

TRIBUNA

216



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 1-15 septembrie 2011

www.revistatribuna.ro



Liviu Vlad Portal baroc

Irina Petras
**Ioan Es. Pop - "Biblia" mahmură
sau despre circuitul vieții în poem**

Maria Ciurchea
**Elie Wiesel.
Dincolo de limitele
identitare**

Mihai Goțiu
**Ce am câștigat
la Roșia Montană**

Interviu
cu scriitorul catalan
Albert Mestres

Ilustrația numărului: Ioachim Nica și Liviu Vlad

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE 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

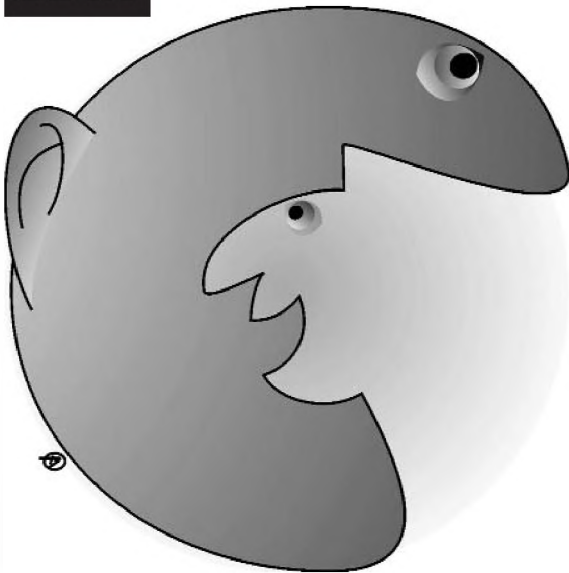
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Coloționare 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



in memoriam

Inventarul vieții

Claudiu Groza

Nu mai țin exact minte când l-am cunoscut pe Petru Maier-Bianu. Cu siguranță însă, evenimentul se va fi petrecut la una din edițiile Festivalului de Teatru "Atelier", în primii ani 2000. De altfel, vestea morții sale, în 23 august, mi-a fost dată chiar de fondatorul festivalului la care Petru venea an de an, indiferent de punctul geografic al desfășurării acestuia, cu excepția lui 2011, anul accelerării bolii care l-a și răpus.

Petru Maier-Bianu a fost regizor de film, scriitor și publicist. S-a născut la Sibiu, în 2 septembrie 1947, a studiat la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, apoi a făcut filme documentare și artistice și a montat spectacole de teatru. Patima sa pentru artă s-a manifestat și în scris. A publicat un volum de versuri - *Preludii epice* - în 1990, dar și-a împlinit vocația cu un emoționant roman autobiografic, *Inventarul ienilor*, una din cele mai calme, oneste și convingătoare confesiuni personale despre lumea românească din a doua jumătate a veacului trecut. Petru a fost și președintele Fundației Culturale ACCUMM, organizând numeroase manifestări culturale, de la faimoasele concerte de la Palatul Șuțu la "Cel mai mic festival de teatru" sau acordând premii pentru muzică de scenă la Festivalul "Atelier". A fost membru al Uniunii Cineaștilor din România.

Datele seci biografice nu redau însă nici pe departe personalitatea aparte a lui Petru Maier-Bianu. Aparent ursuz și distant - umbra cu relativă dificultate, sprijinit într-un baston, ceea ce-i dădea un aer

rece-seniorial -, vorbind rar și fumând melancolic-aristocratic, Petru era de fapt un sentimental afectuos, cu un fin simț al umorului, ironic și autoironic, tolerant cu orice exces, nemilos însă cu intoleranții. Deși trăia în București de decenii întregi, rămăsese atitudinal un ardelean, iar asta se vedea în ținuta lui, în lipsa de precipitare și seriozitatea cu care dialoga pe orice subiect. Știa însă și să petreacă și spunea glume cu un farmec accentuat de figura lui mereu gravă. Era un om sensibil și deschis, rezonant la nou și experiment, în ciuda aparenței - evident înșelătoare - de om conservator, pe care o dădea.

Nu am despre Petru decât amintiri plăcute; chiar dacă ne întâlneam practic o dată pe an, legătura noastră de prietenie era destul de sinceră ca să ne înlesnească imediat comunicarea, ca și când am fi povestit ieri. Petru avea talentul de a-i face pe oamenii la care ținea să se simtă în largul lor, fără constrângerile sociale ori ale diferenței de generație. Cred că acest sentiment l-au avut toți tinerii care s-au perindat de-a lungul anilor prin preajma lui, tineri cu care-i plăcea să stea la șuete, așa cum s-a întâmplat și anul trecut, la Baia Mare, când, colegi de pensiune fiind, am petrecut destule dimineți în curte, la o cafea prelungă, povestind câte-n lună și în stele cu Petru, fără să știm că aceea avea să fie ultima întâlnire...

Dumnezeu să-l odihnească în pace!

„Cenzura în România - ieri și azi”

Al X-lea Simpozion național de jurnalism, cu participare internațională,
Cluj-Napoca, 28-29 octombrie 2011

Catedra de Jurnalism a Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca organizează, în perioada 28-29 octombrie 2011, cel de-al X-lea Simpozion național de jurnalism, cu participare internațională, cu tema "Cenzura în România - ieri și azi".

Simpozionul, având și un caracter jubiliar, va fi organizat pe trei paliere:

- studii științifice, realizate pe baza documentării în arhivele județene și naționale, ale fostelor organe și organizații comuniste;
- amintiri ale confruntării cu cenzura, aparținând scriitorilor, jurnaliștilor, artiștilor, pictorilor, fotografilor, editorilor etc.;
- aspecte ale cenzurii în perioada postdecembristă.

Pot fi investigate cele mai diverse domenii în care s-a manifestat cenzura (literatură, muzică, artă plastică, cinematografie, teatru, activitate editorială, fotografii, emisiuni radio și TV, presă scrisă, jurnalism on-line etc.).

Toți participanții la simpozion își vor putea prezenta două cărți, indiferent de profilul lor și de anul apariției (se recomandă titlurile cele mai recente). Aceste cărți vor fi recenzate în revista *Studia Ephemerides*, care se difuzează, pe bază de schimburi, în peste o sută de biblioteci din lume, în special la biblioteci cu profil universitar. Revista are și variantă on-line, ceea ce înseamnă că se asigură celor două volume o maximă vizibilitate.

Reamintim că simpoziioanele anterioare de

jurnalism de la Cluj-Napoca (toate finalizate prin publicarea lucrărilor în volume cu același titlu, tipărite la edituri de prestigiu, precum: Polirom, Tribuna, Tritonic, Limes) au fost următoarele: *Curenți și tendințe în jurnalismul contemporan* (2002), *Schimbări în Europa, schimbări în mass-media* (2003), *Jurnalismul cultural în actualitate* (2004), *Presa scrisă românească* (2005), *Stil și limbaj în mass-media din România* (2006), *Forme ale manipulării opiniei publice* (2007), *Limba de lemn în presă - ieri și azi* (2008), *Jurnalismul românesc din exil și diasporă* (2009), *Documentarea în jurnalism* (2010).

La această ediție și-au anunțat deja participarea, direct sau cu lucrări, cadre didactice, jurnaliști și scriitori cunoscuți din străinătate: *Brîndușa Armanca* (Ungaria), *Dan Culcer* (Franța), *Maria Danilov* (Chișinău), *Paul Schweiger* (Israel), *Gheorghe Săsărman* și *Renate Nimtz-Köster* (Germania), precum și din țară: *George Arion*, *Lavinia Betea*, *Ștefan Borbély*, *Viorel Cacoveanu*, *Mihai Coman*, *Constantin Cubleșan*, *Bogdan Hrib*, *Lucian Ionică*, *Aurelia Lăpușan*, *Liviu Malița*, *Nicolae Melinescu*, *Viorel Nistor*, *Irina Petraș*, *Ion Pop*, *Sorin Preda*, *Gabriela Rusu-Făsărin*, *Marian Petcu*, *Marta Petreu*, *Mircea Popa*, *Adrian Dinu Rachieru*, *Valeriu Râpeanu*, *Adriana Săftoiu*, *Robert Turcescu*, *Constantin Trofin*, *Ion Zăinea*.

Înscrierile se fac până la 1 septembrie 2011, la adresa ilierad@yahoo.com

Responsabil de număr: Ștefan Manasia

editorial

„Arizona”, un loc al memoriei vii

Ion Pop

A fost odată o cafenea literară, pe strada Universității din Cluj. Un student de acum aproape cincizeci de ani, de la Facultatea de Filologie, pe nume Virgil Stanciu, adică Bill, mai târziu profesor de literatură engleză și americană la aceeași facultate, cunoscut astăzi și ca eminent traducător, a botezat-o, muzical, „Arizona”. Cu gândul, poate, la spațiul unor aventuri de peste Ocean, din vremurile de odinioară, cu cowboys și alți eroi pe care încercase, elev la Liceul „Emil Racoviță”, să le reinventeze cu imaginația unui adolescent dedat, în aridele ore de matematică ori de fizică, reveriilor ilegale.

Au mai trecut câțiva ani și sub firma mai curând abstractă, căci niciodată afișată alături ori peste cea, cam lemnoasă, „Cofetăria tineretului”, ale cărei litere de neon se mai și defectau din când în când, pe sărite, au început să se adune tineri dintre cei mai vii și adevărați, care întemeiaseră în 1968, pentru prima oară în acea epocă, o „revistă studențească de cultură”, numită și ea cam în afara regulilor impuse, *Echinox*. Veneau dinspre clădirea veche, cu două coloane, din apropiere, dintr-o mică odaie redacțională cu severe arcuri gotice, ca să-și continue sporovăiala de zburătoare în creștere, în jurul unor cești de cafea savurată cu picătura, fiindcă nu trebuia să se ajungă la fundul ceștii înainte de încheierea lungilor, adesea aprinse dezbateri și puneri la cale ale micii țări literare. Iar bani în buzunare nu prea aveau. Consumau, în schimb, gratis sutele de „coniac redacționale”, pur simbolice și aeriene, oferite generos de un coleg și prieten al lor, june asistent, în chip de recompensă pentru câte un poem inspirat, câte o noapte albă petrecută la tipografie, niște ore cheltuite cu vânzarea, în colțul de la Librăria Universității și pe la chioșcurile din preajmă, a foilor cu litera aburindă. Planuri din cuțite și pahară, vreme de ore, de zile și ani, din care s-a conturat totuși unul dintre cele mai luminoase momente ale tinerei literaturi române de după Război. Promoții mereu prospete, cum se spune, perindându-se, transmitând nevăzute ștafete încrezătoare, voci amestecate cu sunete de pagini răsfoite, murmure de Bibliotecă, fum de țigară și fum de la alte focuri, mai dinăuntru...

Ce de memorie, și cât de densă, va fi fost înregistrată de micul văzduh de palimpseste sonore al „Arizonai”, de nisipul din pereții cândva mai arătoși, apoi tot mai șterși, de local în fond modest, cu mese și scaune banale, care înlocuiau mai vechile comode fotolii, dar cu oameni mai niciodată banali! Erau printre ei redactori de la *Tribuna*, apoi și de la *Steaua*, revistele instalate la primul etaj al masivei clădiri de alături, oameni în trecere pe la Asociația Scriitorilor Clujeni, poeți, cronicari literari, pretendenți la mica ori marea glorie literară, un mic cerc de oameni bucuroși să stea aici la un pahar de vorbă, să-și ofere câte un volum nou ieșit de sub tipar, să comenteze întâmplările zilei și ale orei. Însoțiți adesea de câte o femeie frumoasă, ca de un cuminte, tăcut zeu protector. Pe unii dintre ei, supraviețuitorii, i-am văzut până mai ieri regăsindu-și zilnic un loc parcă dintotdeauna rezervat, într-o vârstă de boemă prelungită, - aici li s-au încrețit frunțile și le-au albit părul, le-au răgușit glasurile, dar, multora dintre ei, nu și

spiritul. Tot aici se întorc, se întorceau, pentru un popas măcar simbolic, nostalgic elegiac, tinerii condeieri de altădată rispiți prin alte părți de țară, - „la Arizona” a rămas, vreme multă, un punct de reper al Clujului literar și nu numai, un loc de revedere, de regăsire de sine și de multă lume apropiată. Aici a avut loc și ultima mare reuniune de cenaclu echinoxist, după patru decenii de la întemeierea revistei... *A avut loc, au coborât, erau* - verbe ale trecutului, riscând acum să rămână acolo.

Căci, de la începutul acestui august, „Arizona” și-a închis porțile, ca ale încă unui spațiu „revendicat” de nu se știe exact cine. Și nu e deloc sigur că recuperatorii vor ține neapărat să perpetueze memoria locului. Un magazin de modă, un birou bancar, cine știe ce agenție a unei alte instituții mai consistent profitabile, mai în pas, nu-i așa, cu ritmurile vremii, va ocupa, cum s-a mai întâmplat în zisa capitală culturală a Transilvaniei, încă un spațiu marcat spiritual. Numai un hazard fericit ar putea face ca fosta, de-acum, „Arizona” să rămână ceea ce a fost, adică, după frumoasa expresie franceză, „un lieu de mémoire”. Mai este, însă, lumea noastră, atentă la memorie? Mai prețuiește ea impalpabilul, etericul, aura fragilă a unor fapte și lucruri? - Tare mă tem că nu.

Nu foarte de mult, îngrijorat, ca și alții din preajma mea, de ceea ce se întâmplă în jur ca acțiune de desfigurare a unor efigii clujene ce meritau o cu totul altă soartă, imaginam și pentru „Arizona” un statut cumva privilegiat, dar de fapt normal în orice mediu cultural care se respectă, propunând un fel de renovare, mai exact de restaurare bine gândită, a acestui spațiu cu valoare simbolică. Cutezam să-mi închipui că edilii orașului vor găsi, în caz de primejdie, mijloace de răscumpărare, și că vreun arhitect inspirat, de interioare, va ști să propună expresiv o ambianță evocatoare articulată cu dragoste pentru cuvântul scris sau rostit. Populam pereții cam golași cu fotografii de scriitori, reproduceri de manuscrise, instantanee de viață culturală clujeană de ieri și de azi, câte-un desen ori o pânză cu „vedute” locale; înscenam lecturi de poeme și de secvențe românești, de eseuri și comentarii critice, lansări

de cărți noi, mici întâlniri de cenaclu, recitaluri pentru un public fidel ori recâștigat pentru carte și autorii ei. Câte o revistă de cultură, gândeam, ori o carte nouă ar putea aștepta cititori într-un colț anume prevăzut, de „raft liber”... Din cutia unui aparat de radio ori de pe ecranul unui televizor s-ar putea auzi voci ca ale lui Blaga, Agârbiceanu, Baconsky, Felea, Gurghianu, Ion Alexandru, Daicoviciu, David Prodan, D. D. Roșca ori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Ioana și Liviu Petrescu..., alternând cu altele, ce mai sună în apropierea noastră, tot de clujeni prețuiți care au trecut cândva prin acest spațiu. Muzici discrete, dintre care n-ar lipsi nici jazzul, îndelung comentat, în timp, de adevărați experți la mesele cafenelei, ar întreține o atmosferă în care vocile pasionaților cititori de cărți și de lume n-ar fi acoperite strident... Reverii, desigur, care ar fi putut (ar mai putea?) să devină realități.

Dar nu e deloc exclus, ba este chiar mai probabil, ca multă altă lume, inclusiv unii dintre administratorii locului, să gândească cu totul altfel, iar noilor întreprinzători, comercianți, bancheri, negustori de toată mâna, să nu le pese câtuși de puțin de fleacurile de acest gen, care mai pot trece prin mintea unor oameni lipsiți de simț practic, idealști cu capetele în nori, anacronic hrăniți cu himere. Nu ar fi prima oară. N-a dispărut, cu ani în urmă, marea librărie din centrul urbei, „George Coșbuc”, ca să facă loc unei bănci? Nu s-a instalat în locul cafenelei studențești zise „Croco”, în miezul Cetății Academice, tot o bancă? Nu e dusă de râpă, iarăși de ani buni, altă librărie-reper, ca aceea a Universității, căzută pe mâini nepricepute, nededate cu răsfoirea cărții? N-au fost scoase de pe ziduri plăci comemorative, incomode pentru orgoliul noilor proprietari?

Dacă însă Clujul, ca inimă spirituală a Transilvaniei, tot ambiționează să devină și „capitală culturală europeană”, ar fi înțelept ca „Arizona” să fie nu doar salvată de la înstrăinarea care-o amenință, ci reabilitată tocmai ca reper simbolic, ca „loc al memoriei”, redat circuitului viu al zilei de azi.

În 1974, regretatul Romulus Guga publica un roman remarcabil, cu titlul *Adio, Arizona!* Era în el multă nostalgie a tineretii, iar cafeneaua clujeană frecventată de autor își putea găsi în ea o emblemă semnificativă. Așa s-ar cuveni să și rămână.



Liviu Vlad

Donjon restaurat (anguină 21/30 cm)

cărți în actualitate

La capătul morții

Rodica Marian

Alexandru Jurcan
La capătul morții
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2011

Autor prolific, Alexandru Jurcan este la a 14-a carte, iar multe dintre ele sunt volume de poeme. Filonul său liric este prodigios și în continuă prefacere, accesând o mare diversitate de registre, uneori de-o complexitate foarte specială, așa încât poetul Jurcan este cu acest nou volum – din nou – la un început și departe de un capăt de drum.

Alexandru Jurcan este un caz fericit în argumentarea credinței mele întru supremația ideilor în analiza valorii poetice, credință derivată, desigur, dintr-o firească reacție față de abundența sufocantă a prevalenței textualității, a dominației teoretice care exaltă și reduce poemul la formă și expresie. În modernitatea târzie, totul este text și „totul este scriitură”, cum sună rezumativ o vorbă de-a lui Mircea Cărtărescu. Cu toate acestea eu mă întorc la ceea ce Goethe spunea cu toată convingerea și anume la credința că poezia este cu totul traductibilă, cu condiția să fie o poezie de idei, să spună ceva esențial, să fie adevărată; astfel, ce nu se poate traduce, deși este textualizat, mi se pare că nu este esențial, altfel spus, după credința mea, înseamnă că nu s-a descifrat îndeajuns ideea poetică, nici în limba bază, nici în cea țintă.

Eminescu, ca în atâtea altele, a fost previzionar: „Adevărat este cum că poezia nu are să descifreze, ci din contră are să încifreze o idee poetică în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile [...] Ideea e sufletul și acest suflet poartă în sine ca inerentă deja cugetarea corpului său [...] astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei”¹ (s. n.). Într-o viziune foarte nouă asupra figurilor și

tropilor, în orientarea științei pragmatice, R. Amosy și la noi Daniela Roventă-Frumușani, în dimensiunea semantică a metaforei cognitivă și expresivul coexistă, respectiv înainte de a fi expresivă metafora are valoare cognitivă, formativă. Figura textuală majoră, metaforă ori analogie, cuprinde în cazul poetului Alexandru Jurcan spațiul întreg al poemului, așa încât sună identic, ca idee poetică, în ambele limbi, ceea ce înseamnă că imaginile se pot pune în lumină, fără pierderi esențiale, în orice limbă, în cazul lui Jurcan, în cele două versiuni, română și franceză.

În acest volum poemele lui Al. Jurcan pun în abis un înțeles aparte al morții, sens personalizat, pe care încerc să-l aproximez devoalând o regie a încifrării, așa cum într-o mică carte de căpătâi Sei șon Nagun contura tot ceremonialul vieții de curte. *Moartea*, în capătul ei văzut de Alexandru Jurcan este o învingere a înțelesului ei ireversibil tragic, o îmblânzire a zbuciumului ei definitoriu (ocurențele obsesive ale lexemului sunt de semnalat), o poveste deci despre o viață care poate îmblânzi moartea (p. 88), cu toată recuzita ei terifiantă (nu lipsește, în registru ironic, poate, *scheletul*), despre cum poți face această hipnotică, curajoasă acțiune cu o simplă privire, este până la urmă un triumf asupra dramaticei anihilării a morții, și ceea ce mi se pare a fi o specială performanță, este faptul că umanizarea, intimizarea morții în viață, în iubire, se face fără a deschide omului gândul vieții de după moarte, într-o perspectivă salvatoare ori nu. Pe de altă parte, moartea în proiecția imaginară a lui Al. Jurcan este (și în poemul ce dă și titlul volumului) o învingere a morții prin înecarea ei în ocean (p. 91), de unde alteori *răsare mereu călare pe un rechin* (p.77), moartea este acvatică, cu riduri unduite (ib.), umbra ei mantie flutură ca un *drapel învins* (p. 91). Victoria aceasta are o vestire aprigă,

suprem vitală, răsunet înspumat și manifest în *nechezatul de cal*.

Așadar, moartea nu este un liman, o promisiune a seninătății viitoare, ea rămâne o scorpie ce trebuie îmblânzită, fiindcă chiar dacă are suflet (p. 67), are unul *ciopârțit în ruine*, este mereu *obosită și flămândă de noapte*. Îmblânzirea morții ca voință transfiguratoare (cu gust și culoare războinică), exercițiul posedării ei (p. 106), ca un act eliberator, bărbătesc, chiar cavaleresc fiindcă este o învingere împotriva *furiei* morții, o potolire a unei furtuni devastatoare, o repunere în ordinea firească a lumii, *în patul etern al îmblânzirilor* (p. 106). Topirea în moarte, asemenea cu cea din dragoste are uneori virtuți înstrăinate de poet, niște sărbători ale alterității, ale celorlalți, fiindcă *sărbătorile esențiale le petreci doar cu tine însuși* (p. 121).

La celălalt capăt al morții – care nu se mai cere îmblânzită – este frăția întru moarte, o patrie întregă precum poporul neîntrerupt al poezilor la Bлага, în care reapare caldă, învăluitoare de caldă, o moarte precum cea cu care nu te rușinezi în copilărie, nostalgia bunicii-moarte, a preoților adormiți, a clopotelor de pucioasă (p. 73). Acest al doilea sens al Morții mi se pare cel mai interesant în arealul ideatic al poemelor lui Alexandru Jurcan, fiindcă pare răsărit din structura de adâncime a fondului nostru ancestral de gândire. Este, în acest alt terminal al morții, o parcurgere spre seninătate, afină cu muridinea ca finalitate asumată, opusă însă devenirii heideggeriene, nedramatică, ori chiar alinătoare, un sens afin cu cel decelat de mine la poetul Eminescu în acea propensiune spre limanul de liniște totală, ca o absență a zbuciumului, o împăcare senină, vestită neelegiac prin sunetul cornului *îndulcind cu dor de moarte/ sufletu-mi nemângâiet*.

1 Mihai Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, în M. Eminescu, *Literatura populară*, București, 1977, p. XX.

Menestrelii din Nord

Ion Buzași

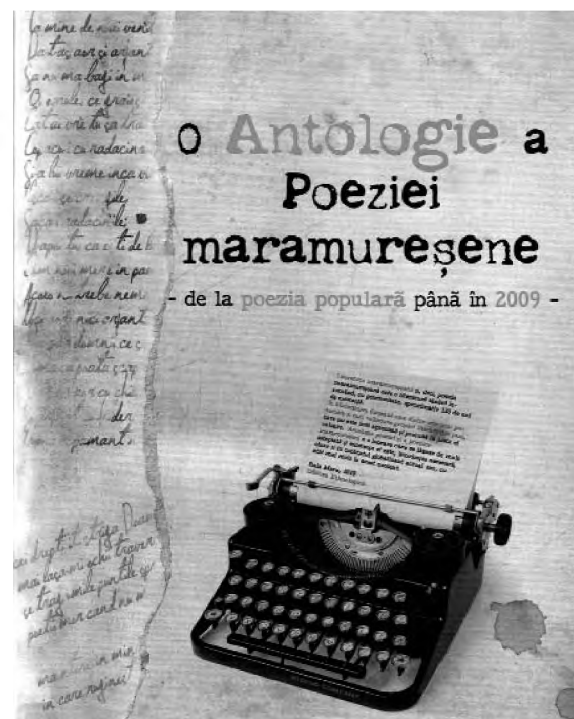
O antologie a Poeziei maramureșene
 alcătuită de Nicolae Păuna Scheianu,
 Baia Mare, Editura Ethnologica, 2010

Titut istoric și legendar, Maramureșul este o componentă esențială a literaturii române. De Maramureș sunt legate începuturile scrisului românesc. Istoriile literare românești aici localizează primele texte în limba română, numite în aceste istorii literare „texte maramureșene”, sau, după o particularitate fonetică a lor, „texte rotacizante”.

Antologia realizată de poetul Nicolae Păuna Scheianu – nume care amintește de acele texte pomenite, (căci unul dintre acestea se numea *Psaltirea scheiană*) este mai mult decât o antologie; însumând peste 750 de pagini ea este o „panoramă a poeziei maramureșene” – oglindă a stihuitoilor din această parte de țară – de la poezia populară și până în zilele noastre. Cel mai original capitol de poezie maramureșeană îl reprezintă poezia populară. S-au realizat colecții celebre de poezie populară maramureșeană cum sunt cele alcătuite de Tit Bud și Ion Bârlea, așa cum sunt cunoscute cântecele și doinele interpretate de soliști ca Nicolae Sabău, Angela Buciu, Frații Petreș, Titiana Mihali ș.a.

Începuturile poeziei maramureșene sunt consemnate în antologie prin Nicolae Petrova (1650-1723), poet din zorii literaturii române, anterior Văcăreștilor și lui C. Conachi, deci primilor noștri poeți, cu o lirică erotică ale cărei acorduri le vom regăsi, mai ales la Alecu Văcărescu – omagiu sentimental la adresa frumuseții iubitei: „Fată dalbineată / Inima mă-nvață / Cum să-ți fac viața / Sara, dimineața”. Nicolae Petrova (1650-1723) și Denisa Maria Bălaj (n. 1996) sunt cei doi poli cronologici ai antologiei.

Secțiunea cea mai amplă este consacrată „autorilor maramureșeni”, în care după Nicolae Petrova, - urmează un nume cunoscut în literatura pentru copii, Petre Dulfu, autorul savuroaselor snoave versificate – *Isprăvile lui Păcală* și în poezia religioasă prin versificarea evangheliilor – în *Isus Mântuitorul*. Între cei aproximativ 170 de poeți din generații diferite și de valoare artistică diferită, găsim aproape în fiecare epocă nume intrate în istoria literaturii române: astfel pentru perioada interbelică – Dimitrie Danciu, Ion Siugariu, Lucian Georgiu; pentru poezia de după al Doilea Război Mondial – avem reprezentanți pentru toate generațiile. Tiberiu Utan – pentru generația ce a început să scrie sub rigurile estetice ale realismului



socialist; pentru generația 60: Ion Iuga, Petre Got, George Boitor, Ion Pop; generația postmodernistă (unii dintre aceștia de sorginte echinoxistă): Radu Ulmeanu, Vasile Igna, Ion Zubașcu, Vasile Gogea, Ioan Es. Pop. Nedumerește absența din această secțiune, repet, cea mai amplă a unui poet important ca George Vulturescu. Sigur că sintagma „autori maramureșeni” este folosită de alcătuitoarea

acestei antologii într-un sens foarte relativ: fie născut în Maramureș, fie stabilit în Maramureș, fie inspirați de trecutul istoric, de datinile și tradițiile Maramureșului. Una din secțiunile antologiei se intitulează chiar așa – “Maramureșeni în fond” și înmănușează poezii de Ioan Alexandru, Ion Mureșan, Radu Săplăcan, Gheorghe Pituț, Aurel Pantea, Ioan Pinteș, ca să-i citez doar pe cei mai reprezentativi. Din Ioan Alexandru se reproduc cinci poezii, dintre care trei intitulate chiar Maramureș (poetul are în ciclul său de imne, un volum “Imnele Maramureșului”), o poezie “Fusul maramureșean”, și o foarte frumoasă poezie religioasă “Lumină lină” (reprodusă din volumul *Imnele Bucuriei*, Cartea Românească, 1973). Dar inspirația maramureșeană nu este un criteriu exclusiv, din poezia lui Gh. Pituț, Ioan Pinteș, Ion Mureșan ș. a. se reproduc poeziile cele mai cunoscute, mai reprezentative. „ E dificil de spus cine e mai maramureșean decât cine, - spune autorul antologiei -, în contextul în care sunt autori care s-au născut în Maramureș, dar care n-au păstrat decât vag legătura cu ținutul natal... sau sunt autori care nu s-au născut aici, dar care au devenit în timp ai locului, așa cum a fost, de pildă, poetul și pictorul Gheorghe Chivu. Așa cum există autori care nu s-au născut în Maramureș și care nici n-au locuit timp îndelungat în Maramureș, dar care au făcut mult pentru literatura maramureșeană, precum regretatul critic Laurențiu Ulici, regretatul poet și critic literar Radu Săplăcan care a trudit efectiv pentru a face cunoscută poezia maramureșeană în țară, sau regretatul poet târgoviștean Mihail I. Vlad, care își făcuse din Maramureș un stindard și o cauză de nobilitate spirituală. La fel cum marele poet clujean Ion Mureșan și-a folosit influența pentru a-i face cunoscuți pe mulți dintre poezii maramureșeni, pentru că le-a fost, ori de câte ori a avut ocazia, apropiat, prieten sau critic”. Cu această explicație e bine să observăm totuși absența din capitolul “Maramureșeni”, în fond a unui poet important ca Nichita Stănescu, mare iubitor al Maramureșului, călător adeseori prin acest ținut voievodal și oaspete al serilor de poezie de la Desești, satul natal al lui Petre Got; iar pentru proprietatea termenilor era preferabil ca al doilea capitol să fie intitulat “Poezii maramureșeni” - și nu “Autori maramureșeni”. Ambiționând să fie cvasi-exhaustivă, antologia include și „poezii din Maramureșul din dreapta Tisei, regiunea Transcarpatia, Ucraina, și „Cenacluri maramureșene” și, ca ultim capitol – “Poezii țărani”, o sintagmă care nu i-ar fi plăcut lui Ioan Alexandru, pentru că, îmi amintesc că întrebându-l odată, la Blaj, ce recomandări ar face poezilor-elevi, m-a corectat imediat: „Eu n-am avut sentimentul că așa fi fost când publicam ca elev, poet-elev sau apoi poet-student. Ești poet sau nu ești. M-am simțit cu toată ființa poet, indiferent ce am fost până acum ca fiu de țăran transilvan ridicat la cuvânt. Marea problemă este în ce măsură poți fi expresia suflului poporului tău, în ce măsură patria pe care o viețuiești ți-a intrat la inimă, în ce măsură ctitorii acestui neam devin frații și părinții tăi și ctitoriile lor locuri sfinte ale cugetului inimii tale....”

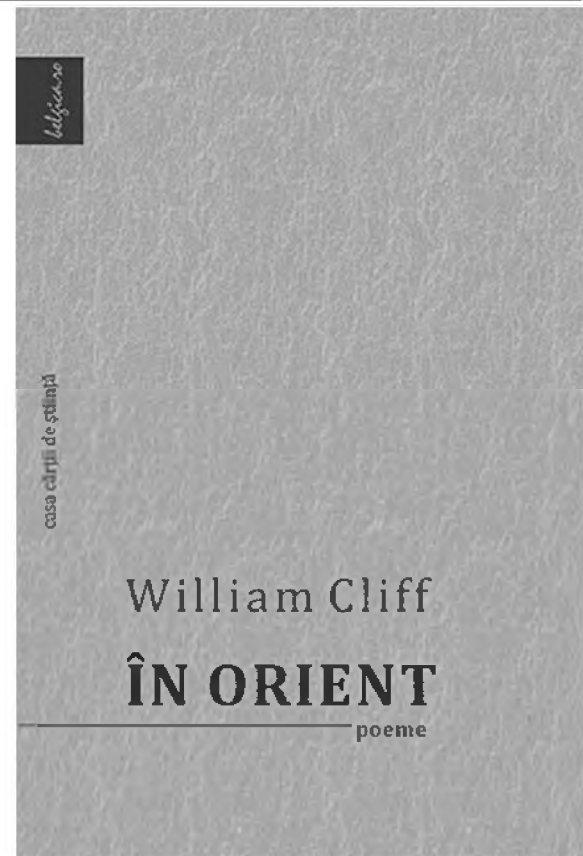
Antologia impresionează prin proporții de ambiții exhaustive, ce-i dau, repet, caracterul de „panoramă a poeziei maramureșene”. „Multora, spune Augustin Cosmuța, prefațatorul antologiei, le place să se recunoască în măgulitoarea formulă *Românul e născut poet!* Născuți sau făcuți, cunoscuți sau mai puțin cunoscuți, Antologia îi adună pe toți la un loc, la o agapă spirituală, la un festin liric și ludic, din care fiecare cititor e liber să se înfrupte la alegere cu ceea ce îi place!”

cartea străină

Întoarcerea printre francofoni (lecturi în vacanță)

Ștefan Manasia

Pe blogul său de librar Valentin Derevlean saluta, la începutul acestui an, apariția în limba română a unui volum semnat de belgianul William Cliff: *În Orient* (Casa Cărții de Știință, 2010), transpunând armonios *En Orient* (Gallimard, 1986). Născut la Gembloux, în 1940, pe numele său real André Imberechts, autorul e unul din acei rari poeți contemporani care deschide gustul pentru sonet pînă și unui electrician englez semianalfabet, jucător ocazional de cricket și whist. Evocat fratern de Houellebecq în *Inamici publici*, Cliff pare inadaptable simpatie – obsedat de Villon și de versul alexandrin – pentru care nu e încă drog mai puternic decât poemul. Nici măcar celebritatea dezertorilor reșapați romancieri. Nici torpoarea ospiciului conjugal. Asta cînd poemul respectă, mai mult sau mai puțin lejer, draconismul unor teze precum: „concretul este la fel de metafizic ca tot ce pretinde că ar fi metafizic”; „nu trebuie să te îndepărtezi de limbajul obișnuit al oamenilor. Limbajul omenesc nu are veracitate, validitate decât în raport cu viața concretă”. Frazele de mai sus sînt preluate din interviul acordat de William Cliff, în 2001, lui Ioan Pop-Curșeu, traducătorul, promotorul – nu pot să nu amintesc aici versiunile românești apărute în revista *Echinox* cu un deceniu în urmă – și prefațatorul, pasionat și informat, al plachetei *În Orient*. Saturați de poezie britanică, hispanică, italiană, infestați cu paranoia tinerilor furioși polonezi, ruși, sîrbi sau bulgari, nu mai aruncăm nici un ochi la poezii francofoni, spre revistele și siturile lor. Citim, eventual, un (alt) eseu de Alexandru Matei, ca să suspinăm, lăsîndu-l din mînă, resemnați. Pentru că doi generatori de anarhie curată și entuziasm – îi numesc aici pe Cliff și Houellebecq – nu mai pot fi, așa cum ar merita, *privighetori* în parcul literar mcdonaldizat. Orientul lui William Cliff – cu protuberanțele sale, Lahore, Benares, Katmandu, Alexandria, Cairo, Kars, Belgrad – permite deducerea unor notații acide, rareori isterice, ale cuatrogenarului cinic și anxios. Cioburile colorate – deloc țipător – recompun, în cele din urmă, mozaicul călătoriei spre sine, către bietul corp, frontieră și *semn* peste mizeria splendidă a lumii. Rar am citit poeme – Pasolini, firește – în care iluzoria corporalitate e mutilată cu meșteșug, pînă la (aproape) incandescență: corpul de osînză al turistului european, corpul hirsut, yogic al electronistului american refugiat în Orient, corpurile rahitice ale femeilor și copiilor trăind pe munți de fecale, trupurile hippioților devorate de țințari, corpuri zguduite, recompuse în fostele trenuri imperiale, corpurile puberilor zîmbind alb către apuseanul pederast, corpuri cu genunchii și brațele implorînd, în mecanica funebră, pe rug, corpuri bolnave din care viața se scurge ca un rîu de urină... Îmi place versul lui Cliff, sărac, aseptice, funcțional: „încercam să citesc ce era scris/ în chirilice pe lista cu tarife/ vedeam pe tejghea iaurturi/ platouri cu prăjituri cafea turcească/ (am oare memorie bună?) și/ pe mesele rotunde de fier/ resturile a ce se mîncase a ce se băuse *kaffe mit/ milch*” m-a întrebat femeia de la tejghea/ *ja* am răspuns văzuse că eram/ dintr-o țară fără gust mi-a/ zvîrlit cum ți se scuipă-n față/ fiertura dezgustătoare de care ar fi trebuit/ să mă bucur și m-am dus să stau jos la una din mese” (*Belgrad, 1*). Îți dă tot atîta Orient cît expediția duminicală într-un bazar arăbesc. Exotic numai pentru neofitul



suprem. Blindat însă de adevărurile de care ne-am (cam) săturat, nerostite, rulate doar în mintea noastră continuu. Emoționează, în cele din urmă, descrierea rece, planșele anatomice din poeme cum e acesta: „am văzut camera unde-a murit Kavafis/ în mizerie/ fusese obligat să-și vîndă apartamentul/ pe care-l avea/ să nu mai ocupe din el decât o singură cameră/ cu arabul/ un *servitor* care a trăit lîngă el/ pînă la moarte// cel care mi-a arătat camera/ mi-a spus/ că poetul a murit de toți/ uitat/ nici unul din compatrioții lui eleni/ nu l-a ajutat/ cînd cancerul i-a ros faringele/ și l-a terminat// imaginea pe care unii ne-au dat-o/ despre Kavafis/ e cea a unui domn foarte distins/ care primea/ literați fini și le citea/ poemele sale frumoase/ bînd uzo și ronțînd/ negre măsline/ la lumina luminărilor pentru ca/ să nu fie văzute/ ridurile săpîndu-și brazdele/ pe chipul lui” (*Partea a doua, 3*). *În Orient* e printre puținele volume de poezie occidentală traduse la noi recent, care ar merita cunoscute de un public mai larg.

„Cînd s-a dus în Creuse, la înmormîntarea bunicii sale, și-a dat seama că densitatea atmosferică de informație scădea sensibil pe măsură ce se îndepărta de capitală; și că, la modul general, semnele umane își pierdeau importanța, încetul cu încetul totul dispărea, cu excepția plantelor.” (Michel Houellebecq, *Harta și teritoriul*, Polirom, 2011, p. 139) La Jupânești – satul muscelian unde bunica mea nonagenară e, și azi, de-o incredibilă vitalitate – pasajul de mai sus irizează, în mod evident, aparte. Îți dă o strîngere de inimă exactitatea cu care romancierul francez (pozitivist, spirit analitic, fan al ultimelor tehnologii etc.) reface, în linii mari, istoria unui loc din Muscel, Creuse sau de aiurea. Îți comunică, hai să-l numim, *efectul de pace interioară*, anticameră a descompunerii anunțate. (Ceea ce vor toți și ceea





ce nu reușesc decât mării, extrem de puținii *poeti*.) Dar, de regulă, inserturile descriptive-n capitolele – altminteri pline de *thrill* – ale romanelor lui MH induc o anume transă, ca-n preajma unei realități amenințătoare: încercări de sociologie, manual tehnic despre calorifere, stadiile dezvoltării la *Musca Domestica*, porcii și „bazele aritmeticii”, psihologia bichonilor, toate astea sînt (tran)scrise cu o demență impecabilă, deloc respingătoare. Nimeni nu alimentează mai bine decât MH curiozitatea și paranoia cititorului. Personajele ies de-a dreptul din benzile desenate (recunoști psihologiile sumare, ironice, caricaturale) și numai pixul romancierului le-acoperă cu țesut 3D, omologîndu-le fantasmale și personalitatea, profesia, iubirile, disperarea, moartea: în recent laureatul *Harta și teritoriul* (Premiul Goncourt, 2010), pictorul-fotograf Jed Martin are toată complexitatea și simplismul fantezelor houellebecqiene. Geniu sau idiot, *fuck knows*. Bune lecturi din filozofia greacă, din clasicii literaturii franceze și Romantismul german, din Biblie (și încă în vremea cînd colegii de școală știu mai multe despre Spiderman decât despre Iisus), toate astea ca să fotografieze (neutru, antiartistic) hărțile rutiere din Ghidul Michelin, serii de obiecte din fier, ori să picteze în ulei (ca maeștrii Renașterii) mecelele impozante ale breslelor contemporane, de la măcelari și circiumari parizieni la boșii industriei IT. (Titlurile tablourilor sînt de-un comic nestăvilit, gata să desceșteze molarii de lapte și placa dentară: *Ferdinand Desroches, măcelar specialist în carne de cal; Claude Vaurilhon, patron de bar-tutungerie; Bill Gates și Steve Jobs discutînd despre viitorul informaticii*, culminînd – nu-i așa? – cu *Michel Houellebecq, scriitor*.) Organele steatotice ale intelectualului occidental (*überfrancez*) sînt investigate, calm, maniacal, de MH, așezat comod (cu o sticlă de vin chilian) la bordul unui nanovehicul medical. Scanarea și deconstrucția pieței artistice contemporane îți dau adrenalină cît o oră de Montaigne Russe. Kundera și Rabelais, Cioran și, poate, Henry Miller sînt sursele (false, pentru că lesne identificabile ale) acestui humor colosal. E singurul roman houellebecqian în care rîsul aproape că vindecă (citește: *mîntuiește*) necroza lumii occidentale. *Hărțile* (rutiere, turistice,

topografice etc.) nu mai acoperă azi *teritoriul*: volatil, proteiform, virtual. Aeroportul irlandez Shannon e, conform acestei logici, mai aproape de Polonia (printr-o sumă de zboruri low-cost) decât de principalele metropole apusene. Franța – scumpă, luxoasă, gastronomică – nu mai e destinație de vacanță pentru francezi, cît pentru chinezi, indieni, ruși (noii capitaliști care își confirmă status-ul prin opulență). Și dacă teoriile nu-i ies, *nu țin* întodeauna, sofistul Houellebecq *ne cîștigă* de fiecare dată: HARTA este (simbolizează, concentrează, cuantifică) tot mai puțin TERITORIUL.

Închid acum *Harta și teritoriul*: camusian pe dracu, nen'to Houellebecq. Îți transmite ceva-ul ăla dinspre umanitatea ultragiată, chinuită, încăpățîndu-se de fiecare dată să renască, asemenea unei buruieni. Chiar dacă „o perdea de cenușă părea să se fi întins peste spirite.” Fraza, oricît de simplă și de funcțională, oricît de antipatică i-ar fi prozatorului român, devine adesea poem, ca la Rulfo, Bolaño sau Hrabal. Unul dintre ultimii vizionari (nu pasăre de curte!) ai literei tipărite, conservator, profund (în ciuda ateismului alcoolizat așiat în public) religios.

„Cînd își evocase cariera romanescă, Houellebecq îi spusese că degeaba îți iei notițe, degeaba înșirui fraze; ca să te lansezi în scrierea unui roman, trebuie să aștepti ca totul să devină compact, irefutabil, trebuie să aștepti apariția unui miez autentic de necesitate. Niciodată nu hotărăști tu însuși scrierea unei cărți, adăugase el; după părerea lui, o carte era ca o bucată mare de beton care ți se impunea, iar posibilitățile de acțiune ale autorului se limitau de fapt la a fi acolo și a aștepta, într-o lipsă de acțiune angoasantă, ca procesul să înceapă de la sine.” (240) Aici și ideea artistului ca intermediar *supus*, scrib, exprimată însă prin vocea lui Jed: „a fi artist, în ochii lui, însemna înainte de toate să fii *supus*. Supus unor mesaje misterioase, imprezvizibile, care, în lipsă de ceva mai bun și în absența oricărei credințe religioase, se cuveneau calificate drept intuiții; niște mesaje poruncitoare, care se afirmau într-o manieră imperioasă, categorică, fără a-ți lăsa nici cea mai mică posibilitate de a te sustrage – sau doar cu riscul de a-ți pierde orice noțiune de integritate și de respect față de tine însuși.” (98) Plăcerea romancierului – nelimitată, incontinentă – de a se



juca ni-l aduce, în acest roman, pe Michel Houellebecq-personaj, *supus* (la fel ca Jed și ceilalți) deriziunii, ridicolului, falsei compătămiri, umorului negru houellebecqian: „Făcuse burtă de la ultima întîlnire, dar gîtul și brațele îi erau la fel de uscățive; semăna cu o țestoasă bătrînă și bolnavă.” (158) și „În mijlocul prăbușirii fizice generale la care se rezumă bătrînețea, vocea și privirea mărturisesc într-un mod dureros de categoric persistența caracterului, a aspirațiilor, a dorințelor, a tot ceea ce alcătuiește personalitatea umană.” (219) În fine, sînt tentat să salvez o groază de asemenea definiții și ricanări, totdeauna păstrînd un sîmbure cald: MH desenează *Harta și teritoriul* din perspectiva *bunătății întristate*. Prilej, știu, pentru unii să chibițeze: Franța se reconciliază adesea cu ereticii săi, sub cupola Academiei sau, dacă nu, în fața ghișeului pentru depuneri de la Société Generale.



Liviu Vlad

Intrarea in manej (grafit 30/42 cm)

comentarii

Ioan Es. Pop

„Biblia” mahmură sau despre circuitul vieții în poem

Irina Petraș

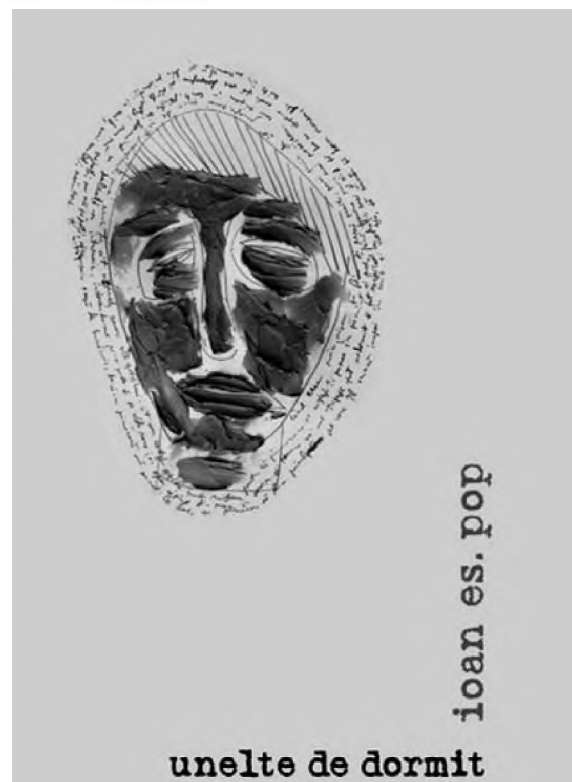
Înainte de a spune câte ceva despre *Unelte* (*Unelte de dormit. Cu 10 desene de Dumitru Gorzo*, Cartea Românească, București, 2011, 104 p.), reiau aici secvențe din comentariile la volume anterioare, cu sentimentul că Ioan Es. Pop urmează un program de o consecvență cu sine austeritate. Spuneam, așadar, altădată că poemele lui mi l-au adus în minte pe Jack Kerouac, cu *jam-session*-urile sale monotone, cu naivitatea refrenelor de jazz, improvizate și libere fiindcă nimic din lumea mare nu li se supune. În aspra și senina mitologie personală a ardeleanului exilat în capitală, funcționează același tratament liber al materiei verbale și existențiale, același ritm legănat, cu pași mărunți, într-un *swing* care visează orizonturi nesfârșite și răspunsuri. În *Banchetul*, de pildă, se descrie o *saga* ordonată și implacabilă. Lumea și viața ca o încăpere cu paturi pe vârste și generații, fiecare urmându-și lin mutarea din unul în imediat următorul. Încetineala, așteptarea, încleștarea lungă și ascunsă ocultează legea adevărată a zilei: ne naștem pe rând și murim pe sărite. „Om singur lângă om singur” improvizază în partitura eului liric descântece de aflat un rost. „Du-te mai departe, ins nemișcat”, căci „aici viitorul / aproape-a trecut”.

Fiindcă „nu se știe niciodată cine pe cine, cine cu / cine și când și la ce” și „nu mai contează dacă sau dacă nu”, volumul antologic *Podul* (2000) îmi dezvăluia un poet al nominativelor, căci acuzativele sunt excluse ori se exclud axiomatice din calculul existențial. E și calea de întălnire a poeziei sale cu Bacovia, poetul nominativului absolut (cum l-am numit în *Declinarea poeziei*). Aglomerarea de nominative nesigure și năuce, care și-au pierdut autoritatea și rostul, rămânându-le doar îngânarea monotona, în ecou, a numelor lor prime, traduce carența de existență („Aici viața se bea și moartea se uită”) ori alergia la excesul (imaginar) al trăirii, vindicate amândouă prin exerciții de *fire* în timp și spațiu. Ca la Bacovia, totul *stă*, iar poemele inventariază neobosit această *stare* nesfârșită într-un circuit extenuat al vieții/moșii. Un fel de rânduială – așa a fost să fie – e recapitulată pe îndelete, cu trăgănări de doină ardeleană și cu speranța, vagă și încăpățânată, a descoperirii unei ieșiri. Poemele sunt naturi statice cu *umbre* mișcătoare, descrise (cântate) ca-n picturi naive trecute, în van, prin școli înalte. Lumea/ființa *stă*, *plutește*, *este*, într-un trecut etern și confuz și un viitor incert, între care prezentul își numără alb averile: „este vinerea și este seară”, „e un ceas în cameră”, „e și un pepene roșu”, „e trei diminețe”, „aia-i fereastră, ușa-i dincoace” (o ușă coșmarescă, desigur, în lumea nominativelor cu verbe zadarnice: „7. *batem în uși să ne deschidă să ne lase să ieșim*, dar cei de dincolo nu ne aud și / bat și ei în uși să le deschidem să iasă / și când se deschide dăm tot peste noi / dar nu ne luăm în seamă și zicem noi vrem să ieșim / și ei zic vrem să intrăm, nu luați cu voi ușa, / n-o să avem ce descuria la ieșire, / o să rămână gol în perete, / n-o să avem de unde ieși”). Dialogurile nu pot fi decât sumare și cu toate valențele libere: „mircea a zis vai și lumea a zis vai am zis / vai”. Numărătoarea prin nominative

continuă canonic și poate cuprinde orice când „totul este posibil și / nimic nu mai are rost”: „12. *Își sărbătorește ziua. e fericit. pe / masă lumânări, farfurii, pahare. e fericit. are treizeci de ani de / moarte de la naștere încoace*”. Mi-au venit în minte și cântecele pe care tatăl meu, maramureșeanul, mi le cânta în copilărie, iar eu le percepeam ca pe niște stranii descântece cu „Mamăle, tatăle”, cu „Bată-te de birăuț, / Drumul țării cel lunguț”, cu „Peste deal Văsâi...”. Genitivele nu pot fi frecvente într-o poezie cu rădăcini de Ardeal de Nord – apartenența nu intră în discuție, posesiunea e mai degrabă interioară. Doar atât că nu i se mai știe rostul când „drumul țării e lunguț”. *Petrecere de pietoni* (2003; excelent titlul cu ambiguitățile sale bogate și sumbro-jucăușe!) își asumă moartea intravitală cu aceeași seninătate neagră, cu o gureșenie taciturnă, cu despicări iuți-încete ale înfățișărilor ființei. Ca, de pildă, în aceste versuri cu încheierea lor seacă, rețezată: „*dacă nu mi s-ar fi repetat tot timpul că sunt muritor, / poate că n-aș fi murit. Poate / aș fi înființat o altă moarte. / poate o altă credință, oricât de mărunță, / mi-ar fi fost destulă pentru a pluti. / dar am crescut, ca orice om îngrozit, / în religia morții. / o moarte care nu vine din eșecurile noastre / ci dintr-o proastă deprindere, / din resemnarea că dac-ai învățat să mori / e musai să mori. / numai că ți-am spus eu, vere, / e puțin probabil să mori când mori. / o celulă ori poate mai multe / rămân să te frământă mult după aceea / și abia când dispar, după cinci mii de ani, / te vei odihni, ticălosule*”.

Poemele din *Unelte de dormit* sunt secundate afin de comentariile grafice ale lui Dumitru Gorzo. Fermitatea ambiguă a liniei, precizia vagă a valorărilor, simbolistica șuie a situațiilor îngână strâns spunerea lirică „ioan-escă”. Sunt desene fremătânde de ciment și piatră, singurul zbor fiind al cuvintelor-roi, devenite referințe grafice. Excelent sugerată rotirea în gol, cu o oboseală („și tu ești atât de obosit. atât de obosit. atât de obosit”) de alt soi decât cea a „oamenilor oboșiți” ai lui Andrei Bodiș, să zicem, căci „instalația” sacadată a morții huruie toată înăuntru, iar ironia și-a tocit săgețile mușcând din carnea proprie.

Nu voi măsura cu câte grade e mai sus ori mai jos acest volum în geografia fizică a creației lui I. Es. P. Asemenea judecăți îmi par pândite de nulitate atâta timp cât opera nu e „gata” și nu poți desena graficul întreg ca să poți evalua cu mai mari șanse de adevăr locul acestui timp poetic în tabloul final. Deocamdată, am reținut acutizarea unei obsesii care informa de la început scrisul lui Ioan Es. Pop: monotonia lumii și a existenței. Dincolo de exasperarea repetitivei alternanțe de contrarii, se insinuează acum și receptarea monotoniei ca ideal, ca aspirație ultimă. Poemele se cântă pe dos, precum în *Cântec de leagăn*, ignorând anume sensul acelor de ceasornic: „Păi uite că de data asta câștig un puhoi de bani, la douăzeci și șapte mă înșor și sunt fericit, la douăzeci devin un profesor ca nimeni altul, nici vorbă să mai rămân repetent în clasa a șasea, uite că la câmp muncesc cu stânga la fel de cu spor ca și cu dreapta, în clasa a doua dansez ca toți cei de-o vârstă cu mine, la șase ani



merg la biserică și mă rog cum nu m-am mai rugat vreodată, în leagăn sunt fericit și cuminte și cu încă puțin efort pot repara toată această viață care a pornit atât de prost”. Ca în *Return to Innocence* al formației *Enigma*, stăruie în multe dintre poemele volumului o dorință strunit-sfâșietoare de a recupera inocența. Nu doar a vârstelor fragede, atât de fragede încât moartea devine o vecinătate bună, ci și a unei lumi secrete și calde a necuvântătoarelor, ca în *când eram mic, visam să fiu și mai mic* – „cât un cartof, atâta mă visam. / pentru că primăvara pe cartofi îi puneau în pământ și gata, până toamna nu-i mai necăjeau. // mă visam în cuib, printre ei, / dormind cu dulceață-n întuneric, / întorcându-mă pe-o parte și pe alta vara / iar apoi căzând din nou în somn. // și toamna să mă trezesc tot nedormit // [...] și tot așa, să rămân să dorm mereu, / din cuib în pivniță și din pivniță în cuib, ani mulți, neîntors și uitat”. Experiența monotoniei prin vers („Mai zi-ne o minciună de-a ta că poate te credem”) descompune gesturi banale până la a le scoate la iveală, deodată cu misterul, esența, aceea a circuitului etern al viului, nepăsător la dilemele/întrebările omului. Deși nimeni nu răspunde de Sus, poetul se simte inclus anume unui proiect distrugător, luat în vizor de chiar conștiința multitudinii sale. Uitarea dorită – exilul în condiția de mărunț cartof, de pildă – ar însemna salvarea din implacabila înaintare spre moarte a ființei gânditoare. Iluzorie, firește, căci uitarea aceea ar fi a condiției ne-raționale (cel puțin în trufașa descriere umană). În locul „bibliei” vesele, ține isonul una mahmură, sperând să găsească în ceața indusă salvarea de „legi” și „păcate”. Păcatul și iertarea bântuie poemele, dar „nimeni nu iartă pe nimeni” fiindcă păcatul e un construct tare ca cimentul, iar iertarea, pe cale de consecință, o unealtă slabă, *soft*. Într-o epocă dezincântată și fără miză, poetul aproximează o *ars fidendi* sucită, timid-iconoclastă: „spaima de fericire se instaurează / definitiv, mână-n mână / cu spaima de păcat”; „și-apoi el știe că, într-un final, / toate se vor plini cum s-a scris / și cei din urmă vor fi cei din urmă.” Povestea disimulatoare funcționează doar în teritoriul copilăriei, adultul concentrat pe cărarea pașilor săi șovăielnici („voi face sălbătice curse dintr-o cameră-n alta, / tremurând de frică să nu greșesc pașii, / voi afla poate de ce nefericirea / la mine se-ntărește ca cimentul, // apoi, după atâta



alergătură, se va face/ nouă seara, da, și voi lua/ un pumn de somnifere, să scurtez / ziua asta care oricum a fost cea mai lungă, // deși m-am trezit atât de târziu, / deși mă culc atât de devreme”) nu se mai poate amăgi: „până la doi-trei ani, îngerul tău / șade în apropierea ta. / sunteți cam de aceeași greutate. / îl poți vedea, auzi, pipăi. apoi, însă / el, care e energie pură, se înalță puțin, / iar ochii tăi, care nu se mai uită în sus, / îl pierd din vedere. auzul tău, care se / îngroașă, nu-l mai poate auzi”.

Filiera etilică nu atenuează criza, ci o alunecă înspre coșmar. Ioan Es. Pop găsește în metafora alcoolurilor un interlocutor supus, care să-i asigure, prin chiar excluderea sa din rândul lumii „lucide”, salvarea nu doar de căderea, pe nesimțite, spre moarte, ci și de angrenajul cutumelor sociale, apăsătoare și reci, cu ceva kafkian în severitatea lor înghețată. Singur și inocent, suferind de simptomele condiției sale de simplu muritor, I. Es. P. e hărțuit de vini inventate ori agravate de dogme și ideologii străine esenței sale. Alcoolul e, atunci, monedă de schimb ori de schimbat perplexități, nedumeriri, căderi. El promite și „petice de nevăzut”, dar mai ales halucinant-abulice soluții la insolubila condiție diurnă: „dar ce ochi mai limpede ca al meu vede lumina în sine, / cu venele ei negre gata să plesnească, / mai tulbure ca o placentă aruncată la gunoi”. Epicitatea poemelor lui Ioan Es. Pop e înrudită cu aceea a lui Ion Mureșan prin instrumentarul neoexpresionist, infuzat cu un anume timbru transilvan. *Cartea Alcool* e, însă, una a comuniunii, deschisă gureș spre lume și prospectând căi adulte de traversat coșmarul în forfotă de personaje și acuzative. *Uneltele de dormit* sunt retractile, cu ochii întorși spre sine într-o gesticulație infantilizată stăruitor. La simptomul deja contabilizat de sociologi al micșorării omului, poetul adaugă o și mai drastică micșorare, până la dispariția din schemă, până la alunecarea din marele Registru civil: „nu mai crezi decât în istorie. / iar istoria vorbește doar despre dispăruți.” Situația în pantă fatală, vag ameliorată

prin încetiniri trudnice ale înaintării, prin repetarea de gesturi mărunte care asigură o pseudo-eterinitate – „o, cât aș dori acum să mă rog. dar în loc de asta / stau și tremur în fața unei sticle pe jumătate goale / și mă gândesc deja la următoarea ca la singura salvare. //nu, nu mă uit în lături sau în sus. / mă uit doar la lichidul dinăuntru, / care descrește mai ceva ca untdelemnul / într-o lampă după miezul nopții [...] pentru ca asta în crâșma căruia beau / să supraviețuiască și anul ce tocmai începe, / altfel eu unde-aș mai bea?” –, pustiește iremediabil, stârnind scurte grimase ironice: „cu doza înjumătățită cum să te mai rogi / cu aceeași ardoare și cu ardoarea înjumătățită / cum să mai sperii la mântuire / și fără mântuire cum să mai crezi că-ntr-o zi / duhovnicul va reveni și te va lua de mână / și te va duce acolo unde / nu-i dependență, cheltuială și suspin?”; „Dar vai cu câtă frică mă gândesc deja / la veșnicia însetată ce va urma.”

De vreme ce „istoria este poezia învingătorilor, / iar poezia – istoria celor învinși”, din recuzita poemelor fac parte, firesc, funia, briciul, alcoolul. Obsesia morții recurge, în text, la imagini ale auto-suprimării, voit-stângace semne de bravadă și de fragil control al condiționărilor destinate. Pe bună dreptate, Nicolae Manolescu citea în poezia lui I. Es. P. „o puritate excepțională a tragicului”, iar Dan C. Mihăilescu, „o geografie hipnotică a morții vii și a agoniei ca trăire substanțială”. Alex Goldiș observă exact miezul crizei „în siajul micilor evenimente de interior ale personajului central, cu atât mai dramatice cu cât nu vorbesc decât despre banala (dar cât de corozivă!) singurătate” („firește, cum am să fiu foarte singur, / nimeni n-are să mă deranjeze”).

Bacovian și prin deviate scenarii erotice: „te-aș fi trezit totuși în seara asta / să vedem împreună cum coboară asfințitul”, I. Es. P. instituie o logică albă („am închis totul și m-am tăvălit în pat / cu gândul să nu mă mai scol vreodată / și nu m-aș fi sculat dacă a doua zi / nu m-aș fi sculat”), cu cadențări pe loc, exasperate de perpetua „agonie a unui veac

suspect”: „din frică în mai frică și din pahar în mai / pahar, / se face a doua zi”; „voi fi lovit brusc de o spaimă neașteptată. // voi începe să tremur din toate încheieturile. / o slăbiciune aspră îmi va împinge plămânii în gâtlee”.

Secțiunea *potriviri după alecsandri & co.* e o excelentă probă de recitare neagră, în pastă groasă și sumbră, de așezat aproape de *Levantul* cărtărescian, în contrapunct. „din văzduh, cumplita iarnă cerne norii de zăpadă. / de acum, legat cu lanțuri de un leagăn în ogradă, / pe copil or să tot cadă fulgi cu colți sticloși de lup. / va fi trup doar ca să moară cel ce n-a fost nicicând trup. // iar șezînd în bibliotecă, mult se va mira străinul. / va lăsa deoparte cartea și va da deoparte vinul. / nu de moarte o să-i pese, ci de veșnicia ei. / va fi doar un fel de mâine încheiat la ora trei. // fiara va intra cu jale, melancolică țintind / tomurile de pe rafturi, dac-o să mai fie când. / vor bea ceaiuri lungi pe prispă, puflind din țigaret. / vremea se va toarce moale, timpul va mișca încet. // și când neguri arzătoare se vor prăbuși alene, / s-or acoperi de carne și vor ațipi în vene, / unde sângele-i va duce spre întâiul lor strămoș. / fioros va bate gândul, sumbri fi-vor și frumoși. // lungi troiene călătoare îi vor clătina puțin. / va fi plin de întuneric, iar opaițul va fi plin”.

Dincolo rotunjește în formulă discret parabolică tema cărții, căci nu despre străinătatea de peste hotare e vorba și nici despre „ultima casă” din vârf de deal, ci mai ales despre teribilul „zid de întuneric” de pe harta singurătăților: „acum știu că, dacă îl vom mai dori din rășputeri, va trebui să mergem dincolo de dincolo, atât de dincolo, încât acolo să nu mai rămână nici urmă de dincoace. vom putea ajunge cu trenul? nicidecum. cu vaporul? nu, oricâte mări am străbate. cu avionul? nici măcar dac-am călători o mie de ani fără escală. în mod sigur însă dincolo se află pe undeva pe-aproape, foarte pe-aproape. dar nu pe direcția noastră de mers”. E de așteptat cu interes și chiar cu o bună doză de spaimă „cartea rece” a cărei vorbire, poate, „nu va mai trece prin gură”.

Lucian Blaga. Arhipelag critic

Cezar Boghici

Sibiul cu împrejurimile sale nu constituie un reper spațial ca oricare altul în biografia lui Lucian Blaga, întrucât desemnează o realitate a vieții și a operei marelui scriitor, ce nu poate fi redusă la datele finite, limitative și separative ale sensibilului.¹ Mărturie stă un dens pasaj de memorialistică poetică din *Hronicul și cântecul vârstelor*², în care e evocat orizontul metafizic al Sibiului, „un sat de munte, nu departe de Seliște”, unde tânărul Blaga are revelația participării la vatra adâncă a Mumelor, devenită în timp o constantă a imaginarului său: „În dimineața zilei, fuseserăm pe-un vârf de măgură mai înaltă, deasupra satului. Mijea departe în zare cetatea Sibiului, dar numai în bătaia soarelui. [...] Peisajul acesta, cu oamenii, cu lăcașurile, cu vetrele, cu văzduhul, îmi intra în sânge asemenea unei încete și dulci otrăvi și începea să mă lege. Între mine și cele văzute se dezlănțuia în acele zile un imperceptibil proces de osmoză, în urma căruia colțul de lume devenea pentru mine un arhetip cu consecințe ce nu le puteam încă întrezări”. Blaga ajunge și stă la Sibiu, datorită presiunii externe, în două momente definitorii ale existenței sale: unul, al formării și al limpezirii de sine, în anii seminariatului teologic (1914-1917)³, când Opera își caută liniile în blocul de marmură; altul, al maturității de creație, în perioada exilului Universității clujene (1940-1945), când Opera, chiar dacă nu este încheiată din punct

de vedere material, apare ca o formă încheiată și închisă în desăvârșirea sa de corp perfect dimensionat. De fiecare dată, mutația în scriptul destinului a fost impusă prin aceeași modalitate de potrivnicie a istoriei: războiul.

Cei cinci ani ai celui de-al doilea refugiu sibirian sunt recunoscuți ca alcătuiind una din cele mai fertile și mai eferescente etape ale activității lui Blaga. Cu deosebire, cariera lui didactică – deși scurtă – atinge acum momentul de grație, scriitorul – deja consacrat – fiind recunoscut ca Profesor și Magistru de către studenții lui de seamă – unii dintre ei, prezenți în presa literară a epocii. Ilustrativă în acest sens este influența omului de cultură asupra membrilor Cercului Literar, scoasă, iată, la lumină din nou de către Dan Damaschin și Ioan Milea, care au editat recent o culegere din scrierile închinată de cerchiști mentorului lor, Lucian Blaga (*Magistrul tăcerii în cercul cuvântului. Memorial și exegeze blagiene*, ediție îngrijită, note și bibliografie de Dan Damaschin și Ioan Milea, prefață de Dan Damaschin, Cluj-Napoca: Ed. Remus, 2011, 556 p.).

Cartea reunește, în prima ei secțiune, medalioane, fragmente de jurnal, corespondență, interviuri ce configurează, toate la un loc și fiecare în parte, poate cel mai izbutit portret al cărturarului român – deopotrivă al omului, al poetului, al filosofului și al profesorului Lucian

Blaga. Textele antologate vorbesc despre un Blaga în reprezentarea unor apropiați ai săi, despre întrupările spiritului blagian în oglinzile ideatice și afective ale discipolilor lui – membri ai Cercului Literar de la Sibiu (1943-1945).

Deși relația cerchiștilor cu Magistrul nu a fost mereu identică, înregistrând și tendința unor conștiințe mai liberale de a ieși de sub tutela acestuia, în evocările de mai târziu prevalează un sentiment de venerație. Explicit sau nu, toți cerchiștii vor recunoaște, până la urmă, faptul că asupra lor a acționat magisteriul catalizator al lui Lucian Blaga. Modelul și-a imprimat profund amprente. O confirmă și evocarea făcută de Nicolae Balotă (*Magistrul tăcerii*), și următoarea mărturisire a lui Ștefan Aug. Doinaș: „și-a înscris numele în scoarța tinerelor noastre trunchiuri: cu cât am crescut, cu atât numele lui s-a putut citi în noi mai mare și mai difuz. Noi înșine n-am devenit conștienți, decât cu timpul, de altoirile sale spirituale” (*Modelul Blaga*).

De sesizat că, până și atunci când ies din sfera culturii, vizându-l pe omul biografic, reflecțiile cerchiștilor asupra lui Blaga comunică acele aspecte care devin semnificative în vederea obținerii unei imagini revelatoare și exponențiale a scriitorului, inclusiv pentru creația sa. Astfel, „orgoliul creatorului” și „tremurul ființei eminamente vulnerabile” (Blaga „se simțea dintotdeauna oarecum ontic expus”) – trăsături definitorii ale omului Lucian Blaga, surprinse de Nicolae Balotă într-o schiță de portret în oglindă al Magistrului (*Lucian Blaga între demoni și muze*) – determină, în mare măsură, atât comportamentul social al

autorului, cât și ipostazele interioare ale operei. Anii tulburi ai unui război ce nu mai contenea, apoi anii nesfârșiți ai comunismului, percepți cu mai multă încordare decât anii conflagrației mondiale, „sporeau propriile sale temeri congenitale”, notează Balotă. De altfel, *frica* aceasta înaintea adversităților istoriei, resimțită acut de creatorul care-și simțea viața și opera expuse unui pericol persistent, e semnalată și de I. D. Sîrbu, în emoționanta evocare – înregistrată sub forma interviului – ce i-o face aceluia căruia i-a fost elev și asistent („*Eu l-am văzut pe Blaga plângând*”).

Dar care a fost mijlocul prin care Blaga a găsit de cuviință să se pună la adăpost în fața terorii timpului? Răspunsul îl dă Ștefan Aug. Doinaș: „*Marea tăcere din el* (subl. n.) a fost, cred eu, secretul forței sale de a îndura cu o uimitoare demnitate prigoana de care a avut parte” (*Lucian Blaga*). „Hermetismul lui – își amintește același discipol al Magistrului – ni se părea ilustrarea unei metafizici a vidului [...]. Era limpede, pentru noi, că taciturnul nostru profesor purta mereu cu sine momentul celui *schöpferische Nichts* din care se deschid perspectivele spre mit, spre contactul cu numinosul, spre ritualic și spre demonic” (*Modelul Blaga*). Or toată poezia lui Blaga, ca operă de limbaj, „toate semnificațiile ascunse, metaforele și miturile care abundă în lirica sa și prin care își concretizează ideile – toate apar ca un *fel de război* a *Cuvântului asupra tăcerii* (subl. n.)”, atrage atenția Doinaș (*Lucian Blaga*).

Pe aceste coordonate structurante ale ființei biografice se fundamentează creația literară a autorului, după cum reiese din partea a doua a cărții în discuție, ce pune la dispoziția cititorilor un amplu decupaj de critică literară blagiană, cuprinzând cele mai însemnate comentarii și interpretări pe care membrii Cercului Literar le-au consacrat operei Magistrului. Orgoliul creatorului, sentimentul vulnerabilității, obsesia misterului și, mai cu seamă, „tăcerea grăitoare a lui Lucian Blaga” (Ștefan Aug. Doinaș, *loc. cit.*), elemente identificate în paginile memorialului blagian din prima secțiune, devin nuclee configurative ale imaginarului poetic, în jurul cărora, asimilându-le, se polarizează opera și, odată cu ea, exegeza. Protocolul critic – fie că e vorba despre demersul interpretativ al lui Nicolae Balotă sau al lui Ovidiu Cotruș, al lui Ștefan Aug. Doinaș sau al lui I. Negoțescu, al lui Cornel Regman sau al lui Eugen Todoran – presupune, în primul rând, detectarea acestor principii generative ale creației, pe care analiza le urmărește apoi, când punctual, când în cercuri concentrice, în fireștile lor extensiuni sau contiguități.

Excelentul eseu al lui Nicolae Balotă, de pildă, intitulat *Lucian Blaga, poet orfic* (1966), pornește de la următoarea premisă hermeneutică: „Tăcerea este starea primordială, rădăcina mitică am putea spune, din care a luat ființă atât creatorul Blaga, cât și creația sa”. Din acest focar misterios și etern, care este *tăcerea*, iradiază cuvântul poetic, ceea ce reprezintă, alături de desprinderea luminii din tenebre, un fenomen original al liricii blagiene, evidențiat de Nicolae Balotă cu bine-cunoscuta-i acribie analitică, într-un comentariu substanțial, puternic irigat de sensuri. Fără îndoială, atrage atenția criticul, există „o majoră poezie a orgoliului” la acest autor, dar, în egală măsură, există și o poezie a vulnerabilității. Ceea ce apare, în primul caz, în stările de „*prea plin*”, drept exuberanță, explozie de vitalitate este de fapt „o încercare de a sparge limitele, o expansiune a sufletului posedat de o dorință de a cuprinde totul ieșind din sine”. Tot astfel, în al doilea caz, în stările de „*prea gol*”, de sleire, de regresie, „sufletul caută de fapt evaziunea, pierderea în nesfârșit, alunecarea într-un gol absolut”. Ambele constituie moduri ale „*ek-staziei*”, ale ieșirii din sine, reprezentate în poezie prin două „modalități existențiale” – aceea a „*existenței dionisiace*” și aceea a „*existenței larvare*”

– prin care sufletul se înscrie într-un „*orizont al misterului*”. Or calea de revelare a misterului este, pentru Blaga, *mitul*.

Relevarea permanențelor mitice ale poeziei blagiene formează centrul preocupării lui Ovidiu Cotruș – din *Lucian Blaga, elemente pentru un portret interior* (1966) –, critic recunoscut prin această propensiune interpretativă. Potrivit lui Cotruș, „fenomenul original, sâmburele mitic”, din care se dezvoltă imaginarul poetic și metafizic blagian, este „sensibilitatea runică”, adică apetența pentru mister („oprirea înfiorată în fața tainelor lumii”) a celui care a fost el însuși un mister pentru cei din jur:

„... aspectele particulare sub care se «*arăta*» Blaga nu epuizau natura ascunsă a ființei sale, zămisliată parcă întruna în adânc, sub pavăza mitică a *Mumelor*”.

Alt comentator sagace al acestei opere, Ștefan Aug. Doinaș, într-un consistent *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga* (publicat sub acest titlu în 1980, dar alcătuit din texte preexistente), observă că noțiunea de *mister* – „ideea fundamentală a sistemului de gândire blagian”, spune el – își face simțită prezența încă din primul volum de versuri al scriitorului, *Poemele luminii* (1919), în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* fiind exprimată sub forma unui adevărat „program” literar. Mai târziu, ea va fi nuanțată și va deveni ceea ce, în termeni blagiene, se numește „*principiul conservării enigmelor*”. Originalitatea lui Blaga ca filosof, susține Doinaș, stă în „postularea misterului *ca dat ontologic suprem*” (subl. n.), adică nu ca simplă afirmare a vreunei crize gnoseologice, ci ca manifestare a statutului creator al omului. Despre reflectarea acestei concepții filosofice în lirica poetului se poate vorbi însă abia odată cu volumul *La curțile dorului* (1938), până atunci raportul eului poetic cu lumea și cu absolutul fiind trăit ca o criză a cunoașterii: „Adevărata influență a gândirii lui Blaga asupra poeziei sale începe în momentul în care pesimismul cunoașterii e transformat în jubilație ecstatică a unui raport ontologic, cu Absolutul”, scrie Doinaș. În opinia acestuia, „*principiul conservării enigmelor*” constituie „o lege a poeziei blagiene”, operantă la niveluri diferite: implicit, prin „*invenția de mituri*”, iar explicit, prin „*mântuirea*” cuvintelor pe care „poetul le întoarce în sânul Tăcerii dintâi”. A pătrunde sensurile acestei Muțenii originare presupune a deține o înțelegere superioară, însemnând, la Blaga, „a vedea *tâlcurile* care stau pe lucruri [...] – în termeni heideggerieni – a asculta deopotrivă tăcerea lor în care se rostește Ființa însăși”. Constatarea din urmă, realizată pe marginea poeziei *De rerum natura*, este evidențiată de subtilul și profund cultivatul eseist în textul intitulat „*Legenda lumii*” la *Heidegger și Blaga* (1990), cu prilejul deschiderii unei acolade către filosofia heideggeriană a limbajului, din perspectiva căreia îl lecturează acum pe Blaga.

Spre deosebire de Ștefan Aug. Doinaș, a cărui meditație critică este impersonală și conceptualizată,

I. Negoțescu, confratele cerchist, adoptă o meditație ideatic-subiectivă, disociativă și dubitativă. În eseu *Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă* (1967), valorificat și în a sa *Istorie a literaturii române* (1991), acesta nu ezită să se întrebe, după ce a fixat locul lui Blaga în cultura română (considerându-l drept „cea mai profundă conștiință teoretică-artistică a culturii noastre”): „unde e partea morală a sistemului [filosofic blagian – n.n.]?”. Sau, și mai grav: „îi e cu puțință oare acestui frumos și amăgitor sistem să aibă o morală?”. Încercând să-și răspundă, criticul execută o scrutare atentă a textelor teoretice ale scriitorului, îndeosebi a paginilor *Cenzurii transcendente*, unde află „sâmburele din care a crescut opera lui Blaga”, respectiv amoralitatea și demonia Marelui Anonim (justificate prin propoziții precum: „creația precede

morală” și „valoarea cea mai înaltă e creația”). Marele Anonim blagian exclude ideea creștină a sfințeniei (gânditorul utilizează cuvântul „sacru” în sens exclusiv metaforic, de „atribut indiferent și rece” al Marelui Anonim), precizează Negoțescu, artisticul constituind calitatea determinantă a acțiunii sale: el apare ca „un artist pur, artist care dintr-un spirit de repulsie și atracție deopotrivă, față de creaturile sale, ne-a înzestrat cu categorii stilistice și cu putere metaforică”.

Prin afirmarea acestui Dumnezeu indiferent și anonim (a cărui absență e compensată de panoplia stilistică a creației culturale), autorul român se desparte de maestrul său german, Goethe, după cum remarcă, de această dată, Ștefan Aug. Doinaș, în amintitul său *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga*: „Un Dumnezeu activ și oferit cunoașterii stătea dincolo de aspectele concrete ale Naturii la Goethe, adică sub «*vestmântul*» pe care i-l «*țesea*» activul Duh al Pământului”. Dimpotrivă, la Blaga „un Dumnezeu indiferent și anonim se refuză cunoașterii; de aceea, Natura nu mai e «*haina*» lui, ci chiar imaginea indescifrabilă a divinității”. Așa se face că viziunea blagiană a Naturii se desprinde treptat de posibilele ei surse livrești (Paracelsus, Boehme ș.a. – citate de obicei în legătură cu Goethe), „pentru a se închea dintr-o experiență mai directă, aceea a peisajului românesc”.

O astfel de experiență a fost trăită de Blaga într-o primăvară, prin 1943, după câte își amintește Doinaș, care-l însoțea pe Profesor prin Dumbrava Sibiului: „Ceea ce s-a petrecut acolo, în acea zi de primăvară luxuriantă, a fost un act de participare, prin tăcere, la lumea Tăcerii înseși: aceea care suspendă orice cuvânt, ca lucru mărginit și mărginitor, care angajează total. *Poetul regăsea acolo, în împrejurimile burgului, tărâmul de mit și magie al copilăriei sale, zăriștea satului natal...* (subl. n.)” (*Modelul Blaga*).

Despre Sibiu ca spațiu matricial vorbesc membrii Cercului Literar și atunci când se referă la propria experiență. *Despărțirea de Sibiu*⁴, articol publicat de aceștia în ultimul număr al „*Revistei Cercului Literar*”, este expresia recunoașterii valențelor formative ale spiritului întrupat în arhitectura vechiului burg. „Catalizator subteran” al „sentimentului de solidaritate unanimă”, al trainicelor „prietenii ce s-au încheat sub zidurile lui arse de febre medievale”, al amintirilor „ce s-au născut în libațiile sale gotice”, al comunităților de opinii „ce s-au format în colocoivile nocturne, de atâtea ori pretextate numai de farmecul lui neîntrecut”, Sibiu a devenit – pentru autorii articolului (semnat R.C.L.) – un mediu transmțător de sensuri spre alte lumi: „Cosmopolitismul lui atent, discreția lui grațioasă, imperturbabila-i comuniune cu trecutul, s-au scurs, toate, ca o leneșă muzică de cameră, din sîpetul lui întredeschis, în inimile noastre, ce-o vor păstra”.

Note:

1 O interesantă analiză a raporturilor lui Lucian Blaga cu Sibiu și cu Cercul Literar e de găsit în Ilie Guțan, „Lucian Blaga în orizontul sibian”, în *Caleidoscop. Pagini de critică și istorie literară*, Sibiu: Ed. Alma Mater, 2003, p. 219-243.

2 În *Lucian Blaga, Opere*, vol. 6: *Hronicul și cântecul vârstelor*, ed. critică de G. Gană, București: Ed. Minerva, 1997, p. 115 și 117.

3 În acest răstimp, Blaga petrece la Sibiu și în împrejurimi, cu intermitență, anii 1914-1916. Ultimul an de studiu (1916-1917) îl urmează la Oradea, unde se strămută Institutul teologic-pedagogic sibian.

4 În *Revista Cercului Literar*, nr. 6-8, iun.-aug., 1945, în Ilie Guțan, *Cercul Literar de la Sibiu - Semnificație și destin*, Ed. Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 1995, p. 197-198.

Poezia ca eshatologie

Ovidiu Pecican

Când o poetă socotește că a sosit ceasul unui bilanț de etapă, adunându-și într-un singur volum întreaga producție poetică deja publicată, fără a elimina măcar o piesă, acest lucru se cuvine înțeles ca o declarație de consecvență și de solidaritate cu toată devenirea poetică proprie. În *Apocalipsa după Marta* (Iași, Ed. Polirom, 2011, 480 p.) – titlu care îl repetă pe cel al unei antologii din 1999 –, poeta clujeană însumează poezia scrisă în ultimii treizeci de ani, începând cu debutul în plachetă de autor, în 1981, și până la cel mai recent, apărut în 2006. Trei decenii de poezie – iată un prilej aniversar ce nu se cuvine să scape cititorilor, măcar pentru că o asemenea întreținere a făcliei lirice, precum torța olimpică nelăsată să se stingă vreodată, poate însemna mai multe lucruri deodată: că poezia vorbește de mult timp, în mod stabil, prin „mediu[mu]” care este Marta Petreu, că muza ei severă, care somează, va fi fiind imperativă și necruțătoare, dar nu și infidelă, și că rănile prin care fluxul poetic survine nu se închid și nici nu seacă, neținând doar de psihosomatica dimensiunii strict individuale a umanului...

În timp, volumele Martei Petreu s-au adunat: *Aduceți verbele* (1981), *Dimineața tinerețelor doamne* (1983), *Loc psihic* (1991), *Poeme nerușinate* (1993), *Cartea mâniei* (1997), *Apocalipsa după Marta* (1999), *Falanga* (2001), *Scara lui Iacob* (2006) înseamnă, într-o înșiruire cantitativ-cronologică 2 volume în anii '80, 4 în anii '90 (cu antologii cu tot) și 2 în primul deceniu din noul mileniu. Titlurile lor, grăitoare, jalonează neindiferent un traseu care include imperativul infuziei Logosului în existență – și deci al acțiunii (*Aduceți verbele*), un topos al intersecției sufletului individual cu cel al umanității înțelese ca expresie particulară al unei vieți cosmice reglată din vârful piramidei transcendentului (*Loc psihic*), mânia (*Cartea mâniei*), dezvăluirea ultimativă și lipsită de limite (*Poeme nerușinate*, *Apocalipsa după Marta*). Altele vorbesc – aidoma frescelor parietale din biserici – despre *Falanga* (conform uneia dintre definițiile dicționarului, „grup compact și omogen de persoane”, aidoma, de pildă, celui al păcătoșilor sortiți Iadului sau celui format din

dreptcredincioși, repartizați, conform meritelor lor, în Rai) și despre *Scara lui Iacob*, cea pe care, urcând în efortul său de a achiziționa meritele necesare mântuirii, un om accede la Paradisul etern sau, dimpotrivă, cade în damnarea infernală perpetuă. Când toate aceste repere pe calea unei meditații febrile, constrângătoare, se adună pentru a forma o unitate retrospectivă, ca în volumul de la Polirom, ceea ce rezultă este, din nou – dar altfel, mai cuprinzător și cumulativ – o nouă *Apocalipsă după Marta*. De astă dată nu mai începe nicio îndoială: suntem în fața unei eshatologii personale, a unui program de înscriere în răspăr în logica sacrului, de inserare prin dezinerare, a unei aventuri existențiale unice.

Poezia Martei Petreu nu are, deci, nimic din răzvrătirile lui Arthur Rimbaud sau Lautréamont; nimic înafara răzvrătirii înseși. Sensul dinamicii poetei este contrar celui al „poetilor blestemați”. Ea nu practică elogiul satanic sau recursul la paradisuri artificiale, după cum nici iluminările; poate doar „maldororismul”, înțeles într-o accepție etimologică (mal = rău, în franceză; doror/ dolor = durere; de unde personajul Maldoror, alter ego-ul poetic al lui Isidor Ducasse). Ea este o zbatere secantă în raport cu salvarea, constatarea acestui „rău” existențial, diagnosticarea lui în domeniile importantissime ale vieții (iubirea, cel mai adeseori, dar și relația cu dublul opus, bărbatul), vorbirea despre această rea așezare, producătoare de dureri metafizice, psihice și fizice crunte, organizarea logicii și a discursului poetic în funcție de aceste impedimente, pentru a le exprima cât mai bine. Căutarea respectivă merge atât de departe, încât, de la o vreme, poemele vorbesc despre eu ca despre „ea”, marcând o distanțare/ obiectivare/ înstrăinare, deopotrivă; căci, ca în logica hermeneuticii apocaliptice, cheia înțelegerii mai adecvate a textelor se poate inspira din principiile descifrării cărții biblice a Apocalipsei: a parabolicului (metoda paralelelor optime), a semnificațiilor multiple, a analizei tomoscopice (secționarea transversală a viitorului privit din punctul istoric de vedere al profetului) etc.

Din acest punct de vedere, mi-aș îngădui o profeție: că și cărțile de versuri pe care Marta

Petreu le va scrie de aici înainte se vor încadra în chenarul scenariului apocalipsei personale al cărei mesager se face poeta.

În poezia pe care o scrie Marta Petreu există un filon existențial extrem de grav, întrucât el transcende dimensiunea personală, introspectivă („locul psihic”), oricâte experiențe traumatizante ar fi actualizate în acest plan, și reverberează într-un spațiu saturat de arhetipalul biblic. Mediarea între strictul individual, înșurubat în experiența cât se poate de personalizată – din care nu transpar mai niciodată, netrasfigurate, detalii nesublimite –, și existențialul generic o realizează Cartea; în primul rând cărțile sfinte avraamice, comune iudaismului, creștinismului și islamului. Tot ele, ca însemn material, ca urmă a profeției divine – sau a fluxului Logos-ului, transmis intermitent prin vocile autorizate, alese chiar de Dumnezeu și selectate de bisericile menționate – asigură rezervorul vibrant din care poezia își selectează, în destule cazuri, tropii sau măcar aluziile, trimițând înapoi, în sus, prin transcendență, mesajul autoarei către sau despre Instanța Supremă. Acest lucru se poate realiza, în principiu, în două feluri principale, radical diferite, însă pornind, ambele, dintr-o credință la fel de profundă: ca rugăciune sau ca imprecăție/ somație. Formulele condescendente nu convin temperamentului poetic și stării de spirit a poetei și, la drept vorbind, nici Dumnezeului neconcesiv asemănător versiunii veterotestamentare, cu care dialoghează vocea dindărătul poemelor.

S-ar putea crede, în urma afirmațiilor de mai sus, că poemele Martei Petreu alcătuiesc un corpus de poezie religioasă, dar nu este tocmai așa. Iconoclasmul ce se afirmă în pagini nu se conformează niciuneia dintre dogmele consacrate, retrasând, de fapt, saga plină de obstacole cu rezonanță prelungă dincolo de cotidian a unei sensibilități definitiv și violent ultragiutate. Norman Manea sesiza cu acuitate că Marta Petreu se adresează „Autorității Supreme direct, fără intermediari, în maniera Vechiului Testament, dar nu ca supusă, ci răzvrătită, renegată, respinsă”. Unii ar interpreta această situație ca pe o continuare a filonului byronian al răzvrătirii romantice, dar din scrisul plin de imperative și de gemete stilizate doar pentru a reda mai bine acuitatea lor animalic-cerebrală numai romantism nu pare să rezulte. Această trăsătură, a îmbinării pregnante, economice stilistic, și profund angajante, a dimensiunii ancestral-bestiale a omului cu cea intens cerebrală și rece logică, scoate versul Martei Petreu din stilurile poetice consacrate de curente, asigurându-i un statut de unicat și prestața unei voci inconfundabile. Odată ieșită din bolboroseala chinuitoare pe care i-o ghicim la temelie, și din care, pe măsură ce (re-)sentimentele și aspirațiile disperate devin distincte, dobândesc pregnanță printr-o violentă și drastic exersată excludere a neesențialului și întâmplătorului fără localizare în regiunea esențială a ființării, rostirea poetică aruncă peste bord stilul înțeles ca recurs la figurile comune – metaforă, comparație – care au consacrat genul liric. Stiletul subțire al artistei care se hăcuiește pe sine eliberează de zorzoane spunerea, lăsând-o în straiile albe, brutal de directe, ale formulărilor abrupte („aș vrea să adorm/ dar facă-se voia ta”), aduse, printr-o scurtă rotire a încheieturii, într-o revoluție a sintaxei ce regăsește fără greutate un mod ce putea fi întâlnit în Eschil, Sofocle sau Euripide.



Liviu Vlad

Atipa neogotică azi (cărbune pe hârtie colorată 21/30 cm)

Play back (II)

Laszlo Alexandru

După ce-a trăit câteva decenii cu imaginea de victimă, căci a fost lipsit de-un domiciliu adecvat, de-o carieră glorioasă și-o publicație pe care s-o coordoneze, Gheorghe Grigurcu s-a trezit dintr-odată la șefia revistei *Columna*. Avea gânduri mari și și-a mobilizat prietenii. Mie a insistat să-mi ofere pagina de cronică literară. I-am explicat că nu țin cu tot dinadinsul la această onoare, prefer mai curînd libertatea. Însă el a stăruit că vrea să mă clasicizeze. În primul număr, am ales să comentez un volum memorialistic semnat de Monica Lovinescu. Mai mult decît o recenzie convențională, am elaborat un text nuanțat, care lua în discuție aspectele admirabile, dar și detaliile contestabile ale cărții. Structura duală a intervenției mele era prevestită încă din titlu: *Grîul și neghina*.

Bănuiesc, din depărtare, consternarea care se va fi produs la Tîrgu-Jiu. Fapt este că - în mod bizar pentru anele presei culturale - cronică mea literară era urmată de un amplu comentariu ditirambic la adresa Monicăi Lovinescu, semnat de o oarecare Elvira Iliescu, cică pentru "reechilibrarea" perspectivei. Dar ce să mai echilibrezi dintr-un articol plasat, el însuși, la jumătatea balanței?! și întregul grupaj era precedat de o prezentare a lui Gh. Grigurcu, unde șeful revistei făcea plecăciuni adînci către venerabila pariziană, o asigura de sentimentele sale cele mai bune și încerca, oarecum, să dilueze condescendent nesăbuinta unui comentator pripit. (Asta eram eu.)

Dezgustul meu a fost instantaneu, la vederea "produsului". Mă întrebam doar cum să reacționez mai adecvat. Amicul Ion Solacolu, de obicei ponderat și înțelept în sfaturile sale, țin minte că de data aceea a fost absolut furios. Mi-a spus că el are o experiență îndelungată în presa liberă occidentală și nu și-ar fi permis niciodată o asemenea manevră murdară. În emigrația română din Anglia, îmi povestea el, parcă s-a întîmplat ceva asemănător, cu decenii în urmă, însă cel manipulat și-a prezentat instantaneu demisia. Prin urmare n-ar mai trebui să stau pe gânduri. Dar eu încă ezitam, confruntat cu stupefacția că un Gheorghe Grigurcu, după zeci de ani de lamentații la adresa cenzurii și a victimizării, îndată ce prinde o felie de *Columnă*, se comportă ca un Teodor Vărgolici sau Valeriu Răpeanu.

Am ajuns la concluzia că e vorba de-o nemulțumire personală, nu are sens să-i dau amploare. Fusesem abuzat, în calitate de colaborator al unui periodic cultural, asta este, ne învățăm minte și mergem mai departe. Dar apoi a apărut incidentul legat de Mihail Sebastian.

Cu ocazia centenarului nașterii scriitorului brăilean, Gh. Grigurcu a ținut să se afirme printr-un serial în trei volete, publicat la loc de cinste, în *România literară*. Acolo își dădea el întreaga măsură a astuției, răsturnînd pe dos ceea ce lăudase într-un comentariu precedent. Situația mă amuzase, mai întîi, mă iritase mai apoi. Dar mai cu seamă finalul "analizei" sale mă indignase de-a binelea. Și nu atît pentru procesul de intenții ce-i era intentat, cu toată seninătatea, scriitorului sărbătorit: de-ar mai fi avut zile de trăit, "e foarte cu puțință să fi apucat, alături de cohorta de confrăți din felurite gener-

ații, pe drumul ideologizării, al colaboraționismului ce a înlocuit «dezmeticirea României» la care se aștepta și pe care o identificase cu momentul «cînd se va pune serios problema răspunderilor». Pe ce anume se baza Grigurcu, speculînd că, dacă ar fi trăit, Sebastian s-ar fi dat cu comuniștii?! Pe argumentul că, în două-trei zile de activitate la *România liberă*, după 23 august '44, M. Sebastian s-a scîrbit de ce-a văzut acolo și-a renunțat?! Și ce fel de reproș era asta: de-ar fi trăit, e foarte cu puțință să fi făcut cutare?

Bun, dar Mihail Sebastian n-a trăit. A pierit într-un accident rutier nefericit, la nici 38 de ani, după ce supraviețuise miraculos războiului și pe cînd toate căile destinului păreau să i se lumineze. Cum e văzută întîmplarea tragică, prin ochii comentatorului său de la centenar? "Diaristului i s-a dat libertatea de a pleca în eternitate. Astfel, Mihail Sebastian, unul dintre cei mai de seamă oameni de litere din interbelic românesc, are șansa de a rămîne de-a pururi tînăr, strict egal cu propria-i conștiință pe care istoria

n-a pus-o la încercare. Referindu-se la scriitorii români care au părăsit această lume în preajma instaurării comunismului, G. Călinescu aprecia că au murit «prudent...». Retezarea ipotezelor de relansare biografică și profesională a unui scriitor în plină forță creatoare e considerată o... eliberare?! Evreul care a scăpat miraculos de pogromurile înșirate unul după celălalt și-a fost dat afară (în virtutea legilor antisemite) din toate ocupațiile pe care le exercita spre a supraviețui s-a lăfăit cumva într-o seninătate nebuloasă, cu o "conștiință pe care istoria n-a pus-o la încercare"?! Victima care pierde îngrozitor și absurd în tinerețe a avut, dimpotrivă, norocul să... moară prudent?!

Aceste rînduri persiflatoare le scria tocmai Gheorghe Grigurcu, acela care, doar cîțiva ani mai devreme, plîngea înapăimîntat de ipoteza propriului său deces iminent. Omul care cunoscuse deja anticamera morții, la vîrsta senectuții, și gustase toate supliciile angoasei de-a pieri, de unde-și luase oare cinismul revoltător de-a batjocori moartea unui coleg mai tînăr de condei, căruia soarta îi retezase așa devreme viața?!

Tot cam pe vremea cînd criticul de la Tîrgu-Jiu se îndeletnicea să persifleze, în presa literară, dispariția prematură a unui scriitor evreu, fostul disident Paul Goma se agita să împrăștie, în viața publică, argumentele antisemite de odinioară ale mareșalului Ion Antonescu. În Războiul Mondial, aparatul de propagandă - pentru a justifica ampla campanie de discriminare, izgonire și asasinare a evreilor de către instituțiile statului român - plasase acțiunile exterminatoare în relație de cauză-efect. Deoarece evreii i-ar fi atacat, cu un an mai devreme, pe soldații români în retragere din Basarabia, era timpul să-și primească pedeapsa meritată. Aceasta este și ideea fundamentală a cărții lui Paul Goma, *Săptămîna Roșie*, plasată pe internet în zeci de ediții și răspîndită prin librării în versiuni cărora nimeni nu le mai știe șirul. Pe lîngă performanța de-a azvîrli vina pe umerii victimelor (căci evreii, nu-i așa, au fost pedepsiți pentru ce-au făcut anterior - inclusiv

copiii de doi ani, linșați alături de părinții lor...), prozatorul parizian mai reușea și performanța de-a nega explicit producerea Holocaustului - faptă sancționată de legislația în vigoare: "Doar știm, avem și hîrtii[,] și ținere-de-minte: «Holocaustul românesc» este o minciună, un fals, o escrocherie, o ticăloasă amenințare («Punga sau viața!»)" (vezi Paul Goma, *Săptămîna Roșie 28 iunie - 3 iulie 1940 sau Basarabia și Evreii*, Buc., Ed. Vremea XXI, 2004, p. 273).

O sumă de intelectuali, publicații culturale și instituții din România s-au delimitat de ipotezele antisemite exprimate de Paul Goma. Reacția sa?

I-a dat în judecată pe toți cei care i-au trecut prin minte, pentru a-și face nițică publicitate. Dar se apropiau termenele de judecată și era binevenită orice zvîcnire în favoarea năstrușnicei inițiative a beletristului de a-și impune ideile cu ajutorul tribunalului. Așa a reapărut în decor infatigabilul Gheorghe Grigurcu. În *Jurnalul național* din 5 sept. 2007 a lansat un vibrant omagiu la adresa romancierului aflat în centrul scandalului și ne-a asigurat, pe noi toți, că "oricîte obiecții în bună ori rea credință i-am aduce, Goma se cade a fi socotit atît drept unul din scriitorii noștri de seamă, cît și drept un reper moral de prim ordin".

Paul Goma a fost un reper moral de prim ordin, pe vremea mișcării sale anticomuniste de protest, din 1977. Unde era pe vremea aceea Gheorghe Grigurcu, de nu i s-au auzit elogiile la adresa lui Goma? Ei, un' să fie, scria nește versuri. Au trecut treizeci de ani, Goma a schimbat macazul, din promotor al valorilor democratice a devenit propulsor al neghiobiilor extremiste. Hop și Grigurcu despre "reperul moral". Și unde? În ziarul finanțat de Dan Voiculescu, personaj la gîtul căruia atîrnă patalamaua de "colaborator al Securității ca poliție politică", fiindcă și-a turnat o verișoară. Mascarada vieții publice românești îngHITE multe. Printre ele inclusiv bizareria de a-l vedea pe cinicul Grigurcu dîndu-i "ceferticat" de moralitate antisemitului Goma, în gazeta securistului Voiculescu. Să plîngem ar fi prea mult, să rîdem n-avem putere. Ne mai rămîne dezgustul.

P. S. Aflu din însemnările directorului revistei *Acolada lu' Grigurcu* (nr. 6/2011, p. 26, 28) că aș fi un lefegiu dubios, fiindcă mi-am vîndut marfa proastă - scrisul - pe bani buni: "Observ la polemistul nostru absolut manifestarea defel agreabilă, pe șleau spus păgubitoare pentru d-sa, a unei concrescențe cu filosemitismul radical, cel care vînează «antisemiții» oriunde i se pare că ar putea hălădui, sau care, fără jenă, îi improvizează. (...) O atitudine care, neîndoios, nu aduce nici un serviciu semînției lui David, ci dimpotrivă, o izolează, o face antipatică. Stratagemele ieftine ale lui Laszlo Alexandru trădează un partizanat, după cum se zvonește[,] materialmente profitabil...".

Pot să-l asigur pe Gh. Grigurcu de faptul că, inclusiv în prezent, trăiesc în același apartament strîmt pe care-l cunoaște prea bine. Pentru publicațiile mele care vizează corecta cunoaștere a Holocaustului, am primit din partea Oculței Evreiești Mondiale aceleași sume fabuloase pe care le-am căpătat și din partea lui Gheorghe Grigurcu, pe vremea cînd locuia la mine pentru a se trata de cancer: absolut nimic.

interviu

„Cultura este cel mai mare beneficiu pe care o societate îl poate obține”

De vorbă cu scriitorul catalan Albert Mestres

Albert Mestres este unul din cei mai reprezentativi scriitori de limbă catalană de azi. S-a născut în 1960. Poet, romancier, povestitor, eseist, traducător, scriitorul este în același timp un renumit profesor la Școala Superioară de Artă Dramatică din Barcelona. A publicat volumele de poezie *O res* (Sau nimic, 1991), *A sac* (La sac, 1999), *Tres* (Trei, 2001), *Llvm* (Lumină, 2007) și *Comèdia* (Comedia, 2008). E autorul unor texte dramatice care au cunoscut numeroase puneri în scenă, dintre care unele au fost traduse în franceză sau germană. Romane precum *Aripi de ceară* (1996), *A treia persoană* (2001) și *Pacea perpetuă* (2006) și volumele de povestiri publicate i-au asigurat o excelentă reputație de prozator. Este și autorul unui eseu intitulat *Istorie și tragedie: apropo de evreii catalani* (2007).

A tradus din opera lui Sade, Villiers de L'Isle-Adam, Martial, T. Landolfi, C. Nodier, G. Steiner, Fernando Pessoa, A. Baricco, J. Worms, D. Edwards, J. P. Sartre, J. M. Synge, Th. de Quincey, J. Racine și J. Ford. Nu în ultimul rând, ilustrul scriitor catalan a inițiat programul de recitaluri poetice *Voci paralele*, în cadrul celei de-a noua ediții fiind invitați să participe poeții Ion Cristofor, Letiția Ilea, Oana Cătălina Ninu și Aurel Pantea. Recitalul va continua în luna septembrie în patru orașe din România (Cluj-Napoca, Sibiu, Brașov și București).

Desfășurat în perioada 1-11 iulie a. c., turneul a fost organizat cu sprijinul Institutului Cultural Român, al Institutului Ramon Llull și al Institutului de Litere Catalane.

Cei patru poeți români au participat, alături de catalanii Miquel Desclot, Christelle Enguix, Maria Antònia Massanet și Marc Romera, la realizarea unui spectacol în regia lui Albert Mestres, cu participarea actriței Mireia Chalamanch. Spectacolul conceput și coordonat de Albert Mestres și Sofia Fonseca a fost itinerat în Barcelona, Tarragona, Vilafranca de Penedes, Valencia, Badalona și Palma de Mallorca, bucurându-se de succes. A fost un prilej de a-i solicita lui Albert Mestres un scurt interviu, pentru care îi mulțumim și pe această cale.

Ion Cristofor: - *Stimate Albert Mestres, sunteți o personalitate complexă. V-ați afirmat deopotrivă ca dramaturg, poet, romancier, regizor și traducător. Care e locul pe care-l deține poezia în activitatea dumneavoastră literară?*

Albert Mestres: - Poezia este coloana vertebrală a scrierilor mele. Deși nu separ prea net munca mea de creație ca poet, romancier, dramaturg, fundamentul acestei munci este dat de înțelegerea procesului creativ propriu poetului. Încerc întotdeauna să caut expresivitatea formală a limbii atât în romane cât și în piesele mele. La urma urmei, cu o mică bucată de hârtie și cu vârful unui creion se poate scrie o poezie.

Regia este un pasionant travaliu creator, opus scriiturii, pentru că aici nu mai ești singur la tine acasă, ci trebuie să coordonezi artistic o întreagă echipă pentru a-ți atinge cu succes obiectivul pe care ți l-ai propus. Este nevoie de mare concentrare, ceea ce constituie un proces foarte absorbant, dar, care îți dăruiește, în același timp, mari satisfacții. Deci, cum nu e posibil să trăiești din propria literatură, regia e o modalitate mai bună de a-ți asigura existența, fiind în plus foarte instructivă pentru un dramaturg.

- *Ați inițiat și ați susținut un program de cunoaștere a poeziei din alte țări și culturi, intitulat „Voci paralele”. Cum s-a născut această frumoasă inițiativă?*

- Cu câțiva ani în urmă, într-o călătorie în Egipt, am cunoscut un arheolog portughez, Sofia Fonseca, care locuia la Barcelona. Întorcându-mă la Barcelona, cum tocmai eram antrenat în traducerea lui Fernando Pessoa, m-am întâlnit cu ea pentru a lămuri câteva probleme spinoase ale traducerii. De la reflecțiile făcute în acea zi, în fața unei cafele, de la constatările că cele două literaturi peninsulare, catalană și portugheză, erau adevărate necunoscute s-a născut proiectul *Voci paralele*, ajuns deja la cea de-a noua ediție.

- *Care credeți că este rolul culturii, al literaturii în general, în această Europă Unită care vorbește acum mai mult de capitaluri, de beneficii și de criza economică?*

- În opinia mea, cultura este cel mai mare beneficiu pe care o societate îl poate obține, pentru că pe de o parte se creează obiecte care nu existau înainte, adică bogăție pură, pe de altă parte numai cultura poate într-adevăr ameliora calitatea vieții bărbatului și a femeii. Într-o lume globalizată, din care face parte o Uniune Europeană fără frontiere, în care predomină reducțiunea lingvistică, conștientizarea valorii unor limbi mici, cu singularitatea lor culturală, este extrem de importantă pentru a evita pericolul discursului unic.

- *În ce măsură credeți că scriitorul constituie o voce exponențială a societății actuale, care credeți că ar fi locul său într-o societate în care scara valorilor s-a perturbat foarte mult?*

- În societatea actuală, scriitorul a încetat să mai fie o voce ascultată, fiind înlocuit de mass media. Nu-i rămâne decât să fie o voce critică și insubordonabilă (căci nu e posibil să o faci prin intermediul banului sau al puterii).

- *Într-o anumită perioadă s-a vorbit foarte mult de angajarea artistului, a scriitorului. În ce măsură credeți că scriitorul trebuie să fie o voce activă, atentă la problemele presante ale societății actuale?*

- Angajarea artistului sau a scriitorului s-a dovedit un mare eșec mare în secolul XX, cu excepția câtorva mari artiști. Acest angajament politic apasă greu asupra operei majorității artiștilor care au avut această opțiune. În primul rând, angajamentul asumat de artist trebuie să fie unul cu opera lui și cu arta din vremea lui. După aceea, cu propria conștiință.

- *Trăiți într-un mare oraș, Barcelona, o metropolă turistică, una ce are o mare vocație culturală. În ce măsură această situație v-a influențat scriitura?*

- Din moment ce încerc să fac literatură universală, vorbind de la mine de acasă, este clar că faptul de a trăi în Barcelona este foarte important pentru scrisul meu. De altfel faptul de a fi în contact cu turiștii încă din copilăria mea mi-a permis, fără îndoială, să concep o lume mai deschisă



Albert Mestres

și mai populată cu limbi și culturi diferite. Permiteți-mi totuși să spun că turismul la Barcelona a devenit acum excesiv.

- *Cărțile dumneavoastră au fost încununată cu câteva importante premii. Care este rolul unui premiu literar în viața unui scriitor?*

- Nu am prezentat niciodată vreuna din operele mele într-un concurs cu premii și nu am câștigat premii decât pentru o carte publicată. Pentru unii scriitori premiile constituie o modalitate de a se întreține. Pentru mine arta este un dușman al competitivității. Premiile fac parte din industrie, nu din domeniul artei.

- *Care este locul pe care-l deține traducerea în cadrul preocupărilor dumneavoastră literare?*

- Traducerea face parte din ansamblul operei mele literare. Dar sunt ani buni de când nu mai traduc decât opere care constituie o reală provocare artistică pentru mine.

- *Care credeți că este specificul literaturii catalane în raport cu literatura scrisă în spaniolă?*

- Literatura catalană este o literatură națională, în sensul că nu este dependentă de nici o altă literatură. Ea s-a născut în secolul al doisprezecelea și este una dintre cele mai bogate în domeniul poeziei, al narațiunii, al artei romanului și al gândirii până la declinul politic din secolul al XVI-lea. După o perioadă mai puțin fertilă, cea de începutul secolului al nouăsprezecelea, ea trăiește o renaștere odată cu romantismul, renaștere ce continuă până azi. Deși în unele momente au existat anumite apropieri de literatura spaniolă, căile lor, modelele și scopurile lor sunt diferite și independente.

- *Trăim într-o epocă în care asistăm, din nefericire, la renașterea unor doctrine teroriste, a neofascismului, a diverselor fundamentalisme. În acest context, ce importanță are dialogul între scriitorii din diverse țări europene?*

- Necunoașterea celui alt și, ca o consecință, disprețul față de el sunt unele din cele mai grave simptome ale timpului nostru, pentru că ele sunt principala sursă a șovinismului și fundamentalismului. Tot ce se poate face pentru a sparge viziunea monolitică asupra lumii este esențial.

Interviu realizat de
Ion Cristofor



emoticon

Șah

Șerban Foarță

Încep cu *Deplasarea spre gri*, o poezie, de inspirație cvasi-șahistică, a mea, publicată în *Dilema veche* și, mai apoi, în *Rimelări* (Polirom, 2005): „Nemaiintegru,/ regele negru/ se dezînnegrea,/ în vreme ce, calp,/ omologul său alb/ se tot înnegrea./ Când dezînnegrirea/ ca și înnegrirea/ le-ajunse la gri,/ cei doi renunțară,/ cu-ntreaga lor țară,/ la noapte și zi./ Cenușiu-i frumos,/ zicea craiul din os/ de scump elefant,/ iar cel din eben/ zicea, mai monden,/ că e chiar elegant./ La finele anului,/ clapele pianului/ (adio, Bach!)/ aveau un ton sur,/ nici clar, nici obscur,/ ca și jocul de șah, -/ pe care, în fine,/ nu mai avea cine/ să-l joace și nu-l/ mai ștergea nici chiar cârpa/ de praf (tot de scârba/ scorului nul)./ Numai regii mulatri/ ajunși idolatri/ ai griului tern,/ uitându-și premisa,/ se jucau de-a remiza,/ de-a patul etern.”

Se instalează, oare, în cel ce joacă șah de unul singur, aceeași confuziune de natură entropico-aplatizantă, ducând, treptat, la o torpoare, la o apatică și somniferă pâclă?

Sau, dimpotrivă, un scalpel din crom algid tranșează, schizoidic, insul în două jumătăți hiperlucide, etanșe și autonome, - convertindu-i timpul („tăiat cu săbii reci”) în timp?

Jucător de șah aproape nul, n-aș putea, bineînțeles, să joc cu mine însumi o partidă. Mi-e foarte greu, dacă nu imposibil, să înțeleg cum X se poate dedubla într-un X' și într-un X''; și să o facă în asemenea măsură, încât, executând mutarea de rigoare, cel dintâi (care-i, de fapt, același), s-o dea, instantaneu, uitării, și să intre fără întârziere în creierul unui pseudocompetitor, care bănuie că anticipase, cu o fracțiune de secundă, baremi, intenția, planul, gândul celuiilalt (care, firește, e tot el).

În rest, pe lângă șahul gri-entropic, am ideat un altul, *tașist* (ca o pictură de Soulages), tot mai delicvescent și mai amorf, - pe care lai juca, să zicem, cu Hermann Rorschach, într-un vis (de unde și înrăurirea stilistică a lui Dimov): „E limpede că ori de câte ori șah/ jucaseși (tu, cu negrele) cu Rorschach,/ acestea-și dizolvau culoarea-n albul/ gălbui al cestorlalte,-n timp ce galbul/ distinct al fiecărei piese: turn,/ nebun, pion, cal, rege (de eburn/sau de eben), se făcea tot mai vag,/ încât nu mai puteai, pe murg de pag,/ să-l osebești, regina-ți de regina/ rivalului (pe ambele, rugina/ mâncându-le), iar tabla, pe-ndelete,/ se preschimba-ntr-o forfotă de pete,/ pe care, ca în regnul fără os,/ nici piele, tremurați gelatinos/ Rorschach și tu, citeți ca o mezuză,/ în sarcoplasma voastră de meduză,/ prin care, unul altuia, sincron,/ vă citeați gându-n orice neuron.”

Este, oricum, neîndoielnic că, jucând șah cu Rorschach (sau, cu Rorschach, șah - pentru ca homeoteleutonul să evoce și mai hazliu balbismul), jucându-l într-un vis sau treaz fiind, n-o faci, de fapt, decât cu tine însuși.

Nu asta este, însă, important, în șahul cu Rorschach, născocit de mine, ci faptul că materia dură, opusă, în principiu, pastifierii, care e lemnul pieselor de șah, ajunge o vâscoasă gelatină. Dezincrustarea lemnului rigid (ca limba cu același nume,-n care predomină lignina!), este un fel de atentat la ținuta demnă și bățoasă a pieselor de șah, - strunjite, îndeobște,-n lemn.

Fapt pentru care,-n deriziune, Nepotul marelui

Rameau (și nu doar el) le denumește, pur și simplu, *lemn*: „Est-ce que vous perdez aussi votre temps à pousser les bois?...”

Cu care, iată-ne, în compania lui Diderot (mediocru, altfel, jucător de șah, învins, fără excepție, de Jean-Jacques, însă chibiț destoinic al jocului cu „lemn”), la faimoasa cafenea de la *Régence*:

Loc unde, ne asigură acesta, „... je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu; c'est chez Rey que font assaut le Légal profond, Philidor le subtil, le solide Mayot; qu'on voit les coups les plus surprenants et qu'on entend les plus mauvais propos; car si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs comme Légal, on peut être aussi un grand joueur d'échecs et un sot comme Foubert et Mayot.”

În paranteză fie spus: Diderot nu vede,-n șah, un sport, în primul rând, „al minții”. Dovadă, excelenți șahiști, dar tari de cap (ca lemnul!): dl Foubert și omologul său, Mayot...

Cu care, nu sunt sigur că Diderot ar da de înțeles, aici, că șahul ține de dexterități, și doar atât.

Ce-i drept, există un talent șahistic (inexplicabil ca oricare altul), constând într-un instinct strategic, într-un, mai simplu spus, simț al anticipării, - cu care te naști (și, ulterior, poți, dacă vrei, să ți-l educi); altminteri, cum să-ți explici faptul că un copil de 7 ani (încă necopt la minte) poate să bată un matur (șahist, însă, netaalentat) la șah?

Problema vârstei nu se pune, îndeobște, în acest joc al ingeniozității, - în ciuda faptului că și rutina, studiul, experiența au un cuvânt de spus în șah.

În matematică sau muzică,-i așijderi.

Pare-se că muzicieni notorii au fost și buni sau excelenți șahiști; între aceștia, Philidor *le Grand* (1726-1795) și - de ce nu? - însuși Jean-Jacques Rousseau (pe care cel dintâi l-a ajutat să-și pună la punct o compoziție, *Muses galantes*).

Cât despre domnul Philidor, descendent al unei dinastii ilustre de compozitori „barococo” (căci harul muzical se moștenește ca și acela matematic, - precum în cazul stirpei Bernoulli), acesta va fi fost nu doar un as al cafenelei *la Régence*, ci și (cu vorbele nu mai știu cui): „un mare filosof al șahului, prea în avans față de timpul său [*trop en avance sur son temps*] pentru a fi-nțeles cum se cuvine”.

Nu mai insist asupra tratatului său faimos, *Analiza jocului de șah*, ca și a două-trei mavevre ce-i poartă numele: *Défense-Philidor* sau *Position-de-Philidor*.

Să mai amintesc, așa-zicând, „reabilitarea”, de tip tactic și, finalmente, și strategic, a bietului pion: infanteristul (sau pifanul) acestui câmp de bătălie ce e șahul, - pion devenit, la Philidor, campion (!): „Les pions sont l'âme des échecs, ce sont eux seulement qui forment l'attaque et la défense, et de leur bon ou mauvais arrangement dépend entièrement le gain ou la perte de la partie.”

E ceea ce am constatat și eu cândva, pornind de la un paradox al adunării și al înmulțirii cu cifra pionului, care e 1:

Înmulțirea e, prin definiție, mai (tautologic spus) înmulțitoare, mai spornică, mai multiplicativă decât e vara ei primară, adunarea, adunarea cea zăbavnică-n exces. Numai că înmulțirea cu bietul 1

(unu), care bate pasul pe loc cu obstinție, e mai puțin înmulțitoare, mai puțin multiplicativă, mai puțin spornică decât e adunarea cu-aceeași cifră, unu (1), - a cărei tactică e ca a pionului de șah (umilă, oarecum, dar eficientă).

În ceea ce privește înmulțirea cu 0 (zero), numai două vorbe: în vreme ce aceasta anulează, reduce la zero (0) orice număr, adunarea cu același 0 (zero) îl conservă, îl menține-n viață.

În paranteză fie spus: nu fac aici, și-n nicio altă parte, o pledoarie în favoarea utilitarismului pra(g)matic, pe care-l ilustrează, *in extremis*, pedestrul pion al jocului de șah.

Cel compatibil totuși, la rigoare, cu actul sacrificiului de sine...

Închizând (savanta!) paranteză, mai adaug doar că Philidor îmi amintește de Marcel Duchamp, celebru artist plastic și mare jucător de șah, membru al naționalei Franței și participant la foarte multe turnee internaționale.

Pe lângă cele câteva lucrări ale sale cu subiect șahistic, una imbină admirabil (și nu fără o doză de maliție, frizând, la limită, umorul negru) sobrietatea jocului de șah, frigiditatea-i însăși chiar, cu o obscenitate care... se ignoră!

Domnul Marcel Duchamp, jucând cu albele, în costum negru (precum berbanții din *Dejunul* lui Manet) și cu ochelari de belfer venerabil (cu care, parcă, ar citi o teză), combate cu o nimfă goală, piesele căreia-s, firește, negre, în vreme ce alboarea dermei nude nu-i sesizabilă decât treptat, grație ochiului transfocator, într-atât de insolită este scena, fără ca, totuși, să scandalizeze:



Ca să închei cu o a treia artă, aceea a literaturii, e clar că eșichierul n-o poate inspira altfel decât tematic și, *in extremis*, alegoric.

Asemantismul șahului, în sens lingvistic, nu e, ca și al muzicii, să zicem, compatibil cu literatura, - limbajului căreia-i e proprie (cu excepția, poate, a onomatopoeiei) *dubla articulare*.

Or, limbajul șahului e simplu și, ca al muzicii sau matematicii, unul riguros specializat (în înțeles de *univoc*, de *nonambiguu*).

Un veritabil muzician *aude* muzica privind o partitură; șahistul vede eșichierul, pe care nu-l are sub ochi, dacă-l anunți, să zicem, că: „10. C. 3 ND”, - riposta celuiilalt, „orb” și acesta (jucând, adică, *à l'aveugle*), putând fi următoarea: „10. D.5 D.+”

Astfel dialoghează, pe vreo trei-patru pagini (autorul având, totuși, grijă să tâlmăcească păsăreasca asta și în cuvinte... omenești!), conul Cantaraga cu alde căpitanul Colț, într-o carte a lui Sadoveanu, și anume *Soarele în baltă sau Aventurile șahului* (1933).

Cei doi nu sunt legați la ochi, dar cred că ar putea să fie.

Din volumul, în pregătire, *Eșichier* (Lia Faur în dialog cu Șerban Foarță)

poezia

Raluca Soreanu

Poemele Ralucăi Soreanu, o debutantă care merită toată atenția, par scenarii ale răsturnării idilicului în coșmar. Ritualic, religios, fantastic, teme repudiate constant de literatura română de la șaizeciști încoace (de altfel, Ileana Mălăncioiu e probabil cel mai apropiat strămoș al autoarei), sunt prezente aici, însă doar ca piste de aterizare într-o infrarealitate apăsătoare. Și, mai degrabă decât de aterizări line, e vorba aici de prăbușiri forțate. Căci, dincolo de căutările în limbaj specifice debutantului, imaginile ei au adesea o plasticitate atât de violentă, încât reușesc să lovească cititorul direct în moalele conformismului. (Alex Goldiș)

de câte ori trec câte un ocean
las să cadă din mâna dreaptă
o piatră netedă rotundă
ea intră în apă
își începe viața printre pești
mamele mele cu solzi
o mângâie o poartă pe brațe
o hrănesc stângaci
cu lapte subțire și mincinos
păstrat sub limbă
de la ultimul rând de pietre încoace

călătoriile mele mari
țin lumea mică ocupată
e mai multă tandrețe
în oceane
când mezinii pleacă departe
cu pumnii plini de pietre

mi-am muiaț batista în apă
am șters licorile dumnezeiești
cu care îmi era stropită fruntea
degeaba ți-ai căptușit urechea internă
cu vată
se aude de foarte departe
că sunt om
că pietrele mele se scufundă
că mamele mele mint cu lapte
subțire sub limbă

poți să îți legi șireturile
să lași strămoșilor un pahar de limfă din
genunchiul stâng
o scrisoare-colaj cu cuvinte decupate din ziare
și să îți pierzi frumușel urma

a venit multă lume la
nunta noastră
la metrou oamenii purtau cămăși de borangic
mamele țeseau țeseau
doar dacă te uitai prea de-aproape
cum ai învățat că nu se face
vedea cum mânecile cămășilor de borangic erau
legate la spate
nu mă atinge
o să-ți rănești buzele cu care
credeam
că o să mănânci pâine sub ochii mei
viața asta
și ceva din viața viitoare

de la o vreme am început să fiu
oarbă și calmă
să fac figurație în borangic

la nunțile altora
la metrou ni se leagă întotdeauna
mânele la spate
mamele țes țes
fac vâluri din părul fiicelor lor

ți-am dat ochii mei
făcuți pulbere fină
pentru drum
pentru când o să fii acolo între galaxii
nu voiam decât să fiu carne neagră
lângă carne neagră
om pe om
os pe os
borangicul ne stă bine

cu timpul m-am făcut bine
m-am făcut cel mai bine când
am numărat mormintele
din mâna stângă
și nu mai erau toate despre tine

sânii întăriți ai cosânzelenor
picurau mirt până la talie la coapse la călcâie
de bucurie
în frunze mărețe nebune cu nervuri pline de
sevă
da, în frunze m-am învelit
și le-am întins frunze și cosânzelenor
„să fim iele”
am greșit prima oară
seva cea groasă curgând de sub unghii
nu era deloc bună
frigea buzele cui sorbea
nu tămăduia răni mici
doar răni cât canioanele
de care nu se mai fac
de pe vremea când toate mormintele
din mâna mea stângă
erau ale tale

porumbei mulți se lipiseră
cu piepturile
de lăuntru
unui clopot de biserică
coșul pieptului meu tânjea după asta
când am venit din ultima mare tăcere
eram despletită și înțeleaptă
vorbeam numai în versuri aveam
pântecul bombat
de parcă urma să nasc de două ori
aceeași minciună
între noi era o tablă de șah și
o cană de mirt
tu ai ales să pleci fluierând un cântecel
am îmbătrânit atât de mult atât
de frumos
nu are cum să nu îmi fie bine

am câteva umbre gri în sânge
se plimbă prin corp ca
niște surori bune
pe care le dor ochii de la lumină
pe una o doare ochiul drept
pe una o doare ochiul stâng
pe mine mă dor ochii-amândoi
nisipul fin auriu îmi alunecă pe spate
mă uit la mâini



uneori sunt umbrele acolo
pielea se face un pic mai închisă
să nu ne facem griji copilași
eu zic să fim pe pace
eu zic să ne îngropăm morții
cu buzele strănse

să facem colecție de benzi desenate
pentru diminețile întunecate de iarnă
să ne lipim câteva linguri de argint de piept să
vedem
dacă mai suntem zei
ca lumea trecută
ca lumea trecută
toți ne spun cu voce mare de tată
că ar trebui să fi ales deja
să știm dacă ne place vinul alb sau vodca
găturile musculoase sau decolteele primăvăratice
nu e nimic de făcut
am învățat la școală ce e tundra deși
nu o să trăiesc niciodată acolo
știu și animalele din
tundră
am mai adăugat tundrei
(cu mintea proaspătă ca o dimineață
de iarnă la New York)
o colonie întreagă de iele
cu pielea străvezie răs cristalin
mers legănat biografie zbuciumată

mi-e frică de moartea mezină
ea duce întotdeauna sarcinile până la capăt
acolo unde frații leneși și morți
și-au pierdut cumpătul și au făcut
pariuri greșite

știam că toată partea ta dreaptă
vrea să se mărite cu mine
fremătam în tot corpul meu
de lăcustă tânără

aveam doar o boală mică-micuță
cât o alergie de primăvară la polen
corpul mi se mânca din interior
el din el
și lăsa o gaură mare și rotundă la mijloc

prin care puteai să bagi mâna sau
să faci un teatru de păpuși pentru copii

fii cenușăreasa mea enormă
să despărțim organele-balast
de organele bune-bune
cum am despărți grâul de neghină

drumul spre altar era presărat cu stomacuri
și mie mi-era la fel de foame de tine
ca în prima zi

iubito, vino cu mine
la Foamea cea de Taină
la Uitarea cea de Taină
frații pizmuitori îndeasă
bucăți de noi pe sub masă

era târziu
era clar trecut de ora închiderii
armatele tale de fetețe aliniate
tropăiau cadentat împrejur
cu codițe împletite
cu cărări drepte pe mijloc
cu mânuțe cărnoase

le-ai crescut la sân ca o mamă bună
nu se știe niciodată când e nevoie
de câteva batalioane pentru
o cauză
atât de nobilă

viața bătea la ușă
era ciufulită ca naiba
își băuse mințile toată noaptea
se încesase chiar cu un dop de plută
vomitate pe covoare persane și iar
fusesse dată afară să se târâie indecis
pe trotuare iar tu
mai puneai câteva fundițe în părul obsesiilor
le trimiteai la școală
neapărat la școală
educație pentru mileniul trei
să ignorăm cu tâlc târfa asta beată

zgomot de lubeniță înjunghiată
pârâit
pe acolo facem noi vizite la Miezu Lucrurilor



Liviu Vlad

Aripa neogotică și donjonul în ruină

istoria

Prețul libertății și tentația integrării

Preliminarii medievale și drame contemporane în istoria Ucrainei

Florian Dumitru Soporan

Destinul spațiilor-frontieră și al oamenilor care le-au locuit a tentat disponibilitățile speculative ale reflecției intelectuale și interesele pragmatice ale factorilor de putere încă de la primele consemnări livrestre ale faptelor trecutului. Însuși părintele prezumat al istoriei, Herodot din Halicarnas, aparținea unui astfel de spațiu de interferență, lumea polisurilor grecești din Asia Mică, integrată politic în Imperiul Persan și implicată în active schimburi economice și culturale cu lumea greacă de dincolo de Helespont. Fapt cu valoare premonitoare pentru biografiile individuale și colective ale protagoniștilor, tangențele dintre etnii și civilizații au generat mai curând confruntarea decât cunoașterea, iar unul din resorturile esențiale ale identității etnice a fost raportarea depreciativă la alteritate. Fenomenul a rămas o constantă a istoriei, indiferent dacă avem în vedere antinomia dintre greci și barbari, dintre *orbis romanus* și *barbaricum*, dintre catolici, eretici sau schismatici, creștini și infideli, popoare civilizate și cele înapoiate. Ecurile unor astfel de stereotipii nu s-au stins cu totul nici în atmosfera postmodernă, în care dominația paradigmei democratice și multiculturale are de făcut față unor provocări pe care optimismul celor care au fost martori ai prăbușirii Cortinei de Fier și ai relansării proiectului european le-au subestimat. În acest fascinant și periculos creuzet de realități, mituri și simboluri, munca istoricului a secondat acțiunea puterii politice și s-a circumscris obiectivelor de pe agenda economică, iar încercarea de a decodifica mesajele transmise într-o epocă sau alta a dat naștere unor demersuri culturale de-sine-stătătoare, precum istoria mentalităților sau geografiile simbolice. În directă relație cu ideea de Europa ca realitate civilizațională, a rămas în dezbatere problema limitelor sale teritoriale, în special a frontierelor sale sudice și estice. Aceste interogații au alimentat o bogată producție livrestică în ultimele două secole, subsumată reflecției mai generale despre tradiție, modernizare și identitate, cu implicarea activă a exponenților națiunilor a căror capacitate de asimilare a paradigmei occidentale de civilizație este pusă în cauză. Din acest punct de vedere, prezentul și perspectivele Ucrainei merită un plus de atenție, chiar în contexte nonelectorale și în absența unor episoade ale disputelor patrimoniale din marea familie est-slavă care privează Europa de aportul caloric siberian.

Mărginită de statele recent aderente la Uniunea Europeană, Rusia în curs de reconstrucție și Marea Neagră cu reverberațiile lumii orientale, țara celor mai apuseni dintre slavii de est certifică mai curând validitatea teoriei lui Samuel Huntington cu privire la identitatea sfâșiată decât proiecția unui pol de putere de la Atlantic la Vladivostok. Publicul occidental s-a familiarizat cu motivul Poloniei martire, victimă a meschinilor calcule ale marilor puteri, dar vecinii estici ai acesteia au beneficiat în mai multe rânduri de aceleași tratamente. Drama ucraineană nu se circumscrie unei confruntări ireductibile între prooccidentali și filoruși, grefată pe falia dintre vestul agrar și

naționalist și estul industrial, rusofon și sensibil la mesajul social, oricât ar corespunde o atare imagine simplificărilor maniheiste cu care operează media. Revoluțiile și conspirațiile, conducătorii mesianici și solidaritățile de clan nu sunt realități născute din dezintegrarea Uniunii Sovietice, deși chiar și acest din urmă episod și-a avut rolul său în acutizarea unor tensiuni preexistente. Originile acestora din urmă pot fi identificate încă din timpuri în care Ucraina și ucrainenii nu intraseră sub aceste denotații în conștiința publică și în care unitatea popoarelor slave, cheia de boltă a logicii panslaviste, era o realitate demonstrată de studiile lingvistice comparative.

Națiunile slave răsăritene sunt produse ale marilor migrații de la începutul Evului Mediu, iar zonele fertile din bazinul Niprului au reprezentat baza de putere pentru prima structură politică a acestora, Rusia Kieveană. Dincolo de mitul asasinatului ritualic săvârșit de Oleg, analizat în detaliu de Helene Carrere d'Encausse, sau de teoria originii scandinave a elitei politice ruse, statul kievean este produsul unei Europe în expansiune, a relansării schimburilor economice pe artera dintre bizantini și varegi. Kievul și Novgorodul devin centre intermediare ale comerțului pontic și baltic, iar marii cneji sunt profund implicați în raporturile de putere de pe continent. Iaroslav cel Înțelept și Vladimir Monomah încheie alianțe matrimoniale cu regii Franței și cu împărații ai Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, iar fiicele lor aduc la curțile apusene elemente ale rafinamentului și protocolului bizantin. Convertirea la creștinismul de rit grec nu a impietat asupra dialogului cu papalitatea, al cărei arbitraj este solicitat de unii cneji antrenați în dispute succesoriale. De acest timp al începuturilor sunt legate o serie de mituri fundamentale pentru identitatea rușilor, precum mănăstirea Pecerskaia Lavra, Sfinții Boris și Gleb și mai ales luptele cu dușmanii creștini sau păgâni. Caracterul confederativ specific primelor state slave a favorizat afirmarea unor centre de putere în nord-est sau vest, intrate din a doua jumătate a secolului al XII-lea în lupta pentru supremație cu Kievul, primatul acestuia fiind asigurat de calitatea sa de sediu metropolitan. Invazia mongolă, ultima amenințare majoră la adresa Europei creștine venită din lumea stepelor, a pus însă capăt existenței acestui insolit amestec de fragilitate și grandoare care a fost statul kievean. Capitala sa nu și-a mai recâștigat niciodată rolul de centru politic al lumii ruse, iar protecția Marelui Han și aflusul demografic au prelininat ascensiunea cnezatelor din teritoriul care se va numi ulterior Velikorossia. Șocul impactului mongol a succedat radicalizarea conflictului dintre ortodocși și catolici, cu urmări și la frontierele nordice ale Rusiei, unde Novgorodul și Pskovul au avut de înfruntat forțele armate ale cruciaților germani și interesele comercianților Hansei. Inițiativa politică în vest este preluată de cneji de Halici-Volhinia, care oscilează între tentația reconcilierii cu lumea catolică pe o





platformă antimongolă și păstrarea unei tradiții ortodoxe și a autonomiei instituționale, în curs de încadrare într-un specific identitar pe cale de cristalizare, care mai amintea de măreția trecutului. Volatilitatea politică din regiune a inspirat o serie de inițiative de încorporare a unor teritorii ruse apusene în regatele vecine, prin forța armelor sau prin intermediul căsătoriilor dinastice, dar fără consecințe durabile. Pe acest fond, are loc o relativă detașare a rutenilor în ansamblul lumii ruse, fapt evidențiat de diferențierile semantice prezente în scrierile medievale. Implicarea acestora într-un nou proiect politic s-a datorat încorporării lor progresive în Marele Ducat al Lituaniei, forța care avea să dispute Moscovei poziția de centru al unificării cnezatelor rusești, iar stăpânirea ducilor de la Vilnius a părut boierilor ruteni mai acceptabilă decât cea a tătarilor sau a supușilor moscoviți ai acestora. Din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, moscoviții și rutenii sunt încadrați în structuri statale rivale, dar afinitățile confesionale generează căutarea unor căi de integrare. Formarea Uniunii Polono-Lituaniene a pus în cauză apartenența confesională a elitei sociale a rutenilor, zonele care compun în prezent Ucraina și Belarus fiind guvernate nominal de un suveran catolic, asistat de un establishment social-politic perceput ca ostil. Loialitatea boierimii, tentată de implicarea în acte de rebeliune, a putut fi obținută grație emiterii unor documente privilegiate care le garantau liberul exercițiu al credinței ortodoxe și menținerea imunităților administrative. Încadrarea rutenilor în commonwealthul polono-lituanian a preliminarat o a doua racordare a regiunii la dinamica europeană, fără a anula afinitățile cu lumea rusă din proximitate. Locuitorii ortodocși ai regatelor apostolice din est, rutenii și românii, fac obiectul interesului Sfântului Scaun, preocupat de restaurarea unității creștine ca premisă a cruciadei târzii. Dacă ambițiosul proiect al unirii religioase de la Florența nu s-a concretizat datorită opoziției concertate a factorilor de putere locali, catolici și ortodocși, și a implicării, mai curând episodice, a puterii de stat, conceptele pe care le-a pus în circulație au servit drept incubator al inițiativelor similare, concretizate un secol și jumătate mai târziu prin cunoscuta Uniune de la Brest, de această dată circumscrise cadrului regional ucrainean și belarus și reformei catolice posttridentine. Respingerea unirii florentine de către Marele Cneaz și ierarhia ecleziastică moscovită a amplificat în durată lungă dimensiunile faliei dintre spațiul politic și cultural de expresie rusă. De acum, identitatea moscovită și mai târziu cea veliko-rusă se vor fundamenta pe discursul antiuniat, pe afirmarea purității și adevărului credinței ruse, a cărei expresie politică va deveni loialitatea față de țară, succesorul autocrațiilor bizantine și implicit al împăraților romani. Elaborarea acestui discurs este un proces de durată, recognoscibil la nivelul cronisticii ruse și al simbolisticii puterii. El coincide cu conturarea unei alte identități etnice și confesionale, așa-numita *gens* sau *natio Ruthenica*, care amalgamează fidelitatea față de credința ortodoxă, ajunsă la slavi prin predicile Sfântului Apostol Andrei, loialitatea față de libertățile tradiționale ale Kievului și loialitatea față de suveranii Iageloni. Esențială în promovarea acestor valori a fost translația pe care cnezatele din Rusia Roșie au realizat-o odată cu Uniunea de la Lublin, când acestea devin posesiuni ale Coroanei Poloniei. Istoricii polonezi au insistat asupra toleranței și respectului pentru diversitatea etnică și de credință care a guvernat raporturile social-politice din

Polonia medievală și premodernă, în contrast cu convulsiile din Occidentul divizat de războaiele religioase. Imaginea corespunde doar în parte adevărului istoric, în sensul că instituțiile centrale ale statului și ale bisericii catolice nu au dispus de capacitățile necesare promovării unei politici de centralizare sau asimilare a străinilor. Ascensiunea la demnitățile publice, captivantă pentru descendenții familiilor princiare de origine ruteană, contactele cotidiene cu omologii lor polonezi și mai ales atracția exercitată de paradigmele culturii renascentiste și de libertățile șleahței erau tot atâția factori favorizanți pentru asimilare. Polonizarea a avut efecte mai profunde în Galiția, unde au putut fi documentate și colonizări de populație alogenă, mai ales în zonele urbane. Integrarea aproape obiectivă a elitei în cadrele societății poloneze a coincis cu o epocă de relativă prosperitate, marcată de dezvoltarea centrelor comerciale și revalorificarea unor zone din vechiul *no man's land* al stepelor nord-pontice. Dezvoltarea economică a alimentat și ea clivajul social dintre suprastructură și majoritatea pauperă, care perpetua mentalități rurale și o fidelitate indestructibilă față de riturile bisericii ruse. Circumstanțele politice și militare de la finele secolului al XVI-lea au favorizat individualizarea în cadrul acestei majorități a unor categorii intermediare, susceptibile de a lua locul vechilor elite cneziale, comunitățile de comercianți și artizani ortodocși, structurate în paradigmele protestantismului polonez, și mai ales cazacii zaporozieni. Formarea acestei comunități, amestec de insurgență populară și brigandaj, de rudimente democratice și solidarități militare, s-a aflat la originea unei noi crize în istoria Ucrainei, cu același amestec de grandoare și decădere. Revolta condusă de Bohdan Hmielnički, începută ca un nou episod al conflictelor, endemice în prima jumătate a secolului al XVII-lea, dintre cazaci și autoritățile regale de frontieră, a escaladat la nivelul unui război civil, catalizând tensiunile sociale și confesionale. Sub steagurile hatmanului zaporozjan s-au raliat categoriile servile victime ale noilor relații economice, clerici ostili unirii de la Brest, mici nobili ruinați. Succesul secesiunii căzăcești, lipsită de obiective politice și sociale coerente și apelând rând pe rând la inamicii tradiționali ai statului, relevă în ultimă instanță vulnerabilitățile construcției politice polono-lituaniene, intrată de acum în epoca immortalizată în plan literar de romanele lui Henryk Sienkiewicz. Din perspectiva ucraineană, succesiunea evenimentelor relevă deficiențele funcționale ale propriului model societal edificat pe durata a două secole. În seria victimelor violențelor populare se regăsesc nu doar exponenți ai șleahței poloneze și ai clerului catolic, dar și populația târgurilor, în mare parte de origine evreiască sau armeană, împreună cu elementele moderate ale căzăcimii, susceptibile de afinități polonofile, traume cu impact în durată lungă asupra mentalului colectiv al comunităților implicate. Marele beneficiar al noii situații politice a fost Moscova dinastiei Romanov, care a știut să profite de incoerența conduitei politice a noii puteri de la Pragurile Niprului prin activarea solidarității ortodoxe. Tratatul de la Pereiaslav din ianuarie 1654, care proclama unirea Ucrainei cu Rusia, sub forma unui parteneriat garantat de suveranul comun, însemna reunificarea pământurilor rusești, dar nu în succesiunea tradiției cosmopolite și aproape libertariene a Kievului, ci în tiparele autocrației afirmate după Vremurile Tulburi. Stăpânirea rusă a devenit repede mai greu de tolerat pentru atamanii obișnuiți cu democrația nobiliară a Poloniei sarmatiste, iar conflictele între diversele facțiuni au transformat Ucraina în teatrul

unor războaie civile vreme de patru decenii. Eroii baladelor populare precum Ivan Bohun sau Ivan Sirko, celebrul ataman decapitat, schimbă frecvent tabăra, luptând când de partea Poloniei, când alături de voievozii moscoviți, iar oameni politici precum Ivan Vihovski sau Petro Doroșenko propun căi de salvare parțială a vechii autonomii a țării, fie prin intrarea rutenilor într-o nouă uniune cu Polonia și Lituania, proiect ce a căpătat și o dimensiune juridică prin Tratatul de la Hadziaci (1658), fie prin transformarea Ucrainei într-o zonă neutră, sub protectoratul sultanului. Ultima tentativă de redobândire a independenței, legată de personalitatea hatmanului Ivan Mazepa, s-a sfârșit printr-un nou dezastru, odată cu înfrângerea aliaților săi suedezi la Poltava. Ucraina dintre Nipru și Bug prelimina destinul Poloniei și sfârșea prin a fi anexată de noua putere a Nordului, care va implementa aici propriul sistem social-economic, bazat pe anihilarea oricărei forme de opoziție și pe legea de fier a șerbiei. Ecaterina a II-a, Semiramida lui Voltaire, avea să pună capăt existenței instituției hătmăniei ucrainene, care oricum devenise un oficiu formal în cadrul birocrăției imperiale ruse. Centralismul administrativ și încercările de rusificare nu au anihilat specificul etnic și solidaritățile comunitare nici în Ucraina, unde entuziasmul pentru tradiția culturală și istorică specifică romantismului și-au găsit expresia în operele paradigmatiche ale lui Taras Șevcenko sau Mihailo Hrușevski.

Fără a face analogii atemporale improprii spiritului critic, constatăm totuși persistența unei extraordinare fragmentări a societății ucrainene, de natură să perpetueze indecizia cu privire la orice opțiune majoră. Colapsul puterii dominante, indiferent că era vorba de Rusia țaristă, de Monarhia Austro-Ungară sau de Uniunea Sovietică, a oferit prilejul de manifestare a facționismului tradițional, care a degenerat de cele mai multe ori în confruntări violente. Războiul civil început odată cu Revoluția Bolșevică a însemnat o nouă fază de interdevorare a forțelor interne în Ucraina, unde unitățile private ale hatmanilor se confruntă cu naționalistii greco-catolici din Galiția, dar și cu Gărzile Roșii sau cu forțele anarhiste ale lui Nestor Mahno. Al Doilea Război Mondial a determinat noi confruntări între cei care vedeau în colaborarea cu Germania nazistă o cale de eliberare, naționalistii lui Stepan Bandera, opuși deopotrivă naziștilor și comuniștilor și susținătorii puterii sovietice, care făcuse de altfel în anii '30 o dură demonstrație de forță cu ocazia colectivizării forțate. Ultimul deceniu a transferat cadrul disputelor de pe câmpul de luptă în arena politică, deși tentația revoluționară și apelul la mase mai stăruie în mentalul public. Perpetuarea incertitudinilor cu privire la propria identitate inspiră, alături de tradiționalele resentimente antimoscovite, și tendințe de anihilare a minorităților etnice din vest și sud. Ecuția politică ucraineană, rămasă în captivitatea antinomiei dostoevskiene Rusia-Europa, nu va fi tranșată probabil nici de frecvențele confruntări electorale, nici de vreo nouă revoluție de o iarnă. Soluția poate rezida ca de atâtea ori în istoria trecută sau mai recentă a regiunii în competiția economică și politică, între proiectul de modernizare a Rusiei inițiat și de această dată de birocrăția de la Sankt Petersburg și viabilitatea construcției europene. ■

plastica

Doi graficieni versați la Bontida

Viorica Guy Marica

Reședința a unei străvechi stirpe nobiliare, castelul de la Bontida a traversat o existență agitată, cu sincope stilistice, determinate de mari tulburări, uneori temporare, dar care i-au fragmentat unitatea imaginii. Dintre evenimentele nefaste, poate cel mai grav a fost incendiul din 1944, iscat de pornirea vindictivă a trupelor naziste în retragere, stârnită de participarea ultimului proprietar Bánffy Miklós – altminteri personalitate de mare anvergură, literat notoriu – care li s-a raliat românilor în tratativele de pace cu puterile aliate.

Inițiativele de conservare-restaurare ale castelului ruinat au stagnat, chiar și după tentativa celor două state vecine, român și maghiar, de a întreprinde o acțiune salvatoare solidară. Abia recent, proiectul a fost reluat în perspectiva restaurării unuia dintre cele mai importante castele transilvănene, cu roade ce încep să se întrevadă. De altminteri, unitatea artistică a impunătoarei zidiri, schimbătoare de la o perioadă la alta, ca urmare a vicisitudinilor alternate cu imbalduri novatoare, mai ridică unele probleme.

Pelerinajul reiterat la fața locului al celor doi graficieni clujeni, Ioachim Nica și Liviu Vlad, foarte cunoscuți și avizați, a constituit prilejuria unor inedite inspirații.

Întotdeauna experimentat și subtil, Ioachim Nica se rezumă la două variațiuni pe temă. Dar se impune prin fuziozitatea unei tratări eliberată de rigori liniare, în favoarea unei viziuni pe cât de liberă, pe atât de concisă. Trașantă linia oblică a orizontului ascunde privirii o bună parte din fațada principală. Pune în valoare, în schimb, ritmul egal al ferestrelor, cu sobre coronamente triangulare, accentuând proporțiile armonioase dintre goluri și plinuri. Egala lor anfiladă evoluează între cei doi ploi ce încadruază centrul fațadei. O versiune infinit mai picturală, obturând avanplanul cu involburări neguroase, dense, captivează ochiul. Imaginea simplificată a aceleiași fațade este, totuși, înviorată prin ardența stinsă a

acoperișului roșu. Nervos schițat, cu anume turbulentă, aspectul global este bine articulat. O anumită economie compozițională ni-l reamintește pe artistul disciplinat și selectiv, pe care de-a lungul anilor am avut ocazia să îl cunoaștem și să îl admirăm ca pe un veteran mereu original al genului grafic.

Captivat de noblețea istorică a priveliștii arhitectonice, Liviu Vlad ne oferă o suită mai largă, supusă neconținutei metamorfozării, când vitregă, când lină, ce a modelat timp de mai bine de două secole fizionomia monumentului din etapă în etapă. Aderența interpretului grafic la subiect este una foarte strânsă. Variate ca unghiuri perspective și abordări tehnice, imaginile evoluează între doi poli contrari. Inspirată de destinul necruțător al ruinării, viziunea este când fumegoasă și melancolică, când dimpotrivă euforic solarizată, transmițând luminozitatea glorioasă a supraviețuirii, dincolo de timp și vremuri. De la limpezimi la clareobscurul penumbrelor și al umbrelor înecate într-o dramatică adâncime, deși voalate, graficianul trece intenționat la spațiile albe ale fondului. Un Vlad pasional ni se descoperă în cadrul acestei suite, sever condusă, dar nu o dată liric modulată.

De remarcat, pe de altă parte, fidelitatea interpretării fără divagații, aproape severă, dezvăluind probitatea artistică ce domină demersul tehnic foarte divers. Atribuind de fiecare dată o altă trăire în fața motivului, reluat din multiple unghiuri perspective, finețuri cromatice transmit starea subtilă a creatorului, preocupat de orchestrarea detaliului în coeziunea neștirbită a întregului.

Gândit inițial ca o cetate în spiritul Renașterii târzii, edificiul vetust din secolul al XVII-lea este opera venețianului Agostino Serena. Prezența lui în Transilvania se înscrie, de altminteri, într-o tradiție a marilor potențați locali care și-au adevărat predilecția pentru arhitectii și pietrarii



Liviu Vlad *Semne de restaurare* (conté și sanguină)

(*lapicida*) nord-italieni. Cel puțin în acea etapă în care ecourile post-renascentiste cunoșteau încă o stăruitoare difuzare spre Estul european.

Planul auster al unui patrater cu trainice ziduri de incintă ulterior transformate, sunt străjuite de patru solide bastioane în colțuri. Era cât se poate de potrivit pentru vremurile agitate ce impuneau reședințelor nobiliare forța și aspectul de inexpugnabilă citadelă. De formă cilindrică, ușor tronconică și acoperiș conic relativ înalt, bastioanele recent restaurate sunt mărturii convingătoare ale îngrijorării defensive, stârnită de nu puține înfruntări armate care au tulburat epoca.

Câte unul dintre aceste bastioane apare într-un mod aproape obsedant în imaginile grafice, părând a-l preocupa în mod deosebit pe artist. Inventivitatea unghiurilor perspective pe care le abordează este de-a dreptul seducătoare. Variațiunile optice se succed și se confruntă cu un farmec pitoresc ce trădează infatigabila curiozitate investigatoare a interpretului. Forma genuină, mereu aceeași și totuși schimbătoare apare neconținut multiplicată în succesive ipostaze. Acestea incită spiritul de observație al privitorului tenace și inspirat. El privește motivul uneori prin golul unei ferestre a grajdului, ulterior construit, alteori prin ampla deschidere barocă, îngăduind o vedere completă. Ori, în vecinătatea aripii neogotice ruinată. Vulnerabilitatea acesteia contrastează cu masivitatea, aparent în stare a rezista oricărui stăruitor asediu, a bastionului de colț. Văzul se perindă în imagini diversificate. De pildă campanilul în restaurare, ce își regăsește aerul monumental, este juxtapus volumului compact al bastionului pe care îl acoperă parțial.

Prefacerile, atribuind înfățișarea în stil baroc-clasicizant ale fațadelor, i se datorează mai ales inițiativei lui Bánffy Dénes și se pare că debutează în 1747. Agreat de curtea vieneză, el deținea titlul de conte imperial și funcția de mare intendent al grajdurilor aulice (*Hofstallung*) construite de Johann Bernhard Fischer von Erlach (1721) pentru a adăposti enorma herghelie de 600 cai. Noile sale demnități, cărora li s-a alăturat și aceea de guvernator al Transilvaniei, impuneau în mod firesc amplificarea și transformarea zidurilor mai vechi, din cetate în castel-reședință. De altminteri, într-un răstimp în care primejdia



Ioachim Nica

Pagini de jurnal 1 (creion 35/50 cm)



invaziilor tătare, de asemenea supremația otomană nu mai grevau asupra Transilvaniei, ideea unui castel seniorial se impune de la sine.

Înrăurit probabil și de importanța sa poziție ca mare intendent al grajdurilor împărătești, Bánffy Dénes, care era pasionat de echitație, s-a decis să adauge vechiului perimetru moștenit, o curte festivă (*cour d'honneur*) în formă de potcoavă. Aceasta urma să adăpostească într-un spațiu vast (50x40 m) manejul și grajdurile pentru cei 32 de cai (mai modeste deși numărul este impresionant pentru un domeniu nobiliar provincial).

Probabil din 1747, noile inițiative au prins viață. Curtea cea nouă se deschidea printr-un portal fastuos spre interior cu două batante (*porte cochère*). În exterior coronamentul era decorat cu figura lui Atlas, flancat de doi giganți, deasupra cărora dominau armoariile de conte susținute de grifonii tradiționali ai stirpei, regăsiți și la celelalte frontoane baroce din curțile interioare.

Amenajarea curții a fost realizată după toate probabilitățile pe temeiul proiectelor seniorului Fischer von Erlach și poate ale fiului său Joseph Emanuel. Un adevărat panteon mitologic o decora, personificat de numeroasele statui ale lui Johann Nchtigall sculptate între 1748-1755. O parte, dintre care unele foarte avariate, se află la Muzeul de Istorie al Transilvaniei, o alta la Institutul Francez din Cluj-Napoca.

Liviu Vlad s-a lăsat ispitit de transpunerea grafică, mai curând liberă, dar de mare expresivitate, a trei dintre exemplele acestui patrimoniu văduvit. Comparate cu imaginile lor *in situ*, de odinioară, acestea par întregite și inoculate cu o forță dramatic accentuată. Gigantului athletic îi răspunde figura îndurerată a unei Euridice, silită să se întoarcă în Infern. Doar Bacchus, aproape pitic, atât e de scund și pântecos, aduce o notă evidentă de umor satiric. Încununat cu viță de vie, el ridică triumfal pocalul și ține în mâna lăsată ulciorul plin de vin. Deși fidelă modelului, replica este de o perfectă virulență comică.

Principalul executor al modificărilor baroce, menținute într-un ritm sobru și egal, ce le conferă o deosebită distincție arhitectonică, este arhitectul (*Maurer und Steinhauer*, cum se intitulează înainte de a deveni *Stadtbaumeister und Bildhauer*) Johann Eberhard Blaumann. Născut la Böblingen (Württemberg) germanul imigrează la Sibiu și face în cele din urmă o carieră memorabilă, gratificat de către Maria Terezia cu titlul de maestru constructor. De numele său se leagă deopotrivă realizarea palatului Bánffy din Cluj (azi Muzeul de Artă) de asemenea transformarea în stil baroc-clasicist a fațadei și turnului de la fosta biserică minorită (azi catedrala greco-catolică de pe bulevardul Eroilor 7).

Această succintă cronică de expoziție marchează interferențele fructuoase ce pot interveni în dubla contemplare a istoriei în conexiune cu arta. Împletirea lor, atât de interesantă și profund relevantă, ne invită să adresăm o sporită atenție patrimoniilor ce ne aparțin tuturor.

Istoria prin artă

Liviu Vlad

În urmă cu aproximativ un sfert de secol lucram pe motiv, făcând desen după natură împreună cu Ioachim Nica. Atmosfera de atunci era mai calmă, urbea era mai puțin agitată, erau puține mașini și peisajul urban era „curat” cu motivele arhitecturale la îndemâna desenatorului. Predilecția pentru arhitectură și urbanism istoric am avut-o de mai multă vreme, iar compania unui artist didact mi-a fost foarte benefică. Atunci aveam atât apetitul cât și timpul necesar pentru asemenea preocupări. Descinderea noastră la Bonțida a fost inspirată mai ales de istorie dar și de curiozitatea de a vedea ce a mai rămas din Versailles-ul de odinioară al Ardealului. Ruinele antice au inspirat întotdeauna artiștii mai cu seamă pe cei din perioada romantismului când ele erau omniprezente în peisajele acelei epoci. Desigur nu ne așteptam să găsim la Bonțida „ruine” antice, dar mediul liniștit al unui spațiu abandonat a fost propice pentru contemplarea artistică. Nu eram numai noi artiștii. Erau cu noi și familiile noastre dar și câțiva studenți ai maestrului Nica. Din aceea zi foarte plăcută s-a născut materialul prezentei expoziții.

Instantaneele atunci surprinse au germinat și au declanșat o curiozitate care progresiv a refăcut firul istoriei locului. Imprejurările și timpul au fost prea vitrege acestui castel, foarte puține valori artistice ne-au rămas în zilele noastre. Au rămas ziduri sterpe, acoperișuri surpate, ferestre goale, o campanilă ce seamănă cu turnul din Pisa, proptită în bârne, mai mai să se răstoarne. Cam acestea sunt motivele „plastice” care te puteau inspira atunci. O parte din lucrările prezente provin din aceea perioadă.

A urmat o perioadă în care amândoi artiștii am avut alte priorități, lumea a luat un curs anterior nevăzuit, iar pentru mine preocuparea artistică, care a fost din totdeauna un „violon d'Ingres”, a rămas într-o relativă hibernare. Pasiunea pentru scafandrerie istorică mi-a rămas însă vie, am ajuns să am acces la multiple materiale documentare privind istoria castelului, iar între timp a demarat și o nobilă acțiune de restaurare a castelului.

Îndemnat de nestăvilta mea curiozitate



Liviu Vlad Donjon (cărbune 30/21 cm)

istorică am revizitat în urmă cu doi ani Bonțida anilor '80 rezultând o nouă suită de lucrări ce reflectă prezentul. Între timp mi-am diversificat limbajul plastic, fiind prezente în expoziție nu numai desene alb negru, dar și grafică colorată și câteva acuarele. Toate acestea arată deja o altă atmosferă, mai deschisă, mai respirată ce reprezintă reversul pozitiv al perioadei anterior oglindite. Însă pentru a nu uita că acest topos este unul al artei baroce, tripticul din expoziție redă vizitatorului trei dintre sculpturile ce orna castelul în perioada sa de glorie.

Cluj, la 2 august, anno MMXI



Ioachim Nica

Pagini de jurnal 2 (creion 35/50 cm)

Ce am câștigat la Roșia Montană. Și cum a renăscut "Noi muncim, nu gândim!"

Mihai Goțiu

Timp de peste 9 ani, jurnalistul și scriitorul Mihai Goțiu a documentat cazul Roșia Montană. În această perioadă a făcut zeci de deplasări la Roșia, a realizat sute de interviuri cu localnici, persoane implicate - specialiști în mediu, arheologie, arhitectură, patrimoniu imaterial, economie -, a participat la conferințe naționale și internaționale pe această temă și a documentat alte cazuri similare din lume. Au rezultat peste 200 de articole (reportaje, interviuri, analize, comentarii, editoriale), publicate în presa din România și din străinătate, pentru care a primit premiul "Veteran de război" la Galele "Green Awards 2011". Revista "Tribuna" publică, în serial, fragmente din volumul "Morminte în mișcare", la care lucrează în acest moment Mihai Goțiu, și în care își propune să ofere o sinteză a cazului Roșia Montană (redacția "Tribuna").

(...)

Există sau nu societate civilă reală în România? Răspunsul e foarte simplu. Și vine de la Roșia Montană. Un festival cultural - "FânFest 2011" (12-14 august 2011) - cu dezbateri, conferințe, teatru-lectură, proiecții de filme documentare, tururi ghidate, povești pe lângă foc, piețe de produse agricole și manufacturiere, concerte de jazz, rock, indie, alternativ, electro, care a adunat 1.500 de participanți. Totul bazat în exclusivitate pe voluntariat. Mai mult, finanțat în cea mai mare parte a lui din donațiile persoanelor fizice. Asta chiar e societate civilă reală.

Subordonată zecilor de milioane de euro "investiții" de RMGC în publicitate, cea mai mare parte a presei autohtone a impus o blocadă împotriva evenimentului și a mesajelor organizatorilor. Mai mult, a promovat mesajele conflictuale ale aceleiași companii, menite să sperie eventualii doritori de un week-end la munte. Faptul că în ciuda blocadei și a mesajelor agresive, "FânFest 2011" a reușit să adune resursele umane și financiare pentru a se desfășura este o altă mare victorie a societății civile. Și o dovadă a faptului că a reușit să-și formeze o rețea paralelă și exterioară presei *mainstream*. O rețea caare nu mai poate fi controlată.

FânFest 2011 - Fragmentarium:

Mona Nicoară, regizor "Școala noastră" (ajunsă pentru prima dată la Roșia Montană, pe pagina de Facebook a filmului):

"We had an incredible screening last night at FânFest Roșia Montană. Full house, with folks standing along the walls and sitting on the floor, shaking the walls with their laughter. Wonderful Q&A. This is an audience interested in social change, in using Romania's human capital and national wealth responsibly, and in making the right choices for future generations. We were tremendously honored to be there."

Oana Moisil, voluntar (ajunsă pentru prima dată la Roșia Montană, pe blog)

"Am avut fân în pălărie și în cort, am dansat între brazi, am băut cafea cu lapte de vacă roșiană și am strâns mâini care cunosc bine zidurile crăpate, munții tăcuți și drumurile odată toate de pia-

tră ale Roșiei Montane. Am fost la FânFest. (...)

Ce-am câștigat în 3 zile de FânFest? M-am molipsit de motivație de la oamenii care au prins rădăcini în campania "Salvați Roșia Montană!", am adăugat încă un motiv pe lista "De ce nu vreau să emigrez", am respirat aer curat, m-am încărcat cu energie din muzică de vioară, am strâns în brațe, am un badge de voluntar și un tricou pe care cu mândrie îl port.

Ce-am pierdut la FânFest? Ziua de cosit și plăcintele cu mere din Piața Tradițională!"

Și, totuși, nu e demonstrație. Cei pe care îi vedeți în imagine sunt turiști. Dacă vă închipuiți că participați la vreo demonstrație anti-RMGC ori anti-minerit vă înșelați. Sunt oameni care au participat la unul din numeroasele tururi ghidate prin Roșia Montană și împrejurimi. E unul dintre lucrurile pe care "nu și le permit să le facă acasă, sub ochii părinților".

Ce mai spun cei de la RMGC. Dr. Andrei Jurcă, președintele Asociației Pro Roșia Montană (asociație dependentă de RMGC), într-un interviu pentru



Excursii RMGC

foto: Luminița Dejeu

"Ziua de Cluj":

"Nu ne-au invitat la absolut nimic și nici măcar nu au vorbit cu noi" "Ce înseamnă turism? Acum, oamenii vin din cauza faimei localității. Înainte de a veni RMGC, Roșia Montană era o localitate necunoscută în România. Spuneai cuiva că ești de aici, nu te găsea pe hartă".

Încă un interviu din seria minciunilor pe bandă rulantă promovate de susținătorii RMGC. Prezența lui Andrei Jurcă la evenimentele festivalului chiar ar fi fost de dorit. Doar că nu l-a exclus nimeni. S-a auto-exclus, refuzând invitația adresată tuturor cetățenilor români de a participa la "FânFest 2011", implicit și roșienilor. Iar cât de "necunoscută" era Roșia Montană în România și în lume înainte de RMGC stau mărturie (cel puțin) nuvelele lui Agârbiceanu ori filmele "Nunta de piatră", în regia lui Mircea Verou și Dan Pița (premiat la Cannes și Ciudad de Panama), și "Flăcări pe comori", în regia lui Nicolae Mărgineanu.

Tot de la RMGC. "Îi rugăm însă pe toți cei care vin la Fân Fest să se limiteze la distracție, să viziteze obiectivele turistice, să ne cunoască mai bine, dar să se abțină de la comentarii împotriva proiectului minier și să ne respecte decizia de a munci și a ne câștiga cinstită pâinea, la noi acasă".

Așadar, ați reținut: "să se abțină de la comentarii împotriva proiectului minier". Își mai amintește cineva sinistrul slogan al anilor '90: "Noi muncim, nu gândim!"

Și pentru că vorbim de mesajele anilor '90. Cei trecuți de 30-35 de ani, nu cred să fi uitat mesajele promovate împotriva "golanilor" din Piața Universității în 1990: "că sunt niște drogați", "că sunt alcoolici", "că fac sex în grup și se destrăbălează în corturile din piață". Cu ce iese în față Asociația Studenților din Roșia Montană (o altă asociație înființată și finanțată de RMGC, cu 4 membri), într-un comunicat de presă: "Cei care vin în localitatea noastră sub pretextul unui festival, nu fac cultură ci lucruri pe care nu și le permit acasă, sub ochii părinților. Rămânem înmărmuriți în fiecare an în fața "activităților" din zilele în care se organizează aici Fân Festul.". Vă sună cunoscut?

Tot la capitolul mesaje RMGC. "Cu minerii rezolvăm problema mediului, culturii, socială". Mă înfioară aceleași amintiri ale anilor '90, când tot cu minerii a fost "rezolvată" problema Pieței Universității, în care, printre bălțile de sânge, au plantat apoi panseluțe. Banerul ăsta e unul dintre cele mai cinice (și amenințătoare) mesaje ale propagandei RMGC.

Cireașa de pe tort. "Vă invităm la excursii cu mașini de teren în carierele Cârnic și Cetate". Asta pentru a nu mai exista niciun dubiu despre ce vorbesc cei de la RMGC când afirmă că turismul poate coexista cu mineritul. Safari prin peisajele de



Rezolvăm cu minerii

foto: Mona Nicoară

după al treilea război atomic, varianta *demo*. Pentru că RMGC poate mult mai mult decât atât.

În fine, pentru a nu mai exista niciun dubiu, pentru cine și de ce toată această luptă. Și cei din fotografia de mai jos au fost la Roșia Montană, la "FânFest 2011". Pentru că Roșia Montană e a lor. Și de ei trebuie să se teamă cel mai mult cei de la RMGC. Pentru ei există oameni în stare să țină



Roșia copiilor

foto: Luminița Dejeu

munții în loc. Să nu-i lase transformați în lacuri de cianuri și halde de steril.

Roșia Montană, 15 august 2011

(Continuare în numărul viitor)

dezbateri & idei

Distanțarea graduală

Sergiu Gherghina

Problemele Greciei au adus un prim beneficiu României: un grec este perceput în multe state din Uniunea Europeană mai rău decât un român. Discriminarea de care mulți dintre conaționali noștri se plâng când sunt în străinătate a fost parțial transferată. Și aici mă refer la economiile puternice ale UE, nu la țările bântuite de probleme financiare din grupul PIIGS (Portugalia, Irlanda, Italia, Spania sau Grecia) unde simpatia pentru colegii de suferință este mare. De exemplu, în Germania „infractorii” români și bulgari sau limitarea accesului acestor cetățeni în land-uri sunt subiecte secundare; tema zilei este Grecia. Dacă înainte erai întrebat dacă vii din Est (în general) sau dintr-una din cele două țări ce au aderat în 2007, în prezent prima întrebare pe care o primești când nu vorbești germana fluent este dacă vii din Grecia. Oamenii gândesc simplu: banii din propriile taxe nu mai sunt utilizați pentru perpetuarea unui stat social care a funcționat foarte bine timp de câteva decenii. În schimb, sunt oferii unei țări condusă de politicieni care au ascuns adevărul (în limbaj cotidian - au mințit) față de toți partenerii din UE timp de multă vreme. Concepte precum omogenitatea UE sau principiile ajutorului reciproc sau siguranța zonei euro sunt vagi pentru cetățeanul obișnuit. Din punct de vedere financiar, lucrurile sunt simple: banii săi sunt utilizați în alte scopuri decât era cazul până acum.

Niciun oficial european nu a reușit și nu va reuși să explice cetățenilor statelor UE care ajută cu bani mulți Grecia și celelalte țări cu probleme economice de ce este necesar să se întâmple acest lucru. Nici măcar guvernele statelor care oferă ajutor nu reușesc să îndeplinească această sarcină într-o manieră convingătoare. Una dintre recentele dovezi ale acestei situații este reprezentată de sporirea susținerii pentru partidele de extremă dreapta în multe state vestice le UE. Astfel de partide adună deseori voturile celor nemulțumiți; sunt așa-numitele voturi de protest împotriva situației existente. Circumstanțele actuale au oferit două ținte predilecte pentru mesajele unor astfel de partide: criza financiară și modalitatea în care are loc întreaga construcție europeană. Succesul electoral al extremiștilor înseamnă pe lângă atitudini anti-migrație sau anti-minorități și dorința unui segment al populației de a pune accentul pe problemele strict naționale în detrimentul celor europene. În contextul ajutorului financiar acordat de multe state Greciei, aceasta din urmă este acuzată de o parte a populației acelor state pentru orice încetinire a dezvoltării economice naționale. Situația este mai dramatică prin prisma apariției altor patru state membre ale UE cu probleme majore (celelalte membre ale grupului PIIGS menționat anterior).

Datoriile Italiei și Spaniei au atins un nivel îngrijorător tocmai când piața europeană părea să își revină după terapia aplicată Greciei. Ajutorul financiar a fost structurat astfel încât să oprească apariția oricărui efect de domino (erau multe voci în presa românească ce menționau această posibilitate). Cele două state membre au făcut noi împrumuturi ajungând astfel la nivelul la care Grecia, Irlanda și Portugalia au solicitat ajutorul

european. Însă, în vreme ce economiile acestor trei țări sunt mici, criza financiară ce se preconizează în cazul Italiei și Spaniei poate produce consecințe semnificative. Acestea sunt două dintre cele mai mari economii ale UE, iar fondul creat pentru ajutarea statelor cu probleme nu va fi de ajuns dacă aceste economii se prăbușesc într-un mod asemănător celei grecești. În aceste condiții, ajutorul oferit de Franța și Germania nu are cum să fie suficient.

Revenind la opinia cetățenilor din statele contribuatoare (sau și mai bine spus salvatoare), sentimentul de frustrare a fost accentuat de implicarea băncilor în acest proces. Datorită faptului că resursele financiare acumulate din banii proveniți din taxe și impozite nu erau suficienți, băncile ce activează pe teritoriul Franței, Germaniei, Olandei sau țărilor scandinave din UE au oferit ajutoare semnificative. Prin urmare, gradul de risc este unul sporit pentru cetățenii acestor țări. Dacă planul de ajutor economic întâmpină probleme sau nu are rezultatele preconizate, nu doar banii din impozite dispar, ci și cei din economiile depuse la bănci (căci acestea nu au utilizat doar fondurile proprii pentru ajutorul financiar). Cetățenii olandezi și britanici au probabil un sentiment de deja-vu în fața acestor acțiuni: cu mai mult de doi ani în urmă au pierdut sume semnificative de bani ca urmare a falimentului unei bănci islandeze.

Aceste sentimente de animozitate față de alte state membre nu fac decât să încetinească procesul de construire a UE după modelul imaginat de părinții săi fondatori cu mai mult de jumătate de secol în urmă. Unul dintre statele care au fost de la început în Uniune, unde s-a și semnat Tratatul inițial, are probleme financiare majore. Deși guvernul italian a adoptat unele măsuri de austeritate pe plan intern, rezultatele acestora vor fi vizibile doar peste patru sau cinci



Liviu Vlad Campanila și donjon (acuarelă 40/30 cm)

ani. Între timp, există dorința unor state membre de a ajuta Italia, dar și din ce în ce mai multe voci în interiorul acestor state ce se opun unor asemenea gesturi. Dacă atitudinile negative față de emigranții din estul Europei, lumea arabă sau nordul Africii s-au estompat treptat, ajutorul financiar determină apariția unor atitudini negative ale unor cetățeni ai UE față de alți cetățeni ai UE. Deși gestul de întraajutorare este în conformitate cu principiile unionale, provocarea la adresa omogenității Uniunii vine din partea cetățenilor. Liderii politici și ai guvernelor nu își pot convinge propriii guvernați de necesitatea acestei situații și astfel riscă o dublă distanțare: a oamenilor față de propriul guvern și a oamenilor față de semenii lor care întâmpină dificultăți (în mare parte din vina guvernelor) în alte țări europene.



Liviu Vlad

Campanila în ruină (cărbune 30/42 cm)

Avatarurile unei triade:

Friedrich Nietzsche Lou Andreas-Salomé Paul Rée

Ana Ionesei

I. Preambul: Un Nietzsche ludic

În mai 1882, în studioul fotografului elvețian Jules Bonnet din Lucerna, Friedrich Nietzsche orchestrează scenariul unei fotografii parodice în care apare alături de Paul Rée și Lou Andreas-Salomé, care le refuzase celor doi în repetate rânduri cererile în căsătorie.

Imaginea, devenită ulterior emblematică, reprezintă un document simbolic atât pentru triunghiul amoros clasic la care face referință, cât și pentru controversa pe care au oportunitat-o considerațiile aparent misogine prezente în opera lui Nietzsche.

O analiză pertinentă nu se poate dispensa de asumarea diferenței semnificative dintre reducția pozitivistă a operei la faptele „brute” biografice și decriptarea acestora prin prisma scrierilor avute în vedere, monitorizate cu o vigoare interpretativă în permanență reactualizabilă.

Lou Andreas-Salomé asupra lui Friedrich Nietzsche reprezintă un astfel de subiect deschis, dată fiind problematica sa viziune asupra feminității, care, pe de o parte, la un prim nivel de lectură al operei sale, vizează misoginismul pur, dar care dă seama de o anumită ambivalență.

II. Analiza psihanalitică

Nietzsche o cunoaște pe Salomé în aprilie 1882, în salonul Malwideri von Meysenbug, o celebră gazdă a gânditorilor vremii. Scriitorul Paul Rée o menționează pe Salomé într-o scrisoare anterioară care s-a pierdut, dar din răspunsul lui Nietzsche transpare interesul vădit pentru această femeie care-i va deveni confidentă, discipol și, nu în ultimul rând, obiect erotic.

De altfel, Malwida își asumase tacit rolul de intermediar al triunghiului amoros, contribuind la sporirea aurei de *tabu* a necunoscutei în ochii lui Nietzsche, căruia îi relatase că Salomé ar fi ajuns la aceleași „rezultate filosofice”, vizând un „idealism practic”.

Propunerile de mariaj repetate ale lui Nietzsche sunt sistematic respinse de către Salomé, astfel că aceasta devine pentru el acel „obiect supradimensionat”, în acord cu propria sa concepție asupra dorinței care determină valoarea lucrului dorit¹.

Mai mult, interesul față de Salomé se acutizează datorită opoziției vehemente a mamei și surorii lui Nietzsche față de o asemenea legătură amoroasă, fapt ce indică o prezumtivă dependență susținută față de mamă ca instanță prohibitivă dublă, dat fiind anti-semitismul pe care aceasta îl manifestă față de Rée și respingerea xenofobică a lui Salomé.

În lucrarea autobiografică *Ecce Homo*, Nietzsche își construiește o genealogie fantastică pentru a-și releva originea nobilă germană, patriliară, iar cea maternă este trecută cu vederea, fiind menționată doar ca fiind „oricum ceva foarte german”.

Astfel, distribuția rolurilor în schema familială

se petrece în sens freudian, dar rezultanta este o imagine răsturnată: fiul vrea să se disocieze de mamă, nu de tată, care reprezintă șansa distincției aristocrate, iar această stipulare relevă două paradoxuri.

Primul constă în faptul că prin supraestimarea tatălui absent, devenit obiect al unui travaliu de doliu nefinalizat², fiul comite un paricid imaginar.

În al doilea rând, violența conflictului cu mama și sora semnaleză evidența unei iubiri interzise, incestuoase, iar această ambivalență radicală caracterizează, de altfel, multe dintre considerațiile teoretice ale lui Nietzsche despre femei, precum și natura bizară a relației sale cu Salomé.

Triunghiul Nietzsche-Salomé-Rée nu se reducea la o conjunctură de intenții amoroase, întrucât Rée ar fi propus și inițiat ideea unei „trinități” spirituale, care a funcționat de altfel în mod prolific până la configurarea „opțiunilor apetitive” preferențiale care au avut drept rezultată excluderea lui Nietzsche.

Salomé a menținut relația cu Rée chiar și atunci când s-a logodit cu profesorul de orientalistă Friedrich Carl Andreas, iar ceea ce poate fi caracterizat prin sintagma nietzscheean-freudiană de *reîntoarcere a identicului/ refulatului* este faptul că viitorului soț îi este adusă la cunoștință idila lui Salomé cu Rée; ba mai mult, Friedrich Carl acceptă compromisul continuării acesteia drept condiție a mariajului.

O a doua „recidivă” survine în momentul în care Rée, gelos și lipsit de încredere în sine, o părăsește pe Salomé, invocând lipsa de exclusivitate amoroasă.

Date fiind toate ambiguitățile relației cu Salomé și Rée, Nietzsche face figura



Liviu Vlad

Triptic I. (tehnică mixtă)



Lou Salomé, Paul Rée și Friedrich Nietzsche, 13 / 16 Mai 1882, Studio Jules Bonnet, Lucerna.

masochistului desăvârșit care, neputând actualiza separația identitară de mamă, transferă fatalismul acesteia în raporturile cu femeia dorită. Prezența în fotografie a biciului reprezintă un simbol explicit al acestei dorințe de a fi subordonat și al unei *compulsiuni către pedeapsă*.

Într-o scrisoare datată august 1882, Nietzsche își exprimă printr-o formulă criptată metaforică acea condiție de sclavie la care aspiră:

„În încheiere, draga mea Lou, și vechea, cordiala, adâncă mea rugămintă: *deveniți ceea ce dvs. înșivă sunteți!* La început este greu să ne emancipăm de lanțurile noastre și, în cele din urmă, trebuie să ne mai și *emancipăm* de această emancipare! Fiecare dintre noi, chiar dacă la moduri foarte diverse, are de tras la *boala înlanțuirilor*, chiar și după ce a rupt lanțurile” (Nietzsche, *Scrisori. Aforisme*. 234-235).

Mai mult, ipostaza de „stăpână” a Saloméi din fotografie se va dovedi de o implauzibilă fatalitate, dat fiind că prima criză de nebunie a lui Nietzsche, din ianuarie 1889, survine cu prilejul asistării la o scenă de biciuire și agonie a unui cal.

III. Ecouri feministe

Date fiind numeroasele ocurențe de asumții licențioase în opera lui Nietzsche adresate *femininului*, documentul fotografic, prin caracterul său foarte explicit, constituie o sursă inepuizabilă pentru vocile eticilor feministe (în principal cele ale feminismului radical) care l-au transformat într-un etalon al misoginismului filosofic.

Legitimitatea acestora poate fi cu ușurință redusă la tăcere în măsura în care aforistica așa-zis tendențioasă nietzscheeană este practic irelevantă filosofic și nici nu se poate confunda cu o atitudine, constituind, asemeni fotografiei respective, un efect al umorului aparte al lui Nietzsche.

De altfel, în întrepătrunderea viață-operă, destinată pentru Nietzsche, orice abordare feminista riscă să decadă la un banal cerc vicios, supralicitând coincidența dintre „rolul” lui



Nietzsche în fotografie și postura echivalentă din realitate.

În acest caz, este inevitabil drumul înapoi la interpretarea psihanalitică, astfel că exegetul minuțios al operei nietzscheene va depista, în raportarea sa față de feminin, aceeași ambivalență prezentă și în biografia propriu-zisă, ceea ce exclude judecăți de valoare univoce.

Un tertip al cazuisticii misogine „clasice” rezidă într-o hermeneutică ce recurge la abrevieri și decontextualizări. Astfel, un discurs feminist radical va „citi” în imagine eternul feminin malefic, opriment, cu o coloratură de brutalitate medievală, care percepe femeia ca Răul prin excelență.

Cu toate acestea, aceeași grilă de interpretare feministă, dacă se raportează la profilul și parcursul biografic al lui Salomé, va fi obligată să sesizeze în acest sens un caz atipic și să îi aprobe exemplaritatea.

Date fiind preocupările intelectuale ale lui Salomé, faptul de a fi fost discipola lui Nietzsche și Freud, nu se poate concretiza un discurs în care Salomé deține o condiție obiectuală, iar postura de subiect al terorii (prin concurența erotică dintre Nietzsche și Réé) care este evidentă în fotografie nu reclamă în mod necesar o extrapolare privind situația de oprimare a *femininului* de către *masculin*.

IV. Studiu de caz: Nietzsche „deconstruit”

În finalul eseului dedicat lui Nietzsche, Jacques Derrida utilizează o propoziție apocrifă găsită în manuscrisele nepublicate („Mi-am uitat umbrela.”), pentru a tematiza limitele interpretării pe care le suportă acestea și impactul asupra operei în ansamblu.

Relevanța acestui demers pentru analiza imaginii pe care am întreprins-o constă tocmai în sem-

nalarea riscurilor inerente oricărei metodologii care încearcă să prevaleze asupra altora, să epuizeze o totalitate a semnificațiilor și chiar să mențină exclusivitatea postulatelor sale.

Dacă se concentrează asupra conținutului unei scriituri (stil, corp ideatic, context biografic), cititorul compulsiv sau hermeneutul metafizician mobilizat de o „voință de interpretare” corespunzătoare credinței într-un sens ultim este autorizat la o serie de speculații, pe baza cărora poate formula teorii argumentative.

Însă dacă eforturile sale se îndreaptă către o imagine vizuală, dat fiind specificul acesteia, anume pura denotativitate, pertinența și finalitatea demersului ideatic, neputând fi decât conotativă, este mai mult decât echivocă.

Sensul ascuns pe care am dori să-l depistăm, bunăoară, în intenția lui Nietzsche de a *însca* fotografia în cauză, constituie o „urmă”, după cum opera sa nu este o totalitate, ci o formațiune criptică și parodică totodată, concomitent permeabilă și închisă interpretării.

Bibliografie:

Burgard, Peter J. „Figures of Excess.” *Nietzsche and the Feminine*. Virginia: University of Virginia Press, 1994. 1-35.

Derrida, Jacques. *Spurs. Nietzsche's Styles*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979.

Donovan, Sarah K. „Luce Irigaray.” *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Last updated: July 2, 2005. Originally published: January 22, 2003. <http://www.iep.utm.edu/irigaray/>.

Freud, Sigmund. „Problema economică a masochismului”. *Psihologia inconștientului. Opere 3*. București: Editura Trei, 2004. 326-337.

Leventhal, Robert. Nietzsche and Lou Andreas-Salomé: Chronicle of a Relationship

1882. Last Updated: November 13, 2002 . http://rsleve.people.wm.edu/FNLAS_1882.html.

Nietzsche, Friedrich. *Aforisme. Scrisori*. București: Humanitas, 1992.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo. How One Becomes What One Is*. New York: Random House, 1968.

Nietzsche, Friedrich. *Știința voioasă*. București: Humanitas, 1994.

Wunenburger, Jean Jaques. „1.2.2. De la ochi la voce: bipolaritatea optică și retorică” (33-44) ; „4.2.2. Statutul intermediar al imaginii” (235-241). *Filosofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004.

Note:

¹ „Dorința *supradimensionează* ceea ce vrem să avem; ea crește chiar și prin neîmplinire – *cele mai mari idei* sunt cele rezultate din dorința cea mai puternică și mai prelungită. Acordăm cu *atât mai multă valoare* lucrurilor, cu cât dorința noastră de a le avea crește.” [Nietzsche, Friedrich. *Aforisme. Scrisori*. București: Humanitas, 1992. 66-67].

² “Norocul existenței mele, poate singularitatea ei, constă în fatalitatea ei: pentru a folosi o formulă sibilină, ca tată al meu tocmai am murit, ca mamă a mea mai sunt în viață și îmbătrânesc... Această dublă origine, în același timp cea mai înaltă și cea mai joasă treaptă de pe scara vieții, a fi decadent și totodată început - aceasta, dacă poate exista vreo explicație lămuritoare acea neutralitate, acea libertate de spirit față de problematica vieții, care poate mă caracteriza.” (trad. din: Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo. How One Becomes What One Is*. New York: Random House, 1968, 4).



Liviu Vlad

Castelul în 85 II (tuș peniță 21/30 cm)

Maxima philosophia: Hegel, sentimentul religios și rațiunea

Nicolae Turcan

Tema depășirii religiei de către filosofie este un punct recurent în construcția sistemului hegelian. Filosofia desăvârșește și împlinește religia, un act care pentru Hegel nu părea impiet, dar pentru unii dintre hegelieni, cei de stânga, suna cât un cap de acuzare și cât un argument pentru susținerea ateismului. Depășirea religiei trece printr-un moment de resuscitare a rațiunii, a importanței doctrinei, ceea ce readuce gândirea la posibilitățile sale de cunoaștere, limitate de critica lui Kant, atrăgând critica sentimentalismului și moralismului religios.

Hegel era conștient că Iluminismul a trimis în umbră dogmaticul, transformându-l din ceva propriu creștinismului, în ceva nefolositor sau de o generalitate lipsită de importanță.¹ Filosofia hegeliană nu putea fi de acord cu o asemenea renunțare, căci pentru Hegel adevărul înseamnă în primul rând gândire, iar în măsura în care religia revelată și filosofia se ocupă cu adevărul, a lăsa credința doar pe seama sentimentului este o eroare. Atunci când se limitează doar la sentiment, religia renunță de fapt la adevăr, iar Biserica nu mai are comunitate, ci se dispersează în atomi, „căci comunitatea este în doctrină”, în timp ce sentimentele sunt individuale, nu comunitare.²

Elimină această revenire a gândirii în câmpul credinței importanța sentimentului? Deși în multe pagini critică reducția protestantă la sentiment (la fel cum critică și reducția la rațiunea practică), Hegel încearcă să limiteze rolul pe care sentimentul îl are pentru unii dintre contemporanii săi teologi, fără a-l anula în întregime. Astfel, el nu e de acord cu Schleiermacher, pentru care sentimentul este calea regală de cunoaștere religioasă, ci susține importanța rațiunii și a conceptului, situându-se mai aproape de tradiția Bisericii, de exemplu, decât de Kant.³ Pentru Hegel sentimentul reprezintă o formă limitată de cunoaștere, în vreme ce pentru Schleiermacher nu.⁴ Iată critica lui Hegel: „Sentimentul este [...] ceea ce omul are comun cu animalul, el este forma animală, senzorială. Deci când se arată ceea ce este dreptatea, moralitatea, Dumnezeu în sentiment, avem felul cel mai rău în care poate fi arătat un astfel de conținut. Dumnezeu este în chip esențial în gândire. Bănuiala că el este prin gândire, numai în gândire trebuie să ni se trezească deja prin faptul că numai omul are o religie, nu și animalul”.⁵

Întrucât sentimentul este subiectiv și accidental, el nu poate oferi conținut credinței, acest lucru revenindu-i rațiunii individuale care trebuie să ofere sentimentului un conținut adevărat. O teologie doar a sentimentelor „se oprește în empirie, în istorie și-n accidentalitățile acestora”, fiind lipsită de consistență.⁶ Chiar dacă sentimentul poate precede doctrina⁷, el e la rândul lui precedat de doctrină, ceea ce conduce la constatarea că sentimentul nu este alungat – nici din teologie, nici din filosofie: dacă filosofia „gândește ceea ce simte subiectul ca atare”, ea îl lasă pe acesta să fie de acord cu sentimentul său, oferind în același timp sentimentului adevăratul conținut.⁸ Spre deosebire de Kant – care era de acord că rațiunea pură oferă un conținut pentru conceptul lui Dumnezeu, numai că era un conținut fără adevăr, tributatar iluziei transcendente – Hegel nu e de acord cu reducția rațiunii doar la rolul ei critic: „... convingerea că spiritul are numai o relație

negativă cu Dumnezeu ruinează, nimicește sentimentul, evlavia, atitudinea religioasă, fiindcă gândirea este izvorul, terenul în care este universalul în general, în care este Dumnezeu, universalul este în gândire și pentru gândire. Spiritul în libertatea sa posedă conținutul adevărului divin și-l furnizează sentimentului; conținutul său este conținutul sentimentului în ce privește orice cucernicie adevărată, orice pietate”.⁹ În consecință, în măsura în care au de-a face cu adevărul revelației, sentimentele se bazează pe conceptele livrate de gândire, opțiune hegeliană foarte ortodoxă, însă până în punctul în care gândirea are abilitatea de a cunoaște (și deci livra sentimentului!) întregul conținut divin, fără a mai lăsa loc misterului.

Acest primat al rațiunii este mediat de reprezentări, importante mai ales pentru că sunt constitutive, așa cum am mai spus, religiei. Depășind câmpul subiectivității, propriu sentimentului, și referindu-se la ceea ce este obiectiv¹⁰, reprezentarea izolează obiectul, în timp ce gândirea îl ridică la universal.¹¹ „Forma gândirii în genere este generalitatea”, care „pătrunde și înăuntrul reprezentării”.¹²

Gândirea, așadar, dă definiția omului, constituind „ceea ce are omul mai propriu, ceea ce deosebește omul de vită, pe când simțirea el o are în comun cu aceasta”.¹³ Credința apare ca o formă de certitudine a adevărului absolut, care se bazează pe rațiunea însăși, pe Spirit, iar nu pe autorități exterioare.¹⁴ Punând față în față inteliecția pură și credința, Hegel afirmă că inteliecția pură este doar esență, lipsită de conținut, în timp ce credința reprezintă „conținutul, fără inteliecție”.¹⁵ Aceasta nu înseamnă căderea credinței în iraționalitate, ci îndepărtarea ei de formalismul inteliecției pure. Credința are conținutul „în gândire, nu în concepte, în conștiința pură, nu în pura conștiință-de-sine”.¹⁶ Hegel realizează o legătură între gândire și credință, scoțându-o pe aceasta din urmă din domeniul moralității pure, unde o plasase Kant. Credința și doctrina sunt unite în adevărata gândire, gândirea conceptuală, care „le unește pe amândouă în sine” fără nicio excluziune.¹⁷

În fapt, categoriile de „spirit”, „rațiune” și „Dumnezeu” sunt în mod esențial identice.¹⁸ În primul rând, dacă se pune întrebarea pentru care dintre facultățile umane există Dumnezeu, răspunsul este, evident, gândirea.¹⁹ „Gândirea este locul acestui universal, dar mai întâi acest loc este absorbit în acest Unul, în acest Etern fiindând în sine și pentru sine.”²⁰ Forma sentimentului se dovedește a fi „cea mai joasă pentru conținutul spiritual”, fiindcă acest conținut, care e Dumnezeu însuși, „este, în adevărul său, numai în gândire și ca gândire”. În acest sens, „gândul nu e doar gând, ci este, dimpotrivă, modul cel mai înalt și, cercetând cu precizie, unicul mod în care poate fi prins ceea ce e veșnic și există în sine și pentru sine”.²¹ Pentru a-l înțelege pe Dumnezeu e nevoie de gândire speculativă, sentimentul și reprezentarea fiind insuficiente: „Dumnezeu poate fi atins numai în pura cunoaștere speculativă și este numai în ea și este numai această cunoaștere însăși; căci el este Spiritul și această cunoaștere speculativă este cunoașterea religiei revelate. Această cunoaștere îl cunoaște pe Dumnezeu ca gândire, ca pură esență...”, scrie Hegel.²²

Gândirea își regăsește astfel locul în filosofia religiei a lui Hegel, după ce fusese limitată în pretențiile ei de cunoaștere a divinului, de către filosofia kantiană. În plus, ea deține acum o putere de cunoaștere fără precedent, care lasă în urmă atât îndrăznelile filosofilor premoderni, cât și religia însăși, fiindcă se declară a înțelege mai adecvat adevărul revelației divine. Filosofia devine acum *maxima philosophia*, oferind o cunoaștere absolută, căreia nu-i scapă niciun mister și pe care n-o umbrește nicio necunoaștere, nici chiar a naturii Divine... Să recunoaștem că ambiția lui Hegel este în acest punct, maximală, dar ea nu mai are prea mult în comun cu ortodoxia creștină.

Note:

1. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei* (= Paradigme), traducere de D. D. Roșca, Humanitas, București, 1995, p. 13.
2. *Ibidem*, p. 506.
3. Cf. Peter C. Hodgson, *Hegel and Christian Theology. A Reading of the Lectures on the Philosophy of Religion*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p. 46.
4. Cf. *ibidem*, p. 111.
5. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, p. 64.
6. *Ibidem*, p. 65.
7. Cf. Peter C. Hodgson, *Hegel and Christian Theology. A Reading of the Lectures on the Philosophy of Religion*, p. 188.
8. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, p. 507.
9. *Ibidem*, p. 102.
10. *Ibidem*, p. 72.
11. Peter C. Hodgson, *Hegel and Christian Theology. A Reading of the Lectures on the Philosophy of Religion*, p. 113.
12. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, p. 73.
13. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice: Filozofia spiritului*, vol. 3, traducere de Constantin Floru, Humanitas, București, 1996, p. 95.
14. Cf. Peter C. Hodgson, *Hegel and Christian Theology. A Reading of the Lectures on the Philosophy of Religion*, pp. 186-187.
15. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului* (= Cogito), traducere de Virgil Bogdan, IRI, București, 2000, p. 307.
16. *Ibidem*.
17. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, p. 75.
18. Cf. Peter C. Hodgson, *Hegel and Christian Theology. A Reading of the Lectures on the Philosophy of Religion*, p. 70.
19. G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, p. 47.
20. *Ibidem*, p. 48.
21. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice: Logica*, vol. 1, traducere de D. D. Roșca, Virgil Bogdan, Constantin Floru et al., Humanitas, București, 1996, p. 60.
22. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, p. 434.

Elie Wiesel.

Dincolo de limitele identitare

Maria Ciurchea

Scurtul roman *Noaptea* al lui Elie Wiesel construiește o istorie a damnării, a suferinței, a mântuirii în negativ. Urmând istoria salvării evreilor, devenită istorie a salvării întregii umanități, Holocaustul devine un Paște negativ: Israelul, ales să aducă mântuirea lumii, e acum trimis la moarte, la suferință; memoriile lui Elie Wiesel nu sunt doar glasul poporului condamnat la Auschwitz, ci miza sa este să dea expresie suferinței umanității.

Elie Wiesel trebuie înțeles ca un „mesager pentru evrei și creștini”, mesajul său adresându-se întregii omeniri. Wiesel nu se implică în simple jocuri de memorie cu scopul de a face reproșuri ci, confruntându-ne cu „ceea ce e mai rău din trecut”, trebuie să putem făuri un viitor în care relele trecutului să nu mai prindă niciodată contur¹.

Textul se construiește pe câteva elemente recurente, cu o bogată și semnificativă conotație în istoria și tradiția mai întâi iudaică și apoi a lumii creștine. Paștele – simbol al salvării, e transformat într-un simbol al suferinței, al măcelului; înjunghierea mielului s-a transformat în înjunghierea Fiului, iar acum în înjunghierea unui întreg popor.

Recursul la elemente deopotrivă iudaice și creștine nu trebuie să ne surprindă, în ciuda reputației lui Wiesel ca autor evreu. Închiderea spre tradiția iudaică nu ar fi făcut altceva decât să întărească zidurile de despărțire dintre evrei și celelate popoare. Mesajul său nu ar fi putut avea mai multă însemnătate decât o ideologie bazată pe rasism, precum cea nazistă, cu singura deosebire că ar favoriza evreii. Alăturarea simbolică a valorilor evreiești cu cele creștine prin trimiterile la sărbătoarea Paștelui, înseamnă a-l înțelege pe celălalt fără a-i pretinde să fie altfel. Nu este vorba de o religie superioară așa cum nu e vorba nici de o națiune superioară. Suferința trece dincolo de aceste diferențe. Ea ne face capabili să îl vedem pe celălalt dincolo de măștile identitare. Diferențele nu sunt șterse, dar sunt depășite.

Ar fi o nesăbuită din partea oricărui om care nu a trecut prin experiența Holocaustului să susțină că poate înțelege ororile și durerea încercată din plin de cei ce i-au supraviețuit. Mai mult, pentru cei care au trecut pe acolo cuvintele se dovedesc insuficiente și nefolositoare atunci când încearcă să rememoreze acele momente. Totuși, pentru Wiesel tăcerea nu putea fi de ajuns, iar modul posibil de a vorbi fără să reducă realitatea a fost simbolul. Paștele, elementul comun evreilor și occidentalilor, trimite la ceea ce nu poate fi exprimat și deschide calea spre ceea ce nu poate fi înțeles.

Peregrinajul sărbătorii de Pesah: plecarea spre „Templu”

Începutul traumei deportării se petrece în jurul celor opt zile de Paște. Sinagogile erau deja închise, iar sărbătoarea a fost ținută în case. „Biblia ne îndemna să ne bucurăm în timpul celor opt zile de Paști, să fim fericiți. Dar nu prea aveam chef de veselie. De câteva zile inima tuturor bătea mai tare...”². Această tristețe ce umbrea zilele de Paști prevestea vremurile ce urmau să vină: umbra din mijlocul sărbătorii eliberării era presimțirea unei noi robii. Veselia premergătoare eliberării e înlocuită de tristețea premergătoare pierderii libertății - noul exil.

Mai întâi au apărut semne dispersate: închiderea în ghetou, selecționarea zilnică de oameni care să fie duși la muncă, purtarea unui semn distinctiv etc., culminând cu vestea deportării la Gestapo, adusă de tatăl lui Eliezer în noaptea dinaintea Rusaliilor.

„Era aproape miezul nopții. Nimeni n-avea chef să se ducă la culcare...”. Vestile îngrozitoare ale deportării ce avea să înceapă a doua zi au fost primite și acceptate. „Voiam să bem amarul până la ultima picătură”. Plecarea lor urma să fie în grabă. Oamenii au fost treziți chiar în noaptea aceea ca să se pregătească de drum: „Fiecare are dreptul să ia cu el doar obiectele personale. Câte-o traistă de mâncare, câteva haine. Nimic altceva. Din nou, o tăcere apăsătoare îi întâmpină vorbele.”³

Acest pasaj suprapune în mod clar noaptea deportării cu celelalte două momente de turnură în istoria salvării omenirii: Paștele evreiesc și Paștele creștin.

Noaptea: momentul ales de Wiesel, repetă cadrul temporal al celor două momente istorice amintite.

Exodul XII, unde Dumnezeu dă rânduiala pentru ținerea sărbătorii ca amintire a ceea ce a făcut Domnul pentru Israel, alege noaptea ca momentul împlinirii promisiunii: „Aceasta este o noapte de ținut pentru Domnul pentru scoaterea lor din țara Egiptului; aceasta este cea noapte a Domnului pentru a fi ținută de toți copiii lui Israel în generațiile lor.”⁴

Noaptea, întunericul învăluie, atât prinderea cât și omorârea lui Iisus, așa cum pune în evidență textul biblic: „mai întâi, vinderea Sa atât de asemănătoare cu cea suferită de evreii din Sighet în acea seară, are loc noaptea. Pavel face această specificare în epistola sa către Corinteni: „Domnul Iisus, în noaptea în care a fost vândut...”⁵; „în ceasul morții Sale, atârnat pe cruce între cer și pământ, Hristos este acoperit de întuneric: „și când a venit ora șase, s-a făcut întuneric peste tot pământul până la ora nouă.”⁶

Paharul amărăciunii este simbol al asumării jertfei, al primirii destinului suferinței. Ritualul de Paște din tradiția evreiască recunoaște această durere pe care o încarnează simbolic în ierburile amare: „și să mâncați carnea în acea noapte, friptă la foc și cu azime; și cu ierburi amare să îl mănânce.”⁷

Paharul agoniei este amintit și în rugăciunea lui Iisus în Grădina Ghetsimani, înainte de a fi vândut: „Tată, dacă voiești, depărtează acest pahar de la Mine; totuși nu voia Mea ci a Ta să se facă. (...) și, fiind în agonie, s-a rugat mai intens; iar sudoarea Sa a devenit ca picături mari de sânge, căzând pe pământ.”⁸

Plecarea: vestea bruscă a deportării repetă ca un ecou ieșirea în grabă din Egipt: „și oamenii au luat aluatul lor înainte ca acesta să fie dospit, covețile lor fiind legate în hainele lor pe umerii lor”⁹, însă dacă atunci evreii i-au putut jefui pe egipteni, cerând de la ei aur și vase, acum ei trebuiau să plece în grabă, lăsând în urmă tot ceea ce aveau.

Aceeași violență apare și în vinderea lui Iisus: „ați ieșit ca împotriva unui hoț, cu săbii și băte, ca să Mă luați?”. La rândul său a fost și El jefuit: „și-au împărțit hainele Lui, aruncând la sorți peste ele, ce să ia fiecare.”¹⁰

Între credință și necredință

„Și la ora nouă Isus a strigat cu glas tare, spunând: Eloi, Eloi, lama sabactani? Care fiind tradus este: Dumnezeu Meu, Dumnezeu Meu, de ce M-ai părăsit?”¹¹. Drama Holocaustului este ridicată la un nivel comparabil cu cea a morții Fiului Lui Dumnezeu prin interogația lui Elie Wiesel, „unde e Dumnezeu?”, întrebare ridicată atunci când un copil evreu este atârnat în spânzurătoare zbatându-se îndelungat între viață și moarte.

Poate fi acuzat de necredință? Poate fi judecată îndoiala când viața unui tânăr de cinsprezece ani se transformă în trăire continuă la limita dintre viață și moarte, la a trăi față în față cu Îngerul Morții?

Ce s-a întâmplat cu copilul care „petrecuse atâția ani căutându-l pe Dumnezeu”,¹² în casa părintească, la sinagogă, împreună cu Moșe Țarcovnicul? A schimbat el profunzimea teologiei iudaice pentru platitudinea ateismului?

Teroarea nopților de la Auschwitz, tensiunea de a trăi permanent în fața Îngerului Morții au făcut ca toate „vorbele acestea optimiste pe care nu le credea nimeni...”¹³, vorbe care exprimau o nesecată speranță izvorâtă din încrederea în Dumnezeu care i-a ales, să se transforme în Kadiș - rugăciunea morților. „Nu știu, mărturisese tânărul Eliezer, dacă aceasta se mai întâmplase până atunci în lunga istorie a poporului evreu, dacă oamenii spusese vreodată rugăciunea morților pentru ei înșiși.”¹⁴

Cardinalul Jean-Marie Lustiger preocupându-se de această răzvrătire spirituală, afirmă că pentru Wiesel, „teologia iudaică” nu există; totuși, teologiile morții lui Dumnezeu nu vin de la cei care au trăit Auschwitz-ul, evidențiază Lustiger¹⁵. Wiesel este un teolog, argumentează acesta, cel puțin în sensul de a fi fost permanent o persoană căreia Dumnezeu i-a vorbit prin Cuvântul său, iar prin experiențele prin care a trecut a fost în comuniune cu divinitatea. Lucrul acesta ni-l face cunoscut chiar persoana în cauză. În *Noaptea*, autorul povestește un moment din copilăria lui când a mers și a plâns pentru dărâmarea Templului¹⁶. Oare nu plânga el acum acest nou exil al poporului ales?

Întrebările privitoare la Dumnezeu, la absența sau prezența Sa în acea experiență a Auschwitz-ului, ca mod de raportare la divinitate, fac din autorul cărții un teolog: esența se află în a accepta incomprehensibilitatea căilor Sale și totuși a nu înceta să le urmeze. El este evreul care știe că orice s-ar întâmpla, el este în mâinile Dumnezeului său atotputernic. Wiesel poate fi considerat în sensul acesta un teolog, fără a fi pierdut dimensiunea speculativă și rațională a gândirii sale.¹⁷

Aceasta este ceea ce sugerează și naratorul atunci când mărturisește că, în lagăr fiind, încetase să se mai roage, nu datorită necredinței, ci datorită îndoielilor cu privire la dreptatea divină. Starea sa spirituală este asemănată cu cea a lui Iov: suferința ridică în mod inevitabil întrebări adânci ce nu își găsesc cu ușurință răspunsul.¹⁸

„...Slăvit și binecuvântat fie Numele Său... murmura tata. Pentru întâia oară am simțit crescând în ființa mea răzvrătirea. De ce să fie binecuvântat Numele Său? Cel veșnic, Stăpânul Lumii, Dumnezeu atotputernic și înspăimântător era mut; de ce ar fi trebuit să-I mulțumesc?”¹⁹

Acest prim moment de răzvrătire, rezultat al unui amalgam de sentimente ce încercau sufletul lui cu ură și necredință, speranță și o dragoste uitată și nerăspunsă a copilăriei sale, este urmat de o binecuvântare ce se așează pe buzele lui: oare era doar o obișnuință? Sau știa că orice s-ar întâmpla

nimeni și nimic nu îl poate smulge din mâna Dumnezeuului care i-a ales, a Celui care a promis "când vei trece prin ape Eu voi fi cu tine, și prin râuri, ele nu te vor inunda; când vei umbla prin foc, nu vei fi ars, nici flacăra nu se va aprinde pe tine." Și imediat după aceste versete, Dumnezeu amintește prin glasul profetului de Egipt: "am dat Egiptul ca răscumpărare a ta..."²⁰. Dar acum, oare nu avea cuptorul în față? Oare nu vedea cum focul mistuia copiii și bătrânii deopotrivă? Nu văzuse oare cum unii au fost trimiși la dreapta, la moarte, iar cei de la stânga, printre care se număra și el, nu la viață ci la damnare?

Comentând cartea Iov, Wiesel afirmă: "Iov era evreu; Suferințele sale, însă, privesc întreaga umanitate; vor veni oare zilele când crimele împotriva evreilor vor fi considerate crime împotriva omenirii și crimele împotriva omenirii vor fi considerate crime împotriva evreilor?"

Nazismul nu se face vinovat doar de crime de neiertat, dar el aruncă o lumină sumbră asupra poporului ales prin promisiune. Atacând poporul ales, ei îi declară război chiar Dumnezeuului care i-a ales. Wiesel mărturisește că destinul lui e unul care se datorează tuturor supraviețuitorilor Auwschvitzului și chiar a celor ce au murit atunci²¹.

Un Paște în negativ

"Era noapte" este refrenul unui cântec rostit în seara de Seder, referindu-se la noaptea în care Israel, ocrotit de Dumnezeu, e salvat de robia egipteană prin Îngerul Morții care a ucis primii născuți ai egiptenilor. Acum, Hitler ia locul lui Dumnezeu, el fiind cel care promite să ucidă poporul ales. El apare ca stăpânul acelei nopți la Buna. "Hitler a spus răspicat că-i va extermina pe toți evreii înainte ca orologiul să bată ceasul al doisprezecelea, înainte ca ei să audă ultima bătaie. (...) Cred în Hitler mai mult decât în oricare altul. El este singurul care și-a ținut promisiunile, toate promisiunile pe care le-a făcut poporului evreu", afirma "omul-fără-chip"²² din spitalul lagărului. Referințele la Paște, frecvente încă de la deportarea lor din Sighet, creează imaginea unui Paște inversat, în negativ, care înlocuiește imaginea alegerii poporului de către Dumnezeu cu aceea a selectării lor de către SS-iști²³. Ieșirea din Egipt este înlocuită de ieșirea din Buna; Armata Roșie, ale cărei tunuri se făceau auzite în liniștea nopții, era totuși prea departe. Drumul eliberării s-a dovedit a fi un "dans al morții". Orice speranță de viață pierise din inima lor. În acel cimitir de trupuri înțepenite apare figura blândă a rabinului Eliahu. O hierofanie. Tatăl își caută fiul iubit. Întinericul nopții era tot mai dens. "Era 28 ianuarie 1945"²⁴, când fiul și tatăl au fost definitiv despărțiți. "Hitler avea să-și țină făgăduiala (...) până să vină noaptea"²⁵.

Noaptea: o țesătură de semnificații

"Se lăsa noaptea"²⁶. Așa începe sărbătoarea de Roș Hașana - ultima noapte a celui an, sau poate chiar ultima noapte? Noaptea este semnificatul central al întregii cărți.

Acțiunea cărții nu se petrece ziua: atunci au loc doar bătăile, doar munca aceea interminabilă care le măsura zilele de lagăr, însă noaptea este momentul în care Eliezer reflectează asupra vieții sale.

"N-am să uit niciodată noaptea aceea, prima noapte de lagăr, care mi-a preschimbat viața mea într-o singură noapte lungă, de șapte ori blestemată, de șapte ori zăvorâtă"²⁷. În acea primă noapte de lagăr, flăcările crematoriului au început să mistuie ființa interioară a tânărului Eliezer. A trăi față în față cu Îngerul Morții: o noapte fără sfârșit."

Noaptea. Întrunicul este ceea ce caracterizează proiectul întregului Holocaust ce s-a manifestat în

istorie prin exterminarea evreilor.

Noaptea. Este durerea fără sfârșit, agonia continuă a mii de suflete ce s-au scufundat în întinericul acela, fără să mai ajungă vreodată să vadă lumina.

Noaptea. Este probabil noua viață chiar și a celor care au rămas în viață, a acelor supraviețuitori pentru care lumea nu va mai fi niciodată la fel, pentru care dimineața nu mai poate aduce uitarea și alinarea durerii resimțite în amintirea continua a acelor momente de groază. Durerea nu poate fi exprimată și nici înțeleasă. Holocaustul nu poate fi încadrat istoric; el e posibil de înțeles doar din memoriile celor ce i-au supraviețuit și în realitate, numai de către aceștia, căci nu există altă posibilitate de a înțelege profunzimea acestei dureri²⁸.

Noaptea. Este locul în istorie unde alunecă în uitare această întreagă realitate ca un vis urât. Lumea merge înainte, însă pentru unii Holocaustul nu a fost doar un vis urât din care s-au putut trezi mai apoi. Pentru Wiesel viața s-a transformat într-o "singură lungă noapte, de șapte ori blestemată".

Wiesel este un mesager. Întorcându-mă la afirmația lui despre suferința lui Iov care interesează întreaga umanitate, pot să mă alătur lui Robert McAfee, mărturisind că Wiesel e un mesager atât pentru evrei cât și pentru creștini²⁹.

James E. Young afirma că valorificarea memoriilor victimelor nu trebuie să meargă în direcția reconstituirii evenimentului sau a înțelegerii acestuia, ci mai degrabă trebuie să ne întrebăm care este modul în care ei au construit înțelegerea experienței lor, felul în care ei au interpretat evenimentul în relație cu ei. Mai mult, memoriile implică o privire retrospectivă asupra experienței, astfel că poate fi interogată chiar modul în care autorul memoriilor reconstituie înțelegerea sa și o reinterpretează³⁰. Într-adevăr, pentru modul în care este reconstituită experiența Holocaustului în *Noaptea*, împletirea elementelor iudaice cu cele creștine nu este întâmplătoare. Brodarea faptelor cu simboluri religioase și aluziile făcute la sărbătoarea Paștelui sunt menite să creeze punți de comunicare și înțelegere. Nu este vorba de afirmarea vreunei dintre cele două religii, iudaismul sau creștinismul, ci mai degrabă de o înțelegere a umanului, a suferinței ce depășește aceste limite. Suferința evreilor trebuie să fie suferința umanității și cea a umanității trebuie să fie suferința evreilor. Mesajul devine de înțeles pentru particular pentru că putem porni de la ceea ce ne este specific, de la ceea ce deja ne aparține. Totodată, este universal căci aparține și alterității. El capătă sens numai când diferențele sunt puse împreună, când identitatea și alteritatea sunt puse față în față, fără a se opune și fără a se confunda. *Noaptea* diferențele de suprafață devin invizibile, limitele sunt transgresate fără a fi șterse: ființa umană în fața ființei umane e tot ceea ce rămâne.

Elie Wiesel se vrea el însuși un mesager al Holocaustului; valoarea lucrării sale nu poate fi estimată în contradicția din termeni. Profunzimea cărții sale este una ce trebuie situată pe plan existențial: ea implică o dezvăluire ce transformă viața, atât cea individuală cât și universală. Astfel, evreilor le este redat rolul profetic și chiar mesianic între națiuni. Suferința poporului său trebuie valorificată nu doar ca trecut, ci pentru conștiința viitoare a istoriei. Acest sacrificiu trebuie să trezească în întreaga omenire sensibilitate și rezistență viitoare la orice reiterare a unui astfel de proiect ucigaș. În sensul acesta, poporul evreu devine mielul pascal sacrificat în noaptea de Pesah pentru eliberarea multora. Jertfirea evreilor în noaptea Holocaustului trebuie să aducă eliberare în rândul întregii omeniri. Această salvare, însă, nu

trebuie lăsată să alunecă spre nepăsarea ce va trimite trecutul înapoi în noaptea uitării.

Bibliografie

Biblia, coord. Andrei Benjamin Lariu, trad. Fidela, ed.II, Cluj-Napoca, 2010.

Brown, Robert McAfee, *Elie Wiesel: Messenger to All Humanity*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, London, 1983.

Horowitz, Sara W., "Boyhood unraveled: Ellie Wiesel's Night", în *Elie Wiesel's Night*, edited and with an introduction by Harold Bloom, New Edition, New York, 2010.

Lustiger, Cardine Jean-Marie, "The absence of God? The presence of God?" în *Elie Wiesel's Night*, edited and with an introduction by Harold Bloom, New Edition, New York, 2010.

Young, James Edward, *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

Wiesel, Elie, *Noaptea*, Univers, București, 2005.

Note:

¹ Robert McAfee Brown, *Elie Wiesel: Messenger to All Humanity*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, London, 1983, p.1,2.

² Elie Wiesel, *Noaptea*, Univers, București, 2005, p. 16.

³ Elie Wiesel, p. 19, 20.

⁴ *Exodul XII. 42*. Citatele biblice sunt preluate din trad. Fidela, Cluj-Napoca, ed. a II-a, 2010.

⁵ *I Corinteni XI.23*

⁶ *Evanghelia după Marcu XV.33*

⁷ *Exodul XII.8*.

⁸ *Evanghelia după Luca XXII.42, 44*.

⁹ *Exodul XII.34*

¹⁰ *Evanghelia după Marcu XIV.48, XV.24*.

¹¹ *Evanghelia după Marcu XV.34*.

¹² Elie Wiesel, p. 25.

¹³ Idem, p. 28.

¹⁴ Idem, p. 40.

¹⁵ Cardinae Jean-Marie Lustiger, "The absence of God? The presence of God?" în *Elie Wiesel's Night*, edited and with an introduction by Harold Bloom, New Edition, New York, 2010, p. 28-29.

¹⁶ Idem, p. 10.

¹⁷ Cardinae Jean-Marie Lustiger, p. 28-29.

¹⁸ Elie Wiesel, p. 53.

¹⁹ Idem, p. 40.

²⁰ *Isaia XLIII. 2,3*.

²¹ Cardinal Jean-Marie Lustiger, p. 32-33.

²² Elie Wiesel, p. 89.

²³ Cardinal J. M. Lustiger, p. 32.

²⁴ Elie Wiesel, p. 120.

²⁵ Idem, p. 122.

²⁶ Elie Wiesel, p. 74.

²⁷ Elie Wiesel, p. 41.

²⁸ Sara W. Horowitz, "Boyhood unraveled: Ellie Wiesel's Night", în *Elie Wiesel's Night*, ed. Harold Bloom, p. 138.

²⁹ Robert McAfee Brown, *Elie Wiesel: Messenger to All Humanity*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, London, 1983, p. 1.

³⁰ James Edward Young, *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p.10.

remarci filosofice

Valori cognitive, valori epistemologice (III)

Jean-Loup d'Autrecourt

3) Valori retorice și valori argumentative

Primele nu revendică niciun fel de relație cu adevărul, cu realitatea, iar cele din urmă pretind că sunt conforme cu realitatea obiectivă, cu ființa. Valorile retorice sunt "formele fără fond" denunțate de Maiorescu, iar valorile argumentative au drept premize Ideile platoniciene. Aceste valori țin în primul rând de modul de funcționare al discursului, de stilul acestuia, de expresia lui formală. Dispunem astfel de mai multe registre discursive, în funcție de stilurile de expresie, care ne impun moduri de luare a cuvântului sau de exprimare, care să fie adecvate contextului retoric respectiv. Nu putem să folosim un limbaj vulgar într-un context academic, iar registrul discursiv familiar este de asemenea impermeabil formelor de exprimare universitare. Valorile vehiculate sunt diferite, opuse, incompatibile, complementare. Confuzia acestor valori este aceea care duce la impostură științifică, la anarhie, la dezordine intelectuală, la nevroze ideologice etc. Identificarea acestora, clasarea lor riguroasă, ca valori pragmatice (de exemplu), permite o mai bună înțelegere și situare a lor; astfel pot fi evaluate în cadrul unor contexte ideologice cunoscute: utilitarism, politică, mass-media, putere, profit etc.

Retorica, înțeleasă ca artă a utilizării limbajului natural, cu scopul exersării puterii în detrimentul adevărului, a apărut în mod sigur cu mult înaintea tehnicilor de argumentare, adică de folosire a limbii în mod coerent, precis, logic, în vederea cunoașterii adevărului, chiar cu riscul pierderii autorității. Cele mai vechi studii, care au ajuns până la noi, sunt tot cele întreprinse de socratici (Platon, Aristotel etc.). Faimosul proces intentat de sofisti lui Socrate poate fi interpretat și ca un simbol al confruntării între retorică și argumentare, ca o victorie a valorilor retorice și iraționale față de cele argumentative și raționale. Faptul rămâne valabil și astăzi, iar singura consolă par să fie aceea că pe termen lung, din perspectivă diacronică, argumentarea pare să fie reabilitată, stimată, deci evaluată pozitiv, în timp ce retorica nu ar avea câștig de cauză decât în actualitate, în perspectivă sincronă. În fond este vorba despre confruntarea milenară a două clase de valori, care par incompatibile. Aristotel, urmându-l pe Platon, demontează fără milă retorică și pe cei care o practică în mod abuziv, sofistii:

"Retorica este facultatea de a considera, de fiecare dată, ce poate fi supus persuasiunii. [...] Iată ceea ce ne determină să afirmăm că aceasta nu dispune de reguli aplicabile unui anumit gen de obiecte determinate. [...] Caracterul moral (al oratorului) este acela care provoacă persuasiunea, atunci când discursul este orientat astfel încât oratorul să inspire încrederea. Ne lăsăm mai prompt și mai ușor pe mâna oamenilor de bine, în privința tuturor problemelor în general, însă în mod absolut, în chestiunile încurcate sau echivoce. [...] Aceasta este dispoziția auditorilor, când pasiunile lor sunt incitate prin discurs. Efectuăm judecăți tot atât de diferite, dacă suntem animați de un sentiment de tristețe sau bucurie, de prietenie sau de ură. Acesta este singurul aspect, așa cum am arătat, pe care se chinuie să-l trateze cei care scriu

astăzi despre retorică. Vom intra în detalii cu această ocazie, atunci când vom vorbi despre pasiuni." (Aristotel, *Retorica*, cap. II)

Valorile retorice sunt numeroase: limba de lemn, demagogia, arta de a vorbi fără a spune nimic, de a crea iluzia că se spun lucruri importante, superficialitatea și simțul comun, obsesia pentru locurile comune ridicate la rang de principii universale, minciuna și mistificarea, posesia puterii cu orice preț prin obținerea adeziunii sau a consensului majoritar, succesul și prestigiul imediat (titlurile, medaliile, premiile, posturile prestigioase, onorurile etc.), credințele și superstițiile, emoțiile și stările psihologice contradictorii, violența și teroarea sub toate formele, ideologiile (toate ismele istorice), atacul la persoană, manipulare, relativismul etc. Adică toate aceste valori instabile, foarte variabile. Simbolul sofistului prin excelență, în antichitate ca și în prezent, este actorul-magician. Influența acestor valori este atât de mare în istoria umanității și în special a Occidentului, încât marile conflicte, catastrofe, revoluții, crize pot fi explicate astfel. Epoca contemporană este cea care a suferit cel mai mult, prin impostura generalizată, care se resimte și în producțiile științifice; sofistul, magicianul, actorul este "Prințul acestei lumi", al lumii secularizate. Se întâmplă astfel pentru că valorile retorice sunt în fapt niște valori nihiliste.

Însă valorile argumentative se opun valorilor retorice. Această teză este contrară tendinței generalizate în filosofia limbajului de tip "anglo-saxon" sau a concepției difuzate de așa zisă "școală belgiană de retorică" sub influența lui Perelman, în secolul XX. În prezent se încearcă crearea unei confuzii conceptuale prin asimilarea celor doi termeni distincți: retorică și argumentare.

Dimpotrivă considerăm că dihotomia antică socratică trebuie menținută, iar teoria valorilor ne permite să înțelegem și motivul. Într-adevăr valorile argumentative nu pot fi confundate cu cele retorice.

Demonstrațiile logice și matematice, înlănțuirea raționamentelor într-un discurs, grija pentru adevăr și pentru validitatea discursurilor, căutarea adevărului, privilegierea unor metode, a unor instrumente de cercetare, considerarea unor principii raționale, descoperirea și utilizarea unor legi universale, precizia și exactitatea rezultatelor, dorința de depășire a simplelor evidențe în căutarea certitudinii etc. Aceste valori sunt proprii discursului filosofic. Nu întâmplător Platon și Aristotel au făcut aceste distincții în utilizarea dialecticii moștenite de la Eleați (în ocurență Zenon). Dialogurile platoniciene sunt construite pe baza sistemului de argumentare; doar când aceasta își atinge propriile limite, Platon face apel la limbajul alegoric, la simbolurile mitologice, adică la retorică (alegoria cavernei din *Republica*, mitul androginului din *Banchetul* sau mitul lui Er din *Timaios*). Aristotel inventează chiar un nou instrument (*Organon*) de argumentare, sub forma concretă a silogismului, pentru a combate sofismele, falsele argumente ale retorilor; iată aici un exemplu: "Silogismul este un raționament în care, anumite premize fiind presupuse, va decurge din ele în mod necesar o concluzie diferită de ceea ce s-a presupus, prin intermediul premizelor acceptate; respingerea este un raționament în vederea contrazicerii concluziei. Or, Sofistii nu procedează astfel, însă dau numai impresia că fac astfel, din mai multe motive: unul dintre aceste motive, care este cel mai natural și cel mai curent, este acela care ține de numele date lucrurilor. Într-adevăr, pentru că nu este posibil într-o discuție să prezentăm lucrurile însele, și pentru că în locul lucrurilor trebuie să ne servim de numele acestora ca de niște simboluri, presupunem că ceea ce se întâmplă cu numele, se întâmplă de asemenea și cu lucrurile [...]". (Aristotel, *Respingerile sofistice*, 1, 165a, în *Organon*)



Liviu Vlad

Art Café în donjonul restaurat (cărbone 21/30 cm)

Trecem peste faptul foarte important, care nu poate fi subînțeles decât de specialiști, și anume presupuziția aristotelică a unei teorii tripartite a semnului (simbol, semnificație, lucru), care era probabil cunoscută cu mult înaintea lui. În mod sigur aceasta nu este descoperită de contemporanii noștri așa cu se predă la universitate. De asemenea (altă pistă), teoria subtilă a lui Frege despre "presupuziția obiectului de referință", în prezervarea semnificației discursurilor ficționale (care ar trebui să fie absurde pentru că sunt false), își are rădăcina necunoscută, tot în acest text aristotelic. Dar să ne ocupăm aici doar de modurile de raționare silogistică în raportul lor cu sofismele.

Teoria silogismului a fost concepută în scopuri de cunoaștere și de reglementare a discursului, ca baraj rațional împotriva puterii magice, iraționale a retoricii. Astfel structura silogismului formată pe mecanismul de deducție, adică de relația necesară între premise și concluzie, este o structură validă. Validitatea unui argument înseamnă valoarea sa logică cu privire la garantarea adevărului, a certitudinii concluziei. De aceea se vorbește despre "moduri silogistice valide". Astfel chiar valoarea adevărului se modifică, pentru că aceasta depinde acum de modul prin care a fost obținut sau demonstrat rezultatul unei concluzii. De exemplu, valoarea adevărului dogmatic este impusă prin credințe, prin retorică; în timp ce valoarea adevărului argumentat este demonstrată, prin raționamente și prin experiențe. Despre un silogism nu se poate spune că este "adevărat" sau "fals", ci că este valid; adică structura sau forma sa este valabilă, corectă. De altfel "valabil" înseamnă chiar valid și se spune despre o gândire valabilă pentru ceilalți, care are valoare demonstrativă (cf. Lalande, 2002, p. 1182). Această validitate a argumentelor este perenă, contrar aparenței sau iluziei de validitate pe care o dau sofismele sau falsele argumente (engl. fallace). Acestora din urmă le expiră foarte repede validitatea, ca produselor din comerț; ele durează doar atât timp cât durează iluzia, minciuna. Există deci valori raționale permanente, moduri de gândire infailibile. Exigențele unei întregi tradiții raționaliste occidentale (Descartes, Pascal, Leibniz) se regăsesc în aceste valori. Pe scurt, doar limbajul logico-matematic pare să satisfacă aceste exigențe, prin valorile care-i sunt proprii.

4) Valorile logico-matematice

Textul lui Pascal, *De l'esprit géométrique*, rămâne programatic, prin felul în care atașează valorile argumentative și valorile logico-matematice. Lungimea citatului este justificată de importanța conținutului:

"Putem avea trei principale obiective în studiul adevărului: mai întâi, de a-l descoperi atunci când îl căutăm; apoi, de a-l demonstra atunci când îl posedăm; ultimul, de a-l discerne de fals, atunci când îl examinăm. Nu mai discut de primul, tratez în particular pe al doilea, căci îl cuprinde și pe cel de-al treilea. Căci dacă este cunoscută metoda de demonstrație a adevărului, vom dispune în același timp de aceea de a-l discerne, pentru că examinând dacă argumentul care este propus se conformează regulilor cunoscute, se va ști dacă acesta este perfect cunoscut. [...] Această veritabilă metodă, care ar forma demonstrațiile în modul cel mai excelent, dacă faptul ar fi posibil, ar consta în două lucruri principale: primul, de a nu utiliza nici un termen al cărui sens să nu-l fi explicat înainte; celălalt, de a nu propune niciodată vreă propoziție care să nu fie demonstrată prin adevăruri deja cunoscute; altfel spus, într-un



Liviu Vlad Privire dintre ruine (cărbune 42/30 cm)

cuvânt, să se definească toți termenii și să se demonstreze toate propozițiile.

Dar, pentru a urma întocmai ordinea pe care o indic, trebuie să declar ce înțeleg prin definiție. În geometrie nu sunt recunoscute decât definițiile pe care logicienii le cheamă pe nume, altfel spus, singurele atribuirii de nume lucrurilor care au fost clar desemnate prin termeni perfect cunoscuți; nu vorbesc decât de acestea. Utilitatea și utilizarea acestora este de a clarifica și de a abrevia discursul, exprimând prin doar numele atribuit, ceea ce nu s-ar putea spune decât prin mai mulți termeni; astfel încât, numele impus să fie totuși lipsit de orice alt sens, dacă cumva ar avea, pentru ca astfel să nu-l mai posedă decât pe cel pentru care a fost destinat în mod unic". (Pascal, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, în *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, pp. 348-350) Dincolo de prelungirea concepției aristotelice, se regăsesc aici idei originale, care au fost preluate ca atare în epoca contemporană în filosofia limbajului, de un S. Kripke, de exemplu, atunci când introduce expresia genială: "desemnatori rigizi". Deci le putem reproșa lui Aristotel și lui Pascal că nu i-au citit cu atenție pe filosofilii contemporani! Din perspectiva noastră, acest text clasic major, operează tranziția între valorile argumentative și valorile logico-matematice.

Într-adevăr se poate vorbi despre valori formale și simbolice, la nivelul limbajelor artificiale sau formale. În matematici, există valoarea unei variabile, valoarea unei necunoscute într-o ecuație, altfel spus, rezultatul cantitativ obținut în urma unui calcul. Se vorbește despre "valoarea absolută" a unei funcții, despre "valorile pozitive sau negative" ale unei ecuații, adică despre rădăcinile pozitive sau negative ale acesteia etc. Este vorba în acest caz despre o evaluare calitativă. Se vorbește de asemenea despre domeniul și despre co-domeniul valorilor unei funcții, iar parcursul valorilor unei funcții matematice sau chiar a unei funcții de stare, care descrie un sistem fizic, poate fi reprezentat printr-un grafic. Valorile unei funcții pot varia, sunt variabile. Astfel se simbolizează funcția prin $y = f(x)$, unde $f : D \rightarrow C$, pentru că x ia valori în D iar y în C și se spune că "f este definită în D cu valori în C ". În toate cazurile este vorba de rezultate ale unor calcule matematice, deci de valori numerice.

La un nivel și mai fundamental, în cazul limba-

jului formal logic sau simbolic, există ideea de "valoare de adevăr" a unei propoziții. În logica clasică bivalentă o propoziție posedă doar două valori de adevăr: adevărul sau falsul. Putem vorbi în acest caz despre o evaluare calitativă. Prin urmare, o propoziție (afirmativă sau negativă) poate fi într-un caz ca în celălalt fie adevărată, fie falsă. O a treia posibilitate nu există, este exclusă (de unde și principiul terțului exclus) și astfel se evită contradicțiile de limbaj (principiul de non-contradicție), respectându-se în același timp identitatea lucrurilor, deoarece un lucru este ceea ce este (principiul identității). Aceasta este tot moștenirea lui Aristotel. Se subînțelege că aceste valori sunt controlate de principiile supreme ale gândirii.

Cu logicele trivalente (Lukasiewicz, Bochvar, Kleene, în secolul XX), se introduce o a treia valoare de adevăr: în afară de adevăr și fals, o propoziție poate fi nedeterminată sau poate fi vagă. Astfel calea este deschisă logicilor polivalente, în care valorile de adevăr sunt nedeterminate și multiple. Există grade de nedeterminare, în evaluarea propozițiilor. De exemplu, între cele două poziții clasice (0 sau 1; da sau nu; ușa deschisă sau închisă; alb sau negru; viață sau moarte etc.) putem închipui acum o gamă de tonalități, de nuanțe, la fel ca în pictură sau în muzică. O ușă poate fi între-deschisă mai mult sau mai puțin, între alb și negru pot exista o mulțime de nuanțe de gri, între viață și moarte se află diferite stadii ale bolii, de la mai mult sau mai puțin sănătos, până la grav bolnav sau comă. Tot cu aceste valori polivalente de adevăr, care au afinat cunoașterea, se poate încerca explicarea unor situații fizice, ca în cazul relațiilor de nedeterminare ale lui Heisenberg, în mecanica cuantică. Avem de-a face nu numai cu o evaluare cantitativă gradată a cunoașterii, dar și cu o intervenție subiectivă, deci calitativă a observatorului, în chiar procesul de experimentare, pe scurt, de evaluare a poziției și vitezei particulelor elementare. Atingem astfel o limită a cunoașterii empirice, explicabilă doar prin convergența a două clase de valori: subiective și obiective, respectiv calitative și cantitative sau mai precis, psihice și fizice. Ne aflăm deci într-un fel de impas. Faimoasa aporie a raportului dintre corp și minte (engl. *mind-body problem*), se traduce și prin această convergență conflictuală (lat. *coincidentia oppositorum*), o situație de nedeterminare epistemică a valorilor materiale și imateriale, a activităților mentale și cerebrale.

Într-adevăr, lingvistica, logica și matematica singure nu pot să dea socoteală despre dimensiunea majoră a noțiunii de valoare, la nivel epistemologic. De aceea, trebuie să facem apel la filosofia științei și la științele cognitive, unde se poate vorbi despre: valoarea cunoștințelor sau despre valoarea unei teorii științifice; despre valoarea epistemică a unei propoziții; în fine, despre valoarea cognitivă a unei percepții sau a unui comportament. Se poate bănui încă de pe acum, că valorile epistemologice nu au fost și nu vor fi întotdeauna aceleași.

Grenoble, mai 2011

Clujul interbelic

Euforia începutului

Petru Poantă

În *Straja dragonilor*, I. Negoieșcu își amintește astfel refugiul din Cluj după Diktatul de la Viena: „Evacuarea era în toi (evacuam nu numai pământuri și lucruri, ci și glorioasa Românie Mare). Într-una din zile, am dat o fugă la Blaga: împachetau febril și ei – ne-am luat rămas bun, căci nu se știe unde și când ne vom revedea: ei plecau la Sibiu, cu universitatea, ai mei nu hotărâseră încă încotro. În acest du-te-vino, am dat de spectacolul cel mai fantastic: firmele românești ale magazinelor și întreprinderilor de comerț și afaceri erau date jos și înlocuite cu altele, maghiare. Intram deja în alt oraș, în altă țară. Și plăcile indicatoare de străzi și instituții publice erau înlăturate, chiar dacă nu înlocuite încă. *Clujul românesc îl înghițea pământul* [s. n.]” Un asemenea sentiment apocaliptic îl vor fi avut și maghiarii în 1918, mai ales că ei au trăit aici cu conștiința stăpînului absolut și definitiv. Însă, deși formal cele două evenimente par să fie unul imaginea răsturnată a celuilalt, în perspectiva istoriei ele sînt, totuși, diferite și nici nu au aceleași consecințe. În 1918, Clujul devine românesc în urma unirii Transilvaniei cu România (Vechiul Regat), respectiv în urma destrămării imperiului austro-ungar. Românii erau majoritari în Transilvania, iar opțiunea lor e legitimată de principiul istoric al autodeterminării. Majoritatea maghiarilor în Cluj fusese întreținută artificial, printr-un protecționism abuziv. La preluarea în administrare a orașului, Consiliul Dirigent, care administrează Transilvania, nu urmărește epurarea, ci colaborarea cu maghiarii. Refuzul inițial al funcționarilor publici unguri de a depune jurămîntul față de statul român complică puțin lucrurile. Aceștia mizează pe lipsa de cadre și de competență a noii administrații, însă mobilizarea românilor este exemplară, așa încît funcționarea instituțiilor vitale nu va fi deloc compromisă. Surprinzător trebuie să fi fost pentru comunitatea maghiară faptul că ei nu se comportă ca niște cuceritori. Nu sînt „barbarii” din imaginarul istoriografiei și presei ungare. Proprietățile private ale locuitorilor rămîn intacte și există voința politică fermă de asigurare democratică a drepturilor cetățenești, fără nici o discriminare etnică. Românii se află în situația de a demonstra că sînt o națiune cu vocație civilizatoare. Comunitatea din Cluj va fi eșantionul ei simbolic și, într-adevăr, în numai două decenii, orașul a devenit un model de civilizație urbană și de multiculturalism. El ajunge rapid o concentrare aproape nefirească de energie românească, deși în acest interval românii nu vor avea majoritatea. Iată structura demografică în trei momente: în 1920, dintr-un total de 83.000 de locuitori, 28.500 români, 40.000 maghiari, 10.000 evrei, 1950 germani, 2.550 alții; în 1930, total 100.844, din care 34.895 români, 47.689 maghiari, 13.062 evrei, 2.500 germani, 1.043 romi, 1.655 alții; 1938, total 114.000, din care 47.200 români, 46.200 maghiari, 16.100 evrei, 2.400 germani, 2.100 alții. În cadrul fiecărei etnii se observă creșterea demografică, mai consistentă la români și evrei. Față de 1910, maghiarii au un ușor recul imediat după Unire, însă ulterior tendința e de creștere constantă. Mișcări semnificative de populație nu se produc decît în cazul românilor și al evreilor. Ele se datorează, pe de o parte, oportunităților economice și culturale, iar, pe de alta, nevoilor de personal din administrația instituțiilor publice. Prin urmare, încă din ianuarie 1919 sînt numite în funcții noile autorități: primar, Iulian Pop; prefect al orașului,

Valentin Poruțiu; prefect al județului, Simion Tămașiu. În orice caz, colapsul prezumat de autoritățile maghiare nu se produce, deși, sub presiunea propagandei, mii de funcționari din întreaga Transilvanie se refugiază în Ungaria. În scurt timp, lucrurile se liniștesc, iar instituțiile publice vor fi înțesate de funcționari unguri, în unele depășindu-i numeric pe cei români. Aurel Gociman, în *România și revizionismul maghiar* (1934) oferă cîteva statistici în acest sens. În administrația căilor ferate, maghiarii sînt în proporție de 45%, dar în sectorul de contabilitate, din 131 de funcționari, doar 41 sunt români. La Inspectoratul general cadastral există 15 funcționari, toți unguri. La serviciul poștal, proporția minoritarilor e de 66%, iar la primărie lucrează 75 de funcționari minoritari. În magistratură, un domeniu sensibil, întîlnim situația poate cea mai relevantă privind toleranța românilor: în Transilvania sînt 119 magistrați minoritari și 161 români. Am dat doar cîteva exemple, dar, practic, minoritarii, în special maghiarii, nu lipsesc din nicio instituție. S-ar putea spune că aceste statistici indică faptul că avem de-a face mai degrabă cu niște privilegii. Aurel Gociman, absolvent al Universității Clujene în 1928, doctor în științe economice și un remarcabil jurnalist, ne mai spune că mulți dintre funcționarii minoritari nu cunoșteau limba oficială a statului, fapt nesancționat însă de autoritățile române. În condițiile dominației limbii maghiare în rîndul populației, orașul caută să-și promoveze imaginea românească și prin alte mijloace. Pentru prima dată în istoria sa, marile străzi și piețe primesc denumiri românești. Tot astfel, se modifică titulatura instituțiilor și a întreprinderilor economice, după cum încep să apară tot mai multe firme în limba română. Dar, dincolo de această scenografie simbolică, noul Cluj își va arăta vitalitatea prin transformarea lui peste noapte într-un puternic centru universitar și cultural al Transilvaniei. Aceasta este marea idee a unui moment inaugural nu doar în istoria Clujului, ci a întregii Românii: învățămîntul și cultura sînt puse la temelie construcției societății. Avem de-a face cu un proiect de descendență iluministă în spiritul căruia s-a format și îi dă acum o realitate consistentă generația memorandiștilor. Toate utopiile intelectualilor români din secolul al XIX-lea prind deodată viață. Sigur, economia se va dezvolta și ea într-un ritm alert, înflorește comerțul, numărul băncilor crește vertiginos, în anii '30 fiind peste 80, se construiesc în continuare edificii importante și



Cluj. Cazanra Sf. Gheorghe

case particulare, însă privind retrospectiv totul pare copleșit de emergența stupefiantă a Clujului universitar și cultural. Nu poți evoca decît emfatic acest moment auroral care este cu adevărat



Cluj. Str. Petru Maior

echivalentul unei geneze. Se naște o lume articulată și coerentă, substanțială de la început. E în amiaza existenței sale, matură și performantă de cum deschide ochii. Și asta întrucît fondatorii sînt mai toți personalități de excepție ale intelectualității vremii. Orașul poate oferi foarte puțini specialiști, dar cu entuziasmul unui neverosimil pionierat vin din alte părți: profesori, cercetători, scriitori, artiști. Și astfel răsar una după alta instituțiile care vor asigura ireversibil esența românească a Clujului: Universitatea cu patru facultăți (Litere și Filosofie, Medicină, Drept, Științe), 1919; Academia de Agricultură și Industriale; Academia de Muzică și Artă dramatică, 1920; Teatrul Național, 1919; Opera Română, 1919; Episcopia Ortodoxă a Vadului, Feleacului și Clujului, 1919; Școala de Arte frumoase, 1925; Academia Teologică Ortodoxă, 1926. Se înființează apoi institutele cu diverse specializări (istorie, speologie, psihologie, medicină, știință, agronomie, Muzeul Literaturii Române), Grădina și Muzeul Botanic, Muzeul Etnografic al Transilvaniei și Parcul Etnografic Hoia, Muzeul de Antichități cu colecția de artă „Virgil Cioflec”. Învățămîntul preuniversitar se găsește și el într-o creștere explozivă, după cum o vivacitate exuberantă o au publicațiile pe diferite specialități și presa în general. Dar deocamdată nu intru în amănunte, doar descriu fenomenul. La cele spuse despre metamorfozele Clujului, trebuie adăugat faptul că ofensiva românească nu are și nici nu urmărește efectul unei colonizări. Românii nu trăiesc cu sentimentul cuceritorului unui teritoriu străin, ci cu cel al întoarcerii acasă și al vecinătății cu populația de altă etnie. Pestriț și cosmopolit, orașul rămîne organic, cu o comunitate coerentă, cu atmosfera și cu tradițiile lui central-europene. Cîteva dintre memorialiștii săi, precum Horia Stanca, I. Negoieșcu, Nicolae Balotă, și-l vor aminti nostalgic ca un fel de paradis al diversității și al unei civilizații ritualizate și plină de farmec. Intruziunea Sudului nu corupe încă omogenitatea: abia dacă dă o pată de culoare. Altminteri, Clujul se modernizează în pas cu vremurile, edificîndu-și potent și orgolios imaginea de centru al Ardealului.

flash meridian

Pielea în care locuiește Almodovar

Virgil Stanciu

Cu puțin înainte de a împlini 62 de ani, popularul cineast spaniol Pedro Almodovar a terminat filmul *La piel que habito*, încă una dintre peliculele sale derutante și exaltate, având ca subiect chirurgia estetică, posibilitatea de a corecta natura, limitele acestei profesii. Lui Almodovar, artist controversat, nu-i este teamă să șocheze, optând încă o dată pentru personaje extreme și pentru un subiect inspirat din tematica sexuală. Cu acest prilej, săptămânalul *Paris Match* i-a solicitat un interviu (realizat de Cristine Has), din care spicuim:

Întrebare: Noul film are elemente din cinematografia fantastică. Toate poveștile pe care le regizați se hrănesc din cinefilia dumneavoastră?

Pedro Almodovar: Da, fiindcă un film nu este o insulă izolată, există numeroase trageri cu ochiul în munca mea. Chirurgical meu - care-și recrează soția moartă pornind de la o ființă vie - îl evocă, evident, pe Dr. Frankenstein. Iar creatura înveșmântată într-un tricou negru mulat pe corp, cu fața acoperită de o mască, trimite la *Ochii fără chip* de Georges Franjou, la *Diabolik* de Mario Bava și la destule alte fantasmagorii, prezente în scenariul meu sub forma unor invitații surpriză.

Întrebare: Se poate spune că între savantul nebun al dumneavoastră și cobaiul său se stabilește același raport ca între cineastul Almodovar și actrița sa?

Pedro Almodovar: Eu nu am relații atât de sadice cu doamnele care apar în filmele mele. Dar când îl privesc pe James Stewart în *Vertigo* (Hitchcock) preocupându-se de coafura și ținuta lui Kim Novak pentru a o transforma în copia fidelă a soției sale dispărute, simt că și eu mă străduiesc să-mi metamorfozez actrița, pentru ca ea să devină femeia imaginată de mine. Sunt un obsedat, la fel de meticulos în detalii ca și personajul meu, pot deveni un coșmar pentru echipa cu care lucrez. Dar un regizor are o putere enormă și o poziție legitimă, de care nu e bine să abuzeze.

Întrebare: Putem spune că anumite elemente desenează un autoportret?

Pedro Almodovar: Îi admir mult pe cineaștii din categoria Bergman, Hitchcock, Cassavetes, care, prin personaje, își brodează portretul propriu, fără nici un fel de scrupule. Eu îmi iau mult mai multe precauțiuni, chiar dacă uneori e imposibil să eviți legătura directă dintre viață și artă. Sunt foarte pudic de felul meu, dar pudoarea îmi dispare când mă pun pe scris. Mă las în voia intuiției și mă dezgolesc fără a-mi pune întrebări, cu scopul de a insufla omenesc personajelor mele. Întotdeauna, primul rând al unei povestiri îmi este dictat de realitate. Urmarea o caut în imaginație. Dar o creație este cu atât mai interesantă cu cât este conectată mai strâns la realitate.

Întrebare: Eroii dumneavoastră au și drepturi?

Pedro Almodovar: Ficțiunii nu i se poate stabili limite, iar personajele mele au o mare autonomie pe plan moral. În filmul ăsta, protagonistul este, pur și simplu, amoral; nu cunoaște sentimentul de culpabilitate, remușcarea sau păcatul, fiindcă n-a fost educat în spiritul moralei iudeo-creștine. Dar am și eu tabuuri, bunăoară sado-masochismul, și o limită pe care mă feresc s-o încalc, legată de minori:

hărțuirea, abuzurile sexuale, tot ce poate pune într-o situație disperată o ființă omenească de mai puțin de cincisprezece ani.

Întrebare: Antonio Banderas era una dintre marile figuri masculine ale debutului dumneavoastră (l-ați distribuit în cinci filme între 1982 - 1990). De ce ați așteptat douăzeci de ani ca să-l regăsiți?

Pedro Almodovar: Îmi era tare dor de Antonio și-mi doream mult să lucrez din nou cu el. Dar am lăsat să treacă atâta vreme deoarece intuiam cât de important era pentru el proiectul american, în care se angajase cu toată ființa sa. Când am terminat de scris scenariul, m-am gândit la el, am simțit că sosise un moment din viața sa profesională când își putea permite mai multă flexibilitate, că ar fi, poate, dornic să vină în Spania ca să turneze cu mine. Am fost încântat că a acceptat imediat, fiindcă nimeni nu încarnează pasiunea și dorința mai convingător decât el.

Întrebare: În acest film se pune problema identității, invulnerabilă, indiferent de pielea în care locuiește. Credeți că-i încurajați pe contemporani să încerce să-și schimbe sexul?

Pedro Almodovar: Transsexualitatea nu e un capriciu. Nu e vorba de o simplă schimbare de sex, ci de a-ți găsi identitatea sexuală proprie, pentru a corecta o eroare a naturii. Când am început să vorbesc despre transsexuali, în anii '70, ei își făceau operații clandestine, trăiau în nesiguranță, aveau grave probleme de sănătate și, fiindcă societatea îi repudia, erau adeseori siliți să se prostitueze. Astăzi, problema este tratată în mod serios. Familiile sunt mai bine informate și îi pot susține pe cei ce au curajul să se lanseze în această rectificare vitală, la care au tot dreptul. Eu îi admir, fiindcă drumul lor este lung și anevoios, iar dacă am reușit să am o contribuție la normalizarea situației mă bucur foarte mult. Dar în filmul acesta transsexualitatea nu e o opțiune, ci o pedeapsă.

Întrebare: Ați debutat în cadrul „La Movida”. De ce este opera dumneavoastră cinematografică unica reprezentare a acelei perioade?

Pedro Almodovar: „La Movida” era, de fapt, o simplă reuniune de oameni care sărbătoreau împreună libertatea regăsită și voiau s-o rupă cu trecutul. Era o creativitate nemaipomenită, dar foarte individualizată. Spaniolul este prin esență individualist, nu solidar. Niciodată nu mi-am dorit să fac cinema pentru a-mi exprima dezacordul cu societatea, ci pentru a reflecta microcosmosul în care trăiesc. Dar aveți dreptate: filmele mele sunt singurele documente care vorbesc despre „La Movida”, pentru că eu am surprins pe peliculă explozia aceea fulgurantă de creativitate.

Întrebare: Duceți dorul libertății totale din epoca respectivă?

Pedro Almodovar: Era mai multă liberate, dar și mai multe abuzuri, iar unii tineri și-au pierdut viața. Dar, e adevărat, atunci viitorul ne aparținea. Azi trăim în democrație, dar traversăm o criză a credinței, iar libertatea pentru care nu mai e necesar să ne batem ar trebui să ne ajute să creștem. Or, guvernării sunt absolut incapabili să rezolve problemele actuale, pentru că nu le înțeleg, nu știu de ce capăt să le prindă. Rezultatul: țara e sufocată

de mișcarea reacționară!

Întrebare: Intervenți în viața politică spaniolă?

Pedro Almodovar: În calitate de cetățean, sunt foarte implicat. Mă angajez, iau cuvântul, critic, cobor în stradă, acționez cum îmi cere momentul. Mă simt apropiat de popor și cred că sunt dotat cu bun simț. Dar mă comport ca un independent.

Întrebare: Din această cauză pare cinematografia dumneavoastră tot mai desprinsă de actualitate?

Pedro Almodovar: Se poate face o lectură politică a filmelor mele, dar e adevărat că sunt mai distanțat de actualitate decât de trecut. Vorbesc de intimitate, de sentimente, de relațiile dintre personaje. Aș spune chiar că limbajul cinematografic nu mă interesează decât în măsura în care transmite emoție. Dar temele care mă preocupă nu sunt facile; alegerea lor este deja o opțiune, o luare de poziție, chiar dacă nu e vorba de problemele sociopolitice ale Spaniei contemporane.

Întrebare: Cum explicați că sunteți unicul bărbat din cinematografia spaniolă pe care îl preocupă femeile?

Pedro Almodovar: Mă surprinde efectiv să constat cât de puțină importanță acordă alți realizatori personajelor feminine. Se privează de un material foarte bogat. Am impresia că cinematograful de astăzi, în special cel american, se adresează mai ales adolescenților; or, personajele feminine cer subiecte adulte. La mine e ceva natural: am crescut în La Mancha, unde oamenii sunt retrograzi și macho, dar într-un mediu feminin foarte puternic și unit.

Întrebare: O vreme ați fost mai popular peste hotare decât în Spania. Oare pentru că spaniolii nu suportă denunțarea machismului din filmele dvs.?

Pedro Almodovar: De la bun început, o jumătate din spectatori m-a adorat, iar cealaltă jumătate m-a detestat. Suscit, cu intensitate egală, atracția și respingerea. Și azi mai trăiesc momente de mare angoasă, dar am găsit echilibrul între personajul meu public și viața particulară. Am înlocuit existența participativă a anilor '80 cu munca și introspecția. Realizez filme pe care le port în mine și, chiar dacă unele sunt mai puțin populare, ascult de vocea mea interioară care mă împinge la treabă.



Liviu Vlad

Ruine năpădite de bălării

„Școala altfel”

Adrian Țion

Modificarea structurii anului școlar a devenit sarcina de serviciu a ministrului reformator. Și cum valul reformelor de pe hârtie nu se mai termină, deviza ultimelor implementări în educație este: Niciun nou an școlar să nu semene cu precedentul. Așa că primul semestru se va termina în pragul Crăciunului, renunțându-se la săptămâna de vacanță pentru ciclul primar, iar în semestrul doi vom avea o săptămână de educație nonformală, numită „Școala altfel”. Între 2 - 6 aprilie se vor desfășura întreceri sportive, olimpiadele școlare, excursii. Adică o chichiță în plus pentru a face școala mai atractivă elevilor și pentru a arăta că înnoirile sunt efective, nu vorbe în vânt.

Funeriu nu se lasă. Amenință cu subiecte grele la a doua sesiune a bacalaureatului, declarând că în mandatul său nu se mai fură și că va închide „fabricile de diplome”. Vești bune, intenții constructive carevasăzică, de la un capăt la altul, de la capul elevului la pretențiile profesorului. Creșterea exigențelor la bacalaureat e un pas bun în aplicarea reformei care va schimba optica liceenilor asupra acestui examen. Următorul pas, anunțat tot ca un triumf personal, este închiderea porțișelor cadrelor didactice de o calitate îndoielnică (din clientela politică) de a accede la o catedră în învățământ. De-ar fi și adevărat, ne-am bucura. Pasul ce decurge din nevoia restructurării îi vizează pe inspectorii școlari și pe profesorii investiți cu funcții de conducere. Aceștia vor fi obligați să predea un număr de ore la clasă fără dreptul de

a li se aplica plata cu ora. Prin urmare, pași mărunți, necesari, îndreptați spre eficientizarea învățământului și spre ajutorarea guvernului falit, preocupat mereu să reducă numărul bugetarilor, să taie din retribuție pentru a face față crizei. Nu știu de ce această coadă problematică a cățelușei crescute în curtea structurilor comuniste trebuie retezată bucată cu bucată, treptat, când s-ar putea rețea dintr-o dată, de la bază, pentru că, ne place sau nu ne place, aici trebuie să se ajungă. Aceste structuri învechite trebuie să dispară! De ce sunt menținute inspectoratele școlare, unde atâtea cadre didactice temeinic pregătite taie valoroase frunze la câini în loc să aplice metodologiile didactice trâmbițate și cerute la clasă, în fața elevilor? N-ar mai fi nevoie de reduceri de școli și personal didactic, n-ar mai exista suspiciunea că dascălii sunt slab pregătiți din punct de vedere profesional, pentru că, nu-i așa, adevăratele somități în materie vor coborî din turnul de fildeș, numit și „de îndrumare și control” pe platforma implementărilor efective a cunoștințelor dobândite, pentru care s-au pregătit inițial și nivelul învățământului ar crește simțitor. De ce să stea ei la adăpost, în umbră, pe salarii bunicile, privind de la distanță funcției cum bieții profesori se luptă cu obrăznicii elevilor? În locul acestor inspectorate obeze, în care se pompează mulți bani degeaba de la buget, s-ar constitui structuri mai sănătoase, adică mai slabe, mai subțiri ca număr de personal, formate din doar câțiva consilieri școlari, care ar

cunoaște mai bine situația din școlile sectorului lor decât așa-ziii inspectorii de specialitate mereu plecați pe teren, dar negășiți niciunde. Dacă modelul învățământului românesc este unul apusean de 22 de ani, de ce persistă această umbră instituțională sovietică în actualele structuri? Ce economie s-ar realiza prin desființarea acestor inspectorate, cuiburi anacronice ale unui dirijism lipsit de direcție!

Din declarațiile ministrului Funeriu se înțelege că a închis aproximativ 1500 de școli „care nu puteau fi numite școli, ci ghetouri educaționale”. Cum nu-i trece prin cap că și instituțiile amintite sunt azi niște ghetouri ale totalitarismului comunist (pentru a-i prelua termenul incriminant) edificate pentru a susține conceptul „Școala cazarmă”. Vreau să cred că de la „Școala cazarmă” la „Școala altfel” sunt decenii de evoluție. De altfel, limbajul folosit de ministrul educației nu e lipsit de nuanțări pitorești. El spune că închiderea școlilor înseamnă „ieșirea din minciună” și că nota pentru elev nu trebuie să fie „o ghilotină”, ci să aibă un „caracter de îndrumare, caracter proactiv”. De acord cu toate măsurile luate de domnul Daniel Funeriu, deși ele au iscat și continuă să stârnească de cele mai multe ori controverse aprige. O singură observație am de făcut în legătură cu această nouă tendință de cosmetizare. Săptămâna „Școala altfel” e un bobârnac lipsit de substanță, dar sintagma în sine ar putea spune ceva mai mult în cazul în care, prin desființarea inspectoratelor, școala românească ar arăta altfel.

rânduri de ocazie

Petria din Deania sau Petele negre ale vieții noastre cotidiene...

Radu Țuculescu

Morți, cimitire, sinucideri, copilărie, babe, adolescente, sex, primari, indivizi maturi și tembeli bătându-și joc de copii, senatori, mărunți afaceriști postrevoluționari, lapte de mamă tânără, profesori obtuzi, pensionari, liceeni, îmbogățiți peste noapte, garoafe cu viermi, tiruri pline cu prezervative, chat, consilieri, partide, primari, iubiri carnale, bunici, copii tăiați de tren, medici, benzinari, tîrfe, călugări, înecați, spînzurați, sicrie, ziarști, români, maghiari, țigani, scriitori... Toate acestea, și multe altele, în orașul (fictiv) numit Deania. Acesta poate fi foarte bine orice oraș, mai mic ori mai mare, din draga noastră patrie. Cel care a „inventat” numele orașului se numește Alexandru Petria și locuiește, zic eu, în... Deania, cum altfel? Mai ales că Petria rimează, subtil, cu Deania... Dar nu locuiește el acolo degeaba. Observă, analizează, disecă realitatea din juru-i cu lama subțire a unui bisturiu de chirurg, fără menajamente, „operează” caractere și sentimente, trece dincolo de aparențe încercînd să descopere laturile mai puțin vizibile (și, adesea, mai puțin plăcute...) ale oamenilor societății din care este obligat și el să facă parte. Iar apoi, cînd renunță la grijile prea pămîntești și reușește să se desprindă de mica lui „obsesie” - Internetul-

...Alexandru Petria scrie. Pînă cînd se adună de-un volum. Apoi îl publică, doar n-o să țină manuscrisul în sertarul biroului ori pe noptiera vreunei femei (mai mult ori mai puțin iubită...) care s-ar putea numi Renata sau Miralma sau, de ce nu, Salma Hayek! Cel mai recent volum al său poartă titlul vag misterios *Deania neagră* și a apărut la *Editura Herig Benet* în anul de grație 2011. (În țara noastră, se pare, toți anii sînt „de grație”...)

Sandu Petria a publicat întii, ca orice român care se respectă, cîteva volume de poezii, apoi un micro-roman intitulat (pur și simplu) *Zilele mele cu Renata* iar după ce a operat cu bisturiul (precum un fin specialist) dar a dat și cu toporul, obligat de situații și de... vremuri, persiflînd parcă un vechi îndemn poetic comunist (citez aproximativ: „...haideți, băieți, să dăm cu barda/căci aceasta este arta...”), a imaginat un „ținut” cu oameni și străzi, cimitire și instituții, clădiri și stadioane, parcuri și crematorii. Prozele din volumul *Deania neagră* amintesc de „nuvelele-minut” ale lui Orkenyi Istvan dar și de unele povestiri ale minunatului Hrabal. Umorul negru dansează fără opinteli cu ironia și chiar cu autoironia, grotescul se aliniază corect cu duioșia,

sarcasmul face casă bună cu notația exactă, aproape reportericească. Autorul se mișcă degajat pe diversele „portative” stilistice, preferînd, mai ales, expresivitatea simplității față de „stufozitatea” unor fraze prea îndelung elaborate. Se dezvăluie, adesea, a fi fără menajamente, arătînd cu degetul, punîndu-l pe „rană”, folosind un limbaj frust, fiind în stare, însă, a „scrie chestii vesele chiar și cu inima flendurită.”

Contrapunctul e bine stăpînit iar cuvintele se înșiruie în propoziții și fraze de-o acuratețe și o sprinteneală lăudabile. „Ciurar sponsoriza biserici și mănăstiri. Mergea în fiecare duminică la slujbă. Cînd nu era în vreo delegație sau la vînătoare. A descoperit că la vînătoare poate să-și facă noi relații utile. Și-a cumpărat puști, ogari. Deși nu-i plăcea băutura, după partidele de vînătoare stătea la căte-un chef cu colegii vînători. Afaceriști, magistrați, polițiști, ziarști. Se prefăcea că bea și-i urmărea cum îi apucă limbușia, cum devin alți oameni după creșterea numărului de pahare date peste cap. Lua aminte. Ajuns acasă își nota picanteriile compromițătoare. Atent. Nu știa cînd o să-i fie de folos. Pe fișe, după nume. Cu anii, și-a strîns suficiente informații cât să poată ruina carierele unor suspuși din regiune...”

Alături de micro-romanul *Zilele mele cu Renata*, volumul de scurte povestiri intitulat *Deania neagră* se dovedește a fi încă o „piatră” solidă pusă la temelie prozei lui Alexandru Petria.

La jumătatea drumului

Ioan Mușlea

Pentru început, voi continua (și sfârși!) evocarea figurilor altor câtorva importanți muzicieni ținând încă de *glorioasă epocă a swingului marilor orchestre*; va rămâne însă doar o iluzie faptul că vom fi în stare să epuizăm vreodată lista nesfârșită de nume dintre cele mai de seamă. Pentru o introducere în jazz sau o scurtă istorie a acestei muzici, datele, numele și recomandările de care dispuneți deja le consider arhisuficiente. Pentru cei care au „mușcat” din această ... momeală, nenumărate (și larg deschise) le rămân căile și mijloacele de informare din care nu vor putea lipsi faimosul Google și bizara Wikipedia.

Așadar vom continua saga jazzului făcându-vă cunoștință cu Johnny HODGES (1906-1970), poreclit *The Rabbit* (iepurele), care a fost unul dintre „pivoții” edificiului construit cu atâta har și dăruire de către Duke Ellington. Până la apariția lui Charlie Parker, fusese omul care făcea legea și știa totul despre saxofonul alto. Vine din blues, însă rămâne deschis oricăror experiențe oricât de sofisticate, putând să treacă de la o sensualitate sufocantă la structuri abstracte și acorduri ținând de ceea ce am putea numi *muzica pură*. A alcătuit și condus numeroase grupuri și formații proprii, însă, de fiecare dată, se făcea simțită amprenta, pecetea sau umbra omniprezentă a celui care a fost *Ducele*. Dintre înregistrările „semnate” de Johnny Hodges vă recomandăm: *Used to be Duke* (1954); *The Rabbit's Work on Verve* (1955); *The Big Sound* (1957); *The Complete J.H. and his Orchestra*; *Side by Side*

(1958); *Three Shades of Blues* (1970).

Un alt personaj inconfundabil este Ben WEBSTER (1907-1973), poreclit *The Frog* (broasca); s-a impus ca unul dintre cei mai „dăruți” discipoli ai lui Coleman Hawkins, ajungând, cu timpul, prin preluarea și rumegarea unor trucuri, găselnițe și tertipuri descoperite de Johnny Hodges, o voce *de referință* și de neuitat a saxofonului tenor. A izbutit să se impună printr-o personalizare fără egal a sonorității, dublată de un vibrato unic, pricepându-se ca nimeni altul, prin incomparabilele sale balade, cum să te răvășească și să te surpe definitiv. Iată și câteva din înregistrările sale de referință: *Ballads* (1954); *There is no greater love* (Black Lion); *Soulville* (Verve); *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster* (1957); *Benn Webster Meets Oscar Peterson* (1959); *Geny Mulligan Meets Ben Webster* (1959); *The Frog* (1955-1962).

O altă figură-cheie a epocii *swingului* și a *big band-urilor* este vibrafonistul Lionel HAMPTON (1909-2002). Descoperă vibrafonul în 1930 și devine cunoscut după ce *intră în vederile* lui Benny Goodman alături de care înregistrează pe rupte. După 1940, „construiește” mai multe *big band-uri* care vor avea un singur țel: punerea în valoare a meșteșugului și *show-ului* demențial al acestui instrumentist drăcos & neobosit, posedat literalmente de un temperament devastator și un dinamism unic. A concertat - prin anii '70 - și în țara noastră, dându-se în spectacol după toate regulile artei și înregistrând un succes în consecință. Dintre înregistrările sale



Ben Webster

vă recomand: *Historical Recording Sessions* (1937-1939) & (1939-1941); *Flying Home* (1953-1955); *The Most Important Recordings of Lionel Hampton*.

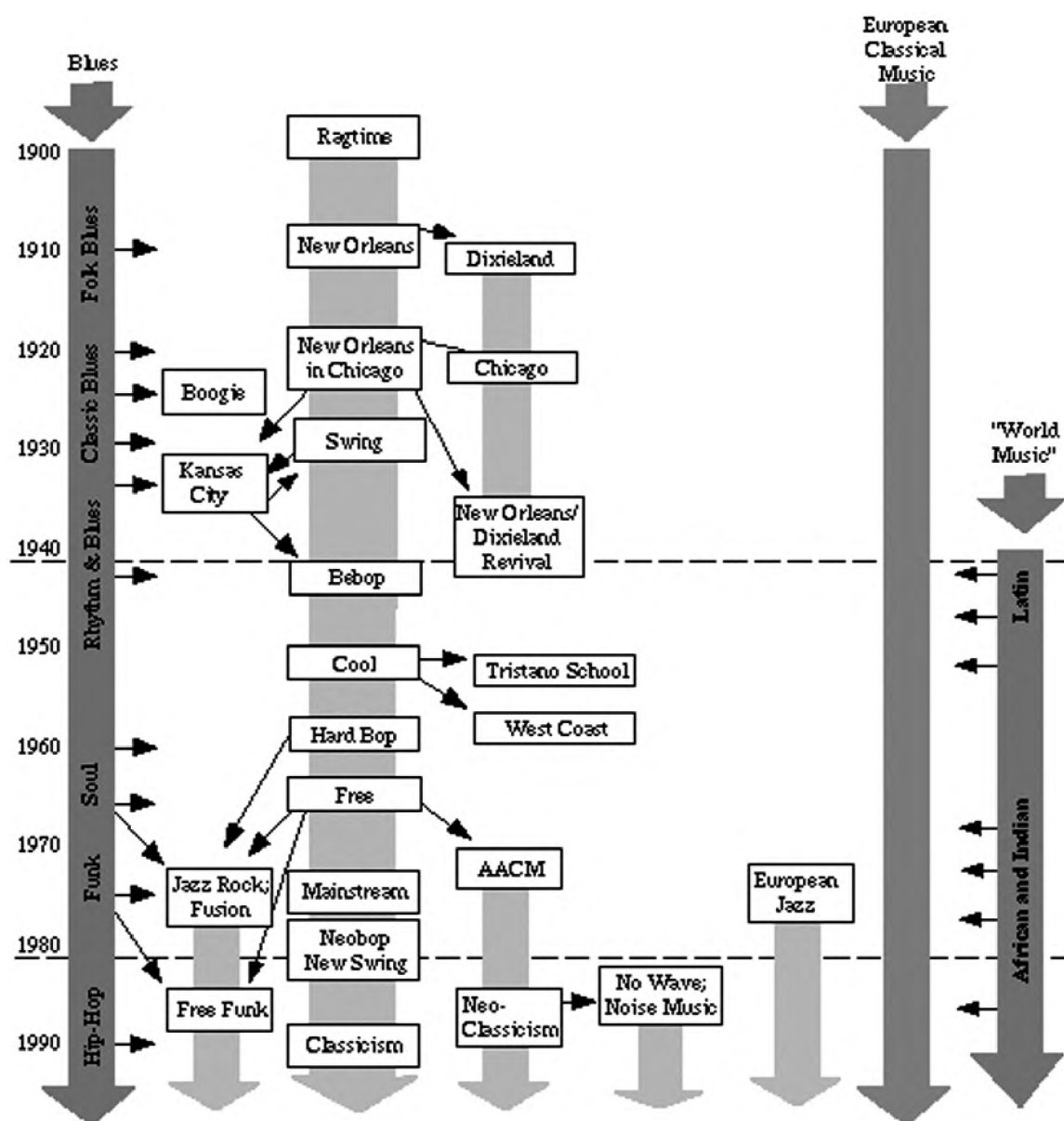
Nu aș vrea să închei înșirarea acestor „oameni minunați” fără să-l evoc pe *greul* Harry CARNEY (1910-1974), maestru neîntrecut al fabuloaselor instrumente care sunt saxofonul bariton și clarinetul bas. A fost probabil cel mai fidel tovarăș al *Duceului* (de la 17 ani și până la moarte!) și una din vocile esențiale ce vor fi întreținut miracolul ellingtonian. Dintre înregistrările sale, aș recomanda *Rare Dates Without the Duke* (1944-1949).

În sfârșit, ultimul dar nici pe de parte cel din urmă, iată-l și pe gitaristul Charlie CHRISTIAN (1916-1942). Devine cunoscut și începe să fie căutat după ce, în 1939, a intrat în echipa lui Benny Goodman. A fost un explorator genial al tuturor posibilităților ghitare, dar mai ales un pionier al electricării instrumentului din care s-a priceput - ca nimeni altul - să extragă un sunet cu totul aparte, nemaiauzit vreodată. Deschis noilor tendințe, face parte dintre cei câțiva instrumentiști de geniu care vor fi pus temeliile stilului *be-bop*. Ne-au rămas ca mărturie ale măiestriei sale înregistrări tulburătoare cum ar fi *Live Sessions* (1941) sau *The Genius of the Electric Guitar*.

Și cam atât ...

Iată-ne, așadar, ajunși la jumătatea unui drum ale cărui începuturi se pierd undeva înainte de 1900. Din schema alăturată, concepută de „marele” Joachim Ernst Berendt, rezultă că epoca *swing-ului*, pe care abia am „epuizat-o”, corespunde - cel puțin teoretic - anului de grație 1940, cel care desparte astfel domeniul *jazzului tradițional* de cel considerat a fi *jazzul modern*. Acesta din urmă acoperă anii dintre 1940 și 1980; în continuare, din câte se poate vedea, apar mode, tendințe și formule pe cât de fistichii pe atât de surprinzătoare, pe care - neștiind nimenea în ce categorie să le încadreze - ne-am obișnuit, după un termen la modă și cu mare trecere, să le considerăm a fi postmoderniste.

În altă ordine de idei, deosebit de interesante și de importante îmi apar (în anii jazzului tradițional) legăturile neîntrerupte dintre - pe de o parte - blues (coloana din stânga) și - pe de altă parte - muzica europeană clasică (a doua coloană din dreapta spre stânga).



teatru

MÂNIA.RO sau noua „aristocrație” (pamfletul unui cabaret politic)

Alina Frâncu

mânia.Ro

După texte de Mihnea Blidariu

Scenariul: Alina Frâncu

Regia: Simina Zan

Cu: Paul Socol

Muzica live: Mihnea Blidariu, Andrei Puiu

Singura stare de libertate care ni se mai permite azi e cea politică; or, paroxismul unei libertăți politizate e tocmai sclavia.

Nu mă înțelegeți greșit, nu instig la război, însă instig la rebeliune, instig la revoltă... pentru că, fie că v-ați dat seama sau nu, adevărul e că trăim în cel mai elaborat sistem de sclavie.

Vă provoc, așadar, să atingeți următorul nivel de libertate... și următorul... și următorul... până la ultimul. Starea supremă de libertate... și de confort, până la urmă.

Nu instig la război. Războiul e cel mai degradant product uman. Prin urmare, degradații suntem noi. Vrem utopie, dar nu dispunem de integritatea cu care să construim această himeră incoruptibilă.

Ne raportăm la istorie... Mitica obscenitate, un lung șir de crime, atrocități împotriva umanității, o dorință vie de subjugare; o dorință făcută trup.

Dacă filosofia e ideatică, istoria e concretă; dacă filosofia e teorie, istoria e fapt. Dacă, inițial, elementul tragic presupunea înfrângerea umanității în lupta cu divinitatea și/sau destinul, acum elementul tragic indică înfrângerea umanității în lupta cu istoria. Suntem martorii unei modificări fundamentale de structură... în domeniul social, politic, economic... a valorilor estetice... Mai mult, suntem produsele acestei mutații.

Istoria a devenit zeitatea zilelor noastre! Destinul nostru. Fatalitatea noastră.

Istoria.

Ne place istoria. O studiem. Încercăm s-o înțelegem, pentru a nu-i repeta greșelile. În teorie. Practic, e un circuit închis. Nu face decât să ne dea idei.

Ce anume formează omul? Două mari direcții, două mari inconstanțe: dragostea și distrugerea...

moartea, da? Eros și Thanatos. Prin fiecare se atinge o oarecare stare de libertate. Însă, atenție! Modalitatea prin care atingeți un scop chiar contează. Drumul pe care-l alegeți pentru atingerea propriei deveniri contează. Scopul nu scuză mijloacele! Nu vă mai amăgiți... Alegerea determină devenirea. Mare atenție la cum devii, tocmai pentru că riști să nu devii.

Se pune problema dacă umanitatea are capacitatea de a-și recunoaște și atinge potențialul, respectiv de a deveni integră și de a-și câștiga o identitate omogenă.

Creatori și critici, iubim și distrugem. Inconstanți până în măduva oaselor, negăm singurul adevăr universal, doar pentru că avem argumentele s-o facem. Inteligenți, însă apolitici; politici, însă necinstiți; necinstiți, însă puternici - ne complacem într-un lanț al slăbiciunilor, care duce la autodistrugere.

Revoltați, dar niciodată îndeajuns, suntem *pretinșii* militanți care, dacă totuși militează, o fac pentru cauza greșită; sau pierdută. Nu ne știm alege lupta. Suntem mediocri și în contratimp. Trăim în negație. Negăm asta, bineînțeles...

Pentru ce luptăm, deci?!

Întotdeauna să ridicăți problema asta, vă sunteți datori cu cel puțin atât - pentru ce luptați? Răspunsul ar trebui să fie: *pentru voi înșivă!* Niciodată să nu duceți războiul altora. Totul e personal. Mai mult, nimic nu e mai personal decât impersonalul. În profunzime, impersonalul nu există. Totul te implică. Tu ești unitatea care completează unitatea. Unitatea reflectă unitate. Dezechilibrează unitatea și dezechilibrezi sistemul.

Nimic nou, o facem de mii de ani... N-am obosit încă?

Distrugeți sistemul! Fiți indisciplinați... anarhiști, dacă vreți. Dar nu distrugeți unitatea. Folosiți-vă de unitate. Distrugeți sistemul prin unitate! Însă nu distrugeți ce nu sunteți în stare să reconstruiți...

MÂNIA.RO - cabaret politic

Prin inversarea aparent banală a literelor ce compun numele statului-mamă, România, devenită, astfel, „mânia.ro”, se lasă o puternică amprentă asupra

conștiinței naționale, iar asta nu face decât să contureze și să evidențieze o denunțare, redată printr-un adevăr general valabil - starea de spirit actuală și aspirația la schimbare; o revoluție prin evoluție.

Da, instigăm!

“Nefericit e tărâmul unde e nevoie de eroi.”

Bertholt Brecht, *Viața lui Galileo* (1947)

“Prin acest proiect ne propunem să schimbăm România.”

Mihnea Blidariu (2011)

Influenta teoriei brechtiană - *teatrul epic* - propunea ideea potrivit căreia o piesă nu ar trebui să-i provoace spectatorului o identificare emoțională cu personajele ci, mai degrabă, să determine o reflecție rațională asupra sinelui și o viziune critică asupra actului scenic. Brecht era de părere că experiența emoției printr-un catharsis climatic lăsa publicul satisfăcut. În schimb, el dorea ca publicul să adopte o perspectivă critică, spre o identificare a exploatații și nedreptății sociale, și pornind de la teatru, să fie instigat să producă o schimbare în lumea exterioară. În acest scop, el utiliza tehnici care aminteau privitorului că spectacolul e doar o reprezentare a realității și nu realitatea însăși. Spera să comunice faptul că realitatea spectatorului era de asemenea construită și, prin urmare, modificabilă.

Unul din cele mai importante principii ale lui Brecht era ceea ce el numea *Verfremdungseffekt* - efectul de distanțare; asta implica “dezbrăcarea evenimentului de evident, de calitatea familiară și explicită și crearea unui sentiment de uimire și curiozitate”.

În această idee, el folosea tehnici precum adresarea directă a actorului spre public, lumină puternică și grosieră, precum și folosirea cântului, în ideea ruperii acțiunii.

Teatrul epic reprezintă asimilarea unei educații prin spectacol și e antiteza atât a realismului lui Stanislavski, cât și a expresionismului. Brecht era de părere că, spre deosebire de teatrul epic, realismul și expresionismul erau incapabile să expună natura umană și nu aveau, așadar, niciun fel de valoare educativă. Presupunea, în schimb, că propria formă de teatru avea capacitatea să provoace o schimbare în societate. Intenția lui Brecht era aceea de a încuraja spectatorul să mediteze, printr-o detașare critică, asupra dilemelor morale ce îi erau prezentate. Misiunea era distanțarea cu accent pe rațiune și obiectivitate, nu pe emoție.

Pentru ca publicul să fie critic și intelectual implicat în spectacol distanțarea era necesară, iar publicul detașat. În această idee, teatrul epic nu e unul “culinar”, sau, cu alte cuvinte, pentru un consum la îndemână, ci un apel la rațiune.

La fel ca și Brecht, tindem să explorăm forma teatrală ca un forum pentru idei politice și crearea unei estetici critice, o revitalizare pentru un nou uz social - un teatru ca experiment colectiv, radical diferit față de teatrul ca expresie, sau experiență, un teatru epic, politic, o confruntare - un teatru-documentar.

Omul portretizat pe scenă e la fel de semnificativ precum o funcție socială. În acest context, centrală e nu relația cu el însuși, nici relația lui cu Dumnezeu, ci relația lui cu societatea. Atunci când apare, statutul lui social apare împreună cu el. Conflictul lui morale, spirituale și sexuale sunt conflicte cu societatea.



Chris Neme Photography

film

O anamneză necesară (II)

Ioan-Pavel Azap

Așa cum spuneam în prima parte a acestui text, în anii '90 orizontul de așteptare era foarte mare, extrem de generos, mai ales în ceea ce-i privea pe regizorii consacrați înainte de '89, cu toții fiind convinși că doar cenzura comunistă i-a împiedicat pe aceștia să-și dea adevărata măsură a talentului. Numai astfel se poate explica toleranța publicului și, deopotrivă, a majorității criticilor față de unele ratări monumentale ale „clasicilor” în viață ai cinematografului românesc. Doar că în realitate aceste filme reflectau deruta, incoerența, deusolarea cineaștilor români, descumpăniți de libertatea de creație cu care se confruntau la propriu acum, mult mai mult parcă decât de rigorile, eufemistic vorbind, ale totalitarismului. Situația era, de altfel, firească pentru o perioadă de trecere de la o stare de fapt la alta – începând de la modalitatea de finanțare și producție a filmelor, până la subiecte și modul de cinematografiere. Realizatorii, în speță regizorii, nu aveau cum să recunoască în mod deschis dezorientarea care-i „anima”, probabil nici nu realizau adevăratele dimensiuni ale derutei, iar publicul și critica nu puteau crede, nu puteau accepta, cu rare excepții, că regele e gol, conferind, din inerție și dată fiind autoritatea numelor de pe generic, sens și valoare acolo unde acestea lipseau uneori cu desăvârșire.* Rulează acum cu destul succes de casă și de conjuncturală, supralicitată și falsă stimă improvizată cinematografice, animate, de altfel, de cele mai bune intenții, precum – și lista rămâne deschisă: *Vinovatul* (1991), al lui Alexa Visarion, un film „pe dos” decât cele ale propagandei comuniste: personaje eminamente rele (comuniștii și securiștii) și bune (oamenii „obișnuiți”, al căror destin era deturmat de sistem), semnificativ însă, important – asemeni și altora dintre titlurile care urmează – ca expresie a eferescenței momentului istoric, a dorinței de a spune „tot” adevărul despre o lume pe care o doream revolută; *Flăcăul cu o singură bretea* (1991), delir vizual-imagistic de o incoerență năucitoare, sau *Dublu extaz* (1998), două povești (dintre care una, cea a soldatului dezertor, anticipează *Terminus Paradis*-ul de mai târziu, 1998, al lui Lucian Pintilie) împletite aleator, forțat și narate amatoristic, de Iulian Mihu, regizor care semnase câteva filme-reper ale cinematografului românesc: *Viața nu iartă* (împreună cu Manole Marcus, 1958), *Felix și Otilia* (1972) sau *Lumina palidă a durerii* (1979); *Punctul zero* (1995) al lui Sergiu Nicolaescu, idolul necontestat al publicului din România fără de care, o spun fără cea mai mică urmă de ironie, filmul românesc al anilor '70-'80 ar fi fost mai sărac, a cărui deusolare începuse, ca la majoritatea confrăților de altfel, mai devreme, dar aerul tare al libertății a fost cel care i-a dat lovitură de grație; *Triunghiul morții* (1999), al aceluiași Nicolaescu, este un delir pirotehnic, o reconstituire a unor momente eroice din Primul Război Mondial care, în ciuda lungimii și a faptului că, vrând-nevrând, cinematograful înseamnă imagini în mișcare, nu depășește nivelul unei diorame improvizate; *Hotel de lux* (1992) al lui Dan Pița, parabolă inconsistentă și incoerentă, confuză, despre totalitarism (ul comunist); *Eu sunt Adam!* (1996), ecranizare pretențioasă după proza fantastică a lui Mircea Eliade, tot în regia lui Dan Pița, demonstrând cum nu trebuie abordat cinematografic prozatorul român; *Crucea de Fiatră* (1994), despre desființarea bordelurilor în România postbelică și *Terente* –

Regele bălților (1995), biografie romanțată a celebrului bandit al Deltei de la începutul secolului trecut, ale lui Andrei Blaier, pelicule mai mult decât ușurele, fără nicio legătură cu *Diminețile unui băiat cuminte* (1966), *Ilustrate cu flori de câmp* (1974) sau *Prin cenușa imperiului* (1975), titluri de referință din inegala filmografie a aceluiași Blaier; *Patul conjugal* (1993) și *Această lehamite* (1994), deliruri vulgare ale lui Mircea Daneliuc, dar care, spre deosebire de filmele din deceniul următor – cu excepția lui *Cele ce plutesc* (2009) –, mai păstrează totuși o vagă urmă de coerență (*Senatorul melcilor*, 1995, este singurul film al lui Daneliuc din deceniul de care ne ocupăm care se mai salvează cât de cât; deși apărut pe ecrane în 1991, *A unsprezecea poruncă* este realizat pe un scenariu scris înainte de 1989); *Doi haiduci și-o crâșmăriță* (r. George Cornea, 1993), parodie involuntară a filmelor de aventuri cu haiduci; *Cel mai iubit dintre pământeni* (r. Șerban Marinescu, 1993), ecranizare aberantă a romanului omonim al lui Marin Preda, fără afinitate cu sursa de inspirație și, mai grav, impunând imagini false, derutante, ale personajelor cății, adevărat atentat la opera marelui prozator [și când te gândești că regizorul avea în spate două ecranizări exemplare după Marin Preda: *Desfășurarea* (r. Paul Călinescu, 1954) și *Moromeții* (r. Stere Gulea, 1987), precum și un film mai puțin clasic ca structură, ca formă, dar nu mai puțin interesant: *Imposibila iubire*, adaptarea din 1983 a lui Constantin Vaeni după romanul *Intrusul; Vulpe vânător* (1993, ecranizare a unui roman al viitoarei laureate Nobel – Herta Müller) și *Stare de fapt* (1995), ambele în regia lui Stere Gulea, improvizatii care „sună” fals, despre ultimii ani ai dictaturii comuniste și despre Revoluție, localizate, fără niciun folos, în Timișoara; *Femeia în roșu* (1997), ieșire din scenă nefericită a lui Mircea Verouiu, adaptare neinspirată a romanului omonim semnat de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș.

Nici Lucian Pintilie nu strălucește altfel decât prin prestigiul acumulat, paradoxal, în perioada în care nu făcuse film (cu excepția *Salonului nr. 6*, turnat pentru televiziunea yugoslavă în 1973, și a lui *De ce trag clopoțele, Mitică?*, 1979, dar care a rulat abia după 1989), și grație căruia menține cinematografia română în atenția lumii câțiva ani buni după 1990. *Balanța* (1992), ca de altfel toate filmele lui ulterioare (*Prea târziu* – 1996, *Terminus Paradis* – 1998, *După-amiaza unui torționar* – 2001, *Niki Ardelean, colonel în rezervă* – 2003, *Tertium non datur* – 2005), poate mai puțin *O vară de neuitat* (1994), este un film datat, prăfuit, obosit, „uzat” încă de la premieră. Este incredibil, am mai spus-o, cum Lucian Pintilie își refuză o posibilă a doua capodoperă (am numit *Colonia penitenciară*, adaptare a regizorului după Kafka, scenariu care a fost publicat), în favoarea implicării în conjuncturalul socio-politic și a consemnării păguboase a efemerului.

Scapă cu adevărat, după 1989, cu „fața curată” doar doi regizori din „vechea gardă”, al căror bun simț dublează și stăpânește un talent nu neapărat genial, dar inteligent folosit: Nicolae Mărgineanu, care cu *Frivește înainte cu mânie* (1993) atinge punctul culminant al carierei, filmul fiind capodopera sa și un titlu important al cinematografului românesc din anii '90, superior *Balanței* sau altor succese conjuncturale, și Radu



Gabrea, care prin *Rosenemil – O tragică iubire* (Germania/România, 1993) ne oferă un foarte frumos film de dragoste, delicat și „apolitic”, departe de subiectele fierbinți, dar prost exploatate ale momentului; Gabrea se va apleca mai târziu asupra trecutului nu foarte îndepărtat, cu luciditate, fără patimă conjuncturală, în *Cocoșul decapitat* (2007/2008), *Călătoria lui Gruber* (2008/2009) și *Mănuși roșii* (2011).

Dar deceniul nu a fost chiar atât de sumbru cum (a)pare privit retrospectiv, în primul rând pentru că, pentru cei care l-au trăit, peliculele amintite, și altele, au fost văzute și înțelese inflaționist, adăugându-li-se uneori din belșug „plusvaloare”, și, în al doilea rând, pentru că în acei ani s-au făcut și filme onorabile. De asemenea, anii de care ne ocupăm nu au dus lipsă nici de debuturi promițătoare, din păcate majoritatea regizorilor au rămas în această fază, fără a urma o carieră ce li s-ar fi cuvenit onora. Doar doi regizori aflați la debut în anii '90 au făcut/fac în continuare film, chiar dacă nu atât de mult pe cât și-ar și ne-am fi dorit, consolidându-și cu fiecare nou titlu (și) o carieră internațională: Nae Caranfil, care a debutat în 1993 cu *E pericoloso sporgersi*, și Radu Mîhăileanu, cu al său prim film *Tahir / A trăda* (1993), încă nerecepționat acesta din urmă la adevărata valoare, încă neînțeles așa cum trebuie în România.

Despre toți și toate acestea, în episoadele următoare.

Note:

* Într-un interviu acordat în 1999, Andrei Blaier „rupe tăcerea” și are curajul de a recunoaște deschis: „...[libertatea] e un concept pe care n-am reușit să mi-l asum, ba chiar am fost foarte derutat imediat după Revoluție, când ni s-a zis că putem să facem orice fel de filme, că suntem liberi. Eu nu am fost instrumentat pentru starea asta de libertate, nu am cunoscut-o și ea m-a prins la o vârstă la care era foarte greu să mă mai pot elibera de niște tipuri, tertipurii pe care le foloseam pentru ca să se înțeleagă altceva din comanda care ni se plătea, ni se achiziționa. Așa s-a ajuns ca în filmul românesc parabola să funcționeze puternic. [...] Ei, după ce ni s-a comunicat, am aflat, ne-am dat seama că putem să spunem orice, n-am știut ce înseamnă asta. [...] Cum poți să spui totul când noi eram învățați doar să ne ascundem, să disimulăm niște idei și să le figurăm în niște chei cât de cât subtile, după harul fiecăruia dintre noi?” (v. Ioan-Pavel Azap, *Traveling*, interviuri cu regizorii români de film, vol. I, București, Ed. Tritonic, 2003, p. 9)

Ursul

Lucian Maier

Ursul, față de *WebSiteStory*, arată că Dan Chișu a urcat câteva trepte pe scara ce duce de la ignoranță la valoare în cadrul cinematografiei. Cu un plus pentru faptul că, pentru Dan Chișu, din ceea ce vedem în filmul actual față de cel precedent, acest pas înainte nu este însoțit și de infatuare, ci de scăderea pretențiilor de făuritor de artă.

De cealaltă parte, dilentantismul lui Dan Chișu e lesne observabil în momentele în care pe ecran există personaje colective. În zilele agitate de după Revoluție, Circul de Stat rămâne fără fonduri. Au un urs bătrîn în curte. Ca să facă rost de bani pentru salarii, directorul îl propune drept trofeu de vînătoare unui organizator de expediții cinegetice pentru nemți. Angajații circului nu vor să-l lase pe mîna vînătorului, e ursul lor, a crescut alături de ei, e parte din viața lor. Conflictul acesta e redat cît se poate de simplist: directorul le promite marea cu sarea, în contraparte (nu și în contracîmp), angajații, la grămadă, bolborosesc lucruri indescifrabile. Angajații bolborosesc, apoi se pun pe bășcălie. Și rostesc vorbe ieftine unii pe seama altora, în rîsetele celorlalți, care nu sînt (deocamdată) vizați. Și se înghiontesc și rîd și scandează *nu ne vindem ursu'*.

Cînd angajații Circului de Stat vociferează în fața directorului instituției, secvențele devin imediat respingătoare. Neglijența autorului, lipsa unei viziuni coerente asupra reprezentării unei idei - nemulțumirea, în acest caz, revolta -, asupra transpunerii ei în imagine, devin imediat vizibile. Așa cum sloganurile personajelor parafrazează momente rămase în folclorul post-revoluționar, așa și realizarea lui Dan Chișu, pare întocmită după modelul *Mircea, arată că Iucrezii!* din studioul TVR de la Revoluție. Ori de credibilitatea acestei părți depinde trăinicia poveștii. În secvențele acestea (care ocupă un

sfert din film) stă intriga istoriei de pe ecran, aici ar fi trebuit să apară tensiunile care să miște spectatorul, care să îl sudeze afectiv de parcursul ulterior. În lipsa asumării intrigii acestei pelicule, cel mai bun lucru pe care îl trăiește spectatorul e să nu fie iritat de ceea ce vede pe ecran.

Mai tîrziu în film, cînd angajații căutau prin ceva sate carpatine ursul răpit de director, iluzionistul circului (interpretat de Claudiu Bleonț) destinde cîțiva săteni cu numere de magie. Și în acest caz reprezentarea urmează schema intrigii peliculei: sătenii sînt puși în rînd și îndemnați să hohotească indiferent ce văd. Astfel apar tușele groase, artificialitatea, lipsa credibilității. Falsitatea situației rezultă din realizarea faptului că personajele respective stau în cadru pentru a indica o idee. Ideea nu decurge dintr-un curs firesc al acțiunii într-o secvență, între personaje nu e un dialog în urma căruia să poată fi dedusă acea idee. Ideea e deja acolo, e impusă personajelor; semnificația ia locul semnului.

Povestea este previzibilă, e dificil să rezonezi cu efuziunile puerile ale apropiaților ursului (Celibataru' sau Cecilia), te cam plictisește repetarea glumei cu Cecilia-amantă (Magda Catone), prinsă între tandrețea copilăroasă a Celibatarului (Mihai Constantin) și siguranța *macho* a colegului iluzionist, Marcelino. Nu poți găsi emoții deosebite în punerea în scenă a unei nunți țigănești, unde simți visul regizorului actual de a fi un Kusturica *a posteriori*. De asemenea, sînt discutabile trimiterile omagiale către Dumitru Ceacănica (vezi numele clovnului din film) sau Tarantino (numele purtat de țiganul-inventator jucat de Axel Moustache). În tot acest context, ceea ce reușește realizatorul acestui film e să ducă o poveste de la început pînă la sfîrșit. Nu că ar fi cine știe ce poveste.



Însă nici nu e plină de paranteze fără noimă și nu e încărcată cu *grotescul* autohton prin care autorii *Umilintei*, *Vieții mele sexuale* sau *Marilenei* cred că edifică o critică socială. În sensul acesta *Ursul* e suportabil: e un film fără aere artistice, care, uneori, reușește să respire o fărîmă de naturalețe prin atitudinea și vorbele personajelor, încît, din poziția de spectator, nu te simți (mereu) jenat, cînd urmărești acțiunea, sau jignit, dacă privești spre societatea reală prin prisma celei construite pe ecran. În ceea ce privește naturalețea, am reținut aparițiile lui Axel Moustache, în rolul țiganului-inventator, sau cele ale lui Nicodim Ungureanu, în rolul șoferului de taxi. În ceea ce-l privește pe ultimul menționat, m-am bucurat să-l privesc într-un rol mai relaxat, în care nu e umilit, în care nu e pus să se scâlămbăie inutil minute în șir.

colaționări

Coșmarul din umbră

Alexandru Jurcan

Să fie simple coincidențe? Tocmai cînd aproape terminase filmul *The Ghost Writer / Marioneta*, regizorul Roman Polanski a fost arestat la sosirea în Elveția, unde fusese invitat la Festivalul de film de la Zurich. Suntem în 2009, septembrie, 27. Cu 31 de ani în urmă Polanski avusese relații sexuale cu o fată de 13 ani, de aceea a fugit în Franța. Coșmarul pîndea mereu în umbră, mereu mai înfometat, cu cît gloria regizorului sporea.

Scriitorul și jurnalistul britanic Robert Harris s-a născut în 1957. A lucrat pentru BBC și a scris cărți care au atras regizori pentru ecranizări. Michael Apted a adaptat în 2001 *Enigma*, iar Jon Jones a realizat *Archangel* în 2005. Robert Harris a publicat *The Ghost* în 2007, carte pe care a ecranizat-o Polanski, colaborînd cu scriitorul la elaborarea scenariului. Fostul prim-ministru din film e Adam Lang, însă lumea e convinsă că e... Tony Blair. Coincidențe?

„Scriitorul din umbră” e angajat să redacteze memoriile lui Lang, să le dea o

formă artistică. Muncă ingrată, care va sucomba în descoperirea unor secrete periculoase. Thrillerul politic al lui Polanski ne poartă într-o insulă misterioasă. Reținem imensul geam al biroului, ca un ecran animat de depărtarea mării, ca o chemare spre o libertate totală. Traducerea titlului în românește - *Marioneta* - nu are sens, deoarece scriitorul din film nu se lasă manipulat, caută adevărul, riscă. Mai degrabă Lang e o marionetă.

Harris scria că „puterea dă multe avantaje, dar rareori cu mâini curate”. De la închisoare, Polanski pune la punct ultimele detalii ale filmului. Cu feroarea scriitorului din film. Care va muri, deodată, în final. Polanski e doar arestat. Coincidențe?

Joacă în film Ewan McGregor, Pierce Brosnan, Olivia Williams. Interpretare fără cusur, care camuflează instalarea insidioasă a unei doze de monotonie. Curios cum adevărul se ascunde la doi pași, decelat și încifrat de predecesorul său în redactarea memoriilor.



Roman Polanski

Lucrînd la acest film, Polanski a avut vreo revelație politică, vreo străfulgerare premonitoare? Ceva anume a reactivat coșmarul biografiei sale? Coincidențe?

sport & cultură

Londra 2011: rasism, austeritate, oportunistism. Londra 2012 ... ?

Demostene Șofron

Încet, încet, lucrurile revin la normal în capitala Marii Britanii. Rămân urmările unor zile de foc la propriu și la figurat, pagube ce vor fi acoperite greu și târziu. Rămâne amintirea unor zile negre, aproape două săptămâni de teroare, explicate prin doar câteva cuvinte, rasism, austeritate, oportunistism. Și asta cu aproape 333 de zile înainte de deschiderea oficială a Jocurilor Olimpice de vară, ediția XXX, 26 iulie - 12 august.

Londra va găzdui pentru a treia oară o ediție olimpică, precedente fiind 1908 și 1948, în cu totul alte condiții socio-politice. Londra 1908 înseamnă 22 de țări participante, 2008 sportivi, probe sportive 110 (22 de sporturi). Londra 1948 este reluarea după 12 ani de pauză, pauză datorată celui de al Doilea Război Mondial. Este ediția cu 59 de țări participante, 4104 sportivi, 136 de probe (17 sporturi), absențele Germaniei și Japoniei, impuse de organizatori.

Londra 2012 nu se arată a fi deloc un spațiu liniștit, un tărâm al fair - play - lui. Violențele ultimelor săptămâni demonstrează, citez din prof. dr. David Kett, politolog, că "încă există probleme în relațiile rasiale din Marea Britanie și ne mai arată că există o indignare foarte serioasă în privința politicilor economice care, după părerea mea, au fost prea multe, prea devreme". Sînt realități care trebuie să dea serios de gîndit. Mai ales că bugetul organizării Jocurilor Olimpice de vară din 2012, este de

2.79 miliarde de dolari, o sumă apreciabilă să recunoaștem. Un buget care a fost suplimentat cu alte 4.41 de miliarde de dolari pentru dezvoltarea infrastructurii ! Sume amețitoare, sume în contrast cu măsurile de austeritate impuse de Guvernul britanic, cu urmările cunoscute deja.

Londra 2012 mai înseamnă 670 sesiuni, 26 de sporturi, 6.6 milioane de bilete puse în vânzare, peste 5000 de sportivi, un Parc Olimpic cu 17.320 de camere, turiști, milioane de turiști, totul pentru 19 zile de concurs. 19 zile în care sînt convins de acest lucru, poliția londoneză și nu numai ea, va avea mult de lucru. și evenimente precum cele de acum o lună din capitala Marii Britanii, ridică serioase semne de întrebare asupra siguranței celor 19 zile de concurs, o lună dacă extindem perioadele dinainte și de după încheierea competiției olimpice.

Îngrijorează și un alt aspect. Parcul Olimpic - centrul acvatic, velodromul, Satul Olimpic - a fost ținta unui atac în timpul violențelor de la Londra, atac dejucat la timp. Acuma s-a intervenit din și la timp. Va fi eficientă poliția britanică și anul viitor? Sperăm să fie, cum sperăm ca evenimente de acest gen să nu se mai repete. Mă gîndesc numai la Munchen 1972, pagină neagră din istoria Jocurilor Olimpice de vară, atacul terorist asupra delegației israeliene rămînînd în memoria noastră afectivă. Se pare că prea multe învățăminte nu s-au tras. Dovadă stau tensiunile existente de-a lungul edițiilor

Olimpice de vară care au urmat, motivele fiind diverse, de natură politică în marea lor majoritate.

Altele sînt datele problemei pentru Londra 2012. Violențele 2011 trebuie văzute ca un prim și serios semnal de alarmă. Cîte vor mai fi? Și asta este greu de spus...



Liviu Vlad

Aripa neogotică azi (detaliu)

Alta Ifland

(urmare din pagina 36)

Nu, nu vreau.

Bine.

Atunci doctorul își aprinde o țigară, iar soțul meu scoate un pachet de cărți din buzunarul vestei și încep să joace poker. Mă uit la ei o vreme, apoi, cum încep să mă plictisesc, îi întreb dacă pot să joc și eu. Doctorul se încruntă, uitându-se întrebător la soțul meu și mormăie ceva:

Nu cred că în situația D-voastră e o idee foarte bună. Dar dacă soțul D-voastră este de acord...

Oh, ea face întotdeauna ce vrea, spune el. Ce vrea, repetă el.

Am jucat până la căderea nopții când a trebuit să aprindem lumina. Doctorul s-a uitat la ceas și a sărit brusc în sus, s-a repezit spre ușă, apoi a dispărut în holul întunecos, sfātuindu-mă:

Ia-o ușor.

De data aceasta am urmat sfatul doctorului. A doua zi m-am externat fără să mai împing. De atunci bebelușul a fost tot timpul cu mine și, după câte văd eu, nici nu are de gînd să iasă în lumea aceasta. Și de ce ar face-o ea oare (desigur, este o "ea")? Ce loc poate fi mai bun



ca pântecul mamei, o sămânță de nimicnicie cheazășie pentru o viitoare ființare?

britanic din secolul al XX-lea.

Note:

¹ http://emergingwriters.typepad.com/emerging_writers_network/2009/05/short-story-month-guest-post-alta-ifland.html

² Francis Bacon (1909 - 1992), celebru pictor

Prezentare și traducere
de Mihaela Mudure

sumar

in memoriam		
Claudiu Groza	Inventarul vietii	2
editorial		
Ion Pop	"Arizona", un loc al memoriei vii	3
cărți în actualitate		
Rodica Marian	La capătul morții	4
Ion Buzași	Menestrelii din Nord	4
cartea străină		
Ștefan Manasia	Întoarcerea printre francofoni	5
comentarii		
Irina Petraș	Ioan Es. Pop - "Biblia" mahmură sau despre circuitul vietii în poem	7
Cezar Boghici	Lucian Blaga. Arhipelag critic	8
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Poezia ca eshatologie	10
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Play back (II)	11
interviu		
de vorbă cu scriitorul catalan Albert Mestres		
"Cultura este cel mai mare beneficiu pe care o societate îl poate obține"		12
emoticon		
Șerban Foartă	Șah	13
poezia		
Raluca Soreanu		14
istorie		
Florian Dumitru Soporan	Prețul libertății și tentația integrării	15
plastica		
Viorica Guy Marica	Doi graficieni versați la Bontida	17
Liviu Vlad	Istoria prin artă	18
civic media		
Mihai Goțiu	Ce am câștigat la Roșia Montană	19
dezbateri & idei		
Seigi Gherghina	Distanțarea graduală	20
Ana Ionesei	Avatarurile unei triade	21
Nicolae Turcan	Maxima philosophia: Hegel, sentimentul religios și rațiunea	23
intersecții		
Maria Ciurchea	Elie Wiesel. Dincolo de limitele identitare	24
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Valori cognitive, valori epistemologice (III)	26
Clujul interbelic		
Petru Poantă	Euforia începutului	28
flash meridian		
Virgil Stanciu	Pielea în care locuiește Almodovar	29
zapp media		
Adrian Țion	"Școala altfel"	30
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Petria din Deania sau Petele negre ale vietii noastre cotidiene...	30
jazz story		
Ioan Mușlea	La jumătatea drumului	31
teatru		
Alina Frâncu	MÂNIA.RO sau noua "aristocrație" (pamfletul unui cabaret politic)	32
film		
Ioan-Pavel Azap	O anamneză necesară (II)	33
Lucian Maier	Ursul	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Coșmarul din umbra	34
sport & cultură		
Demostene Șofron	Londra 2011: rasism, austeritate, oportunism. Londra 2012 ... ♪	35
meridian		
Alta Iiland		36

meridian

Alta Iiland

Prozatoare de origine română, Alta Iiland s-a născut, probabil, în Transilvania.¹ Cel puțin acestea sunt informațiile pe care binevoitorul internet ne permite să le culegem. Autoarea este de o provocatoare discreție în ceea ce privește propria biografie. După o copilărie și, probabil, o adolescență petrecută sub umbrela comunismului, ajunge în Franța unde studiază literatura și filozofia. Imigrează în Statele Unite în 1991. Cel puțin trei sunt limbile Altei Iiland: româna, franceza, engleza. Biografia ei dovedește, prin mobilitatea ei spațială și culturală exemplară, tendințele cele mai recente ale lumii de azi: deteritorializare, globalizare, transnaționalism. Pseudonimul ei face aluzie la alteritate și la neliniștea celui/celei pentru care orice spațiu e o potențialitate, chiar și cel unde, întâmplător ai văzut lumina zilei.

Cetățean al lumii, Alta Iiland este, în același timp, marcată de spațiile prin care a trecut și care au trecut-o. A publicat, în 2007, un volum bilingv de poeme în proză (în franceză și engleză) *Voix de glace/Voice of Ice* (Voce de gheață) care a primit premiul Louis Guillaume. În 2009, Alta Iiland a publicat volumul *Elegy for a Fabulous World* (Elegie pentru o lume fabuloasă). Tehnica narativă utilizată în acest volum amintește de ciclul de povestiri ale lui Hemingway - *In Our Time* (În timpul nostru). Vocea narativă, în textul lui Hemingway, aparține unui personaj care privește înapoi spre copilărie, adolescență; vocea narativă este a unei tinere care trece pragul adolescenței la Alta Iiland.

Valoarea poetică a textelor reiese chiar din capacitatea scriitorului de a selecta momentul de maximă expresivitate. În plus, ambii scriitori utilizează tehnica vignetei narrative, texte foarte scurte care au capacitatea de a esențializa un mesaj de mare percutanță emoțională. Lumea fabuloasă din elegiile narrative ale Altei Iiland este o lume situată undeva la frontierele României, Ucrainei și Ungariei. Heteroglosia e dublată de poliglosie. Codurile culturale și lingvistice se întretaie, se completează în varietatea lor unică, moștenire a multiplelor imperii care au râvnit acest colț unde se întâlnesc cele mai diverse influențe. Intertextualul, interculturalul se întâlnesc și se completează reciproc, conturând un interstițiu specific, construit într-un cronotop marcat de constrângerile sistemului comunist și dezamăgirile timpului post-comunist. În mentalul eroinei care ne oferă și perspectiva narativă, emigrarea pare a fi singura soluție. Ironia fină nuanțează dramatismul acestei dificile decizii existențiale.

Cea mai recentă carte a Altei Iiland este volumul de povestiri *Death-in-a-Box* (Moartea într-o cutie), o culegere de texte de factură supra-realistă în care contururile realității se topesc într-o mixtură onirică marcată de anxietate și nesiguranță. Prozele Altei Iiland sunt neliniștite și provocatoare. Toți cei care au

acceptat căpăstrul conformismului și al comodității mentale vor cădea, cu siguranță, pe gânduri. Proza selectată pentru traducere este relevantă, din acest punct de vedere. Alta Iiland sfidează convențiile mitului maternal, dezvăluind o maternitate alienantă impusă femeii de ordinea patriarhală reprezentată prin soț și medic. Clamării ipocrite a bucuriei zămisirii în durere, Alta Iiland preferă să îi opună fascinația morbidă a neființei. Sinceritatea ei este cumplită. Maternitatea nu este bucuria femeii, ci îndatorirea ei biologică. Orice idealizare este avortată.

Note despre cum să dai (sau nu) naștere

Desigur, pentru aceasta mai întâi trebuie să fii gravidă. Apoi, când îți vine vremea - și, în circumstanțe normale, acest lucru s-ar întâmpla nu mai târziu de nouă luni după concepție, deși mama susține că eu m-am născut după aproape zece luni, pur și simplu nu doream să ies și după ce am ieșit, am înțeles de ce - internați-vă într-o maternitate și faceți ce vi se spune. Nu vreau să intru în detalii, aici. Dacă întâmplător rămâneți gravide, o să vedeți și singure, dacă nu rămâneți, atunci nu e nevoie să știți despre ce vorbesc.

Așa că să trecem peste detalii și să facem zoom pe scena în care fac și eu ceea ce face orice femeie care vrea să se scape de acel uriaș pântec obez: împing. În jurul meu văd chipuri grotesc deformate parcă de oglinzile din Luna Park sau care par a fi fețe dintr-o pictură a lui Francis Bacon² și ei toți spun:

Împinge, împinge!

Și deodată, brusc, orice dorință de a împinge mă părăsește. Pur și simplu, nu mai simt nicio dorință să împing.

Ce s-a întâmplat? - întrebă doctorul.

Nu mai vreau să împing.

El se holbează, de parcă nu i-ar veni să creadă.

De ce? - întrebă el după câteva clipe de tăcere uimită.

Cum răspunsul meu întârzia, îl văd pe soțul meu apropiindu-se de el și șoptindu-i în ureche:

E foarte încăpățânată. Ar trebui...

Nu mai aud restul, dar apoi soțul meu se întoarce spre mine și spune cu o voce neobișnuit de blândă:

OK. Nu mai împinge, dacă nu vrei.

De parcă nu i-aș cunoaște șmecheriile! El crede că acum o să împing ca să îi fac în ciudă. Așa că-i spun zăbind:

OK. Nu mai împing.

Apoi noi trei, soțul meu, doctorul și cu mine stăm, uitându-ne unii la alții, eu nu mai împing, ei se privesc pe furis, spunând din când în când:

Așa, deci, tot nu vrei să împingi.

(continuare în pagina 35)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICILE 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. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

