temperament; însă e aproape ireparabil, dacă el semnalează lipsa noastră de auto-cunoaștere. Un om de gradul I, așa cum îl gândesc eu acum, e în primul rând cineva liniștit cu sine, cu destulă plinătate/ luminozitate internă ca să nu dispere atunci când cineva atacă statuile în genere, sau pe a sa în particular.

Reprezintă acest tip de om doar o iluzie, o proiecție ideală pe care nici unul dintre noi, cei reali, să n-o poată susține mereu și până la capăt? Poate că da; poate că nu vom putea fi nicicând siguri că suntem scutiți de crizele 'tip Ion Simuț'. Totuși, una din tehnicile de a ne apăra viitorul de asemenea neplăcute surprize e să gândim mereu *ca și când* am reprezenta însuși centrul lumii, *ca și când* toată soarta culturii s-ar juca în și prin persoana și vocea noastră. Este ceea ce unii echinoxii au început să știe și să facă. Cu gândul la ei, nu pot încheia decât cu un sentiment de optimism.

* Desigur, de la a *peria/ periere* - actul de a îndepărta grijiului impurități, chiar și închipuite, de pe haina unei persoane.

Jurnalul unui maniac

Răzvan Țuculescu

6 aprilie, 10,30.

De dimineață, afară ninge al dracului. Sau era lapoviță. Nu știu exact. Cerul, acoperit cu nori părea placat cu plumb. O vreme cu adevărat bacoviană. Mă taie niște dureri de cap îngrozitoare. Am lungit-o din nou aseară și m-am dedulcit la amestecuri.

Votcă și rom.

Votcă și bere.

Ca un marinar cretin.

Nu știu exact cum am ajuns acasă. Probabil cu taxiul sau pe jos, folosind pilotul automat. Visele mi-au fost confuze, vizitate de obișnuitele monstruoziități, cu hăuri solemne, amestecate generos cu crîmpeie de realitate.

Asta-i o mare problemă.

Trag câte o beție strașnică, îmi dau tîrcoale diverse fantasmă iar a doua zi, pur și simplu, habar nu am cît anume a fost vis și cît realitate. De multe ori, întîlnindu-mă cu prietenii constatam că făcusem într-adevăr o serie de lucruri, plasate ulterior în dimensiunea virtuală a oniricului.

Mă enervează aceste "rechizitorii" post-beție.

Ai făcut aia, ai zis așa, iarăși ai bruscat-o pe domnișoara cutare sau ai oripilat nu știu ce mironosiță cu gesturi și cuvinte obscene. Clevetitorii sînt o gașcă de zurbagii imbecili care încearcă să pozeze în sfinți, băgînd tot timpul degetele lor păcătoase în ochiul altuia.

Fără să vadă propriul lor pai.

Propria lor bîrnă.

Sau, ce mai, ditamai copacul.

Deși am întîrziat la lucru, aștept să dispară din casă nenorocita de maică-mea. N-am chef de veșnica litanie despre comportamentul meu deviant sau despre tulburările mele de personalitate, expresie repetată cu o stereotipie demnă de mintea ei îngustă, închistată, industrializată.

De ce industrializată?

Așa mi-a venit.

Un cuvînt imbecil, introdus într-o pledoarie fadă și mîloasă.

Sau pîroasă - poroasă.

Tot una e.

Aud ușa, cheia răsucindu-se în broască.

Momentul eliberării. Mă ridic cu greu din pat și încep controlul vamal. Iau la rînd pantalonii, cămașa, geaca. După zece minute închei inventarul. Găsit chei, card bancar, două sute de mii de lei (în concluzie, am venit cu taxiul, din moment ce mai am bani), pierdut buletin, agendă telefonică. Dacă prima dispariție îmi provoacă o serie de crampe stomacale, a doua mă lasă rece: mai am o rezervă, undeva prin sertare.

Îmi fac o cafea tare.

Lichidul, deși mă dezmeticește are asupra mea un efect secundar ciudat: îmi provoacă dorința de masturbare. Execut ritualul în baie, imaginîndu-mi diverse perversiuni.

N-am chef să merg la lucru. Pe birou zace o carte fascinantă: *Enciclopedia criminalilor în serie*. Evident, sînt prea surmenat, prea moleșit, prea mahmur ca să pot citi. Realizez rapid că n-am să rezist mai mult de două ore fără să beau o bere. Să mă dreg, prea tare m-am îmbătat aseară. Cineva a ținut să-mi atragă atenția că cei care consumă de dimineață sînt alcoolici, fără drept de recurs.

Sentință definitivă.

Un infatuat complexat, preocupat să-și mențină o imagine curățică, spoită cu morală și truisme, doar, doar o să-i pice și lui ceva. La pat, se înțelege.

16,30.

Am băut patru beri, mă simt mai bine. Cîțiva dintre protagoniștii nopții trecute m-au interpelat explicîndu-mi cu gura pînă la urechi că iarăși am comis-o, făcînd-o pe eroul nazist, urlînd sloganuri prin tot barul, îngrozind clienții.

Dracu să-i ia de ipocriți. În sinea lor, toți își păstrează la loc sigur doza de extremism. Pufnesc cu toții pe nas cînd văd un țigan, nu-și pot camufla scîrba și dezgustul. Dar, cum trebuie întotdeauna să existe și un țap ispășitor, aruncă în mine cu pietre, făcîndu-mă în toate felurile. Călduță atitudine: în genul nici usturoi n-am mîncat, nici gura nu-mi pute.

Un zurliu mă întrebă ce dracu tot notez în caietul ăla. Înjurături, i-am zis. Nu m-a crezut. Nu i-am oferit explicații suplimentare. În fond, este problema mea directă și personală.

A șasea bere. Mă simt din ce în ce mai bine. Ar fi cazul să termin cu scribăleala, în curînd va deveni ilizibilă. La masă s-a inițiat o dispută aprinsă: care-i mai tare? *Un veac de singurătate* sau *Războiul sfîrșitului lumii*?

Îi las în pace. Gîndul îmi zboară la damnații societății, artiști ai crimei și la un volum obscur, intitulat *Demoni și miracole*. O brunetă cu ochi superbi s-a așezat pe singurul loc liber. Nu pare să aibă mai mult de cincisprezece ani.

I-aș trage-o.

17 aprilie, 12,30.

După cum se poate constata

(constata pe dracu, de către cine și cînd, este de la sine înțeles că nimeni nu va citi jurnalul, pardon, aberația asta non-valorică)

deci, după cum se poate constata, nu sînt un tip constant. Cam aiurea, dar așa mi-a venit.

Se presupune că un jurnal trebuie ținut cu o rigurozitate cotidiană, trebuie îngrijit, crescut în puf, ferit de intemperii, înconjurat de dragoste și abnegație.

Un căcat.

Din șase aprilie, pur și simplu mi-a pierit cheful să mai pun mîna pe pix. Vreo două zile am răscolit toată casa, furios, ajutat de un limbaj obscen, după cum a ținut să-mi atragă atenția cretina de maică-mea, convins că cineva, mai precis o anumită persoană a găsit de cuviință să-mi sustragă intimitatea și s-o ascundă dracu știe unde. În limbaj de specialitate o asemenea atitudine/gîndire poartă numele de paranoia. Sau mania persecuției.

L-am descoperit în cele din urmă, ascuns - probabil într-o noapte cruntă de beție - în spatele sertarului central al biroului. Un loc excelent, des folosit în adolescență pentru a depozita revistele porno, carnetul de note, departe de mîinile maică-mii, care n-a avut niciodată suficientă imaginație să caute nu numai în sertar, ci și în spatele lui.

Ghinion.

Să fac o retrospectivă?

S-au întîmplat multe. Și mai multe le-am uitat, memoria îmi este serios afectată din pricina băuturii. O să arate ca o haină zdrențuită.

Chiar așa.

L-aș putea intitula jurnalul zdreanță. Cel cu ochii de faianță. Pueril și imbecil totodată.

8 aprilie, aproximativ 12,30.

Am coborît dealul. M-au dat afară. Pe motiv de absențe nemotivate și prezentare în stare de ebrietate la locul de muncă. Binențeles că am făcut-o intenționat.

Vremea s-a mai domolit. S-a mai ameliorat. Am făcut dreapta, către barul meu preferat. Tot ceea ce am primit pentru serviciile prestate voi lăsa în crîșmă. Așa, în ciuda tuturor. Un om cu capul pe umeri ar amenda imediat atitudinea mea cu binecunoscutul paragraf intitulat lipsă de responsabilitate. În special capul pietrificat al maică-mii.

În bar mă întîlnesc cu Relu care mă tapează de cincizeci de mii. La fel ca săptămîna trecută. Nu mă deranjează. E un dobitoc.

Sînt ușor deprimat. N-am reușit să i-o trag Anei. Bruneta, a cărei vîrstă am intuit-o. Ca și cum lipsa defulării orgasmice n-ar fi fost suficientă, simt cu ororare că mă îndrăgostesc de puștoaica răzgîiată, de bani gata, convinsă că lumea se învîrte după cum dictează baștanul de taică-su. Încep să fiu ușor obsedat de ochii ei verzi, de trupul abia înmugurit, mirosind a prospețime și primăvară. L-aș strivi în palme, sufocîndu-l, terfelindu-l, mi-aș înfige dinții în el, sugîndu-i cu furie seva, l-aș strîpunge pînă în adîncuri, pîngărindu-l, umplîndu-l cu esența mea alterată.

Ana zice că e virgină. Nu bag mîna în foc. În zilele de astăzi, în vremurile noastre democratice orice este posibil. Certitudinile au dispărut.

Îndrăgostit sau nu, noua mea preocupare sufletească nu m-a împiedicat să i-o trag grasei de Imola. Mi-e scîrbă, în general, de femeile supraponderale. Am făcut o concesie pentru că Imola, complexată ca orice diformitate naturală este foarte docilă și cooperantă. În pat, desigur.

Am cules-o din bar, ne-am deplasat în demisolul ei sordid, amprentat cu o dezordine sufocantă, am dezbrăcat-o, am trimis-o urgent la baie să-și radă obiectul muncii și am făcut-o în toate felurile, cu ochii închiși, imaginîndu-mi că sînt cu Ana.

Dimineața

(9 aprilie, aproximativ ora 11,30)

m-a cuprins greața. Dar, dintr-un impuls cavaleresc - o atitudine care în general nu mă caracterizează - am cedat, oferindu-i delicatose, cu gîndul la adolescenta mult rîvnită. Ca un adevărat porc bătrîn ce sînt. Ziua a decurs fără evenimente speciale. O vizită la bar, două, trei beri. Obișnuita pierdere de vreme, trei, patru sute de rom, cîntece, mult fum, ceva studente dispuse la înghesuială. Execuție în stil mare, în buda barului. Monotonul drum către casă, susținut de pilotul automat.

10 aprilie, 10,30.

Ziua a început dezastruos. Căutîndu-și zilele din urmă la mine în cameră, maică-mea a descoperit, "din pură întîmplare" - cînd scoate cîte o abureală, cîte o minciunică nevinovată, aduce întotdeauna în favoarea ei argumentul aleatoriu al hazardului - zvastica mea, depusă cu dragoste într-o tabacheră

Scandalul a luat proporții.

Deși buimac și mahmur am reușit să i-o smulg din mînă. Ar fi fost în stare să meargă cu ea la poliție. I-ar place să mă vadă închis. Am înjurat-o și am blestemat-o din tot sufletul. A plecat la serviciu proferînd amenințări.

universitaria

“Românii se adaptează destul de ușor și repede”

De vorbă cu Claudine Lacroix

– Deși, în România post decembristă a anului 2005 profesorii nu au salarii și guvernul nu are banii necesari ca sa-i dea, deși unii copii merg câțiva kilometri pe jos ca să ajungă la școală, deși unii nu au bani nici de pâine, învățământul românesc este apreciat în vestul Europei.

În perioada 21-25 noiembrie Facultatea de Fizică a Universității Babeș-Bolyai din Cluj a primit vizita doamnei *Claudine Lacroix*, director de cercetare la Laboratoarele „Louis Néel” din Grenoble. În timpul vizitei doamna a susținut câteva seminarii. Am invitat-o să avem o discuție pe tema colaborării româno- franceze.

– *Ați avut multe contacte (directe și indirecte) cu România. Care sunt opiniile dumneavoastră despre țara noastră dar mai ales despre cercetarea din România?*

– În România, cercetarea s-a dezvoltat foarte mult, în ultima perioada și este foarte vizibilă în tezele de doctorat, în cotelă dintre România și Franța. România s-a dezvoltat foarte mult din punctul de vedere al dotărilor, înainte toată partea experimentală se făcea în Franța, dar acum se pot face experimente reușite și în România.

Totul este mult mai dinamic, din toate punctele de vedere și oameni sunt mult mai motivați. De aceea sunt extrem de sigură că în scurt timp România va atinge nivelul de cercetare al țărilor vest europene.

– *Cum sunt văzuți cercetătorii români în vestul Europei, dar în special în Franța?*

– Sunt mulți studenți români în Franța și aceștia sunt foarte apreciați datorită nivelului științific și a faptului că români se adaptează destul de ușor și repede. Cei care urmează cursuri în Franța reușesc să înțeleagă și să comunice excelent în comparație cu alți studenți străini. În momentul de față doi studenți români își pregătesc tezele de doctorat în laboratorul meu și sunt deosebit de apreciați de toată echipa.

– *În cariera dumneavoastră de cercetător ați cunoscut mulți cercetători români. Cum ați colaborat cu aceștia?*

– Încă nu am avut contacte directe cu cercetători români, dar cunosc destul de mulți pe care i-am întâlnit la conferințe, comunicări și alte locuri. Ce pot să vă spun este că totul a decurs deosebit de bine.

Este prima dată când vin în România, pentru a ține un seminar și vreau napărat să vin și anul viitor, deoarece între studenții români și profesori există o mai bună interacțiune decât între studenții francezi și profesori.

– *Ce sfat ați da unui student român care ar dori să înceapă o carieră în cercetare?*

– SĂ CĂLĂTOREASCĂ! Să aibă cât mai multe contacte cu laboratoare din străinătate, cu cât mai multe grupuri de cercetare. Numai așa se poate rămâne tot timpul la curent cu noutățile științifice din fiecare domeniu de cercetare.



– *Am văzut pe internet, un anunț despre burse de doctorat, în subsolul căruia scria: „Femeile sunt încurajate să aplice”. În acest moment, există o discriminare între bărbați și femei, în lumea științifică?*

– Deși am fost directoarea Laboratoarelor „Louis Néel” din Grenoble pot să spun că există o discriminare, mai ales odată cu avansarea în ierarhie. Unei femei îi este destul greu să ocupe o funcție de conducere importantă și este și mai prost plătită. Cu părere de rău o spun dar....

Adevărul este ca în Franța sunt puține femei care vin la fizică. Un fapt ce m-a surprins, într-un mod plăcut, este ca aici, în România, sunt multe studente, în comparație cu Franța, unde, poate, că fetele sunt mai greu de convins să vină la fizică.

mă copios cu o pereche de șoareci, abonați, probabil din obișnuință la masa de prînz a deținutului. Mi-au lăsat jurnalul pînă la proces. Sînt noul monstru, noua vedetă horror, noul subiect de revoltă și ochi măriți de groază din orașul nostru bogat în tembeli de toate soiurile. Puțini vor cunoaște – poate psihiatrii angajați de avocatul apărării să mă scape de închisoarea pe viață – cînd s-a produs declicul. Cînd interfața a făcut trosc, pleosc, împingîndu-mă brutal dincolo.

Tu, Ana.

Tu, ființă blestemată.

Profitînd de condiția mea precară, de sensibilitatea mea extremă, hrînindu-te hulpav cu obsesia mea pentru tine.

Transformîndu-mă în preș, călcîndu-mă cu bocancii tăi scumpi, strivindu-mi sufletul bucată cu bucată, picătură chinezească făurită în fundul iadului, tu, ciupercă atomică topindu-mi în lavă furibundă ultima fărîmă de normalitate, răpindu-mi, cu bestialitatea păsărilor stimfaliene, bulgărașul meu nevinovat de speranță.

Ești și vei rămîne autorul moral al faptelor.

Detalii despre monstruozițiile pe care TU le-ai înfăptuit vei afla în presă.

Trei suflete nevinovate.

Măcelărite de dragul unei iubiri terfelite.

Amadeea, Nick, Angelica...

Într-un cuvînt ANA!!!

Nostim, nu?

Trei îngerși pentru refuzul sarcastic al unui

demon.

Cu fiecare lovitură, cu fiecare înțepătură, cu fiecare perversiune înfiptă în fundulețul lor virgin, smulgeam, tăiam și violam o parte din tine.

Îți vedeam aroganța ascunzîndu-se, chipul îngrozit pierzîndu-și înfumurarea, își auzeam țipetele sinistre, îți vedeam ochii cerșind iertare, îndurare, milă.

Implorîndu-mă pe MINE, stăpînul tău,

Dumnezeul tău personal, nenorocito!!!

și harști!!!

Mureau de fiecare dată horcăind ca un porc, mă bălăceam în singele tău și mi-aș fi petrecut întreaga viață reiterînd la nesfîrșit suprema satisfacție!!!

Condamnîndu-te la moarte iar și iar, judecător și călău, pîngărindu-ți trupul, trimițîndu-ți sufletul în fundul iadului iadurilor!!!

Ai făcut și victime colaterale. Sper să-ți apese conștiința cît mai dureros.

Maică-mea. Atac cerebral, se află într-o binemeritată comă. Sper să nu-și revină.

Laura. “Eminenta studentă” experimentează o profundă depresie, cu posibile complicații.

Tîmpita, ar trebui să se simtă privilegiată, doar s-a futut cu monstrul orașului.

Vezi ce-ai făcut?

Toată aiureala asta putea fi evitată.

Tot ceea ce mi-am dorit a fost un strop de afecțiune.

Prea mult, nu?

și acum, cîteva cuvinte despre viitor. Pe mine mă așteaptă, în cel mai bun caz, 25 de ani de pușcărie. Sau de sanatoriu. Dracu știe. Jurnalul se va constitui ca probă în proces. Ulterior, va fi cumpărat de un ziar și publicat. Fapt care nu poate decît să mă bucure.

Viitorul tău?

Am avut un complice. Criminaliștii au descoperit indicii care incriminează o a doua persoană. Oricît s-au străduit anchetatorii, nu i-am dezvăluit identitatea. M-au aburit în toate felurile, m-au amenințat așîșderea.

O perioadă, te va lăsa în pace.

Să te tortureze remușcăile.

După un timp însă... Orice persoană văzută, orice individ întîlnit, omul pe care îl iubești, soțul dragăstos, fidel și grijuliu... poate o umbră în noaptea... un bețiv pierzînd controlul mașinii...

Va declanșa teroarea.

Nici o lună, nici o zi, nici o oră, nici o secundă măcar, de liniște.

În final, o scurtă explicație pentru eventualii cititori:

Cine își imaginează că un demon se transformă în înger e un fraier.

Argument la tradițiile noastre

Radu Ilarion-Munteanu

În principiu, un așa zis "Argument", plasat în capul unui serial publicistic, se presupune a fi un soi de program, susținut de motivațiile mai mult sau mai puțin personale ale autorului. Câtă vreme mi-am asumat deja tradiționalul titlu ca atare, nu se pune problema să lipsească atari elemente, dar accentul se va deplasa, oarecum de capul lui, în altă zonă a demersului.

Această zonă are, pentru a fi schițată, nevoie de unele elemente istorice (tehnic vorbind), înșirate molcom, cu ton de poveste.

"Totul" a început cu trei ani în urmă, în culisele portalului LiterNet.ro (unde semnatarul acestor rânduri este cam de atunci redactor), când câțiva membri ai echipei au descoperit că aria lor comună cuprinde, pe lângă opțiunea lor pentru promovarea culturii și literaturii în spațiul internautic, o dragoste sincronă pentru Muzeul Țăranului Român. Așa s-a născut ideea secțiunii numite Destinații culturale, "copilul" favorit al Deliei Oprea. Menită a prezenta, cât mai amplu, flexibil și viu, instituții muzeale definitorii pentru ethosul cultural românesc. Prima "destinație" a fost, desigur, muzeul de la șosea, părăsit, din nefericire, în ultimii ani, de corifeii săi, Horia Bernea și Irina Nicolau.

Cum povestitorul era redactor la o revistă lunară circumscrisă, ca obiect de specialitate, științelor agricole și silvice, i-a propus acesteia un serial de prezentare a muzeului întemeiat de Tzigara Samurcaș, într-o formă rezumativă, potrivit spațiului paginii culturale a revistei. Zis și făcut.

Editorii revistei au sugerat apoi o dezvoltare a subiectului, pe linia portretelor miniaturale ale unor muzee etnografice, de artă populară ori doar cu profil rural. De aici căile celor două proiecte au devenit divergente. Spațiul inerent redus al acestui portret muzeal l-a condus, logic, pe redactor la căutarea unuia mai adecvat, unde serialul descriptiv să se simtă mai la largul său. Mai ales din nevoia de a recupera ceea ce feedback-ul Destinațiilor culturale de la LiterNet.ro a validat:

echilibrarea substanței informative cu subiectivul comentariului personal, centrat pe trăirea contactului cu peisajul muzeal descris ca atare.

Cu această ultimă tușă a schiței argumentative am ajuns, aproape pe nesimțite, la prezentul viu. Faptul de a fi avut șansa deschiderii redacției prestigioasei reviste clujene pentru un atare proiect rezultă implicit din însăși realitatea lecturii acestui început de pagină, dintr-un început de serial, la început de an.

Vom fi trei la drum: altfel spus, autorul are bucuria și privilegiul de a fi însoțit pe drumul redescoperirii unor spații ale memoriei culturale la limita marginalizării, de doi companioni onorabili: domnul I. Maxim Danciu, redactorul șef al revistei care ne găzduiește excursul, în fapt partenerul înțelegerii care-mi oferă spațiul de expresie și dumeata, cititorul generic, căruia mă adresez. Așadar, la drum!

Muzeul Țăranului Român — tur personal

În drum spre Muzeul Țăranului Român, mă întâlnesc cu un fost coleg, acum reprezentant al unei firme europene, situată în buza Pieții Victoriei. Aflând unde merg, zâmbește larg: Păi acolo-i duc mereu pe nemții mei. Deja îl știu pe de rost. Cu gândul la ce citisem, zâmbesc fugar, la limita dintre complicitate (a oamenilor de bun gust, cumva) și îndoială. Nu stau să-mi exprim sentimentul, amândoi suntem supuși rigorii necruțătoare a ritmului vieții. Prima imagine ce se impune ochiului, chiar în ritmul urban de care încă nu m-am desprins, nu e fațada Palatului Victoria, sediul Guvernului, ci turla, dominând arboretul, a clădirii «muzeului de la șosea», cum era cunoscută în epocă instituția pe care am de gând s-o vizitez. Pașii următori deschid perspectiva asupra clădirii masive, elegante, perfect integrate peisajului. Cărămida aparentă,

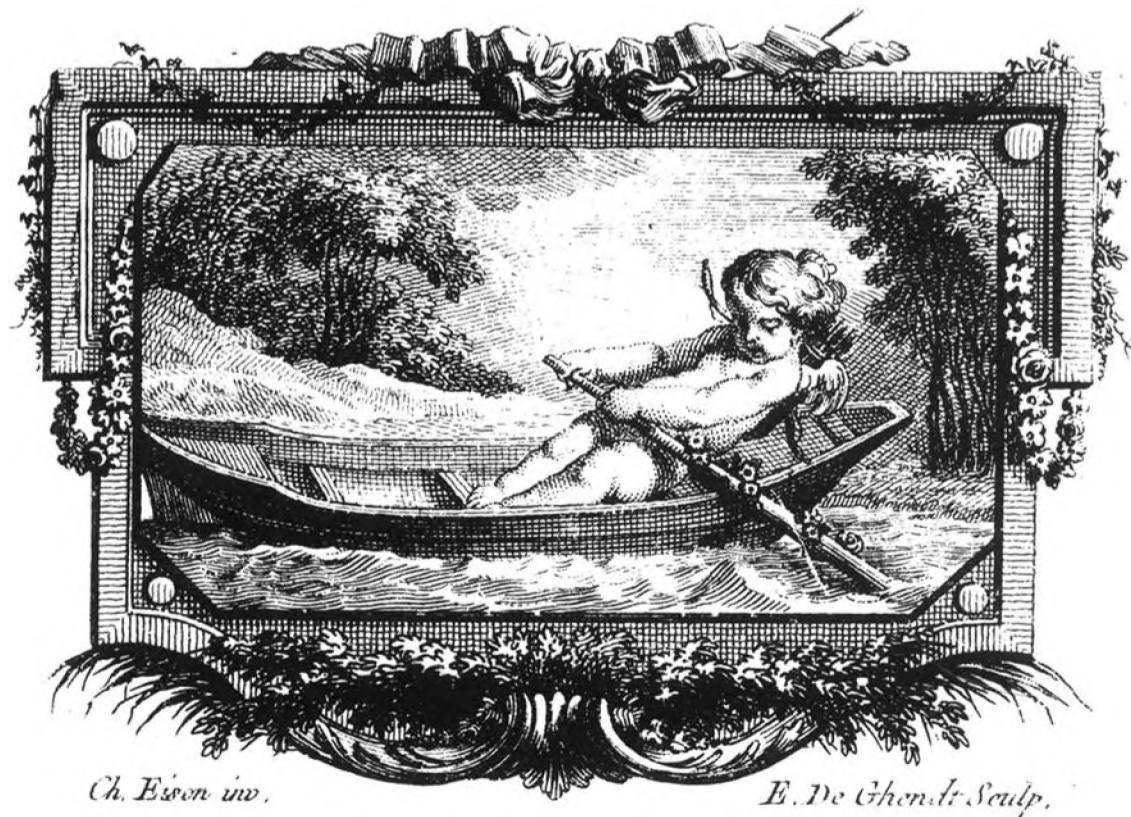
departe de a trimite la spațiul britanic, accentuează aerul autohton. Pliantele vorbesc de un stil neoromânesc, eu văd o sinteză de conac boieresc, mănăstire și cetate, poate aceasta mult stilizată. Descopăr în sinea mea că cele trei elemente nu sunt decât reperele arhetipale ale civilizației istorice circumscrise ethosului nostru. Arhitectul N. Ghika-Budești a tradus exemplar gândul istoricului de artă și etnografului Alexandru Tzigara-Samurcaș, director din 1906 al muzeului (până în 1948!), de a ridica «un palat al artei pământene».

Atari gânduri, împletind sentimentul unui contact de mult amânat cu informații de dată recentă, îmi sunt potențate de ritmul pașilor pe rampă. Dacă la primii sunt tentat să calculez durata construcției, cam 29 de ani, fiecare pas, pe măsură ce urc, mă transpune într-o stare progresiv «rarefiată». Cumva, rampa urcată duce către un «alt tărâm», în care structura spațiului, determinată de arhitectura specifică, nu face decât să anticipeze, să te pregătească pentru o experiență de comunicare cu cel puțin o nuanță de sacru. Renunț să discern între efectul obiectiv, al purității stilistice a construcției și începutul de exaltare a imaginației mele, atâta timp cât efectul cooperării factorilor e sinergic și mă face să mă aștept la o încărcătură spirituală a fiecărui obiect expus. Impresia e accentuată de atmosfera hieratică a holului de la intrare (inclusiv aerul gazdelor), senzația că ușa desparte două lumi devine materială.

Prima sală, e dominată de cruce, plasată, totuși, ușor excentric. La intrare, discret, primul avertisment: *Muzeele lumii recurg frecvent la diorame, reconstrucții artificiale ale contextului original. Și noi creăm contexte. Prin pictarea pereților, zidirea fotografiilor, încadrarea vitrinelor în tencuială, lansăm obiectelor o provocare, le silim să abandoneze indiferența specifică obiectului muzeificat, să se angajeze cu prospețime în noi forme de comunicare. Muzeul arată, dar și ascunde. Caută cu migală, nu te grăbi. Un muzeu bun e cel în care omul revine. E spus totul, cu precizie, cu blândețe, dar și provocând vizitatorul. De fapt, provocarea, cum vedem, e reciprocă, vizitatorul și obiectele sunt proiectate către impactul mutual.*

Două roți de moară străjuiesc intrarea în această primă sală, intitulată CRUCEA - POMUL VIEȚII. De dimensiuni mici, ambele cu patru spițe, care închipuie o cruce. Tema sălii, tema vibrantă a muzeului. Dar e mai mult decât atât. Cercul cu cruce interioară e un simbol celtic. Nu știu dacă artistul Horia Bernea, îmbibat de ortodoxie, a intenționat să sugereze obârșii dincolo de condiția definitorie creștină a neamului din care făcea parte și a cărui spiritualitate a încercat s-o surprindă prin această amplă, complexă operă de artă care e muzeul însuși. Dar efectul s-a produs, prin logica intrinsecă a tehnicii lemnului, canal de transmitere a structurilor ancestrale. Alături de roata din dreapta, prima furcă, obiect expresiv, stilizat natural, rafinat, trimiteră simultană la armă și la universul gospodăresc. Aveau să descopăr că în fiecare sală întâlnești, ca un semn de recunoaștere, un ou încondeiat, alături de o furcă de tors. Muncă și sărbătoare, utilitate și frumos, *axis mundi* și *oul cosmic*, sămânța vieții.

(va urma)



Ch. Eisen inv.

B. De Ghent Sculp.

Din nou despre jurnalismul cultural

Elena Abrudan

Încercarea de a configura principalele cerințe care ar trebui urmate de către cei ce abordează *jurnalismul cultural* poate fi o întreprindere destul de dificilă, deoarece trebuie avută în vedere atât perspectiva jurnalistului cât și cea a destinatarului produsului cultural. Nu mai puțin importantă este și perspectiva auctorială, a creatorului comunicării artistice, și, nu în ultimul rând, faptul că la ora actuală oferta de produse culturale este foarte mare.

Demersul nostru are ca miză necesitatea existenței unei interacțiuni personalizate cu produsul cultural, cu autorul acestuia, caz în care destinatarul, prin interpretare, devine coautor, creator de semnificații. În acest caz, jurnalistul cultural este un mediator, un formator de opinie care poate să deschidă o direcție în asimilarea comunicării culturale. Sarcina este dificilă dacă ne gândim că jurnalistul cultural trebuie să facă o selecție a evenimentelor culturale, să le interpreteze, să le evalueze, să le mediatizeze ținând cont de audiență, de publicul țintă, de probabilitatea înțelegerii mesajului și de existența unui cronotop estetic, a unor reprezentări asupra normelor frumosului sau chiar cele referitoare la emoțional, șocant sau teribil.

Această ultimă sistematizare este greu de obținut în epoca globalizării, datorită faptului că, acum, comunicarea culturală se adresează unor straturi sociale diferite, grupuri de vârstă diferite, țintește diferite segmente de public sau domenii: femei, copii, tineret, automobilism filatelie, pescuit, sport. Această mare varietate a destinatarului produsului cultural presupune faptul că acesta este ales preferențial, pretinde o interpretare specializată și impune o atitudine critic-evaluatoare. Ea va avea în vedere atât *valoarea estetică a produsului cultural* cât și *valoarea de identificare, valoarea de coeziune și valoarea simbolică*.

Valoarea de identificare presupune prezența veridicității, posibilitatea fiecăruia de a se regăsi într-o poveste, imagine fotografică sau picturală, în emoțiile stărnite de o piesă muzicală.

Valoarea de coeziune poate fi numită și valoare de apartenență la un grup social aparținând realității nemijlocite sau uneia dorite sau chiar disprețuite.

Dacă în epocile anterioare valoarea simbolică se confunda cu cea estetică, în contemporaneitate, *valoarea simbolică* o precede pe cea propriu-zis estetică și presupune încărcarea produsului cultural cu semnificații complexe și consensuale în raport cu un grup social sau o colectivitate umană.

Tangent cu aceste valori ale produsului cultural poate să se manifeste și o *valoare experiențială* care răspunde nevoii omului de evada pentru a avea experiențe-limită și pentru a produce concomitent noi modalități de socializare, marginale sau nu, de tipul: am fost, am văzut, am încercat...

Un alt element de care este nevoie să țină cont jurnalistul cultural este *expansiunea ludicului* în activitățile de divertisment și în structura discursului produsului cultural, deoarece ludicul, plăcerea jocului se combină cu formele cunoașterii, cu emoțiile și sentimentele trezite de acesta.

Valoarea estetică a produsului cultural constituie o realitate obiectivă, supusă normelor estetice specifice domeniului și care a fost sau va fi confirmată în timp. Inevitabil, ea are și o latură subiectivă pentru că dincolo de noutatea sau deschiderile în plan artistic propuse de opere, ele trebuie să placă, să impresioneze, chiar să șocheze, să nască emoții și sentimente, să construiască un sens care să-l plaseze pe receptor în câmpul estetic propus de autor. Așa cum s-a observat, jurnalismul cultural, critica de artă sau cronică de întâmpinare reprezintă într-un fel actul de ființare a produsului cultural și-i conturează valoarea estetică. Răspunderea este enormă și presupune anumite exigențe.

Jurnalismul cultural presupune o anumită specializare suplimentară, care poate fi făcută într-un cadru instituțional - facultăți, cursuri - sau prin preocuparea jurnalistului, printr-un fel de auto-didacticism favorizat de faptul că jurnalismul cultural este practicat, de specialiști. Ziarele care au o rubrică permanentă dedicată culturii au o echipă care se ocupă exclusiv de acest domeniu. Distincția dintre specialist și jurnalistul specializat este aceea că specialistul se adresează unui public cunoscător, în timp ce jurnalistul specializat țintește un public nespecializat, care nu are cunoștințe de specialitate în domeniu, este oarecum ignorant.

Situația actuală are un istoric. Practic, s-a petrecut un fenomen invers celui în care scriitorii au invadat paginile ziarelor în care își publicau în foileton romanele (Alexandre Dumas, Paul Feval, Charles Dickens, Mark Twain, Emile Zola). Treptat, cronicile sau comentariul critic aplicat asupra textului, volumului, spectacolului de teatru, operă, balet, film publicate în revistele specializate - consacrate unui public cunoscător s-au transformat în note de lectură, recenzii, cronici, comentarii - publicate în paginile ziarelor - deci se adresează unui public eterogen. De altfel, literatura este cel mai apropiat și frecventat subiect al jurnalismului cultural.

Critica literară este practică de criticul scriitor. Acesta poate fi *critic impresionist* - care își transmite emoțiile stărnite prin contactul cu opera, *critic dogmatic* - care judecă opera prin grila unei ideologii filosofice, estetice, sociologice, politice și acela care practică o *critică biografică, stilistică, filosofică, tematică, comparatistă, critica ideilor literare*. Revistele de cultură abundă în asemenea materiale critice deoarece ele contribuie la maturizarea și lansarea unor critici. Indiferent de stilul autorului, elementul stabil al acestor cronici este limbajul specializat. Inevitabil în textul critic



se întâlnesc termeni literari care ajută la decodificarea textului, la traducerea unui limbaj (cel al operei) în alt limbaj pe baza unui sistem de lectură. Criticul devine în acest caz un mediator de excepție între creator și public. Criticul se poate oricând transforma în jurnalist specializat

Jurnalistul specializat în abordarea fenomenului cultural realizează așa-numita *critică de întâmpinare* care presupune abordarea operei imediat ce apare. În acest caz, nu se folosește un limbaj prea specializat. Se începe cu simpla informare și se continuă cu descrierea, explicarea textului sau spectacolului luat în discuție, comentarea lui și, desigur, cu formularea judecății de valoare. Cu alte cuvinte ceea ce se petrece este un fel de proces inițiativ al publicului nespecializat. Este un fel de traducere, de interpretare a semnificațiilor textului pentru public. Ea presupune o bună cunoaștere a domeniului, date despre activitatea și preocupările autorului, plasarea lui și a operei în peisajul literar contemporan, pentru a evita falsificarea sensului mesajului auctorial.

Critica spectacolului se exprimă în fraze, pentru a sugera imagini, sunete, muzica, mișcările, punerea în scenă. Dacă cultura de bază diferă în funcție de rubrică (muzică, film, teatru, varietăți), calitățile care se cer sunt aceleași pentru toate domeniile: ascultare și viziune, redactarea textului... Înțelegem că descrierea, explicarea, judecarea în scris a unui spectacol muzical, arte plastice este o întreprindere extrem de dificilă, spre deosebire de realizarea acestui tip de text în televiziune unde imaginea reproduce identic ceea ce în scris trebuie povestit în cuvinte.

Cronica dramatică. Cronicarul dramatic ar trebui să aibă o cultură estetică polivalentă: o cultură specifică criticului literar tradițional, dar și una proprie criticului spectacolului, capabil să recepteze valențele estetice spectaculare vizuale. Același principiu se aplică și în cazul unui spectacol de operă cu diferența că acum criticul



are de evaluat interpretarea muzicală – fidelitatea față de partitură și măsura în care este realizată exprimarea sentimentelor pe care le suscită partitura de către actorii lirici.

Spectacolul dramatic fiind polifonic, textul scris este transpus în scenă: actorii dau viață personajelor mișcându-se într-un spațiu – scena – pe care sunt montate decorurile. Cronicarul dramatic poate urmări intențiile autorului piesei în raport cu punerea în scenă. Regizorul este acela care și-a imaginat transpunerea semnificațiilor textului în jocul actorilor (intonație, expresivitatea privirii, a feței, mișcarea) și armonizarea lui cu scenografia (dècor + vestimentație). Transpunerea regizorală poate urma fidel intențiile autorului sau poate reprezenta o interpretare personală, o parafrazăre a textului inițial adică un alt text, cu noi semnificații psihologice, politice, estetice.

Cronicarul spectacolului se adresează publicului care a văzut sau nu spectacolul și trebuie să informeze și să explice elementele care transformă textul scris într-un spectacol reușit sau nereușit. Cronicarul dramatic fiind un cititor specializat al literaturii dramatice și un critic în același timp poate să-și formuleze opiniile favorabile sau nefavorabile într-un text argumentativ sau chiar să spună cum ar fi pus el însuși spectacolul în scenă. Sunt posibile și comparații cu alte montări sau cu una de referință. În acest caz cronicarul se adresează unui public competent, apelează la memoria lui; este un public care are o opinie cristalizată asupra textului și autorului, deci cronicarul trebuie să-l surprindă cu ceva nou, incitant care să-i dea de gândit, să-l contrarieze, performanță greu de atins.

Cronica de film. Cea mai eficientă cale de a scrie despre un film pare să fie descrierea. Ea face posibilă sublinierea caracterelor, a ideii care organizează acțiunea, a momentelor de intensitate maximă și, nu în ultimul rând, jocului interpreților. Rolul criticii de film este în bună măsură asemănător cu cel al criticului sau cronicarului dramatic, dar în acest caz, în afară de viziunea regizorală, importantă este tehnica înregistrării de imagini care devine o artă de sine stătătoare. În funcție de profunzimea analizei, ea poate fi doar o cronică, o expunere informativă sau o critică referitoare la valoarea estetică și ideatică a scenariului, imaginii, regiei, prestației actoricești.

Există două elemente care concură la realizarea conținutului și stilului criticii de film. Filmul ca și romanul se adresează unui public foarte larg, fără o omogenitate culturală sau de clasă, asupra căruia exercită o atracție considerabilă. Dar faptul că este o artă de masă nu justifică amestecul registrelor limbii. Apariția în cronici a unor formulări din registrul familiar, învecinat cu argoul sau a barbarismelor combinate cu alte scăpări cum ar fi lipsa clarității în expunere sau simpla rezumare a acțiunii poate să creeze o imagine falsă asupra filmului și să scadă interesul cititorilor cronicii față de o eventuală viziune.

Un alt element foarte actual este *efectul trecerii la imaginea digitală*. Această tehnică a permis realizarea unor filme de excepție, dar și a filmelor cu multe efecte speciale care sunt foarte apreciate în ultimii ani. *Titanic, Jurassic Park, Matrix, Stăpânul inelelor* sunt câteva din filmele care au impresionat cinefilii și pe specialiști (ultimul a luat premiul Oscar). Evidențierea acestui aspect în

cronică este indispensabilă atât ca realizare tehnică cât și informativ pentru cei care, mai nou, se duc la film să vadă *efecte speciale*, povestea, narațiunea, personajele trecând în plan secundar.

Critica muzicală. Comunicarea muzicală fiind fundamental diferită de cea verbală, devine evident faptul că sensul muzicii trebuie căutat în ea însăși, iar nu în pretextele literare sau în comentariile ce o pot eventual însoți. Totuși cronicarul poate sublinia diversitatea sau unitatea tematică a programului, poate face aprecieri asupra fluentei discursului, căldura sunetului, virtuozitatea interpretării sau poate aborda spectacolul din perspectiva istoriei muzicii. Acest tip de text se găsește în publicații specializate și se referă la muzica clasică.



Trebuie să aducem în discuție fenomenul muzicii ușoare care este puternic promovată de posturile de radio și televiziune. Din păcate DJ-ul, criticul sau comentatorul acestui gen au un discurs mult simplificat. Ei își informează publicul cu ultimele apariții, cu ultimele can-canuri, cu ultimele concerte, show-uri, subliniază succesele vânzărilor, audiențelor, întocmește topuri pe baza vânzărilor, scrisorilor. Dar ei nu abordează noutatea, originalitatea sound-ului, a liniei melodice, a aranjamentelor. Această rețetă a fost adoptată și de rubricile cotidienele sau revistelor specializate. Un discurs nuanțat despre comunicarea muzicală ar trebui să conțină urmărirea istoriei recente a unui gen muzical, diversitatea și inovația în exprimare – spre exemplu rock-ul provine din medii marginale, a fost preluat și promovat de artiști valoroși, s-a impus ca un gen apreciat și gustat de aproape toate categoriile de ascultători, apoi s-a diversificat și îmbogățit cu noi stiluri. Istoria Jazz-ului este la fel de palpitantă și presărată cu nume de răsunet în istoria genului. Un alt element care nu poate fi neglijat este *muzica electronică* care face posibilă prelucrarea sunetelor brute, generarea de noi sunete (mai ales cu sintetizatorul).

Deosebit de important este mesajul muzicii. Ea acționează în domeniul afectiv și cel volitiv. Prin tempo-ul, ritmul și caracterul liniei sale melodice, muzica poate induce ascultătorului stări de

depresiune sau exuberanță, de neliniște sau ușurare, de iritare sau plăcere. El acordă sentimentele indivizilor unei comunități pe aceeași lungime de undă. 38% în comunicarea interpersonală este muzică – prin elementele vocale nonverbale, ca timbrul, înălțimea vocii, intonația, variațiile de intensitate sonoră, tempo-ul discursului și schimbările acestuia, pauzele semnificative. Muzica poate mobiliza voințele în vederea realizării unui obiectiv comun (muzica militară, muzica rock sau muzica lui Orfeu care îmbălânzea fiarele). Muzica clasică urmărește și ea captarea ascultătorului tinzând să-și subordoneze întreaga personalitate: atenție, memorie, sensibilitate, inteligență, fantezie, îl conduce în modul cel mai natural spre o finalitate care nu admite alternativă, este cea sugerată de autor. Afectivitatea și voința sunt determinante pentru ethosul individual sau colectiv: muzica sugerează temperamentul, sensibilitatea unui neam; muzica exprimă diferența de structură psihică, mentalitate și Weltanschauung dintre diferitele neamuri: germanici, slavi, latino-americani. Sinceritatea, imposibilitatea de a înșela auditoriul prin discursul muzical, încrederea melomanilor în autenticitatea artei sunetelor este o consecință a naturii intime a comunicării muzicale; ea vorbește despre temperamentul și sensibilitatea autorului, este o cale de acces spre esența personalității lor.

Critica plastică este de multe ori cronică a muzeelor, cronică expozițiilor încercând să transmită cititorului impresii și judecăți de valoare care trasează granițele dintre frumos și kitsch, original, unicitate și imitație, reproducere, serializare. Ea transcrie percepția vizuală și încearcă să transfigureze în cuvinte emoția artistică provocată de diferitele manifestări ale frumosului: pictură, desen, grafică, sculptură, fotografie, design, artă populară, artizanat.

Primele repere care modelează textul sunt *tipul publicației* care poate fi specializată sau generalistă și *publicul* atras de acestea. *Personalitatea semnatarului* textului, cultura sa estetică conferă originalitate relatării experienței sale lirice și o convertește într-un îndemn ca această experiență să fie împărtășită și de cititorii săi. Evitarea clișeelelor care nu spun nimic este posibilă dacă autorul textului are cultură estetică și-și ordonează discursul urmărind evidențierea locului și rolului artistului și operei sale în arta românească sau universală, exemple de autori sau opere și folosirea Principalelor elemente ale limbajului plastic.

Materialul poate fi în sculptură piatra, lemnul marmura; textura materialului încurajează sau opune rezistență elenurilor creatorului. În pictură materialul poate fi acuarelă, pastel, ulei și determină în mod hotărâtor modalitatea de rezolvare plastică, tratarea spațiului, concepția cromatică.

Suportul cere și el soluții plastice diferențiate. Kitsch-ul este tocmai rezultatul ignorării legăturii organice dintre materie și formă. Spre exemplu, schimbarea marmurii cu plasticul sau copierea unui tablou în ulei cu acuarela destramă solidaritatea dintre viziune și materie.

Linia are trei întrebări. Una dintre acestea ar fi *conturarea formelor reprezentate*. Alta se referă la *redarea mișcării*, adică la comunicarea senzației de mișcare prin intermediul unui caracter pur static. Linia sugerează atât deplasarea cât și imobilitatea. Ceea ce deosebește linia trasată de un pictor sau altul este gestul care i-a dat naștere; de aici aprecieri ca: linie nervoasă, agitată,

energică, flască. Prin înrudirea dintre limbajul plastic și cel gestual – modalități de comunicare nonverbală – desenul (linia) reprezintă înregistrarea pentru eternitate a gesticulației pe pânză sau hârtie a artistului, o transpunere prin gest a stării de însuflețire sau melancolie, durere, mânie sau extaz într-o creație perenă. Ultima întrebare este *capacitatea de a sugera masă ori corpuri solide* – capacitatea de a crea senzația de masivitate a volumelor reprezentate în plan.

Culoarea. Dincolo de trăirea în planul esteticului, preferința pentru culoare este oglinda personalității noastre, caracterizează diferitele tipuri temperamentale și de personalitate. *Semnificația simbolică a culorilor* conține elemente universal-umane, dar și trăsături diferențiatorie, conotații de ordin cultural-religios (ex. Pictura heraldică folosește atributele simbolice ale culorilor; arta medievală respecta o convenție cromatică. Erminiile erau manuale bizantine pentru uzul zugravilor care precizau cromatica veșmintelor decorului, părului sau bărbii personajelor Istoriei Sacre). Foarte importantă este cunoașterea *rolului luminii și umbrei*. Renașterii au folosit *tonurile* – variații de intensitate a culorii cu ajutorul cărora pot fi redată gradele diferite de iluminare. Nu este lipsit de interes să amintim cele două perspective opuse: valorică și cromatică.

Perspectiva valorică presupune redarea fluidității luminii prin variația intensității culorii. *Perspectiva cromatică* – opusa celei valorice – presupune folosirea de culori saturate egal, se pretează la reprezentări plane, culorile simple fiind incompatibile cu relieful și profunzimea (Gauguin, Matisse); adâncimea era sugerată datorită calității culorilor: ordonarea în profunzime a culorilor, potrivit temperaturii lor cromatice, cu roșul în prim plan și violet în fundal dă sentimentul spațiului tridimensional (ex. Paul Cézanne – părintele picturii moderne a descoperit și ilustrat

procedul modulației – legea contrastului simultan al culorilor: culorile complementare alăturate se intensifică reciproc, iar prin *iradiație* sporește intensitatea luminoasă și dimensiunile aparente ale unei pete de culoare deschisă pe un fond întunecat – efect vizibil la vitralii).

Avantajele *valorației* se manifestă prin posibilitatea redării profunzimii, prin umbrirea treptată a părților obiectelor aflate la distanță mai mare de ochiul privitorului. De asemenea ea face posibilă sugerarea calității materialelor reprezentate, prin fluctuații de intensitate coloristică a unui obiect monocrom (catifea, blană, brocart, dar și oțelul porțelanului). Ea facilitează redarea unor grade diferite de iluminare în raport cu lumina dominantă din tablou. Această funcție a *valorației* este speculată în *tehnica clarobscurului* – a doua jumătate a sec. XVI – XIX. Clarobscurul a generat teatralitate, patetism facil la mediocri și capodopere la maeștri: Caravaggio, Georges de la Tour, Rembrandt, la care, treptat, sursa luminii se mută din exterior în interioritatea personajelor. Nu în ultimul rând *valorația* permite pictorului apropierea de realitate cu consecințe în modalitatea folosirii culorilor. *Modul natural* presupune dispunerea culorilor astfel încât să mărească verosimilitatea tabloului și a condus la *tehnica trompe-l'oeil-ului*. *Modul armonic* limitează gama coloristică în concordanță cu tonul dominant, ceea ce oferea imaginii o unitate cromatică inexistentă în natură. *Modul pur* este marca impresionismului care a restabilit culoarea în drepturile ei. Atunci când paleta cromatică se supune logicii intrinseci a raporturilor reciproce dintre culori (Matisse, Franz Marc) apare folosirea culorii de dragul culorii (și în miniaturile persane medievale).

Proporția este un raport care leagă părțile între ele și de întregul căruia îi aparțin structurând spațiul tabloului. Ideea armoniei întemeiate pe *secțiunea de aur* și pe proporțiile derivate din

aceasta este un fel de formulă matematică a frumosului.

Ritmul este un fel de sintaxă a discursului plastic care conferă tensiune și vigoare operei. Simetriile spațiale pot fi percepute în termeni de cadență temporală. Agenții ritmului sunt linia, culoarea, tonurile, proporțiile. Există ritm al volumelor, al planurilor tabloului, ritm cromatic, al zonelor de umbră și lumină; ritmarea mijloacelor plastice utilizate concurează la realizarea dinamismului interior.

Compoziția se referă la *dispunerea coerentă a obiectelor din realitate potrivit logicii artei*. Prin compararea unui tablou și a imaginii reale reprezentate în el se observă că formele abstrase din realitate nu sunt copii ale obiectelor, ci mijloace plastice; liniile și figurile de construcție subiacente imaginii au sens în măsura în care contribuie la structurarea produsului artistului. Compoziția ușurează lectura operei: formele, culorile se dispun de-a lungul liniilor de forță ce ghidează privirea, orientând-o spre principalele noduri de tensiune ale operei. Comunicarea plastică pretinde cunoașterea elementelor limbajului plastic dar nu trebuie să uităm că totuși, plăcerea, impresia estetică trebuie să preceadă explicațiile teoretice. Ca și în cazul muzicii, artistul se comunică pe sine, transferă prin imagine propriile stări, emoții, sentimente.

Bibliografie:

Jurnalismul cultural în actualitate, coord. Ilie Rad, Cluj-Napoca, Tribuna, 2005.

D. Randall, *Jurnalismul universal*, Iași, Polirom, 1998.

„Jurnalism cultural” in C. Fl. Popescu, *Manual de jurnalism*, vol. 2, București, Tritonic 2004, p. 135-160.

M. Palmer, D. Ruellan, *Jurnalismul – vedete, scribi sau conșopști*. București, Tritonic, 2002.

ex-abrupto

Ema, ticălosul

Radu Țuculescu

Cum adică Ema, ticălosul? se vor întreba unii, rînjind bovaric. Simplu. Ema este, din punct de vedere flaubertian, cînd o ea, cînd un el. Ambiguitate, adesea, salvatoare. În cazul nostru, însă, este vorba despre actorul Emanuel Petran (Ema pentru prieteni), care joacă în sala Euphorion a naționalului clujean un spectacol, de unul singur, intitulat *Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos* pe texte de Nicolaj și Shakespeare și căruia... nu-i plac nici un soi de ambiguități. Dar plăcîndu-i să joace pe scenă, indiferent unde s-o afla ea, nu are cum să scape de ele... De această dată s-a hotărît să-i înfrunte pe privitori (ca la teatru...) de unul singur.

O vană plină cu apă, un reșou pe care sfinție o tigaie cu ulei încins, o damigeană cu vin, un cuier anost și mai multe oglinzi mari, cam asta-i tot ce i-a trebuit pentru a-și rosti textele. A-și spune oful. Cînd despuiat de-a binelea, cînd doar pe jumătate ori îmbrăcat à la second hand, s-a strîmbat în oglinzi, s-a căutat pe sine, s-a înjurat ori i-a înjurat pe alții, și-a plîns soarta ori și-a luat-o peste picior, a încercat să filozofeze pe marginea nimicniciei

vietii, a căutat să-și explice ce înseamnă, de fapt, a fi actor într-un mediu în care acesta este confundat, adesea, cu saltimbancul cabotin. Oglinzile nu-i dădeau nici un fel de răspuns, din contră, păreau că zîmbesc invizibil, vîzînd omulețul cum se tot agită, neputincios, ca într-un vechi film alb negru. Pentru că este vorba despre un actor, evident, unul care nu mai primește roluri de peste un an de zile dar care este mai talentat decît toți ceilalți, evident, care a fost și premiat pentru talentul său dar invidia îl îngroapă, evident, orașul în care trăiește este plin de imbecili insensibili față de artă, doar în capitală s-ar putea el evidenția, evident, acolo toți sînt integri, binevoitori, experți într-ale artelor, și mai are o soție plecată la țară care-l înțelege și e singura care-l apreciază dar ce folos și iată că norocul pare a-i surîde, un producător îl dorește în rolul principal dintr-un film, mai rămîne să fie regizorul de acord, dacă nu primește nici o telegramă pînă la opt seara, să ia primul tren spre capitală pentru a începe imediat filmările. Ocazie unică. O poate pierde? Evident că nu. Chiar dacă

sosește telegrama și... îl anunță că i-a murit soția într-un accident de mașină. Poate el renunța la filmări din cauza unei atît de banale întîmplări? Evident că nu, chiar dacă are cîteva ezitări, de data aceasta nu în fața oglinzii. Acesta este textul lui Aldo Nicolaj în care și-au găsit loc cinci monoloage de Shakespeare, autorul pe care eroul nostru e convins că-l poate interpreta integral și... genial. Confruntarea lui Petran cu spectatorii a fost benefică de ambele părți, pînă la urmă.

Singurul reproș (așa, ușurel) pe care-l fac interpretului este taman vizavi de aceste monologuri rostite prea „grav”, prea „serios”, prea „teatral”, prea... la lumina lumînării care le oferea o atmosferă vag patetică. Era mai de folos ceva simplu, frust, chiar discret persiflant, fără tremollo în glas. Celebrul monolog al lui Hamlet, îmi vine mie o idee regizorală acum, se putea rosti pe marginea cedei pline cu apă, în timp ce interpretul s-ar fi jucat cu bărcuțe pe care le-ar fi scufundat, meditînd filozofic, ori cu mici corăbii puse să se lupte între ele ori chiar cu o copie a Titanicului, scufundîndu-se lent în apa cu clăbuci, copleșit de eterna întrebare: a fi sau a nu fi... Părerea mea.

tutun de pipă

Ursus negru

Alexandru Vlad

Să fii dumneata sănătos, nu există fierărie decât eventual în Cubleş, mi-a spus vecinul. Și acolo se ajunge după ce treci pădurea, altfel trebuie s-o iei roată pe undeva pe la Huedin. Dar acolo este o fierărie cu foale și nicovală, cu baros și un butoi de tablă în care se stinge fierul încins. Sfârâie și scoate aburi. Era exact ce-mi trebuia. Aici probabil fac potcoave pentru caii furați, m-am gândit. Actorul nostru, de fapt un tânăr fătos închiriat de la o agenție de modeling, strâmbă din nas. Urma să ne coste mai mult dacă aveam de gând să-l purtăm peste păduri, și se trânti pe bancheta din spate a mașinii. Dă-te jos, i-am poruncit eu. Cu asta nu ajungem în Cubleş, ne împotmolim în doi timpi și trei mișcări. Cine mi l-a vârat pe gât și pe idiotul acesta. Ca să mă calmez și să nu devin mojic, îmi scot ochelarii și citesc scenariul de pe foaie.

Fierărie pitorească și aglomerată. Foale, nicovală, foc puternic în vatră. Tot ce se vede se vede la lumina caldă a acestui foc. Restul se ghicește în semiîntuneric.

Fierar tânăr, puternic, atrăgător, vag

nebărbierit, cu dinți albi ce se văd în zarea focului cu care lucrează. Tip Antonio Banderas. Fierarul nu pare a purta altceva decât șorțul de fierar, un șorț vechi din piele de porc. Are pieptul păros și inspiră vigoare și sănătate. Transpirat.

Prima mișcare:

Scoate din foc cu niște clești lungi o potcoavă incandescentă. O mai bate de câteva ori cu ciocanul, apoi pare mulțumit de ea. O stinge în vasul de tablă în care are apă pentru călire.

Îa cu mâna sticla de bere Ursus, o sticlă cu broboanele de apă care sugerează cât de rece este. O duce la gură și trage cu sete. Apoi ia potcoava albăstrie, deja rece, în mâinile goale (sau cu mănuși) și o rupe cu puterea degetelor. O aruncă.

A doua mișcare:

Repetă gestul cu potcoava. Doar că în clipa în care trebuie s-o cufunde în vasul cu apă se răzgândește și o călește turnând cu generozitate peste ea bere din sticlă. Potcoava sfârâie.

Fierarul bea apoi din aceeași sticlă și încearcă iar să rupă potcoava. Doar că de data aceasta potcoava nu se rupe!

Urmează text și voce: Ursus – o bere mai tare! Și apoi, când se consideră că toată lumea a fost convinsă și bea numai bere Ursus (eventual Ursus neagră, trebuie convinși oamenii ăștia să facă bere neagră) se dă doar un adagio de câteva secunde.

Fierarul iese afară, cu potcoava în clește, ca să potcovească un cal focos care așteaptă legat. Bărbatul are într-o mână berea pe care, după ce soarbe o înghițitură, și-o pune la îndemână. Berea rece strălucește în soare. Fierarul curăță copita, bate potcoava. E gata și privește mulțumit ce-a făcut. Iar calul vâra buzele groase și trage o dușcă de bere din halba pusă la îndemână.

Urmează text și animație: Ursus – o bere care ne convinge pe toți!

Începe să plouă. Poftim, mai trece acum pădurea. Mai caută fierăria aceea, dacă există cu adevărat.

Și aici mă opresc. Textul acesta a fost o glumă. Ceea ce am urmărit este un experiment: Dacă am introduce noi publicitate și în mijlocul textelor literare? N-ar fi aceasta o soluție ca să ne aliniem și noi scriitorii la lumea de astăzi, și eventual să fim și noi ceva mai bine plătiți?

zapp-media

Păcatele telenovelei

Adrian Țion

După ce se recunoaște o telenovelă? Simplu: după lacrimi. Când sari din canal în canal precum excursionistul din piatră în piatră la trecere peste pârâu, cu speranța că pe următorul te vei opri sau pe următoarea îți vei găsi echilibrul, cum dai peste plânset și boceală e clar că ai ajuns în Valea Plângerii în cascade. Adică la telenovela care-ți strecoară-n suflet mierea și amarul pasiunilor omenești. Mexicană, columbiană, braziliană, uneori cu imixtiuni nord-americane sau filmată pe acolo, curgerea ei printre malurile „exigențelor” genului e de notorietatea evidenței. Vorba ceea: dacă-i copil să se joace, dacă-i cal să tragă și dacă-i popă să cetească. Trecând de la Creangă la celuloid sau DVD, dacă-i thriller să se mpuște, dacă-i erotic să se drăgostească și dacă-i telenovelă să se smiorcăiască.

Numai că intrarea pe piață a telenovelei românești sau a produsului soap-opera de pe la noi aduce un mijloc de recunoaștere în plus. Strigătura. Nu ca la horă-n sat să aducă ceva specifice ancestral, ci pe platou și de acolo direct pe ecran. Strigă actorii unii la alții mai ceva ca la stadion. Se îmbrâncesc, se strâng de gât fără preaviz, de zici că ești la „Surprize – surprize”. Fără să se construiască o tensionare a acțiunii, numai ce vezi că personajele ți-pă unele la altele după o foarte bună tradiție românească în domeniu. De, ceva tot au învățat și tinerii regizori de la „generația expirată”. Nu de altceva, dar bunicuța adormită cu andrelele în mână musai să

ia act de violențele de pe ecran. Corelare bine calculată. Nu e drept ca ea să moșăie și Maria să sufere. Care Marie? Nu contează care. Fie mexicană sau româncă, pasiunile omenești sunt identice. Cum identice sunt gemenele Maria și Lorena din *Secretul Mariei*, dar cu personalități complet diferite. Ehej, cât a muncit fragila ca o anemonă Anemona Niculescu pentru a dobândi dubla personalitate! Și lecții a luat de la o dansatoare spaniolă, (a se observa păstrarea filierei) care a pus-o la treabă de și-a învețit spatele la bară. Toate amănuntele astea fani le pot afla de pe site-ul www.secretulmariei.ro bine pus la punct, unde mai pot asculta și melodia serialului pe mp3. Aici e anunțată intrarea lui Mircea Radu în episodul 13 în rol negativ. Ce vor mai suferi admiratoarele de la show-ul *Din dragoste!* Pozitivul se negativizează. Totul este prezentat dinainte în mod profesionist. Serialul a fost lansat după toate regulile genului, asta e drept. Numai că Maria repudiată de Otilia, mama soacră interpretată de Olga Delia Mateescu, are și un secret. Îl vom afla la sfârșitul serialului, tot după regula jocului. Dar până acolo e cale lungă.

Așa că, ce m-am gândit? Ia să dau o tură primprejur să văd ce interioare amenajate de firma x sau băi puse la dispoziție de firma y mai lansează pe piață întreprinzătorii. Că nici nu-ți dai bine seama, când acțiunea lăncezește, dacă asști la un film cu acțiune chinuită sau la o reclamă îmbunătățită. Așa și arată costumele neșifonate purtate de interpreți, mobilierul neocupat, lămpile

de iluminat. Ca la expoziție. În interioarele acelea parcă nici n-ar trăi oameni. Artificialitatea vine și de aici. Dacă prin colțuri ar mai fi înghesuite niște lucrăsoare, dacă în bucătărie ar fi câteva farfurii murdare, o cratiță lăsată pe masă, o cârpă de vase atârând de pe chiuvetă, un ștergar aruncat în grabă, atmosfera prea seacă, rigidă s-ar umple de viață, de firesc. Așa, mediul aseptice e oricum vreți, numai veridic nu. Prin contrast, ați văzut cum arată atelierul de lucru al lui Paul Goma din ultimul interviu? O dezordine... foarte creatoare. Reviste risipite, cărți în neorânduială. Așa arată un spațiu în care locuiește cineva. Și când te gândești că el este singurul erou al unui serial de 28 de ani de când trăiește în exil! Și ai mai multor ani de când se luptă cu „bestiile și criminalii care vor rămâne (după spusele lui) să trăiască și după ce nu voi mai fi, fără să fi trecut prin fața unui complet de judecată”.

Păcatele Evei rămâne în actualitate, deși prestația Oanei Zăvoranu lasă de dorit. Echipa e destul de eterogenă, scenele fracturate. Pe lângă ritmul susținut al dialogului din *Fetele Gilmore* care face reclamă unui colegiu (nici o problemă în privința decorului și a interioarelor, cineva trage foloase și din asta), *Păcatele Evei* are o lentoare, dacă nu ardelenească, în orice caz descurajantă. Parcă mai bine zăbovești *La bloc*. E un sitcom mai digerabil, cu care lumea s-a obișnuit și cu mai puține pretenții. Cel puțin îți mai aduce zâmbetul pe buze din când în când. *Gogomanii* nici atât.

gulere, manșete, accesorii

Cu unelte și dragoste, coviltirul lui Samoilă

Mihai Dragolea

Mulți ani după terminarea liceului, Samoilă a lucrat pe la Casa de Cultură orășenească, blândul lui părinte i-a găsit post acolo, un fel de instructor; asta pentru că Samoilă n-a vrut în ruptul capului să se orienteze spre studii universitare serioase și bănoase, i-a intrat în cap că e talentat, nu concepea să nu urmeze o carieră artistică. La început directoarea așezământului cultural, o domnișoară bătrână, cu ceva defect la un picior (mergea șchiopătând), foarte rea și așa de urâtă la față încât Valeriu, un coleg, zicea că poți scoate capacele la bere cu nasul ei, domnișoara directoare Raveca nu i-a dat mare lucru de făcut, mai mult asista la toate cursurile artistice organizate în instituție, ajunsesse de nici numai știa pentru ce să opteze dintre arte, pictură, fotografie, muzică electronică. Samoilă s-a plictisit și de dat examene și de învățat, n-avea noroc; în cele din urmă s-a atașat de băieții din formația Casei de Cultură, era percuționistul grupului, au fost prin turnee, au ieșit și niște bani, dar s-a dus dracului toată afacerea, că a venit revoluția și n-a mai rămas decât Dragoș, solistul vocal și liderul grupului și el; a plecat și Dragoș, directoarea Raveca s-a pensionat și a și crăpat de ciudă, a venit director unul care era în echipa de dansuri populare, Gigi, un ticălos. Care, mare bandit!, l-a pus pe Samoilă la munca de jos: a zis că îl avantajează statura (1,93 metri) și l-a pus tehnicianul instituției; nu i-a convenit, dar n-a avut încotro, tatăl lui nu mai era, mama era foarte bătrână și cu o pensie nenorocită. S-a chinuit câțiva ani; de pictură sau muzică nici nu mai putea fi vorba, oarecum era interesat de partea electrică din instituție, el era stăpân peste cabluri, reflectoare, microfoane, sonorizări. Nici n-a fost rea perioada, trebuia s-o recunoască, toți depindeau de el și ciubucărea destul de consistent, chiar era cunoscut și apreciat în oraș, mai putea la punct instalații, mai repara ceea ce stricau tot felul de nepricepuți cu bani și fumuri care-l enervau teribil, cam tot așa cum îl enerva

maică-sa când ajungea acasă, avea un talent deosebit în a aduce vorba despre statutul lui de bărbat încă tânăr, dar fără nevestă, fără o situație clară; avuseseră discuții aprinse, el chiar s-ar fi mutat, dar n-avea unde, nici faptul că învățase să gătească destul de bine n-o mulțumea, fixul ei era căsătoria, nici faptul că mai adusesse acasă câte o femeie n-o mulțumea, chiar dacă tipele erau bune, ci chiar bunoaice de-a binelea.

Abia când bătrâna doamnă a răposat Samoilă și-a dat seama că este chiar singur, singur cuc, târziu, după miezul nopții, când se culca de obicei recunoștea, cu capul înfundat în pernă, că parcă îi lipsesc cicălele mamei lui, așa insistente și enervante. Ceea ce continua să-i placă era faptul că aproape nimeni nu știa ce anume funcție are el în instituție, îi plăcea să intre pe la cursuri, să vadă dacă totul este în regulă; îl știau mulți din oraș, că se înmulțiseră cursurile de tot felul îl salutau respectuos pe stradă; așa i s-a schimbat destinul, tot umblând pe la cursuri: la cel de management a remarcat cum îi zâmbește o cursantă minusculă, subțire ca un ac; a aflat că o cheamă Codruța, purta totdeauna haine închise la culoare și aducea cu ea un cățel chiar prăpădit, mărunț și numai pile și os; Samoilă hrănea cu niște zgârciuri bietul animal când a apărut Codruța, grăbită să-și ia cățelul și să plece acasă. Atunci a fost atunci: a condus-o, și-au dat întâlnire la club, s-a înfiripat ce era de înfiripat, a ajuns la Codruța acasă, să mănânce plăcintă făcută de ea, urma cursurile de management pentru că avea un fel de dugheană cu gogoși, plăcinte, hamburgeri și răcoritoare, chiar lângă școală, mai da și bere sau vodcă, gumă și țigări, din asta trăia, avoia să se extindă și nu știa cum a ajuns soțul și asociatul Codruței! Trăiau destul de bine, Codruța cu micul bistro, el se ocupa cu aprovizionarea și plimbarea cățelului Rafael; totul s-a spulberat când Codruța a plecat să lucreze în Italia, ca baby sitter, și l-a lăsat pe el singur cu bistroul și cu cățelul Rafael. Cum Codruța nu se



Cititorul Sebastian

mai arăta interesată de afacerea pornită chiar de ea, cum nu mai da regulat semne de viață și preocupări firești, Samoilă a pus capăt afacerii cu plăcinte și hamburgeri (doar nu era să le facă el!) și s-a concentrat la viața lui și a lui Rafael; după ce i-a croit haine la comandă n-a mai avut complexe din cauza disproporției dintre ei (că Rafael era chiar cât laba piciorului lui). Totuși, se plimbau mai ales pe la marginea orașului, Samoilă descoperise o zonă de preumblări ideală, la motelurile unde chiar el se ocupase de instalațiile electrice: erau trei localuri unde ajungea cu Rafael și unde era bine primit, se numeau *Vișina*, *La Cucu*, *Succes*. Chiar la *Vișina* a primit, de la un turist, un pachet de la Codruța, s-a și îmbătat cu tiristul Toma, ăla i-a și spus că nu va veni în țară Codruța, prea e veselă acolo, o duce foarte bine. Ce să mai zică el, Samoilă, cu pachetul în mâini și cu Rafael de zgardă! Lângă cele trei cărciumi ceva mai răsărite s-a deschis un șantier foarte mare; la Cucu, pe când mânca, l-a auzit vorbind pe un inginer, mare șef, ăla avea nevoie de oameni calificați, că al lui era șantierul, șeful l-a remarcat pe Rafael, l-a mângâiat pe hăinuța lui și așa el, Samoilă, a ajuns să-l cunoască pe șef, să se angajeze pe șantier, că tot nu aveau om la electrică, ba i-a dat în subordine cinci muncitori, navetiști toți, el nu avea decât să le arate pe unde să tragă cablul electric, pe marginea râului; navetiștii și-au făcut rost de un fel de remorcă albastră, tare veche, în ea depozitau uneltele și hainele de lucru, chiar ceva hrană, pahare și un aragaz de excursii; Samoilă nu mânca cu muncitorii, nici nu juca cărți cu ei, el îl plimba pe Rafael pe la *Succes*, unde lua masa.

Într-o zi, în pauza de masă, când băieții erau toți în remorca din tabla albastră și pe el îl durea sufletul de singur și trist ce era, Samoilă s-a enervat și a scris pe tabla netedă "Din dragoste", cum scrie pe caravana unuia de la televiziune, se gândea tot mai des la acela, ca să dea de Codruța, s-o întoarcă acasă, că prindea mucegai bistroul ei. A și vorbit cu ăla de la televiziune, i-a povestit cum e treaba, dar când i-a zis de remorca botezată "Din dragoste" individul l-a repezit și a și închis telefonul. Nu-i vorbă, nici Codruța n-a mai apărut, bistroul e tot închis, el tot cu Rafael își petrece zilele, dar, mai nou, opresc mașinile la remorca "Din dragoste", lumea vrea să vorbească cu el nici nu mai poate mânca liniștit la *Vișina*, *Succes*, *La Cucu*, că odată sar clienții pe el, să povestească și dau lui Rafael mâncare cât nu poate, așa mic cum e, duce.



Despre romanul sud-african

Ing. Licu Stavri

■ În primul Flash-Meridian al anului, vă invit să aruncăm o "repede ochire" asupra romanului sud-american, ajutați de un reportaj despre acest subiect publicat de săptămânalul *Time*. Romanul sud-african, vor ridica din sprâncene unii sceptici. Da, există un roman sud-african, mai bine zis există în acea țară două tradiții romanești, una cu exprimare în engleză, celaltă în afrikaans. Despre romane în bantu sau sosha nu am cunoștință, deși nu este exclus ca ele să existe. Destul că Africa de Sud se laudă cu două premii Nobel pentru literatură, obținute de Nadine Gordimer și J. M. Coetzee, chiar dacă laureații și-au fixat între timp domiciliul permanent pe alte meridiane.

■ Eseul din *Time* este semnat de Donald Morrison și se intitulează, semnificativ, "Mai există destule nedreptăți despre care să scriem". Vom înțelege mai bine titlul dacă ne amintim că Africa de Sud (Ca și Rhodestia, azi Zimbabwe, de unde vine o altă romancieră de frunte, Doris Lessing) era până nu demult țara *apartheidului*, adică a unei discriminări rasiale severe și a supremației minorității albe asupra naționalităților băștinașe. Ororile sistemului segregacionist au dat scriitorilor posibilitatea de a se concentra intens asupra problemelor sociale, identitare, asupra problemelor alterității – stau mărturie despre acest lucru nu doar operele celor doi premianți Nobel, ci și literatura produsă de romancieri ca Andre Brink, Zakes Mda, Breyten Breytenbach sau dramaturgul Athol Fugard. Odată cu prăbușirea regimului rasist de la Pretoria și triumful democrației reprezentative, scriitorii Africii de Sud au fost cuprinși de îngrijorare că nu vor mai avea despre ce povesti, că vehemența prozei militante va dispărea (o îngrijorare asemănătoare cu teama autorilor de romane de spionaj din Occident că

nu vor mai avea subiecte după prăbușirea generală a comunismului). Se pare, totuși, că îngrijorările sunt nejustificate. În primul rând, un romancier adevărat nu rămâne niciodată fără material; în al doilea rând, nici noua Africă de Sud nu este o societate perfectă.

■ Patru romancieri de frunte au ieșit în 2005 pe piața literară cu opere semnificative; Mda, Brink, Coetzee și Gordimer. În anul 2000, Zakes Mda publica *The Heart of Redness* (Inima roșului), despre asaltul modernității asupra tradițiilor băștinașilor, cel mai puternic roman scris de un negru. Acum a apărut *The Whale Caller* (Cel care cheamă balenele), o narațiune mult mai subtilă. Eroul, poreclit Whale Caller (numele real rămâne un mister), se retrage într-o plăcută stațiune turistică din provincia Cape, unde-și petrece zilele chemând, cu sunete de corn, balenele, doar ca să se amuze. În baraca sa se mută bețiva orașului, Saluni, care, renunțând la băutura, încearcă să-l civilizeze. Curând, însă, devine geloasă pe o vagaboandă căreia Whale Caller îi cântă serenade. Se formează un improbabil triunghi conjugal, cu relații intempestive între membri, care vor ajunge la un sfârșit neprevăzut și violent. În fundal, colcăie noua Africă de Sud, obsedată de industria turismului și distrugându-și mediul ambiant. Romanul este considerat o capodoperă a *understatement*-ului de tip hemingwayan.

■ Andre Brink a publicat un roman istoric, *Praying Mantis* (Călugărița), despre un hotentot care, în secolul XIX, s-a convertit la creștinism, devenind misionar într-o regiune îndepărtată din interior, unde biserica îl uită, iar el duce o viață din ce în ce mai primitivă și mai plină de greutate. Brink folosește această tramă narativă – bazată pe un destin istoric atestat – pentru a intenta un nou proces colonialismului cu față umană (religioasă) care a stat la temelia ideologiei *apartheid*-ului, așa cum procedase într-o serie de alte romane, dintre care cel mai cunoscut este, probabil, *A Dry White Season* (Anotimpul secetelor al albilor), după care s-a turnat, în 1998, un film cu Marlon Brando.

■ J. M. Coetzee, care atacase vehement discriminarea socială în *Waiting for the Barbarians* (Așteptându-i pe barbari, recent tradus de Michaela Niculescu pentru "Humanitas") și în *The Life & Times of Michael K.* (Viața și epoca lui Michael K.), a profitat de dezlegarea pe care i-a dat-o dispariția problemei politice pentru a scrie un subtil roman intimist, *The Slow Man* (Omul lent), cu intriga plasată în mediile artistice. Protagonistul, Paul Rayment, un cunoscut fotograf, își pierde un picior chiar înaintea pensionării. Agasat de singurătatea de care suferă în închisoarea apartamentului său, se îndrăgostește de sora medicală care-l îngrijește, o imigrantă croată. Dar legătura lor amoroasă este întreruptă de sosirea personajului principal din romanul precedent al lui Coetzee, Elizabeth Costello, o scriitoare care îmbătrânește și găsește din ce în ce mai puține resurse pentru a-și



*Elles courent en foule, effrayées de cette menace.
Eucharis même s'avance les larmes aux yeux.*
Télémaque, Liv. VII.

menține statutul. Ea e hotărâtă să-l smulgă pe Rayment din letargie și să facă din el opera senectuții ei. De fapt, îi fură personalitatea. Morrison crede că Coetzee s-a simțit tentat de o modificare tematică și de stil, trecând de la marile teme sociale la una intimistă, cu rezolvări narative postmoderne. J. M. Coetzee trăiește acum în Australia, unde, de altfel, este plasată și acțiunea acestui recent roman al său.

■ Nadine Gordimer reușește, în *Get a Life* (Fă-ți rost de o viață), publicat în septembrie 2005 la Londra și New York, să împletească marile teme social-politice cu problemele personale. Paul Bannerman, ecologist și participant la campaniile anti-nucleare, devine, în mod ironic, radioactiv, după un tratament contra cancerului tiroidal. Întrucât amenință sănătatea soției și fiului său, se vede obligat să se mute într-o aripă nelocuită a casei părintești. În timp ce el luptă cu încăpățănare să-și recâștige viața, atât familia, cât și țara se dezagregă în jurul său. Individul reușește să se salveze, dar grupurile sociale în mijlocul cărora trăiește devin haotice.

■ În Africa de Sud există unsprezece limbi oficiale și – paradoxal, poate, pentru o țară a cărei istorie a fost mereu violentă și tulburată – 86% din populație este știutoare de carte. Se publică 5000 de titluri noi în fiecare an. Datorită scriitorilor menționați, este și o țară care exportă literatură la o cotă invidiabilă. Dar ei sunt în amurgul carierei: Brink are 70 de ani, Gordimer 82, Coetzee 65. Cine îi va înlocui? Nume promițătoare din generația mai tânără sunt, dintre albi, Mark Behr, Patricia Schonstein, Damon Galgut și Pamela Jooste, iar dintre non-albi Mongane Wally Serote, Achmat Dangor, Miriam Tlali și alții. Aceștia vor trebui să lupte cu greutatea de a face literatură în condițiile democrației.



*Tu vois, mon fils, les hommes qui ont été
la gloire et le bonheur du genre humain.*
Télémaque, Liv. XIX.

teatru

Ce se dă?

Claudiu Groza

Comedie regizată ingenios și bine jucată a fost *Tot ce se dă*, cea mai nouă premieră a Teatrului Imposibil, reprezentată la începutul lui decembrie în studioul „Euphorion” al Naționalului clujean. Piesa e scrisă de actorul arădean Ioan Peter și a fost înscenată de m.chris.nedeea, în premieră absolută. *Tot ce se dă* e un text dramatic inegal, schematic pe alocuri, nu foarte comod de montat. Fiind însă scris de un actor, este un text foarte potrivit scenei, are nerv și permite diverse giumbușlucuri regizorale. Ioan Peter face parte din grupul, în creștere, al practicienilor teatrului care compun și scenarii dramatice.

Piesa are în centru trei personaje, trei români în căutarea bunăstării, care pornesc într-o călătorie „de afaceri” spre Anglia, „tărâmul făgăduinței”. Spre deosebire de clasicii „căpșunari”, rolul lor va fi acela de a fura și

„livra” unui intermediar oasele lui Hamlet de la Elsinore, pe care colecționarii sunt dispuși să plătească o grămadă de bani. Evident, întreaga acțiune a piesei are loc pe drum, cu diverse aventuri ale personajelor. Ironia indirectă a autorului apare în fiecare secvență, textul fiind compus din „flash”-uri. Toți oamenii cu care eroii se întâlnesc sunt români, de la conductorul de tren homosexual la șoferul de TIR puțin „sărit”. Mesajul piesei e limpede. Înainte ca Europa să ne integreze, am integrat-o/cotropit-o noi pe ea. După îndeplinirea cu succes a primei „misiuni”, cei trei trebuie să „furnizeze” oasele cuplului Ceaușescu. Acest insert absurd, livresc, accentuat ludic este de altfel cea mai mare calitate a textului dramatic. N-am putut să nu remarc, pe de altă parte, trimiterea insidioasă a titlului piesei la formula celebră a cozilor de la magazinele românești dinainte de 1989, „ce se dă?”.

Regizorul m.chris.nedeea a găsit o formulă inspirată de „încarnare” scenică a piesei. Fiecare personaj are particularitatea sa. Doi din cei trei „afaceriști”, Cătălin Herlo și Emanuel Petran, sunt mai maturi și mai autoritari cu al treilea, Matei Rotaru, un ochelarișt bleguț. Totuși, al treilea este cel care ia, curajos, oasele lui Hamlet, pe când ceilalți doi se ceartă/negociază unul cu altul la poarta cimitirului. Personajele episodice, adică vameșul, șoferul, conductorul, sunt interpretate de Ionuț Caras, cel mai bun actor al spectacolului. De altfel, în ciuda unui demaraj mai forțat, actorii au jucat cu o poftă contagioasă. Acțiunea are loc pe o scenă goală. Singurele obiecte sunt patru valize masive, din care se compun, pe rând, un compartiment de tren, un vapor, TIR-ul, cimitirul, adică toate „decorurile” secvențelor dramatice.

Tot ce se dă e o piesă cu replici savuroase și „cu tâlc”, care nu pot fi rezumate. E un spectacol alert, dinamic și plin de umor. Negru, e-adevărat.

subcultura

“Escatologie” scatologică

Oana Pughineanu

Decembrie: lună ametoare... chinul sărbătorilor, vizite la Metro, combinate cu vizite la Biserică - cele două mari aspiratoare de defulări... una pentru cei cu card, alta pentru cei cu cord... M-am hotărât, însă, ca din străfundul agnosticizării mele (ateism curat, în ochii multor credincioși care predică iubirea și practică... altceva) să propun un text „drăguț”, „călduț”, „politic corect”, care să se potrivească acestor timpuri de sărbătoare, în care fiecare se chinuie să-și etaleze o concepție sau alta despre bunătate, sau în care, pur și simplu, clișeele despre bunătate (regurgitate voios de cei care nu au concepții) invadează totul: de la vitrine până la zimbete... Tocmai de aceea mă voi abține, pe cât posibil, de la orice concepție personală și voi oferi niște informații pe care le găsesc interesante vis-à-vis de ceea ce este sau ar trebui să fie credința. Revista *Science & Vie* anunța în august 2005, cu un titlu pompos, descoperirea unei așa-zise *molécule de la foi* (molecula credinței). De fapt, aflăm că este vorba de celebra serotonină, un neuromediator, care în funcție de „dozaj” poate conduce, asemeni drogurilor (LSD) la apariția unor „stări mistice”. Cu alte cuvinte, în funcție de serotonină, crește gradul de religiozitate, iar „sistemul de producere a serotoninei poate fi văzut ca bază biologică a credințelor religioase” (a tuturor credințelor... asta până se descoperă molecula discriminării). În plus, „una dintre funcțiile cortexului parietal superior este aceea de a permite diferențierea pe care individul o face între corpul său și mediul

înconjurător, permițându-i să se orienteze în spațiu. Atunci când activitatea lui este mai încetinită, apare o percepție alterată a spațiului, precum și senzația fuzionării cu universul”. Prin multiple cercetări, întreprinse de o nouă latură a neurobiologiei, numită „neuroteologie”, omul apare ca fiind echipat cu un creier „programat” pentru credință, posedând o facultate „innăscută” prin care percepe lumea împărțită între „natural” și „supranatural”. Moleculă sau har, importantă este eficiența cu care credința acționează împotriva anxietății. În urma a 42 de studii medicale (efectuate între 1977 și 1999 pe un eșantion de 126 000 persoane), profesorul David B. Larson (Carolina de Nord), estimează că cei credincioși trăiesc cu „cel puțin 29% mai mult” decât ceilalți. Din punct de vedere psihologic, credința acționează ca o veritabilă „iluzie a controlului”, prin care fiecare își închipuie că e mai puțin expus riscurilor mediului decât ceilalți (apelând mental la ideea de Dumnezeu și la obiectele de cult aferente... sau pur și simplu la alte superstiții).

Pentru cei necredincioși rămân ca opțiuni medicii și *shoppingul*. La noi a doua variantă se cam exclude, iar de prima să te ferească „Dumnezeu”. Trecând printr-un spital românesc sau stînd la o coadă la compensate, îți dorești ca la sfîrșitul zilei să te pălească o fază mistică. Citeam de curînd panseurile unui medic scîrbit de medicină (*Tăcerea trupului* de Guido Ceronetti) și mi-am dat seama că, în zilele noastre, s-a uitat cu desăvîrșire un comandament pe care autorul

acelei cărți îl ia de bun: „Cînd tratezi meditează / cînd meditezi tratează” (variante nouă sună altfel: Cînd tratezi încasează / după ce-ai încasat clachează). Au uitat multe altele, pierduți în specializări și ultraspecializări... „Medicul Richard Blackmore l-a întrebat pe Sydenham ce autori ar trebui să citească pentru a deveni un bun medic. Sydenham i l-a recomandat pe Cervantes”.

Voi încheia, din păcate, cu un subiect scatologic, dar cu tendințe „escatologice”... numai ca să satisfac și gusturile „neortodoxe”. În lumea Hollywoodului fanteziile prind prea multă realitate (în special cele bolnave) și, pe lângă tot felul de tratamente mai mult sau mai puțin sadice la care se supun actorii, pe lângă tot felul de credințe pe care și le schimbă cu viteza cu care își schimbă partenerii, mai nou au ocazia să-și ghicească viitorul într-un mod absolut inedit: mama starului Sylvester Stallone și-a deschis un cabinet ultradotat pentru a ghici în... dosuri. Nu e o glumă. Respectiva doamnă îți poate arăta pe o hartă tot felul de zone ale dosului și, în funcție de felul în care sunt configurate, doza de fericire și nefericire ce te pîndește. Pe unul dintre siteurile clarvăzătoarei (<http://www.poormojo.org/pmjadaily/archives/000407.html>) există acest anunț: „For \$ 50.00 Sylvester Stallone’s Mom will look at a picture of your ass and predict your future”. Desigur, la Hollywood prezicerile nu sunt greu de făcut... „You will suffer a surgery in the near future...”

În-cântări niponofile

Virgil Mihaiu

În ospitaliera Sală Studio a Academiei de Muzică G. Dima am asistat la o binevenită serată consacrată muzicii contemporane japoneze. Inițiativa *Zilelor culturii nipone* (ediția numărul 5, desfășurată la Cluj spre finele anului 2005) aparține unui entuziast cunoscător al limbii române și lider al *Cercului amicilor Japoniei din România*, domnul Katsutaro Kawai. Din fericire, evenimentul s'a interferat cu preocupările distinsei profesoare de pian Ninuca Oșanu Pop de a promova zone muzicale încă puțin cunoscute publicului nostru (despre seara dedicată lui Charles Ives am relatat în *Tribuna* la timpul potrivit). Dânsa a găsit și o titulatură corespunzătoare – 3AM, având următoarea semnificație: Academia de Muzică, Amicii Muzicii, Ars Mundi.

Per ansamblu, compozițiile au etalat o concentrare și o densitate a formulărilor ce le situează la antipodul vastelor fluxuri temporale specifice creațiilor lui Ives. Începutul l-a făcut Cristina Vlad cu două *Metamorfoze* pentru pian solo semnate de Tadashi Yamanouchi. Lipsite de aspectul jocular al miniaturilor omonime semnate de Benjamin Britten și menționate în rubrica mea din numărul trecut, piesele lui Yamanouchi emană un hieratism propriu culturii tradiționale nipone, însă „reciclat” în conformitate cu normele sensibilității europene. În cele trei lieduri interpretate de soprana Ato Kawara, acompaniată de Ramona Munteanu, preleva elementul autohton, îndeosebi prin apelul la texte japoneze, cu toate că liniile vocale erau articulate la fel ca în belcanto, epurate de fragmentarismul și modulațiile imprezvizibile ale universului pentatonic.

Doi compozitori clujeni ne-au propus viziunile lor asupra celei mai îndepărtate dintre culturile Extremului Orient. În *Japan's Garden*, interpretat la două pian de Diana Barb și Silvia Sbârciu, Ede Terényi anvizajează „jocuri de idei, timbruri, degete, spirite” bazate pe game ale muzicii arhaice japoneze, ce dau și numele celor trei părți ale compoziției: *Katokumoi*, *Hirajoshi*, *Irato*. Prin această nouă lucrare, dl. Terényi se reafirmă drept compozitorul nostru cel mai doct în materie de muzică niponă. Surpriza foarte agreabilă au constituit-o cele câteva haiku-uri transfigurate componistic de către tânărul Ciprian Pop și sensibil materializate pe claviatură de Mara Pop. Aceste micropoeme acustice, de o reală prospețime, mi s'au părut a avea ceva din imageria proprie *poesiei concretiste* din Portugalia. Apropierea e permisă, întrucât portughezii au fost întâia națiune europeană ce a intrat în contact direct cu civilizația medievală (închistată la acea epocă) a Japoniei. Oricum, concretismul sonor al lui Ciprian Pop reușește să echivaleze muzical strălucirea efemeră a unor texte precum: „Pe clopotul templului / Agățat, doarme / Fluturile!”, sau: „Recunoștință. / Și zăpada-mi așternut / Venit din ceruri”. Binevenită ideea recitării textelor atât în original, cât și în variantele lor românești, operațiune realizată de Anamaria Sabău, studentă a secției de limbi orientale a Facultății de Litere clujene.

În *Meditație* pentru flaut solo de Kazuo Fukushima (1962), auzul devine martor al unui proces pe care l-aș denumi *pictură sonoră*, într'atât de sugestive sunt tușele de pensulă flautistice obținute de Liliana Cadar. Dacă în piesele lui Toshiyuki Ozaki (*Isolation*) sau Toru

Takemitsu (*Rain Tree Sketch*), competent interpretate de către pianistele Mara Pop și, respectiv, Silvia Sbârciu, mesajul muzical mi s'a părut ceva mai difuz, în schimb, cele două lucrări ale lui Minoru Miki au întrunit integral sufragiile publicului. Prima dintre ele a fost interpretată cu mult aplomb și (explicabilă) empatie de către pianista niponă Keiko Higashi. Ritmul de marș al leitmotivului, modulațiile cu vagi ecouri hispanice erau redade printr'un sunet plin, de-a dreptul contrastant față de fulgurațiile de tip impresionist ascultate până atunci.

Aceeași focusare componistică e recunoscutibilă și în bijuteria sonoră a lui Miki, intitulată *Marimba Spiritual* (1984). Prestigiosul *Ansamblu de percuție* condus de maestrul Grigore Pop, avându-l ca solist pe Alexandru Crăciun (fotografia i-am publicat-o deja în *Tribuna*, primăvara trecută), a îmbinat rigoarea tehnică și energia caracteristică grupurilor ritualice de percuție japoneză, dezlănțuite în formidabile unisoane asupra tobelor tradiționale numite *taiko*. Gândirea muzicală a lui Minoru Miki transcende însă limitele strict naționale și devine o celebrare a forței regenerative a Ritmului, ca manifestare general-umană. Energetismul acestei piese ar merita o punere în scenă muzical-coregrafică, realizată eventual chiar de reprezentanții valoroasei Secții de Coregrafie a Academiei de Muzică G. Dima.

Nu m'a surprins reacția admirativă a însuși organizatorului japonez, care i-a atribuit percuționistului Grigore Pop titulatura de „cel mai valoros samurai muzical român”, nici aplauzele prelungite ale numerosului public, încântat probabil și de frumoasele kimonouri purtate la acest spectacol de multe dintre interprete.



12. Flaherty

Marius Sopterean

(Continuare din numărul trecut)

În impozanta lucrare dedicată istoriei cinematografilei mondiale, *Chronique du cinema*, apărută la editura France Loisirs din Paris în anul 1992 și reeditată în 1997, se scrie despre premiera filmului *Nanook, omul nordului* astfel: „New-York 11 iunie 1922. „Nanook Eschimosul”, documentarul realizatorului și exploratorului Robert Flaherty a triumfat în cea mai mare sală de cinema a orașului, Capitol. Dând dovada unei priviri poetice și a unei sensibilități încărcate de compasiune umană dublată de o adevărată pasiune etnologică, Flaherty prezintă viața de fiecare zi a unei familii de eschimoși cu care acesta a încheiat raporturi de mare prietenie timp de mai bine de 12 luni în Marele Nord Canadian. Beneficiind de aportul financiar al fraților Revillon, francezi celebri prin comerțul de blănuri, Flaherty a realizat un film despre viața eschimoșilor așa cum este ea, așa cum se desfășoară ea în Nordul Înghețat, zi de zi, oră de oră. Acest lucru oferă operei lui Flaherty caracterul de universalitate”.

Operă născută la comandă, Flaherty ne prezintă, prin acest prim film al său, o privire unică asupra unei societăți singulare, a unei lumi în care, prin izolarea de oricare influență exterioară, eroismul și sacrificiul sunt calități cotidiene fără de care existența înțeleasă ca o permanență supraviețuire nu poate însemna nimic. Geneza acestei opere considerată a fi una dintre cele mai importante contribuții cinematografice ale perioadei filmului mut are o istorie inedită și stranie.

Robert Flaherty a fost unul din cei șapte copii ai unui prospector numit Robert Henry Flaherty, un emigrant protestant de origine irlandeză, și ai lui Susan Klockner, o emigrantă catolică de origine germană. Tatăl documentaristului de mai târziu, Robert Flaherty, devine la începutul secolului 20 angajatul unui cunoscut în epocă constructor și proprietar al căilor ferate din nordul Canadei, Sir William Mackenzie, el însuși nepotul cunoscutului explorator canadian, de origine britanică, Sir Alexander M. Mackenzie (descoperitor, în 1789, al fluviului din Nordul Canadei, fluviu care îi și poartă numele). Până la acest moment copilăria lui Robert Flaherty s-a desfășurat în Iron Mountain, Michigan, și a fost marcată de un veșnic periplu – urmându-și în permanență tatăl - prin orașele și taberele miniere ale aceluși timp. Ani de zile a fost nevoit să trăiască în comunități izolate, lipsit de școli și educație, în medii ostile, violente în care singurii prieteni erau indienii băștinași care l-au învățat pe micuțul Bobby deprinderile locului. Simțind primejdia înstrăinării de propriul său copil, tatăl său – o fire independentă și extrem de înclinată spre aventură – îl trimite la un colegiu din Toronto unde este îndrumat în spiritul școlilor din sistemul britanic de învățământ. Dar aceasta nu a durat prea mult câtă vreme, la scurt timp, Robert Flaherty *dezertează* de aici și se întoarce în nord pentru a lucra cu tatăl său în munca de explorare și cercetare a minelor de fier. A urmat o

altă perioadă plină de privațiuni în care, în condiții dure de existență, a învățat o altă școală, școala supraviețuirii.

Când tatăl său devine angajatul lui Sir William Mackenzie, fiul, Robert, avea reputația unui harnic și extrem de serios explorator și, în același timp, de cunosător al Nordului Canadei. Astfel că între 1910 și 1912 tatăl și fiul participă la o misiune de cercetare și explorare a părții celei mai nordice a Canadei. În această expediție Robert Flaherty a făcut nenumărate fotografii și a luat contact cu o lume – cea a eschimoșilor – complet necunoscută până în acel moment. Urmează o a doua expediție în care Williamson, mare admirator a peliculelor fraților Lumiere și Melies, pelicule cunoscute în America acelor ani, îi propune lui Flaherty – propunere istorică dacă ne gândim la consecințele rezultate de aici – să ia cu el un aparat de filmat și peliculă deoarece, spune Mackenzie, „filmul poate arăta incomparabil mai mult decât fotografia”. Din acest motiv expediția întârzie câteva luni timp în care Flaherty – sponsorizat de Williamson – i-a cursuri de tehnică cinematografică și se familiarizează cu noul aparat de filmat. Expediția a durat trei ani timp în care Flaherty a filmat o cantitate impresionantă de peliculă – peste 17 ore. Întors în Toronto reușește să monteze o copie. Însă o clipă de neatenție face ca, de la țigara sa, întregul material negativ să ardă. Acest lucru îl determină pe Flaherty să vizioneze această unică copie rămasă până când observă că tocmai aspectele cele mai importante ale vieții eschimoșilor din Nordul Canadei erau trecute cu vederea. Treptat eșecul acestui prim material l-a dus către un gând, considerat de toți prietenii săi nebunesc. Și anume să organizeze o altă expediție în Nord, la Nord de Hudson Bay, în patria eschimoșilor și să filmeze din nou. Să o ia de la început. Singura aliată în acest demers a fost doar soția sa Frances care l-a înțeles și l-a susținut până în ultima clipă a realizării acestui proiect de o anvergură nemaiîntâlnită până atunci. Unul dintre specialiștii operei lui Flaherty, Jack Curchill spune: „Robert Flaherty a făcut filme iar aceste filme au devenit legendare. În *Nanook din Nord*, *Moana*, *Omul din Aran* și *Poveste din Luisiana*, acesta a descoperit atributele esențiale ale spiritului uman niciodată văzute cu o astfel de intensitate până atunci în istoria cinematografului. Aceste filme și-au câștigat acel unic merit de a fi „clasice” asta și pentru că Robert Flaherty a inițiat un nou gen de film și a statuat un nou concept de creație cinematografică”.

După ce milionarul Mackenzie îl refuză cu sponsorizarea noii călătorii – avusese câteva diferenduri de opinie cu tatăl său – Flaherty caută cu disperare o nouă finanțare. Eșecul filmului ars îl mobilizează și determină tot mai mult. Întâmplarea face să-i cunoască la momentul oportun pe frații Revillon, posesorii unei cunoscute firme de comercializare a blănurilor și care, aflați într-o campanie de publicitate (una din primele cunoscute la această dată și, poate prima în care cinematograful este implicat), văd în expediția lui Robert un prilej de... promovare a produselor lor. Astfel că proiectul capătă

finanțarea dorită iar Flaherty, însoțit de familia sa, se stabilește pentru mai mult timp pe linia de Nord a cercului polar pentru a simți și a cunoaște din interior viața eschimoșilor. Așa îi cunoaște și se apropie de Nanook și a sa familie.

După ce ne este reprezentată grafic regiunea de Nord a Canadei, mai precis Hudson Bay, primul cadru al filmului este o alunecare a camerei de filmat printre sloiurile mării într-o dimineață când razele soarelui abia pătrund coșertina de nori ai Marelui Nord. Prin această exemplară picturalitate în fapt camera intră în lumea lui Nanook ca și cum ar intra într-o legendă sau, poate, într-un vis. Apoi, preț de câteva secunde bune, vedem prim-planul lui Nanook care ne privește ușor zâmbind împovărat, de greutatea unei vârste abia ghicite. De aici până la finalul acestei opere cinematografice (incununată cu un alt prim-plan al lui Nanook dar de data aceasta odihnindu-se) suntem martorii vieții de zi cu zi a familiei lui Nanook, suntem părtași la acțiunile de supraviețuire a acestora în condiții extrem de dure, dincolo de granițele confortabile ale civilizației. Pentru a simți pulsul acestei lumi, ritmul unei vieți aflate mai mereu la limita dintre viață și moarte, Flaherty a conviețuit alături de Nanook un timp necesar pentru ca privirea adresată acestei lumi să fie nu una exterioară, nu una încărcată de un exotism facil și gratuit – cum vor cere de acum înainte producătorii americani de la Hollywood – ci una încărcată cu un grad de obiectivitate cât se poate de ridicat. Flaherty intuitiv știa că filmează un *document*, că se găsește pe tărâmul unei complexe *antropologii vizuale*, că este *primul explorator al cinematografilei mondiale* și, în consecință, știa că toată minciuna ficțiunii trebuie înlocuită cu o expunere și o corență vizuală cât mai netrucate, cât mai aproape de adevăr. De adevărul vieții. El descoperă în fapt principiile documentarului autentic, principii de la care nu va abdica niciodată: familiarizarea exemplară a autorului cu faptele de viață pe care dorește să le surprindă, câștigarea încrederii eroilor în cineast și obișnuirea acestora cu aparatul de filmat, pentru a scăpa de crispări și inhibiții și toate acestea, până la urmă, pentru *conservarea și respectarea realității*. Exemplare devin, în acest sens, secvențele de vânătoare de morse, pescuitul cu harponul, echilibrul fragil al lui Nanook sărind pe bucățile de gheață ce plutesc primejdios pe suprafața mării sau construcția igloo-ului alături de întreaga familie. Nu de puține ori Flaherty a declarat totala sa adevărată colaborare cu indigenii și băștinașii surprinși de el în filmele sale: „Mi-a plăcut întotdeauna să încredințez rolurile din filmele mele băștinașilor. Aceștia sunt excelenți actori, sunt cât se poate de firești, deoarece ei nu joacă, și cel mai mult contează pe ecran lucrurile naturale făcute inconștient. De aceea cei mai mari actori parcă nu joacă niciodată”. Pentru a fi un cineast autentic Flaherty crede că este necesar să ai *mintea curată* pentru a deveni „inocent ca un nou născut, sensibil întocmai ca pelicula care se impresionează la imaginile din jurul ei... Și, mai ales, astfel, să lași să intre în tine toată această minunată lume...”.

sumar

în loc de replică

Corespondență 2

editorial

Ovidiu Pecican
Proiect România 3

cartea

Elena Abrudan
Jurnal de mentalități 4

Ioana Hanchevici
Ce să mai citim 4

Ioana Cistelecan
Can-can urban 5

sare-n ochi

Laszlo Alexandru
La coafor 6

telecarnet

Gheorghe Grigurcu
Texte hibride 7

eseu

Ramona Burcă
Mateiu I. Caragiale - 70 de ani
de la moartea scriitorului 8

Corneille 2006 - o dramaturgie deschisă

Maria Vodă Căpușan
Iluzia comică - baroc și neobaroc 10

Rodica-Gabriela Chira
Polyeuct - expresie a unei crize 11

Coralia Maria Handrea
Modelul dramatic cornelian 13

Horia Lazăr
Corneille și ieziuții 15

Livia Titieni
O problemă de receptare: traducerea 17

arhiva

Dan Damaschin
Epistolar Ștefan Aug. Doinaș 19

puncte de vedere

Cornel Vilcu
Rechinox - a shark tale 20

proza

Răzvan Țuculescu
Jurnalul unui maniac 23

universitaria

De vorbă cu Claudine Lacroix
"Românii se adaptează destul de ușor și repede" 25

tradiții

Radu Ilarion-Munteanu
Argument pentru tradițiile noastre 26

media

Elena Abrudan
Din nou despre jurnalismul cultural 27

ex abrupto

Radu Țuculescu
Ema, ticălosul 29

tutun de pipă

Alexandru Vlad
Ursus negru 30

zapp-media

Adrian Țion
Păcatele telenovelei 30

gulere, manșete, accesorii

Mihai Dragolea
Cu unelte și dragoste, coviltirul lui Samoilă 31

flash-meridian

Ing. Licu Stavri
Despre romanul sud-african 32

subcoultura

Oana Pughineanu
"Escatologie" scatologică 33

teatru

Claudiu Groza
Ce se dă? 33

muzică

Vișgil Mihaiu
În-cântări niponofile 34

1001 de filme și nopți

Marius Șoptorean
12. Flaherty 35

bloc-notes

Adrian Țion
Piți 36

bloc-notes

Piți

Adrian Țion

Pe lângă blocuri, prin cartiere, sau prin curțile interioare ale imobilelor vechi, cu mai multe apartamente, trăiesc pisici și câini care nu sunt, practic, proprietatea cuiva anume, dar de care se îngrijesc și se bucură mai toți ocupanții respectivelor locații. Au apărut din senin, nu se știe de unde, semn că hazardul are rol hotărâtor și în cazul animalelor cândva domestice, nu numai în cazul semenilor noștri sălbaticiți de griji și nevoi curate omenești. Faptul că aceste viețuitoare au devenit, prin forța împrejurărilor, semiindezirabile mai apoi nu e vina lor. Și omul e un viețuitor vremelnice, mai mult sau mai puțin dorit.

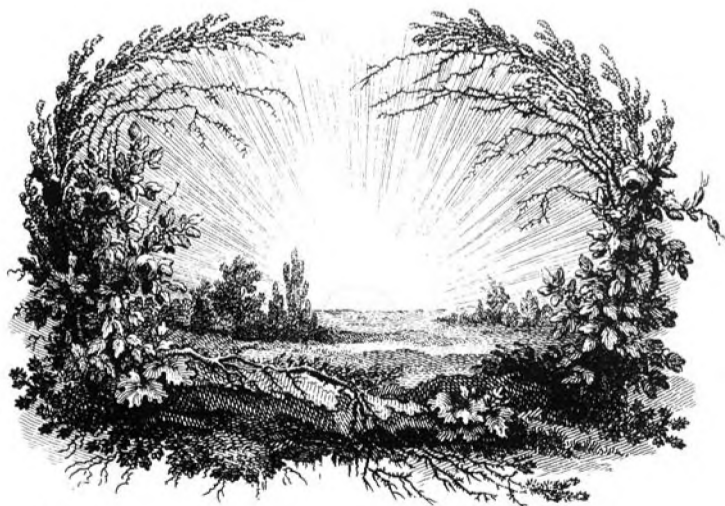
Nici maidanezi sadea, nici privilegiați câini cu stăpâni, semicompanionii noștri patrupezi se gudură pe lângă vecinii de scară cerșind afecțiunea fiecăruia și-i latră vehement pe intruși, erijându-se în apărători ai stabilimentului. Micile feline diplomate se prefac încântate de orice nou-venit, frecându-se de picioarele acestora, mimând alintarea în speranța unei bucățele cât de mici de mâncare. Sau chiar simt nevoia să fie alintate? E o întrebare care revine de fiecare dată când treci pe lângă acești paznici voluntari ai caselor noastre sau pe lângă aceste blănuri vii, ce ne răsfăță propunându-ne mângâieri afectuoase de moment.

Piți este un exemplar de acest fel. Vreau să zic: un câine aciuat la scara unui bloc. Mai exact, o cățea maronie, cu picioare scurte și cu corp fusiform de dimensiuni impresionante. Practic e un cilindru uneori mișcător cu diametrul nepermis de mare pentru talia lui mică, semn al bunăstării în care se lăfăie de când a ajuns pe aceste meleaguri binecuvântate. Un câine de lux, cu un singur stăpân, n-ar duce o existență mai bună. Primește mâncare de la toți vecinii de pe scară și are locul lui pe un preș la etajul trei. Nu numai că își iubește binefăcătorii, virtuali stăpâni, dar îi și respectă. Știe ce îi este permis și ce nu. Se joacă la fel cu fiecare, dar nu le trece pragul apartamentului decât dacă proprietarii insistă asupra invitației. Își cunoaște lungul nasului. Se mulțumește cu locul ei de pe preșul de la etajul trei. Pe preș și în jurul ei e mereu mâncare din belșug. Nu e de mirare că a ajuns atât de gras de abia mai umblă.

Pe lângă toate aceste semne de simpatie din partea locatarilor, Piți are și ea parte de singurătate ei de câine. Nu e dus în lesă la plimbare cum a văzut de atâtea ori că sunt însoțiți cei mai norocoși ca ea. De aceea însoțește bucuroasă pe oricare dintre binefăcătorii ei până în stația de tramvai sau chiar mai departe. Se atașează ușor de prietenii sau vizitatorii celor pe care-i păzește. Îi recunoaște pe stradă și-i conduce spre apartamentele acestora plină de importanță. Dar nu care cumva să calce cineva pe preșul lui princiar. E reședința sa exclusivă, inviolabilă. Asta nu permite nimănui. Nici amanților conduși până la ușa lăsată deschisă a amantei. E discretă. Nu-i arată, cu botul ridicat, pe vizitatorii clandestini soților înșelați. Înțelege tot, consimte, dar nu admite încălcarea etichetei. Ea nu intră în apartament, nici altcineva să nu intre în palatul ei atât de greu dobândit. Își asumă rolul de însoțitor dezinteresat, dar numai pe anumite porțiuni, cu măsură. Cine știe prin ce gunoaie își ducea traiul până a fost primită în acest spațiu. Are și ea fixurile ei, drepturile ei democratice pe care nu i le poate încălca nimeni.

Piți nu e o excepție. Dimpotrivă, e o dovadă vie a dorinței de a adopta și a proteja într-o formă primară, fără prea mari riscuri, fără a ajunge la disconfort. O dorință firească nedusă până la capăt. Îți place să ocrotești o ființă neajutorată, dar nu vrei să te deranjezi prea mult pentru a face asta. Îți place să te joci cu un animăluț drăguț aflat la discreția ta, dar să nu-i simți duhoarea prin casă. Îți place să-l vezi cum dă din coadă când te întorci de la serviciu, dar să nu-ți lingă farfuriile prin bucătărie. O semiprotecție duce la o semicompanie.

Dar Piți nici nu și-a dorit altceva. Având libertatea de a însoți pe oricine după bunul său plac, Piți pare unori că ține companie din compasiune pentru însoțitor. Alteori, instalată confortabil în elegantul tron-preș de la etajul trei, pare a privi de sus peste tot cartierul, întinsul său regat. În aceste condiții, n-ar fi exclus ca într-o bună zi să i se înșurubeze în creier ideea că omul este pentru ea doar un animal de semicompanie.



Ch. Bisen inv.

B. De Ghendé Sculp.

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.



5948415000916 02