

TRIBUNA

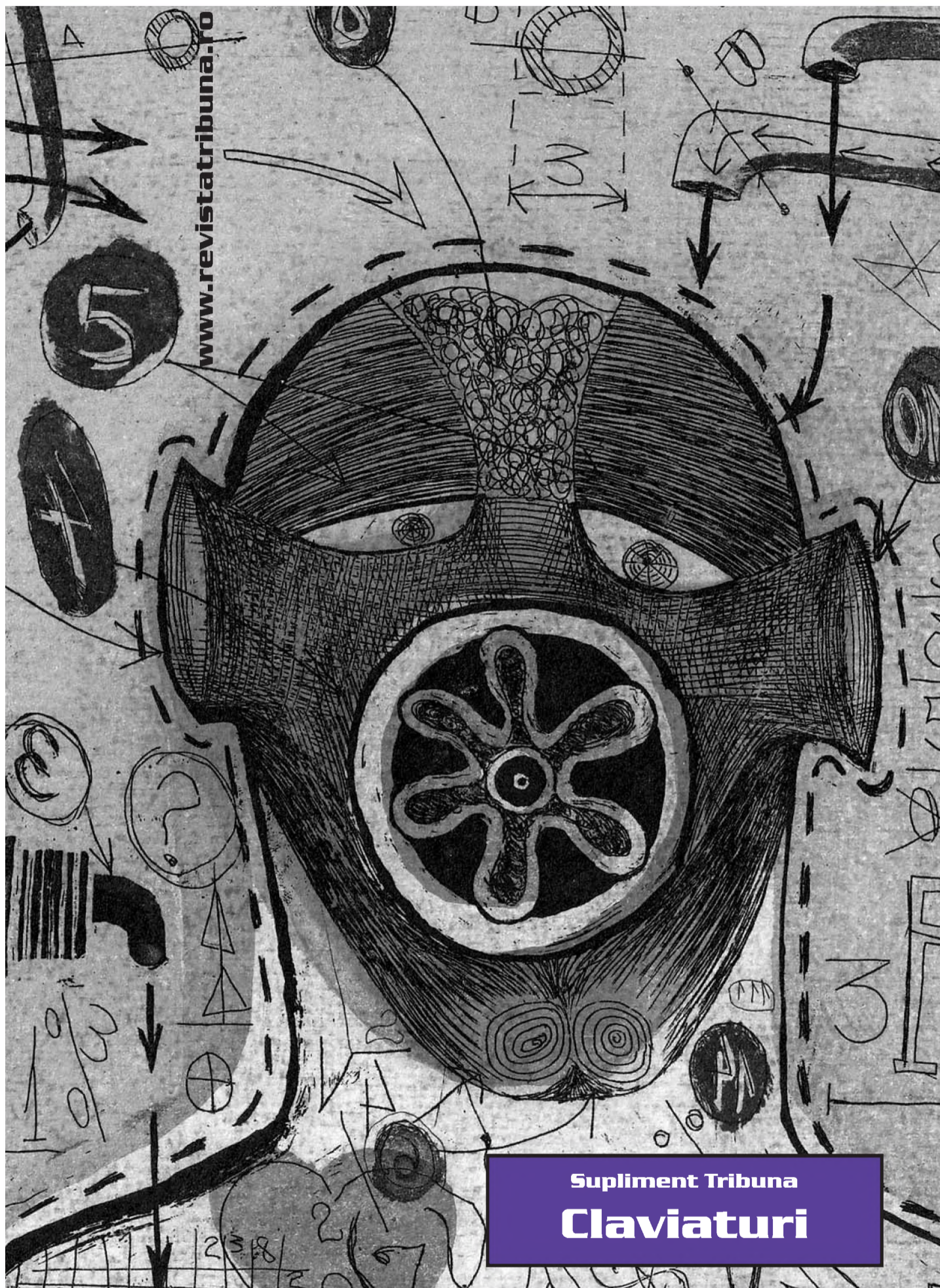
Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 16-31 martie 2011

205



Județul Cluj

3 lei



Supliment Tribuna
Claviaturi

Diana Adamek

Dulcea poveste a tristului elefant

O CARTE ÎN DEZBATERE

Virgil Stanciu

**Pagini de
cultură în
cotidiene**

INTERVIU

Andrei Zanca

Ilustrația numărului: Adrian Sandu

POEZIA

**Nicolae
Prelipceanu**

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureșan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Țuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:

L. G. Ilea

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

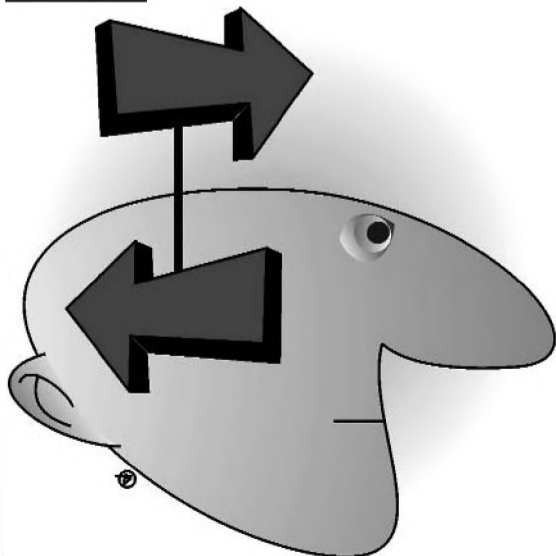
Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour**agenda****Mamutul rEchinoxist poate fi urmărit din nou**

Ștefan Manasia

S e-mpărțea într-o librărie: *Echinox*, nr. 4-8/2010. Format micșorat, copertă color, pe copertă un mamut stilizat - blazon mai mult decât meritat pentru revista studenților clujeni. Paginare jucăușă dar aerisită, o schimbare de ton, *coolness* să zicem. Autorul rîndurilor de față a prins, "pe viu", cel puțin trei epoci *Echinox*: linia comparatistă, academică din timpul directoratului Corin Braga-Ștefan Borbely (necesară-n zodia românească a proliferării orale), linia polemic-teoretică privilegiată-n directoratul lui Horea Poenar (moment decisiv, poate, în istoria revistei, cînd rectorul de atunci al UBB și eminența cenușie de azi a decis să taie subvenția unicei gazete *anti-establishment* din mediul universitar clujean) și, recent, directoratul poetului și americanistului Rareș Moldovan (anunțînd, parcă, revanșa *literarului* și a spiritului ludic). Cu îndrîjire de mamut, *Echinoxul* și-a scos pînă acum lîna din toate mlaștinile ivite în cale, reinventîndu-se, *rebranduindu-se*, gustînd ierburi noi, schimbînd arealul geografic și climatic sau, după cum ne anunță noul său redactor-șef, Bogdan Odăgescu: "O nouă perioadă presupune și o nouă abordare a fenomenului cultural viu. Am fost criticați pentru că ne ocupăm timpul cu subiecte neserioase cum ar fi traducerea prozatorilor contemporani în Vest, noul val cinematografic, blogurile scriitorilor români sau site-urile culturale. Vă promitem că de acum încolo ne vom ocupa cu și mai mult interes de astfel de teme, începînd cu dosarul din acest număr, dedicat prozei contemporane, dosar la care au contribuit și membrii catedrei de Engleză a Literelor clujene". În afara cîtorva condeie alerte, dedicate trup & suflet prozei britanice, nu se poate sări peste interviul luat de Ancuța Bodnărescu prozatorului Matei Florian (autorul unei ciudățenii de roman, *Și Hams și Regretele*) sau peste interviul luat de B. Odăgescu lui Paul Balogh, managerul diviziei online a editurii Humanitas, apărător entuziast al *e-books*: "Nu mă pricep la avantajele eco. Cît despre restul avantajelor le găsesc copleșitoare; înșir cîteva: portabilitate (se pot stoca biblioteci întregi pe orice cititor de cărți electronice), regăsire spontană a informației căutate



(funcția de search, o imensă *lipsă* din lista de posibilități a oricărui cititor serios), schimbarea de către utilizator a mărimii sau tipului de font, prețul ceva mai mic decât în cazul edițiilor tipărite, posibilitatea de achiziționare instant în orice colț al lumii. Este un pas similar ca importanță inventării tiparului de către Gutenberg.[...] Cît despre greutatea și mirosul plăcut al cărților sau semnul de carte de un leu v-aș răspunde că oamenii sînt în stare să-și construiască nostalgii oricînd. Eu am deja nostalgii despre prima carte citită integral pe iPad."

Fiți criticabili, deci reductabili, echinoxisti (actuali & viitori)!

PS: Poate fi vizualizată acum și pagina <http://revistaechinox.ro/>, adusă la zi, propunînd comentarii și polemici, opere și nume, promovînd evenimente culturale etc. Găsiți, pe net, partea proteică, "tentaculară", complementară corpului de hîrtie al revistei. ■

Concursul Național de Poezie "Octavian Goga"

ediția a XVII-a, Cluj-Napoca, Ciucea 2011

Pentru omagierea operei și personalității unuia dintre cei mai valoroși poeți români, Octavian Goga, Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Național Cluj în colaborare cu Consiliul Județean Cluj și Muzeul Memorial "Octavian Goga" din Ciucea, Uniunea Scriitorilor - Filiala Cluj și Revista *Tribuna* organizează Concursul Național de Poezie "Octavian Goga". Concursul este deschis tuturor creatorilor de literatură din țară.

Condiții de participare:

Pot participa orice autori, membri ai unor asociații profesionale, sau nu, indiferent dacă au sau nu volume publicate.

Textele, dactilografiate în două exemplare, se vor expedia pînă la data de vineri 20 mai a.c. pe adresa *Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Național Cluj, Piața Unirii nr.1, 400133 Cluj-Napoca, te/fax: 0264/597616*. Textele trimise nu se înapoiază

Fiecare concurent va mai expedia alăturat și un scurt C.V. conținînd numele, prenumele, vîrsta, adresa, numărul de telefon și un rezumat al activității literare.

Se vor expedia **maximum 10 poezii**.

Fiecare plic va purta mențiunea: *Pentru Concursul "Octavian Goga"*.

Premianții ultimelor două ediții sunt rugați să nu trimită texte.

Se vor acorda premii în bani.

Festivitatea de premiere va avea loc la Muzeul Memorial "Octavian Goga" din Ciucea, în cursul lunii iunie, la o dată pe care o vom comunica ulterior pe site-ul instituției noastre: <http://www.cluj.djc.ro/>.

Informații suplimentare se pot obține la telefon: 0264/597616 - Direcția pentru Cultură și Patrimoniu Național Cluj, persoane de contact: Petru Poantă și Victor Cubleşan.

Responsabil de număr: Ioan-Pavel Azap

editorial

Pagini de cultură în cotidiene

Virgil Stanciu

Rândurile de mai jos nu aspiră la statutul de studiu academic, nici de analiză tematică serioasă, ci sunt, mai degrabă, produsul întâlnirii zilnice cu ziarele și al unor impresii și judecăți de valoare personale privind prezența culturii în cotidiene.

Sunt un împătimit al ziarelor, deși nu de calibrul lui Radu Cosașu. De când mă știu, am frecventat presa scrisă, ce-i drept, până în 1990, mai mult hebdomadarele social-culturale și pe cele cu profil de magazin. Cotidienele românești, puține și anodine, toate publicații ale P. C., nu-mi făceau nicio impresie. Absolut toate, ca o moară care macină în gol, repetau *ad nauseam* „ideile” și „indicațiile”, spicuite din cele mai recente discursuri ale Tovarășului, ori publicau reportaje despre traiul bun și prosperitatea unei României utopice în forma în care era descrisă. Preferam să cumpăr, din când în când, ziare din țările de „democrație populară”, care răzbăteau până la chioșcurile noastre de difuzare a presei: un *Neues Deutschland*, un *Nepszabadsag*, un *Rabotnicesko Delo*, chiar și un *Zeri i Populiit*. Privirea îmi luneca pe paginile tipărite în limbi necunoscute; încercam să-mi dau seama de modul cum era alcătuit ziarul, parcurgeam, cu sentimentele de invidie și frustrare ale unuia care avea la dispoziție doar trei ore de televiziune națională, programele TV și repertoriile cinematografulor, extrem de bogate și de variate în comparație cu ale noastre, în special cele de după Conferința de la Mangalia. De departe cei mai buni erau polonezii. Au fost și perioade, în anii cincizeci și șaiszeci, când ștandurile românești vindeau, la nivel simbolic, exemplare din *Le Monde* și altă presă străină, îndeosebi de stânga, precum *Les Lettres françaises*, *L'Humanité dimanche*, *L'Unité*. Dar adevăratul contact cu presa de calitate l-am avut în anii 1970, când, petrecând în străinătate perioade ceva mai extinse, am putut să mă răsfaț cu presa britanică și americană. Nimic nu este mai plăcut decât să intri, dimineața, într-o cafenea londoneză (există și din acestea, deși majoritatea sunt francize italienești), sub braț cu un masiv *The Sunday Times*. Am devenit la propriu dependent de presa scrisă britanică, într-o mică măsură și de cea americană, clasată, oricum, după cea franceză în ierarhia mea personală. Și, firește, mi-am dorit mult să avem și noi cel puțin un ziar de calitate stufos, în care cultura să ocupe un rol de frunte, ca în *The Evening Standard*, *The Guardian* ori, iarăși, *The Sunday Times*.

După decembrie 1989, presa românească a repornit tumultuos. Explicabil, ziarele au fost multă vreme acaparate de scena politică, de dezbateri, polemici, analize, atacuri la persoană. A trebuit să treacă aproape un deceniu până să se mai echilibreze conținutul tematic al gazetelor. Au existat cotidiene (multe dispărute, ori accesibile doar pe net) care își făceau un titlu de onoare din publicarea aproape zilnică a unei (ori câtorva) pagini de cultură: *Cronica română*, *Cotidianul*, *Ziua*, *România liberă*. Unele ziare centrale au publicat suplimente săptămânale dedicate artelor, literelor și ideilor: cel mai cunoscut și încă aflat pe piață fiind *Adevărul literar și artistic*. Au mai existat, efemer, *Curierul național magazin*, *Acasă*, *Timpul liber*. Cu timpul, mai toate suplimentele au fost închise, din rațiuni financiare, informațiile

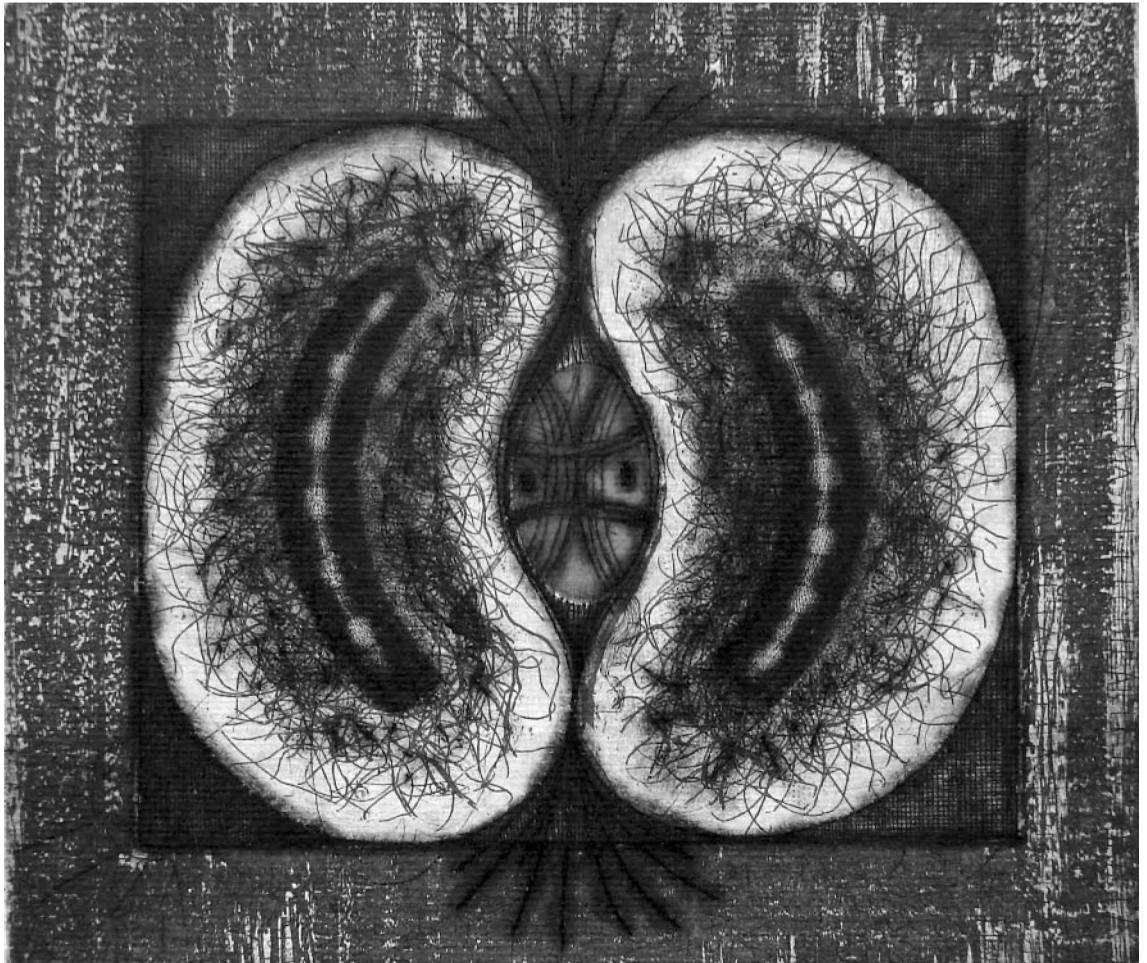
culturale fiind preluate de corpul ziarelor.

Tendința de a restrânge articolele cu tematică politică și socială nu a dus, totuși, la creșterea ponderii materialelor culturale. Dimpotrivă, a survenit un fenomen foarte periculos, acela al tabloidizării presei scrise. Nu e vorba doar de apariția unor publicații noi de formulă declarat tabloidă, care s-au alăturat unicului tabloid existent, *Libertatea*, ci de lunecarea spre tabloid a unor ziare *high brow*, precum *Adevărul* sau *Evenimentul zilei*. Doar *România liberă*, cinste ei, încă ține sus steagul unui *quality broadsheet* foarte serios. Așa se face că în multe ziare centrale pagina de cultură este dedicată frecvent profilurilor de vedete, evenimentelor mondene, concertelor unor faimoși interpreți străini etc. Lipsesc aproape cu desăvârșire cronicile dramatice, cinematografice, literare, scrise cu responsabilitate de specialiști în domeniu. (Precizez că mă refer strict la cotidiene, nu și la săptămânalele de cultură.) De astfel de cronici analitice, informate, aveau parte, sporadic, până și cititorii oficioaselor comuniste *Scânteia* și *România liberă*. În cotidienele noastre de azi, acestea au devenit simple anunțuri publicitare, care nu spun aproape nimic despre substanța manifestărilor culturale consemnate. Se mai găsesc și excepții, bunăoară rubrica permanentă a *Gândului* din pagina „Recomandările Gândului”: *Ce citim? Unde mergem? Ce vedem?* Dar și acestea sunt cam telegrafice. Narcisist, *Adevărul* comentează mai amplu cărțile și filmele, dar de preferință volumele și DVD-urile scoase de „Adevărul Holding”. *România liberă* publică aproape zilnic o pagină de cultură, dar are articole prea ample, care consumă toată pagina, pe subiecte aproape derizorii. Personal, nu pot să-i iert acesui cotidian renunțarea la ediția românească a *The New York*

Times Book Review, o inițiativă culturală cu adevărat semnificativă. *Evenimentul zilei* publică în ultima ediție a săptămânii (sâmbăta) un consistent grupaj intitulat *Timp liber/Weekend*, cu interviuri, scurte prezentări de carte, o pagină de știință și nu mai puțin de patru pagini în care se întorc pe față și pe dos programele TV. De altfel, presa scrisă și cea audio-vizuală se susțin reciproc, multe articole de gazetă preluând și procesând secvențe și informații de pe „sticlă”, în timp ce televiziunea, la rândul-i, își extrage destule calorii din presa scrisă. *Jurnalul național* are o ediție duminicală broșată, cu un conținut divers: memorialistică, cronici de carte, cronici de film și de teatru, foiletoane.

Fiind, așadar, un împătimit al presei, cunosc, parțial, și ziarele locale și regionale. În toate deplasările mele prin țară (și au fost multe), mi-am format obiceiul de a cumpăra câte gazete locale găsesc. Arta și cultura ocupă un loc de frunte în *Făclia de Cluj*, care le consacră zilnic o pagină sau două. Din păcate, sunt prea numeroase articolele ocazionale, despre „Dragobete”, sărbători de toată mâna, obiceiuri populare etc. Ele îmi dau senzația că citești ceea ce ai citit și anul trecut. *Ziua de Cluj* se ocupă telegrafic de cultură, mai substanțial în ediția de week-end, în pagina „Privește, citește”, cu câte două cronici cinematografice și trei-patru scurte recenzii. *Ziarul de Iași* publică, tot sâmbăta, un substanțial *Supliment de cultură*, difuzat și ca revistă independentă, și și-a făcut bunul obicei de a-și ține deschise paginile pentru condeierii ieșeni cu reputație republicană. Marele ziar „al oltenilor de pretutindeni”, *Gazeta de Sud*, întoarce hotărât spatele culturii. Pagini culturale de interes regional publică presa mureșeană și cea albauliană.

Nu ne rămâne decât să așteptăm (în van?) marele ziar netabloidizat românesc, cu secțiuni ample – poate chiar caiete – dedicate culturii autentice.



Adrian Sandu

Neighbours

cărți în actualitate

Linıştea din Byblos

Octavian Soviany

Viorel Mureșan
Buchetul de platină
Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010

Poemele lui Viorel Mureșan par compozițiile unui Magritte trecut la literatură, căci poetul e un veritabil orfevru al aglutinărilor imagistice insolite, elaborând „pânze” în care până și lucrurile cele mai obișnuite dobândesc o aură de stranietate, regnurile se amestecă, iar formele sunt surprinse într-o permanentă metamorfoză: „locul/ unde ard gunoaiile/ pe când ziua e pe sfârșite// în față pe o pânză/ cineva a pus soarele/ mai încolo era luna umplută/ cu păsări moarte și zdrențe// din lună ieșea/ coada unei pisici” (*Locul unde se ard gunoaiile*). De la japonezăriile cizelate cu delicatețe autorul are însă capacitatea de a trece cu nonșalanță la vastele panorame votive, traversate de sarabande și procesiuni ale morților, ticsite până la refuz – parcă în virtutea unei spaime superlativ de gol – de apariții terifice, care amintesc de viziunile apocaliptice ale lui Bruegel sau Bosch și peste care planează lumina sângerie a unui crepuscul universal: „de atunci/ lovim în tobe când pleacă/ rațele sălbatice/ iar mâinile noastre întinse/ se topesc ca plumbul/ în găurile roșii din văzduh// (...) pe valuri de sârmă plutim ne rărim/ sângele unui câine picurând în prăpastie/ moartea se plimbă iarăși pe țărni/ cum ai arunca o pelerină peste animalul ucis// tatăl meu acum presat într-o carte/ are părul negru și obrazul rece de porțelan/ e ca și tatăl lui de peste pod/ și ca tatăl tătăne-său/ cu care stăm la aceeași masă-n grădină/ și cu gesturi slabe/ mai ducându-ne mâna la tâmplă/ trecem unul prin altul/ în dans/ cu o ceașcă de rouă pe frunte” (*Ceașca de rouă*).

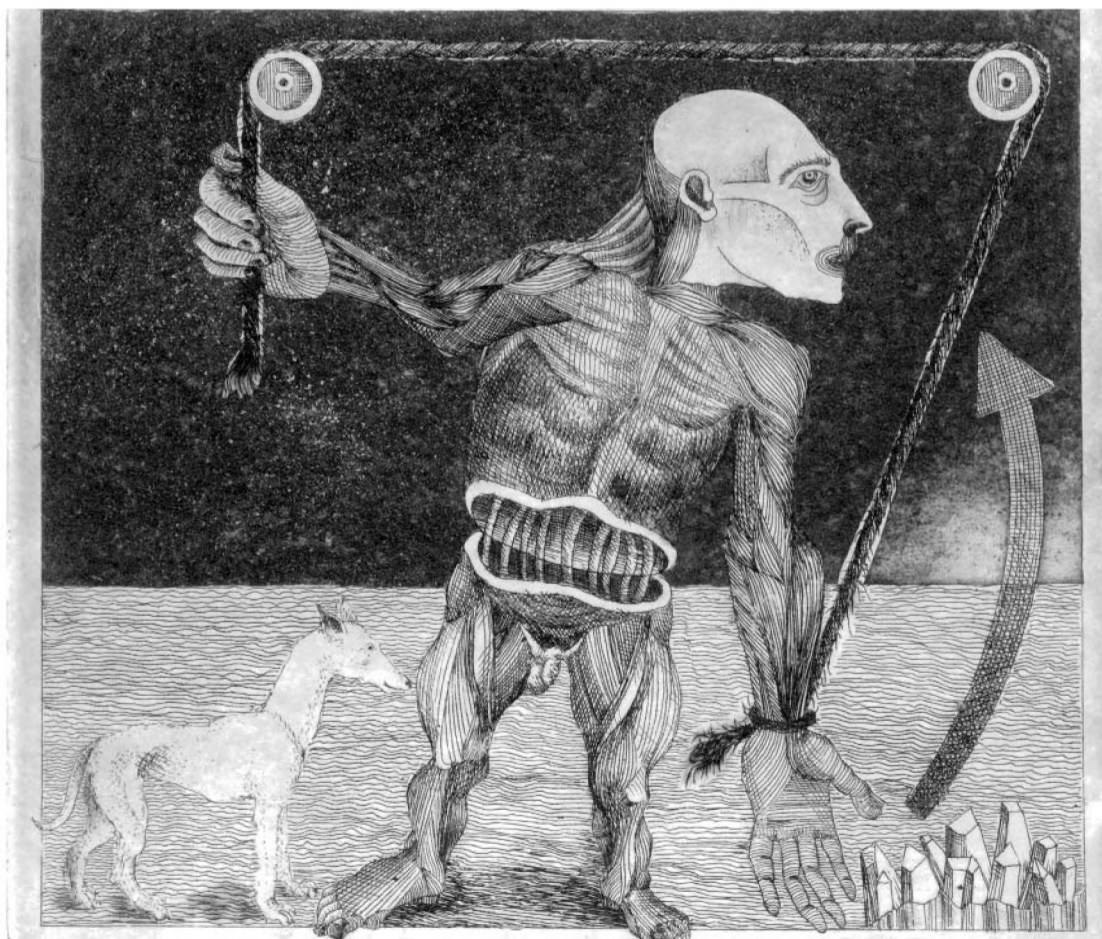
Aerul de pictură suprarealistă, care se regăsește în cele mai multe din poemele lui Viorel

Mureșan, nu trebuie să surprindă, căci autorul și-a însușit la perfecție câteva principii din rețetarul onirismului elaborat pe vremuri de Tepeș și Dimov; mai întâi pe acela al vizualității, apoi pe cel al „configurațiilor” (asociații neobișnuite de imagini de felul unui *concerto*, pe care cei doi „papi” ai grupului oniric îl propuneau în locul dicteului). Autorul *Buchetului de platină* a știut însă să dea o dezvoltare personală rețetelor oniriste, el este un dimovian în spirit și nu în literă, propunându-ne, într-un fel, versiunea „neagră”, traversată de terori eschatologice, a dimovianismului. Lipsite de luxuriantele cromatice și de efectele de lumină „speciale” din lirica lui Dimov, viziunile lui Viorel Mureșan sunt dominate de invazia negrului și a umbrei ca și de obsesia materiilor tenebroase: „în octombrie acest an am scris și multă poezie de dragoste/ dar deodată/ precum în aerul din gura unui pod/ o pisică neagră se arcuia/ într-un fel chiar răsfățându-se/ pe coala albă din fața mea// apoi/ m-a vizitat un șal negru întins frumos pe o scândură/ mișca numai franjuri către copaci când l-am purtat prin grădină” (*În octombrie anul acesta am scris și poezie dar deodată*). Fragilitatea existențială, spaimele și atacurile de panică nu mai pot fi compensate aici prin transformarea lor într-un spectacol luxuriant și feeric, ca la autorul *Deschiderilor*; ele vor fi exhibate, fără a fi exorcizate cătuși de puțin (dovadă că ne aflăm la o altă vârstă a poeticității) pe parcursul unei pantomime sinistre, care se transformă treptat în supliciu grotesc: „limba/ prinsă într-un parapet de piatră/ prinse a-și îndoi genunchii sub ea/ a-și pocni tot mai des fruntea cu palmele/ a-și da peste cap ochii/ a-și smulge masca// *Colibă din trestie, colibă din trestie! Zidule, zidule!*” să străbatem în caravană un drum foarte lung și obositor/ afișând răsul cel mai răutăcios:// *Colibă*

din trestie, ascultă! Zidule, ia aminte! o limbă ce juca în timp ce din ea curgea sânge” (*În octombrie anul acesta am scris și poezie dar deodată*). Din momentul în care vocația spectacularului nu se mai poate constitui într-o terapie a animei macerate în negrul trăirilor tenebroase, dar și al cernelii, personajului liric nu mai rămâne decât să-și scoată masca, devenită perfect inutilă, dar aici smulgerea măștilor e echivalentă cu moartea, iar rostirea directă, nemediată de ingenioasele jonglerii imagistice, se convertește în epitafor: „așa vor spune/ îl atrăgeau cârciumile/ și cimitirele/ și nu scria mai mult de două versuri/ pe an// i-au plăcut noaptea/ și străzi lăturalnice acoperite cu iarbă/ și de nicăieri nu s-a întors/ fără umbra femeii/ care împletește un anotimp de dantelă/ deasupra unei prăpastii// a ținut o morișcă în calea vântului/ când n-a mai fost vânt/ a lăsat urme/ pe zăpada albă/ până când zăpada albă s-a subțiat// urmele lui s-au făcut iarbă” (*Cenușă din Paradis*).

Cu și mai multă intensitate e resimțită în lirica lui Viorel Mureșan (poet „livresc” ca mulți din autorii promoției '80) „moartea cărților” (ades invocata „liniște din Byblos”), transformarea filei inscripționate într-o pagină mută și ilizibilă, iar a semnelor grafice în simple „obiecte”: „mi-am amintit că uitasem o carte deschisă/ printre filele ei se coc mere/ la capitolul următor/ o broscuță verde ascultă ploaia pe lac/ din cerul căzut/ ies solzii de crocodili ai acestor case// și sfârșitul răspunsului:/ - să dispară liniștea din Byblos” (*33 de rime pentru umbră*). Dacă la Dimov se poate vorbi despre o neliniște provocată de dispariția aproape instantanee a mirobolantelor mozaicării de imagini, poemele sale funcționând după un soi de „principiu al caleidoscopului”, anxietățile scripturale ale lui Viorel Mureșan sunt legate de metamorfoza la fel de instantanee a cuvântului într-un semn cu neputință de descifrat, astfel încât travaliul poetic devine o operațiune de reanimare, un fel de „respirație gură la gură”, menită să revitalizeze textul aflat permanent sub amenințarea entropiei semantice. Iar această reanimare perpetuă pare a se desfășura în doi timpi, mai întâi operația de aglutinare, care unește de regulă, așa cum am arătat, imagini foarte îndepărtate, iar apoi „decupajul”, aplicarea „tăieturilor” (foarte vizibile în amplul poem *33 de rime pentru umbră*, elaborat după principiile fragmentarismului), ceea ce face ca textul să se alcătuiască și dezalcătuiască permanent, dar nu după regula caleidoscopului (ca la Dimov), ci printr-o mișcare pulsantă, care îi infuzează vitalitate și dinamism.

Neîndoind că peste filonul oniric din poezia lui Viorel Mureșan se suprapun anumite elemente ce țin de mitologia textului și a scriiturii, despre care, de altfel, am scris cu alte prilejuri. Important este însă că autorul (în a cărui personalitate, o sensibilitate crepusculară, atentă la aspectele declinante ale existenței se întâlnește cu spiritul calofil și estetic al unui bijutier de imagini) reușește să le dea acestor „materiale”, care pluteau în atmosfera anilor săi de formație, o întrebuințare profund personală, iar vocea sa lirică are un timbru ușor de recunoscut. Incontestabil, admirabil poet, „autoexilat” la Șimleul Silvaniei, Viorel Mureșan se înscrie (ca și un alt francțiror solitar – Ionel Ciupureanu) în categoria „marilor singuratici” ai poeziei actuale.



Adrian Sandu

Mr. x & the dog

Principiul tertului inclus

Corina Boldeanu

Anca Hațiegan
Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist
 Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010

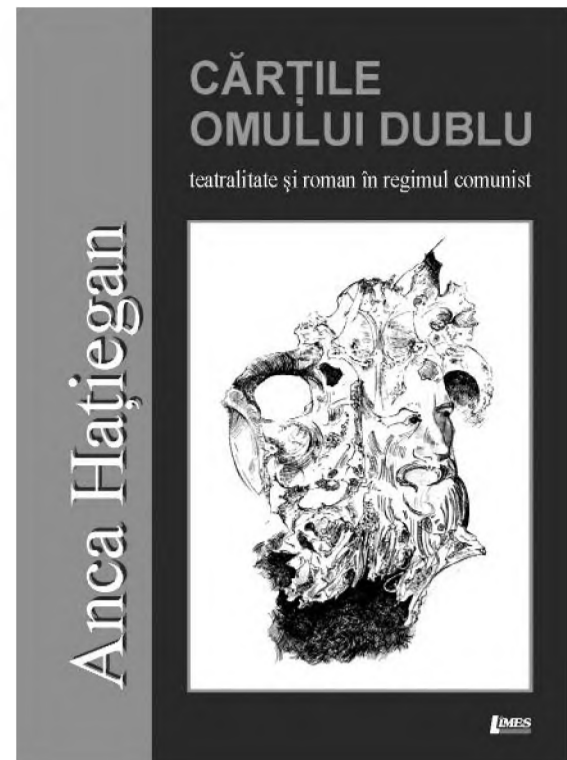
Volumul de debut (la origine, teză de doctorat) al Ancăi Hațiegan nu e, în umbra fugitivă a subtitlului său, un volum despre teatru. Nici despre teatru și literatură, ci despre *teatralitate* - înțelesă ca mod de dramatizare fondat antropologic și articulat estetic - și aportul specific al acesteia la constituirea ficțiunilor românești în epoca unei ficțiuni superioare: cea a totalitarismului comunist. *Cărțile omului dublu* este, de aceea, într-o topică răsturnată, un studiu asupra *duplicității oamenilor cărții* sub comunism, în măsura în care conceptul de teatralitate e indisolubil de problematica identității individului, fie el autor sau personaj. De altfel, întreaga demonstrație a teatralizării epicului în comunism, derivată din teza mai laxă a teatralizării vieții cotidiene sub lupa autoritară a lui „Big-Brother”, are ca pilon personajul (personajul dedublat, personajul-scenă, personaj-actor), al cărui joc de rol susține, în mare parte, efectul dramatic al prozei. Însă, până la decantarea procedeelelor teatralizante de care uzează romanul perioadei în majoritatea țărilor est-europene - selecția (chestionabilă, s-a observat) incluzând scriitori români, polonezi, cehi, est-germani și ruși -, Anca Hațiegan propune, cu admirabilă acuratețe, un retur în istoria devenirii conștiinței dramatice a modernității occidentale.

Astfel, după elucidarea conotațiilor pe care teatralitatea le are, pe de o parte în limbajul de specialitate și, pe de alta, în limba curentă, autoarea acompaniază subiectul occidental pe traseul raportării lui la *mască*, de la conturarea acesteia în intimitatea cogito-ului cartezian ce impune ideea gândirii demascatoare și, deci, implicit, a unei realități mascate, la respingerea ei de către subiect, pe fondul adeziunii (rousseauiste) la originaritatea bunului sălbatic, urmată, grație cotelor estetizante a secolului al XIX-lea, de o asumare totală, până în punctul transformării *măștii* în model funcțional al societății contemporane. În această ordine de idei, din care nu lipsesc referințele la triada eului freudian sau la „masca bună”, respectiv „rea”, nietzscheeană, teatralitatea sfârșește prin a traduce, conform distincției lui Matei Călinescu, nu atât o dramatizare a dubletului, tipic tradiției metafizice, aparentă-esență, cât o dramatizare (de factură nietzscheeană) a relației dintre convenție și altă convenție. Or, arată Anca Hațiegan, nicăieri nu-și găsește mai bine locul acest joc al convenției decât în panopticumul regimului totalitar, el însuși o mare convenție. Prin urmare, interesată să schițeze „rolul pe care problematica măștii și a demascării a avut-o în nașterea fenomenului totalitar comunist”¹, autoarea dezvoltă caracterul teatral, eminent spectacolar, al regimului - relevând, printre altele, intersectarea Manifestului Comunist cu imaginarul teatral (inceputul hamletian, desfășurarea istoriei pe „acte”), introducerea practicii demascării mincinoase, instaurarea limbajului dublu sau a instituțiilor duble, acesta din urmă aspect beneficiind (n. n.) de o tratare riguroasă în cartea lui Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă* (Humanitas, 2010) -, deși reușește să evidențieze mai degrabă modul în care fenomenul comunist recalibrează și potențează problematica măștii și a

demascării, decât pe acela în care se lasă modelat de ea. O constatare care îi încadrează demersul în aria sociocriticii, în baza omologiei dintre structura duplicitară a conștiinței sociale și structura operei literare, și care, în capitolele consacrate analizei propriu-zise de text, nu scapă evidenței.

Odată perforat cotorul unui număr însemnat de romane ce tematizează constituirea - cu o sintagmă a lui Alain Besançon foarte dragă autoarei - „imperului falsului”, are loc, în cea de-a doua parte a cărții, o „îndosariere” a operelor abordate pe patru paliere, dintre care primele trei sunt înlănțuite organic: translația „lumea veche” - „lumea nouă”, descrierea „lumii noi” edificate, nostalgia întoarcerii (imposibile) la „lumea veche”. Cel de-al patrulea - cazul prozei lui Petre Sălcudeanu - care închide parcursul interpretativ al criticului, rupe cu categoriile anterioare, exemplificând, în opoziție cu acestea, procesul mimării discursului subversiv, ce legitimează, în subsidiar, falsul. Reținem, cu această ocazie, eleganța demonstrațiilor (exemplară în capitolul dedicat *Moromeților*) ce permanentizează, cu vădit efort, raportul ficțiunii literare cu ficțiunea totalitară, degajând nu doar mecanisme narative (printre care figurează și elemente metafictionale precum punerea în abis, specularitatea, autoreferențialitatea sau autoreflexivitatea), ci și tipologii „umane” aferente dedublării generalizate (personajul *histrionic* versus personajul *torturat*). Foarte fină rămâne, sub acest aspect, distincția operată, pornind de la un schimb de replici al personajelor lui Paul Goma, între *dedublarea* și *despicarea* subiectului, unde accentul cade pe cea de-a doua manifestare, deci pe simultaneizarea discursivă și identitară a individului sub comunism (a spune/a fi simultan ceva și contrariul său - principiul tertului inclus) în detrimentul alternanței presupuse prin dedublare.

De asemenea, în acord cu fragilitatea alunecoasă a textelor analizate, merită amintită și suplețea judecăților de valoare avansate, cum este cea asupra romanului Danei Dumitriu, *Sărbătorile răbdării*, caracterizat drept „un foarte inteligent roman polifonic [...] în care discursul duplicitar, deghizat, se împletește, în mod firesc, cu discursul despre duplicitate”². Desigur că, în a doua jumătate a volumului, însuși materialul discuției nu doar suportă, ci și încurajează extrem



de bine acrobațiile expresive ale discursului critic, fapt ce duce, la modul vizibil (lizibil!), spre o destindere a acestuia pe fondul relaxării imperativului probității academice (ilustrată de multitudinea referințelor științifice specifică tezei de doctorat) din partea teroretică inițială în avantajul vocii critice care câștigă acum în personalitate. De aceea, cuvântul merită să-i revină, în închiderea reprezentației în spirit teatral, chiar autoarei, cu un pasaj (probabil nu întâmplător redactat în cursive) ce argumentează poetica anti-proustiană a scriitorilor din est, în baza relației lor deficitare cu timpul: „*timpul oamenilor din est, odată pierdut, după intervenția brutală a politicului, nu mai poate fi regăsit decât, eventual, ca timp devastat, ca timp în ruine, cu un sentiment (nicidecum înduioșător) de cutremurare [...] Timpul pierdut nu va mai fi recuperat, dar va putea fi, în schimb, mereu înscenat*”³. Așadar, timpul pierdut nu poate fi recuperat, ci doar înscenat. Dar înscenările lui literare pot fi încă recuperate cu succes.

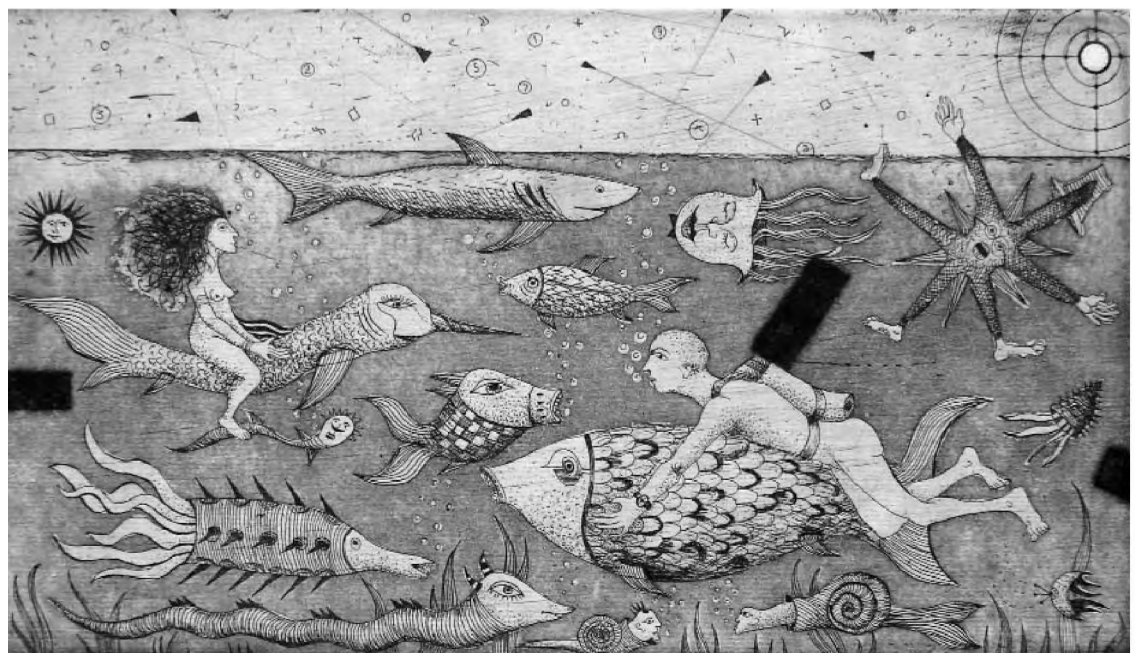
Cartea Ancăi Hațiegan e o confirmare.

Note:

¹ Anca Hațiegan, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 352.

² *Ibidem*, p. 263.

³ *Ibidem*, pp. 327-328.



Adrian Sandu

Aqua (1)

cartea străină

Cei cinci mari

Viorel Rujea

Héctor Martínez Sanz, născut la Madrid în 1979, licențiat în Filosofie și Litere la Universitatea Complutense, profesor titular de Filosofie, Limbă și Literatură, este autorul mai multor volume de eseuri și poezie publicate la diverse edituri din Spania. Volumul de față, *Pentagono*, - apărut la editura Niram Art, 2010 - conține, după cum sugerează și titlul, comentarii consacrate operelor a cinci mari personalități ale culturii secolului XX, având în comun faptul că sunt originari din România dar, prin anvergura creației lor aparțin culturii universale: Constantin Brâncuși, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Tristan Tzara și Mircea Eliade.

După cum singur mărturisește, autorul publică volumul cu nobila intenție de a contribui „la răspândirea culturii române (...) la ruperea barierelor pe care România trebuie să le dea jos pentru a se face cunoscută prin lumea ei artistică, culturală și intelectuală”.

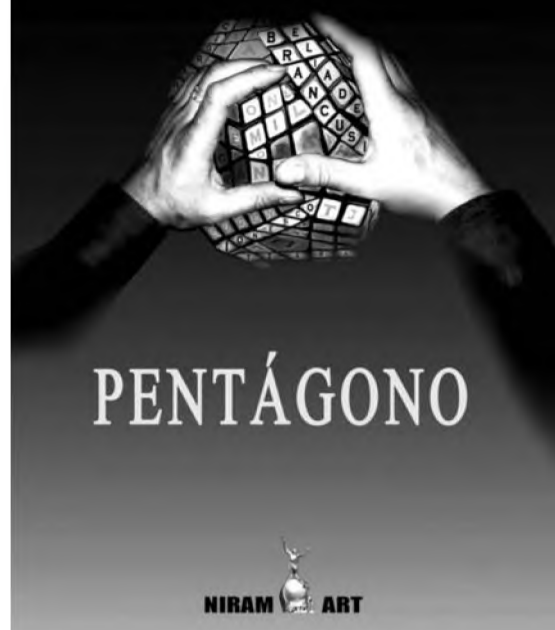
Toate cele cinci capitole cuprind aprecieri și comentarii originale, prezentându-se, astfel, ca o contribuție într-adevăr valoroasă la cunoașterea operei celor cinci artiști reprezentativi pentru arta și filosofia contemporană. Astfel, în capitolul închinat lui Brâncuși, eseistul surprinde și descrie în termeni sugestivi și cuprinzători, esența artei brâncușiene; aceasta ar fi, în opinia criticului, „tendința spre elementaritate și stilizarea ca formă de apropiere de esența realității”. Sunt comentate operele de bază ale lui Brâncuși, prin interpretări originale. De pildă, pedestalul de la „Coloana infinitului” este văzut „nu ca un

element neutru de susținere a lucrării, ci ca parte indisociabilă a acesteia”. Iar sugestia infinitului „nu stă în operă ci în contemplarea ei”, scoțând, astfel, în evidență, „inevitabilul rol pe care-l joacă imaginația umană, care proiectează continuitatea invizibilă și infinită a Coloanei lui Brâncuși”. Arta brâncușiană este văzută ca fiind una de esență transcendentă, aproape supraumană, întrucât „limita lumii lui Brâncuși este mai mare decât orizontul nostru, bieți nenorociți, claustrați în gramaticile noastre slabe, insuficiente și încercând să traducem cu ele o limbă ca cea a sculptorului român”.

Niciodată nu s-au scris mai frumoase rânduri despre Brâncuși.

Cioran este comentat în contextul, mai larg, al filosofiei europene a secolului XX. Eseistul deslușește paralelisme între opera filosofului român și cea a lui Heidegger, Unamuno, Nietzsche dar și subtile asemănări cu muzica lui Bach. Instrumentele de care se folosește Cioran în operele lui filosofice: „paradoxul, contrasensul, sarcasmul, ironia, prostia și exagerarea” vor fi transpuse în teatru de Beckett, dar, mai ales, de Eugène Ionesco. Teatrul acestuia din urmă este considerat de comentariștii, mai degrabă decât un teatru al absurdului, unul al demascării. Eugène Ionesco preia de la Tristan Tzara, deși în termeni mai moderați, „reacția contra limbajului”, pe care inițiatorul dadaismului o duse până la extrem. Căci Tristan Tzara înseamnă „exaltarea spontaneității împotriva formalității, și a haosului împotriva ordinii”. Sunt descoperite analogii subtile între poezia lui Tzara și

Héctor Martínez Sanz



sculptura lui Brâncuși prin relația amândurora cu moda culturală a vremii, care descoperă tema „negrului” și culturile exotice de pe continentul african. Tristan Tzara și dadaismul sunt interpretați ca fiind „reacția cea mai violentă, aproape sintetizatoare, a celor întâlnite la Brâncuși, Cioran și Ionesco”.

În sfârșit, Mircea Eliade înseamnă redescoperirea mitului, „apelul la inconștientul uman ca ultimă redută modernă a dimensiunilor umane unde încă rezidă religiosul și sacral (...), opera lui fiind văzută, totodată, ca un punct de întâlnire al celor patru mari artiști: Brâncuși, Cioran, Tzara și Ionesco. ■

Concurs Național de Dramaturgie Râmnicu Vâlcea

Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Vâlcea anunță organizarea Concursului Național de Dramaturgie „Goana după fluturi”, ediția a V-a. Organizatorii evenimentului sunt: Consiliul Județean Vâlcea, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale și Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea.

La concurs pot participa cu texte dramatice creatori profesioniști și amatori din întreaga țară. Lucrările, semnate doar cu motto, ales de autor, vor fi trimise pe adresa: Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Vâlcea, Str. Nicolae Bălcescu, nr. 26A, Râmnicu Vâlcea, Jud. Vâlcea, cod. 240192, sau e-mail: culturatraditionalavl@yahoo.com, până la data de 1 mai 2011. În același plic cu textul se va introduce și fișa de înscriere, în care vor fi menționate datele de identificare ale autorului, care vor fi secretizate până după deliberarea juriului.

Concursul va fi jurizat de personalități ale vieții teatrale în perioada 13-15 mai 2011, la Râmnicu Vâlcea și Teteoiu, în cadrul unui ciclu de manifestări omagiale „Bogdan Amaru”, în cadrul căroră va avea loc și festivitatea de premiere.

Lucrările de dramaturgie premiate vor fi publicate în Antologia festivalului „Goana după fluturi”, care va fi lansată la ediția viitoare, și vor fi recomandate pentru lectură: Cenaclului de Dramaturgie al Uniunii Scriitorilor, Teatrului Național Radiofonic și altor instituții de cultură din țară.

Informații suplimentare se pot obține de la organizatori, prin telefon: 0744-145.748, 0722-942.399.

Concurs Național de Dramaturgie Galați

Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, în calitate de organizator, lansează Concursul Național de Dramaturgie - Comedie, în cadrul Festivalului Internațional de Comedie de la Galați, ediția XXIII. Concursul se adresează dramaturgilor de limbă română, debutanți sau consacrați, din România sau diaspora.

Concursul are ca obiectiv central selectarea și promovarea unor texte (comedii) pentru teatru inedite (care nu au mai fost montate sub nicio formă artistică ori publicate).

Piesele vor fi trimise într-un plic cu specificarea „Pentru Concursul Național de Dramaturgie - Comedie”, pe adresa: Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați, str. Domnească nr. 59, cod 800008.

Plicul expediat va conține următoarele: - un CD cu textul intrat în concurs; - textul printat; - un al doilea plic, mai mic, în care va fi scris titlul piesei. Acest al doilea plic - sigilat - va conține coordonatele autorilor și va fi deschis de juriu doar după desemnarea textelor câștigătoare.

În vederea selecționării, textele vor fi tehnoredactate în format electronic, cu diacritice. Textele intrate în concurs nu vor fi returnate autorilor. Textele care nu vor avea coordonatele autorilor specificate în plic sigilat nu vor intra în concurs.

Juriul va desemna trei texte finaliste.

Toate cele trei texte vor fi publicate într-un volum editat de Axis Libri - Biblioteca „V. A. Urechia” Galați.

Textul câștigător va fi montat la Teatrul Dramatic „Fani Tardini” în decurs de un an de la momentul desemnării.

Textele sunt așteptate la secretariatul Teatrului Dramatic „Fani Tardini” până cel târziu în data de 25 august, data poștei.

o carte în dezbatere

Diana Adamek sau despre atingeri, miresme și elefanți

Irina Petraș

Diana Adamek
Dulcea poveste a tristului elefant
 București, Editura Cartea Românească, 2011

Am urmărit scrisul Dianei Adamek încă de la debut. Revenind asupra comentariilor mele succesive, mi s-a relevat un excepțional *legato*, o trecere firească și muzicală a cărților sale din una în cealaltă, fie ele critică literară, eseuri ori romane. Astfel, în *Trupul neîndoielnic*, demonstrațiile înaintază oscilând între certitudini și îndoieli; *semnele* și *sensurile* își alătură *simțurile* drept cele mai adânci și mai proprii chei de citit lumea. În *Ochiul de linx* „oferă elemente pentru o mitologie a senzației, readucând în atenție lecția (barocă) a *flăcării*.” De reținut excelenta apropiere a gesticulației baroce de postmodernitate. Se înțelege că *aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpâni prin aducerea pe un spațiu controlabil a cât mai multe *obiecte-semn* ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici, sufocată de propria știință, hiperlivrescă și dezincântată. Cu *Pata-Tata. Șah*, intră în scenă *privirea piezișă*. Diana nu știe să joace șah, dar se știe juca în prelungi desfrâuri textuale precum la curtea șahilor din basme. Vede/inventează „un bazar pestrîț cu valuri de mătăsurii, brocarturi și catifele, în care foiesc, împreună doar fericiți, negustori și hoți.” Tabla de șah e spațiul propice desfătărilor de cititor care învăluie în priviri îndrăgostite lucruri de preț reale ori imaginate, cu o „mișcare furișată, care cheamă, între curbe și linii frânte, întinderi senine de mare.” Comentariile își alătură amintiri fulgurante din copilărie și adolescență („fosforescența unui ochi de felină săgetând negura, noaptea, desigur, o respirație supusă ... cu întretăieri și involburări, rumori de voci și cascadă, refrenul unei culori refac împreună, inocent infidel, textura acelor zile...”). O carte a ademenirilor surdinate, a flăcăruilor dansând misterios deasupra cărților în noapte, fremătândă, cu o sfâșiere de fundal a armoniilor („Sunt stăpâna unui imperiu abandonat, sunt regina unei table de șah fără figuri”) pledează ispititor pentru plăcerea lecturii ca *loc* privilegiat al ființei. În *Eseuri creole*, aceeași scriitură de mătase grea, împăcând contrariile sub semnul *creolității* și degustând intervențiile misterioase ale „mâinii străine” care secondează gesturile scripturale din prim-plan. O melodicitate aparte a frazei, pândită de căderi în falduri moi și insinuante, un amestec baroc de arome și vedenii, de forme ambigue și prețioase, desfășurate pe o imensă tablă de șah, de o decadentă, liberă rigoare. Cu *Vasco da Gama navighează* și *Melancoliei portugheze*, recurge la o lectură încorporată, ruminată lăuntric, aproape la propriu. O intertextualitate strânsă, compactă își uită anume sursele pentru a evidenția esențe eterne. Lecturile sunt înfiorate de trecere, tânjind după ce a fost și abia cutezând să întrevadă viitorul. Are ceva din visceralitatea expresivă a lui Marcel Moreau, din ritmicitatea frazei și melodia controlată în căderi ample ca la Saramago. O obsesie a luminii, mereu crepusculară și conținând în sine fiorul morții intravitală, descrieri îndrăgostite de miresme, forme, culori, toate exaltate și extenuate în aceeași clipă, într-un amestec de vis și realitate, contaminate de fantasmă ale cuvintelor înmugurind adesea pe texte străine. Lectura e luare în posesiune și germinare. Atingerile de sens sunt senzuale și rodesc de îndată. Situația e lusitană: cu spatele la pământ și fața la mare.

La apariția romanului *Fădurea mătușii Clematis*, constatam instalarea într-un punct periculos, un soi de vârtej scriptural încremenit în spirala lui minuțios elaborată. Virtuozitatea se închide în sine, toate valențele sunt auto-saturate, frumusețea e de melc răsucit, mecanismul metaforal nu mai duce nicăieri, nu mai *poartă* sensurile, ele sunt toate *acolo*, în spațiul aglomerat al broderiei textuale. Oscilând simfonic între limbaj și poezie, expresivitatea frazei își ajunge, cuvintele con-lucează în ritmuri primordiale, „paradisice”. Lumea „reală” poate înceta oricând să fie referința lumii astfel create. Proza atinge atunci, prin chiar desăvârșire, autismul. Povestea e un splendid murmur melodic care-și uită izvorul și, prin urmare, își ratează vărsarea în omenesc. Ce va urma? mă întrebam, presimțind o revenire aproape demonstrativă la *povestea-pură-și-simplă* [?] și o austeritate albă, tăioasă a frazei.

Ei, bine, se pare că am avut dreptate. În *Dulcea poveste a tristului elefant* am descoperit – o spun fără reținere – cea mai frumoasă, mai bogată și mai bine scrisă *poveste* pe care am citit-o în ultimii ani. Ba, mai mult, aș zice că putem vorbi și despre un fel anume de *austeritate*, căci niciun cuvânt nu e în plus, nicio notă stridentă, nicio risipă nu-s de aflat în această carte a risipirilor avare. Prezentată oarecum grăbit ca replică la *Călătoria elefantului* descrisă de José Saramago, ca *bildungsroman* și ca parabolă, *Dulcea poveste...* reușește să fie mult mai mult decât atât. Ramele mai sus pomenite sunt prea strâmte și monocorde.

Încercând să las întreagă bucuria cititorului prins în mrejele ei, voi spune că: e o carte despre drum și trecere prin lume, ambele ca destin pe cât de implacabil, pe atât de îngăduitor cu formele și dichisurile prin care ți-l asumi („mama lui s-a stins de pe lume și el trebuie să preia acum ceea ce ea a lăsat neisprăvit. Ce anume, dragule? Un drum”); o carte despre atingeri și mângâieri, despre miresme și duhori, simțurile non-culturale, mirosul și pipăitul, fiind la cărmă, iar privirea piezișă și azul lucrând discret la aducerea tuturor semnelor laolaltă pentru a dibui înțelesuri ascunse; carte despre foc și flăcări, despre patimi și mistuire, despre supunerea lor prin îndemănare, fie și asistată de „mâna străină”; o carte despre acumulări fabuloase, simfonice, fastuoase, în stare să țină în frâu haosul și să-l facă să pară ordonat și străveziu, căci toate lucrurile *sunt* deodată dacă deprinzi știința de a privi în ochi abisul fiecăruia; o carte despre „creolități” de toate soiurile, despre amestecuri inedite, nuntiri și preschimbări, despre o bogată și plină de tâlcuri confuzie a regnurilor, căci totul e ceea ce pare și poate părea ceea ce este (copilul-elefant e „o scoarță de copac sau mai degrabă un pământ îndepărtat”; greoiul poate zbura, zahărul ars are strălucirea mai fină decât a perlelor, fluturii de zahăr și cei aievea au zborul la fel de delicat și prevestitor); carte a fragmentelor care rotunjesc, într-un *legato* ritmat, ca-n țesături orientale, lumi nemaivăzute – foarte potrivită imaginea de pe copertă, cu elefantul din petice de pluș colorate, plutind în mișcarea lui oprită („atingerea sa e nespus de moale”, mai mult „o mângâiere care-ți aduce somn”). Tot astfel, perfect adaptat poveștii Arcimboldo, cel ivind făpturi din lumi amestecate, cu reconstituiri din fărâme și nemaîncercate puneri laolaltă ale lucrurilor – de la el și de la alții află Roro „că lucrurile sunt alunecoase și se ating”. Cu „dulceață și o undă amară”, Roro e dăruit lumilor dulci și dăruiește la rândul lui din minunile ivite din zahăr, făină și mirodenii, frământate și mângâiate în ritualuri magice, aromitor-povestitoare.

Diana Adamek

Dulcea poveste a tristului elefant

roman



Roro și Rudolf sunt fața de gheață și fața de foc a unei lumi cu destin dublu, cartea toată înaintând pe muchia oximoronică a contrariilor magnetizate.

În paralele abia sugerate, cu o artă desăvârșită a vorbelor lăaturalnice strecurate în curgerea poveștii, traversează cartea elefantul lui Saramago. Cât să înțelegi că din nordul Transilvaniei („Transilvania rămâne în urmă. Căii sunt dornici de drum, iar Amanda are o poftă nestăpânită de a uita...”) și până în Lusitania, oprind în Viena, Praga, Veneția și în alte așezări de secol 16, înfruntând munți cu trecători pline de primejdii, poveștile oamenilor se aseamănă. Atmosfera se încheagă din aluzii și detalii infime de decor, chiar dacă e vorba despre împărați și regi cu nume, despre hanuri primitive ori deocheate, despre saltimbanci, negustori și hoți, despre ciumă ori despre iubire. Toate tânjesc după marea mirosind a „milă și neputincioasă sfâșiere”, drumurile se duc, dar se și întorc nesmintit, căci ele ajung mereu acolo unde suntem așteptați, în vis, în viață ori în moarte: „Amanda ia de la capăt mângâierea, unul câte unul, a ciucurilor șalului de cașmir. Și privește cu ochii ei fumurii zarea. De acolo vor inunda valurile verzi și vor țâșni focurile galbene și toate goarneau și tamburinele ce vor vesti sosirea elefantului. Fiindcă el pentru ea vine și doar pentru a-i da semnul nemărginirii se apropie pe butucii legănători ai picioarelor sale, în plutirea ușoară a uriașului trup, din arșitele Indiei ca și din acelea ale propriilor vise”. Bătrânul José își scrie povestea în aparturi delicate-sfătoase, cât să dea amănunțite perspective contemporane poveștii. Îi răspunde în ecou năluca cu pelerină neagră și pălărie țuguată care se iscă scurt, ca un ison din altă lume, de câte ori *drumul* pare să se afle la răscruce. Poate fi un vrăjitor, evreul rătăcitor, Merlin ori Mefisto sau o fantasmă a destinului care „lasă liniile să respire” („Tot timpul cât am scris povestea lui Roro, spune Diana Adamek într-un interviu, în ciuda multor întâmplări potrivnice, am avut sentimentul că ea nu face altceva decât să urmeze un astfel de tipar, și că drumul elefantului îmi transmite ceva la fel de simplu, dar puternic, ca o respirație”).

În inventarul formelor „ceptive”, o includeam în specia rafinată a *exreceptivilor* (alături de Ștefan Agopian și Jehan Calvus), degustători ai unei clipe eterne, cu mlădieri mătăsoase și o oboseală distinsă – *minitexte cu umbre* imbricate în lumina schimbătoare a lumii și a vorbelor, cu devieri de forme și noime suspendate. *Dulcea poveste...* aruncă și ancore *inceptive* și *exceptive*, complicând rețeta cu încântătoare efecte pentru cititor. La încheierea lecturii, dacă îți atingi ușor obrazul, mai că poți descoperi un petic de piele netedă, curată, urma unui sărut pe care adastă un fluture.

O carte despre rostul posedărilor

Oana Pughineanu

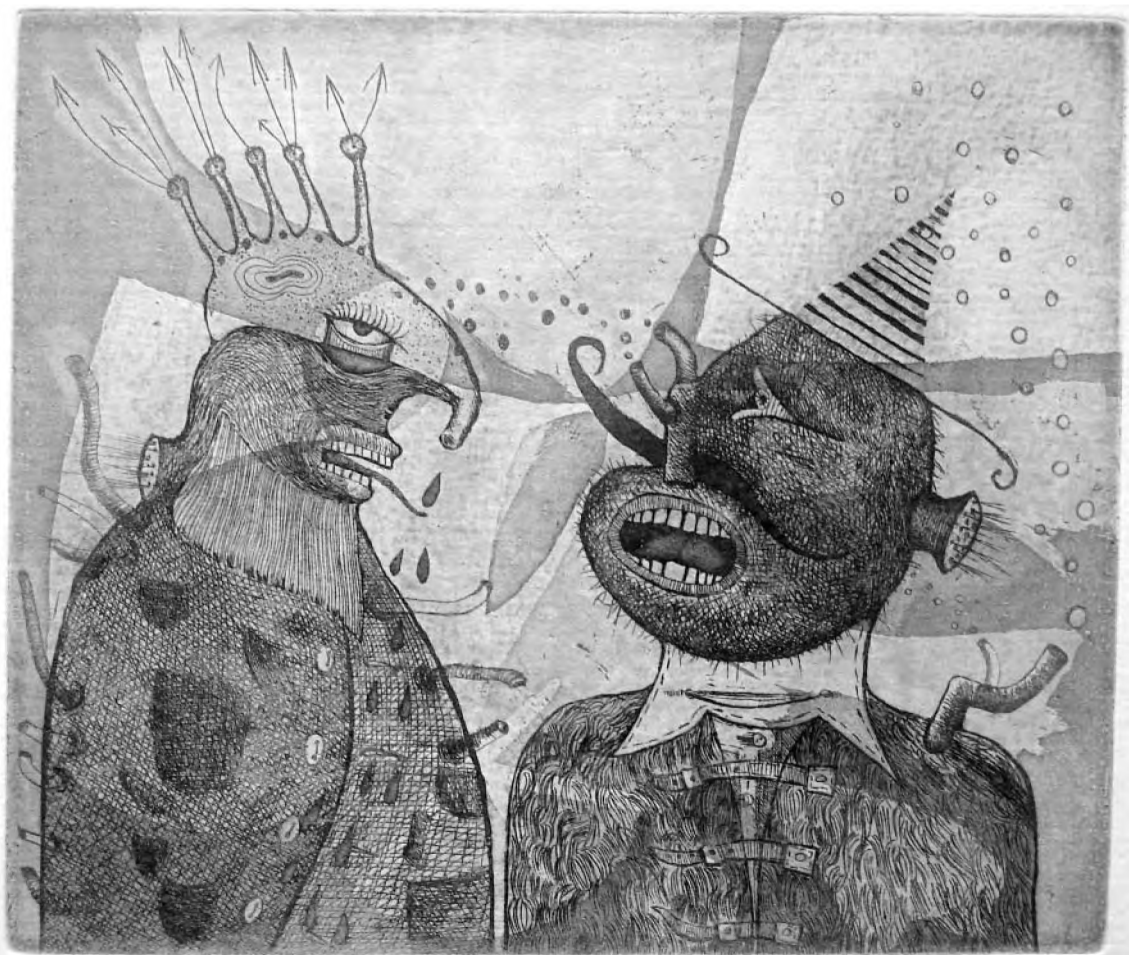
Nu voi vorbi de ceea ce, cu siguranță, mulți critici ar descoperi citind această carte: o explozie a livrescului. Probabil mulți autori s-ar bucura la gândul că lectorii avizați văd în romanele lor asemenea explozii. Desigur, cărțile sunt făcute din alte cărți la fel cum limbajul e un altul, e făcut și vorbit de un altul prin noi. Dar asta nu e de ajuns, și până la urmă, dacă e să-l credem pe Laurent Jenny, nu explică felul în care un autor resemnifică lumea, prin alegerea unui anumit șir de cuvinte supuse unui *visée*, adică unei perspective globale a frazei, a textului pe care nicio „fictiune teoretică” prezentând subiectul ca simplu „utilizator” de cod nu o poate explica. Nu avem pe câți cititori pe atâția scriitori și asta pentru că în mod evident, pentru a scrie o carte e nevoie de ceva în plus, ceva care face ca tensiunea aceluia *visée* să se materializeze în text. Cred că în cazul Dianei Adamek acest ceva, aceasta sursă ar fi „soarele negru” sau cum ar spune Jung, umbra unui inconștient, dar al unuia altfel decât suntem noi obișnuiți să-l percepem în mod intelectualist. Soarele negru al Dianei Adamek („soarele eclipsat”, „soarele care moare”) nu e unul al refuzului, sau mai bine spus al reprimărilor cu care ne-a obișnuit disconfortul în cultură. Din contră, el este rezultatul proiecției umbrei noastre în lume, o proiecție uriașă, de care avem nevoie, pentru că, din nou, după cuvintele lui Jung, eul nostru este prea debil, prea mic să susțină toate lucrurile înscrise în noi într-un mod primitiv, și care continuă să ne cotopească oricât de sofisticate ar fi obiectele în care le proiectăm. Căci am trecut de la zeei ciopliți în piatră la cărți și obiecte sofisticate de artă. Drumul lui Roro (copil-elefant patiser, dar și ultimul Cneaz al Transilvaniei) poate fi citit și ca un soi de înșiruire a întâlnirilor arhetipale sau ale arhetipurilor întâlnirii dinte un *animus* și o *anima* care îl ajută să „monteze” după cum spunea Sabato bucăți de spațiu și de timp pe care le-ar parcurge altfel fără niciun sens. Umbrele arhetipale pe care sufletul lui și a celor pe care îi întâlnește în călătoria sa le proiectează în lume chiar fără voie, sunt cele care indică modul în care s-ar putea monta acest sens. Cartea este străbătută de la un capăt la altul de „taine”, „semne așteptate”, „legi ale firii”, „lucruri scrise în stele”. Astfel, dorința, care este într-un fel personajul principal al acestei cărți nu este concepută de Diana Adamek în limitele valențelor „intelectualiste” sau a unei logoci disjunctive care se zbate între convenție și inconștient, între principiul plăcerii și cel al realității, ci e vorba de o dorință readusă la fondul ei prim, la dorința ca mod a sufletului de a fi posedat, dar fără ca această posesie să arunce personajele într-un destin tragic-grecesc. Dorința există în cartea Dianei Adamek pentru a ne aduce aminte că sufletul nu ne aparține... sau cel puțin nu așa cum am crede noi că ne aparține. Dacă l-am putea stăpâni, așa cum credeau grecii (sau așa cum ne învață toată tradiția noastră occidentală, inclusiv Freud), nu ne-am putea îndrăgosti, n-am putea călători, n-am putea aprecia farmecului niciunui exotism, fie el al mirodeniilor sau al peisajelor stranie și cu atât mai puțin al persoanelor. Dacă Roro ar fi fost în posesia sufletului său călătoria fantastică dintre Bretania și Viena ar fi fost imposibilă, la fel cum imposibilă ar fi rămas stabilirea oricărei legături între el și principesa

Anna de Habsburg. În absența acestui suflet posedat de dorință, repet, o dorință arhetipală, lumea s-ar cantona, s-ar împiedica doar în „iubiri imposibile”, în vise maladive, într-o mare de realitate. Cartea Dianei Adamek ia urma acestor posedări transmițându-ne un mesaj șamanic: imaginația e felul în care ne putem poseda, la rândul nostru sufletul posedat, dar nu pentru a-l struni, ci pentru a-l expune sau pentru a-i expune traiectoriile care urmează a fi „montate”. Prețul gloriei este, după cum ne avertizează naratorul: „tot atât întuneric pe cât cântărește lumina” pentru că imaginația e vrăjitoarea care rânduiește proiecțiile uriașe pe care umbrele, dorințele, sorii noștri negri le aruncă peste lume. Povestea e dulce și tristă în același timp pentru că suntem condamnați la a ne găsi plăcerea urmându-ne sufletul posedat și lipsit de libertate, sensul nefiind decât încercarea noastră imaginată de a intra în posesia acestei posedări.

Din perspectiva soarelui negru, sau a aceluia fapt estetic care e „eminența unei revelații care nu se produce” (Sabato), schemele prin care percepem se inversează. Realitatea și nu ceea ce este „scris în stele” joacă roul tragediei. Oricât de mult ne-am chinui să ne punem eul în locul sinelui, să sublimăm corect (după cum am învățat la școlile de corecție ale spiritului care au abandonat simbolurile), să stăpânim principiul realității, nu vom da decât de un sens artificial. „Dumnezeu nu scrie romane și optimismul platonice nu ne servește la nimic” (Sabato), căci sensul nu stă în construcțiile noastre egoiste, ci într-un alt plan. Nu ne putem construi o interioritate (abia dacă învățăm cu greu să adoptăm câteva conduite), iar un sens nu ne poate convinge cu adevărat decât în măsura în care ne posedă. Cartea Dianei Adamek e o

incursiune cu valențe inițiatice tocmai spre acest sens „înscris” arhetipal în noi. El este „al nostru” nu pentru că l-am fi construit într-o cunoaștere kantiană, ci pentru că noi suntem ai lui. Citind cartea mi-am adus aminte de una dintre povestioarele lui Jung, care tânăr psihanalist fiind s-a trezit pus față în față cu o nevrotică get-beget. Insomnia și tot felul de alte stări maladive o bântuiau de mulți ani. Jung trebuia să petreacă o oră cu ea. Dar ce putea fi spus într-o oră? Oarecum panicat, tânărul psihanalist a început să-i povestească de plimbările cu barca pe care le făcea copil fiind, aducându-și aminte de un cântec de leagăn pe care mama sa i-l cânta. A sfârșit prin a murmura melodia și versurile acestui cântec: „am fredonat aceste senzații și am văzut că era fermecată”. Peste mulți ani Jung a aflat că pacienta se vindecase. Fredonându-i un cântec de leagăn a reușit să atingă un alt nivel decât cel disjunctiv al psihanalizei freudiene. E un fond primitiv care ne străbate oricât de mult am încerca să-l ocolim sau să disecăm lumea cu logica disjunctivă a semnificatului și semnificantului pierdute de simbol ca putere totemică. *Dulcea poveste a tristului elefant* e construită oarecum împotriva cuvintelor care „se leagă prea strâns” și nu reușesc să zboare. Astfel, naratorul, a ales, și el, să „fredoneze senzații” pentru a ne fermeca, sau chiar pentru a ne hipnotiza, lăsând la o parte modelul verosimilității pentru a ne aduce parcă în stadiul copilului care ascultă povestea fără „de ce?”.

Cartea se adresează și celor care cred și celor care nu cred în povești cu vrăjitoare, cu elefanți, cu prințese sau prăjituri zburătoare. Miza nu e înșiruirea unor năzdrăvănii, ci, după cum ar spune Adorno, crearea unei alterități care să ne spulbere egoitatea. *Dulcea poveste a tristului elefant* e un cântec de leagăn care vă va deposeda, cel puțin pentru un timp, de iluzia posesiei sufletului dumneavoastră.



Adrian Sandu

Miraj

Un roman-clepsidră

Ovidiu Mircean

Voce absentă, filtrată fie și prin lectura unei alte voci, are de fiecare dată probleme de localizare. Într-un anumit sens, contextul e adecvat, dat fiind ineditul acestui text pe care îl lansăm astăzi. Cel de al treilea roman al Dianei Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant*, se anunță a fi o apariție de excepție în spațiul românesc, propunând o specie pe care proza românească nu a știut să o gestioneze eficient în interiorul grilelor de lectură și de vandabilitate ale editurilor occidentale: parabola. Înrudit ca încadrare stilistică cu un titlu precum *Saludos* al lui Alexandru Ecovoiu, amintind la nivel de structură epică de *Venea din timpul diez*, al lui Bogdan Suceavă, dar fără a decanta posibilul scenariu alegoric într-un substrat social, *Dulcea poveste a tristului elefant* ar putea fi cu greu integrabil unei tradiții a prozei autohtone. Filația sa, mărturisită de altfel de autoare și sugerată chiar din titlu, își întinde ramurile genealogice mai degrabă înspre literatura occidentală, către parabolele lui Jose Saramago (în speță, ultimul său roman, *Călătoria elefantului*), către jocul dintre realism magic fantastic și narațiune istorică pe care îl antrenează nu numai primele opere ale scriitorului portughez, ci și bestseller-urile de succes ale ultimelor decenii, precum *Parfumul* lui Patrick Suskind, sau *Mătase*, al lui Alessandro Baricco. Parabola se vinde – o demonstrează cu prisosință nu numai invazia fulminantă a operelor lui Paolo Coelho, ci și texte canonice care au servit drept „ars poetica” pentru o întreagă mișcare literară, precum *Numele trandafirului*, al lui Umberto Eco.

Alegând să își așeze romanul în cadrele structurale ale acestei specii, Diana Adamek gestionează foarte bine scriitura, evitând toate riscurile schematismului alegoric, moralizator și reușind să forțeze limitele genului către un joc postmodern inedit. Dacă veți deschide cuprinsul romanului, veți desluși de la bun început structura de clepsidră cu care se joacă autoarea: există douăzeci și opt de capitole numerotate, în timp ce al paisprezecelea (cel din mijloc) poartă titlul sugestiv *Timpul trece*. Tema centrală pe care o urmărește textul nu este doar aceea a aventurilor miraculoase ale patiserului vrăjitor cu trup de elefant, pe la curtea împăratului din Viena, în ținuturile Italiei și ale Spaniei, ci inefabilul clipei, imposibil de surprins, intraductibil fotografic, inevitabil pierdut în momentul rostirii, ca și în cel al scrierii. Nu întâmplător, câteva din personajele care însoțesc drumul lui Roro, protagonistul textului, sunt mama astronomului Kepler (cel care va modifica percepția universului ceasornic, descoperind anomaliile elipsei în orbitele planetare), o caravană de sticlari, un menestrel vagabond, un alchimist misterios despre care se spune că a descoperit leacul nemuririi. Printre atâtea personaje nomade, care nu își găsesc locul, care sunt incapabile să oprească la modul faustic clipea, călătoria lui Roro se scrie în termenii unui traseu încifrat. O primă cheie de lectură poate fi deslușită în capitolul central, singurul static în mijlocul unei narațiuni alerte, plină de întâmplări. *Timpul trece* pune în scenă anii în care Arcimboldo, aflat la curtea vieneză a lui Maximilian al II-lea, protectorul lui Roro, pictează seria anotimpurilor. În mod surprinzător, dincolo de a descrie realist tușele de culoare și contururile imortalizate pe pânza lui Arcimboldo, dincolo de a rezuma într-o nouă formă povestea, autoarea

alege să stagneze firul epic: *Timpul trece* este capitolul în care nu se întâmplă nimic. Morala ține de logica unui paradox postmodern: timpul nu trece atunci când alegi să afirmi asta, arhivându-l cuminte în trupul unui capitol, încercând să înregistrezi evenimentele, să le reproduci fotografic. Roro rămâne – să îl numim cu o expresie consacrată – „un artist al lumii trecătoare”, încarnând o poetică a efemerului ale cărei tușe se configurează prin ștergere, desprindere, plecare, rescriere. Apropiat de focul cuptoarelor, protagonistul romanului este la polul opus unui alchimist care caută elixirul vieții. Tot destinul său se înscrie în povestea creației unor lucruri perisabile, prăjituri, dulciuri, sculpturi fantastice din zahăr, derizorii și infantile în raport cu *Magna Opera* la care visează alchimia. Și totuși, în buna tradiție a realismului magic, fluturii de zahăr își iau zborul și invadează cerul Vienei, tortul în formă de păun țipă, figurinele de glazură se mișcă, lumea întregului roman pare a fi animată tocmai de fragilitatea lucrurilor care o alcătuiesc.

Jucându-se între accente de fascinație, patetic, derizoriu și tragic, cu tema inefabilului, Diana Adamek evită dogmatismul sfătos al unei parabole de consum. Logica textului care interpretează mereu o altă scriitură, ca de altfel, configurația secretului, elementele clasice ale acestei subspecii a romanului, sunt orientate diferit înspre o replică intertextuală la ultimul roman al lui Jose Saramago. Roro refacă în sens invers drumul elefantului lui Saramago, pentru a întâlni pe malurile oceanului portughez un bătrân Jose care scrie o carte. Nu numai sensul călătoriei este redirecționat, ci și dominantă stilistică a textului, pentru că acolo unde prozatorul portughez alegea să contureze lumea ficțională în termenii unei detașări ironice, ai unei regii pline de umor și cinism, autoarea *Dulcii povești...* alege să înainteze în termeni febrili, alerți, construind în jurul copilului protagonist și mai apoi a tânărului adult desfigurat o poveste cu accente naive, sentimentale și totuși, articulată de întinderea



unei corzi tragice. Narațiunea curge, rândurile te fură, miza cade nu în ultimul rând în tensiunea poveștii, presărată cu toate ingredientele unui roman istoric. De la prima pagină, cititorului îi sunt aruncate în cale capcanele evazionismului epic: o epocă apusă și încă mistificabilă, spațiile marilor curți europene, tensiunea unei pasiuni interzise, planurile nedeslușite ale unui alchimist care se află mereu pe urmele protagonistului, blestemul căzut asupra familiei sale, toate aceste trame își anunță și își promit rezolvarea în țesătura acestui roman. Intens, pasional, evitând monumentalitatea, construit simultan în două registre de accesibilitate, deschis atât către lectura unei povești istorice cât și înspre negocieri mult mai subtile ale convențiilor textuale, *Dulcea poveste a tristului elefant* se anunță a fi unul din evenimentele editoriale majore ale acestui an.

răstălmăciri

De la Hasdeu citire

Mihaela Mudure

De obicei, atunci când vor să demonstreze perenitatea moravurilor politice, românii se gândesc la Caragiale. Replicile sale sunt și astăzi citate pentru că pertinența lor pentru ceea ce se întâmplă astăzi pe la noi nu a scăzut defel. Nimeni nu s-ar gândi pentru astfel de scopuri la Hasdeu, personaj al literelor românești amintit mai degrabă pentru tragedia sa parentală – pierderea fiicei sale Iulia în vârstă de numai 19 ani – decât pentru pasiunile sale politice. Și totuși, Hasdeu are și el actualitatea sa comică în secolul al XXI-lea.

Ursita, romanul istoric neterminat al lui Hasdeu, prezintă un moment de succesiune politică. Ștefan cel Mare vrea să îl impună pe tron pe fiul său cel mare, pe Bogdan. În același timp, Petru Rareș, fiul natural al lui Ștefan își face propagandă, dornic să ia el tronul Moldovei. Și iată-l pe Rareș, politician la începutul secolului al XVI-lea, prezentându-și programul unuia dintre suporterii. Ce ar face Petru Rareș? „Ar scuti

poporul de jos de orice dare grea și neobicinuită. Ar face ca negoțul să înflorească până la marginele pământului. Ar îndrepta judecățile astfel, ca nevinovatul să nu piarză un fir de păr. ... Ar preface visteria într-o fântână nesecată, din care s-ar putea adăpa toți cei însetați. Ar pune în slujbe numai pe oamenii cei vrednici dintre frunzașii țării. Ar înființa școale până și-n fundul codrilor. Ar clădi mănăstiri și biserice câte o mie pe an. Ar hrăni toată țara de la masa domnească” (90).

Și polemistul Hasdeu comentează cu amară ironie: „și așa mai departe, ploaia cu cârnați încheia lista, ca în toate profesiunile de credință vechi și nouă” (90).

Cum a fost, va mai fi!

Referințe

Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Ursita. Micuța*, Ediție îngrijită de Liliana Chiriță. București: ERC Press, 2009.

comentarii

O iubire sumară și câteva gloanțe rătăcite

Vianu Mureșan

(Urmare din numărul trecut)

Ajunge la fermă în acea stare de fericire pricinuită de ploaie. Lucrătorii se refugiaseră și ei. Aerul îmborsat și mana ce cădea suvoaie din cer dădea tuturor o ciudată euforie. În camera lui, Tina pregătise haine curate și ștergare. Un lucru ciudat îi atrase și acum atenția. Țiganca traversase curtea ca să-i aducă rufele și cămașa de noapte, afară ploua cu găleata, însă hainele nu erau nici măcar stropite, ea nu era atinsă de ploaie, nu lăsa nici stropi, nici urme de umezeală. Parcă o umbrelă invizibilă o petrecea peste o punte aeriană uscată la care numai ea avea acces. „Ai văzut că ți-am adus ploaia, domnișorul?”, a fost formula ei interogativă, spusă deopotrivă cu satisfacția promisiunii ținute și a mândriei de sine. Ce să crezi? Mulțumirea nu lăsa mintea lui Gavril să scoțesească în zonele necurate ale lucrărilor diavolești. Deocamdată ploua, era bine, iar el era împăcat. S-a culcat pentru prima dată, de la sosirea în fermă, cu inima înmuiată de bucurie. Ploaia a ținut câteva zile. Suficient cât să salveze recolta de sfeclă. Chiar una, vom afla ceva mai încolo, nemaipomenită.

Dacă ar fi fost numai grija pentru sfeclă, viața inginerului Gavril n-ar fi meritat un roman. Nu e nimic picareșc în hăituitul său peste holdele înverzite și prin sat, nu e nimic romantic în târguiala sa cu boltașul evreu Horovitz pentru alimente, săpun și altele. Altceva e romantic. După ce recolta de sfeclă întrece toate așteptările, ca pentru a răsplăti înverșunarea lui gospodărească, și după ce plantase câteva hectare cu piersici în Valea Lupului, cu voia Celui de Sus și după legea firii a căzut iarna. Feeria zăpezii n-a fost însă de natură să liniștească patimile gospodărești ale administratorului. Se ducea din când în când să-și viziteze livada de piersici prădată necruțător de iepuri și, cu puțin noroc, să-i mai rărească pe urechioși. Așa le stă lor bine, cât mai rari. Puștile rămase în rastel de la Wagner erau noi și funcționau perfect. Într-una din zilele când își exercita grija pentru livadă, călărind pe semețu-i armăsar într-acolo, spulberând zăpada sub copite sențamplă ceea ce doar ursita ar putea lămurii. Zărește la o distanță apreciabilă o sanie trasă de un căluț în care, poate printr-o vedenie interioară, apreciază că s-ar găsi o femeie tânără. Distanța era prea mare ca să vadă, dar cumva o simțea. Suficient cât să pornească în galop cavaleresc peste câmpia troienită, descinzând ca dintr-un vis în preajma preafrumoasei din sanie. Desigur, ivirea atât de spectaculoasă ca într-o scenă de basm nu o putea lăsa indiferentă pe tânără. O astfel de apariție da gata chiar și-o muiere cu inima încercată, darămite o neprihănită fecioară. Nu există fecioară pe lume care să reziste apariției ecvestre din văzduhul iernii și vraja zăpezilor a unui tânăr bărbat cu armă de vânatoare și iepuri împușcați la oblânc. Ea, pe lângă că era răpitor de frumoasă mai avea și pușcă. Pitiță sub nutreț, pe care ceva din inimă i-a spus că nu-i cazul s-o folosească. S-o țină pentru lupi. Iar părul ei cel blond era aproape alb.

Cu o așa întâlnire nu putea să deuteze decât o frumoasă poveste de dragoste. Ea era Ecaterina Suhoverschi, învățătoarea din sat, din familie de

ucraineni și nemți, nepoata morarului Schneider. Tipică pentru familiile de corciți pe care le-a creat politica fostului Imperiu. Din fericire, poate, sentimentele lor au crescut în orizontul acelor fermecate ecouri ale reciprocității. Se mai întâlnesc din când în când, își povestesc viețile preț de două capitole de carte - de unde s-ar putea bănuși, fals, că au trecut îndelungat. Nici vorbă. El are 25, iar ea 18 ani, însă cum dragostea lor castă nu decade niciodată până la nivel de săruturi, îmbrățișări sau, Doamne ferește!, intimități mai stridente, timpul trebuie umplut, deci, cu vorbe. Își destăinuiesc trecutul, copilăria, relațiile de familie, prietenii și în genere ceea ce e memorabil, plin de însemnătate în biografia lor nu prea stufoasă. Și așa, din vorbă în vorbă, după doar două luni, Gavril M. pe nepusă masă o cere de soție. Inițiativă la care, poate pentru că era total neașteptată, domnișoara răspunde corect. Acceptă. Cum să refuzi un bărbat coborât din zăpezile eterne pe un armăsar negru cu foc în priviri și pieptul oțelit?

Desigur, mai era de trecut examenul contactului cu familia. Întâlnirea a avut loc cu prilejul unui prânz festiv la familia fetei. („Ceremonia propriu-zisă a prânzului începu cu prima dușcă”, spune autorul în felul său sibilinic.) Refractor de la început pentru simplul fapt că pretendentul e român, tatăl Ecaterinei nu face decât să indispuină pe toată lumea cu încăpățănarea lui. Nici măcar nu binevoiește să i se adreseze lui Gavril în română, deși știa limba. Vorbește doar ucraineana, și încă afectat de parcă ar fi vreun clasic. Iar mătușa și frații Ecaterinei n-au unde se uita în timpul mesei decât la degetele lipsă ale aspirantului. Într-adevăr, în copilărie își pierduse sub lamele șișcorniței două degete și vârful de la al treilea. Faptul că nu consumă alcool, iarăși părea în neregulă tatălui. O fi pocăit sau legionar, suspicioana el.

Din fericire, tânăra fată a avut tăria să își lase tatăl în compania propriilor prejudecăți, și se căsătorește totuși cu Gavril, instalându-se la conacul fermei. La luarea deciziei, poate în planul ocult despre care noi primim doar câteva indicii, a contribuit în felul ei aceeași Tina, vrăjitoarea. Ca și atunci când a adus ploaia, și acum, știindu-i frământările sufletești, a făcut farmece (p. 365 - 366) cu care l-a ajutat pe administrator să-și câștige consoarta. Și de data aceasta, cu toată bănuiala lui asupra necurăteniei puterilor cu care lucrează Tina, pentru că era direct interesat și dornic de nespusa fericire conjugală, îi acceptă jocul.

Viața lor putea fi un vis. De altminteri așa a și fost o vreme. Conacul, gospodăria, biserica intra rapid în renovare. Totul se pregătește de-o nouă eră, totul ia chipul renașterii. Din neștiutul depărtărilor apare la fermă bunul prieten din copilărie al lui Gavril, călugărul Iliuță Motrescu. Acela care nu flămânzea, nu răbda de sete sau de frig și pe care căinii nu-l lătrau. Un mistic deplin, poate chiar un eretic. Suspect, de asemenea, în ochii autorităților de legături cu legionarii. Între autorități fiind și ticălosul șef de poliție, regătean cu nume aproape nostim - Gogu - și după toate aparențele cam țigan. Tipul de șef abuziv care snopește în bătaie femeii și copii din pricini foarte personale - pur și simplu îi place să bată. Îi place la nebunie, îi place până la transă, și după ce trăiește înălțătoarele stări ceva

neînțeleș, suind în sine cu aburii din rărunchi îl face să se simtă mai înalt și mai mândru. Iar oamenii, mai ales refugiații, pribegii, flămânziții care se mai scapă și fură ca să nu piară de foame, și-o încasează cu vârf și îndesat de la zisul Gogu.

Acest Gogu vine să demitizeze cu ticăloșia lui povestea frumoșilor tineri și-a înfloritoarei ferme. Cum anume? În cărdășie cu protopopul Fusa din Zastavna, supărat că biserica din fermă s-a renovat fără aprobare ierarhică și că se țin slujbe de către un eretic fără a fi fost sfințită, și cu un profesor din sat, jucător de tarok înrăit și delator, își iau ei într-o zi dreptul de-a pune ordine în viața oamenilor. Concret, gândul lor era să-l salte pe Iliuță, dar cu un drum, cine știe, poate găsec ceva vină și administratorului, pe care oricum nu-l simpatizau și îl și suspectau de simpatii legionare. În plus, printr-o aberantă interpretare, autoritățile credeau că rochiile mereu negre pe care le purta de ceva vreme Ecaterina, înseamnă jurământul de doliu al fecioarelor după moartea luptătorilor legionari Moța și Marin în Spania. Așa încât, ațâțați sufletește de sinistre bănuieli, odată ce s-au înarmat și-au descins în forță la fermă, polițistului Gogu și gârziile sale nu le rămânea decât să facă ce știau mai bine. Să omoare. Pe Iliuță mai întâi. Dar pentru că erau într-o dispoziție de zile mari, și pe Gavril, care tocmai intrase pe poarta fermei galopând dinspre câmp, unde se afla pentru supravegherea lucrărilor. Și așa, mulțumit de bunătatea zilei, dându-și chipul pe ceafă ca să răsuflă în voie sagacitatea minții lui și să-și șteargă fruntea asudată, șeful de post încarcă cadavrele în căruță și se-ntoarce pe-nserate cu ele la secție ca și cu niște trofee.

Numai că jocurile oarbe ale destinului se precipită. Îngrijorată, tânăra soție a inginerului se întorsese și ea de pe hotar și, aflând ce s-a petrecut, pune mâna, cum era de așteptat pe pușca de-atăta vreme nefolosită. Încalcă armăsarul și, amazoană răzbunătoare, o apucă pe urmele ticăloșilor polițiști. Se înnoptase. Îi ajunge undeva pe drumul spre sat, îi ocolește pe departe ca să le poată ajunge înainte și, ca o stafie apare din față descărcându-și pușca, se poate-nțelege, în pieptul aceluși infam Gogu. Ea este la rândul ei împușcată. Nu aflăm de cine. Ca într-o tragedie shakespeariană mor cam toți care contează în poveste. Din fericire pentru autor, care își poate sfârși astfel cartea fără mustări de cuget. Au murit, gata, nu mai ai ce spune despre ei.

Din câte pricep eu cartea, destinul în obscură lui dezlănțuire, provocat și instrumentat o vreme de farmecele Tinei, lovește acum în plin. Radu Mareș nu lămurește rolul țigăncii în toată tragedia. Poate că ar fi simplist să punem acest nebun sfârșit pe seama practicilor sale, însă nici nu le putem detașa deolaltă. Eu o consider pe Tina o epifanie a destinului și, de aceea, personajul principal. Niciodată ea nu face decât ce vrea și îi joacă pe ceilalți în momentele cheie. Ea are mereu controlul, ea știe și poate să producă efecte oculte din situațiile imediate. Autorul mă susține în observație, punând totul în seama sorții: „Era însă scis să fie așa. Soarta e chiar succesiunea acestor semne ieroglifice presărate pe traseul care duce la deznodământ și din care am reușit să nu uităm doar o mică parte, poate nu cea mai importantă.” (p. 458) Mai mult de atăta nu prea se poate merge în explicarea unor morți atât de neașteptate. Gnoza destinului încă nu a fost depășită ca efect cultural de nicio altă învățătură. Așa încât, dacă Radu Mareș o asumă în romanul său, cu toate că poate părea un conformism comod, îndelung exersat și cu efecte probate, nici nu prea poate greși.

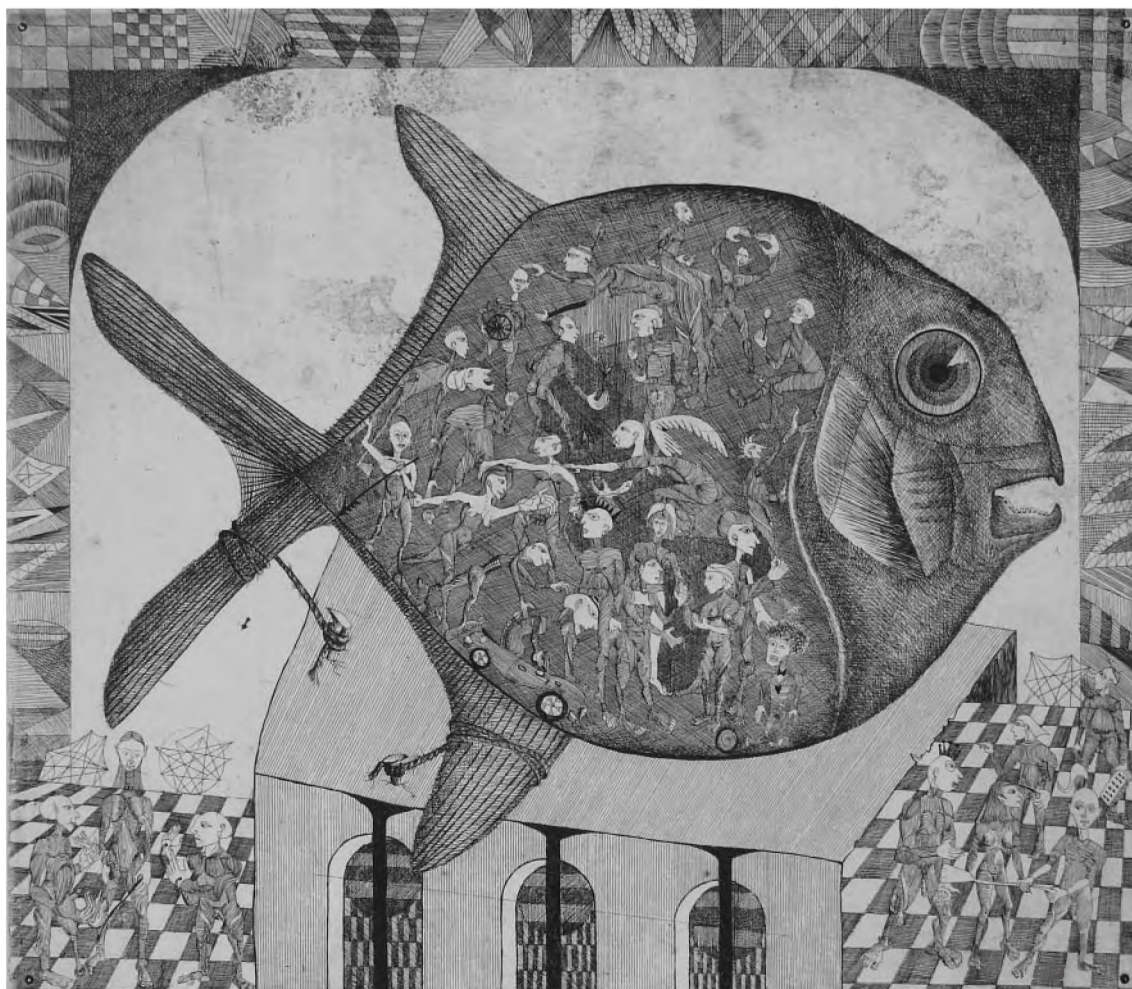
Începuturile romanului românesc

Petru Poantă

În ultimii ani, Constantin Cubleșan s-a specializat într-un soi de critică a criticii cu o țintă foarte precisă: urmărind, de pildă, istoricul receptării unor mari scriitori prin comentarea studiilor consacrate acestora de-a lungul timpului. A dat, astfel, o integrală analitică a bibliografiei lui Mihai Eminescu și una a lui Ion Creangă. De curând, a publicat *În jurul începuturilor romanului românesc* (Editura Gramar, 2010) în care, în prima jumătate a volumului, face inventarul contribuțiilor unor istorici și critici literari referitor la tema respectivă, urmînd ca a doua jumătate să cuprindă comentarii la câteva romane din „copilăria” genului. Așadar, avem de-a face cu o lucrare de istorie literară, recapitulativă și întrucîtva de uz didactic, cu mențiunea că lecturile critice ale primilor romancieri sînt în genere proaspete și incitante. Important rămîne însă faptul că autorul reușește să resuscite interesul pentru o temă care, dacă nu era chiar definitiv clasată, părea în anii din urmă satisfăcător clarificată de către Nicolae Manolescu în *Istoria critică...* sau, într-o viziune mai cuprinzătoare, de către Ioana Drăgan în *Romanul popular românesc*. Să spun din capul locului că, în afara unei scurte *Introduceri*, Constantin Cubleșan nu încearcă o sistematizare a problemelor pe care le implică începuturile romanului românesc. Ele apar însă diseminate în lucrările istoricilor comentați. Primul care cercetează fenomenul într-o sinteză este Nicolae Iorga, urmînd ca doar după 1950 el să fie studiat și valorizat cu o anume insistență. De acum începe, de altfel, și reeditarea acestor romane, unele fiind descoperiri de senzație, precum *Catastihul amorului și La gura sobei*, pe care Nicolae Manolescu îl numește „primul nostru metaroman” și primul roman parodic. E descoperit și publicat abia în 1986 de D. Bălăeș. Dar iată-i și pe ceilalți istorici și critici comentați: Teodor Vărgolici, Silvian Iosifescu, Ștefan Cazimir, D. Păcurariu, Mihai Zamfir, Mircea Zăciu, Dinu Pillat, Cornelia Ștefănescu, Mircea Popa, Marian Barbu, Anton Cosma, Dan Mănuță, Petre Isachi, Ioan Lazăr, Nicolae Manolescu, Ioana Drăgan, Paul Cornea. Desigur, modalitatea de cercetare a temei în discuție diferă de la un autor la altul: de la prefețe și studii sintetice pînă la capitole de istorie literară sau capitole din lucrări mai ample despre istoria romanului. Există, apoi, pe lîngă unele păreri comune, și câteva divergențe, privind, de pildă, originile romanului românesc sau încadrarea unor scrieri în specia aceasta, cum e cazul cu *Duduca Mamuca*, de B. P. Hasdeu, pe care unii, inclusiv C. Cubleșan, o consideră roman, iar alții (G. Călinescu, N. Manolescu) o tratează ca nuvelă. Toți sînt însă de acord că începuturile romanului se încadrează în intervalul care cuprinde perioada pașoptistă, pînă la apariția *Junimii*, precum și cu faptul că romanele apărute acum nu pot fi subsumate unei poetici și unei stilistici unitare. Deși este vorba despre mai puțin de 20 de titluri, cercetările, în ansamblul lor, lasă impresia unei diversități debordante. Prozatorii români asimilează rapid toate formulele romanului european, de la cel romantic și psihologic pînă la cel popular și realist. Mai mult, unii sînt experimentați, anticipînd metaromanul, ori de-a dreptul postmodernimul, cum zice C. Cubleșan despre *Catastihul amorului*. Inovator

în epocă a fost și *Duduca Mamuca*. Mai mult, considerat licențios, autorul lui era deferit justiției pentru imoralitate. Dar vedeta absolută a acestui lot rămîne *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon, romanul care a făcut una dintre cele mai spectaculoase cariere din literatura română. Consacrarea și perpetuarea prestigiului i le-a asigurat în special școala. Nu contează atît valoarea lui literară, cît atribuțiile de pionierat: este modelul original al romanului românesc, iar prin Dinu Păturică creează tipul parvenitului care se va reproduce periodic și va deveni emblematic în proza și în mentalitatea autohtonă. Nicolae Manolescu îi divulgă precaritatea estetică, încercînd o decanonizare a lui. În fond, spune el, cel mai bun roman al acestor începuturi este *Elena* al lui D. Bolintineanu. Însă ideea de subtext e că avem de-a face în toate cazurile cu niște producții modeste în care, totuși, se poate identifica o sincronizare cu cîmpul literaturii europene; un fapt relevant, de altfel, și de Paul Cornea. După radiografierea bibliografiei critice, Constantin Cubleșan analizează 14 romane ale epocii, încercînd să-i surprindă fiecăruia diferența specifică printr-o încadrare tipologică. Dar criticile sînt aleatorii, sugerate cînd de conținutul operei, cînd de eventuala apartenență la un curent literar, cînd, în sfîrșit, de tehnicile narative. Cîteva exemple: Romanul militant: *Istoria lui Alecu* de Ion Ghica; Romanul ca povestire: *Serile de toamnă la țară* de Alecu Cantacuzino; *Romanul robiei: Coliba Măriucăi* de V. A. Urechia; Romanul romantic: *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu; Romanul de mistere: *Misterele din București* de I. M. Bujoreanu; O radiogramă socială: *Ciocoi vechi și noi* de Nicolae Filimon; Romanul istoric: *Ursita* de B. P. Hasdeu; Postmodernism înainte de vreme: *Catastihul*

amorului și La gura sobei; Romanul realist: *Brazi și putregai* de N. Xenopol. Titlurile acestea de capitole oferă o imagine a diversității, însă comentariile lui Cubleșan nu respectă întocmai caracterul lor restrictiv. Criticul analizează minuțios și chiar pedant fiecare roman raportîndu-l la temele și modalitățile epice dominante în epocă. Se poate observa astfel că elementele romantice se interferează cu cele realiste, că fiziologia constituie procedeul cel mai frecvent de configurare a personajelor sau că gustul pentru senzațional și mizerabilism orientează imaginarii romanului popular. Satirizarea, cu intensitate variabilă, a moravurilor este o altă constantă, după cum la mai toți autorii se întîlnesc descrieri, mai mult ori mai puțin pitorești, de peisaje, arhitectură urbană, vestimentație, obiceiuri etc. E ceea ce s-ar putea numi farmecul culorii locale. Le sînt comune apoi cîteva referințe livrești, apetitul pentru jocurile narative și, desigur, influențele din proza occidentală. Tot după moda din Vest, unele dintre aceste romane apar în reviste ale vremii sub formă de foileton, dar, după obiceiul autohton, nu toate au fost și terminate. La vreo două, trei, nici autorii nu pot fi identificați cu precizie. Constantin Cubleșan evaluează astfel romanele atît ca produse ale unui context istoric, cît și ca produse strict estetice. Criticul nu e totuși excesiv în exigență, lăsîndu-se mereu sedus de patina fermecătoare a acestor „vechituri”, de stîngăciile astăzi ciudate de expresive ale limbajului, dar și de surprinzătoarea inventivitate a unor scriitori care încep de la mai nimic. De fapt, cartea are ca țintă un cititor mai puțin avizat, așa că ea îi oferă imaginea cuprinzătoare a fiecărui roman, de la conținut și informații istorico-literare pînă la modul de execuție artistică. Este o carte de învățatură și, totodată, prima amplă reconstituire critică a unui fenomen efervescent și plin de culoare de la începuturile prozei noastre de ficțiune.



Adrian Sandu

Relationship

sare-n ochi

Nomina nuda tenemus

Laszlo Alexandru

Citatul din Bernard de Morlay, prin care Umberto Eco își încheie romanul *Numele trandafirului*, îmi răsună obsesiv în memorie: "Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". În traducere: "Dăinuie prin nume străvechiul trandafir, păstrăm doar nume goale". Lucrurile celebre ale trecutului ne rămân doar cu denumirea, însă cuvintele nu mai acoperă nimic, fiindcă și-au pierdut substanța.

Citesc în ziar că tocmai a murit de cancer, la Tîrgu Mureș, violonistul László Alexandru. Se pare că fusese o personalitate locală respectată, cu frumoase rezultate artistice. Era unul dintre oamenii de bază ai Filarmonicii de-acolo, concertmaestru apreciat, cu o bogată activitate artistică, în ciuda vârstei de numai 56 de ani, la care s-a stins pe neașteptate. În ultimele luni îi regăsisem adeseori numele pe internet, în timp ce căutam să văd cine a mai scris despre mine (de rău, de bine). La primele "întîlniri" virtuale am fost ușor surprins, apoi m-am obișnuit cu ideea bizarei coincidențe nominale. Nu l-am cunoscut personal, chiar dacă i-am urmărit din depărtare, neștiut, succesele muzicale. Dispariția lui – la fel de neprevăzută pe cât îi fusese și apariția – îmi lasă o stranie melancolie.

Acum câțiva ani, tot cu ajutorul internetului, am găsit pe niște site-uri câteva grupaje de poezii semnate de Laszlo Alexandru. Cum eu unul n-am publicat versuri în viața mea, iar celălalt tiz al meu era muzician la Tîrgu Mureș, am rămas iarăși contrariat. Cu atât mai mult cu cât părerea mea despre acele poezii era, ca să fiu politicos, destul de rezervată.

Încurcătura s-a lămurit mai apoi, printr-o serie de e-mail-uri pe care le-am schimbat cu autorul. Îmi scria entuziast, din Arad, fostul Pteancu Alexandru, baschetbalist de succes la clubul bucureștean Dinamo, cel care după '89 a evoluat o vreme și în campionatul din Israel. Din cele ce-mi povestea, numele său real este Laszlo Alexandru. Pe vremea comunismului, însă, șefii sportivi din capitală i-au pus în vedere că, dacă nu vrea să-și pericliteze cariera, ar face bine să se

"românizeze". Așa că omul și-a luat numele de familie al mamei: Pteancu. Dar acum, în libertate și democrație, s-a gândit să-și recupereze identitatea, așa că și-a restabilit adevăratul patronim și s-a apucat inclusiv de poezie. Mă saluta cu bucurie, fiind onorat de ideea că împarte același nume cu un apreciat scriitor (cum zicea el).

Ce să-i răspund? Eu nu jucasem baschet – el de ce trebuia să se facă poet? Nu mi se părea corect. Am încercat să-i explic că e interesantă suprapunerea de nume + prenume, dar totodată creează o nedorită ambiguitate în sfera publică. Eu o pornisem pe calea literaturii ceva mai devreme și nu mai puteam schimba nimic (prin cărțile deja publicate). Dar îl rugam pe el să-și adauge la semnătură o inițială în plus, sau vreun alt indiciu care să-l distingă de mine. A încasat-o destul de urît și a reacționat vehement. M-a făcut comunist, m-a acuzat că vreau să-i confisc a doua oară identitatea, că sînt un personaj mizerabil etc.

M-am străduit să rămîn în sfera unui relativism ironic. I-am argumentat că n-ar fi corect să preiau asupra mea – din greșală – gloria lui de poet. Și nici invers, nu e recomandabil să încaseze el sputa, și zdroaba care i se cuvin unui polemist. E mai bine să ne păstrăm fiecare cu ce-are. Am rămas oarecum prieteni. Țin minte că i-am trimis la Arad o carte de-a mea cu dedicație: "Pentru Laszlo Alexandru de la Laszlo Alexandru".

În toamna lui 1980 începeam clasa a noua la Liceul "Ady-Șincai" din Cluj. Bobocii din clasele paralele, nou-veniți în școală, am fost înghesuiți într-o sală adîncă, întunecată și friguroasă. Asistenta medicală, în prag de pensie și purtînd o legendară perucă (Irma neni, cunoscută pentru larghețea cu care le oferea motivări elevilor) trebuia să împlinească un ceremonial tuturor penibil: să ne verifice dacă n-avem purici și păduchi. Noi eram mulți, sala era mare, ea era singură, așa că a hotărît să ne cheme pe rînd, de pe listă, ca să mergem la control. Ne puneau să ne aplecăm, ne răvășea părul și ne examina în cap, prin ochelarii ei

alunecați pe vârful nasului.

Minutele treceau, era plictiseală și gălăgie, unii nu-și auzeau numele strigat de bătrînică, alții îl repetau urlînd, pînă cînd apărea cel cu pricina. Iar controlul medical mergea înainte, cu cei care-i erau la îndemînă. Cînd a ajuns alfabetic pînă la mine, m-am grăbit să ies în față, deși a apucat să mă strige de vreo două ori. Din partea cealaltă a sălii înainta un băiat necunoscut. Ne-am întîlnit amîndoi în dreptul ei. Asistenta m-a întrebat grăbită: "Cum te cheamă?". "Laszlo Alexandru." "Și pe tine cum te cheamă?" "Laszlo Alexandru." Biata de ea n-avea nevoie de-o bătaie de joc suplimentară. Oricum avusese parte de unii care se prezentaseră de două ori la control, în locul colegilor mai rușinoși – dar să-i vină doi în loc de unul singur nu i se mai întîmplase. A-nceput să răcnească la noi, care ne încăpățînam să-i spunem, fiecare cu insistență, că nu-i la bășcălie, realmente așa ne cheamă. Într-un tîrziu Irma neni și-a verificat lista și a constatat că într-adevăr figurează acolo doi de "Laszlo Alexandru", însă ea era convinsă că-i o greșală, neghioaba de secretară o fi scris de două ori același copil. Și cînd colo, nu. Ce era de făcut? Ne-a întrebat, pe rînd, prenumele tatălui. Al lui era Alexandru, al meu era Nicolae. Bătrînica a pus cîte-o inițială diferită, în dreptul fiecăruia pe listă, și ne-a zis că va anunța la direcțiune să fim repartizați în clase diferite, pentru a se evita confuziile. Altminteri, nu, n-aveam niciunul păduchi. De-a lungul anilor de liceu, cînd îl vedeam prin pauze pe celălalt Laszlo Alexandru, în curte sau pe coridoare, ne salutăm zîmbind ciudat. Cred că ne simpatizam. După o vreme i-am pierdut urma.

Aceste întîmplări m-au învățat să privesc cu anume indiferență, dar și cu relativism, formele exterioare ale oamenilor. Nu doar aspectul nostru se schimbă, odată cu trecerea anilor, dar și numele e altul – prin căsătorie, prin adaptare, prin răstălmăcire. Iar cînd rămîne același, se poate referi la altul. Sper că nu voi ajunge și eu, ca răposatul Mattia Pascal, personajul lui Pirandello, să merg cu flori la propriul meu mormînt. Deși, cine știe?, ar fi și asta o experiență bizară. Poate că mă vor trece fiori pe spate.

imprimatur

De la știință la literatură

Ovidiu Pecican

Profilul scriitoricesc al lui Horea Porumb s-a alcătuit fără grabă, după ce, mai întîi, autorul și-a asigurat, cu destule eforturi (însă și cu deplin succes) o carieră științifică potrivită cu principala lui vocație, cea de cercetător. Universitatea și doctoratul britanice, debutul românesc în meserie urmat de profilări pe orbita investigațiilor de vîrf pariziene i-au oferit destule satisfacții și experiențe; au sosit toate la timp pentru a-i dezvălui exploratorului de noi orizonturi ale cunoașterii că mai rămînea loc pentru ceva, iar acest „ceva” s-a dovedit a fi nevoia de a scrie literatură.

Developarea personalității scriitoricești a eseistului și prozatorului, petrecută – la lumina zilei – abia în ultimul deceniu, nu a atins încă apogeul marilor cristalizări, oferînd, în schimb, peisajul unei ebulliții promițătoare și proaspete, ca una ce vine dintr-o sete autentică de a spune, și nu din nevoia de a dovedi ceva. Debutul l-au constituit *Reflecțiile heteroclitice* (Cluj-Napoca, Ed. Motiv, 2001), carte din stirpea celor ce pun în

pagină gânduri, observații, interpelări, dar și tablouri de viață dintr-o experiență nemijlocit inspirată de realitate. Deplin relevante pentru inteligența dinamică a autorului, reflecțiile puzzle din volumul menționat nu dădeau însă și o imagine clară asupra talentului prozastic al omului, chiar dacă, nu o dată, anumite formulări atrăgeau atenția prin pregnanță și adevărate. În al doilea volum pe care îl semna însă, *Fiii lui Ramses* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2006), Horea Porumb așeza alături „eseuri, proze, voiaje, introspecții”, dezvoltînd mai explicit programatic o viziune care nu găsea nicio incompatibilitate între unele și altele dintre speciile literare menționate, restaurînd în numele impulsului de a surprinde dinamica provocărilor gândului propriu o unitate a literaturii ai cărei strămoși pot fi căutați, cu bun temei, în antichitate, cînd semnau Aulus Gellius *Noptile atice* și Macrobius *Saturnalia*. Cu toate acestea, nu enciclopedismul – predictibil la un beletrist pornit din laboratoarele înaltei cercetări occidentale – este de reținut, în

primul rînd, din această revenire, ci deschiderea către spațiul ficțiunii (mai precis, al ficționalizării), pe care biofizicianul o simte, probabil, ca pe o nouă deschidere în direcția unei decriptări mai profunde și mai atente la registrele experimentale ale realității. Tocmai această direcție de înaintare, precum și instrumentarul aflat la dispoziția lui Porumb pentru a înțelege și reflecta într-o manieră personală lumea, prin gânduri și transpuneri artistice, face din autorul născut la Cluj o prezență demnă de interes în peisajul ofertant al literaturii române de astăzi. Interesant este că, în timp ce primii doi termeni ađuși împreună – eseuri și proze – trimit la două abordări scriptice, ceilalți doi (voiaje și introspecții) descriu două moduri de a călători, în exteriorul și în interiorul propriei persoane. Patrulaterul în care se mișcă scrisul lui Horea Porumb este deci străbătut de vectorii rezultați din această combinație între opțiuni biografice și formule scriitoricești; ceea ce, iarăși, îl plasează într-o tradiție scriitoricească românească inaugurată de Dinicu Golescu, de Nicolae Filimon, de Calistrat Hogaș și continuată strălucit de Nicolae Iorga și de Geo Bogza, călători admirabili și cu har de-a lungul și de-a latul peisajelor dinafara țării și dinlăuntrul propriei dinamici sufletești-

mentale. Față de toți aceștia însă, la Horea Porumb predomină nu *plein air*-ismul, ci mai cu seamă filtrarea, metabolizarea, restituirea în forme prelucrate a sugestiilor venite de aiurea...

Cel mai recent volum, al treilea, al acestui autor este însă unul de proză. *Ca spițele unei roți* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2010, 172 p.) se subintitulează „povestiri aproape adevărate”, formulă care marchează atât tentativa de desprindere de real și de înălțare la ficțiune, cât și grija – caracteristică omului de știință – de a marca oarecum atent la distanțe proximitatea încă pronunțată a realității. „Am dorit să prezint fapte și locuri. Am ales calea povestirii. Uneori, textele iau înfățișarea unor dialoguri, altele ele se apropie de reportaj” (p. 7), precizează autorul însuși, permițând observarea modului cum își gândește prozele, pornind de la scopuri și optând pentru un gen și anumite modalități predilecte. Înfațișate astfel, paginile prozatorului se înfațișează mai curând ca rezultatul unui impuls volitiv persuasiv, decât al unei muze spontane. Cum însă, astăzi, numai naivii mai pot crede într-un talent artistic ce se manifestă exclusiv spontan, prin pogorârea asupra subiectului a harului și grației – capricioase, ambele – ale muzei, observația nu are rol de judecată axiologică, ci doar menirea de a sublinia resursele activate de scriitor în slujba artei sale.

Un motiv de primă instanță al interesului pentru proza scrisă de Horea Porumb este autenticitatea. Chiar și atunci când aventura autobiografică este abia camuflată de convenția epicului beletristic, metamorfoza scrisului autorului rămâne demnă de interes. Nu orice prozator construiește palate făcute din cărămizi plămădite de el și arse tot de el în cuptoarele din subsolurile propriului atelier. Pentru unii artiști, proza este vehiculul convențional în care își drapază amintirile, peripețiile de-o clipă ale cotidianului. La urma urmei, Maupassant și Cehov în această formulă se ilustrau. Tipologic vorbind, savantul expatriat le seamănă, nu prin mize și formulă, ci ca impuls de a configura în limbaj artistic o vizită, o călătorie, conversația cu cineva anume. Datorită acestui fapt, nu e de căutat în lumea lui de prozator nici vreun tărâm îndepărtat de cele vizitabile – oricât de exotice ar fi, în principiu, acelea (fiindcă, de fapt, exotismul aparține privirii și scrisului, nu peisajului însuși) -, nici o galerie de personaje memorabile. Accentul cade pe evocare, trăirea naratorului, ori ideea care s-ar dori ilustrată.

Nu găsesc în această opțiune un neajuns. Regret doar că ea nu conduce la reliefuri mai pregnante și la o punere mai subliniată de sine în lumină, fiindcă adevărata aventură descifrabilă acolo, în pagini, este cea a căutării celei mai bune oglinziri pe seama alter ego-ului artistic al omului de știință. Acest lucru nu ar fi imposibil. L-au izbutit artiști ai penelului, de la Leonardo și Michelangelo, la Dali și Chagall. L-au izbutit și Einstein ori Saharov, de ce nu i-ar ieși și lui Horea Porumb? Rămâne o întrebare însă dacă într-acolo ar dori autorul să se îndrepte, ori ar prefera ca, în volumele următoare, să devină din ce în ce mai captivat de înfundarea în savanele ierboase ale ficțiunii tot mai desprinse de referentul cotidian. Va dovedi sau nu invențiune, Horea Porumb? La această întrebare călinesciană numai el poate răspunde; tăcând și făcând.

intersecții

Specularitatea și anotimpul interior feminin

Studiu de caz: Femeia în fața oglinzii - Hortensia Papadat-Bengescu

Ana Ionesei

1. Temperatura vieții culturale și politice în 1921. Ecouri critice falocentrice.

O abordare a scriiturii feminine interbelice nu se poate lipsi de un preambul care să puncteze contextul socio-politic aferent care dă seama atât de moda literară a timpului respectiv, cât și de maniera în care tipologia “scriitoarei” își marchează prezența într-un cadru dominant falocentric.

Microromanul Hortensiei Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, apare în anul 1921, când își demarează activitatea Consiliul Național al Femeilor, o federație înființată în urma elaborării proiectului noii Constituții, al cărei “articol 6” urma să statueze condițiile de exercitare a drepturilor politice ale femeii.

Pe parcursul anilor premergători elaborării finale a acestei constituții, elementele active ale CNF (printre care se numărau, pe lângă Președinta Comitetului Exclusiv, Calypso C. Botez, Ella Negruzzi, Elena C. Meissener, Alexandrina Cantacuzino și Maria Băiulescu) întreprind ample demersuri pentru a modifica articolul privitor la statutul femeilor, astfel încât acestea să dețină drepturi integrale.

Cu toată stăruința C.N.F. și a comisiei juridice alcătuită din susținătorii cauzei feministe, modificările legislative au fost minore, precumpănind problemele nesoluționate.

Analiza pe care o întreprindem nu poate eluda, așadar, faptul că la momentul respectiv feminismul românesc nu își revendicase principalele tipuri de egalitate, anume cea politică, profesională, economică și sexuală. În continuitate cu această evidență, trebuie să semnalăm direcția apoape “primitivă” în care critica (mai precis, *Criticul*) operează asupra modului în care se constituie imaginea feminității în creația Hortensiei Papadat-Bengescu, denunțând-i astfel, tacit, condițiile de posibilitate ca scriitoare.

Cu toate apreciațiile sale pozitive (sau doar descriptiv-neutre) privind evoluția literară a Hortensiei, Eugen Lovinescu vădește aderența la o delimitare arbitrară între scriitura feminină, considerată mod nemijlocit “subiectivă” și cea masculină, așa-zis “obiectivă”.

Mai mult, femeia, în accepția lovnesciană, “nu vorbește, ci șoptește, nu declară, ci sugerează, literatura ei devine o adevărată criptografie; “de la o femeie nu ne putem aștepta decât la o literatură subiectivă. Până aici scriitoarea își urmează, deci, condiția sexului”¹.

Cu toate că recunoaște, în analiza psihologică pe care o întreprinde autoarea, preluarea unei atitudini bărbătești, criticul face dovada unei delimitări arbitrare între literatura *feminină-subiectivă-sentimentală* și cea *masculină-obiectivă-rațională*, ceea ce implică atât



o devalorizare a femininului, cât și a genului.

În acest sens, amintim afirmația Elizabeth Spelman, care a subliniat faptul că misoginismul a fost întotdeauna compatibil cu faptul de a avea o înaltă părere despre femeile «excepționale» (și desigur, imaginare)². De asemenea, în analiza teoriilor egalității dintre sexe pe care o întreprinde cu aplicație la *Republica* lui Platon, Mihaela Miroiu deduce că “Platon critică femininul din bărbăți și încurajează masculinul din femei”³, ceea ce duce la echivalarea virtuții la care o persoană aspiră cu o “virilitate virtuoaasă”. Numai îndeplinind această condiție poate femeia să devină egală bărbatului, atestându-se, totodată, ca superioară bărbaților lipsiți de virtute. Considerațiile lui Tudor Vianu, deși în mare parte juste și mai actuale decât primitivismul quasi-misogin lovnescian, ajung la aceeași desconsiderare principială a posibilității vocii feminine de a concura cu cea masculină în literatură. Afirmarea evidenței procesului de constituire a literaturii române feminine este urmat de o definiție a feminismului frivolă și defăimătoare: “agitația puțin ridicolă și speța de mondenitate care se numește feminism”⁴.

2. Eternul feminin.

Consistența epică a microromanului este minimală, accentul fiind comutat pe conturarea profilului moral al protagonistei, Manuela, care face figura îndrăgostitei eterne, naive, suave și discrete. Meritul Hortensiei Papadat-Bengescu este acela de a fi reușit să alcătuiască un fel de prismă a imaginii feminității, pe care o putem suprapune pro-





filului psihologic din perspectiva unei etici a grijii, așa cum îl schițează Carol Gilligan în lucrarea *In a Different Voice* ⁵.

Ce caracterizează această voce aparte a subiectului feminin? În primul rând se distinge printr-o preocupare genuină spre relaționare, spre conexiune, spre grija față de trebuințele, nevoile și așteptările celorlalți și spre o continuă contextualizare.

În capitolul al cincilea, Manuela își imaginează cum s-ar derula o incursiune la locuința logodnicului și face referire la toate perechile de ochi critici care ar judeca-o necruțător. Monologul interior al Manuelei capătă accente dramatice:

...La geamurile casei aș simți sau dacă nu i-aș simți ar fi după perdele ochi ochi care pândesc casa și vecinii; nenorociți ochi de mahala, care își caută un aliment pe drum. (...) Mahalaua își va vărsa vâul murdar asupra mea, cu toată răzbunarea vieții ei meschine și plină de mici compromisiuri. Asupra "cocoanei care - cred ei - privește de sus, "parcă ar fi cine știe ce de capul ei", "una ca și noi"... "ba mai rău..." și când te gădești cum se ține de mândră! ⁶.

Ceea ce trece sub tăcere eroina, respectiv autoarea, este denunțarea propriu-zisă a moralei sociale transformată în "instanță" de judecată, cu atât mai necruțătoare cu cât este vorba despre o femeie. Eroina manifestă o tendință vădită de a-și interioriza suferința și de a-și asuma vinovății mai mult sau mai puțin inventate. Când este admonestată de o profesoară pentru "păcatul" de a se fi afixat cu părul ciufulit, în urma experimentelor cosmetice din seara precedentă ale colegelor de internat, Manuela nu se justifică și îndură solitară pedeapsa ⁷.

Delicatesea Manuelei o împiedică să refuze o cât de mică plăcere apropiatilor (deși se răzgândește și nu mai vrea să își însoțească la bal sora și cumnatul, se resemnează și îi urmează).

Spiritul conciliant al eroinei se evidențiază în episodul micii dispute asupra vremii din capitolul V, când Manuela, întrebată de către cumnatul Marian de ce îi place ploaia, ascunde o parte din explicația pe care o dezvoltă cu alte prilejuri, dar întotdeauna monologic, nu față de un Altul, cu atât mai mult față de sexul opus:

- Da îmi place. Mă scutește de plâns. În zilele când își udă natura buruienile uscate, eu mă odihnesc; nu mai stropesc pământul secetos al sufletelor, nu mai plâng... Îmi place când plouă... nu știu de ce să-ți explic de ce și cum!... Aș vrea...

Se opri privind pe Marian. Între ei era o prăpastie de neînțelegere. O diferență întâmplătoare de idei, asupra tuturor lucrurilor, cu toată bunăvoința lor reciprocă de a se înțelege. Un regret, o surprindere mereu nouă o cuprindea la fiecare nouă constatare; sortiți să trăiască la un loc, ar fi trebuit să se înțeleagă. Manuela hotărâse să umple cu tăcerea primejdii astea, să nu vorbească cu el decât lucruri indiferente, să se oprească totdeauna la un punct al oricărei discuții, și anume la acela de unde începe adevărul ⁸.

3. Motivul ploii. raportarea la propria "natură".

"Meteodependența" Manuelei decurge din sensibilitatea sa, din deschiderea spre Natură, dar și spre ceilalți, configurând ceea ce am putea numi "anotimpul interior" al femeii.

La ea seva nu mai vorbea decât trecută prin legile sufletului și numai așa mai putea regăsi și iubi în ea instinctul și natura. Oamenii se lăsau târați de voia anotimpurilor. Îi disprețuia, era mândră că nu simte aceeași înviorare cu ei,

dulceața simțirilor. Îmboldul anotimpurilor o indigna ca o sclavie. Îl tăgăduia. Dar își închipuia că o primăvară a ei, așezată într-o primăvară a vremii, ar fi fost un anotimp divin!

Dar erau zile când și ea era roabă. Nu ale acelei primăveri românești, prea scurtă și invadată de vara timpurie: acele câteva zile anume ale prefacerii, starea aceea fizică a Naturii-femeie - când între iarnă și primăvară își curăță mai puternic sângele, o dată pe an, epoca de pură fiziologie a firei care, ca și stările fizice ale sexului ei, o revoltau din asuprirea legilor lor invincibile. Ea le chema "zile bolnave" ⁹.

Fragmentul este încărcat de o simbolistică bogată a psihismului feminin, astfel că, dincolo de metafore putem citi mărturia Manuelei privind propria ambivalență psihică și, fapt notabil, un refuz timid al asumării feminității din punct de vedere biologic.

Nu rare sunt momentele când apar astfel de confesiuni despre real-ideal, castitate-voluptate, intelect-afectivitate. Toate aceste perechi conceptuale plutesc în imaterialitatea lor în ipotezele Manuelei, nefiind altceva decât o sumă de posibilități vitale neactualizate, aflate adesea în opoziție și determinând austeritate procese de conștiință. Or, un autentic proces de maturizare și de asumare a identității feminine ar însemna integrarea lor armonioasă prin suprimarea contradicției.

Contururile psihice ale Manuelei sunt încă nesigure, de aceea refuzul iubirii fizice alternează cu recunoașterea dorinței:

Poate că femeia îl chemase fără să știe, îl chemase cu setea inconștientă a vieții, apoi îl privise cu mirare venind spre dânsa; acum se urcase în ea toată sfiala, întreaga apărare a castității și se da mereu înapoi, cu mâinile într-un gest îndoit de dorință și apărare, pe când el venea spre ea cu pasul ferm, cu surâsul celui ce poate, cu hotărârea celui ce vrea. Și mereu ea se retrăgea și el înainta într-o armonie inversă de împreunare ¹⁰.

Imaginea bărbatului este construită arareori prin analogie cu a femeii; cel mai adesea, Manuela asociază masculinul cu dezordinea, necunoscutul și forța, dar în același timp ca cel ce dă sens existenței sale. Într-un expozeu pe care îl ține prietenei sale Viorica Irimescu, Manuela (și, implicit, scriitoarea) pare a prelua o ipostază tipic androcentrică, care specifică statutul unei slave supuse și resemnate în fața puterii ireprimabile a stăpânului-bărbat:

Chem un bărbat, o ființă de sex opus, depozitara unei forțe pe care să te poți bizui în nevoie și căreia să te poți supune de bunăvoie. Te voi trata după biblie: femeie adică legenda slabă a omenirii și căreia îi trebuie un reazăm. Frumoasă, îți voi doti un cadru solid mai mult decât lucios și voi cere pentru d-ta pumnul pe care să-ți pui mâna mică ca să treci fără frică de a te îneca (...).

Socotindu-te fragilă și-am căutat o axă de reazăm dar poate că vezi destul de bine pe propria d-tale axă și cunoști saltul obstacolului, și atunci ai nevoie de altă formulă. Eu care oscilez mereu în vid simt trebuința asta a umărului odihnitor. Rezemată de el m-aș împlini. În pondere și mișcare, văd formula indivizibilă a existenței armonioase.

Vrei să-ți urez, așa cum e obiceiul, bărbatul ideal? Mâna sigură și blândă, de care să te sprijini cu două degete ușor, să treci grațios și surâzând peste prăpastie ca un voltigeur pe sârmă, găsind cumpăna supremelor măsuri ale fericirii. Liberă și asevinită atingerii ușoare a degetelor fine pe mâna tare și bună să zici: "iată un pumn de pe care mâna mea nu se va desprinde de bunăvoie nicio-

dată!" ¹¹.

Am marcat în text anume o serie de adjective și termeni figurați care descriu această condiție de aservire "liber" asumată a femeii față de bărbat, în care decriptăm un oarecare protest din vocea autoarei.

Manuela se concepe alteori drept o iederă sau un șarpe, simbolistici care se înscriu pe același filon al dependenței de un principiu susținător, evident masculin ¹².

Anumite teoreticiene ale ecofeminismului, precum Karen Warren și Val Plumwood, au tematizat fenomenul de "naturalizare a femeilor și de feminizare a naturii" ¹³, care are drept consecință o marginalizare a femininului și plasarea acestuia în afara sferei culturii și chiar a umanității, însă nu putem să depistăm vreo intenție "programatică", denunțatorie, din partea autoarei. Aceasta descrie doar o stare de fapt, iar consubstanțialitatea femeii cu natura dobândește o valorizare pozitivă, conformă unei conștiințe a demnității rolului de femeie.

4. Motivul oglinzii. Raportarea la celălalt.

Ca membră a sexului frumos, Manuela se dedă adesea unor lungi reverii în fața oglinzii, simbol pentru tendința umană în genere de a căuta adevărul, conținutul inimii și al conștiinței atât în propriul sine, cât și în al celorlalți.

Desigur, adesea aceste ședințe de auto-examinare speculară nu au alt rol decât cel pur estetic, de conservare a unui anumit narcisism:

Va merge ca să îmbrace rochia cea nouă, va merge pentru ea singură, pentru plăcerea de a fi gătită, pentru gustul de a se simți elegantă, de a-și da sieși senzația a ceva estetic pe care din nevoie îl plimbi pe sub ochii mulțimii, neavând alții mai buni (...) ¹⁴.

Ritualurile de înfrumusețare prelungite, dincolo de plăcerea personală, au drept țintă interesul de a fi văzută de logodnic, de unde regretul Manuelei când acesta absentează de la bal:

...Și acel Vâlsan nu era acolo!... Cu atât mai rău pentru el!... I se părea că e frumoasă în seara asta, cum nu era să fie altă dată, și el pierdea o viziune plăcută... (...) Era frumoasă ca o străină. I-o spusese cinci oglinzi și i-ar fi spus-o toate oglinzile. (...) Și i-o spuneau ochii tuturor... I-ar fi spus-o toți ochii care nu erau acolo - pe cei care nu-i știa - chiar cei care nu mărturisesc nimic... Cu atât mai rău... sau mai bine! Vâlsan era să se mulțumească să o vadă altă dată, urâtă... ¹⁵.

O altă instanță feminină din roman, pe care celelate o ironizează pentru comportamentul ei relativ libertin, anume Laura Aston, se dovedește a fi la fel de vulnerabilă (auto-reproșându-și neîndeplinirea normelor estetice personale) când, aflată într-un moment amoros cu un bărbat, îl refuză brusc (iar ulterior chiar se separă de el), amintindu-și că poartă o bluză uzată ¹⁶.

Tacticile estetice minuțioase ale eroinei capătă uneori asemenea amploare, încât ajunge a nu se mai recunoaște pe sine în oglindă, care-i arată un chip străin, ceea ce atestă o carență de încredere în propria personalitate ca femeie, al cărei șarm nu se reduce la componenta fizică.

Autoarea ne oferă suficiente mostre din care deducem relația personajelor cu propriul trup, însă toate descrierile sunt acoperite de un "văl" de metafore care ocultează practic imaginea corporalității. Aflată în sala de baie, Manuela, sesizând asimetria cromatică dintre un sân și celălalt, îi numește "trandafiri" (respectiv, în titlul capitolului, "gemenii"). De altfel, în cadrul aceluiași capitol întâlnim și o dare de seamă

asupra neputinței eroinei de a se vedea pe sine în mod autentic:

*Se întâmplă adesea ca privind în oglinzi să vedem în ele obiectele din jur, și chipul nostru să nu-l vedem (...) prin ce mister al dezordinei cineva vede cu aceeași privire în aceeași oglindă sau numai reflectarea lucrurilor exterioare, sau numai chipul său, și uneori pe amândouă*¹⁷.

Dintr-o perspectivă psihanalitică, motivul oglinzii poate fi interpretat prin intermediul noțiunii de proiecție, mecanism psihic ce problematizează relațiile dintre subiect și Altul, care este atât obiectul unei anumite cunoașteri, cât și al unei anumite nerecunoașteri, din moment ce nu apare decât în oglinda ce deformează imaginea pe care subiectul i-o acordă, dar care corespunde totuși parțial unei anumite realități, chiar și deformate.

Proiecția are ca origine momentul în care obiectul se oferă ca suprafață de proiecție, prin intervenția Celuilalt, care este non-Eul [*non-Moi*] și non-Eu [*non-Je*]¹⁸, primul constituind ceea ce Eul refuză să fie și ceea ce respinge prin exporpare, iar al doilea reprezentând ceea ce este distinct de persoană și neidentificabil.

Valoarea proiecției constă în accesul la cunoaștere și la un anumit adevăr: ceea ce proiectez asupra acestui Altul îmi revelează ceva despre el, anume ceea ce este nerecunoscut de către Eul obiectului, dar pe care eu ca subiect-proiector recunosc¹⁹. Acest Altul există, dar nu îl pot cunoaște decât prin mine, iar dificultatea care survine este că nu pot cunoaște spațiul acestui Altul în mine.

Eul corespunde suprafeței de proiecție a corpului, iar Altul îi este oglindă, ceea ce nu epuizează întreg raportul Eului cu Altul, ci numai latura de fascinație narcisică pe care acesta din urmă o oportunează²⁰. Cu toate acestea, cultul estetic și narcisismul eroinei nu sunt tocmai maladive, ci ar putea fi interpretate din perspectiva a ceea ce Julia Kristeva numește "narcisism structurant", ce constă în imperativul de a-ți construi și reconstrui identitatea narcisică înainte de a te deschide prin iubire spre Celălalt.

Manuela nu se raportează proiectiv la un Celălalt decât la modul imaginar, întrucât mecanismul proiecției se construiește prin concursul Eului și al Celuilalt. Ea caută "oglindea" umană în care să se regăsească, dar rămâne la stadiul unui solipsism romantic având ca

ingredient principal "idealul" îndepărtat.

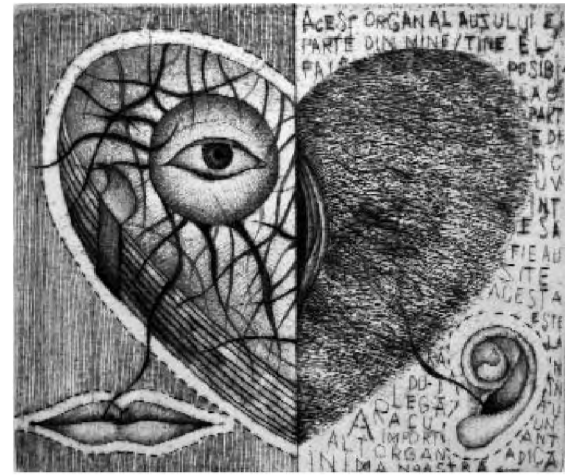
Ceea ce întărește atât caracterul evanescent al relației eroinei cu alteritatea, precum și conținutul iluzoriu al iubirii sale este refuzul echivoc al maternității²¹. Cu toate că nu apare formulat în mod nemijlocit, acest refuz se deduce din modalitatea platonice în care iubește Manuela, dar și din asumarea a ceea ce ea numește "cultul frumosului steril"²². Or, experiența maternității este definitorie pentru orice femeie, în măsura în care diferă atât de iubirea de sine, cât și de iubirea față de un Altul.

Julia Kristeva susține faptul că funcția maternă contribuie major la dezvoltarea subiectivității și constituie accesul la cultură și limbaj, iar corpul matern nu se reduce la "natură", ci mediază între cultură și natură.

"Mostra" de scriitură feminină pe care am avut-o în vedere este exemplară ca valoare literară prin ceea ce numim prototip al feminității: discursul femeii-artiste este marcat de emotivitate și se bazează pe experiențe personale, dar acestea posedă valoare general-umană, dat fiind că sunt trecute prin sfera rațiunii.

Note:

- Gilligan, Carol, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.
- Green, André, "Proiecția: de la identificarea proiectivă la proiect" (1971), în *Psihanaliza cazurilor-limită*, Editura Trei, București, 2006, pp. 225-2 28.
- Kristeva, Julia, "Timpul femeilor", în *Noile maladii ale sufletului*, Editura Trei, București, 2005, pp. 213-236.
- Miroiu, Mihaela, *Convenio. Despre natură, femei și morală*, ediția a II-a, Editura Polirom, 2002
- O'Grady, Kathleen, *An Interview with Julia Kristeva*, 1998 (<http://www.cddc.vt.edu/feminism/-Kristeva.html>).
- Papadat - Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzii*, în *Nuvele. Povestiri*, Editura Minerva, București, 1980.
- Eugen Lovinescu, *Critice, VII*, cap. 2 / 7, București, Editura Ancora S. Benvenisti, 1929, pp. 78 - 118.
- Elisabeth V. Spelman, *Inessential Woman, Problems of Exclusion in feminist Thought*, The Women's Press Limited, London, 1990, p. 30.
- Mihaela Miroiu, "Elitism, sexism și speciism în morală", în *Convenio. Despre natură, femei și morală*,



Adrian Sandu

11 02 03

Editura Polirom, 2002, p. 67.

10. Tudor Vianu, "O ideologie feminină. Noua feminitate.", în *Sburătorul*, I, nr. 3, 3 mai 1919.

11. Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

12. Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, în *Nuvele. Povestiri*, Editura Minerva, București, 1980, p. 300.

13. *Dar Manuela se izola în necazurile ca și în visurile ei, nu spunea cuvântul care ar fi dezlăntit revoltele solidaritate și nici nu-i da în minte vinovăția lor. Trăia această tragedie pentru ea singură și nici nu i-ar fi plăcut să fie altfel* (op. cit., p. 317).

14. Op. cit., p. 297.

15. Op. cit., p. 332.

16. Op. cit., p. 290.

17. Op. cit., pp. 358-359.

Dar simțirea ei depășea gândul despre Vâlsan. Era șarpele cu care pasiunea și tirania ei feminină își măsura simțirea și care urnea cu mișcarea lui inerția lucrurilor indifferente. Delicata simțire a bucuriei și a durerii ei de lucruri și oameni purta un șarpe verde, diamantin, mlădios, care nu se desprindea decât în fața nepăsării ei de oameni și de lucruri (op. cit., p. 346); "ea însăși își simțea ființa sa fel cu iedera, cu toate acele plante care se încolăcesc" (op. cit., p. 347).

18. Formularea se regăsește în: Karen Warren, *Ecological Feminism*, Routledge, London-New York, 1994 și Val Plumwood, *Readings in Environmental Philosophy*, Lori Gruen și Dale Jamieson (eds.), Oxford University Press, Oxford, 1994.

19. Op. cit., p. 311.

20. Op. cit., p. 326.

Nu aș fi făcut cine știe ce fasoane... când, deodată, ca un fulger mi-am adus aminte că în ziua aceea pusesem o cămașă veche cam ruptă și cărpită. Ideea asta nu m-a părăsit, mă stăpânea din ce în ce mai supărător, îmi stingea toată flacăra. Am devenit rece, repulsivă, m-am reluat cu atât mai ofensator și inexplicabil cu cât fusesem mai îngăduitoare un minut mai înainte (...) Afurisită cămașă... Cine știe!... Uite azi ce frumoasă cămașă am!... (op. cit., p. 303).

21. Op. cit., p. 380.

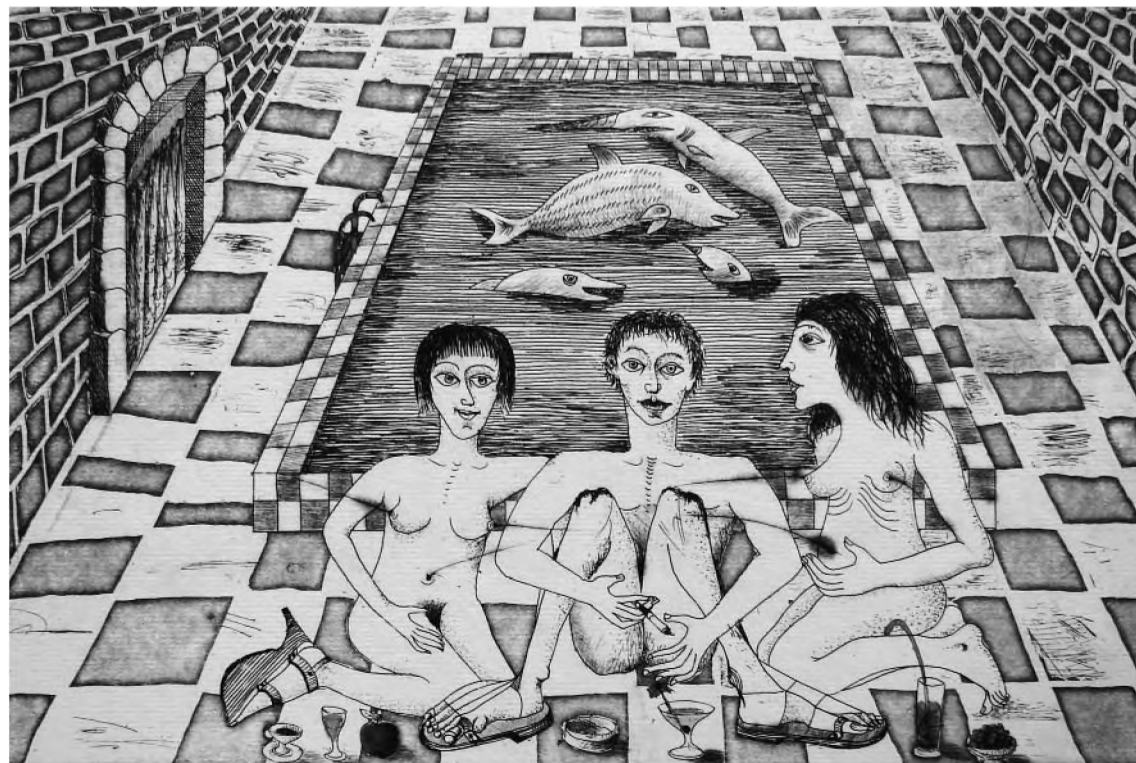
"Proiecția: de la identificarea proiectivă la proiect" în André Green, *Psihanaliza cazurilor-limită*, Editura Trei, 2006. p. 240.

22. Ibidem.

Oglinda constituită la suprafața de proiecție a eului este locul de întâlnire între corpul proiectat din interior și imaginea acestui Altul din exterior. Pe scurt, o oglindă cu ambele părți reflectante, constituind astfel o imagine ale cărei elemente aparțin atât interiorului, cât și exteriorului (André Green, op. cit., p. 242).

Nu iubea în genere copiii (op. cit., p. 368).

Dar Manuela avea cultul frumosului steril; frumosului ca și amorului, care își consumă în el singur toată substanța, și e fecund numai prin existența lui (op. cit., p. 374).



Adrian Sandu

Swimming pool



emoticon

Fabule și istorioare (III)

Șerban Foarță

Să reluăm numerologia sadoveniană amintită (în urmă cu $2 \times 3 + 4$ zile!).

Nu neagă nimeni că „Ceahlăul” prozei noastre e un, se știe, inițiat.

Numai că e cam fastidios să-l amintești pe Reb Akiba, ca să ne luminezi, în fine, cum că 13 e un număr „nefast” sau, baremi, „neprielnic”, - când bietul de el e, vai, fatidic și pentru „domnul” din *Căldură mare*, și pentru Baba Rada, ca și pentru destui *șumahări*, să zicem, ai Formulei 1.

Există nu puține date istorice (sau, dacă nu, de ordin strict calendaristic), ale căror cifre, însumate, dau acest număr deocheat.

Astfel, cum văzurăm mintenaș, anul bătăliei de la Varna, 1444, ca și acela al căderii

Constantinoplei în mâna osmanlăului, 1453...

Ar mai fi, bunăoară, 1813, anul „Bătăliei popoarelor”, de la Lipsca, adică începutul sfârșitului lui Napoleon.

Sau 1066, anul invaziei Engliterei de către William, zis „the Conqueror”.

Ciudat e că maestrul Sadoveanu n-a zăbovit asupra lui 1723, anul redactării, n-aceeași Engliteră, a Constituțiilor Francmasoneriei. - Or, $1+7 = 8$; $8 + 2 = 10$; $10 + 3 = 13$ (în litere, adică, *treisprezece*).

Ca mason, Conului Mihai, acest 13, pe cât bănuie, nu i se va fi părut funest!

Căci 13-le, ca număr oracular, nu doar fatidic, e, îndeobște, bivalent, având, aidoma unei monede, două fețe.

Astfel, 1444, an nefast, cu-asupră de măsură, pentru Vladislav, craiul Ungariei și-al Poloniei, și pentru, voievod al Transilvaniei, Iancu de Hunedoara, va fi fost, cu-asupră de măsură, unul fast pentru Murad al II-lea, sultanul.

Așijderea, 1453, nefast, cu-asupră de măsură, pentru Constantin Dragasses, împăratul, va fi fost, cu-asupră de măsură, fast pentru „omologu”-i turc, Mehmed.

Ca și, de altfel, anul 1066, nefast, cu-asupră de măsură, pentru Harold, și fast, cu-asupră de măsură, pentru William.

Dacă, în sfârșit, 1813, va fi fost un an, cu-asupră de măsură, nefast pentru Napoleon I-ul, - 1804 (suma cifrelor căruia este tot 13) va fi fost, cu-asupră de măsură, unul fast pentru Întâiul-Consul, Bonaparte, uns, în decembrie, împărat, la Notre-Dame.

Până și 1912, anul scufundării faimosului *Titanic*, își are propriu-i verso fast, - anume, după cum ne spune bancul, ploaia cu mult-râvnite premii Oscar.

Ș.a.m.d.

De-acum până... în *l'An quarante!*

poezia

Nicolae Prelipceanu

poetul automat

acum câteva zeci de ani când unii dintre dumneavoastră nu erau născuți încă graficianul Florin Creangă despre care nu mai știu nimic de multă vreme venea seara la Mongolu' despre care mai aud câte ceva din când în când și ne povestea visele sale dintre care îmi mai amintesc troleibuzele cu blană

dar ceea ce vreau să vă spun este altceva cum noi stăteam multă vreme în acea cârciumă sub pământ până când oboseam de atâta muncă

într-o zi tot el a venit cu ideea băutorului automat care să continue să ridice paharul și după ce omul pune capul pe masă pentru o binemeritată odihnă sau cum spunea m. ivănescu pentru un somn reparator

dar nici asta nu voiam să vă spun intenționam să evoc visul dintr-o altă seară mult mai târzie care-i al meu trecuseră între timp zeci și zeci de ani o veșnicie despre poetul automat care continuă să scrie și după ce poetul cel viu nu mai are puterea s-o facă și înmulțește poemele lumii și mai și decât o fac astăzi muritorii de rând autoprocamații poeți și vai ce imagini și ce bogăție de tropi și de trollopi și vai mie și vai vouă celor din jurii care nu veți mai ști ce să faceți cu atâtea poeme și cu atâtea cărți câte premii vor trebui inventate pentru noua specie atotbiruitoare de barzi care vor cuceri lumea chiar dacă lumea nici habar nu va avea ce i se întâmplă și nici azi când poetul automat e doar un deziderat nebunesc nu are habar aici trebuie un semn de întrebare dar eu nu

mai pun semne n-aveți decât să le puneți singuri

însă cel mai mult aș vrea să las în urma mea poetul automat programat de mine însumi atunci când mi-ar veni vremea să dispar văd încă de pe-acum că dacă ai murit nu mai exiști nici ca poet sau ce vei fi fost dar degeaba nici dacă ești în viață nu mai exiști în ochii celor programați să vadă doar altceva ai criticilor automați ai cititorilor automați

în această lume a automatelor de cafea și de sex și de gânduri corecte unde iată că îmi mai amintesc și de bețivul automat al lui Florin Creangă și de alte vise nebunești care se vor împlini ele vreodată atunci când poetul meu automat va fi de mult pus la treabă

feriți-vă de poetul automat și când vă face daruri feriți-vă în general de poeți oricând și pe oriunde i-ați întâlni pentru că s-ar putea să vă molipsească și pe dumneavoastră iar boala e de netratat de aceea e mai bine să-i stârpiți pe toți în modul cel mai minuțios nu înainte de a-i pune să-și lase programul în câte un poet automat mult mai ușor de stăpânit și eventual de făcut să tacă pentru totdeauna

poți să omori câți poeți automați vrei într-o zi sau într-o viață niciun tribunal nu te va pedepsi pentru că nu există legi împotriva acestui fel de crimă nu nu e un fel de răscoală împotriva mașinilor aceasta ca-n Anglia secolului optsprezece împotriva mașinilor de țesut



deși țeș și aștia dar nu te poți îmbrăca pe dinafară în ce țeș ei și nici pe dinăuntru dacă te uiți mai atent nu te poți schimba

să ucizi o pasăre cântătoare e una dar să ucizi un poet automat e cu totul altceva el nu lasă nicio urmă numai al meu vă promit o să scoată un geamăt înainte de a-și da duhul adică plăcile de sunet și de imagine din el și toate sărmulițele care-l compuseseră până în clipa aceea și o să scoată pe undeva și puțin sânge roșu stins

așadar nu mai e nicio speranță nu-ți mai poți prelungi viața și poezia nici cu mijloacele lumii moderne pe care ea le face ea le desface renunță și taci dispari fără urmă ia-ți cu tine plăcile și sărmulițele toată fierăraia aia fină din care te făceai că ești compus și mai ales șterge-ți minuțios numele din catalogul poeților vii și morți

interview

„Ajunge dacă reușești să trezești, fie doar și pe unul singur”

de vorbă cu poetul Andrei Zanca

Letiția Ilea: - În recentul tău volum de poeme, Zicudul, apărut la Editura Grinta din Cluj, spui: „Ce ne definește se află undeva adânc în noi”. Ce crezi, așadar, că te definește, dragă Andrei Zanca?

Andrei Zanca: - Când cineva este în căutarea a ceea ce-l definește el este de pe acum pe Cale. Nici marea nu se înalță însă deodată la cer, ci doar picătură cu picătură. Unul grav bolnav se afla în spital după luni de țintuire la pat, când s-a bucurat de grația Clipei (cum îi spun eu unui soi de iluminare, de har, să zicem). „Și am văzut atunci totul în jur într-o alta lumină, de nedefinit. Și am recunoscut în aceeași clipă, că totul era în ordine, așa cum era”. Prinși în acest țarc al vieții și morții nu suntem încă în stare, decât în aceste scurte Clipe, a Înțelege, a Pricepe. „Draga de Simone Weil, zicea Steinhardt, spune că am fost părăsiți deplin aici, în deplina noastră putere de a decide, aici de unde Dumnezeu s-a retras. Însă el se află, îl presimțim în lăuntru nostru”. Firește, fiecare din noi are în forul său intim mai multe roluri de jucat. Roluri /umbre sub care se înfățișează în fiecare context altfel. Esențial însă este să nu fim intoleranți cu aceste „roluri”, ci să le *întâmpinăm* și să le Vedem, să le observăm cu calm și detașare. Doar astfel se pot ele mistui și intra în muzeul lăuntric. Pe măsură ce înaintăm în acest abis (un travaliu al decantării lăuntrice) vom băga de seamă că în miezul nostru cel mai adânc suntem tare asemănători, grație aceluia bob de iubire aflat în fiecare, dinspre care se declanșează ca reacție polarizată toate celelalte roluri / umbre îmbibate și în mare parte determinate de corolarul lor Teama. Există multe Căi, multe drumuri înspre această formă de vibrație lăuntrică de nedefinit care este Iubirea. Ea nu are însă nimic comun cu ceea ce se înțelege îndeobște Aici prin acest cuvânt. Este starea în fața căreia orice cuvânt devine neputincios, o stare de nedefinit vidată de timp și deci și de spațiu. Iar una din căile spre a ajunge la ea tot Steinhardt a descris-o superb, de invidiat: nu să dai din puținul pe care-l ai, ci să dai ce n-ai... Dăruie iubire chiar dacă nu o ai, și în golul astfel produs ea se va instala de la sine după o vreme. În contextul acestei lumi, fiindcă Aici ne aflăm, calea iubirii este și o cale a Priceperii: este starea toleranței, a blândeții, a smereniei (a nu fi nici mai mult nici mai puțin decât ceea ce ești), a compasiunii, momentul în care într-adevăr îți poți iubi aproapele nu atât ca pe tine însuși, ci drept tu însuși. Ce mă definește? Pusă, această întrebare denotă deja incipiența aflării pe Cale. După ce-ți pui această întrebare, orice renunțare, orice răzgândire este fatală: o boală ori un accident, care te țintuie la pat (ca în pilda de mai sus) îți înlesnesc din nou acel „am acum timp”, pe care până atunci l-ai „omorât”... spre a te aduce de pe acum din nou pe Cale. Și fiecare va trebui să străbată până la urmă acest „drum umblat”, căci venim pe lume dinspre nivele diferite ale conștiinței. Noi fiindu-ne și timpul și moartea.

- Se simte în tot ce scii o încredere nesmintită în puterea Poeziei. La ce mai e bună poezia

astăzi?

- Ca și lumina, ca și iubirea, ce-i izvorul ei, în tot ce este genuin în făptuirea umană se află Poezie. La ultimul examen în anul 4 de facultate profesorul Vlad mi-a zis: nu o să te întreb ce-am debitat la cursuri și seminarii. O să te rog să dai o definiție pe scurt a romanului... Am ezitat o clipă uimit și apoi i-am zis spontan: *romanul este o poezie savant de-construită...* Ne aflăm cu toții în clipele de har (când suntem pe deplin dăruți în ceea ce facem, indiferent de ce facem ori făptuim) în acest teritoriu nezărit al poeziei, în fond, în anticamera Poeziei și a neîntrecutului ei Poet divin. Nu poezia se află în criză ori în suspectarea rolului ei în această lume rătăcită, ci noi ne aflăm în criză și într-o rătăcire generală.

- Ce căi întrevezi pentru depășirea acestei „rătăciri generale”? Pot fi ele colective sau doar individuale?

- Problema nu este cum să ieșim din această rătăcire generală, ci dacă vrem, dacă se vrea într-adevăr a se ieși din ea. Firește niciodată - și asta s-a văzut limpede din deceniile tragice prin care au trecut popoarele sub dictatură, sub orice formă de dictatură - nu se va rezolva ceva câtă vreme se pune *din afară* în mod coercitiv o grilă, se impune cu forța un sistem. Mântuirea vine dinspre *schimbarea individuală a fiecăruia*. Abia atunci ea se va impune „ca de la sine”. Dinspre individual întru social, așadar. Însă atunci se pune întrebarea, cum determini pe cineva să se Oprească, să se așeze în fața Oglinzii, să înceteze cu orice fel de perpetuare (perpetuare diabolicum), și să pornească pe drumul decantării lăuntrice?

Cum, când pepinierele viitorului, școlile, sunt distruse, manipulate în sensul de a produce elemente utile în această nouă *dictatură a prestației*? Și chiar dacă unele capete luminate aflate la cârma legislațiilor ar impune o școală în care în primii ani rolul esențial să se acorde formării Conștiinței (prin cultivarea basmelor, miturilor, legendelor, tezaurului povestirilor populare ce conțin în ele arhetipurile de înțelepciune ale omenirii), așadar a formării Caracterului (căci odată format, fiecare se va îndrepta apoi singur înspre cărțile și studiile ce-l interesează, însă baza pentru o viitoare societate ce-și va asuma răspunderi va fi mereu *trezirea conștiinței* și implicit consolidarea caracterului; ei bine, tocmai acesta îl distruge societățile azi în genere, spre în numele „progresului”, în numele „bunăstării” etc., tot atâtea eufemisme în numele acestei ne-oprite dictaturi a prestației sub egida lăcomiei neostoite, a banului), așadar chiar dacă s-ar face acest lucru tot nu s-ar rezolva încă nimic. Revenind la întrebarea ta, nu este suficientă grija față de pepiniera viitorului, ci *concomitent* este nevoie și de o „educare” a familiei, care este aruncată în această criză de timp, în griji istovitoare, prin antrenarea ei în servicii, câteodată și două, trei spre a putea face față acestei vieți găfânde. Ceea ce i se răpește mai mult ori mai puțin manipulativ în această dictatură a prestației în care s-au înjugat „cu bucurie” cu toții este tocmai Timpul, pe care l-ar putea dedica



viitoarelor elemente ale societății. Degeaba cultivi și reformezi școala, dacă nu se acționează *concomitent* și social. Ideal ar fi deci Concomitența de reformă; a celei individuale și a celei sociale. Însă cum acest lucru nu a fost posibil decât în momentele rare și uitate ale istoriei, mântuirea rămâne mereu dinspre individual întru social. Și acest lucru se produce *prin trezire*. Se trezește însă doar cel care deține în el această posibilitate latentă. Ceilalți, neafilați în acest stadiu al conștiinței, vor ignora ca întotdeauna acest lucru și vor perpetua o stare de lucruri catastrofală. Uite, cei din Occident au tot ce le trebuie în mare parte, și totuși sunt profund nefericiți. Au pierdut legătură cu sacralul, cu lăuntru lor, acea re-ligare de miez. Totul pare a se reduce la acest lucru: sacralitate și superficialitate. Și în fiecare poți zări, dacă ești înaintat pe Cale, posibila *schimbare la ochi*. În fiecare. În fiecare, indiferent de gradul de „ticăloșire” se poate zări dacă începi să Vezi, acest geamăt al grăuntelui ignorat al iubirii. Multe din actele reprobabile aici își au de fapt izvorul: din această nevoie inconștientă de a fi recunoscut, *de a fi iubit*, de a te bucura de o apreciere, în fond de a nu mai fi izolat și măcinat de acidul neiertător al singurătății. *Comunitate ori moarte*, sună o deviză veche ebraică. Dorul acesta după o *solidaritate* amănată și uitată. Când, iată, a trecut aproape un secol de când elitele omenirii (și nu pomenesc aici neapărat pe cei din domeniul culturii, ci pe cei din domeniul științelor naturii, al fizicii cuantice etc.), s-au îndreptat prin recente lor descoperiri cu totul înspre *spiritualitate* (spiritualitate înțeleasă aici ca religia minus folclorurile ei) cercetând vechile izvoare ale înțelepților orientali și găsind concordante uimitoare între cele întrevăzute de ei, descoperite de ei și cele afirmate acum 6 mii de ani de aceștia. Însă aici apare din nou spusa lui Hristos: deși au ochi, să nu poată vedea, deși au urechi să nu audă. Mereu această ignorare totală, această orbire spre a continua, spre a perpetua. S-ar putea spune în acest sens că cei bogați sunt mai aproape de mântuire, fiindcă au gustat și au cunoscut de pe acum și bogăția, pe care pătura covârșitoare a celor mulți abia așteaptă și ei să o cunoască, căci până atunci nu vor avea pace și liniște. Așadar, spre a reveni din nou la întrebarea



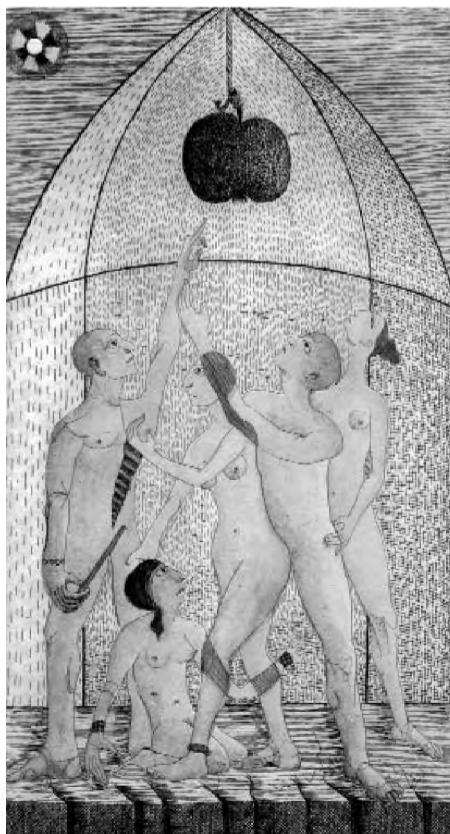


ta, nu cum se poate ieși din impas constituie esența ei, ci dacă *se vrea, dacă-s pregătiți* a ieși din impas, de vreme ce încă n-au urechi de auzit, adică nu a existat din anii '90 *intenționalitatea binelui*, ci a fost doar înlocuită o pălărie, un palton cu altul, un chipiu cu altul, s-a făcut la nivelul de sus doar o rocadă între două reprezentanțe sociale. Dinspre nivelul reprezentanților coercitivi, oprimanți, s-a făcut rocada înspre cel al preluării puterii economice de genul Capone. Căci dacă exista intenționalitatea binelui, s-ar fi „jucat” cu cărțile, să zicem, pe masă. Acest lucru nu s-a făcut. Și cu el nici aceea dorită *căință*, nici aceea curățire a grajdurilor lui Augias, niciunde acel atât de anevoie de rost „îmi pare rău”, dimpotrivă doar eschivări și camuflări la infinit, lucru ce perpetuează și va perpetua mereu o stare deplorabilă, tragică. Vom duce încă ani de-a rândul aceste umbre după noi, umbre ce vor otrăvi și generațiile care vor veni, mereu și în mod reluat. Până nu se face curățenie generală în beciul social și implicit cel lăuntric individual, până atunci se va putea vorbi la infinit și cu aplomb demagogic despre căile de ieșire din impas, din această rătăcire. La infinit și fără de niciun rezultat. Ba mai mult: într-o ignorare aproape totală a oricărei intervenții ori propuneri, oricât de luminată și onestă ar fi ea. Se trăiește de pe acum într-o aură demonică generală: a face din mizeria celor mulți o strategie.

- *Vorbești despre timp. Știu, din discuțiile noastre, că aceasta este pentru tine o adevărată obsesie: acel Timp individual, pe care trebuie să ni-l acordăm, pentru noi, pentru familie, pentru cele spirituale, în opoziție cu timpul în care suntem la dispoziția altora. Ce ți-a adus și cât te-a costat această opțiune?*

- Un moment, te rog. În iarna lui 1992, mă aflam, după extrem de grele decizii, în gara din Sighișoara cu familia, gata de plecare. M-a însoțit un cunoscut. Ultimele lui cuvinte au fost: îmi place haosul, fiindcă mă pot descurca. Aceste cuvinte au fost ca un capac. Definitiv. Eu și azi consider că una din cele mai teribile crime comuniste a constituit-o desființarea rafinată după modelul rusesc „avansat” a păturilor sociale. Intellectualitatea a fost decimată în mare parte prin închisori și la Canal. Însă a urmat de îndată cea teribilă desființare a miezului ființei, lovitura dată centrului vital românesc: desființarea treptată a țărănimii, distrugerea satelor. Oamenii aceștia siliți și ademeniți să facă naveta între sat și oraș. Nu mai erau nici țărani, nici muncitori. Cu vremea s-a ajuns la o uriașă masă cenușie de navetiști, de lumpeni, bună azi doar de bișniță. Acest lucru a fost catastrofal și se mai perpetuează și azi prin neacordarea de avantaje considerabile spre a determina o revigorare a satelor și a pământurilor aflate în paragină. Dimpotrivă, spre a comasa, spre a se îmbogăți tot mai mult se importă produse din străinătăți îndepărtate. Lucru nu numai grotesc, însă de un mare tragism pentru o Țară cunoscută ca fruntașă în domeniul agricol. În sate găsești în mare parte azi doar bătrâni triști și neputincioși, care mai străbat satul ca niște somnambuli între cei doi Hristoși ruginiți de la capetele lui. Însă să revin la întrebarea ta, tot... pe ocolite, și grație unei „povestiri”: am ajuns aici și am fost îndemnat, deși terminasem deja două studii universitare, să mai fac un studiu de completare la Universitatea din Freiburg. Am terminat-o calificându-mă ca referent european de specialitate. Am fost imediat preluat de cea mai mare firmă de dipluri de aici.

Eram mereu pe aeroporturi, prin hotelurile diverselor țări. Noaptea mă trezeam având mereu alături pe noptieră un carnet în care îmi notam idei, strategii, cum să ajung la încheierea contractelor cu viitorii clienți, cum să-i determin să semneze aceste contracte care asigurau muncitorilor locul de muncă. Familia mi-o vedeam abia duminica pentru câteva ore. Apoi, din nou pe drum și la biroul aflat pe malul lacului Constanța. Copiii erau într-un internat. În câteva luni am avut realizări atât de importante, încât am fost numit asistent al conducerii firmei, un soi de-al doilea om în companie. În momentul în care s-a lipit pe coridoare circulara cu investitura mea în această funcție, abia de am mai fost salutat de colegii nemți, care pesemne de ani de zile așteptau această favoare. Trebuia să plec la Vilnius la un târg internațional în domeniul construcțiilor. Aici alături de mine trebuia să vină șeful publicității, un inginer, un maestru și doi muncitori spre a ridica și organiza ștandul. N-au venit. Am ajuns acolo singur. Au pretextat o gripă rea (pe baza faptului că, cu câteva zile înainte, - ei fiind și membri ai asociației pompierilor locali - au avut o intervenție și s-au ales cu această boală). Am rămas 8 zile în camera hotelului dormind parcă într-una. Nu mai știam când e zi ori noapte, atât de sleit am fost trupește și mai ales sufletește. Mă bântuia obsesiv un singur gând: eu cu cine sunt, cu Hristos ori cu ei? Unde au rămas cărțile, bibliotecile, scrisul, ca tot ce mă obseda mai tare în forul meu lăuntric? Apoi, după o zi și o noapte de reflecție, am coborât, am plătit și m-am întors. Mi-am dat demisia și m-am întors acasă. Au urmat un șir de slujbe și de trăiri care ar face cinste unui roman picaresec. Însă aveam din nou Timp. Timpul meu individual și cel pe care-l puteam dăruia celor dragi. Între timp copiii au terminat amândoi o universitate și lucrează de câțiva ani deja. Au evoluat nespuse de frumos social și lăuntric. Am avut timp să mă ocup de ei, să le dau să citească cărți românești, am vorbit acasă mereu românește, vorbim românește ori de câte ori ne revedem. Azi îmi cer mereu cărți în limba română, se interesează de noutățile din Țară și vin cu noi de câte ori pot acasă. Ce-am vrut să spun, dragă Letiția, prin această poate prea lungă parabolă este faptul că tot ce luăm cu noi în lumea cealaltă este această



Adrian Sandu

Greenhouse

experiență înlesnită de *Timpul individual*, pe care ți-l acorzi ție și-apoi pe care *il dăruie* celor dragi. Un copil va uita mereu sacrificiile de orice soi, materiale, bănești etc., însă nu va uita niciodată o după-amiază, când luându-ți timp pentru el, te-ai plimbat pur și simplu cu el prin pădure, într-o zi splendidă de toamnă, ori ai făcut o partidă de minge, de șah cu el ori l-ai luat și ai plecat cu el pentru o zi la pescuit. Dar mai ales când ai capacitatea de a-l asculta în liniște și fără întreruperi sentențioase, moralizatoare ori „înțelepte”. A-l asculta până la capăt cu răbdare și în tăcere. Aceasta este și dezideratul tainic al fiecăruia dintre cei mai mult ori mai puțin apropiați. Lucru presupune acel simplu: să-ți iei timp, ca cel mai mare dar ce-l poți face cuiva. Însă ce se aude tot mai des este acest fatal: îmi pare rău dar nu am timp... Grăbiți însă a da mereu sentințe fără a apleca urechea la spusele altuia, obsedați a se auzi doar pe sine. Obsedați de a lipi imediat etichete, de a judeca și a da sentințe, întru comoditate și nepăsare și spre a ...economisi timp. Azi când în mod paradoxal mijloacele de locomoție te transportă în câteva ore dintr-un cap la celălalt al lumii, economisind deci timp, nu mai ai timp. Este una din cele mai mari și rafinate manipulări posibile: preocupă-i, dă-le griji, însămânțează grija și angoasa viitorului și vei avea liniște. Lucrez așadar, iată, de 12 ani într-un uriaș hotel aflat pe o insulă în mijlocul râului Neckar, aproape de Lauffen, locul de naștere al lui Hölderlin. Și lucrez doar noaptea. Este o însingurare blestemat-benefică. Trec luni de zile până să schimb o vorbă cu un cunoscut... la telefon (Kiropol de la Paris, Catanoy din nordul Germaniei, Dohi în Suedia și cam atât). Trăim extrem de modest, însă avem ceea ce este mai de valoare pe această lume: timpul acesta în care se petrec experiențele personale, timpul pe care-l pot mereu dăruia celor dragi. Timpul de a hălădui prin păduri, cu băgare de seamă, cu o nudă atenție aș spune față de toate splendorile aflate atât de aproape de noi și pe care azi tot mai mulți le ignoră din... lipsa timpului. A fost Calea mea. Însă mai pot spune că va veni o zi în care mulți, ajunși înspre finalul vieții, vor băga de seamă faptul uluitor: prima zi laborioasă oriunde ar fi început va semăna teribil de mult cu ultima zi. În fond a fost o singură zi uriașă. Și cu ce s-au ales? Cu ce s-au ales cei apropiați? Ce face viața demnă de a fi trăită? Evident și categoric: tot ce nu are legătură cu banul (și-i văd pe mulți rânjind cu superioritate... pentru unul care, vorba ceea, frizează ridicolul într-o astfel de lume...). Însă, ce ne definește la urma urmei? Tot ce nu se poate vedea - iubirea, sentimentele, gândurile, nu-i așa? De aceea trebuie să fim mereu atenți și în stare de veghe: ce gândim, ce sentimente ne domină, căci ele ne pot distruge lăuntric și fizic, sunt agenții bolilor și nenorocirilor pe care apoi le deplângem, fără a bănuși că noi suntem în fond autorii, aceste sentimente și gânduri, care fiind nevăzute se răsfrâng și asupra lumii, asupra celor din jur, dintre care mulți le „presimt” și cărora prin nepăsarea și ignoranța noastră le provocăm suferințe de nebănuț. Ceea ce pentru unul este o bagatelă, pentru altul este o catastrofă.... Să ne apropiem deci de ei cu tandrețe, înțelegere, smerenie și băgare de seamă: sunt atribute pe care în fond le aducem miezului divin aflat în fiecare din ei.

Interviu realizat de **Letiția Ilea**

(continuare în numărul următor)

O criză a presei scrise?

Am rugat participanții la un curs de școală doctorală în științele comunicării să-și comunice opiniile pe marginea acestui subiect-vedetă al mediilor românești. Să răspundă, mai precis, următoarelor întrebări:

1. Dacă există, în ce constă această criză? Dacă nu, cum se explică panica celor care o aclamă?
2. Este presa un pericol social? Ce a putut provoca o asemenea percepție?
3. Și-a pierdut presa credibilitatea? Dacă da, ce a contribuit la pierderea ei?
4. Cât de periculoasă e manipularea în lupta politică? Cu ce consecințe?
5. Raportul presă - autoritățile statului: o logică a discursului paralel?
6. Despre condiția presei comunitare. Cât de comunitară este așa-zisa presă locală?

Răspunsurile, majoritatea, sunt remarcabile prin acuitatea observațiilor și prin rigoarea diagnosticului politic. Pentru câteva din ele, revista *Tribuna* și-a oferit cu generozitate paginile.

Aurel Sasu

Robert Turcescu

O criză identitară

1. Da, o criză a presei există, cu siguranță, dar ea nu este cauzată - ci, poate, doar accentuată - de actuala criză economică mondială. Criza presei este o criză identitară, e o criză de raportare la valorile profesionale și, în bună măsură, e și o criză a publicului consumator de media.

Cred că presa de astăzi nu mai știe, decât cu aproximație, ce loc ocupă în spațiul public. Teoretic, ar trebui să fie la granița dintre așteptările publicului consumator de informație și posesorii sau furnizorii acestor informații. Odată cu apariția internetului și cu simplificarea accesului la informația primară (prin site-uri, bloguri specializate, portaluri de știri etc.), presa "tradițională" a reacționat prin două tipuri de contraatacuri majore: dezvoltarea conținutului bazat pe divertisment și/sau înmulțirea materialelor conținând opinii și, implicit, un grad mare de subiectivism. Așa se face că astăzi tabloidele au cel mai mare număr de cititori - ziarele de tip *quality* se confruntă cu mari probleme financiare! - iar jurnalismul de televiziune a fost înlocuit de *talk-show*-uri ale căror accente, cu cât sunt mai stridente, cu atât sunt mai prizate.

Cred că, de fapt, jurnalismul "tradițional", cel care a dat naștere la teorii ce păreau veșnice, de neclintit, pietre de hotar în teritoriul acestei meserii, trece printr-o criză teribilă. E greu de admis, dar, astăzi, în vremea telefonului mobil și a net-ului, verificarea unei informații din trei surse independente și credibile nu mai are acoperire în realitate și nici în practică. Între a fi primul care difuzează o informație și a fi primul care difuzează ceva ce s-ar putea să fie o informație nu mai e nicio deosebire. Viteza contează și, din ce în ce mai mult, din păcate, pare să fie singura care mai contează.

Într-un astfel de context, e greu să nu vorbim despre o criză a presei, a felului în care se practică jurnalismul astăzi, în comparație cu, să zicem, zece ani în urmă. Dar nu știu dacă, într-o astfel de ecuație încap și panica. Personal, tind să cred că ne aflăm destul de departe de un astfel de moment, dar mi-e limpede că trebuie regândită poziționarea jurnalistului pe noi coordonate profesionale. El începe să fie mult mai important ca "gate-keeper", decât ca furnizor de știri, are un rol mult mai necesar în verificarea și validarea unei informații, decât în descoperirea ei. De aici se naște însă criza identitară amintită mai devreme: ce e, de fapt, în aceste vremuri, un jurnalist? Câți dintre cei ce s-au obișnuit să-și definească statutul profesional prin sintagma "creator de știri" sunt dispuși să admită că noua lor tușă de portret profesional trebuie accentuată pe latura validării sau infirmării informațiilor care circulă cu repeziciune în mediul electronic?

În starea de derută profesională existentă astăzi, mulți dintre ziaristii de "școală veche" s-au refugiat în



zona jurnalismului de opinie, încercând, în felul acesta, să scape de dileme și re poziționări profesionale, adeseori dureroase. O greșeală majoră! Asumarea rolului de comentatori subiectivi ai actualității i-a pus în situația ingrată de a fi acuzați de partizanat politic, lipsă de profesionalism și chiar de manipulare. Publicul, la rândul lui, derutat și greu de convins să accepte o schimbare atât de bruscă a acestei meserii, face adeseori confuzii teribile între "obiectivitatea de odinioară a jurnalistului" și lumea presei de azi, uitând, adeseori și pentru că îi convine, că vremurile nu mai sunt aceleași.

2. Subiectivismul de care aminteam ceva mai devreme, încărcarea excesivă a paginilor editoriale cu un tip de conținut radical și militantist, plus o conjunctură politică inedită, nemiîncercată în ultimii 20 de ani nici de actorii politici și cu atât mai puțin de jurnaliști, au modificat percepția publicului despre presă, a politicienilor despre jurnalism și jurnaliști, dar și a ziaristilor despre actorii principali din subiectele zilei. Altfel spus, s-au format tabere. Bătălia pentru cucerirea puterii a început să fie dusă, de această dată la vedere, și de trusturile de presă. Spre exemplu, vreme de câțiva ani, pe fondul unei slăbiciuni evidente a opoziției politice de la acea vreme, rolul acesta a fost asumat de postul de televiziune Antena 3 care, astfel, a devenit principalul "partid" anti-PDL și anti-Traian Băsescu. Accentele stridente ale unui astfel de tip de jurnalism, dar, mai ales, asumarea fățișă a unei atitudini de tip "pro" sau "contra" a pus jurnaliștii în situația ingrată de a fi obligați să-și înlocuiască legitimațiile de presă cu car-

nete de partid. Din acest moment, devenind adversari sau militanți ai unor tabere politice, au fost asumați ca atare de către opinia publică, dar mai ales de către politicieni. Rezultatul: demonizarea, ironizarea, învinuirea și acuzarea presei, văzută în funcție de interesele politice, fie ca un pericol social, prin atitudinea ei excesiv de critică la adresa puterii, fie ca un pericolos mijloc de propagandă și manipulare prin atitudinea ei excesiv de binevoitoare la adresa mai-marilor zilei.

3. Credibilitatea presei nu cred că a avut, în România ultimilor 50-60 de ani, vreo "vârstă de aur". Din minciuna presei tipărite și a televiziunii comuniste am plonjat, după 1989, în plină lipsă de profesionalism a jurnalismului practicat în condițiile libertății fără limite. Credibilitatea presei nu e un dat, publicul consumator de media are dreptul și, aș zice, într-o oarecare măsură, chiar și obligația, de a pune sub semnul întrebării ceea ce "se scrie la ziar". Presa e cea mai credibilă atunci când nu se abate de la standarde și nu e folosită ca un instrument de cucerire a puterii politice sau financiare. Azi e greu să se mai întâmple asta. Recent, într-un interviu publicat de un ziar central, Dinu Patriciu, unul dintre cei mai mari proprietari de media din România, sublinia faptul că presa e o afacere și că, prin urmare, departamentele editoriale dintr-o "fabrică" de conținut jurnalistic sunt subordonate departamentelor financiare, de marketing și de publicitate. Q. E. D., din păcate! Într-un astfel de context, în care raportarea la presă se face prin aceeași grilă cu care e judecată o afacere din domeniul petrolier sau al magazinelor de cartier, nu mai sunt prea multe de spus. Pierderea credibilității presei devine critică atunci când misiunea ei socială este ignorată. Ne aflăm, din păcate, într-un astfel de context: jurnaliștii au devenit niște angajați ordinari, obișnuiți, programati să-și măsoare performanța profesională prin raportarea la cifre și grafice. Discuțiile despre credibilitate nu se mai poartă de mult prin redacții, sunt însă preocupări intense legate de rating, tiraje, audiențe și, desigur, rata la bancă.

4. Manipularea prin presă e lipsită de orice subtilitate în România. Se face grosolan, evident, la lumina zilei. Proprietarii unor trusturi de presă sunt actori politici sau sprijinitori declarați ai unor partide politice și publicul știe asta. Din păcate, însă, vorbim despre un public needucat, sărac, lipsit în cea mai mare parte de minime cunoștințe despre statul de drept și democrație. Un astfel de public e ușor de manipulat prin accente populiste, știri șchioape sau declarații scoase din context, fabricate de jurnaliști care nu mai simt de mult responsabilitatea unei asemenea stări de fapt, ci se concentrează aproape exclusiv asupra cifrelor de audiență sau pe atingerea unor ținte politice fixate de patronii respectivelor trusturi de presă. Publicul e captiv și ignorant deopotrivă, manipularea lui e ușoară și presupune eforturi minime. Reacția societății civile, alta decât presa, e aproape inexistentă. Manipularea opiniei publice zămisleşte eroi de carton, demonizează profesioniști, fixează criterii bizare prin care sunt judecate performanța și succesul. Așa se face că astăzi, în România, avem în vârful piramidei politice o sumă de personaje născute de "videocrație". Toți liderii politici actuali sunt produsul nenumăratelor ore petrecute în fața camerelor de luat vederi, în studouri de televiziune. Cei mai buni sunt cei care vorbesc sau au vorbit, după caz, bine. Vizibilitatea le-a adus notorietate, notorietatea i-a impus în conștiința publicului, iar de aici până la a fi socotiți apți să ocupe poziții publice la cel mai înalt nivel n-a mai fost decât un pas. Pe care cei mai mulți dintre ei l-au și





făcut. Cred că, în acest punct al discuției, putem vorbi despre cea mai gravă dintre consecințele manipulării publicului prin sau cu ajutorul presei, al televiziunii în special: crearea unor mituri despre personajele politice și, în special, despre capacitatea lor reală de a face față unor responsabilități sociale la cel mai înalt nivel.

5. Am auzit, adeseori, un soi de teorie, șchioapă și, pe alocuri, chiar periculoasă, potrivit căreia starea naturală a presei este aceea de beligeranță în raport cu instituțiile statului. Se și întâmplă să asistăm, din ce în ce mai des, la un soi de atac neconținut asupra deținătorilor puterii executive, în special. Personal, am serioase motive să mă îndoiesc că, în astfel de momente, avem de-a face cu o supraveghere jurnalistică severă, dar justă a instituțiilor statului. În primul rând, desfid orice încercare de a acredita, în continuare, ideea că presa este a patra putere în stat. Cred că o astfel de perspectivă ne-a adus în situația bizară de a crea, în ultimii douăzeci de ani, niște monștri: câțiva indivizi, beneficiind de spațiu tipografic sau de timp de antenă, au asumat postura unor dătători de verdicte și s-au erijat în deținătorii unei teribile puteri simbolice, puterea presei. E greu de stabilit azi ce nivel al distorsiunii a atins în conștiința publică românească acțiunea exercitată de pe aceste poziții de respectivii indivizi. Dar, în timp, s-a creat iluzia că raportul dintre instituțiile statului și presă trebuie să fie paritar sau chiar unul de subordonare. Din rațiuni electorale, o lungă perioadă de timp au fost mulți actori politici care au încurajat o astfel de perspectivă asupra spațiului public: aveau nevoie de presă, prin urmare presa trebuia alimentată cu cantități suficiente de capital simbolic și de autoritate, deși regele era gol. Mulți jurnaliști, dintre cei foarte vizibili mai ales, au profitat de acest context pentru a transforma presa într-o afacere extrem de profitabilă în interes personal. Aveau putere și puteau folosi oricum respectiva putere în raport cu instituțiile statului. Această stare de fapt este, de câțiva ani, într-un proces de reevaluare. Iluzia despre presă ca a patra putere în stat trebuie să dispară spre beneficiul presei în primul rând. Raportarea la instituțiile statului trebuie să se facă prin prisma interesului general, al publicului consumator de media, și nu prin socoteli particulare. Instituțiile statului au nevoie de o supraveghere atentă, dar justă. Uneori, chiar dacă pare bizar pentru vremurile pe care le trăim azi, aceste instituții au nevoie de încurajare și de sprijin. O presă exclusiv ostilă și preocupată să vadă doar jumătatea goală a paharului e creatoare de frustrări și de nefericire, și nu servește decât în mică măsură interesul publicului care are nevoie să știe că există măcar din când în când și perspectiva binelui.

6. Ținând cont de condițiile economice actuale, cred că presa locală traversează o perioadă mult mai tulbură decât presa centrală. Raporturile de subordonare față de deținătorii de fonduri (primărie, consiliu județean etc.) devin obligatorii și, în consecință, dictează politica editorială. Miza majoră o reprezintă acum supraviețuirea din punct de vedere economic și abia mult mai târziu se va putea vorbi, din nou, despre interesul față de problemele comunității. Ziarele locale tind să capete statutul de portavoce a intereselor politice, mai ales în perspectiva viitoarelor alegeri locale, iar televiziunile și radiourile locale aleargă după parteneriate de retransmisie a programelor unor televiziuni centrale. Conținutul editorial propriu este, în general, foarte slab și redus din punct de vedere cantitativ. Rolul presei locale în viața comunității a scăzut mult în intensitate și, probabil, singura șansă de revenire la asumarea unei reale misiuni comunitare este apariția unei presei de tip regional, care să aibă și forța și interesul să schimbe actuala stare de fapt.

focus

Acad. Marius Sala despre
viața cuvintelor

Ilie Rad

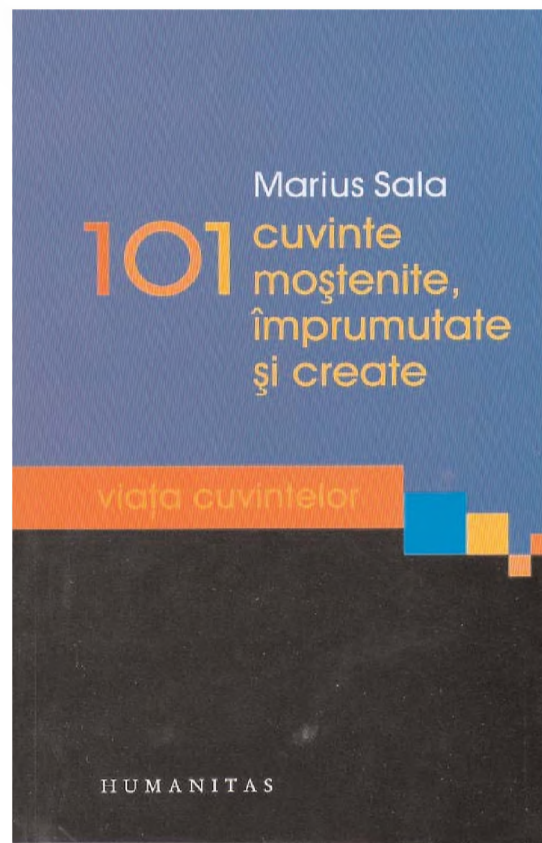
Academicianul Marius Sala, vicepreședinte al Academiei Române, a publicat recent un volum, *101 cuvinte moștenite, împrumutate și create* (Humanitas, București, 2011). Volumul în cauză - "care are și rolul de introducere la întreaga colecție ("Viața cuvintelor", n. I. R.) - vorbește despre viața cuvintelor: despre modul cum apar ele, cum <<se nasc>>, dar și despre felul în care dispar, cum <<mor>>. Între cele două momente fundamentale se află <<viețuirea>>, întâmplările ce intervin în perioada existenței lor în limbă".

Bun cunoscător al tuturor limbilor romanice, al dialectelor și subdialectelor acestora (de pildă engandineză și friulană, dialecte retoromane), acad. Marius Sala era cel mai indicat pentru a iniția această colecție și pentru a scrie volumul inaugural. Suntem înștiințați că în noua colecție, la care vor fi antrenați lingviști de mare valoare, din țară și din străinătate, vor apărea: *101 cuvinte argotice, 101 nume de monede, 101 nume de boli, 101 termeni de șah, 101 termeni religioși, 101 termeni din muzică, 101 greșeli de limbă, 101 cuvinte protoromâne, 101 cuvinte uitate, 101 cuvinte dispărute, 101 cuvinte românești exportate* etc.

Volumul scris de acad. Marius Sala are două părți importante: în prima parte, "Despre cuvinte, în general", se discută cuvinte românești care provin din limbi foarte îndepărtate în timp și spațiu și care au ajuns la noi "adesea după călătorii fascinante". Lingvistul profesionist, într-un subcapitol intitulat "certificatul de naștere al cuvintelor", menționează criteriile după care se poate stabili originea corectă a unui cuvânt.

Multe cuvinte și-au schimbat sensul inițial. De exemplu, *chetmeză* însemna inițial "petrecere publică (în aer liber), cu muzică și dans", dar și "slujbă bisericească", desemnând apoi o sărbătoare patronală (corespunzătoare hramului de la noi) și petrecerea care avea loc cu această ocazie. De-a lungul timpului, sensul religios s-a pierdut, rămânând doar cel laic, de *petrecere publică*. Cuvântul *lest* este un termen specific terminologiei marinărești, însemnând "încărcătură formată din nisip, pietriș, plumb etc., care asigură stabilitatea navelor de apă sau aeriene". În 2003, editând un volum de scrisori de la Geo Bogza, am întâlnit următoarea secvență: "Ai auzit de *plan*? El pune lest pe aripile scriitorilor, făcându-i să aștepte apariția volumelor acceptate" (Cf. Geo Bogza, *Rânduri către tinerii scriitori ardeleni*. (Scrisori și telegrame trimise de Geo Bogza lui Teofil Răchitanu, Ilie Rad și Viorel Mureșan, în anii 1973-1991). O carte gândită și realizată de Ilie Rad, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 60). Redactând notele acelei scrisori, nu am înțeles cuvântul *lest*, familiar lui Geo Bogza, care făcuse școală marinărească!

La fel de interesantă este istoria cuvântului *ficat*, unul dintre cele cinci sute de cuvinte panromanice, transmise tuturor limbilor romanice. Acest cuvânt a fost împrumutat din greacă și a înlocuit termenul latinesc *iecur*, dintr-un motiv practic: grecii obișnuiau să își îndoape găștele cu ... smochine, pentru a li se mări ficatul, iar acest ficat se numea *hēpar sykóton*, care însemna "ficat cu smochine", *sykon* însemnând *smochină*. Când au împrumutat acest termen, latinii nu au păstrat forma grecească, ci l-au înlocuit cu *ficus*, însemnând *smochină*! Legat



de istoria cuvântului *ficat*, autorul discută și sinonimul acestuia, *mai*, întâlnit mai ales în Ardeal, care provine de la magh. *maj*, care înseamnă tot *ficat*. Or, se știe că maghiarii erau și sunt mari crescători de găște (*Mateiaș Gâșcarul* este un cunoscut basm maghiar).

Aflăm apoi că multe cuvinte ale limbii române au o vechime foarte îndepărtată în timp și spațiu, acestea ajungând în limba noastră pe filiera unor limbi europene. Avem astfel cuvinte provenind din egipteană (*alabastru, barcă, canapea, chimie, pahar*), din ebraică (*amin, calvar, heruvim, înger, osana, scandal*), din arabă (*algebră, algoritim, zero, cifră*), din sanscrită (*benga, camfor, caravană, junglă, opal, safir, șacal*), din persană (*alcov, azur, bazar, calic, cearșaf*), din chineză (*ceai, nanghin, satin*), japoneză (*harachiri, gheșișă, iicșă, samurai*), cuvinte malaeze (*bambus, carambol, urangutan*), din limbi africane (*banană, cușcuș, gnu, satana*), cuvinte aztece (*cacao, ciocolată, tomată*).

Foarte interesant mi se pare capitolul "Moartea cuvintelor", în care se explică de ce unele cuvinte dispar din limbă: pentru că obiectele pe care le denumeau nu mai există, astfel încât dicționarele limbii, prin precizări precum "învechit", "ieșit din uz", conferă acestora adevărate "certificate de deces". Este cazul unor grecisme, turcisme, rusisme - *colhoz, sovhoz, stahanovist* etc.

A doua parte a cărții, "Despre cuvintele românești, în special", abordează moștenirea latină în limba română, apoi româna în triplă ipostază: de *importator, creator și exportator* de cuvinte. Autorul explică unitatea limbii române, în comparație cu alte limbi romanice, prin intermediul fenomenului transhumanței, "formă de păstorit patriarhal, care constă în deplasarea periodică a ciobanilor cu turmele de oi, de două ori pe an, de la șes la munte sau de la sud la nord, primăvara, iar toamna în sens invers, în vederea asigurării pășunatului și adăpostului" (p. 170). Iată cum păs-

torii, pe care Constantin Noica îi numea, atât de frumos, „navigatori ai uscatului”, au asigurat unitatea limbii române!

Într-o carte de dimensiuni relativ mici, acad. Marius Sala a reușit să expună, pentru publicul larg, într-un limbaj simplu, lipsit de prețiozități și savantlăcuri, toate problemele limbii române, unele dintre ele controversate în trecut, pe care autorul nici nu le mai amintește, fiind convins că acestea au fost clarificate o dată pentru totdeauna. Ni se explică, de pildă, de ce avem din substratul traco-dac doar 130 de cuvinte (aici intră și cuvintele probabile, dar nesigure): pentru că nu s-au păstrat texte din limba traco-dacă, ale cărei cuvinte să le putem identifica în limba română! Sunt relevate multe situații interesante. De pildă, românii au împrumutat din slavă cuvintele *plug*, *sită*, *bici*, dar au pastrat verbele (*a*) *ara*, (*a*) *ceine*, (*a*) *rade!* Explicația este că termenii slavi au ieșit învingători, în comparație cu cei similari autohtoni, pentru că uneltele slavilor, pe care le denumeau aceste cuvinte, erau mai perfecționate decât cele ale băștinașilor din Dacia, care au continuat să *are*, să *ceaină* și să *radă*, păstrându-și aceste verbe în vocabular. Există alte situații exemplificate de autor, în care nu s-a simțit nevoia de a înlocui unele cuvinte prin altele împrumutate. De ce? „În limbă există și paradoxuri!”, conchide autorul.

Am fost surprins să descopăr că, de pildă, foarte multe cuvinte sunt luate de franceză din olandeză, datorită faptului că, în Evul Mediu, Olanda a fost o mare putere economică și comercială, având (cu limba olandeză cu tot) prestigiul care decurgea de aici.

Volumul are un set de exerciții imaginate de autor, în care cititorii sunt invitați să răspundă la un fel de test-grilă. De asemenea, avem o bibliografie cu adevărat selectivă - la care eu aș fi adăugat neapărat numele lui Theodor Hristea și al lui Vasile Bogrea, despre care Iorgu Iordan, una din stelele polare ale profesorului Marius Sala, afirma că este „unul dintre cei mai mari etimologi români” (p. 149).

Trebuie să spun, în încheierea acestei prezentări, că de mult nu am citit o carte de lingvistică atât de agreabil scrisă (aș putea să le și amintesc pe ultimele două citite, scrise oarecum în același stil: Iorgu Iordan, *Istoria limbii române (Pe-nțeleșul tuturora)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, respectiv Stelian Dumistrăcel, *Dicționar de expresii românești. Fână-n pânzele albe*, Institutul European, Iași, 2001).

Aș fi dorit ca sensurile rare sau pierdute ale unor cuvinte să fie ilustrate cu exemple din *Dicționarul-tezaur* al Academiei Române (început acum un secol și ceva, de către Sextil Pușcariu, și finalizat recent, grație și eforturilor academicianului Marius Sala!), cum se și face în câteva cazuri (cu exemple din Creangă, poezia populară). Dar poate că aceste exemple ar fi încărcat prea mult pagina și ar fi depășit exigențele colecției inițiate la Humanitas. În fine, să mai adaug că această carte este printre puținele cărți tipărite după 1989, în care nu am găsit nicio greșeală de tipar, de redactare, de ortografie sau de punctuație, ceea ce reprezintă un merit indiscutabil al editurii și al autorului însuși.

Subscriu, în loc de concluzie, la ceea ce spunea Nicolae Manolescu despre această carte (în *România literară*, nr. 8, 25 febr. 2011, p. 3): acad. Marius Sala „e și un bun povestitor și, în defintiv, cartea lui ne spune o poveste, una dintre cele mai extraordinare din câte există, despre o lume la fel de reală ca aceea în care trăim, cu trecutul, cu legile și cu misterele ei”.

accent

Indistinție

Marius Jucan

Lasat într-un pluton de litere negre, pe coperta celei mai recente apariții editoriale a profesorului Daniel Barbu, titlul se remarcă cu ostentația unui neologism.¹ *Indistinție* e un substantiv rareori folosit. Intrigă, alarmează, incită. Insuflă neutralitatea rău-prevestitoare a unui diagnostic rezervat. Impune răceala unui audit al calității vieții publice. Laconismul său transmite mesajul unui epitaf gri legat de gâtul țării. Deconspiră confuzia, anomia, inadvertențele agorei și tribulațiile tribunilor ei vremelnici.

Sub haina unei cronici alcătuite dintr-o „explicație”, un „prolog”, un „menolog” și un „epilog”, noua carte a lui Daniel Barbu afirmă fără ocol, că acum și aici, în România post-comunistă, nu doar politica, ci și democrația s-a lepădat de viitor. Evaluarea timpului promis a fi democratic pornește de la anul zero, cel al ieșirii „din robia faraonică a comunismului”, ajungând curând într-un deșert fără margini. „Un deșert fără norme, trasee prestabilite și direcții calculate li s-a părut preferabil (românilor, n. n.) oricărei hărți ce promitea o țară guvernată de legi și nu condusă de oameni. În termeni topografici, inconvenientul oricărui deșert este indistinția”.²

Într-o apariție anterioară, *Politica pentru barbari* (Nemira, 2005), Daniel Barbu constata că românii nu își doresc să fie reprezentați, ci mai degrabă conduși. Umbra partidului unic, neîncrederea în societatea civilă, „locomotivele” de partid și suivismul interesat, imposturile jurnaliere ce țin loc de filosofie politică, absența subiectului politic, au jalonat tranziția continuă, întreruptă formal de intrarea în UE. Spațiul tinerei democrații are granițele prea vulnerabile pentru a opri reînțorcerea unor forme din trecutul refulat. Ceea ce explică în parte actualul rău de țară și dor de lume al multora dintre români, absența civismului și civilității, lehamitea politică, declinul instituțiilor, disfuncționalitatea generală. Populismul deține în mare măsură vina pentru „înstrăinarea” accentuată dintre vorbe și fapte, marca pseudo-democrației produse și consumate în spirit genuin în acest timp și loc.

„La sugestia unor lideri charismatici, ce se bucură de complicitatea presei și chiar a unor intelectuali publici, cetățenii sunt descurajați să fie mai atenți la interesele lor măsurabile și să-și calculeze în chip rațional comportamentele și preferințele potrivit dublei reguli a utilității și libertății. Dimpotrivă, li se stârnește, simultan, apetitul pentru spectacolul popular și pentru indistinția valorilor, ca și dezgustul pentru proceduri, moderație, eleganță și profesionalism. Sunt îndemnați să înțeleagă politica ca pe un divertisment folcloric și să devină suspicioși față de performanțe, decentă, stil și inteligență, sunt invitați să urmeze, nu să aleagă, să renunțe la orice exercițiu al discernământului și să se lase purtați de entuziasme festive, să adere, nu să întrebe.”³

Însă, din perspectiva populismului european în ascensiune, decuplarea spațiului nostru civic de spiritul democrației europene nu pare atât de singulară, și poate nici atât de vinovată. Încă din 1969, Ernest Gellner și Ghiță Ionescu denunțau populismul drept noua „stafie” ce băntuia lumea. Se știa, cel puțin de atunci, că populismul nu își respectă promisiunile, corupe democrația, refuză instituționalizarea, antagonizează societatea.⁴ Paradoxul lui consta de multă vreme în invocarea măreții a voinței poporului, însă doar în plan simbolic.⁵ Prin urmare, substitutul de democrație pe care masele autohtone eliberate de dictatură l-au ștampilat drept voința lor politică și l-au trimis în urna de vot este rezultanta unei continuități ce nu putea fi ignorată și a unei oportunități ce nu putea fi ratată.⁶

În menolog, adică în calendarul politic al anului 2007, „primul an post-comunist fără viitor”⁷, fiecare

filă din calendar aduce spre recunoașterea publică și neuitare gesta eroilor zilei. Evenimentele sunt împodobite cu „în luminura” unui comentariu succint, scris excelent, uneori ironic, alteori sarcastic, totdeauna exact. Sinaxarului parodic al anului 2007 nu dezvăluie lucrarea virtuții în frumusețea tinerei noastre vieți publice, ci semnele bătrânești și adânci ale stricăciunii. Corupția ca metodă de integrare europeană, relația dintre parlament, președinte și popor, leagătura dintre mogulii și paparazzi, tema educației, portretul dublu de Gălle-Băescu, triumful opiniei împotriva legii, raportul pensionarilor cu macroeconomia, moartea unui patriarh, despre Țara Secuilor și cui folosește ea, fotbalul, pelerinajele, simțul statului (un articol citabil în întregime, nu singurul), excepționalismul românesc, etc.

Menologul de decembrie (să fie la mijloc și semnificația zilei naționale?) aduce printre alte piese și pe cea omonimă cu titlul cărții. Absența politicului, ni se spune în articol, lipsa proiectului politic colectiv, leagă prezentul de politica partidului unic de deunăzi, când obiectivul major era „creșterea nivelului de trai al populației” și „satisfacerea nevoilor populației”, sintagme repetate și azi, prin care democrația este pusă între paranteze, societatea înlocuită prin „populație”, cetățenii prin „români”, iar spiritul civic tradus în aderența necondiționată la majoritate.⁸ Surogatul logocratic care s-a substituit democrației redeschide cuferul gol al modernității noastre în care „cărțile, cu tot ceea ce conțin ele, nu produc efecte.”⁹ În acest punct se întoarce ca un bumerang istoria mai veche a formei fără fond, ori mai degrabă cea nouă, a formelor care nu creează „fond”.

Într-o remarcabilă pagină de „epilog” se tratează oarecum neașteptat tema esteticii din alegeri. Foarte puțini dintre votanții care și-au văzut visul cu ochii în două rânduri (2004, 2008), ar admite că ceea ce îi unește cu tipologia aleșilor este portretul robot „al românului descurcăreț”. „Desconsiderare pentru educație, limbaj neîngrijit și adesea trivial, comportament colocial, pasiune pentru denunț, înclinație pentru afaceri obscure, tenacitate și mobilitate de spirit, lipsă de loialitate”.¹⁰ Asemenea trăsături sunt cu atât mai seducătoare cu cât convingerile politice contează din ce în ce mai puțin, ori chiar defel. Portretul în cauză stă de strajă neatârării noastre culturale (excepționalism, populism, cinism), precum și atârării noastre ne-politice (cotitura eroică a primei ocazii).

Note:

¹ Daniel Barbu, *Indistinția. O cronică a sfârșitului politicii românești*, Editura Art, București, 2010, 264 pagini

² Ibidem, pp. 6-7.

³ Ibidem, p. 65

⁴ Daniele Albertazzi, Duncan McDonnell, *Twenty First Century Populism. The Specter of Western Democracy*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, pp. 27-29).

⁵ Guy Hermet, *Sociologia populismului*, Artemis, București, 2007, p. 36.

⁶ Daniel Barbu, *Indistinția*, op. cit. pp. 144-147.

⁷ Ibidem, p. 9

⁸ Ibidem, p. 231

⁹ Ibidem, p. 149.

¹⁰ Ibidem, p. 260.

Introducere în filosofia lui Mircea Vulcănescu

Laura Făgădar

Înainte de a ne referi la activitatea filosofică a lui Mircea Vulcănescu este necesar să precizăm contextul istoric în care acesta a trăit pentru a încerca să-i înțelegem mai bine frământările și preocupările filosofice. Avându-l drept profesor pe Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu a făcut parte din gruparea care s-a numit în anii '30 „tânără generație”, generație care l-a modelat și pe care el însuși a influențat-o puternic. Această generație urmează imediat „generației de foc” și a fost identificată de autor, ca fiind a șasea generație din spațiul românesc, celelalte fiind, în ordine cronologică: generația premergătorilor, generația pașoptistă, generația junimistă și generația socială.

Generația tânără e a celor pe care războiul de la 1918 i-a găsit adolescenți, iar așa cum arată Marin Diaconu, cele două concepte centrale în jurul cărora s-a dezvoltat „tânără generație” sunt experiența și spiritualitatea. „Se știe că unul dintre conceptele centrale în jurul căruia s-a grupat 'tânără generație' este cel de experiență. Pentru această generație românească, în descrierea lui Mircea Vulcănescu, în sensul general „experiența e cunoașterea datelor concrete, existente de fapt prin încercare directă”, vrându-se a fi o sinteză a sensului baconian și a celui impus în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în fapt, o altă modalitate a înțelegerii experienței ca „trăire” și nu străină, de altfel, de sugestiile sociologiei. Un alt concept abordat de „tânără generație” este cel de „spiritualitate”, care desemna sensul, finalitatea, idealul cultural al „tinerei generații”¹.

Pentru o mai bună înțelegere a termenului „generație”, Mircea Vulcănescu oferă o explicație complexă astfel că, „o generație este o grupare socială bio-psiho-istorică, în care predomină oamenii de aceeași vârstă, care se manifestă simultan, spontan, cu conștiința solidarității lor de vîrstă. Manifestările acestei grupări sunt condiționate de faptul că membrii componenți au participat la un anumit eveniment istoric, a cărui influență au suferit-o în perioada lor de formație intelectuală – fapt care face să predomine, în manifestările lor, preocupări de aceeași natură, precum și o asemănare de material și de maștri. Această predominare mai poate fi condiționată și de felul în care tineretul participă la activitatea colectivității și de încadrarea sau neîncadrarea lui în ierarhia socială existentă”².

Marin Diaconu identifică trei etape culturale în activitatea profesională a lui Mircea Vulcănescu. A doua dintre ele, mai precis, încercarea de a determina, sub unghi filosofic, omul și lumea românească, e considerată ca fiind cea mai substanțială dintre toate. „În cadrul celei dintâi etape culturale, după căutările din anii studiilor bucureștene, cu împlinirea prin teza de licență, avem un prim moment cu unele afirmări din anii studiilor pariziene, cu o orientare predilect-ortodoxistă chiar și în receptarea valorilor culturale franceze; un al doilea moment durează din 1929 pînă în 1932, cu acea căutare a generației, cu afirmări sociologice, economice și de ordin general-filosofic; al treilea moment începe printr-o efervescență spirituală în cadrul „tinerei generații”, la Asociația „Criterion” sau la revista cu același nume și este continuat printr-o

intensă activitate publicistică sau de conferențiar; [...] În cea de-a doua etapă predomină încercările de a determina, sub unghi filosofic, omul și lumea românească”³.

Ajungem astfel la primul concept pentru care Mircea Vulcănescu a manifestat un interes deosebit, acela de „spiritualitate”. Observăm că filosoful român nu face distincție între cele trei accepții ale termenului spiritualitate: „viață interioară, cultură și viață duhovnicească. În primul sens, spiritualitatea înseamnă: trăire intensă a clipei, indiferent de valoarea calitativă a conținutului sufletesc trăit, adică: activitate, frământare, entuziasm, pasiune, lirism, înflăcărare, tragism; și pentru aceasta: sinceritate, depășire neconținută și aspirație la integralitate. În al doilea sens, spiritualitatea înseamnă trăire cu sens, trăire pentru un ideal, pentru o valoare. În al treilea sens spiritualitate înseamnă: viață veșnică, trăire în universalitatea absolută, în Duhul Sfânt; asceză și viață mistică”⁴.

Ispitele lumii românești

Cea mai importantă lucrare filosofică a lui Vulcănescu rămâne încercarea de a determina spiritualitatea omului și a lumii românești, caracterul dominant și definitoriu al neamului nostru, în condițiile în care spațiul românesc a fost de nenumărate ori invadat de culturile mai solide, mai bine închegate ale altor popoare, care au încercat să influențeze atât cât s-a putut spiritualitatea românească. Aceste influențe care au încercat să ne acapareze au fost denumite de către Mircea Vulcănescu „ispite”, definindu-le ca fiind „alunecarea unui neam în direcția felului de a fi al anumitor altor popoare. Ele sunt rezumatul latent al experiențelor trecutului, care caracterizează un suflet, care schimbă un orizont fizic sau spiritual”⁵. Prin urmare, „Există astfel în sufletul acestui neam o ispită a Romei, una a fondului nostru elatin, o ispită greco-bizantină, o ispită – poate chiar două – slave: una slavo-balcanică, alta a Rusiei lui Dostoievski. Există, de asemenea, ispite franceze și germane atât de puternice, încât ne-au putut înstrăina. O ispită polono-maghiară de trufie – mai ales în Ardeal. Toate aceste ispite s-au concretizat istoricește în curente politice și culturale care au însemnătate în diferite timpuri”⁶.

Date fiind toate aceste „ispite” care au adăugat și au modificat câte ceva în spațiul românesc, filosoful Vulcănescu se întreabă care sunt totuși valorile constitutive proprii ale neamului românesc și cum poate fi valorificat conținutul spiritual vehiculat de ele. „Nae Ionescu zice: cu cât o națiune e mai formată, cu atât asimilează mai puțin! Românii au fost totdeauna mai omogeni prin categoriile lor de viață constitutive (economice și culturale) decât prin cele regulative (juridice și politice). Românii au aparținut la trei stăpâniri. Stăpânire proprie n-au avut românii. Ne trebuie, deci, un stat care să ia în mână întărirea conștiinței a valorilor constitutive proprii ale neamului românesc”⁷.

Înainte de a aborda diversele modalități ale existenței românești, Mircea Vulcănescu face



Mircea Vulcănescu

Autoportret 11 mai, 1932

distincția între „ființă” și „fire” astfel că „firea e una bogată, statornică, dincolo de prefaceri, tare, vecinică, pururea la fel cu sine; măcar la prima înfățișare; iar ființa e multiplă, slabă, nestatornică, schimbătoare, trecătoare și amenințată de nimicire”⁸.

Filosoful se oprește, de asemenea, asupra viziunii românești cu privire la spațiul de aici și spațiul de dincolo, două lumi diferite, dar care în mentalitatea românească se întrepătrund și comunică între ele. Acest lucru face deosebirea între români și popoarele nordice, de exemplu, care văd moartea ca pe un sfârșit iremediabil. Pentru ciobanul din „Miorița”, însă, moartea nu era altceva decât continuarea vieții în spațiul de dincolo, motiv pentru care acesta se îngrijea de propria-i înmormântare în așa fel încât să poată fi în continuare alături de oile sale și de locurile care-i sunt dragi. Iată ce spune Mircea Vulcănescu: „Tăietura ce există între 'prezență' și 'neprezență' nu afectează, pentru român, 'esența lumii'. Întreaga desfășurare calitativă a lumii este independentă de tăietura dintre lumea de aici și lumea de dincolo. Întreaga 'petrecere' a lucrurilor se desfășoară simultan pe planul de aici și pe planul vecinicii. Ideile de înălțime și de adâncime sunt bune și pentru Rai, și pentru Iad, ca și pentru lumea văzută, deși raiul ar trebui să nu fie 'aici', ci 'dincolo'. Între lumea de aici și lumea de dincolo este, deci, un fel de întrepătrundere. 'Dincolo' nu înseamnă propriu-zis 'în afară' ci 'altfel'. Cei de aici trec uneori 'dincolo' – în vis, ori în trezvie. Cei 'de dincolo' stăruie pe aici. Nu este deci între 'aici' și 'dincolo' prăpastie, ci vamă, pe care, dacă o plătești, treci. 'Dincolo' nu definește un hotar spațial, ci o calitate a ființei”⁹.

O altă particularitate românească identificată de Mircea Vulcănescu este exprimarea prin negație a existenței: „Ideea de negație are de asemenea o semnificație aparte în gândirea populară. „Tăgăduirea ființei”, opoziția, în această perspectivă, „nu desființează ceea ce neagă, ci creează, alături de ce tăgăduiește, o realitate care îmbogățește, în loc să pustiască”. Este vorba despre o opunere la un fel de a fi, nu la faptul de a fi, deci e vorba de o limitare, de o opoziție relativă; când spunem „nu e” presupunem mereu

că „nu e aici”, „nu e acolo”, „nu e așa”, „nu e încă” etc. Această negație slabă e susținută și de faptul că în limba noastră negația se poate conjuga cu afirmația (în expresia „ba da”), întărind paradoxal afirmația, iar negația negației („ba nu”) nu devine afirmație. De asemenea, există posibilitatea de a nu utiliza pe „nu”, folosind doar pe „de”, cu indicarea regiunii negate („defel”, „deloc”). Inexistența găsește totuși mai mult suport în ideile de „nimicire” și „desființare”, tăgăduind însuși faptul de a fi.¹⁰

„Sensul special al negației românești este plin de consecințe. Chipul particular de înțelegere a negației se răsfrânge din plin asupra modalității existenței. Sub acest raport, se petrece, pentru român, un fel de contopire între existență și posibilitate, foarte interesantă în ce privește coloratura pe care o dă ființei lumii, precum și a consecințelor ei. Anume: pentru român, tot ce poate fi, adică tot ce poate fi gândit, tot despre ce se poate lega un subiect cu un predicat: este.

Consecințele acestei topiri a existenței în posibilitate sunt foarte importante și pline de urmări pentru lămurirea altor atitudini fundamentale ale românului în fața existenței: 1. nu există neant; 2. nu există imposibilitate absolută; 3. nu există alternativă existențială; 4. nu există imperativ („Fie” - nu exprimă o poruncă, nu proclamă dorința de a face ceva, nu decretează; ci acceptă ce se întâmplă, consimte); 5. nu există iremediabil (pentru român, nimic nu se poate strica definitiv, nimic nu e condamnat fără apel, nimic nu e pierdut definitiv, nimic nu este nerecuperabil); 6. ușurința în fața vieții (Starea normală a românului e lipsită de sentimentul gravității existenței. Existența lui, desfășurându-se pe un plan cu lucrurile vecinice, se desfășoară lin și fără drame. Pe de altă parte, starea „amară” îl împinge la faptă pe român, nu în virtutea stării că poți, cum se întâmplă la toată omenirea Apusului, ci în virtutea stării în care „nu mai poți”); 7. lipsa de teamă în fața morții”.¹¹

Puternic marcat de evenimentele care aveau loc în plan istoric și anume încheierea celui de-al Doilea Război Mondial precum și fărâșirea României Mari, Mircea Vulcănescu încearcă să scoată la lumină elementele definitorii ale spiritualității românești și latura pozitivă a neamului său. Demersurile sale au fost substanțiale, iar unele din ideile sale au fost continuate și fructificate mai târziu de Noica, însă moartea timpurie a filosofului ne-a privat de importante studii, pe care cu latura sa de fin psiholog le-ar fi putut scrie.

Note:

¹ Marin Diaconu, Cuvânt înainte la Mircea Vulcănescu, *Opere, I. Pentru o nouă spiritualitate filosofică Către ființa spiritualității românești*, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005, XLIX.

² Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, pag. 636.

³ Marin Diaconu, Cuvânt înainte la Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, XXX-XXXI.

⁴ *Idem*, pag. 47.

⁵ *Idem*, pag. 962.

⁶ *Idem*, pag. 937.

⁷ *Idem*, pag. 940, 942.

⁸ *Idem*, pag. 1020.

⁹ *Idem*, pag. 1028.

¹⁰ Marius Dobre, *Autohtonismul filosofic al lui Mircea Vulcănescu*, Articol publicat în „Revista de filosofie”, nr. 1-2, 2003, pp. 115-120, apud Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, pp. 124, 127-129.

¹¹ Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, pp. 1045.

dezbatere & idei

Confuzia europeană

Sergiu Gherghina

Întâlnirea liderilor Uniunii Europene (UE) de luna trecută a fost caracterizată de o divizare sporită a statelor membre din zona euro. Germania, cu un progres economic evident în ultima perioadă, datorat în principal măsurilor financiare restrictive impuse pe plan național, a propus statelor membre care utilizează moneda europeană comună să adopte un plan de disciplină fiscală și diminuare a salariilor. Bazat pe modelul național care a dat rezultate în timp relativ scurt, planul german a fost susținut de Franța. Apropierea dintre cele două state membre este vizibilă în timpul mandatelor Angelei Merkel și Nicolas Sarkozy, rare fiind situațiile în care cele două membre fondatoare au opinii divergente. Propunerea Germaniei este fundamentată, în primul rând, pe interese naționale. Recentul faliment al Greciei a reprezentat un indicator pentru fragilitatea zonei, iar un astfel de plan ar evita compensarea celor nepăsători de către țările care înregistrează creșteri. În principiu, planul aduce reforme de profunzime și include ajustarea sistemului de pensii, taxe de tip corporatist și includerea unor politici fiscale aspre care să reducă probabilitatea apariției unor datorii foarte ridicate. Mecanismele prin care astfel de politici sunt implementate rămân momentan neclare și vor fi discutate pe larg la summit-ul din 11 martie. Însă, ideea și principiile au fost exprimate în formă brută pentru a observa reacțiile inițiale ale celorlalte state membre; și acestea au fost reticente. Această atitudine este parțial justificată, dar și îngrijorătoare. Să le luăm pe rând.

Ultimii ani au marcat tendința Germaniei de afirmare pe scena europeană. Propunerile sale de reformă sunt accentuate, din supporter al Franței în trecut a devenit principalul lor promotor. Schimbarea este datorată modalității de lucru proactive a cancelarului Merkel, văzută deseori drept principalul lider european. Redresarea economiei sale în timp foarte scurt - lucru deloc facil dacă luăm în calcul dimensiunile sale - a conferit legitimitate sporită demersurilor sale oficiale. În condițiile în care, la aproape un an și jumătate de la situația apărută în Grecia, niciun alt stat membru al UE nu a oferit un plan de acțiune, ideea Germaniei este binevenită. Meritul său sporește dacă analizăm și posibilitatea unui efect de domino menționat de elitele europene și mass-media - ar trebui să ne amintim cum presa românească îndemna guvernării să învețe din lecția ateniană contemporană. Date fiind aceste elemente, propunerea Germaniei nu trebuie văzută doar ca un efort de a diminua costurile sale în UE, ci merită evaluată prin prisma beneficiilor pe care le aduce celorlalți.

De ce am afirmat că respingerea propunerii este parțial justificată? Argumentul principal pe care îl am în vedere este legat exclusiv de aplicarea reformei în diverse contexte. Fără a ține cont de trăsăturile particulare ale unei țări sau economii, planul german - cu rezultate excelente pe plan intern - poate eșua. De exemplu, taxele de tip corporatist nu pot fi introduse în Irlanda fără a determina reacții din partea Marii Britanii. Aceasta ar putea conduce la mărirea taxelor naționale văzute drept motorul economiei irlandeze.¹ În același timp, este dificil să îmi imaginez impunerea unor reguli financiare stricte în Italia - o țară caracterizată de semi-haos financiar în partea sa sudică și de acte de corupție instituțională în ultimul deceniu. Fără a specula pe marginea acestui subiect, trebuie observată posibilitatea unui recul economic la nivel național ca rezultat al reformelor propuse de Germania. Prin urmare, rezultatele negative ce pot

apărea la nivel social și economic nu pot fi ignorate. Însă, ele nu constituie o problemă de nerezolvat, ci mai degrabă implică timp necesar discutării detaliilor.

Aspectul îngrijorător este acela că statele membre ale UE nu sunt consecvente în mesajele trimise. Cu alte cuvinte, par a nu ști ce vor. Timp de un an și jumătate reprezentanții acestora în diversele instituții ale UE - Consiliu sau Parlament - au făcut numeroase declarații în favoarea adoptării unor măsuri pentru a preveni un dezastru economic și social în cazul țărilor din grupul PIIGS (Portugalia, Irlanda, Italia, Grecia și Spania). De îndată ce o primă soluție este propusă, provenind din partea țării la care s-a făcut apel repetat pentru intervenție, prima reacție este aceea de respingere. Nu este nimic surprinzător în acest comportament, există foarte multe antecedente în UE care creionează o imagine a confuziei instituționale. Se așteaptă ca Germania să aibă un rol decisiv în cadrul UE, dar de îndată ce acesta se profilează prin intermediul unor măsuri concrete, ceilalți membri se opun. Administrației de la Berlin i s-a cerut insistent să ofere ajutor Greciei, dar când propune un plan de prevenire a unor situații similare acesta este refuzat. Toate discursurile prin care se cereau statelor UE să „facă ceva” își pierd valoarea în momentul respingerii de la nivel principal a singurei inițiative sosite.

Există o variabilă ce poate explica atitudinile aparent contradictorii. Din păcate, este aceeași care apare în discuție ori de câte ori se dezbate viitorul UE și care alimentează discursurile euroscepticilor: situația națională. Atunci când aceasta este bună, la adăpost de nori negri, fiecare stat are propria identitate, are idei și își rezervă dreptul de a respinge inițiative. Când situația națională este precară și prioritatea este eliminarea pericolelor, orice ajutor sosit din partea unui alt stat membru este binevenit. Deși sună cinică și pragmatică, aceasta este abordarea observabilă în ultimii ani la nivelul UE (să nu uităm de șantajul Cehiei pentru semnarea Tratatului de la Lisabona sau de cel al Irlandei pentru ratificarea prin referendum a aceluși document). De îndată ce furtuna a trecut - și pentru multe țări din UE a cam trecut - identitatea revine puternic și nevoia de celălalt scade. Cu o minimă reflecție asupra viitorului UE, aceste discrepanțe ar scădea considerabil. UE, așa cum au înțeles-o părinții săi fondatori cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, implică gândirea comună a problemelor. Statele membre, chiar și cele fondatoare, sunt mult mai preocupate de propria traiectorie. De exemplu, Belgia (fără guvern mai mult de șapte luni după alegeri) este îngrijorată de salarii și inflație, posibil afectate de implementarea planului german.

Fără îndoială, situația este puțin mai nuanțată decât am ilustrat-o aici, dar fiecare poziție întărește contrastul dintre ceea ce trebuie să fie și ceea ce este. Concluzia de la finalul zilei este aceea a unei inconsecvențe a mesajelor generată în principal de interesele naționale. În această din urmă categorie se încadrează și propunerea Germaniei care, spre deosebire de răspunsurile de care are parte, ar oferi și beneficii unor alte state membre. Confuzia europeană nu pare a scădea odată cu încercările de redresare a situației, ci dimpotrivă.

¹ Stephen Castel, „Germany's Economic Assertiveness Shakes Euro Zone”, *International Herald Tribune*, 16 februarie 2011.

Vera Birkenbihl și semnalele corpului

Cristian Hainic

Vera F. Birkenbihl
Semnălele corpului. Cum să înțelegem limbajul corpului
 Gemma Press, 1999

Comunicarea non-verbală și-a dovedit pe deplin importanța de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului 20. Interesul față de ea este crescând și în momentul de față, pe cele mai diferite planuri, de la oameni de știință până la cei care „practică” descifrarea non-verbală ca un hobby. Suntem cu toții impresionați de perseverența molipsitoare cu care doctorul Paul Ekman și-a verificat teza privind universalitatea exprimării faciale a emoțiilor, însă până la a căpăta expertiza lui (în cazul în care ne dorim să o facem, desigur), ne este disponibilă o mică treaptă din lunga scară a dezvoltării noastre personale. Este vorba de cartea Verei Birkenbihl, *Semnălele corpului*.

Cu toții cunoaștem persoane atât de încrezătoare în ele însele încât cred că pot „citi dintr-o privire” pe cineva. Din semnalele non-verbale pe care „privirea” lor le primește, despre care am putea spune că primează? Gesturile, mimica, postura, aspectul fizic? Suntem siguri de faptul că persoanele respective își formează o primă impresie despre interlocutorii lor, însă nicidecum că le-au „citit” cele mai ascunse intenții și sentimente. În acest sens și dincolo de orice „primă privire”, un bun comunicaționist (pentru că termenul va intra, mai devreme sau mai târziu, în DEX!) se străduiește să controleze rezultatul comunicării și nu presupune că la citit pe celălalt dintr-o privire (pp. 34-44). Acest lucru îl face, de regulă, prin întrebări și prin folosirea inteligentă a pauzelor (bazat pe faptul că majoritatea oamenilor încep să vorbească atunci când interlocutorul tace). Cartea Verei Birkenbihl mi-a adus aici aminte de numeroșii agenți de vânzări care își induc o stare de tăcere forțată pentru a finaliza o vânzare, pe principiul că „cine deschide primul gura duce gunoiul”.

Interpretarea propriu-zisă a semnalelor non-verbale este riguros structurată de-a lungul volumului, pe

parcursul a cinci capitole: postură, mimică (tot ceea ce ține de față), gestică, distanță și intonație. Autoarea punctează foarte bine sintagma „interpretare a mesajelor corporale”, după cum sunt anumite condiții care trebuie respectate atunci când dorim să tragem concluzii despre gândurile celorlalți bazându-ne pe limbajul lor non-verbal. Una ar fi corelarea a cât mai multe dintre aceste mesaje. Birkenbihl ne spune în repetate rânduri că „mesajul corporal de unul singur nu are nicio valoare”. Tocmai de aceea, de exemplu, pe lângă „clasică” deplasare a capului în raport cu coloana vertebrală și bazinul (înainte = nesigurantă sau pasivitate; drept = asertivitate; în spate = infumurare), un indiciu ajutor și de care aceste semnale ar trebui secundate este expunerea sau ascunderea carotidei (pp. 79-80). Ideea de a ține cont de pozițiile eminamente instinctuale (care caracterizează mamiferele „din vremuri imemorabile”) face cartea *Semnălele corpului* o lectură pe cât de plăcută, pe atât de interesantă. Acoperirea gurii, îndreptarea coatelor și a genunchilor spre adversar, poziția de șezut „pe fugă” sunt tot atâtea semnale pe care le emitem instinctual.

Spuneam că e puțin probabil ca cineva să devină, în urma lecturii, expert în decriptarea semnalelor corporale și, tocmai de aceea atunci când ne referim la limbajul non-verbal trebuie să facem eforturi considerabile de corelare, atât a semnelor non-verbale ca atare, cât și a verbalului cu mișcările corpului. Astfel, o altă resursă prețioasă pe care *Semnălele corpului* ne-o oferă sunt indiciile pentru a depista congruența sau incongruența dintre verbal și non-verbal. Calitățile de trainer ale Verei Birkenbihl își zic aici pe deplin cuvântul, urmând „regula de aur” a învățării adulților: nu ne este niciodată livrată o teorie fără a ne fi transmisă laolaltă și posibilitatea de a o exersa. Studii de caz în care ne putem ușor identifica cu unele personaje ne scot la iveală cel puțin câteva dintre gesturile importante la care nu ne-am fi gândit până la momentul de față. Și mai interesant este că, odată conștientizate la propria persoană, ele ne sar în

ochi și la cei din jurul nostru. Din acest punct de vedere, cartea scrisă de Birkenbihl este unul din acele volume care ne pot schimba oarecum radical perspectiva asupra relațiilor noastre cu ceilalți, dacă suntem dispuși să exersăm ideile de practică a autoarei.

Un ultim punct central pentru carte pe care aș vrea să îl menționez ar fi corectarea ideilor referitoare la limbajul non-verbal care nu sunt probate de practică. Un exemplu elocvent ar fi cel al privirii. Ne-am așteptat, în mod obișnuit, ca o privire atentă să fie cât mai fixă. Însă, dacă încercăm să ne cuprindem cu privirea propria față în oglindă, vom observa că nu o vom putea face sub nicio formă printr-o privire fixă sau „ațintită”. Pupilele ni se mișcă milimetric și cercetează întregul obiect pe care îl avem în față noastră. Mai important este că ele pot funcționa și ca un indiciu dacă interlocutorul este preocupat de ceea ce îi spunem sau nu. Vera Birkenbihl dă exemplul memorabil al unor indivizi (pp. 106-115) care au pregătite toate replicile încă de dinainte de a se angaja într-o „conversație”. În acest sens, ei se uită ațintit la interlocutor. Dacă facem un mic experiment, anume să ne spunem numele pe litere de la coadă la cap, vom vedea că orice efort de gândire și „procesare” ne face privirea să nu se mai concentreze la un punct fix (eventual la interlocutorul nostru). Prin urmare, un semnal real al atenției într-o conversație ar fi jocul privirii înainte de un răspuns care necesită gândirea interlocutorului.

Mă voi abține de la a evalua această carte mai mult decât am făcut-o până acum. Voi spune doar atât: ca orice învățător interesat de astfel de lucruri, am pus aproape toate experimentele propuse de Birkenbihl în practică. Rezultatul? Au funcționat. Un singur „dezavantaj”, totuși: de îndată ce începi să te concentrezi pe non-verbal și pe congruența sa cu ceea ce este exprimat prin cuvinte, observi că depui într-o conversație un efort dublu al atenției și al canalizării propriei energii decât făceai până la momentul respectiv. Așa că, dacă avem timpul, cheful, interesul, energia și atenția necesare decriptării semnalelor non-verbale, cartea Verei Birkenbihl ne servește o introducere pe măsură.

religie

Despre iluzia transcendentă și ce mai rămâne de spus între rațiunea pură și cea practică în privința lui Dumnezeu (II)

Nicolae Turcan

Scriam în numărul trecut că, pentru Kant, Dumnezeu rațiunii pure este un ideal transcendent, un concept cu funcție regulativă a căruia existență nu poate fi demonstrată. Există vreo legătură între acest concept și Dumnezeu postulat de rațiunea practică drept existând cu necesitate?

Eșecul argumentului ontologic atrage după sine eșecul celorlalte argumente: fiecare dintre ele cade fiindcă nu poate surprinde în intuiția empirică ființa perfectă, prin urmare condiția sintezei categoriilor cu experiența nu se poate realiza. Iluzia transcendentă ne arată cum Dumnezeu rămâne în afara câmpului rațiunii teoretice, neputând fi dovedit nici ca existent, nici ca inexis-

tent. Cunoașterea teoretică a lui Dumnezeu își semnează astfel decesul, fiindcă nici argumentele a priori, nici argumentele empirice nu o pot susține. Aceasta nu înseamnă moartea lui Dumnezeu (deși Nietzsche o va susține!), ci, deo-camdată, e pentru Kant doar exersarea unei conștiințe realmente critice față de metafizică și față de încercarea de a construi o dovadă teoretică a existenței lui Dumnezeu.¹ E ca și cum ar susține că, în fond, credința nu ar putea fi dobândită în urma vreunui argument al rațiunii. Ceea ce nu poate fi decât adevărat, în măsura în care e acceptată teza kantiană a cunoașterii științifice care nu poate avea acces la suprasensibil. În acest fel, transcendența kantiană rămâne inaccesibilă

teoretic: „despre lumea transcendenței nu se poate spune nimic cu sens și nu se poate ști nimic”.² Fiind un ideal al rațiunii pure, Dumnezeu rămâne doar „un principiu regulativ, anume de a considera orice legătură în lume ca și când ar rezulta dintr-o cauză necesară, atotsuficientă, pentru a funda pe ea regula unei unități sistematice și necesare după legi universale în explicarea acestei legături, și nu este afirmarea unei existențe necesare în sine”.³

Imposibil de negat de rațiunea teoretică, Dumnezeu nu poate fi nici afirmat, realitatea lui obiectivă nefiind nici posibil de dovedit pe această cale, dar nici refuzată o dată pentru totdeauna. Această viziune asumă faptul că întrebările metafizicii care privesc religia nu pot primi un răspuns teoretic, ci doar răspunsuri practice, pragmatice sau existențiale.⁴ Iar credința își găsește locul în câmpul rațiunii practice și moralei, acolo unde postulatul existenței lui Dumnezeu este necesar pentru susținerea imperativului categoric. După cum se semnalează într-un text exegetic⁵, credința religioasă e posibilitate logică în *Critica rațiunii pure* și posibilitate reală în *Critica rațiunii practice*. De aceea, a vorbi despre religie a rațiunii la Kant înseamnă în primul rând a vorbi despre religie a rațiunii practice, cea rațiune care oferă voinței principiile

după care trebuie să se ghideze pentru o viață morală, și a înțelege că fundamentul moral asigură inteligibilitate rațională existenței lui Dumnezeu.⁶

Acest raport amintește de felul în care dogmatica ortodoxă conduce către teologia apofatică. Rezultat al rațiunii teoretice și părănd, în acord cu filosofia kantiană, o iluzie transcendentă, dogmatica Bisericii de Răsărit asigură fundalul de adevăr pentru experiența religioasă apofatică. Chiar dacă nu le reduce cu scepticism importanța, așa cum e redusă rațiunea teoretică în privința cunoașterii lui Dumnezeu, experiența apofatică slăbește pretențiile și excesele raționaliste ale formulărilor dogmatice. Diferența față de Kant este că, experiența mistică nu anihilează dogmele, ci le certifică.

S-a vorbit despre „dubla utilitate negativă”⁷ a imposibilității dovedirii teoretice a existenței lui Dumnezeu. În primul rând, negarea argumentării teoretice în favoarea existenței lui Dumnezeu atrage după sine imposibilitatea de a decide și contrariul, adică inexistența lui. Rațiunea pură nu poate trasa categoric pe niciunul dintre cele două propoziții, tributare teismului și ateismului, de aceea rămâne loc pentru o reconsiderare de pe poziții morale a existenței ființei divine. În al doilea rând, „suntem împiedicați din importarea impurităților empirice în orice concepție a unei ființe ideale în care teologia morală nu poate oferi temeieri de credință”.⁸ O utilitate care de altfel pare suspectă, de vreme ce „impuritățile” nu trebuie să fie neapărat empirice, exemplul cel mai elocvent fiind însăși revelația creștină: originea ei nu este nici numai transcendentă, nici doar empirică, ci, dacă e asumată prin credință, pur și simplu transcendentă.

Acest fapt ne conduce la repunerea problemei raportului dintre rațiunea pură și cea practică în privința lui Dumnezeu și, pentru a-l lămurii, apelăm la un fragment din prima *Critică*: „Ființa supremă rămâne deci pentru folosirea pur speculativă a rațiunii un simplu ideal, dar totuși un ideal fără lipsuri, un concept care încheie și încununează întreaga cunoaștere omenească, a cărei realitate obiectivă nu poate fi desigur dovedită pe această cale, dar nici respinsă victorios; și dacă va fi existând o teologie morală care poate completa această lacună, atunci *teologia transcendentă*, care mai înainte era numai problematică,

dovedește cât de indispensabilă este prin determinarea conceptului acestei teologii (subl. N.T.) și prin cenzura permanentă a unei rațiuni, care este înșelată destul de des de sensibilitate și care nu totdeauna este de acord cu propriile ei Idei. Necesitatea, infinitatea, unitatea, existența în afara lumii (nu ca suflet al lumii), eternitatea fără condițiile timpului, omniprezența fără condițiile spațiului, atotputernicia etc. Sunt predicate pur transcendente, și de aceea conceptul lor purificat, de care orice teologie are atâta nevoie, nu poate fi scos decât din teologia transcendentă”.⁹ În acest loc, Kant consideră rațiunea pură utilă pentru a oferi rațiunii practice un concept al lui Dumnezeu. Această utilitate regulativă este similară, deși diferită totuși, cu gândirea dogmatică, în care teologia conceptualizează divinul, dar în același timp oferă misticii direcția de acces. Dacă Dumnezeu rațiunii teoretice este același cu Dumnezeu rațiunii practice, scepticismul kantian devine vulnerabil, pentru că putem descoperi în acest caz o legătură între cele două *Critici* similare raportului dintre dogmatică și apofatism, din Tradiția ortodoxă. Dacă Dumnezeu indemonstrabil teoretic este altul decât Dumnezeul-postulat al rațiunii practice, atunci rațiunea teoretică nu mai poate oferi, conform citatului de mai sus, un concept în care să credem. În fine, dacă idealul transcendent (Dumnezeu) oferit de rațiunea pură are doar o funcție regulativă, atunci acest concept cade în diversitate, în funcție de demonstrațiile fiecărei metafizici posibile sau reale. Cu alte cuvinte, niciun fel de reducere critică nu va putea oferi un *singur* concept al divinului, atâta timp cât se acceptă că aparența transcendentă domină rațiunea teoretică. Existența mai multor concepte despre Dumnezeu e pe deplin legitimă și chiar istoric demonstrată, de aceea rațiunea critică are ea însăși nevoie de o reducere la datele revelației pentru a oferi totuși un concept. (Strict rațional, nu există punct terminus în această căutare a fundamentului pentru un concept al divinului.)

Revenind la datele teologiei ortodoxe și la modul în care rațiunea dogmatică oferă, prin antinomiile ei, o direcție experienței apofatice a divinului, putem observa că, dacă sistemul kantian renunță la a mai credita adevărul dogmatic, credința se întemeiază în mod fundamental pe aceste adevăruri care constituie de altfel chipul identității Bisericii și modul în care revelația a fost

înțeleasă și interpretată. De aceea, în locul separației dintre rațiunea pură și cea practică, este preferată rămânerea în paradox: având în comun cu critica kantiană faptul că dogmele suferă, în absența experienței comuniunii divino-umane, de incompletitudine, putând fi situate în același plan cu scepticismul kantian, ele oferă totuși un grad de certitudine care devine cu atât mai înaltă cu cât experiența apofatică a întâlnirii cu Dumnezeu cel viu este mai reală.

Bibliografie

- Evans, Stephen C., „Kant and Kierkegaard on the Possibility of Metaphysics”, în D. Z. Phillips și Timothy Tessin, *Kant and Kierkegaard on religion*, Macmillan, London, 2000.
- Flonta, Mircea, „Ideea kantiană a luminării”, în Mircea Flonta și Hans-Klaus Keul, *Filosofia practică a lui Kant* (= Seminar), Polirom, Iași, 2000.
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii practice. Întemeierea metafizicii moravurilor*, traducere de Nicolae Bagdasar, IRI, București, 1999.
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Ed. Științifică, București, 1969.
- Palmquist, Stephen, *Kant's Critical Religion*, Ashgate, Aldershot, 2000.
- Phillips, D. Z.; Tessin, Timothy (ed.), *Kant and Kierkegaard on religion*, Macmillan, London, 2000.
- Reardon, Bernard M.G., *Kant as Philosophical Theologian*, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey, 1988.
- Rossi, Philip, „Kant's Philosophy of Religion”, în Edward N. Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2009, <http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/kant-religion>, accesare în 16 ianuarie 2011.
- Scruton, Roger, *Kant* (= Maestrul spiritului), traducere de Laurențiu Staicu, Humanitas, București, 2006.
- Strawson, P. F., *Limitele rațiunii: un eseu despre Critica rațiunii pure a lui Kant*, traducere de Valentin Cioveie, Humanitas, București, 2004.
- Windelband, Wilhelm, *Filosofia kantiană*, traducere de Marius Mureșan, Grinta, Cluj-Napoca, 2005.

¹ Vezi Wilhelm Windelband, *Filosofia kantiană*, p. 122.

² Roger Scruton, *Kant*, p. 92.

³ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, p. 491.

⁴ Stephen C. Evans, „Kant and Kierkegaard on the Possibility of Metaphysics”, în D. Z. Phillips și Timothy Tessin, *Kant and Kierkegaard on religion*, Macmillan, London, 2000, p. 3.

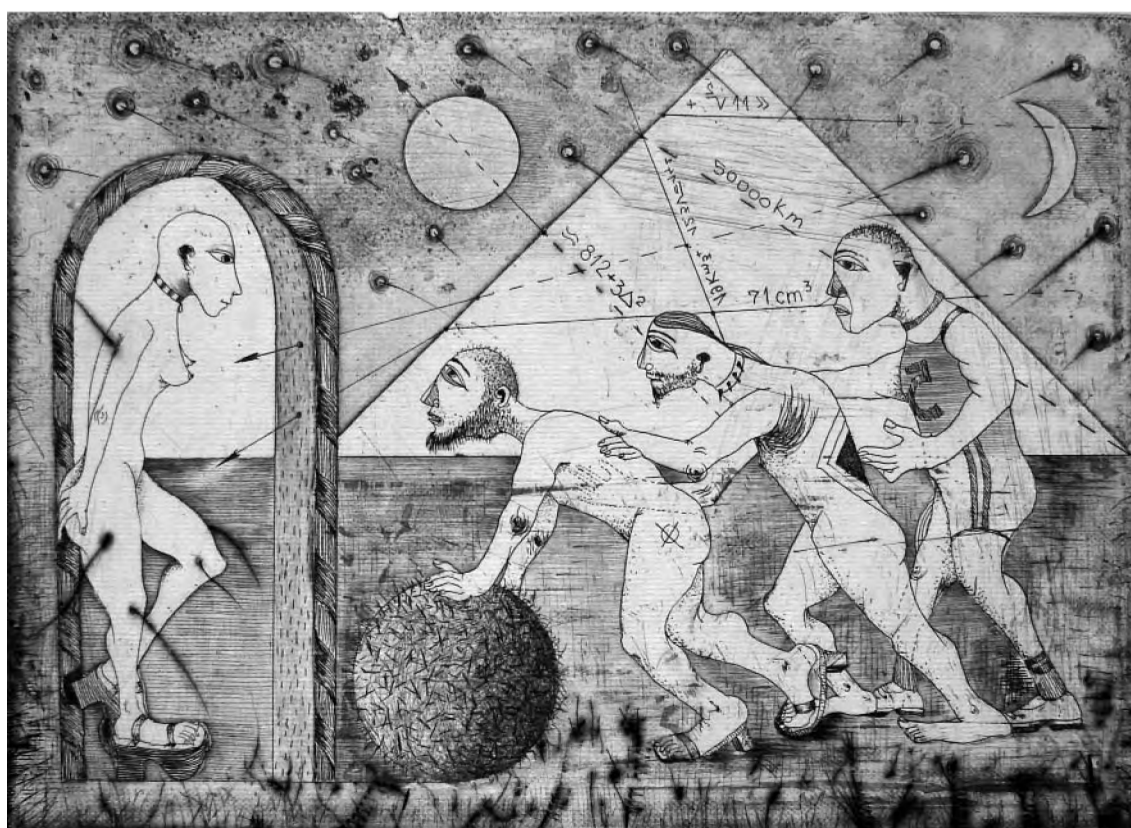
⁵ Vezi *ibidem*, p. xv.

⁶ Bernard M.G. Reardon, *Kant as Philosophical Theologian*, p. 167.

⁷ P. F. Strawson, *Limitele rațiunii: un eseu despre Critica rațiunii pure a lui Kant*, p. 278.

⁸ *Ibidem*, p. 279.

⁹ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, pp. 504-505.



Adrian Sandu

Fertility

Poeme de André Velter

André Velter (n. 1945), poet, eseist, autor de emisiuni la Radio France Culture, este și un pasionat călător. Urme ale numeroaselor sale voiaje se regăsesc în câteva dintre cărțile sale, de exemplu în *Du Gange au Zanzibar - De la Gange în Zanzibar* (1996), *L'arbre seul - Copacul singur* (1998) ori *La vie en dansant - Viața dansând* (2000), *Zingaro suite equestre - Zingaro, suită ecvestră* (2005). A alcătuit și o antologie a *Poeziilor de la «Chat Noir»* (1996) și una de lirică feminină afgană (2004). Conduce cunoscuta colecție «Poesie» a editurii Gallimard. Poemele traduse aici sunt alese din volumul *La vie en dansant*.



ajuns pentru a face palpabilă lacoma necesitate care le face să existe. Toate acestea mănjesc, otrăvesc.

Chiar mergând de-a curmezișul, urmezi alinierea, înghesuit ca un punct-virgulă într-un manual de sociologie. Așa sunt, aranjate, etichetate, alveolele unui stup care nu se mai supune decât unei măști nebune, soi de mumie bufă îndopată cu miere și care își răspândește la nesfârșit mesajul întăritor: „Regula jocului e să mori. Să mori cât mai bogat cu putință!”

*

Cine știe, cu o știință exactă, dacă visează ori crede că visează, ori crede că crede că visează? Cine știe dacă pământul de sub pas se vrea tare ori sfărâmișos ori dacă e rezonabil să câștigi o poziție în realitate? Ne pare rău că nu stăpânim un limbaj ideogramatic ca să ațâțăm cu capătul pensulei forme capabile să înzecească tulburarea, să înarmeze contradicția, să deschidă niște frumoase capcane.

Ce semne trebuie așadar trasate, cu o perfectă dozare de spaimă, de batjocură, de violență, ca să-i apară în același timp ochiului, minții și inimii cât de haotică e această creație, un bălci de încăierări, un coș cu crabi, un cuib de vipere, un câmp de ruine, o alcătuire de rușini și de omoruri, dar și de beții și răsete?

Lucrul cel mai rău e întotdeauna sigur, spune proverbul proverbelor. Nu e nimic aici care să poată mătina ori deznădăjdui. Măhnirea a devenit nașa noastră de război, disperarea un miraj pentru setea noastră.

Funia echilibrului se târăște în praf. Înțeleptul se alege cu o scrânteală din cauza ei. O înjurătură îi sare pe buze și-l răzbuună în adevăr. Apoi își regăsește masca de om care renunță, predicile: „Suntem în pace, firește.”

Ciudată pace pe care cei puternici o plătesc cu monedă de maimuță, iar calicii cu copia conformă.

*

Un mare soare de sânge s-a înecat. El n-a dat foc câmpiei. A lăsat stepa îmbibată de carbură. A înămolit lacuri și mări, a semănat muți, stârpituri, slăbănogi împrejur. Nu era soarele cel adevărat, ci dublura lui simbolică. Cea pe care toate câmpurile și-o dispută. Soare de medalie, soare de metaforă, soare de stindard.

Porumbeii, vulturii, crinii, leii au cunoscut deja asta.

*

Ochiurile plasei sunt strâmte, mici călușuri țesute la nesfârșit. Nu se strecoară prin ele decât ceea ce e calibrat, neted, flexibil. Ceea ce a îngăduit rindeaua, pila, polizorul. Ceea ce a filtrat furiile, i-a ros ametelele, i-a slăbit țipetele și s-a învoit cu interminabilul lanț de la asemănător la același. Ochiurile plasei sunt strâmte, țesute la nesfârșit ca să învețe minte infinitul.

Au fost puse în șoproan foarfecile, ca să scăpăm cu fața curată folosind dinții.

*
„Capul mai sus, respirați adânc”, spunea Tinianov, adăugând: „Viața trece ca un poem.”

Fără întoarcere

„Fiecare să rămână acasă la el: Maorii în Groenlanda, Bascii în Etiopia, Pieile-Roșii în Noua-Guinee, Picarzii la Samos, Eschimoșii la Bratislava, Papuașii în Wallonia, Celții în Siberia, Calmucii în Provența...” Acest crez al lui Louis Scutenaire, care ne-a bucurat de-atâtea ori, își vede tonica batjocorire intrând în rezonanță cu cele mai oarbe spaime, cu cele mai sinistre reapariții, cu cele mai sângeroase parole.

Domnia lui Père Ubu s-a instalat în mod vizibil oriunde, nu numai în Polonia. Au fost scoase din nou vechile stindarde, au fost reîncălzite cenușile strămoșilor și urile fosile. Nu auzim decât anaterme sau amenințări, țipete de bărboși, lătrături de milițieni. Negustorii încasează și tac. Cei bogați oftează și se ascund sub pământ. Statele își desfășoară sârmele ghimpate. E vremea reînvierii pajiștilor pătrate patriotice, a expertizei etnice, a înrolării cerului. Se înmulțește ceea ce pune piedici. E exaltat ceea ce interzice. Se sacralizează ceea ce restrânge orizontul și visurile.

Enrique Discépolo, marele poet al tangoului argentinian, presimțise dintr-odată acest lucru: „Secolul XX e un depozit de gunoaie.” Gunoaie în capete, în inimi și-n orice loc. Gunoaie cu chip omenesc, gunoaie active ori pasive, gunoaie cu pret de aur botezate descărcări nucleare, marina, parc de distracții sau cimitir de avioane. Aerul miroase a sulf. Epoca dată pe mâna normelor de consum urmează deriva programată a conștiințelor. Nu mai trăiesc decât suflete moarte Oceanul scuișă păcură, pesticide, detonatoare.

Nimeni nu scapă acestei mizerabile nebulii. Spectacolul anesteziază refugiile. Dorința e prinsă în capcană, revolta e derizorie. Umbra lui Zapata trece peste noi ca un soare superb care va fi călcat în picioare.

Brazda în care să ne înscriem trupurile și glasurile se află în mod ciudat în afara jocului, dincolo de speranță și disperare, într-o zonă mișcătoare ce nu mai primește decât ființe în trecere. Acelea au țesut rădăcinile și ramurile, ferigile și lianele. Ele și-au hibridat strigătele, au schimbat limbile, au băut la izvoare de întâlnire. Ele au construit acoperișuri și corturi, dar nici un zid de apărare, nici o fundație. Ele se duc din plecare în plecare. Caii lor le duc fără întoarcere. Ele nu vor să umeze decât vara deplină, anotimpul fierbinte.

Incipit

Orice poem începe
Cu un „nu știu
De unde vine-acest murmur,
Acest strigăt, această jertfă”

Chiar de nu rămâne nimic din el

Ori aproape o umbră
și-această suflare fără de corp
Pe piele, pe pagină

Poemul trece
Înainte de-a trece
Dintr-o dată, dintr-una singură

Prin nevăzuta gură
Între ceea ce-l pierde
și ceea ce-a pierdut

Aici în vis

Lui Antonio Segui
Nimic nu dovedește realitatea acestei lumi.
Noi suntem totuși vii și trăim ca și cum.

###

Totu-i plecare.

La mișcare nu poți să renunți.

*La mișcare-n azur sau asfalt, vulcani ori ghețuri.
Gestul cel mai neînsemnat a semănat stele pe pământ.*

*Cine nu simte cavalcada, carnavalul, migrația
corpurilor și-a pietrelor?*

*Cea mai neînsemnată depărtare a azvârlit ochii
către cer.*

*Cine nu întâmpină zguduitorile, blestemele,
mângâierile și urmele?*

Pasul cel mai mărunt a înălțat alte zări.

*Cine nu trăiește din alarme, din timpuri
nimicite, din suflări fierbinți și din umbre?*

Totul e cheltuială.

Totu-i pustiu.

În marea oglindă a mâinilor noastre goale.

Cu dinții

Se-ntâmplă uneori să-ți arzi vasele înainte de-a le lansa pe mare. Vine o mare tăcere ce nu mai are nimic de-a face cu victoria sau cu înfrângerea. În țara pielii tale ești un străin ce visează, un vagabond dansând. Ai mâinile pe umeri, gura deschisă, privirea mândră. Din cap până-n călcăie, ca un arc pe cale de a se rupe. Nu se știe cine se înfioară.

Un călăreț ridică un praf de aur la soarele vertical.

*

Sau, ca să spunem lucrurilor pe nume, sunt zile în care iluzia esențială din Advaita Vedanta și esența realului după doctrina budistă par a se contopi. Fiecare poate măsura starea de aproximație existențială pe care o implică o asemenea percepție. Unii văd în ea simptomul decisiv al bluesului metafizic.

Iar zeii se joacă în cutele temerilor noastre.

*

Orice minte dezlegată determină cu un reper ceea ce-o așteaptă și cât e de greu de-nghițit problema căderii timpurilor. Indiferența, ironia, progresul social, brideul, libertinajul, pescuitul cu muște constituie replici potrivite, însă trecătoare. Să ajungi la clara conștiință a ceea ce este, cu surprinderea fără fisură a dezordinii lumii drept corolar, iată ce solicită o angajare a ființei cu mult mai periculoasă.

Privind prea de aproape, primul drum ce se-nfățișează este o coborâre-n infern. Aici o farmacie, un bar-tutungerie, o măcelărie, o parfumerie, o agenție de voiaj; în față, un hotel, o băcănie cu produse fine, o prăvălie de lenjerie feminină, un magazin de mărunțișuri, un restaurant japonez. Și toate astea continuă, toate astea încep din nou, până ce marchează labirintul în toate sensurile. A atinge în treacăt aceste praguri de uși, aceste vitrine, fără nicio curiozitate ori dorință de a cumpăra, e de

Ironia-i că dezastrul ori groaza
 produc panică-n pas cadențat
 ba chiar elegante naufragii.
 Generalii scot limba sabie la lumină.
 Tot orașul iese din pălăria lui seńor Gustavo.
 E acest tip chircit ce-și ia țigara drept sex.
 Puterea? O bluză groasă, o caschetă - cu modul de
 întrebuințare.
 În salon doamnele așteaptă să se încheie scufun-
 darea *Titanicului*.
 Și iată elefanții, numai ei mai lipseau...
 Pământul se-nvrte, vremea trece,
 visul e-n vârful degetelor, la colțul străzilor,
 chiar dacă jocul străzilor, al vremii și al pământului
 e trucat până la sângele acestui „ingrozitor ceas 5 al
 serii”.
 Da, viața-i un vis, Pedro.
 Da, lumea-i o fabulă, Julio.
 Iar noi dansăm cu zâna cocoșată de treizeci și șase
 de carate.
 Și nu-i întotdeauna un tango.
 Da, lumea-i o farsă, Antonio
 și-mi plac în acest haos ecurile răsului tău.

Nimic și roșu

Dar eu văd viața în roșu
 Verlaine

- să vă spun că oglinda mea-i roșie,
 și că lampa mea-i roșie
 și gura și inima mea,
 roșie ca un secret roșu
 fără replică nici teatru,
 roșu de piatră și de soare amestecate.
- să vă spun că trecutul meu e roșu,
 cărămidă de sânge ori de amurg
 mai puțin sfărâmițoasă decât pare-n ruine,
 cu-acel freamăt de pulbere roșie
 pe garda părăsită
 a zidurilor înroșite.
- să vă spun că memoria mea e roșie
 lângă stâncile roșii
 și grilajele ruginite
 în cele patru colțuri ale labirintului,
 în care soarta se schimbă de la o comotie la alta,
 astre roșii în arhipelaguri, în semănături.
- să vă spun că umbra mea-i roșie
 între mâinile fierarilor
 ce scormonesc cenușa roșie,
 bat la fel de bine demonul ca și îngerul
 fără să le pese de ceea ce-i rămâne tăișului
 nici de visul stacojiu al unei furii bătrâne.
- să vă spun că sufletul meu e roșu
 cioplit din lemnul fosil dintr-o mină de bauxită,
 și că el cântă roșu,
 acoperă zgomotele ucigașe ale lumii,
 urcă la asaltul marilor sentimente
 care sunt în roșu.
- să vă spun că cerul meu e roșu,
 mai larg decât toate pământurile spălate cu leșie
 ce tălăzuiesc în văile roșii
 și-o să vă spun că oboseala mea-i roșie,
 roșii migrațiunile mele fără sfârșit și origine,
 și în sfârșit că văd roșu.

Traduceri de Ion Pop

opinii

Nae Ionescu între conspect și metoda comparată

Traian Vedinaș

În istoria ideilor din cultura românească, filosoful Nae Ionescu, încă din timpul vieții a fost suspectat de lipsă de originalitate, iar demonstrațiile în acest sens au făcut carieră editorială și publicistică, fără ca personajul învinovat să poată lua atitudine, cursurile lui tipărite după stenograme cunoscând doar ediții postume.

O carte recentă, *Apașul metafizic și paznicii filosofiei* (Humanitas, 2010) de Liviu Bordaș repune în discuție chestiunea într-un comentariu doct, plastic și profund polemic.

Ținta tânărului erudit nu este alta decât exegezele reluate și repetate de un deceniu și mai bine de Marta Petreu, în legătură, mai ales cu „inspirațiile” lui Nae Ionescu din autoarea engleză Evelyn Underhill, din care eseista și poeta împricinată și-a făcut un stindard, cu un anumit succes la diverși autori mai mult sau mai puțin specializați în abordarea temelor fierbinți ale filosofiei românești. Acestea rămân deocamdată cele interbelice și datorită inflexiunilor cu politicul atât în cazul lui Nae Ionescu, cât și al redutabililor săi discipoli Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica.

Discursul lui Liviu Bordaș despre „plagiatul” lui Nae Ionescu este unul alert, erudit până la nuanțe, cu itinerarii și introduceri în lecturi și teme comune, până la un punct, ale filosofiei europene din prima jumătate a secolului al XX-lea. Ideile eseului sunt clare și epuizate cu o erudiție și comprehensiune pe care rar o putem întâlni în exegezele mai vechi și mai noi asupra autorilor și ideilor din filosofia românească.

Numeroase puncte de vedere, exprimate în presa culturală, au luat cartea *Apașul metafizic și paznicii filosofiei* drept un atac la persoană, în contra eseistei cunoscută prin exegezele sale crude la adresa lui Cioran și Sebastian.

Într-o lectură nepătimășă și nepărtinitoare nu se observă uneltele atacului, ci dimpotrivă, Liviu Bordaș se dovedește a fi un fidel cititor atât al eseistei Marta Petreu, cât și al poetei cu același nume, denumirea unor paragrafe din carte cu titlurile volumelor de poezie ale Martei putând fi lecturate și ca un elogiu adus vocației poetice a exegetei lui Nae Ionescu.

Sigur că lecturate în timpi diferiți, opiniile Martei Petreu și ale lui Liviu Bordaș despre Nae Ionescu pot să creeze atât impresia că ambii exegeți au dreptate, cât și aceea că numai unul dintre ei este purtătorul adevărului.

Diferența dintre ei este însă una profundă, nu prin aceea că Marta Petreu „acuză”, iar Liviu Bordaș „apără”, ci la nivel de metodă, întrucât de o parte avem conspectul conștiințios și seducător, iar de cealaltă parte se află în lucru metoda comparativă specifică exegezelor erudite și comprehensive.

Exegezele Martei Petreu, nu numai cele despre Nae Ionescu, ci și cele asupra lui Cioran și Mihail Sebastian urmează regula „conspectului”, o tehnică de extracție filologică fără acces însă la viziunea filosofică. Pentru cititor, lectura „conspectelor” ingenios armonizate cu multă trudă pentru simetrii poate fi convingătoare, întrucât conspectul este chiar în limbajul Martei



Petreu ilustrativ pentru „copia la indigo” de la un autor la altul, de la Underhill la Nae Ionescu, de la Nae Ionescu la Mihail Sebastian.

Liviu Bordaș, fără a respinge tehnica citatului bine conspectat introduce în chiar abordarea citatelor metoda comparativă, în care își face loc spiritul veacului, afinități și respingeri auctoriale. E pusă în joc erudiția cărturărească și o viziune mai amplă asupra ideilor decât aceea a îngustimii citatelor, îngustime care virusează filologic perspectiva filosofică.

Astfel spus, Marta Petreu în exegezele sale taie și despică citate cu pasiunea pătimașă a demonstrației ultime, fără să observe că deconstrucția prin conspect anihilează chiar voitul spirit filosofic al exegezei.

Liviu Bordaș nu neagă existența unor teme comune la filosoful român și la alți filosofi, ci dimpotrivă e convingător în a susține o anumită circulație a ideilor filosofice de la un autor la altul, miza lucrării lui fiind aceea că în filozofie autenticitatea primează în fața originalității.

Datorită acestei preferințe reale pentru autenticitate în filozofie, tânărului erudit îi apar în prim plan nu similitudini, ci diferența între Nae Ionescu și Evelyn Underhill.

Astfel în ciuda diverselor paralele între *Mistica* lui Underhill și *Metafizica* lui Nae Ionescu, cele două scrieri „sunt opere din registre foarte diferite. De o parte avem un demers teologico-estetic traversat de anglo-catolicismul feminist al lui Evelyn Underhill. De cealaltă parte un demers logico-metafizic subintins de ortodoxia originizată a lui Nae Ionescu”.

Așadar, prin metoda comparativă, erudită și exigentă exegeza lui Liviu Bordaș asupra „plagiatului” la Nae Ionescu se ridică deasupra orgoliilor românești, pentru care nu o dată exegetul e mai important decât filosoful, și provoacă cercetările asupra filosofiei românești spre contextul european al mișcării ideilor, impunând un tip de exegeză argumentată erudit și filosofic, nu depănată demonstrativ.

excelsior

Paul Payan

Cum a devenit Maria neprihănită

Verba, fără îndoială, de una dintre cele mai dezbătute și criticate dogme ale Bisericii romane. Devenită identitară pentru catolicism după proclamarea ei întârziată de către Papa Pius al IX-lea, în 1854, ajunsă celebră prin aparițiile în fața Bernadettei Soubirous patru ani mai târziu și prin succesul pelerinajului de la Lourdes, dogma conceperii immaculate a Fecioarei a fost dur criticată de alți creștini și, adesea, rău înțeleasă. E confundată cu regularitate cu concepția virginală a lui Iisus, în timp ce Conceperea Imaculată definește în realitate puritatea absolută a Mariei, ea însăși concepută fără păcat și ocrotită de acest păcat originar, presupus că a pătat întreaga omenire după greșeala lui Adam și a Evei.

Caracterul recent al acestei afirmații dogmatice nu trebuie să ne facă să uităm că ea e consecința unor dezbateri multisekulare, uneori foarte virulente. Studiul foarte amănunțit făcut de Marielle Lamy detaliază deja etapele medievale ale acestei controversă¹. Colocviul reunit la Paris, la Școala de studii înalte în științele sociale, în 1 și 2 octombrie 2009, la inițiativa lui Séverine Lepape și a lui Eléonore Fournié, a permis redeschiderea dosarului².

Totul începe în secolul al XII-lea cu apariția sărbătoririi Concepției Fecioarei, în 8 decembrie. Epoca cunoaște entuziasmul pentru evlavie marială, iar noua celebrare câștigă un real succes, pe punctul de a se impune de-a lungul secolului al XIII-lea. Totuși nu fără greutăți, iar criticile lui Bernard de Clairvaux în această privință sunt celebre: nu e ciudată celebrarea unei conceperii obținută necesar prin uniunea sexuală a părinților Mariei? Dar timpul acesta e totodată și cel al afirmării sacralității căsătoriei pe care doar consumarea o validează. Iar evangheliile apocrife care găesc o nouă tinerete în secolul al XIII-lea difuzează pe larg istoria Anei și a lui Ioachim, părinții Mariei, necunoscuți în Biblie. Întâlnirea lor la poarta de aur, în Ierusalim, pusă în scenă de Giotto la Padova într-o

senzualitate excepțională pentru epocă, e asimilată foarte repede cu conceperea în sine.

Acest succes liturgic și devoțional e dublat de o dezbateri teologică opunându-i pe susținătorii unei conceperii miraculoase, ferită de păcatul originar, și pe "maculiștii" care explică că Maria n-a putut fi sustrasă legii universale a umanității. Pe de-o parte, franciscanii, carmeliții, prevestitorii; pe de alta, dominicanii.

Dezbaterea degenerază uneori în conflict deschis, ca în 1387, în grava criză a Marii Schisme din Occident care îi opune pe papa de la Roma și pe cel din Avignon: pentru că a criticat violent teza Concepției Imaculate, dominicanul Juan de Monzon suportă fulgerele Universității din Paris și trebuie să fugă lângă papa de la Roma, Urban al V-lea. În acele vremuri grele în care sentimentul coruperii umane e foarte viu, oamenii se complăceau fără îndoială mai mult în ideea unei purități absolute. Clericii și credincioșii o caută în figura mamei lui Hristos.

Totuși, definiția acestui privilegiu marial e departe de a fi fixată. Teologul Jean Gerson, cunoscut pentru seriozitatea și moderația lui, nu propune să i se acorde și lui Iosif o sanctificare *in utero* cu doar puțin mai mică decât cea a soției sale? Ideea sa nu va avea deloc succes. Cu toate acestea, secolul al XV-lea ar fi putut vedea triumfând teza concepției immaculate a Fecioarei. La consiliul de la Basel, în 1439, ea a fost afirmată oficial; dar consiliul fiind intrat în disidență cu papa, această decizie putea fi repusă sub semnul întrebării. Conflictul continuă până în secolul al XVII-lea, mai ales în Spania și în Italia. Sunt agravate de faptul că dominicanii sunt încărcăți cu răspunderea redutabilei Inchiziției împotriva căreia, în Andaluzia de exemplu, devotamentul popular pentru Conceperea Imaculată, propagată mai ales prin cântece învățate în școli, ia aspectul unei adevărate reacții.

Una din contribuțiile colocviului organizat la EHESS a fost întocmai de a arăta, cu ajutorul

istoricilor literari, al istoricilor de artă și al muzicologilor, cum și-a făcut loc, puțin câte puțin, ideea unei conceperii immaculate a Fecioarei, prin liturgiile de slujire a Fecioarei și a muzicii lor, dar și prin imagini. Imaginile părinților Fecioarei, de exemplu, care insistă din ce în ce mai mult, la sfârșitul Evului Mediu, pe caracterul excepțional al întâlnirii lor; mai ales cele ale Fecioarei stând în soare, în picioare pe o semilună, înconjurată de stele. Această figură veche, inspirată din Apocalipsă, se impune începând cu secolul al XVI-lea ca imagine a Fecioarei neprihănite.

Tensiunea între evlavie și teologie se regăsește, mult mai târziu, în grota din Lourdes: făcându-se interpreta unui cuvânt al Fecioarei, literalmente lipsit de sens – "Eu sunt Imaculata Concepere" – tânăra Bernadette traduce o căutare de puritate căreia îi este greu să se definească. După Elisabeth Claverie care închidea acest colocviu, putem citi o "tehnică de atenuare" a paradoxului inerent creștinismului, al unui Dumnezeu care se încarnază într-un sistem uman de înrudire³.

Dacă decizia pontificală din 1854 a pus capăt la mai multe secole de dezbateri, chestiunea purității Mariei continuă să opună diferitele confesiuni creștine și să-i intrige pe istorici și pe antropologi.

Note:

1. M. Lamy, *L'Immaculée conception*, Institut d'études augustiniennes, 2000.

2. Actele acestui colocviu vor fi publicate în curând în revista în linie *L'Atelier du Centre de recherche historiques* (<http://acrh.revues.org/>). Cf. J. Berlioz, "Vous avez dit *Immaculée Conception*?", *L'Histoire*, 263, martie 2002, pp. 25-26.

3. E. Claverie, *Les Guerres de la Vierge. Une anthropologie des apparitions*, Gallimard, 2003.

Articol publicat în *L'Histoire*, 351, martie 2010.

Traducere din franceză de Alina Popescu

sport & cultură

Ion Monea sau despre eroi și legende

Demostene Șofron

Scriam, nu cu mult timp în urmă, despre nevoia de modele, nevoia de eroi, nevoia de legende, tot atâtea motive pentru tinerii zilelor noastre de a se îndrepta spre sport și mai ales spre sportul de (înaltă) performanță.

Revin asupra ideilor mai sus enunțate și nu întîmplător. 2011 a început sub cele mai nefaste auspicii pentru sportul românesc, tot mai departe de succese, dar și tot mai sărac în valori, tot mai sărac în legende, cu tot mai puține modele de urmat.

Și un model de urmat a fost și rămîne Ion Monea (30 noiembrie, Tohanu Vechi, Brașov – 1 martie 2011), nume ilustru pentru nobila artă a pugilatului. Face parte din categoria puținilor boxeri români cu două medalii olimpice, bronz la Roma (1960), respectiv argint la Mexico City (1968). Spun puțini și mă gîndesc la faptul că s-au bucurat de două medalii olimpice Leonard Doroftei (bronz, Barcelona 1992; bronz, Atlanta, 1996) și Simion Marian (bronz, Atlanta, 1996; argint, Sydney, 2000).

Revin la Ion Monea. În cei 15 ani de carieră sportivă la vîrf, a disputat 285 de meciuri, din care a cîștigat 249! Și-a trecut în palmares 11 titluri de campion național (în perioada 1960 – 1969, plus 1971) la două categorii, mijlocie, respectiv semigrea. Lor li se adaugă alte trei titluri de campion balcanic (1961,

1962, 1963), două de vicecampion european (1963 - Moscova, 1969 - București) dar și un bronz european (1967 - Roma). O carieră sportivă de invidiat, începută în anul 1957, cu primul titlu de vicecampion național la juniori.

Din cele două prezențe olimpice, cea din 1968, Mexico City, rămîne memorabilă, de povestit nepoților și nu numai. Trece de Reymers (ex RFG, KO în repriza a II-a), de nigerianul Adekuyne ("un stîngaci înalt, cu mișcări iuți, derutante"), de polonezul Stanislaw Dragan în semifinală. O semifinală cu mult sînge, din care ambii boxeri au ieșit rău și fonați. Polonezul s-a ales cu mîna ruptă, în timp ce fractura de piramidă nazală îi este fatală lui Ion Monea, oprit să boxeze în finala cu Dan Pozniak (ex URSS).

A ilustrat arta pugilatului cum puțini au făcut-o. "Boxul, ca să-l citez pe Ion Monea, nu este nici tenis de masă, nici baschet. În ring știi numai tu și adversarul. Dai mai tare, ieși fresh, dacă nu îți umflă capul și zile întregi nu mai vezi bine!". Prin prisma celor declarate, boxul i-a adus lauri, i-a adus și necazuri, de natură medicală în primul rînd. Picioarul stîng i-a fost amputat în 1993, dar nu s-a plîns niciodată. Nu a bătut la nicio poartă, nu a cerut ajutor nimănui, nu s-a milogit pentru o bucată de pîine. Nu a făcut din infirmitate un caz. Demnitatea din ring a avut corespundență și în viața de toate zilele, cu bune și rele.

Acesta a fost și este Ion Monea, "un monstru sacru – citez din Petre Mateescu, antrenor – pe care actuala generație nu l-a cunoscut. Mă bucur că-i restaurați memoria. Merită!"

L-am văzut în ring de nenumărate ori, în finale naționale, în cele din Centura de Aur, în ringul olimpic. I-am admirat de fiecare dată ambiția, dorința de a ieși învingător cu orice preț, cel al *fair-play*-ului înainte de toate.

Puțini știu de Ion Monea. Puțini îi cunosc legenda și mai puțini cunosc legende de țesute de un Gogea Mitu (cel mai înalt boxer român cunoscut vreodată, 2.42 !!!), Marcu Spakow, Lucian Popescu din perioada interbelică, Nicolae Linca (singurul aur românesc la Jocurile Olimpice, Melbourne, 1956), Vasile Tita, Gheorghe Negrea, Mircea Dobrescu, Constantin Dumitrescu, Calistrat Cuțov, Ion Alexe (cel care a avut onoarea de a-i întîlni în ring pe George Foreman și Teofilio Stevenson), Valentin Silaghi (n. Bobâlna, Cluj; bronz JO Moscova, 1980), Alec Năstac, Simion Cuțov. Cu siguranță mai cunoscuți sînt Mihai Leu, Leonard Doroftei, Lucian Bute, contemporani nouă. Cu o mențiune pentru Bute, aflat în fața celei de a șaptea tentative în păstrarea titlului de campion mondial în versiunea IBF, în limitele categoriei supermijlocie. O legendă fără un final cert, dar cu un act important la 19 martie 2011, Montreal, cînd adversarul se numește Brian Magee. Povestea merge mai departe...

Bleonț sare din pagină

Adrian Țion

Publicitatea oficială a ajuns tot o formă de anonimat. A-ți face reclamă e sinonim, în zilele noastre, cu a bifa un punct din programul necesar promovării unui produs. Conferința de presă pentru lansarea unui produs teatral e o formă de publicitate cuminte, nezugomotoasă. Anunțată, convocată, inclusă în agendă. Actorii se expun și vorbesc. Ziariștii întreabă și notează. Totul după tipic. Șters, monoton, fără relief și culoare. Ca să sari din monotonie trebuie să vii cu un joc de imagini, să șochezi. Regula nu face vâlvă, numai săritura din tipar.

Tot a vorbit o oră Claudiu Bleonț la conferința de presă de la Teatrul „Ioan Slavici” din Arad despre ideea spectacolului scos în turneu prin țară. Este vorba despre *Căutându-l pe Shakespeare prin Richard al III-lea*, montat la Turnu Severin de Toma Enache în interpretarea unor amatori. Ziariștii de pe margine stăteau ca niște mumii în jurul lui, poate uimiți de debitul său verbal. Nici nu clipeau. Abia dacă mai notau, abia dacă mai puneau vreo întrebare. Și Bleonț perora de zor, gâfâind, cu patos crescând, despre calitatea prestației amatorilor, încercând să supraliciteze generos contribuția și importanța lor. Tare. Să se audă! A vorbit despre pasiunea de a face teatru, de a fi implicat în muncă, lovind și în indiferentismul național ancestral, sau în fariseismul ortodoxist amintind și despre alte boli cronice, mioritice, tratate sporadic și superficial cu analgezice. Tuna și fulgera ca scos

din minți, căutându-și dușmani nebuloși cu care să se războiască, în speranța de a stârni, dacă nu conștiințe adormite, cel puțin un minim impact public. Cum acesta nu putea fi verificat imediat, iar fețele celor înșirați pe la perete erau la fel de imobile, fețe de provinciali mărginiți, a clacat subit. În loc să-și ridice expozeul la un punct maxim al persuasiunii prin elocință, și-a coborât numaidecât... chiloții. Pentru a demonstra că ceea ce face în teatru e lipsit de prejudecăți. Pentru a convinge că nu are nimic de ascuns. De remarcat că nici atunci fețele ziariștilor n-au reacționat. Fețe de porțelan sau de piatră.

Prin temperament și stil de viață, Claudiu Bleonț nu e un partener comod. A dovedit-o de nenumărate ori. Ca actor e extrem de dotat și rolurile din teatru și film stau mărturie. E drept că, în anii din urmă, se vâra și se scâlâmbăie prin tot felul de emisiuni tv de doi bai. Bolnav de vedetism fiind, el știe bine că succesul trebuie pregătit cu grijă sau provocat. Și atunci e prezent în show-uri lipsite de orice valoare sau aplică o rețetă mai simplă. Provoacă mai întâi scandal, pozând în nonconformist ca o paiată sau ca o fufă dispusă să-și expună silicoanele (și nu numai) în public. Dacă i se dă ocazia să atragă atenția asupra sa, vorbește vâjâit, neortodox și în cele din urmă își arată dezinvolt ce mai are, obligându-i pe realizatorii difuzării secvenței cu pricina să blureze imaginea și să aplice bipuri. Reacția colericului actor: „Suntem o țară de farisei.”

Conducerea Teatrului Național București se delimitează de dezbrăcarea lui în public de la Arad, invocând aducerea unor grave prejudicii de imagine instituției. Atâta caz s-a făcut deja în urma acestei dezgoliri încât actul teatral pentru care a făcut promo rămâne undeva în umbră. Nebunie, frustrare, dorință de a ieși mai mult în față sau premeditat act histrionic? TNB a pus diagnosticul citând din Shakespeare care vorbește prin gura lui Polonius: *E chiar nebun și spun că e nebun...* Să-l iertăm. E doar un comedian. Are și el ieșirile lui. Epoca dezgolitilor în public e doar la început. La noi și în lume. Epoca dezvelirii de prejudecăți, firește. La o petrecere dată de Elton John li s-a cerut invitaților să ofere câte un obiect personal. Modelul Heidi Klum și-a oferit chiloții, dezbrăcându-i instant, în public și în fața camerelor.

Mi-l amintesc pe Claudiu Bleonț din secvența dată pe Televiziunea Română Liberă în zilele revoluției. Secvență memorabilă desprinsă din *Macbeth!* Răcnea ca un nebun, dar ce bine mi-a căzut răcnetul lui. În genunchi, măcinat de greață până în străfundurile sufletului, cu o voce cavernoasă și schimonosit de ură, își revărsa blestemul asupra tiranului căzut de la putere. Alături se derulau imagini cu Florin Piersic lăcrimând de bucurie și cu Victor Rebengiuc oferind celebra hârtie igienică acelor colegi care și-au murdărit gura înălțându-l în slăvi pe Ceaușescu. Momente unice la care Bleonț și-a adus în mod strălucit obolul. Atunci n-a spus nimeni că-i nebun. Aceeași înverșunare o arată azi Claudiu Bleonț față de amorțea generalizată a nației, față de cetele de plângăreți autohtoni din epoca lamentației prelungite.

rânduri de ocazie

Miruna în țara minunilor teatrale...

Radu Țuculescu

Cartea semnată de Miruna Runcan și apărută la editura Limes (2010) se intitulează *Habarnam în orașul teatrului* - un titlu cu rezonanțe de roman picaresc. Este, însă, vorba, despre descifrarea și apoi proiectarea în imaginația cititorului a universului spectacolelor lui Alexandru Dabija. Un studiu amplu, de profunzime, scris într-o formă cu evidente accente personale. În alambicul de vrăjitoare al Mirunei Runcan se amestecă, într-o explozie vie de culori pitorești, eseul cu cronica și fragmentul de blog, decupajul de film cu bucăți de proză, reportajul cu poezia, ironia fină cu umorul frust, comentariul sec și informațiile exacte cu puseuri de meditații socio-filozofice. O adevărată mixtură postmodernistă aș fi putut spune, dacă termenul nu este deja compromis de către unii comentatori (cică niște cronicari...) care l-au maimuțărit în textulețe superficiale și stupid bășcălioase.

Cartea Mirunei Runcan despre personajul Alexandru Dabija și lumea spectacolelor sale se citește ca un roman incitant, chiar și de către cei care nu au văzut niciun spectacol al regizorului. "A construi o carte despre Dabija mi se părea un lucru obligatoriu, în ordinea normalității culturii teatrale românești. Dar e cultura teatrală românească una cu adevărat normală? Eu am, la capitolul ăsta, destule îndoieli..." Autoarea știe să creioneze un portret cu deosebită precizie, alunecând dincolo de

aparențe. "Dabija este un jucător, însă refuză câștigurile spectaculoase, de moment, preferându-le pe cele de perspectivă... Are un desăvârșit respect față de regizorul confrate... Are un haz enorm, care vine din precizia spontană a diagnosticului, nu din gratuitatea jocului de cuvinte..."

Cartea este structurată pe capitole purtând titluri tentante, când jucăușe, când sobre, ca de exemplu: *În care autorul face săpături căutând începuturile sau Mizantropia, atrocitatea, barbaria, puterea...* Capitolul dedicat perioadei în care Dabija a fost director la teatrul Odeon are ritmul, suspansul și misterul unei adevărate proze polițiste, punctul central fiind "tenebroasa afacere" a demiterii regizorului din funcție de către Ministerul Culturii.

Pentru Miruna Runcan, regizorul Alexandru Dabija este un magician cu "arme" la vedere, fără intenții (artistice) absconse pe care să le descifreze consumatorii artei sale. El este un artist cuprins, adesea, de îndoiele, mereu în căutarea sensurilor tainice ale actului teatral. "Teatrul este un instrument de înțelegere sau unul de provocare?" Dabija ocolește, nu cu ostentație dar cu hotărâre, orice aluzie la vreo dimensiune de "artă poetică" a vreunui dintre spectacolele sale. Adică, putem avansa ideea că el ocolește orice grăunte de "teză" în montările sale, ceea ce este lăudabil. Montează așa cum "simte" că trebuie să o facă în acel moment cu textul ales. "Nu pot să înghesui în cuvintele "artă poetică", ceva ce e

foarte greu de definit, cu mijloace teatrale. Dacă nu ai definiții exacte ale componentelor, atâta timp cât ele rămân într-o zonă de inefabil, când nu le poți cuprinde în cuvinte, e greu să vorbești despre o artă poetică. Și cred că e și inutil..." De fapt, Dabija dorește să sublinieze faptul că refuzul său de a admite "arta poetică" în teatru este unul polemic.

Centrul de greutate, simbul, cheia cărții se află în capitolul cinci: *Jocuri și jucării, snoave și basme*. Căci, nu-i așa, din joc și din joacă se nasc lucrurile mari, creațiile adevărate, artistul autentic fiind un *homo ludens*, după cum îl numește Huizingha. La un moment dat, regizorul își propune să se joace pur și simplu, să-și reinvețe publicul că teatrul poate recupera prospețimea copilărească din fiecare spectator. Montează texte-jucării ori reinvie basme, (re)descoperind lumea cu uimire sinceră, nepătată, creatoare, totul culminând cu spectacolul *Aventurile lui Habarnam* (de aici și sugestivul titlu al cărții), un personaj hazos, nehotărît, lenes și liber, un filozof-încurcă-lume, într-o lume de specialiști... Iar autoarea concluzionează: "Nu știu când și unde va continua demersul dabijean de recuperare prin jocuri și jucării. Dar știu că el e, pentru peisajul nostru cultural (nu numai cel teatral) de o importanță capitală. Și am certitudinea că, în adânc, Habarnam personajul teatral își declară, pentru noi adulții, hîtru, oblic, identitatea de adîncime cu autorul; în același fel în care Doamna Bovary și-o declara pe a sa. Sau era invers? Parcă mai contează..."

Cartea Mirunei Runcan dedicată omului și regizorului de teatru Alexandru Dabija este o carte fermecătoare, scrisă cu o muzicalitate plină de tonalități diverse și ritmuri antrenante.

jazz story

Jazzul, New Orleans-ul & dixielandul

Ioan Mușlea

Mai mult ca sigur, dacă va fi existat cumva un moment anume al apariției jazzului, fapt în privința căruia mă îndoiesc, acesta nu a fost salutat cu siguranță de nimeni și nici semnalat în vreun fel sau altul; și asta pentru simplul motiv că un asemenea moment (solemn sau nu), de fapt, nici măcar n-a avut loc. Toată povestea pe care mă străduiesc să v-o „vând” a decurs în realitate cât se poate de spontan, fără violență și înafara oricărui control. Noul „idiom” s-a întâmplat să fie adoptat/însușit în scurtă vreme de către unii muzicieni sau grupuri de muzicieni mai răsați. În rest, lumea își petrecea într-o aceeași veselie și fie că dansa pe rupte, indiferent de melodie sau gen muzical, fie lua parte la înmormântările de la care cu toții se întorceau în cea mai bună dispoziție, schițând pași de dans și fredonând refrenele cele mai lumești cu putință, neavând nimic de-a face cu cele veșnice. Dansurile din Caraibe sau ceremoniile înnebunitoare cu o pronunțată tentă *voodoo* se amestecau fără nicio noimă sau restricție cu reminiscențele unor înțepenite/anacronice dansuri de salon, cu bălciul *minstrelilor* ori cu împielitățile/îndrăcitele *ragtime*-uri. Când și când însă, din cine știe ce cotlon, se strecurau acordurile și ritmurile chinuite, dureroase ale bluesului care colorau/impregnavă într-altfel circuitul creol sau caribbean, întunecându-l aproape de tot. Cert este un singur lucru: pe la începutul secolului XX, în orașul New Orleans, care număra circa 200.000 de locuitori, își făceau veacul și supraviețuiau un număr de 30 de orchestre bine cunoscute și înregistrate „în acte”. În asemenea condiții se presupune ca posibilă și existența unui număr de amatori ceva mai aparte, dedulciți la sunetele și acordurile ciudate ale unei asemenea otrăvi subtile, care se vor fi tot înmulțit cu timpul așa încât anumite grupuri sau mici orchestre își puteau găsi ceva mai lesne un vad mai bun ba poate chiar și o brumă de ascultători ori *aficionados* fideli. La urma urmelor, în acest oraș meridional și haotic (așa cum se prezenta New Orleans pe la 1900) unde își duceau viața de azi pe mâine sute de muzicieni și muzicanți „pârâți” (cei mai mulți dintre ei fiind niște amărăți și mațe fripte), exista realmente o atmosferă cu totul specială. Altfel ar fi fost de-a dreptul imposibil să se descopere cineva *de bun* cum la fel de imposibil ar fi fost să știi, cât de cât ce anume cântă și mai ales cam pe unde anume o scrântești cel mai frecvent. Ca să nu mai vorbim de cât de delicată devenea toată povestea dacă vroiai să cântă ceva anume și într-un anumit fel, deși ți se ceruse cu totul altceva și lumea aștepta de la tine să te execuți fără să crănești.

Abia născut și de nimeni știut, jazzul, în fapt, nu exista decât la modul virtual, denumirea sau numele (de jazz!) nu apăruse încă nici ea și mai aștepta să fie născocită; doar într-un târziu a început să se pomenească de niște muzici mai ciudate, cumva mai aparte, pe care cei câțiva interesați sau „inițiați” o porecliseră *jass* (cuvântul având conotații legate cât se poate de clar de actul sexual). În rest, aproape orice s'ar fi cântat nu trebuia decât să aibă, în primul rând, un ritm incitant și obsesiv (într-un cuvânt: *răspicat*) și să conțină, să se învârtă – oricât de ezitant și aproximativ – în jurul unei melodii cât de cât cunoscute, pe care să se poată dansa ori ... mima un simulacru aducând a pași de dans. Așadar, pe la 1900, la New Orleans, atât în bordeluri cât și în

crâșme ori bombe absolut inimaginabile, muzica nu servea decât la maimuțărirea cu frenezia a ideii de dans. Aceeași poveste se repeta însă, trasă la indigo, de-a lungul și de-a latul Americii, fără prea multe sau importante modificări și inovații; o regăseai, identică, la Chicago, New York sau San Francisco. Și totuși, în marile metropole exista *un ce anume*, constând în faptul că acolo unii indivizi aveau bani cu grămada, femei „ce n'a văzut Parisu” și bogătașii sau gangsterii erau gata oricând să dea cu banii în populație, dornici fiind în orice moment să rupă gura târgului, a fufelor sau a galeriei de gură-cască. Pentru moment însă, vom mai rămâne pentru scurtă vreme bătuti în cuie în sufocantul și parșivul New Orleans, întrucât se impune să răspundem unei ultime întrebări-cheie care sună cam așa: cum arătau, oare, și cine erau muzicienii care se puteau considera îndreptățiți să emită pretenții ori să ceară/impună a se cânta o muzică mai ca lumea și să se distanțeze într-astfel decisiv de clișeele „mizeriilor” de uz curent/general?

După unii cunoscători sau cercetători ai domeniului, pe la momentul 1900, nu se putea vorbi decât de două grupuri distincte: pe de o parte, era vorba de creoli, care nu erau decât niște negri-bastarzi și franțuși, beneficiind de o anumită bunăstare și impregnați până peste poate de reminiscențe culturale franceze; cei care se ocupau de muzică (și nimereau/sfârșeau adesea prinși în mrejele jazzului) se numeau Sidney Bechet, Alphonse Picou, Kid Ory sau ... (de ce nu?) Jelly Roll Morton (pe numele său adevărat, Ferdinand Joseph La Menthe). Pe de altă parte, existau și *ceilalți*: negrii africani, nepoți și strănepoți de sclavi, pe care, azi, (de când cu celebra *political correctness*) nu mai ai voie să-i numești altfel decât *afroamericani*. Despre cei dintâi se știe că erau mai cultivați și mai instruiți (a se vedea și esența *ragtime*-ului!), instrumentul lor favorit fiind clarinetul, în vreme ce tuciuarii plezneau de vitalitate și spontaneitate, cântau din/la orice le cădea în mână, bântuți și chinuți fiind însă adeseori de trăiri chinuite, depresive.

Mezalianța însoțirii/închitării celor două grupuri va avea ca rezultat apariția în anii începuturilor jazzului a stilului *new orleans* care, după părerea lui Joachim Ernst Berendt, „se va fi caracterizat prin liniile melodice a trei instrumente de referință: cornetul (sau trompeta), trombonul și clarinetul. Rolul cel mai de seamă îi va reveni sunetului strălucitor al cornetului, secondat îndeaproape de gravitatea și seriozitatea trombonului, în vreme ce clarinetul se va ține de giumbușlucuri și artificii pline de farmec.

Acestor trei instrumente melodice li se va alătura, de bună seamă, grupul instrumentelor ritmice compus din contrabas ori tubă, baterie, banjou sau ghitară și - după o vreme - va apărea și pianul. Acest mic ansamblu tipic pentru stilul New Orleans, se caracteriza la începuturi printr-un ritm practic identic cu cel al binecunoscutelor marșuri de pe vechiul continent sau cu cel al muzicii de circ. Ar mai rămâne de explicat un singur element legat de stilul *new orleans*: termenul *hot*, utilizat frecvent când avem de lucru cu jazzul. Același incontestabil J.E. Berendt izbutește să lămurească „fără rest” lucrurile: termenul *hot* desemnează acea dogoară/fierbințeală care caracterizează cel mai nimerit frenezia și înflăcărarea interpreților căzuți parcă în transă. Dar Berendt nu se oprește aici, ci continuă: „Formare sunetului, articularea, intonația, vibrato-ul și așa-zisul *attacca* sunt individualizate. Interpretul de jazz cântă în mai mică măsură la instrumentul său și îl folosește cel mai adesea pentru a se exprima, pentru a ți se adresa, a-ți vorbi prin intermediul acestuia.” În jurul anului 1910, la New Orleans a înflorit, literalmente, un stil de a cânta care le aparținea în exclusivitate albilor; cel dinăi care l-a practicat - cu mare succes la public - a fost un anume Papa Jack Laine. Tipul avea o formație (The Papa Laine Band) care le-a dat mult de lucru orchestrelor „negre” în nenumăratele turniruri și concursuri (*contest/battle*) care se organizau în permanență „într-o veselie”. Această născocire de sorginte albă, caracterizată printr-o tehnică mai elaborată, armonii mai „curățele” și un vibrato mai expresiv, este cunoscută/practicată și astăzi sub denumirea de *dixieland*.



King Oliver's Creole Jazz Band

Peliculă muzicală, Gershwin și Bernstein

Oleg Garaz și Liudmila Sprincean

Muzica a cunoscut în decursul istoriei sale diverse destinații. Pe lângă genurile artistice teatrale, coregrafice, ea este aproape indisolubil legată de cinematografie, demonstrând astfel imensa forță sincretică în care își găsesc simbioza mișcarea, cuvântul, imaginea și, nu în ultimul rând, culoarea. Pe fundalul acestor elemente, componenta sonoră nu face decât să întregască imaginea, sau mai bine-zis să valorifice imaginea cinematografică prin armonii discrete, elemente orchestrale caracteristice anumitor acțiuni sau, de ce nu, să evidențieze anumite aspecte și idei esențiale.

În data de 4 februarie 2011, Filarmonica de Stat Transilvania din Cluj a găzduit un concert simfonic în care au fost interpretate lucrări cu o puternică tentă de muzică pentru film, din creația compozitorilor americani George Gershwin (1898-1937) și Leonard Bernstein. La pupitru s-a aflat dirijorul basarabean Mihail Agafița, iar în calitate de solist a fost pianistul Csíky Boldiyszár.

Seara a avut în program lucrări precum *Un american la Paris*, *Rhapsody in Blue*, *Porgy and Bess* de George Gershwin și fragmente din *West Side Story* de Leonard Bernstein.

Așa cum ne-au obișnuit până acum, concertele susținute de dirijorul Mihail Agafița s-au desfășurat cu sala arhiplină și nici acest concert nu a făcut excepție de la regulă. Un rol determinant în succesul la public l-au jucat atât aparițiile frecvente pe scena de concert, cât și repertoriul impresionant ca diversitate stilistică.

Muzica spațiilor pariziene

Programul serii a debutat cu lucrarea *Un american la Paris* compusă în 1928, perioadă petrecută de către Gershwin în capitala Franței. Chiar de la primele intervenții ale orchestrei, compozitorul realizează într-o manieră sugestivă, imaginea unui turist care face cunoștință cu muzica străzilor pariziene. Ideea a fost concepută ca și melodie simplă, interpretată de către partida viorilor. La un moment dat, discursul muzical îmi trezește curiozitatea anume prin originalitatea componenței orchestrale, evidențiată prin apariția unor instrumente mai puțin caracteristice orchestrei simfonice, precum saxofonul, claxonul.

Contrastele dintre secțiunile calme, atunci când *tuiștul* este impresionat de imaginile pariziene, redată prin timbrul flautului sau al viorii *solo* și prin nuanțele dinamice atenuate, cu secțiunile gălăgiei tipice străzilor, intersecțiilor și ambuteiajelor, care sunt redată printr-un număr considerabil de instrumente de suflat, prin intervenții răzlețe în nuanțe intense. Aruncând o privire mai în profunzime asupra titlului lucrării, găsim două cuvinte-cheie - *american* și *Paris*, acestea condiționând și cele două stiluri care parcurg întreaga lucrare, ambianța sonoră franceză și inconfundabilul *blues*.

Aportul definitoriu în realizarea acestui *dualism* l-a avut dirijorul, care, prin gesturile sale sugestive, claritatea și eleganța mișcărilor, la momentul oportun, a realizat contrastul dintre caracterul francez și elementele specifice muzicii *negre*. Aceste caractere distincte oferă întregii lucrări aparența unui continuu joc de imagini configurat prin

diversele intervenții ale instrumentelor tipice și atipice din cadrul orchestrei.

Următoarea lucrare din programul serii, *Rhapsody in Blue* reprezintă un indiscutabil *șlagăr* al scenelor de concert. Inițial, piesa a fost scrisă pentru pian solo și formație de jazz, ulterior fiind orchestrată. Compozitorul a atribuit începutul lucrării nu pianului, ci clarinetului, care *decola* dintr-un registru grav spre cel acut însoțit de accente și intonații proprii jazz-ului. După scurta introducere orchestrală cu clarinet solo, au intervenit acordurile la pian atacate de către Csíky Boldiyszár. Un parfum aparte i-au conferit lucrării influențele jazz-iste în momentele în care era implicată întreaga formație orchestrală.

Pe lângă elementele de agogică și maniera romantică în care a interpretat, pianistul s-a remarcat și prin lejeritatea tehnică cu care a tratat frecvențele pasaje de virtuozitate. Compozitorul a realizat creșterea intensității discursului muzical în formă gradată, astfel, dacă la început tema a sunat doar la clarinet, după care a fost preluată firesc de către pian, spre final aceasta a fost propulsată înspre extremele unor intensități de *forte* la întreaga orchestră, sugerându-mi un *final de film* tocmai vizionat.

Csíky Boldiyszár este un pianist cu o sensibilitate remarcabilă, care conferă interpretării sale o personalitate aparte. Artistul a fost chemat cu același entuziasm de două ori la *bis*. Preludiu op. 32, nr. 12 de Serghei Rahmaninov a fost primul *bis* reconfirmând măiestria pianistică a solistului. Abordarea subtilă cu care a fost tratată fiecare rezolvare a disonanțelor sau fiecare element de agogică mi-au determinat o serie de stări imaginative deosebit de intense. Cea de a doua lucrare interpretată la *bis* a fost *Over the Rainbow*, scrisă de către Harold Arlen - muzica *Vrăjitorul din Oz*, unde apare ca și cântec interpretat de către Judy Garland.

Operă pe înțelesul americanilor

Fragmentele din opera *Porgy și Bess* au marcat începutul celei de a doua părți a programului muzical din această seară. Lucrarea are la bază romanul *Porgy* de Heyward DuBose, care ulterior a adoptat titlul de *Porgy și Bess* ca și lucrare muzicală. Personajele principale ale operei sunt un afro-american sărac și o caucaziană, care se iubesc și supraviețuiesc în condiții ostile. Lucrarea a avut premiera în anul 1935, dar nu s-a bucurat de succes, decât după aproape un deceniu, obținând un loc binemeritat în repertoriul teatrelor de operă, una dintre ele fiind Metropolitan Opera. În prezent lucrarea ocupă pe bună dreptate un loc meritoriu printre capodoperele culturii universale.

Încă de la primele fraze muzicale, dirijorul Mihail Agafița a tratat fiecare secțiune în parte cu un impresionant rafinament, ținând cont că influențele de jazz, care nu sunt tocmai facile de coordonat, sau, mai bine-zis nu sunt atât de stricte în ceea ce privește agogica partiturii, adoptând o atitudine mai liberă. Fiecare intervenție melodică nouă era personalizată dirijoral-gestual în funcție de caracterul acesteia, de o manualitate mai amplă sau una mai mult decât subtilă.

Blues-ul sau mai bine-zis elementele de scriitură

caracteristice acestuia, alternate cu intonații de jazz au oferit lucrării un colorit exotic, un parfum insolit în cadrul genului de operă de până atunci. Ar mai fi de punctat și eleganța cu care a modelat dirijorul unduțiile melodice susținute de viori cu substratul acompaniamentului caracteristic jazz-ului.

Nelipsită din acest aliaj de fragmente a fost una dintre piesele arhicunoscute ale operei, *Summertime*. Scoasă din contextul operei, ea menține atmosfera subiectului, astfel încât este interpretată și ca piesă instrumentală, dar și ca una vocală. Nume de referință în acest sens sunt emblemele muzicii de jazz, precum Frank Sinatra și Ella Fitzgerald. Această selecție ne-a schițat imaginile acelei perioade (început de secol XX), lăsându-ne, totuși, la latitudinea propriei imaginații.

De la operă la muzică de film

Seara muzicii americane a fost încheiată cu câteva secțiuni din coloana sonoră a filmului *West side story* compusă de Leonard Bernstein, un alt compozitor american. Filmul a apărut pe ecrane în 1961, iar ca și subiect este apropiat de cel al romanului shakespearian - *Romeo și Julieta*.

Asemenea lucrărilor precedente, caracterul predominant l-a avut orchestrația, remarcată prin hegemonia instrumentelor de suflat în combinație cu instrumentele de percuție. Instrumentele cu coarde nu aveau decât scurte intervenții în nuanțe atenuate, compozitorul apelând la ele doar în momentele de meditație sau în redarea liniilor cu caracter romantic-nostalgic.

Articulațiile muzicale aveau la bază influențe atât din muzica de jazz precum și din muzica latino. Două modele folclorice diferite ca și origine, care au fost determinate într-un mod mai mult sau mai puțin direct de mediul în care compozitorul a existat ani la rând.

Un alt aspect distinctiv al lucrării îl reprezintă fragmentele cu caracter de dans, realizate prin jocurile timbrale ale trombonilor, trompetelor cu surdină combinate cu cele ale flautelor, xilofonului și ale altor instrumente cu timbru luminos. Alternanța diferitelor ritmuri impunea anumite combinații de instrumente cu accente caracteristice muzicii americane. Iar după un *tutti* consistent în intensități de *forte*, în tradiția muzicii din filmele hollywoodiene, discursul muzical este preluat de către partida viorilor în registru acut, în nuanțe atenuate, ușor perceptibile, realizând un atât de predictibil *happy end*.

Programul concertului s-a încheiat cu aplauze pline de entuziasm, iar drept mulțumire publicului, Orchestra Filamonicii de Stat împreună cu dirijorul Mihail Agafița au interpretat, la *bis*, piesa *Scent of a Woman*, cunoscută în special de melomanii îndrăgostiți de tango și nu numai. Lucrarea poartă semnătura compozitorului, interpretului și nu în ultimul rând al actorului Carlos Gardel. Titlul piesei coincide cu titlul filmului (*Por una Cabeza/Scent of a Woman*) în care Gardel își cântă propria piesă. Pelicula respectivă este cunoscută ca fiind ultima ecranizare a actorului.

Am avut parte de o seară în care ne-am delectat cu ficțiunea muzicală și nu doar cu jocul liber al imaginarii artistice, dar și cu multiculturalitatea (sonorități de jazz, muzică latino, blues și nu în ultimul rând - senzualul tango), parte obligatorie a „political correctness”-ului obligatoriu în postmodernitatea noastră târzie.

teatru

„Integrala” Shakespeare

Claudiu Groza

Cunoașteți, probabil, „sistemul” *Reader's Digest*. Dacă n-ai citit *Război și pace*, nu-i nicio problemă, poți citi un rezumat de câteva zeci de pagini și devii specialist. După același principiu, dar într-un spirit parodic și ghidus, în răspărul „digestiei” pe nerumegate, trei autori, Jess Borgeson, Adam Long și David Singer, au scris o versiune „comprimată” a pieselor de teatru shakespeariane. *Operele complete ale lui William Shakespeare, pe scurt!*, cum se intitulează în românește textul, au fost înscenate recent la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe de regizorul Lucian Țion, în interpretarea a trei tineri actori de top: Sebastian Marina, Daniel Rizea și Ion Fiscuteanu jr.

„Ce mi-a plăcut a fost că nu trebuie să cunoști în profunzime piesele lui Shakespeare ca să îți placă piesa asta”, scria un cititor pe un site britanic. Și într-adevăr, textul plin de umor al celor trei este în sine spectaculos; doar că, așa cum am verificat și la Sfântu Gheorghe, și la o altă reprezentare a piesei, publicului neavizat îi scapă o sumedenie de subtilități, „rafinerii” ludice, uneori chiar și sclipirile improvizatorice ale actorilor pe care acțiunea le permite, ba chiar le pretinde. Asta și din cauza ritmului drăcesc al intrigii, care te poate lăsa în urmă dacă ești un privitor cu mintea leneșă.

Pe acest ritm a mizat și Lucian Țion în montarea sa, fidelă excelent articulatului text original, dar și plusând pe anumite segmente, prin intermediul foarte mobililor actori din spectacol. Conturând trei temperamente scenice diferite, dar complementare, Marina, Rizea și Fiscuteanu jr. au întruchipat cu o poftă, naturalețe și energie ieșite din comun toate personajele shakespeariane mai celebre sau mai puțin, de la un Romeo efeminat, cu perucă ciufulită (Daniel Rizea) la o Julietă

planturoasă ori diverse dame sensibile, apucate de regurgitare din pricina emoțiilor (Sebastian Marina), sau la un Hamlet timid, ce se poticnește la faimoasa replică „A fi sau a nu fi” (Ion Fiscuteanu jr.).

Spectacolul redă, în maniere foarte diverse, de la hip-hop la recital ori de la meci de fotbal comentat la momente jucate invers, creația dramatică shakespeariană, comprimată la scene cunoscute, personaje de care știe toată lumea, dar fără să simplifice sordid. Dimpotrivă, oricât de „comercial” ar fi gândit, textul e de fapt un omagiu adus artei teatrale, actorului și „părintelui” Shakespeare. Asta s-a văzut și în spectacolul lui Lucian Țion, în care intervențiile regizorului și actorilor în acțiune – de la adăugiri precum trimiterile la „facebook” sau folosirea de „englezisme” și până la introducerea de elemente scenice ca meciul de fotbal în care se rezumă piesele istorice – s-au făcut în spiritul original al textului.

Actorii din Sfântu Gheorghe au mizat pe o economie de mijloace exterioare în jocul lor. O perucă, o cărpă în chip de pelerină, o carte au fost elementele folosite de-a lungul a peste două ore și jumătate de reprezentare, în care toți trei s-au aflat aproape mereu în fața spectatorilor, într-un tur de forță cu totul impresionant. *Operele complete...* e genul de spectacol care are nevoie de rula ca să se „așeze”, ca interpretii să-și intre într-o rutină de această dată necesară, pentru că altfel ritmul de joc – extrem de alert, interactiv, în care trebuie să îi iei partenerului de joc vorba din gură, dar să fii atent și la spectatorii care îți devin ei înșiși parteneri – poate să-ți taie suflul. N-a fost cazul la spectacolul de la Sfântu Gheorghe, datorită celor trei actori de mare forță și cu un



autocontrol perfect. De remarcat reacția vie, participativă, a publicului preponderent adolescentin, nu prea familiarizat cu creația shakespeariană, cu atât mai puțin cu „șopârlele” din text – în care se vorbește despre Holocaust, John Lennon sau Cernobîl, de pildă –, dar care a rezonat exact în spiritul citatului de mai sus, cucerit de impetuozitatea actoricească.

În versiunea de scenă a lui Lucian Țion și interpretarea lui Sebastian Marina, Daniel Rizea și Ion Fiscuteanu jr., *Operele complete ale lui William Shakespeare, pe scurt!* răspunde perfect unui deziderat al teatrului popular, accesibil oricui, dar nu trivial, pe care îl conține subsecvent piesa, dar pe care l-a exprimat și regizorul clujean. ■

Un examen promovat

Alexandra Felseghi

„Viziunea occidentală asupra artei conduce, în opinia lui Artaud, la o cultură care separă piatra de *psyche*, care ignoră veritabilul *eidolon* (...) care nu e în stare să posedă un lăcaș sacru, un loc al apariției invizibilului.” (Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*)

Ieșind de la *Am omorât-o pe mama*, spectacolul din noua sală studio a Teatrului Maghiar, îmi găsește agățată de haina de la garderobă o punguliță de hârtie, în care e ascunsă o piatră - certitudinea că aș putea trece oricând în acel tărâm al lui *Niciodată*. Între viață și moarte există o albie foarte îngustă, *niciodată* nu vom putea ști cu adevărat ce se ascunde după lumină. Mă exprim vag. Am înțeles textul de o mare profunzime al lui Visky Andras prin deplorabila traducere la cască, uneori de un comic „de limbaj” și dezacorduri infernale. Dar, trecând peste acest neajuns, textul spune povestea lui Bernadett (Albert Csilla), născută Iren Griguca, jumătate țigancă, jumătate ungueroaică, copil din flori, crescută pe la centrele de plasament de la Luduș și Sighișoara. Bernadett își dorește cu tot dinadinsul să moară, ca să poată fi pe cealaltă lume alături de prietenul ei din copilărie, Clemă (Dimény Áron), care nu a părăsit-o niciodată cu adevărat. Este, până la urmă, o poveste despre iubire (înțeleasă sub toate formele posibile). Iubirea este

singura care poate face o legătură între cele două tărâmuri. În esență, textul are o foarte mare doză de religiozitate: fiecare prezență umană care-și lasă urmele asupra existenței noastre reprezintă o piatră din temelii destinului personal. Cu toții avem dreptul la iubire, la răzbunare și la opțiunea de a ucide. „Cel mai simplu e să ucizi o mamă. Unei mame nu-i trebuie decât foarte puțin, cumva așa sunt ele inventate.” Ucișându-și mama, Bernadett demonstrează refuzul ei de a se naște și de a trăi, până la urmă. „Cînd îți vei secera ogorul, și vei uita un snop pe cîmp, să nu te întorci să-l iei: să fie al străinului, al orfanului și al văduvei” (*Deuteronomul*, 25). Iren se întoarce la origini și caută *Răzbunarea*. Păcatul capital: uciderea părinților. Se va mai întâlni cu Clemă vreodată?

Am văzut spectacolul ca pe un tur de forță susținut de Albert Csilla și de Dimény Áron. Un tur de forță născut din proprie inițiativă, rezultatul fiind o producție de o oră și douăzeci de minute, în care doi actori, folosindu-se de mijloace diverse, reușesc să țină vie atenția spectatorului. Nu e un lucru ușor, pornind de la un text pe care nu-l poți încadra în sfera „divertismentului”. Cei doi actori spun despre *Am omorât-o pe mama* că este un spectacol găsit. În ce sens? Probabil în modalitatea de lucru și în faptul că primele întrebări despre

textul lui Visky Andras s-au născut în urmă cu doi ani de zile. În căutarea relației reale dintre Bernadett (Iren) și Clemă. În definierea adevăratelor sentimente pe care orfana le are față de mama absentă. O dată cu maturizarea începe să ia contur și *Ura* veritabilă, pierderea inocenței și refuzul comunicării. Singura constantă din viața lui Bernadett e Clemă (copilul-fantomă, adolescentul, mama adoptivă, prietena cea mai bună, iubitul fidel, pe scurt, un produs al imaginației).

Cu toate că pe parcursul spectacolului am simțit o oarecare dilatare a tempo-ului, nu am putut să nu apreciez proiectul celor doi actori din alte puncte de vedere: interesul, dăruirea, colaborarea dintre ei și, cel mai important, jocul actoricesc. Spațiul de joc este delimitat de un pătrat din pietre de diverse mărimi și forme. Celelalte elemente de decor (o masă, un scaun și două panouri) sunt înfășurate în plastic de zugrăvit. Simplitatea (la limita banalității) decorului mi-a dat impresia unui examen studentesc. Unui examen studentesc promovat...

Am omorât-o pe mama, de Visky Andras

Cu: Albert Csilla, Dimény Áron

Teatrul Maghiar de Stat, Cluj.

Stagiunea 2010-2011 (Premiera: 27 ianuarie 2011)

film

Black Swan

Lucian Maier

Black Swan nu e departe de *The Fountain*. Pretenții de mare artă, care atinge adevărurile fundamentale ale existenței și, prin ele, sădește lumină în sufletele spectatorilor.

Singurul lucru onest pe care îl face *Black Swan* e să arate că în spatele unui eveniment artistic impresionant, dincolo de talent, se află multă muncă: toate momentele în care oasele balerinelor trosnesc, în care le vedem pregătindu-se pentru audiții. Însă, în același timp, cred că oricine a călcat vreodată pragul unui concert important, unei piese de teatru reușite sau cine a pășit pe platourile de filmare ale unui film însemnat, își putea imagina și fără secvențele lui *Black Swan* că o reușită artistică cere puțină sudoare. Iar evidențierea acestui aspect în cinematografie nu e nouă, cu jumătate de secol în urmă *The Red Shoes* se plasa în această paradigmă.

Concertul lui Radu Mihăileanu și *Black Swan* sînt extreme ale discursului cinematografic despre artă. Mihăileanu e vulgar atunci cînd afirmă că Opera de Artă poate fi pusă în scenă de un grup de oameni adunați de pe hotar. Aronofski e la polul opus, nu e vulgar (decît pe alocuri, cînd trimiterile la sexualitate - ca forță în care creația poate găsi un important izvor de emergență - nu păstrează respectul freudian

față de această latură a umanității, ci sînt trîntite pe ecran ca la șezătoare), ci e prețios și teribilist.

Felul în care construiește Aronofski izvorăște dintr-o viziune romantică asupra condiției artistului de geniu, o viziune de manual de literatură după care înveți la liceu, de unde aflii că geniuul nu poate fi altfel decît cu nebunia în sînge. În accepțiunea școlărească *nebunia* artistică nu se referă la capacitatea omului respectiv, geniuul, de a vedea mult mai clar decît ceilalți ițele care definesc condiția umană sub aspectul binelui și al răului. Se referă cel mult la capacitatea sa de a exprima ceva în forme și formule exemplare. Nici la școală, nici la Aronofski geniuul nu e posedat de *daimon-ul* socratic. De cele mai multe ori (fie că e vorba de Eminescu, fie de Nietzsche) e bolnav psihic. Nina (Natalie Portman), balerina primă în noua punere în scenă a *Lacului lebedelor* de către baletul din New York, suferă de schizofrenie. Ori odată plasată aici, în sfera bolii psihice, povestea lui Aronofski trebuie să primească o serie de puncte de sprijin pentru a dobîndi o fărîmă de credibilitate. Autorul va merge din clișeu în clișeu, povestea fiind pigmentată cu cele mai deductibile conflicte și situații de viață.

Boala fetei are în spate paranoia mamei

sale, fostă balerină care nu a cunoscut succesul fiindcă a rămas însărcinată cu Nina. Mama își terorizează fata încît să ajungă pe culmile pe care dorea și ea să pășească și face tot ce poate ca fiica ei să nu-i repete greșala. Iar cînd Nina e în pragul reușitei încearcă să o oprească, nu cumva să o depășească. Poziția Ninei e vizată de o colegă, care caută să îi fure locul prin orice metode. Coregraful și șef al baletului (jucat de Vincent Cassel) se dă la balerinele prime pe care le are de-a lungul timpului. Fosta balerină primă încearcă să se sinucidă fiindcă pierde poziția în echipă. Finalul filmului întregeste demonstrația lui Aronofski: artistul de geniu are un destin tragic, însă va fi întotdeauna conștient că merită să își dea viața pentru a realiza Opera de Artă supremă. Ironia, în acest caz, e că Nina dansează jumătate din balet cu o bucată de sticlă în burtă. După cum se vede pe ecran, dacă trebuie rotunjită demonstrația, și rănile profunde așteaptă deznodămîntul peliculei pentru a-și face simțită prezența.

Tema muzicală a filmului e din Ceaikovski, telefonul Ninei are ca sonerie aceeași arie, globul-jucărie pe care-l are Nina e tot cu *Lacul lebedelor*. Totul e obsesie. Dacă aducem aici și *The Fountain*, am putea spune că însuși Aronofski are o obsesie: aceea de a fi numit artist. Însă, din păcate, *Black Swan* nu e o operă de artă, ci numai discută cît se poate de convențional ideea de operă de artă.

Forspan

Ioan-Pavel Azap

Un film de excepție este *London Boulevard* - *Bulevardul crimei* (*London Boulevard*, S.U.A. / Marea Britanie, 2010; sc. și r.: William Monahan; cu: Colin Farrell, Ben Chaplin, Keira Knightley). De excepție nu pentru că ar aduce ceva nou, ci pentru simplul fapt că readuce în prim-plan genul, atât de abuzat în ultimele decenii!, al filmului *noir*. *London Boulevard* are poveste, ritm, noimă, nu-și pierde și nu-și ignoră personajele pe parcursul narațiunii, are forța unei tragedii, spune o poveste dură, dar „plăcută” în același timp, și, mai ales, nu își refuză un final defel comod. Un film de văzut, un regizor - William Monahan - de urmărit.

Copiii sunt bine mersi (*The Kids Are All Right*, S.U.A., 2010; sc.: Lisa Cholodenko, Stuart Blumberg; r. Lisa Cholodenko; cu: Annette Bening, Julianne Moore, Mark Ruffalo) este un film imoral și (aproape) desuet. Imoral - pentru că ne face să ne simțim mai mult decît prost că nu suntem anormali. Două lesbiene fanate au probleme cu propriii copii, acum adolescenți, care vor să-și cunoască tatăl „de incubator” (adică insul care a donat sperma - bla, bla, bla!). Problemele cuplului respectiv sunt identice cu cele ale unui cuplu heterosexual: certuri, gelozii, excese bahice ș.a.m.d. Totul bun și (mă rog!) frumos până la ostentativitatea exacerba(n)tă (scuzat fie barbarismul sintagmei!), partizanatul

declamativ, promovarea fățișă a anomaliei „corectitudinii politice”: nu norma, ci excepția face (și impune, în ciuda evidenței și / sau / ori a bunului simț!) regula! Nu am nimic împotriva minorităților de nicio culoare, orientare, umoare sau „amoare”, dar nu pot să nu mă simt cel puțin inconfortabil, dacă nu de dreptul amenințat, cînd „banala” mea (presupusă) normalitate este pusă sub semnul întrebării.

Un SF fără pretenții este *Numărul 4* (*I Am Number Four*, S.U.A., 2011; sc.: Alfred Gough, Miles Millar, Marti Noxon; r. D.J. Caruso; cu: Alex Pettyfer, Dianna Agron, Timothy Olyphant); și, tocmai fiind fără pretenții, este binevenit. Story simplu și pe înțelesul tuturor: o civilizație, a se citi: o lume!, extraterestră (cam ca în *Superman*), mai bine spus câțiva reprezentanți ai acesteia ajung pe Pământ, unde sunt urmăriți de cei care le-au cucerit planeta. *Numărul 4* este un tânăr supraviețuitor al speciei respective, ins care încearcă, fără a fi de nimic motivat, să-ți perpetueze specia în nu se știe ce condiții - favorabile ori ba (e vorba despre mediul terestru). Probabil vom afla ce și cum în continuarea acestui „episod-pilot”. Altfel, tânărul despre care vorbeam e ușor (delicat spus) excentric: dat fiind natura sa extraterestră, nu se poate îndrăgosti și iubi definitiv și pe termenul (limitat al) propriei



vieți decît o singură persoană de sex opus! Rămâne de văzut cum se vor descurca realizatorii în deja amintitul episod următor. Altfel, *Numărul 4* este un film agreabil, de văzut (aproape obligatoriu!) cu ingredientele de rigoare ale multiplexului: suc, pop corn etc. Despre cinematografe - și despre filmele de cinema! - vom vorbi / scrie altădată.

Copiii sunt bine mersi

Lucian Maier

În *Copiii sunt bine mersi / The Kids are All Right* accentul cade pe normalitate. Cuplul homosexual feminin format din Nic și Jules au în față probleme ca orice familie obișnuită. Fiecare femeie a născut un copil în urma unei proceduri de inseminare artificială; iar acum sînt o familie cu necazuri obișnuite: probleme cu copiii, probleme în cuplu.

Șirul de fapte comune de pe ecran arată că și în context homosexual sînt valide întrebările și frământările care pot caracteriza orice viață heterosexuală. Astfel e subliniată îngustimea privirii celor care în societate se consideră în regulă și îi pun la colț pe cei care nu sînt ca ei. Filmul arată cum și în aceste cazuri, precum în viața oricărui cuplu heterosexual, minciuna și durerea sînt la fel de mari, înșelarea e la fel de acută, bucuria unei seri în familie e la fel de prezentă.

În același timp, în goana după normalitate vizibilă pe ecran găsim și neajunsurile proiectului. Dacă privim dinspre final înspre început, pentru a observa cum a țesut Lisa Cholodenko istoria personajelor, vom constata că ele nu respiră viață, o viață proprie, ci – prin prisma lecțiilor pe care orice personaj le primește (pînă și angajatul latino-american al lui Jules e pus la respect în numai trei-patru minute, cît apare pe ecran) – respiră ideile pe care autoarea vrea să le cimenteze prin intermediul lor. Personajele sînt puse în situații tip, în afara lui Paul personajele sînt unilaterale, denotă același conținut de la un capăt al filmului la celălalt, încît devine din ce în ce mai clar că nu contează ele, ca oameni, ci contează demonstrația pe care o vizează Cholodenko.

Laser, fiul cuplului feminin Nic și Jules, învață că nu toți oamenii merită prietenia sa și că trebuie să fie

atent cui acordă șansa de a-i fi prieten. Joni, sora lui Laser, în ciuda micilor revolte și acceselor de independență, realizează că o familie unită oferă elanul și siguranța extrem de necesare atunci cînd pornești efectiv în viață, odată cu începerea unei facultăți. Jules (Julianne Moore) încearcă să se desprindă de sub aripa dominatoare a lui Nic (Annette Bening), caută să-și afirme independența și, prin adulterul comis, trage un semnal de alarmă în legătură cu poziția sa în cuplu și cu atenția pe care o primește. Atitudinea copiilor și lacrimile lui Nic o fac să înțeleagă cît de mult a greșit și o determină să lupte pentru a reuni propria familie. În urma acestor întâmplări, Nic ar trebui să își revizuiască atitudinea față de Jules, să-și tempereze firea posesivă și să se îndrepte cu mai multă căldură spre cei apropiați. Dacă toate acestea sînt situații obișnuite de familie, atunci toți cei care le trăiesc trebuie să fie priviți întocmai, ca o familie. Și nicio familie nu atinge stadiul coeziunii indestructibile pînă nu depășește anumite încercări, pînă nu iese din anumite capcane ale vieții.

Capcana, în cazul acesta, e găsirea bărbatului care a donat sperma cu ajutorul căreia au fost concepuți copiii lui Nic și Jules. Paul (interpretat de Mark Ruffalo) are vreo patruzeci de ani, deține un restaurant unde sînt servite numai specialități *bio*, e un bărbat bine, încă burlac. Viața sa se schimbă odată ce e descoperit de cei doi copii. Începe să viseze o familie alături de ei și se lasă purtat de val într-o relație cu Jules, de care se îndrăgostește puternic. Asta e greșala lui, faptul că intră în interiorul unei familii și încearcă să și-o însușească, fără să fi contribuit la construirea ei. Treabă pentru care și el e pedepsit. Nic, Jules și copiii se aliază împotriva lui și îl exclud total

din viața lor, fiecare încercare a sa de a păstra vreo legătură măcar cu Joni și Laser fiind rețezată cu brutalitate.

Familia e pusă în fruntea valorilor, o valoare în numele căreia orice neajuns e depășit. Pînă la urmă Nic, Jules și copiii au un cămin, Paul e doar un intrus de care trebuie să scape la timp, înainte ca fibra familiei să fie alterată. Salvarea întotdeauna o dau copiii, ei sînt rostul, murgurii și trăinicia fiecărui cămin. Conformism hollywoodian.

The Kids Are All Right se învecinează cu filme precum *Juno* sau *Up in the Air* și din punct de vedere al formatului în care e livrat și din punct de vedere al producției. Sînt filme care, aparent, îmbracă straiile filmului independent – lucru vizibil aici încă din titlul filmului, unul ironic, lucru vizibil în delicatetea subiectului discutat (cuplul homosexual) și în aparenta ridicare a preșului din coridor, încît să fie vizibil tot răul casei în care pătrundem. Însă toate aceste mișcări *indie* sînt acoperite de vâlul hollywoodian al conformismului. Pînă la urmă, viața e o sumă de întâmplări, care pot fi tălmăcite ca lecții, încît tradiția să nu fie deranjată.

E drept, viața e plină de lecții, ne duce deseori în situații în care simțim ce simt personajele de pe ecran. Uneori sîntem umiliți, alteori noi sîntem cei care umilim, cei care ne arătăm geloși pînă la ceruri sau cei care înșelăm ori suferim. Însă niciodată nu ne trezim în situațiile respective *de-a gata*. Ajungem acolo în urma unor alegeri, în urma unor împrejurări. Aici e nedrept filmul cu personajele sale: le pune în situații prefabricate, pentru a susține ideea expusă mai sus (cu încercările vieții care aduc coeziune în familie). Apoi le judecă aspru, pentru a obține lecțiile, pentru a injecta spectatorului anumite învățăminte. Și asta e o normalitate, însă nu ține de viață, ci de interesele Hollywood-ului.

colaționări

Regele fără voce și ortofonistul-actor

Alexandru Jurcan

Mai sunt câteva ore pînă la decernarea premiilor Oscar. Recunosc că nu mă dau în vînt după orice produs oscarizat, însă, ca orice pasionat cinemal nu pot sta departe de asemenea evenimente. Mi-am pregătit conștiincios teme: am văzut cele trei filme despre care se scrie în neștire prin toate locurile avizate. Și zic: Dă, Doamne, să nu câștige *The Social Network*! Cu toată stima pentru regizorul David Fincher și pentru actorii Jesse Eisenberg și Justin Timberlake.

Într-o seară de toamnă, prin anul 2003, Mark Zuckerberg, student la Harvard, se așează în fața calculatorului. Are o nouă idee. Așa începe romanul *The Accidental Billionaires* de Ben Mezrich, apărut în 2009. E vorba despre fondatorul Facebook-ului. Revoluție în materie de comunicare. Șase ani și 500 de milioane de prieteni. Mark devine cel mai tânăr miliardar din lume. Pînă aici totul e corect. Ce nevoie era de o ecranizare cuminte, plată, stil documentar, despre un subiect bătătorit, clasificat?

Aronofsky vine cu filmul *Black Swan* și cu actorii Nathalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis etc., să ne sensibilizeze referitor la perfecțiunea artistică, atingând câteva tabu-uri în mascata lor visceralitate.

Pe mine, însă, m-a convins *Discursul regelui / The King's Speech* de Tom Hooper, cu Colin

Firth, Geoffrey Rush, Helena Bonham Carter. L-am văzut pe Firth în *Pacientul englez*, *Genova*, *Bridget Jones*, *Shakespeare in love*, însă aici e absolut genial în rolul regelui George VI. Nu și-a dorit să fie rege, mai ales că era bîlbăit, că vocea îl părăsea adesea, însă abdicarea fratelui său îl obligă să urce pe tron. Soția sa îl îndeamnă să-și corijeze handicapul, deoarece trebuie să țină discursuri în fața publicului. Ortofonistul australian Lionel nu cultivă metode prea ortodoxe. El aplică principii de egalitate, prietenie, comunicare. Nici nu prea avea studii de specialitate, fusese și actor, astfel că afișează o morgă benefică, o vrăjitorie instinctuală, fără tentă academică. Are vreo importanță, atunci când rezultatul e uluitor și emoționant?

David Seidler a scris scenariul pentru *Discursul regelui*, fără să omită vocea celui de-al Doilea Război Mondial. Regele trebuie să se adreseze poporului în acele momente de cumpănă. Lionel e lângă el, îi zâmbește malefic, spunându-i: „Golește-ți mintea și vorbește-mi mie în calitate de prieten!”. După care regele se destinde, ca și cum ar fi trecut pragul fiecărui ascultător, iar vorbele își urmează calea magică, într-o ruminare dezvelită de orice mască. Mai apoi am redeschis *Jurnalul* lui Julien Green la anii războiului, acolo unde viitorul îi apare tulbure și amenințător. Green citează o întâmplare redată



într-un ziar... Un avion german se prăbușește în flăcări pe coasta engleză. Câțiva soldați vin la fața locului. Acolo era un fermier care mesteca un fir de iarbă, sprijinit în furcă. Îl întrebă dacă aviatorii au reușit să se salveze. Ce a răspuns fermierul cu mîndrie? A zis: „Era unul care a încercat să iasă din foc, dar l-am împins înapoi cu furca”. Și care e legătura cu filmul lui Hooper? Dar cu Oscarurile? Excesul de zel? Ce ar fi primordial? Trebuie să fie vreo legătură? Mai bine să recitim *Cântăreața cheală* a dragului nostru Eugen... Ionesco!

amarcord

„Fellini reușea să aibă mereu entuziasmul începătorului” (IV)

de vorbă cu scriitorul, scenaristul și regizorul Gianfranco Angelucci

Doru Nițescu: – *M-au impresionat foarte mult ultimele vorbe din La voce della luna: „Dacă ar fi puțină liniște, dacă am tăcea cu toții pentru o clipă, poate am putea înțelege...”.* Aș vrea să vorbim de o serie foarte importantă de filme: Casanova, Prova d'orchestra, La città delle donne, E la nave va. Și aș vrea să începem cu Prova d'orchestra, chiar dacă nu e primul cronologic.

Gianfranco Angelucci: – Prova d'orchestra a apărut din nevoia lui Federico de a se exprima public într-o Italie care își pierduse busola. Ideologia a fost mereu prezentă în Italia, iar partidele de stânga impuneau un fel de viziune unică asupra lumii, nu existau voci dizidente, pentru că dacă nu urmai acea unică metodă prezentată ca valabilă, sfârșeau prin a fi acuzat de fascism, iar în acest mod orice posibilitate de dialog era complet retezată. Fellini era singura persoană care își putea permite această libertate, pentru că el a fost mereu plasat de către Biserică de la stânga la centru, în funcție de cum le era mai bine și în funcție de cum se raportau la filmele lui. După *La dolce vita* Fellini era considerat oaia neagră a Bisericii – asta după ce fusese catalogat drept „vocea spirituală” a Italiei tot de către Biserică –, doar pentru că a adus în lumină ipocrizia din mentalitatea cotidiană. Biserica l-a excomunicat, cu o violență de negândit. Ziarele publicau articole împotriva lui, iar la Padova au fost aruncate manifeste pe care scria: „Rugați-vă pentru sufletul damnat al lui Federico Fellini!”. Iar stânga, crezând că e un regizor care denunță ceva, l-a îmbrățișat ca pe unul de-al lor. Dar Federico nu era așa! Spunea mereu că filmul spune exact ce a vrut el să spună: viața așa cum e ea, plină de contradicții, e totuși dulce. Individul este și el plin de contradicții, iar singurul mod de a trăi, e să armonizezi aceste contradicții. Dar când în *Otto e mezzo* face finalul, toată stânga îi sare în cap, spunând că acela e un final consolatoriu, în care regizorul refuză să privească în față problemele. Aceste atacuri au fost permanente, dar, din fericire, Federico a reușit mereu să-și păstreze echidistanța și foarte solida lui credință în propria artă și în necesitatea de a se exprima liber. Așadar, într-un moment când în Italia terorismul paralizase conștiința națională prin uciderea lui Aldo Moro, nevoia ca un artist de talia lui Fellini să găsească forța de a spune ce crede era foarte acută. Filmul a fost o încurajare enormă, cu atât mai mult cu cât *Prova d'orchestra* a avut premiera la Quirinale, sediul Președinției. Ca toți artiștii cu adevărat mari, care nu fac filme în funcție de curentele la modă, ci în funcție de necesitățile lor interne, Federico folosește cinematograful ca metaforă; l-a folosit mereu așa, dar în acest caz anume, metafora coincide cu apologia, dar nu o apologie de tip evanghelic, deși mulți au vorbit de o apologie politică. De fapt, spunea că artistul nu poate trăi în piața publică. De multe ori spunea că ferestrele artistului trebuie să fie mereu închise, pentru a nu auzi sloganurile, artistul adevărat are nevoie de singurătate și de izolare. Fellini dă, încă o dată, dovada despre ce înseamnă arta sa: mărturisire. Federico e un sfânt, iar sfinții fac minuni, minunile artiștilor sunt operele lor de artă. Când un artist se exprimă în mod absolut, opera de artă rezultată nu cunoaște limite temporale sau spațiale.

– Pentru că vrând-nevrând am vorbit despre *La dolce vita*, am o întrebare dificilă: de ce la final un pește enorm și de ce din nou pe malul mării?

– S-au scris volume întregi pe tema asta, dar lucrurile nu sunt atât de complicate. Ținând cont că e o simbolică dorită de regizor și ținând cont că în acea vreme nu îl cunoșteam pe Federico, cred că la finalul orgiei, când toți participanții se revărsă către plajă, iar acolo găsim acest pește monstruos aflat în pragul putrefacției, Federico a vrut să accentueze nevoia de a considera viața ca un cerc: ceva moare, altceva se naște. El a considerat întotdeauna marea ca fiind inconștientul (credea asta chiar înainte de a afla de Jung), locul unde sălășluiesc fantasmale, monștrii, chiar și monștrii morți, unde locuiesc lucrurile pe care noi le expulzăm din conștient, dominându-le în acest mod. Cred că în acel moment al vieții lui, când Federico îl cunoștea deja pe Ernst Bernhard, dar încă nu îl frecventa în mod regulat (mereu a spus despre Bernhard că e singurul om care a fost cu adevărat important pentru el și că într-un anume fel i-a schimbat viața), avem mai degrabă de-a face cu intuiția genială a artistului Federico Fellini. Tot o astfel de intuiție este și secvența din Fontana di Trevi, când Anita Ekberg îl botează pe Marcello Mastroianni, el admirând-o și neputând să o atingă, raportându-se la ea ca la prima femeie din lume, iar ea, asumându-și acest rol, dându-i suflet lui Marcello, botezându-l. Marea exercita o atracție enormă asupra lui Federico. Ori de câte ori se năștea un subiect, ne suiam în mașină și mergeam la Ostia. Era un fel de ritual: a te duce în fața mării pentru a povesti subiectul. În finalul lui *La dolce vita*, complet fragmentat din punct de vedere narativ având în vedere că operează cu materiale psihologice foarte diferite, prin apropierea de mare, de monstrul care privește fix participanții la orgie, Federico a reușit exact ce și-a dorit: să dea senzația unei călătorii în inconștientul colectiv, în partea lui monstruoasă și, în final, să expulzeze acești monștri care ne bântuie. Federico avea o mare afinitate pentru finalurile care, în primul rând pentru el, dar apoi și pentru spectator, funcționau ca o revelație.

– Știu că frecventa magi, vrăjitori, medium-uri, era foarte receptiv la lucrurile inexplicabile din jurul lui. Cum se raporta la toate acestea?

– Viața lui Federico e înconjurată de mister, dar nu pentru că el ar fi încercat să pară misterios, ci pentru că el însuși acționa ca un medium, lucra în acest fel. Federico avea o intuiție incredibilă, putea să-ți povestească viața ta, la foarte puțin timp după ce te cunoștea, fiind mereu foarte aproape de adevăr. Nu știu cum făcea, dar avea această capacitate de a-ți radiografia sufletul. Desenele și personajele din filmele sale stau măturie: sunt arhetipuri ale propriei lui personalități. Când în *Otto e mezzo* apare magul și e întrebat dacă lucrurile de care se ocupă sunt adevărate, el răspunde: „Uneori da, alteori nu”, lasând misterul să se perpetueze. Federico credea în mod absolut că dacă te dedici cu totul vocației tale, vocația îți va oferi răspunsurile pe care tu, în mod conștient, nu ești în stare să ți le dai. Federico a făcut *Otto e mezzo* la îndemnul unui mașinist, care, exact în clipa în care Federico îi scria lui Angelo Rizzoli o scrisoare de renunțare, a venit și i-a zis: „Domnule, suntem gata de filmare!”. Aceste mici, dar foarte numeroase coincidențe pe care Federico le-a presărat de-a lungul vieții lui, fac portretul unui autor care, în momentul în care realizează un film, devine un medium prin intermediul căruia ies la suprafață imagini vizionare. Nu degeaba spunea că nu el face filmul, ci filmul se face singur prin intermediul lui, filmul îl bântuie, nu-i

dă pace până în momentul în care este realizat. Pentru el, a termina un film era ca și cum și-ar reveni dintr-o maladie foarte gravă, filmul era o suferință continuă, o experiență de posedare. Se spunea despre Fellini că ar fi foarte iresponsabil în raporturile afective cu ceilalți, se spunea că Federico te făcea să te simți important, apoi, când atenția lui se muta asupra altcuiva, te uita de parcă nu ai existat vreodată pe fața Pământului. Nu e adevărat că Federico nu era atent, dar el era complet legat de platoul de filmare. Spunea de multe ori că Rossellini era cel mai mare talent dat de cinematograful italian, dar că Rossellini nu știa să se protejeze, era prea îndrăgostit de viață pentru a se putea dedica în întregime cinematografului. O spunea și cu simpatie, dar și plin de amărăciune. Îl măsură pe Rossellini cu măsurile felliniene; era vorba de două genii care au ales drumuri total opuse: în timp ce Rossellini a pus sentimentele înaintea opereii, Fellini a pus opera înaintea sentimentelor. Asta nu înseamnă că nu avea sentimente autentice, doar că era cu totul subjugat artei lui. De multe ori spunea că e posibil să nu-i fi fost îngăduit să fie părinte tocmai pentru a se putea dedica întru totul cinematografului. Se simțea asemeni unui sacerdot care trebuie să sacrifice totul pentru a-și sluji zeul. A simțit asta până la final. Toată ziua lui Federico era pusă în slujba creativității sale, toate relațiile sale cu ceilalți, iubirile, prietenii, toate întâlnirile se uneau în această uriașă mașină de expresie care era cinematograful. Când îi vezi filmele simți această senzație stranie de a participa la opera din fața ta până la punctul în care simți că ești co-autor. Când se termină filmul rămâi cu senzația că ai luat parte la crearea acestei capodopere, căci numai o capodoperă îți poate da sentimentul de împăcare cu tine însuși, de împăcare cu reușitele sau eșecurile tale. Federico a provocat, probabil, nașterea multor vocații de cineast, cum e și cazul tău. Când, în anii '70, mi-am dat licența în artă, profesorul meu de artă modernă mi-a dat voie să-mi fac teza în arta lui Federico Fellini, despre *Satyricon*, căci încă din acel moment Fellini era perceput ca un pilon fundamental al artei contemporane, inclus deja în istoria artei. Fellini e atemporal, vedem multe filme contemporane lui și le găsim învechite. Un mare pictor german spunea că arta nu poate fi modernă, pentru că este eternă. Iată o formulă care cred că i se aplică cel mai bine lui Maestro!

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Gianfranco Angelucci, colaborator constant al lui Federico Fellini în anii '80-'90, este scriitor, scenarist, regizor, autor de programe de televiziune, profesor. A fost președintele Fundației Fellini din Rimini.

Îi mulțumim, suntem convingeți că și în numele cititorilor „Tribunei”, domnului Doru Nițescu, lector universitar doctor la Catedra de Regie Film și TV a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, pentru fascinantele întâlniri pe care ni le-a prilejuit, începând cu nr. 196 (1-15 noiembrie 2010) al revistei noastre, cu câțiva dintre colaboratorii importanți ai lui Federico Fellini, unul dintre cei mai mari regizori ai lumii: criticul și istoricul de film Caterina d'Amico, scenograful și pictorul de costume Piero Tosi, directorul de imagine Giuseppe Rotunno, inginerul de sunet Federico Savina, compozitorul Nicola Piovani, scenaristul și scriitorul Gianfranco Angelucci. Îi mulțumim, de asemenea, pentru permisiunea de a reproduce aceste dialoguri fără a avea niciun fel de pretenții financiare sau de altă natură.

(Redacția revistei „Tribuna”)

sumar

agenda		
Ștefan Manasia	Mamutul rEchinolist poate fi urmărit din nou	2
editorial		
Virgil Stanciu	Pagini de cultură în cotidiene	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Liniștea din Byblos	4
Corina Boldeanu	Principiul terțului inclus	5
cartea străină		
Viorel Rujea	Cei cinci mari	6
o carte în dezbatere		
Irina Petraș	Diana Adamek sau despre atingeri, miresme și elefanți	7
Oana Pughineanu	O carte despre rostul posedărilor	8
Ovidiu Mircean	Un roman-clepsidră	9
răstălmăciri		
Mihaela Mudure	De la Hasdeu citire	9
comentarii		
Vianu Mureșan	O iubire sumară și câteva gloanțe rătăcite	10
Petru Poantă	Începuturile romanului românesc	11
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Nomina nuda tenemus	12
imprimatur		
Ovidiu Pecican	De la știință la literatură	12
intersecții		
Ana Ionesei	Specularitatea și anotimpul interior feminin	13
emoticon		
Șerban Foarță	Fabule și istorioare (III)	16
poezia		
Nicolae Prelipceanu		16
interviu		
de vorbă cu poetul Andrei Zanca	"Ajunge dacă reușești să trezești, fie doar și pe unul singur"	17
ancheta		
Robert Turcescu	O criză identitară	19
focus		
Ilie Rad	Acad. Marius Sala despre viața cuvintelor	20
accent		
Marius Jucan	Indistinție	21
filosofia		
Laura Făgădar	Introducere în filosofia lui Mircea Vulcănescu	22
dezbatere & idei		
Sergiu Gheorghina	Confuzia europeană	23
Cristian Hainic	Vera Birkenbihl și semnalele corpului	24
religie		
Nicolae Turcan	Despre iluzia transcendențială și ce mai rămâne de spus între rațiunea pură și cea practică în privința lui Dumnezeu (II)	24
meridian		
Poeme de André Velter		26
opinii		
Traian Vedinaș	Nae Ionescu între conspect și metoda comparată	27
excelsior		
Paul Payan	Cum a devenit Maria neprihănită	28
sport & cultură		
Demostene Șofron	Ion Monea sau despre eroi și legende	28
zapp media		
Adrian Țion	Bleonț sare din pagină	29
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Miruna în țara minunilor teatrale...	29
jazz story		
Ioan Mușlea	Jazzul New Orleans-ul & dixielandul	30
muzica		
Oleg Garaz și Liudmila Sprincean	Peliculă muzicală, Gershwin și Bernstein	31
teatru		
Claudiu Groza	"Integrala" Shakespeare	32
Alexandra Felseghi	Un examen promovat	32
film		
Lucian Maier	Black Swan	33
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	33
Lucian Maier	Copiii sunt bine mersi	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Regele fără voce și ortofonistul-actor	34
amarcord		
de vorbă cu scriitorul, scenaristul și regizorul Gianfranco Angelucci	"Fellini reușea să aibă mereu entuziasmul începătorului" (IV)	35
plastica		
Vasile Leac	Mașinăria lui Adrian Sandu	36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Mașinăria lui Adrian Sandu

Vasile Leac

Sunt artiști plastici care îți dau senzația – în cazul de față Adrian Sandu, gravorul – că vin din alte timpuri/spații, că ar fi purtătorii unor cunoștințe secrete în domeniu. Cu acul rece pe suport metalic (și mai nou cu alte instrumente și suporturi), ca un magician, Adrian Sandu ne dezvăluie fragmente dintr-o altă lume: oameni și animale bizare, care se opresc pentru o clipă, parcă, din acțiunile lor pentru a poza, alteori sunt surprinși/surprinse în timpul unor jocuri numai de ei/ele știute; fragmente vegetale, simboluri stranii alcătuiesc decorul gravurilor lui AS - cum, pe bună dreptate, își semnează lucrările. Artistul apelează la diverse tehnici și suporturi grafice; se află în permanentă căutare a ceva inefabil, acel CEVA după care alergăm cu toții, și despre care

se presupune că nu-l poți vedea decât în clipa morții. și bine că este așa, altfel la ce bun toată această călătorie.

Participă la numeroase expoziții de gravură, grafică, ex-libris etc., de grup și individuale, în țară și în străinătate, alături de alte nume grele de pe diferite meridiane. Membru al grupării *kinema-ikon*, cea mai veche grupare underground din România (mai multe informații despre grupare pe <http://kinema-ikon.net/>); ilustrator a mai multor cărți de poezie și proză și chiar producătorul și autorul unei cărți bizare într-un singur exemplar – Adrian Sandu este un artist complet și discret. Nouă nu ne rămâne altceva decât să-i admirăm lucrările.



Adrian Sandu

Mărul discordiei

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 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. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

