

TRIBUNA

238



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 1-15 august 2012



www.revistatribuna.ro

Supliment Tribuna
Tour d'art

T. S. Eliot
A-1 critica pe critic



Ion Bogdan Lefter
**Șerban Foarță
70 de ani**

Dennis Deletant
**Omagiu lui
Ivor Porter**

Interviu
**Virgil
Nemoianu**

Ilustrația numărului: Zoe Vida Porumb

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
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

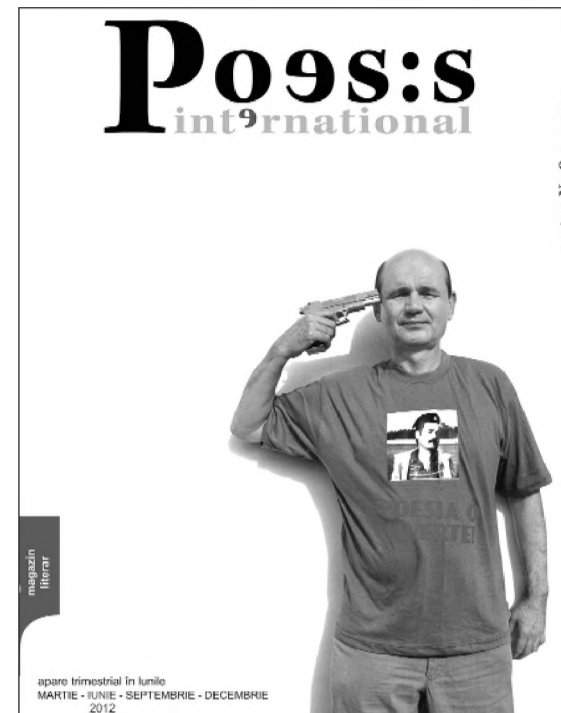
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

agenda

Revista, teatrul, poezii, anarhiștii

• A apărut de curând numărul 9 (iunie 2012) al revistei *Poesis international*, elegantă și substanțială, ca de obicei. Cine vrea să se inițieze sau numai să se upgradeze în domeniul artelor poetice contemporane poate citi magazinul atât în versiune electronică, cât și în varianta sa tipărită (de găsit, de pildă, în mai toate punctele Inmedio din Cluj). *Poesis international*, despre care tot aici am mai scris, s-a poziționat deja în topul publicațiilor dedicate *poeziei* de la noi, dovedind că inițiativa privată e sfântă și că, deocamdată, *poetul* român nu-i pregătit să devină – așa cum și-ar dori proștii – famelic & dezgustător & inofensiv „artist al foamei”. Un dosar Alexandru Mușina (poeme selectate de Claudiu Komartin) încearcă să ne convingă de vitalitatea & actualitatea meșterului optzecist (și cele mai multe chiar reușesc), poezia israeliană contemporană este panoramată într-un grupaj cu patru + unul autori (Amir Or, Anat Levin, Almog Behar, Yael Tomashov-Hollander, Shai Dotan), iar Șerban Foiață – ajuns, neverosimil, *un june septuagenar* – „interpretează”, de data aceasta, din William Shakespeare. Am mai reținut un splendid poem al lui Emil Brumaru tradus în engleză de Florin Bican, texte proaspete comise de Andrei Doboș, cronici semnate de Radu Vancu, Teodora Coman, Andrei Dosa. Prin urmare, ceva de gustat în vacanță/concediu!

• S-a mai încheiat un sezon de acțiuni artistice la *Insomnia*. Aș pomeni aici proiectul tinerilor regizori Medeea Iancu și Timur-Felix Mihancea, *Exerciții de receptare*: „un program inițiat de Café *Insomnia* și Asociația Teatroem. O dată la două săptămâni, timp de 40 - 50 de minute, gândurile tinerilor poeți clujeni și nu numai, vor fi «trăite» de actori cu sprijinul a doi regizori. *Exerciții de receptare* propune – susțineau tinerii regizori – o formă de spectacol ce se revendică din estetica postdramatică fără a face din teatrul postdramatic un scop în sine”. În mai puțin de un an, spectacolele gândite de Medeea Iancu și Timur-Felix Mihancea și jucate de Ana Nicolae și, mai nou, Mihail Onaca și-au format propriul lor public, atent, cald, entuziast. Personal priveam cu un oarecare scepticism revitalizarea discursului poetic



pe o scenă improvizată în clarobscurul principalei „locante” literare a Clujului. Să spun, abia acum, că activismul (ultrapoetic) al regizorilor și actorilor implicați în proiect m-a convins și că, odată cu stagiunea de toamnă, le urez să aibă parte de o și mai mare atenție.

• Rămânem la Inso: Clubul de Lectură „Nepotu’ lui Thoreau” pare a fi trăit ultima sa ediție în formula consacrată cu un singur moderator și unul-doi autori invitați. Nu puținilor participanți și scriitori implicați în proiect le cerem, fie și pe adresa *Tribunei*, opinia despre cum ar trebui să arate Clubul, la reluare, la olimpiada de toamnă. Să intrăm în epoca shogunatelor otrăvite? Să ne autosuspendăm? Să ne transformăm în club de Go? În cenaclu al baladiștilor antiecologiști? În partid? Doctrina lax-anarhistă a Clubului permite, în fond, orice restructurare/destructurare ludică și iconoclastă. Thoreau a murit! Trăiască Thoreau!
(Ștefan Manasia)

bour



Responsabil de număr: Ștefan Manasia

editorial

Singurătatea alegătorului de cursă lungă

Oana Pughineanu

Cam cu vreo 3 luni înainte de scandalul cu referendumul mi-a fost dat să cunosc un cetățean care se preocupa din timp de viitoarele alegeri prezidențiale. Era șofer de taxi și am avut tragicomica onoare de a asculta pe parcursul a 10 minute fascinantul său mecanism de raționare. În primul rând, l-ar fi votat pe Miron Cosma (are dreptul să candideze?) și în al doilea rând era convins că una sau alta dintre puterile politice putea fi detronată prin ținerea strictă a "postului Sfântului Andrei". În plus, un soi de "congres" al vrăjitoarelor ținut lângă locuința lui l-a pus în contact cu o ciudată broască pe care o găsea în fața casei de câte ori ieșea din curte. Asta până când omul și-a făcut curaj, a luat-o pe o lopată ("Și broasca se uita direct în ochii mei... mă înțelegeți? Direct în ochii mei! Făcătura dracului!") și a aruncat-o cât colo. De-atunci clasa politică se clatină, deși... ar fi mai corect să spunem că bătălgănirea e felul ei de a merge normal. De când cu broasca și cu postul, EL, șoferul de taxi în cauză a început să salveze nația. Sincer, aș mai fi petrecut cel puțin 20 de minute în compania lui. Îmi aducea aminte de dragul meu Billy Pilgrim. Mi-a fulgerat prin minte doar pentru o secundă gândul egoist și discriminator: oare omul ăsta e în stare să conducă o mașină? "Desigur! Desigur!", mi-am spus. Delirurile conviețuiesc extrem de bine cu mecanisme învățate devenite inconștiente... și asta la scară largă... de la isteriile mic-burze, la marile isterii social-politice rejucate din 4 în 4 ani (la noi mai des, pentru că avem buget nelimitat pentru asta). Că între deliruri și mecanismele învățate inconștiente stă o cratimă, care vorba unui eminent picat la bac "uneori apropiere sau alteori depărtează" (că nici Heidegger pe înțelesul românilor n-ar fi spus-o mai bine) e absolut evident: unii delirează, alții votează. Măiestria politică constă în managementul cratimei. Repus din nou și din nou să refacă teatrul traumatic al referendumului, fiecare român stă față în față cu broasca lui psihedelică care îl privește "direct" în ochi! Unele broaște strigă "lovitură de stat", altele, mizează tot pe ăia "-25%" care cică ar putea fi recuperați prin întoarcerea în brațele ocrotitoare ale lui Voiculescu, Vântu, Patriciu sau pești mai mici de faimă europarlamentară, de genul lui Adrian Severin. Logic! Nu? Dar alegătorul român nu se sperie cu una cu două. Nu dă cu broasca de pământ, ci o pupă, o dată, de două ori... de ori de câte ori ar fi nevoie ca să o transforme în prințul mult așteptat. De un singur lucru nu ne putem plânge: nu putem spune că procesul de autovictimizare al românului prin vot e lipsit de farmec... că tocmai am citit într-un ziar extrase din minunate îndemnuri: "Stimați colegi, participarea alegătorilor într-o proporție covârșitoare (min. 60%) la referendumul din 29 iulie 2012, pentru demiterea lui Traian Băsescu reprezintă obiectivul major al campaniei electorale. În acest sens, folosind toate mijloacele legale pe care le avem la dispoziție, vă solicit! Organizarea în apropierea unor secții de votare a unor spectacole sau locuri de joacă - evenimente cu clowni, baloane, zâne, biciclete etc., pentru copiii ai căror însoțitori fac dovada participării la vot. De asemenea, vă solicit organizarea în fiecare localitate, cu sprijinul unui ONG, a unei tombole cu premii pentru alegătorii care s-au prezentat la

referendum". În lipsă de clowni, baloane, zâne sau biciclete e bună și flacăra democrației.

Ceea ce merită observat e felul în care circuitul media reproducând circuitul electoral pune în funcțiune mecanismul nedemocratic, profund manipulativ, pe care se bazează orice democrație: cuplarea fiecărui grup de interes cu un "neotrib" sau mai multe, care să-l susțină. Atât campania electorală care a acaparat practic noțiunea de "acțiune politică" (când nu suntem în campanie electorală?), cât și "neotriburile" (analizate de Michel Maffesoli și Bauman) au, dacă nu ca scop conștient, cel puțin ca efect dezactivarea oricărei acțiuni de durată, sistematice. În plus, neotriburile își datorează existența exclusiv unor problematici "specializate", traduse într-un limbaj simplu, digerabil, de genul cerceilor scoși prin ureche, dar, mai ales "sunt lipsite de mecanisme de autoperpetuare și autoreproducere. Spre deosebire de triburile «clasice», neotriburile nu durează mai mult decât elementele («membrii») lor. Mai degrabă decât compensație colectivă pentru moralitatea individuală, ele sunt instrumente ale deconstrucției nemuririi, instrumente ale unui fel de viață care e o repetiție pentru moarte și astfel un exercițiu de «nemurire imediată»" (Zygmunt Bauman, *Etica postmodernă*). Numai lipsa de memorie a neotriburilor poate asigura reciclarea aceluiași politicieni pe perioade mari de timp. Politicianul în eterna campanie electorală poate să culegă adeziunea câtorva neotriburi, împreună cu dezaprobarea celorlalte, deși o campanie reușită s-ar traduce prin formarea *ad hoc* al unui nou neotrib care să funcționeze strict pe perioada alegerilor și care să găsească cel mai mic numitor comun între mai multe "interese" deja existente. E destul de greu pentru un activist eco, spre exemplu, să aleagă între o putere care favorizează Gold Corporation și o alta care reduce atribuțiile Curții Constituționale, pentru a face jocul unei majorității parlamentare. Nici nu mai vorbesc de dilema intelectualilor (papioniști sau nu) puși față-în-față cu premierul *copy-paste*, sau a celor care au muncit pentru aderarea la UE, devenită în ochii aceluiași premier o "Înaltă Poartă" (de unde curg împrumuturile). Luptele neotribale făcute de dragul de a lua ochii, uită că atât puterea cât și opoziția nu au făcut altceva decât să transforme România într-o exportatoare de "elite" & căpșunari într-un proces care se întinde pe mai mult de patru ani (ultimii patru). România, cel puțin prin împrumuturi și privatizări frauduloase a intrat în vârtejul globalizării pe post de perdant. Asta nu poate să o șteargă cu buretele nici USL-ul, nici PDL-ul. Suntem o țară de baroni (marca PSD) și bănci și second-handuri (marca PDL). O fază urmează în mod "logic" celeilalte. Văd unii prieteni foarte "excitați" de spaniolii care fac "revoluție". De ce n-au făcut-o și românii atunci când guvernul Boc a vrut să taie pensiile și salariile gigantice ale magistraților? Și acum îmi aduc aminte de o soție de general (cred) care demonstra cu blana de mii de euro pe ea în centrul Clujului. Când respectivii magistrați au blocat sistemul și au scuipat pe toți "nimea-n drum" românii nu s-au simțit ofențați. Nu se simt ofențați de mai nimic, până nu le scade la fiecare numărul de boabe de fasole din ciorbă. Numai că atunci e prea târziu. Nu le

rămâne decât să pupe broaște psihedelice și eventual clownii și zânele angajate pe termen scurt, foarte scurt... nu cum a fost pe vremuri Valeriu Stoica... pe care, vorba lui Cimpoieșu, l-a trimis Dumnezeu să salveze România și să-i dea *direct* bani (fără economie&justiție). În astfel de condiții, orice fel de vot, repet, nu este decât o modalitate de autovictimizare... și mai că îți vine să reiei cuvintele unor vechi suspicioși precum Claudel: "Fiecare campanie electorală deschide o vedere de ansamblu asupra prostiei și răutății francezilor. (...) Se poate imagina, oare, un sistem de guvernământ mai cretin decât cel care constă în a remite, la fiecare patru ani, soarta țării (...) nu în mâinile poporului, ci în ale mulțimii? (...) La fiecare patru ani, Franța își desemnează reprezentanții într-un acces de catalepsie alcoolică".

Mașinăria electorală (cuplarea neotribului format *ad hoc* cu liderul care l-a moșit în efuziunea călduță *post partum*) funcționează după modelul "contagiunii cu iluzii", o situație comunicațională descrisă de Watzlawick și Janet Beavin Bavelas, ultimul dintre ei conducând un interesant experiment psihologic, făcut să demonstreze logica lui "cu cât mai complicat, cu atât mai bine". Doi subiecți sunt învățați prin reguli simple să deosebească o celulă sănătoasă de una bolnavă. În momentul testului unul dintre ei (subiectul A) primește un *feedback* corect (prin semnale luminoase care îi indică dacă a răspuns bine sau nu). Celălalt însă, primește un *feedback* care nu e bazat pe propriile răspunsuri, ci pe cele ale subiectului A. Nu are nicio șansă să descopere șiretlicul și astfel elaborează de unul singur o logică "complicată" și "s sofistăcată" acolo unde nu e de găsit niciuna. Mai mult, odată sfârșit testul, B reușește să-l convingă pe A (care își însușise în mod corect și simplu informațiile) că logica lui "mai subtilă" e cea corectă. Concluzia experimentului e că iluziile "cu cât au tendința să devină mai complicate, cu atât devin mai convingătoare". Odată convinși de logica "subtilă", chiar dacă subiecților li se aduc dovezi contrarii, ei nu își vor corecta viziunea, ci vor produce noi elaborări pentru a se menține în iluzia dobândită. Desigur, putem recunoaște acest mecanism, după cum arată Watzlawick, urmărind fascinante argumente teologice ("dacă rugăciunea poate vindeca, atunci moartea demonstrează că bolnavul nu a fost îndeajuns de credincios") sau folosite de logica totalitară ("niciun comunist convins nu ar putea deveni anti-comunist. Soljenițin nu a fost niciodată un comunist"). Cred că putem identifica același mecanism în polarizările inepte produse de campaniile electorale. Adeziunea la logica "s sofistăcată" a unui lider sau altul care nu mai are pe unde scoate cămașa, ocultează logica mai simplă, logica de bun simț pe care nu-i musai să o folosim numai ca paradox, ci în mod mai firesc, ca piedică împotriva broaștelor fermecate care ne vorbesc fiecărui (șantajându-ne cu referendumuri peste referendumuri), la fel cum "vocale interioare" terorizează psihoticul în singurătatea lui. Poate e timpul să urlăm și noi ca Ivan Ilci un "Nuuu" prelung... Ar putea oare un astfel de "Nu" total să ne regroupeze într-un popor? Ar fi poate prea târziu, dar tot ar fi ceva... Cu o ultimă sfortare am reuși să ne gravăm pe piatra de mormânt, folosind epitaful sus amintitului Billy Pilgrim: "Totul a fost frumos și nu m-a durut deloc" ... că doar am delirat tot timpul.

cărți în actualitate

Urmuz într-o nouă lectură

Constantin Cubleșan

Urmuz
Schițe și nuvele aproape... futuriste
 Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop. Cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono. Ilustrații de Jules Perahim.
 București, Editura Tracus Arte, 2012

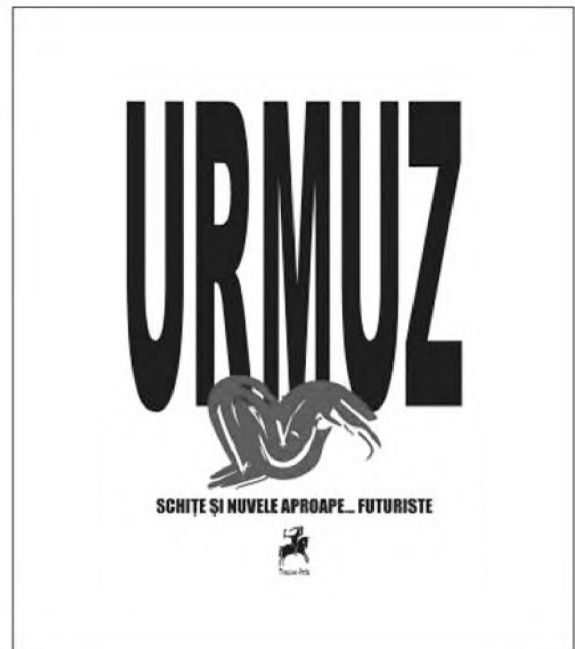
Preocupat constant de mișcarea avangardei românești, Ion Pop revine și asupra lui Urmuz, pe care în 1929 Stephan Roll îl numise drept *premergător* al mișcării Dada, plasându-l în „familia de spirite”, zice Ion Pop, a unor Valery Larbaud, Marinetti și alții („Cuvântul *premergător* fusese, iată, scris și el va face carieră în mediul nonconformist al avangardei în căutarea unei tradiții proprii, în contrast radical cu cea a ierarhiilor oficiale”), realizând o nouă ediție (cea mai recentă) din scrierile acestuia, cu un amplu studiu asupra a ceea ce s-ar putea numi *laboratorul de creație* al scriitorului și cu o extinsă panoramă asupra celor mai importante exegeze exprimate de diverși critici (și nu numai) de-a lungul vremii, discutându-i opera. Domnia sa face astfel un studiu comparat al tuturor variantelor existente, cunoscute, aflate în arhiva Sașa Pană, precum și în arhivele Academiei Române etc, căutând a demonstra (ceea ce și realizează) faptul că insistența cu care Urmuz se angajează în nesfârșite corecturi de detaliu (mai ales), atestă „dincolo de ezitățile unei firi timorate nu doar în fața cuvântului”, ci probează și „o atenție de scriitor autentic care-și cântărește la fiecare pas ponderile verbale, în drum către o posibilă formă ameliorată; n-o găsește totdeauna, dar efortul său spune mult despre miza estetică, și nu superficial ocazional ludică, pe care unii dintre apropiații săi au crezut că i-o pot atribui”. Ideea mai fusese aruncată în discuție și de către George Muntean, care publicase în 1975, în nr. 3 al revistei *Manuscriptum*, un set de texte (copii) dintr-un carnet („caietul roșu”), intitulat „insolit”: *Schițe și nuvele... aproape futuriste*, ce se afla în fondurile de arhivă ale Academiei, provenite (prin filiera Ion Pillat), de la sora lui Urmuz, și care lasă supoziția că grefierul de la Înalta Curte de Casație ar fi intenționat să-și adune întreaga producție literară între copertele unei cărți, oferind totodată și sumarul acesteia („un sumar cu titlurile numerotate”): *După furtună, Ismail și Turnavitu, Gayk, Pâlnia și Stamate, Agazy & Grummer, Plecarea în străinătate, Cotadi și Dragomir, Fuchsiada* (Fabula *Cronicari* nu figurează, din motive ce pot fi doar deduse, în orice caz ea a fost pusă în circulație abia în 1930, de către actorul Grigore Mărculescu, prieten al lui Urmuz, într-o comunicare orală). Studiul comparat al manuscriselor („comparând variantele”) dă seama despre „truda ca și sisifică a prozatorului niciodată mulțumit de forma «ultimă» a redactărilor sale și simțind nevoia de a-și relua lucrul pe acest mic, dar agitat, șantier”. Intitulate astfel chiar de către Urmuz, aceste scrieri, apreciază cu deplin temei Ion Pop, rămân ca „marcă a raporturilor afirmate în epocă și popularizate și în mediile românești, după apariția aproape simultană a traducerii primului manifest al lui F.T. Marinetti, în februarie 1909” cu mișcarea literară cea nouă. Lectura comparată, așadar, a tuturor variantelor

„atrage atenția și asupra tendinței lui Urmuz de a multiplica, într-un prim moment, obiectele și asocierile din jurul acțiunilor, altminteri de aspect minor și insignifiant, imaginat de el”. Iată, de-acum, o observație ce ține de construcția, de structura *poveștii* înseși. În tot ce urmează, analiza e una de ordin stilistic, demersul lui Ion Pop fiind strict aplicat asupra textului urmuzian în variantele sale diverse. „Elementele de recuzită – observă criticul – din decorația unor interioare sau care compun cadrul exterior al desfășurării epice, atestă această tendință a aglomerării, a saturării cu prezențe care învecinează, ca peste tot, concretul cu abstractul, sub semn ironic-parodic”.

Atent la revizuirea continuă a liniilor ce marchează conturul siluetelor personajelor, exegetul observă, în textul *După fluturi*, de pildă, insistența utilizării cuvântului „reziduuri”, cuvânt important întrucât „în mare măsură, lumea obiectelor și a personajelor lui Urmuz e una efectiv reziduală, de resturi aproape de descompunere, frizând regimul imundului; mirosul «pestilential» se simte, ca atribut, prin apropiere, și alte date ale ficțiunii îl prelungesc: găinașul asupra «întregului teren», după ce protagonistul «intră de bună voie în locul mocirlos și infect din vecinătate»”.

Acest tip de analiză a cuvintelor în parte, a sensurilor utilizării lor în diferite cazuri și situații, a *revizuirilor* de ordin lingvistic și evident stilistic, se face acum pentru prima dată cu atâta atență acribie. Criticul observă astfel o „nevoie de concentrare” în discursul epic urmuzian, pentru care intervenția autorului e repetată, „în sensul atenuării aluziilor cu caracter mai explicit sexual”, bunăoară. Etc.

O a doua parte a studiului introductiv este consacrată receptării critice a operei lui Urmuz de-a lungul anilor, până în prezent, Ion Pop făcând distincții necesare în ordinea aprecierii acestor comentarii ale textelor urmuziene, de la exeget la exeget. Între primele interpretări se află cele ale „tinerilor frondeuri”, elogioase fără excepție, etalând *revelația* acestor proze *tulburătoare*, căci „avangarda românească se afla și în căutarea de repere simbolice precursorare, de o tradiție care, negată sub majuscula oficialității, este totuși dorită ca act de legitimitate”. Astfel, Geo Bogza punctează starea de „exasperare creatoare” a lui Urmuz, Ilarie Voronca, Sașa Pană sau Ion Vinea, iar peste decenii Eugene Ionesco, remarcă dimensiunea efectivă a relației Urmuz – Dada – Suprerealism. Apoi, criticii „de profesie”, ca Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu („interesant premergător” pentru „fanteziștii umorului de situații absurde”), Lucian Boz, Ion Biberi, Tudor Vianu („un documente lingvistic de mare însemnătate”) ș.a. Dar, constată Ion Pop, „interesul pentru «paginile bizare» nu va reînvia în critica românească decât după «paranteza realist-socialistă», în care orice referință la avangardă este, practic, interzisă ori se face cu violente respingeri”. Libertatea ce a urmat a făcut posibilă reluarea lecturilor urmuziene într-o nouă și adevărată perspectivă, în vederea statuării ei de drept în istoria noastră literară. Între noii exegeți: Matei Călinescu („cel



care face interesante observații privind «comedia literaturii» în viziune urmuziană), Nicolae Balotă („o interpretare de anvergură”), Radu Petrescu, Marin Mincu, Nicolae Manolescu, Corin Braga („criticul vorbește despre o viziune *anamorfotică* urmând legi precise de distorsionare a realului prin «răsturnarea sistematică a topoi-lor gândirii obișnuite», având ca rezultat o ruptură dintre real și fictiv”), Carmen Blaga, Ovidiu Morar, Adrian Lăcătuș, Paul Cernat, Emilia Drogoreanu-David ș.a., pentru a continua: „Apropierile ce s-au mai putut face, în posteritatea lui Urmuz, de expresionism, de fronda dadaistă și chiar de suprarealism apar mereu relativizate, numitorul comun al avangardismului «paginilor bizare» fiind, în fond, de natura mai cuprinzătoare a anticonvenționalismului, a subminării prin parodiare a clișeele comunicării literare, și prin sugestia obsedantă a stării de criză și de epuizare a forțelor de expresie a limbajului literar, într-o lume tulburată, cu logica profund dereglată, frizând absurdul”.

Iată, așadar, prin demersul lui Ion Pop se creează astăzi, datorită acestor lecturi de noutate, „imaginea complexă a unui scriitor care, pe spații foarte reduse, de o concentrare emblematică, a întreprins cel dintâi la noi subminarea convențiilor literare, producând mostre de «antiliteratură», colecționând, spre a le parodia, clișee ale comunicării, stereotipuri și automatisme parazitare – cu trimiteri caricaturale la romanul realist, la convențiile prozei de evocare istoric-romantică, la epopee ori la poezia fabulistic-moralizatoare – ce sabotau, împingând în pragul vidului, un limbaj intrat în stare de criză”.

Ion Pop s-a pronunțat și în alte repetate rânduri asupra literaturii lui Urmuz, dar studiul actual adaugă un plus de analiză – stilistică – a acesteia, fiind menită a lămuri (și chiar sunt lămurite) câteva din chestiunile enigmatice legate de *diletantismul* sau *profesionalismul* creației acesteia, *bizară*, nici vorbă, dar profund originală și deschizătoare de drum, legitimată astfel, o dată în plus, printr-o cercetare extrem de atentă a variantelor de lucru ale autorului *Fuchsiadei*.

cartea străină

O sursă de cunoaștere alternativă a creștinătății

Maria Țirlea

Marvin Meyer
Iisus în evanghelii și texte gnostice
 București, Editura Nemira, 2011

Una dintre lucrările de referință ale autorului Marvin Meyer, *Iisus în evanghelii și texte gnostice*, ne dezvăluie o sursă de înțelepciune mai puțin cunoscută a creștinătății, cuvintele tainice ale lui Iisus Hristos și sfaturi pentru atingerea fericirii supreme. Cartea cuprinde 12 evanghelii și scrieri nepublicate în *Biblie*, ele aducându-ne mai aproape de cuvintele Mântuitorului și făcându-ne părtași la imensa moștenire filosofică și creștină, pe care el a lăsat-o în urmă.

Marvin Meyer, unul dintre cei mai renumiți specialiști în gnosticism, este profesor de studii biblice și creștine, director al institutului Albert Schweitzer din cadrul Universității Chapman din Orange, California. De asemenea, autorul acestei cărți este directorul proiectului de texte magice și copte al Institutului pentru Antichitate și Creștinism. Printre lucrările lui cele mai de seamă se numără *Maria Magdalena în evanghelii și texte apocrife*, *The Gospel of Thomas*, *The Gospel of Judas*.

Evangheliile și scrierile din această carte au fost descoperite în anul 1945 lângă orașul Nag Hammadi de către fellahinii egipteni din clanul al-Samman, la picioarele unei stânci. Inițial, egiptenii au început săpăturile pentru a descoperi *sabakh*, un fertilizator natural, dar în schimb, au descoperit o oală de pământ, în care erau ascunse aceste scrieri. Deși Muhammad Ali, cel care povestește această întâmplare, a crezut că vor descoperi aur, ceea ce au găsit în interiorul acelei oale s-a dovedit a fi mult mai prețios. Scrierile au fost cumpărate și publicate în Germania, după mai multe încercări eșuate ale editorului Carl Schmidt. Astăzi sunt cunoscute sub denumirea de BG 8502 sau „Codex Berolinensis Gnosticus 8502”, adică „Codexul gnostic berlinez 8502”. Ele fac parte și din biblioteca de la Nag Hammadi, descoperită în anul 1945. Scrierile erau în limba coptă, o limbă derivată din vechea egipteană. Astăzi, ele sunt preluate de mai mulți autori, printre care și Marvin Meyer, și interpretate pentru a fi cunoscute și de către publicul larg.

Cele 12 părți ale acestei opere sunt: *Evanghelia lui Toma cu Fragmentele Evangheliei grecești a lui Toma*, *Evanghelia Mariei*, *Evanghelia lui Filip*, *Evanghelia adevărului*, *Sfânta carte a Marelui Duh Nevăzut sau Evanghelia egipteană*, *Cartea tainică a lui Ioan*, *Cartea tainică a lui Iacov*, *Cartea lui Toma*, *Dialogul Mântuitorului*, *A doua cuvântare a marelui Set*, *Cartea lui Baruh de Iustin și Hora Crucii*. Înaintea fiecărei părți întâlnim explicații ale autorului care vin să faciliteze înțelegerea textelor și care aduc anumite lămuriri referitoare la felul în care a fost scrisă respectiva evanghelie. Mai mult, informații suplimentare despre cele ce urmează a fi citite sunt aduse, în aceste explicații pe care autorul le prezintă.

Tema principală a acestei cărți este gnosticismul. Deși destul de controversat în zilele noastre, gnosticismul se referă la cunoaștere.

Provenind din grecescul „gnosis”, gnosticismul apare sub forma unor mișcări religioase care consideră oamenii ca fiind suflete care acced spre perfecțiune, dar sunt închiși într-o lume materială. Pentru a ajunge la cunoașterea supremă, cea care îi va face cu adevărat fericți, ei trebuie să depășească granițele materialului și să încerce să atingă cunoașterea supremă. Gnosticismul poate fi identificat prin elemente cum ar fi *pleroma* (plinătatea lui Dumnezeu), *Sophia* (înțelepciunea personificată a lui Dumnezeu) etc. În cazul gnosticismului, cunoașterea este mai importantă decât însăși credința, în carte, acestea fiind înfățișate prin întâmplări din *Facerea* și interpretate prin diverse tradiții religioase și filosofice, unde putem identifica și elemente ale platonismului (p. 10).

În aceste texte îl putem identifica pe Iisus ca fiind învățător al înțelepciunii și un descoperitor al cunoașterii (p. 14). El însuși își îndeamnă ucenicii să se cunoască mai întâi pe ei, ca mai apoi să poată fi cu adevărat fericți. Cunoașterea de sine va duce mai apoi la mântuire, ceea ce în fond, își doresc oamenii. Cu toate acestea și potrivit evangheliilor gnostice, cunoașterea transmisă prin spusele lui Iisus este adesea, în mod explicit, mistică (p. 18). Iisus va apărea ca un personaj care le vorbește oamenilor pentru a-i ridica la cunoaștere și înțelegere de sine. Este foarte important de observat în această carte faptul că această cunoaștere vine din interior, ceea ce, în cele din urmă, trebuie și omul să descopere. Acest lucru reiese și din evanghelia lui Filip care spune: „Ce este cel mai înăuntru este plinătatea, și nimic nu îi este mai înăuntru”. Astfel, tot ceea ce este important vine din interiorul omului și acesta nu va cunoaște mântuirea, până când nu se va cunoaște pe sine. Acest lucru îl subliniază gnosticismul și adepții acestuia.

Chiar dacă limbajul textelor este mai puțin accesibil pentru cititorii neavizați, autorul își aduce un aport în înțelegerea acestora, prin rezumatul pe care el îl face fiecărei evanghelii. Evangheliile în sine au un substrat filosofic și înțelegerea lor este mai complicată tocmai din aceste motive. În carte vom regăsi și multe povestiri din vremea lui Iisus, pilde și alte învățături menite să aducă un plus de înțelepciune și informație în cunoașterea lui Iisus. Chiar dacă multe dintre cele ce se prezintă în această carte pot fi în contradicție cu ceea ce cunoaștem în mod normal despre creștinism, autorul aduce lămuriri cu privire la acestea și explică sensul celor enunțate pe parcursul lucrării. Fiecare dintre cele 12 părți ale acestei cărți are o anumită temă, pe care o dezvoltă prin apelul la evenimente religioase și valori ale religiei. În *Evanghelia lui Toma*, Iisus le vorbește ucenicilor pentru a-i face pe aceștia să înțeleagă cât este de important să se cunoască pe sine. În *Evanghelia Mariei* se scoate în evidență devotamentul pe care aceasta îl avea pentru Iisus, ea fiind cea care primește învățăturile pe care Iisus le-a transmis (p. 53). *Evanghelia lui Filip* vorbește despre tainele pe care omul trebuie să le respecte: botezul, mirungerea, împărtășania, izbăvirea și



odaia de nuntă (p. 63). *Evanghelia adevărului* vorbește despre cunoașterea de Dumnezeu mântuitoare, iar mai apoi *Sfânta carte a Marelui Duh Nevăzut sau Evanghelia egipteană* vine să vorbească despre ceremonia botezului, cu raportare la originea universului. *Cartea tainică a lui Ioan* vorbește despre originea, căderea și mântuirea omului, iar cea a lui Iacov face referire la cunoaștere, plinătate și lipsă, fiind redactată sub forma unei scrisori. *Cartea lui Toma* descrie un dialog dintre Toma și Iisus asupra unor aspecte din viața etică (p. 207). *Dialogul Mântuitorului*, așa cum este de așteptat prezintă un dialog între Iisus și ucenicii săi, iar *A doua cuvântare a Marelui Set* vorbește despre adevăratul înțeles al răstignirii. *Cartea lui Baruh de Iustin* prezintă originea și destinul universului, iar în încheiere, *Hora Crucii* este un cântec pe care Iisus l-a transmis ucenicilor lui înainte de răstignire.

Cu toate că faptele și evenimentele religioase sunt prezentate într-o manieră gnostică, autorul nu vrea să influențeze sau să manipuleze în vreun fel cititorul. Prezentarea faptelor este independentă de părerea autorului, iar explicațiile acestuia vin doar să completeze și să faciliteze înțelegerea textelor. Prin informațiile pe care această scriere le aduce, autorul dorește să pună în evidență o istorie timpurie a creștinătății, mai puțin cunoscută de către publicul larg. Cunoașterea mistică, cunoașterea de sine și Iisus ca fiind un filosof al creștinismului sunt printre cele mai importante teme ale acestei cărți. Autorul Marvin Meyer prezintă o sursă de cunoaștere alternativă a creștinătății, care oferă o nouă perspectivă asupra religiei. Cu toate acestea, substratul filosofic al acestei cărți trebuie înțeles ca atare, iar informațiile trebuie receptate prin prisma propriei viziuni asupra religiei.

e-mail din Chișinău

Drumul spre Tibet sau Shambala: o carte-samizdat de Ronin Terente

Maria Pilchin

„Mai citiți și cărți, nu doar meniuri”
Ronin Terente

În Evul (Mass)-Mediu, cu o estetică de marketing literar, negustorul de cărți ar putea să pretindă un loc la uniunea scriitorilor. Librarul, vânzător de cultură și de branduri scriitoricești, ne vorbește despre carte ca produs de piață, utilizând publicitatea zgomotoasă pentru a ne atrage spre „cultură”. Judecata de valoare înclină spre cartea care face tiraj, spre „obscene” ediții de lux. Populăm un segment temporal când prețul nu diferențiază valoarea adevărată de non-valoare, iar pe coperta cărții, acest meniu lectural, nu folosești decât superlative pentru reclama acesteia, căutând sponsori profani pentru spiritul culturii.

În acest iureș livresc și acest bruij de advertising, cartea reproducă artizanal, cartea produsă „manual” ține de o formă marginală de existență literară, un fel de dizidență editorială. Recent am cunoscut la Chișinău un tânăr autor de texte, un ilustru necunoscut, am putea spune. Ronin Terente își lansa o carte de poeme în samizdat la Biblioteca Onisifor Ghibu din capitala basarabeană. Personajul din spatele pseudonimului Ronin Terente anunța poezia ca pe o formă a muzicii, venind în fața publicului cu un fel de jazz-poetry, o poezie cultă dar simulată ca fiind a băieților de cartier, a „hipsterului meloman”. Un fapt este cert, nu e vorba de poezia ajunsă în zona subterană a declamației, deși filonul declamator era prezent pe un fundal muzical asigurat de băieții din „No Shagga”. O poezie a delirului controlat, una conștientă de „sunt în delir, mai nebun decât LEAR”.

O dovadă a intensității textelor lui Ronin Terente sunt anumite șarlatanii textuale, anumite zone refractare la orice analiză literară clasică. Există o frondă textuală în unele poeme: „sătul de asta... ca diabeticii de ciocolată, ca mine de sat, ca femeile de bărbați, ca ghetele de faptul că le încălți, ca pereții de vulgarități... ca motanii de luna mai, ca ciocanul de seceră, ca și comoara de peșteră... ca O'Leg Carpium de minuni, ca plămâni mei de supradoze de fum... ca Vaculovski de poezie, ca mine de prostie, ca voi de No Shagga!”

E vorba și de un scris responsabil social (revoluționar cumva): „Te legi de legi, da nu le-nțelegi, tre să omori 51 din 50 ca să curăți țara asta de blegi”. Un experiment îndrăzneț este acest proiect artistic în care nu se merge pe nonconformism de dragul nonconformismului, ca o poză adolescentină, ci se produc interogații de tineri furioși, retorice, în mare parte. Se vine în fața unui „Dumnezeu ce avea un plan, dar între timp l-a uitat”, într-o lume răsturnată unde „bărbații se vor femei, iar femeile se vor bărbați” și ele, femeile „s-au plictisit să mai lupte pentru că știu că oricum vor câștiga”. „Femeile care m-au iubit m-au comparat cu un animal sălbatic”, femeile, alteritatea care dă sens și definiții, conturează un fel de bestiar al autoreceptării virile.

„Suntem un fel de animale”, iată verdictul kafkian dat de mâna care scrie. Găsești în această carte improvizată o lume abolită prin idei teribile, ce merg în susul canonului literar. „Ce-s cuvintele dacă nu apa pe care cu urechile o bei” - curiosul mecanism al acestui vers sugerează gândul că nu există nimic mai fals ca ideea că simbolurile poetice pot fi interpretate până la un adevăr finit; adevărurile fragmentare, iată ce ne oferă viața, pare să spună autorul. Relația dintre adevărul logic și adevărul artistic e una deformată optic, or, cărțile nu seamănă niciodată cu viața adevărată, fiecare e ceea ce este sau poate vrea să fie, poezia rămâne a fi „o minciună spusă adevărat”.

„Problema mea e ca a ta, încă suntem prea tineri”, aluzia e limpede, o societate infantilizată prin idealurile false și ierarhii nefuncționale. Reversul textual e însă unul al profunzimilor ideatice și conceptuale. „Poate devineam și eu cineva, acum altcineva a devenit eu”, un fel de alteritate răsturnată, una a șansei ratate și a identității personale fracturate. Exultarea elementarului, iată tema predilectă a cărții, un fel de filosofare a bagatele: „saci, capace, telefoane, sapă, afișe, frigărui și mici”, dar se ajunge prin „licurici” și la „stele”. Or, există o profundă autoironie în aceste texte, o ironie adresată



generației sale și timpului ce o produce.

În carte, în câteva rânduri, sunt invocate ironic mijloacele necurate ale publicității: „Lumea asta e frumoasă, pentru că în ea ești tu (inscripție de pe un panou publicitar)”. Publicitatea apare ca producătoare de „castele de nisip” ale sensului existențial. Ronin Terente manifestă un manfișism demonstrativ față de epoca consumeristă, cu o estetică de PR. Lecturând aceste mici fragmente de scriitură, ai dorința cuminte de a-i reproșa eului liric de ce el, într-un mod artistic, nu-și afișează onorabilitatea, salvând aparențele, cum o fac atâția poeți până la el și cred că și după el? Te întrebi de ce râsul, ironia sunt o demonstrație juvenilă a unui comportament tineresc, gălăgios, ce ignoră disciplina și ordinea socială. Ajungi până la urmă să insiști pe ideea că e ceva conștient elaborat, că e o carte de vizită a scriiturii poetului.

Cartea e deschisă pentru diferite interpretări ca și titlul ei, de altfel: „Drumul meu spre Tibet trece prin tine”. Acest pronume la persoana a doua nu indică, însă, o persoană concretă. Acest „tine” poate fi eul din oglindă, iubita, dar și cititorul, eul metatextual prezent imanent în actul scriiturii. „Poți să fii cu toți și să rămâi atât de singur”, iată motto-ul care ar reprezenta în miniatură cartea - singurătatea, popularea unui ev al solitarului, a unui veac de însingurare, în care „toți își au micile lor biserici” și „nimeni nu are nevoie de genii”. Astfel, geniul fiind abolit, rămâne bufonul. Johan Huizinga constata că, dacă religia, știința, dreptul, războiul și politica își pierd încetul cu încetul tangența cu jocul, apoi creația poetică, născută în zona jocului, se simte și în prezent în albia sa, pentru că *Poesis* este o funcție ludică. Poezia stă de partea cealaltă a lucrurilor serioase, ea stă la începuturile de care sunt atât de apropiați copiii, animalele, omul primitiv și cel vizionar. Poezia ține de lumea visului, a extazului, a beatitudinii și râsului, pentru că *poesis*, e ca un vis al științei.

Pe lângă stilul orgiastic al scriiturii și unele obrăznicii deocheate, cartea-samizdat *Drumul spre Tibet* produce o tentantă limpezime ideatică în care limbajul e și un act estetic completat de cel conceptual - drumul spre Tibet este calea spre sine, căutarea și cunoașterea, acel *nosce te ipsum* într-o lume înnebunită. *Drumul spre Tibet* este drumul spre origini, spre acea Shambala încă negresită de nimeni...

comentarii

Cazuistică erotică

Experiență estetică

Leontina Copaciu

Lecturile influențează profund conduitele unui cititor, destinul său, mentalitatea și percepția sa asupra realității. Dar la fel se întâmplă și în ficțiune, în cazul personajelor literare. Un exemplu concret este Emil Codrescu, protagonistul romanului *Adela*, de Garabet Ibrăileanu. Experiența literară a personajului vizează, în special, comportamentul față de femeia „iubită” și ipostaza pe care acesta și-o asumă în aventura erotică.

Lectura lui Emil este diversă: paginile lui Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, cataloagele (unor librării străine) și dicționarul. Se poate face o disociere a actelor de lectură, care este un act de individualizare, este un mod de lansare și care instituie un ritm. Actul lecturii se face în funcție de disponibilitățile fiecărui cititor, alegând stilul de literatură și formele care îl modelează.

În primul rând, o influență asupra conduitei lui Emil în aventura sa erotică și inclusiv asupra lecturilor sale o constituie paginile lui Diogene Laertios despre filosofia epicureistă. Aceasta este văzută ca stare de „apatie... frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de faptele lui.” Lectura filosofiei lui Epicur are o dimensiune existențială pentru personaj, accentuându-i structura interioară și modelându-i comportamentul. Emil își pliază perfect existența pe această doctrină filosofică, însă interpretează greșit „ataraxia”, numind-o drept frica de a acționa (și nu lipsa suferințelor trupești și sufletești), fapt care determină reclusiunea sa din realitatea înconjurătoare.

„Intelectualul lucid” citește cataloagele unor librării străine pentru „momentele de lirism intelectual”, fapt ce reliefează dimensiunea sentimentală a lecturii. Citind cataloagele, personajul se află într-o stare de „plictis odihnitor” și face o „lectură plăcută, reconfortantă”, fapt care denotă că actul de lectură este facil, realizându-se într-o stare de apatie și fără depunerea unui efort intelectual.

Citirea cataloagelor este o rememorare a propriilor acte de lectură și surprinde trei etape diferite ale lui Emil ca lector. Este vorba despre o lectură realizată („Unele cărți le-ai citit. Ți-aduci aminte și împrejurările. Era pe vremea...”), ceea ce arată că Emil citise o parte dintre acele cărți, iar acum rezumându-se doar la titlul lor, poate întreprinde o re-lectură a momentelor de atunci, înțelegându-le din unghiuri diferite. El nu recitește cărțile, ci își retrăiește stările provocate de respectivele lecturi, dar raportate la propria sa individualitate și la elementele plasării sale într-un anumit context.

Amintește de o lectură posibilă - de cărțile necitite, dar pe care ar vrea să le citească, însă nu face acest lucru, necunoscând motivul irealizării lecturii lor („Câteva... stai la îndoială. Iată una pe care vrei s-o citești de zece ani și nu știi pentru ce n-ai reușit încă, cu toate că o ai în bibliotecă.”). Rezultă că lecturile personajului nu presupun întotdeauna un act de voință.

În sfârșit Emil notează în jurnal că sunt „câteva (cărți) mai interesante, ai să le comanzi cu

siguranță. Le însemni cu o cruce. Pe cele mai importante, cu două”. Aici este puternic evidențiată diferența dintre dorință și voință. Personajul dorește cu intensitate să citească anumite cărți, ceea ce determină o selecție, o ierarhizare a lor. Dar cu timpul cărțile însemnate își pierd valoarea selectivă și are loc trecerea de la vitalitate la plictis, întrucât voința se pierde.

Personajul se bazează pe „tehnica amânării”, lăsând totul în zona lecturilor posibile, rămânând neimplicat și trăind virtual. De asemenea, lectura cataloagelor îi oferă posibilitatea unor senzații puternice și trăiri „autentice”. Un relevant exemplu este numele *Adela* pe care îl întâlnește scris într-un catalog.

„Lectura catalogului (însoțită de țigări), cu toată atenția, ca să nu treci cu vederea nici o carte - se poate imagina voluptate mai esențială?” La o primă citire a acestei interogații retorice s-ar putea sesiza o oarecare contradicție între voluptate și starea de apatie a cititorului în raport cu actul lecturii. Dar nu este. Emil nu face o lectură propriu-zisă a cărților și nici o re-lectură a acestora, ci prin această trecere în revistă a titlurilor el retrăiește propriile stări din trecut și le prezentifică. Un exemplu concludent este volumul de poezii care îi amintește de scrisoarea de dragoste trimisă Elizei. La această stare de voluptate ajută și fumul de țigară care creează „ceața”, „abulia”, fumatul apărând în acest fel ca un substitut al nesiguranței și ca un gest al opririi iluzorii a prezentului.

O altă lectură a personajului o constituie dicționarul, „pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine”. Răsfoiește dicționarul, se oprește asupra numelor proprii, reținând trei dintre ele: un rege merovingian, un promontoriu și o primadonă italiană. Emil „visează la regele petos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rând metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive”.

Cuvântul scris în dicționar oferă posibilitatea de a fi resemantizat și dacă acesta se analizează din perspectiva lectorului se va face în funcție de trăirile lui. „Notațiile sugestive” marchează posibilitatea realizării unor alte lumi, a unor proiecții aflate în concordanță cu orizontul de așteptare al cititorului. În acest fel procesul de lecturare al cuvintelor determină actul creator, deplin conștientizat, descoperindu-se valențele interioare ale cititorului și, totodată, poate fi o cale de cunoaștere a sinelui. Reconstituirea unui astfel de roman în „notații sugestive” exprimă o repetiție la scară istorică a imaginației lectorilor din perspective creative diferite, în funcție de fondul interior și de propriile lecturi. Pornind de la cuvintele de dicționar, personajul construiește lumi ficționale cu corespondent în lumea realității, astfel încât imaginația își face simțită intens prezența.

Experiența de lectură a dicționarului nuanțează conduita personajului și accentuează senzațiile acestuia produse de anumite cuvinte, cum ar fi

„ea”. Emil Codrescu trăiește cu predilecție în imaginar, contemplând și analizându-și propriile stări provocate de un cuvânt care o definește pe *Adela*, dar care, în general, denumește feminitatea.

Lectura cataloagelor și a dicționarului constituie două universuri alternative ale cititorului. În amândouă actele de lectură „cuvântul” are impact asupra personajului. Actul de lectură nu mai este un pact între autor și lector, rolul principal avându-l cel din urmă în calitate de receptor. În acest context interpretativ, dicționarul poate fi asemănat cu un „cimitir al cuvintelor”, pentru că lectorul este cel care „învie” cuvintele și le pune în mișcare prin intermediul trăirilor sale. Iar cataloagele pot fi asemănat unuia „cimitir al cărților”, deoarece personajul cititor nu întreprinde actul de lectură propriu-zis, ci reia titlurile retrăindu-și propriile sentimente. În plus, cărțile pe care nu le-a citit sau cele pe care nu le va citi rămân cărți „moarte”, iar literatura, în această situație, nu își mai exercită funcțiile.

Ambele trăiri (amintite mai sus) sunt filtrate și sunt o raportare mediată la realitate. La o primă vedere s-ar putea sesiza o ruptură între cele două acte de lectură și în felul realizării experienței literare. Dar în realitate nu este decât aceeași experiență a desfășurării existenței în virtualitate, ajutat de imaginație, care creează obiectul și care influențează raportarea personajului la realitate și la femeia „iubită”.

Imaginația (din experiențele literare) își extinde amprenta asupra experienței erotice, întrucât „ceea ce se numește imaginație în amor e partea estetică a acestuia; ceea ce se zice inimă, e partea lui senzuală”. Senzațiile și emoțiile sunt posibile în închipuire, imaginația satisfăcându-i simțurile lui Codrescu, context din care reiese că în experiența amoroasă virtuală acesta este un adevărat hedonist. Radiografiind comportamentul personajului față de *Adela* se deduce că iubirea cere imperioasă consumare în imaginar, pentru că odată împlinit în realitate, acest înălțător sentiment va fi lipsit de „infinitea lui disponibilitate potențială”. În mod cert, *Adela* nu poate rămâne cu toată realitatea ei „acumulată și intensă” (termeni folosiți de Manolescu) în preajma lui Emil. De aceea femeia va trebui să dispară din viața cvadragenarului, pentru ca acesta să-și poată fructifica imaginația și pentru „a exista”.

Din punctul de vedere al lui Emil „realitatea amorului trivializează iubirea”, aducând ființa umană în stadiul sexualității pure. Și totuși, personajul atinge acest nivel de existență în actul final al „despărțirii” de *Adela* când trăiește „realitatea” atracției fizice pentru ea. Dacă până atunci n-a problematizat niciodată posibilele „perversități” ale amorului, fie ele și închipuite, în acel moment Codrescu simte că profanează trupul femeii „iubite”, aceasta pierzându-și statutul de obiect al contemplării.

Lecturile personajului sunt acte atipice de lectură. Obiectele „artistice” determină, în mod incontrollabil, imaginația personajului, astfel încât subiectul își manifestă valențele estetice creatoare, prezentificând evenimente din trecut și generând lumi ficționale posibile. Epicureismul nuanțează comportamentul personajului în aventura sa erotică, întrucât el trăiește intens hedonismul în spațiul virtualității. Acest fapt împiedică împlinirea unei posibile iubiri dintre el și *Adela*, întrucât Emil Codrescu nu are conștiința realității și trăiește propriile experiențe de plăcere în imaginație.

Nicolae Ioana și „realul himeric”

Ion Pop

În postfața la antologia *Tabloul singuraticului* (1979), Dana Dumitriu propunea, pentru caracterizarea universului imaginar al poeziei lui Nicolae Ioana, formula *realul himeric*. Îmi pare foarte potrivită, deși alt critic, Lucian Raicu, observând „un gust remarcabil pentru detaliul adevărat”, scrisese că acesta „le face mai puțin himerice decât ne închipuim că sunt” (v. L. Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 368). De fapt, prima sintagmă citată asocia cele două nivele – ale vederii și viziunii – numind expresiv ambiguitatea percepției/notației care constituie discursul poetului. Apropiat ca tip de sensibilitate de cel al unor Vasile Petre Fati ori Constantin Abăluță (Vasile Baghiu a teoretizat și el, mai târziu, „himerismul”), Nicolae Ioana evită într-o și mai mare măsură confesiunea lirică a unui subiect mai mult sau mai puțin conturat, făcând ocoluri mediatoare, adică recurgând la mici înscenări și narațiuni ce atrag deopotrivă date ale „realului” în înfățișările sale modeste, aparent derizorii („Scriu. Îmi privesc țigara. Alții privesc/ lucruri și mai neînsemnate”; „Și eu ce caut? Buruieni și miezuri, licori pentru mica mea glorie”) și inserții fanteziste, de culoare adesea onirică, însă crescând pe *concretul* acelor date ambientale. Mircea Iorgulescu a scris exact că aici „fabulația devine principalul instrument de construcție imaginată” (v. *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, 1978, p. 77). Se constituie un decor, un cadru, un mic spațiu de mișcare, aproximativ punctual, discontinuu, prin salturi rapide de la un etaj la altul al lumii obiectelor, iar *eul* se lasă doar abia conturat, refuzând programatic imaginea convențional-estetizantă: „Au încercat trei pictori să-mi facă chipul,/ trei umbre care au dispărut în beznă./ Eu cu pumnul la falcă am stat,/ aveam dureri de cap, nu aveam/ bani de dat celor trei umbre/ care și-au sorbit în tăcere/ cafeaua,/ bezna,/ vinul/ și apoi s-au ridicat și-au plecat/ spre orașul necunoscut/ plin de aur și de profeti”.

În ciuda acestei aparente opțiuni *realiste*, discursul liric devine repede ambiguu, sugerând în poemul intitulat 33 (cifra evident simbolică) multiplicitatea ipostazelor subiectului, geamăna cu cea a elementelor de decor, acesta cu un subliniat aer convențional/teatral, situabil la limita oniricului: „Plouă, apa albește pământul, prin cafenele/ închise mirosuri de benzină și câmpuri desfrunzite/. O pasăre îmi învește geamul. Înăuntru e cald./ Treizeci și trei de oameni dorm în mine,/ treizeci și trei de cai cu capete lungi,/ sfori se leagă, spânzurători de păianjen, neguri,/ ceasuri deșertă lumina/ pe treizeci și trei de capete roșii.” Cum spune un alt poem, „există o poartă/ prin care trecem, o poartă./ Mi-au spus,/ neagră, albastră,/ violetă sau albă,/ o poartă, iar dincolo/ cețuri cu vârful/ plecate”. Cvasiexplicit se exprimă aici asemenea deschideri spre un dincolo himeric al lumii date, pe care îl anunță un nelămurit suflor al lucrurilor ce încarcă cu stranii energii nocturne „ordinea prestabilită” (e titlul unui excelent poem). „Fiecare lucru din încăperea e orânduit pentru a trece marea noapte”, „sufletul lemnului trosnește de ameteală”, „sufletul oglinzii tremură de puritate”, „oglinzile se pregătesc să reziste apăsării întunericii,/ vocilor ce le vor lovi fără cruțare”, „sticle cu etichetele smulse, de mărimi diferite,/ adăpostind lichide colorate, arome tari/ închise în

rafturi voluminoase ca niște explozivi,/ ca niște soldați în posturi cu armele/ lipite de corp”, „hainele celor dispăruți curățate de pete” - toate comprimă o energie ce se opune morții; însă e o energie precară, totuși, o aură fragilă, prevestitoare de salturi în metafizic, într-un spațiu nedefinit, unde viața și moartea se îngemănează: „peste fețele lor galopează un cal sfânt,/ alergând spre acolo unde nu se ajunge niciodată,/ murind și născându-se din propria lui moarte,/ ajungând ca fiecare lucru/ sub copitele lui să-și nască moartea”. Ceea ce se refuză la nivelul confesiunii unui subiect cu mască mai mult sau mai puțin conturată se recuperează astfel pe calea ocolită a înregistrării de *concrete*, dar investite afectiv, purtătoare ale unei emoții aparte, ale unui fior ce pulsează din loc în loc, transmitându-se prin reverberații punctuale, aleatorii. Ca în *Sucubul* lui Füssli, unde, dintre draperii se strecoară un cap de cal, spectator straniu la scenei de coșmar care-o chinuie pe femeia adormită, se deschid și aici fante ce permit acele priviri către un orizont misterios al lumii cu „detalii adevărate”, ca să reluăm expresia lui Lucian Raicu.

Impresia de răceală a versului, resimțită de unii cititori e falsă, în fond, fiindcă absența confesiunii directe e compensată, cum spuneam, de stările de înfiorare în fața lumii pătrunse de taine ce provoacă frisonul de neliniște înscris în decor și în gestică, prin introducerea insolită a câte unei figuri emblematice, a unei proiecții fantasmatiche perturbatoare pentru ordinea realilor: „Nu e nicio siguranță” -se scrie într-un loc -, iar altundeva: „Parcă cineva șoptește mergi înainte./ Parcă cineva stăpânește această ploaie./ Merg... Mă opresc... La colț bate vântul/ Unde-ți sunt prietenii,/ unde te duci,/ prin întuneric cu fața udă,/ cu mâinile întinse”. *Cineva, un prieten, o femeie, fratele, sora, „el”, - sunt tot atâtea prezențe indeterminate ce intervin în actele protagonistului liric într-o atmosferă stranie, de vis: „E o fântână prin preajmă. Cineva/ se uită la mine de la geam,/ cimitirul s-a întunecat/ și apa curge fără încetare./ Iar apa curge, curge/ până umple un taur”, „De nicăieri au venit toboșarii/ cu flori și vedenii la gât”, părul unui mort „luminează ca ziua”, „vin viii să mă pregătească pentru marea noapte”, pe niște punți „nu trece decât draga mea și mortul cu chitară”, „spaima lungă, culcată în apa înghețată,/ scotea un ochi roșu”, „razele cad în odaia necunoscutului”, „cel alb, cel fără mâini, cel fără sunete/ rade”, „totul e amenințat în jur! Se leagă luna/ și ierburile fug pe câmpul plin de sânge”, „se mișcă ușile fără să vină cineva/ se mișcă perdeaua și văd lipsa unui chip”, „mută cineva lucrurile în cer”, „Împorând somnul, toți îmi fac semne din ușă/ ca dintr-un mal îndepărtat cu figuri ovale”... O variantă de „neliniște metafizică” apare în asemenea versuri, pe fond expresionist, vag stilizat „traklian”, cu îndrăzneli suprarealiste ale ecuației imaginii, într-o atmosferă ce poate trimite și la pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico. Ba chiar la nevroza însinguratului și ostenitului Bacovia: „La noapte o să mă strigați/ când voi trece din odaie-n odaie/ și-mi voi căuta fratele”, „plin de abnegație, el vede/ doar frânturi de viață oboșite”, „O oboșală mă cuprinde când mă gândesc:/ Aici sunt eu”....*

Până să ajungă la această viziune relativ unitară, cu aer oniric-metafizic, poezia lui Nicolae Ioana a cunoscut momente de ezitare. Prea puțin semnificativ, debutul cu *Templu sub apă* (1967),

anunța totuși ceva din viitorul univers himeric prin trimiterea eminesciană la „ochiul (care) se deșteaptă înăuntru și vede / un chip închegându-se în oglindă” ori apariția motivului *umbre* care va cunoaște dezvoltări ulterioare importante: „patru umbre au venit să mă ceară/ și sunt singur și nepregătit”. Cartea următoare, *Apărarea lui Socrate* (1969), propunea o suită de discursuri-variațiuni pe tema livrescă dată, compunând un cadru auster, deșertic, în care *martori* nevăzuți sunt invocați ca posibili asistenți la evenimentul unei morți transformate în mit, despre a cărei realitate e aproape imposibil să se mai vorbească: nisipul invadator acoperă totul, semn al măcinărilor succesive, al ștergerii memoriei. Se imaginează însă și discursuri privind moartea filosofului, ciclul lui resurrecție, cu date ce amintesc de biografia critică și de cadrul liturgic și biblic – mielul, cuminecătura, primirea senină a jertfei de sine, mirele, înălțarea la cer (aici, a „soartei lui”), a doua venire, întineritoare pentru lume etc. Din păcate, versurile rămân la nivelul reflecției, al abstrației, iar metaforizarea e adesea forțată: „coasta lumii s-a umplut de plâns”, „îi curge timpul din ochi”, „toți se târau în deschizătura din suflor” etc. Singură meditația asupra *cuvântului* are o oarecare consistență și concretețe imagistică.

Abia cu *Monologul alb* (1972), *Cartea de nisip* (1973), *Forma focului* (1977), universul său imaginar capătă accentele personale ce se vor întări în continuare. Unele din poemele acestea vor trece, de altfel, și în cele două antologii, de la menționata *Portretul unui singuratic* și *Coridorul* (aceasta, din 1989). Reperetele de bază rămân cele deja identificate și în *Fața zilei* (1979) ori *Studiul de noapte* (1982). Din cel dintâi, o poezie precum *Pe terase, apele*, rezumă, cumva, datele definitorii ale imaginarii acestei opere încheiate înainte vreme: saltul în himeric insolit, de sorginte suprarealistă, focalizarea luminii pe câte un element de peisaj căruia îi conferă o aură ciudată, întâlnirile neobișnuite de obiecte, metafora și ea surprinzătoare: „Peste părinții mei s-a lăsat pacea/ acum arborii vor fugi, o frunză la dreapta alta la stânga/ și din iaz va ieși capul/ de fluture al iernii./ Iubirile toate vor sta îmbrățișate/ ca viile pe câmpuri/ iar un ciorchine va lumina la asfințit./ Vom veni cu mari orologii și le vom/ culca în iarba,/ ziua va întinde mâinile/ și mama va fi ca o lișiță bătrână”. Sau, din *Studiul de noapte*, aceste versuri foarte simple în aparență, dar care sugerează cu finețe un sentiment specific de înstrăinare și un soi de hipersensibilitate a fapturii în fața celor mai neînsemnate modificări de peisaj și de atmosferă: „Sunt eu în portretul acela/ nu vă uitați la mine,/ dorm cu pachetul de țigări la cap/ și cu un pahar cu apă/ degeaba vă spun bună seara,/ degeaba vă spun am venit:/ vântul de afară și frunza/ aceea care se mișcă/ brusc îmi schimbă soarta!” (*Nu vă uitați la mine!*). E o specifică stare de instabilitate, să-i spunem ciclotimică, ce definește și ceva din fizionomia eului liric, aproape inevitabil bacoviană, ca într-un poem din antologia *Coridorul*: „Print-un ochi de geam mă uit/ sunteți cu toții aici/ stropii de ploaie mă îmbătrânesc/ eu n-am să intru/ greu și ud, bătut de ploaia mărunță./ Cu câteva frunze uscate în mână/ voi trece prin gări/ dintr-un tren voi privi necunoscut/ sunteți cu toții aici/ doar petru asta am venit/ obosit și ud, bătut de ploaia mărunță.”

incidențe

În mijlocul infinitului pascalian

Horia Lazăr

După publicarea, în 1670, a primei ediții a *Cugetărilor* lui Blaise Pascal, lectura și exegeza pascaliană s-au dezvoltat în trei direcții: literar-culturală, științifică și filosofică. Prima cuprinde un mare număr de studii filologice, născute din incertitudinea privind ordinea originară a textelor din *Cugetări*, problemă ce și-a găsit rezolvarea doar după 1950, în edițiile stabilite succesiv de Louis Lafuma, Michel Le Guern și Philippe Sellier. În această serie putem include foarte numeroase cercetări asupra stilului pascalian și a tehnicilor retorice și argumentative ale autorului, la care adăugăm studiile privind climatul intelectual și dezbaterile teologice și morale din anii 1640-1660, în care Pascal s-a implicat activ. A doua categorie de contribuții, cu pronunțat caracter tehnic, privește locul lui Pascal în istoria științei moderne – textele consacrate matematicii și fizicii, ce tratează probleme legate de secțiunile conice, triunghiul aritmetic, pătratele magice, cicloidă, mașina aritmetică, echilibrul fluidelor. A treia direcție de cercetare, recentă, apărută în anii 1980, descifrează sensurile operei pascalienă în limbaj filosofic, printr-o lectură dialectică de inspirație hegeliană, hermeneutică și, mai rar, fenomenologică. *Problema infinitului la Pascal*, la origine o teză de doctorat, publicată de Călin Cristian Pop la editura Eikon în 2011 (colecția „Universitas”), se înscrie pe această linie, combinând explorarea fenomenologică, ca metodologie de bază, cu abordarea hermeneutică, într-o complementaritate ce conferă cercetării un spor de nuanțe.

Cu un titlu sobru și clar, cartea numără 469 de pagini, cuprinde trei părți și are ca bază documentară o bibliografie amplă, care nu lasă deoparte niciuna dintre contribuțiile importante în domeniu.

Ideea ei directoare e că infinitul apare, în opera lui Pascal, nu doar ca o realitate fizică sau ca un obiect al științei, ci ca o prezență tematică – ca o „problemă” a gândirii, ce-și găsește împlinirea în căutarea lui și în efortul de a-l înțelege. Prima parte a cărții se apleacă asupra semnificațiilor infinitului. Sînt examinate, pe rînd, infinitul cosmologic, ontologic, matematic și teologic, cărora li se adaugă „infinitul negativ” identificat cu neantul sau definit ca și „capacitate” de a înțelege – ca „posibilitate de cunoaștere”. În cosmologie, infinitul se instalează ca „univers” deschis că va evolua spre imaginarul pluralității lumilor al lui Fontenelle și spre „acosmismul” zilelor noastre. În ontologie, deținerea ființei infinite e solidară cu căutarea semnificațiilor „cuvintelor prime”, a temeiurilor predicăției, a evidențelor indemonstrabile, fără fundament discursiv, și cu instituirea celor trei „ordini” (trupul, spiritul, caritatea), dintre care cel inferior le figurează pe cele superioare. Matematicile aduc în discuție problema mărimilor infinitezimale prin reflecția asupra indivizibilelor, și de asemenea a raporturilor dintre potențial și actual iar teologia corelează existența lui Dumnezeu ca putere creatoare infinită cu „retragerea” acestuia din lume (motivul „Dumnezeului ascuns”) și cu misterul Întrupării. În sfîrșit, abordarea „negativă” a infinitului pune în joc raportul dintre capacitatea de înțelegere limitată a omului și

transcendența conținutului obiectului, accesibil inimii, nu rațiunii (p. 143).

Evoluînd cu dexteritate pe aceste niveluri și trecînd cu siguranță de la unul la altul, C. C. Pop arată, în prima parte a cărții, dubla semnificație a cosmosului – unitate a obiectelor și, totodată, limită a infinitului (p. 54); modul în care zeroul, ca origine a numerelor, generează înfinitatea matematică, potențială; statutul metaforic al infinitului, ce se dezvăluie prin „urme” a căror tratare prin simbolismul matematic pregătește, prin interpunerea retoricii apologetice, deciptarea hermeneutică și fenomenologia aparențelor ce ascund prezența (p. 129). Teologia Dumnezeului ascuns, accesibil doar cunoașterii indirecte, digresive, singura ce se poate aplica, de la distanță, unui obiect transcendent, face ca ispita să devină imaginea căutării, la fel cum pofta simțurilor figurează caritatea. În același sens, afectarea celui ce caută de către obiectul îndepărtat al dorinței, echivalentă cu ieșirea din starea de indiferență, ea însăși părtinitoare (cine e neutru e împotriva adevărului), e semnul credinței ca angajament mereu reinnoit, cum o va descrie „argumentul” pascalian al pariului asupra existenței lui Dumnezeu.

Partea a doua a cărții („Omul și infinitul”), așezată în poziție centrală, examinează situația existențială a omului prin prisma „afectivității”. Deși cuvîntul apare în limba franceză doar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dublînd clasicul „sensibilitate”, C. C. Pop nu ezită să facă din această noțiune, de altfel utilizată în exegeza pascaliană, pivotul demonstrației. Operațiunea e reușită în sensul că, reîmprospătînd terminologia critică printr-o lectură fenomenologică, autorul reinterpretează celebra formulă pascaliană „*Dieu sensible au cœur, non à la raison*” ca desubiectivizare, ca „ex-centricare” a eului și ca dispersie în cotidianitate, ce nu fac decît să semnifice, printr-o răsturnare a sensurilor, dorința de mîntuire. Aflată pe frontiera mișcătoare dintre pasivitate și activitate, dintre obișnuință și deschidere spre har, afectivitatea se manifestă la nivel psihologic prin nevoia lipsită de orizont a divertismentului; la nivel transcendent prin disperarea născută din neputința cunoașterii (fr. *angoisse*) iar la nivel transcendent prin așteptarea, amplu conotată escatologic, a întîlnirii cu Isus. Pe fundalul căderii lui Adam, al pierderii nemuririi și al rătăcirilor rațiunii – expresie a libertății dar și, îndeosebi, formă a limitelor omului -, Pascal își supune cititorul, cum arată foarte bine C. C. Pop, presiunii neîncetate a transcendentului. Plecînd de la postulatul că ceea ce ne scapă ne afectează, autorul face din tema infinitului o problemă a reîntemeierii subiectului prin care proiectivitatea și ieșirea din sine a omului supus divertismentului își schimbă direcția, interiorizîndu-se sub forma răspunsului la o „convocare” supranaturală. În acest context, argumentul pariului, pus în perspectiva escatologică a sfîrșitului telescopat într-un prezent iminent (p. 215) care, corelînd timpul cu eternitatea îi conferă primului inteligibilitate, și a urgenței deciziei, joacă, simultan, pe două planuri: al harului și al agoniei, al dorinței și al fricii de a găsi (p. 217). Mai curînd injonctiv decît argumentativ, celebrul argument, pe care Pascal îl construiește împotriva



demonstrației carteziene a existenței lui Dumnezeu („argumentul ontologic”), iese din cadrele apologeticii canonice. Încă din secolul al XVI-lea, tratatele apologetice se clădeau cu predilecție pe amenințarea cu moartea veșnică, descrisă în imagini colorate și exuberante ale infernului. Adresîndu-se unui public inteligent și frivol, atras de plăcerile mondene, Pascal (care de altfel nu folosește niciodată cuvîntul „apologie”) ia calea inversă, subliniînd vanitatea și nesiguranța bunurilor terestre prin cunoscuta tehnică a „reducerii la nimic a finitului”. Utilizînd tactic limbajului celor pe care vrea să-i convertească, Pascal înscrie desfășurarea retorică a pariului pe fundalul spaimei produse de „tăcerea veșnică a spațiilor infinite”, a căror descoperire producea, în vremea lui, neliniște intelectuală, putînd fi astfel recuperată ca argument apologetic inedit, îndreptat împotriva imperialismului rațiunii. Generat de angoasa infinitului, pariul are rolul de a reduce insecuritatea existenței la o savantă proporție între certitudinea și incertitudinea cîștigului. Nedemonstrînd de fapt nimic, el are o semnificație euristică și morală: înlocuirea „neutralității” cu nesiguranța și promovarea celei din urmă la demnitatea de detonator al credinței.

Partea a treia a cărții studiază modalitățile de realizare textuală a proiectului pascalian reprezentat de *Cugetări*. Calificarea acestor texte ca ilustrări ale discursului fragmentar nu e lipsită de riscuri, deși e curentă în critica de specialitate. Într-un text celebru, Barthes opunea fragmentaritatea scrisului digresivității orale, pe care o numea, inspirat, „excursie” – care etimologic înseamnă plimbare nestingherită într-un spațiu deschis, dar și deschidere a textului sub forma unor pagini libere, nescrise, pe care oricine poate adăuga ce-i place. În această ultimă semnificație a termenului, Pascal își prezintă însemnările, cu „golurile” lor, ca pe o serie de digresiuni (nu ca pe fragmente ale unui tot ce urma să fie realizat, și nici ca pe o sumă de observații sau de maxime de sine stătătoare), în care, cum arată C. C. Pop, formulările paradoxale întîlnesc „dezordinea” textuală. Cum se știe, primii editori ai lui Pascal, urmați de alții mai bine de două secole, au fost atît de descumpăniți de „nepotrivrile” logice din sînul dosarelor în care erau păstrate *Cugetările* încît au amestecat textele, de-a valma, pentru a „salva” imaginea autorului, ceea ce a dat naștere unei lungi serii de ediții imperfecte filologice.

Opunându-se sistematismului cartezian, arta digresiunilor, expresie literară a „ignoranței savante” profesate de Pascal, rezumă tentativa de „prezentificare a infinitului” (p. 312 și urm.), care se înscrie în textul digresiv la modul semnificației deschise. În același timp, precizează C. C. Pop, ea marchează trecerea de la ontologie la hermeneutica discontinuității (p. 319) și depășirea opoziției dintre argumentul pentru și argumentul contra prin perpetua lor răsturnare – imagine a perspectivei agonistice, cheia de boltă a antropologiei cristologice pascalienne, și de asemenea a doctrinei mântuirii. În pagini dense și bine structurate, autorul evidențiază structura relațională a infinitului (ce se află *între* ordinea trupului și cea a spiritului, și *între* cea a spiritului și a carității, p. 377), caracterul problematic, „trans-ordinal”, al temei infinitului (care nu poate fi gândit cu mijloace discursiv-analitice dar care „dă de gândit” celui pornit în căutarea lui) și statutul ontologic paradoxal al acestuia: plasat între „surplus” și „deficit”, infinitul pascalian îi apare lui C. C. Pop ca un fapt de „non-experiență” (p. 402) și ca o realitate ce poate fi atinsă doar prin asumarea suferinței și a morții – altfel spus prin interiorizarea limitelor ce definesc omul.

Solidă, bine documentată și îndrăzneată, concepută riguros, redactată cu acuratețe și pusă în pagină ireproșabil, cartea lui C. C. Pop ne dezvăluie un cercetător foarte înzestrat, scrupulos, bine format și stăpîn pe mijloacele lui. Citatele din *Cugetări*, preluate din ediția Lafuma, corectă filologic, sînt date în original (ca și citatele din critica de specialitate) – lucru binevenit în condițiile în care traducerea românească, semnalată oportun în subsolul paginii, e uneori imperfectă și citeodată pur și simplu eronată. Aparatul critic e pus la contribuție cu pricepere și tact. Fără a pierde din vedere axa argumentării (problematicizarea infinitului ca temă a gândirii tradusă în afectivitatea fenomenologică), C. C. Pop se servește pertinent de sursele bibliografice, scrutîndu-le atent și nuanțat și extrăgînd din ele elemente ce-i confirmă analizele. Străin tentației de a-l eticheta simplificator pe Pascal (cum au făcut-o mulți, care l-au făcut să treacă, după caz, drept mistic, hegelian dialectic sau, dimpotrivă, antiraționalist declarat), C. C. Pop ni-l prezintă pe autorul *Cugetărilor* ca pe un autor polivalent, frămîntat, înfruntînd alternativele insolubile (dogmatism/scepticism, stoicism/pironism, jansenism/iezuitism), în opera căruia problema infinitului găsește răsfrîngeri abisale – transpunere *indirectă* a experienței trăite de savant, de moralist, de om în căutarea credinței. Semnalăm, de asemenea, calitatea notelor din subsol. Acestea cuprind de multe ori observații subtile, pe care autorul cărții le așează discret în josul paginii din grija de a nu rupe continuitatea textului. Trătînd un subiect dificil, studiat de critica de specialitate în afara unei perspective de ansamblu, cartea lui C. C. Pop e o aprofundare amplă și nuanțată a semnificațiilor infinitului în opera pascaliană. Prin ea, bibliografia românească consacrată marelui autor clasic francez se înnoiește ca metodă și diversifică unghiurile de abordare. Practicînd, în reflecția asupra *Cugetărilor*, o lectură transversală, în care informațiile științifice, filosofice, teologice, morale și antropologice sînt filosofice convergente și judicioase, C. C. Pop readuce în atenția specialiștilor și a publicului amator de cultură opera unui scriitor-far al secolului al XVII-lea francez.

imprimatur

Umbră pe hârtie a mării cărți

Ovidiu Pecican

Până să apuce criticul de serviciu să întâmpine volumul al nouălea din *opus magnum* al lui Gheorghe Schwartz – mă refer la ciclul românesc *Cei o sută* – autorul l-a publicat și pe următorul. Faptul nu vorbește doar despre latențele și încetineala criticii, și nici doar despre viteza de elaborare a scriitorului, ori de promptitudinea editurii. El vedește o consecvență tedescă a celui care își continuă, cu orice preț, proiectul ciclopic, de forța unui flux epic, de ambițiile similare celor ale unor clasici greco-latini... Piramidă, Casa Scînteii sau Casa Poporului? Greu de spus ce va fi ciclul de romane *Cei o sută* odată dus la bun sfîrșit, pe când cele o sută de generații se vor fi întruchipat în pagini, iar cărțile, mai mult de zece, câte părea să prindă proiectul inițial, se vor alinia într-o casetă proprie? Va avea, curînd, și literatura română un ciclu Rougon Macquart, o comedie umană, o epopee...

Am spus-o deja sau nu, Gheorghe Schwartz s-a lăsat sedus de modelul epopeic și înțelege să desfășoare, pe verticala istoriei, un proiect gigantic de factură epică din care nu lipsesc nici știința, nici poezia. Ce caută știința într-o evocare de lumi succesive? Nimic altceva decât că asigură, prin asidua și judicioasă documentare, acuratețea unui cadru istoric și spectacolul marilor scenografii ale timpului, facilitînd fantasmarea acurată într-un joc borgesian cu rădăcini în istoriografia romantică a unor măștri de tipul Jules Michelet și Edgar Quinet. „Borgesian”, „Michelet” și „Quinet” sunt numai niște ticuri livrești care mă ajută să semnez, pe de o parte, o cultură istorică deplin asimilată, pe de alta înțînirea, la nivelul discursului, a scriitorului de reconstituiri istorice cu autorul de ficțiuni de pretext istoric, linia dintre ei fiind subțire și conducînd la inefabile încalcări ilicite de teritorii. Iar poezia, câtă poate fi într-o asemenea dispunere de arealuri și discipline, se naște, nu o dată, tocmai din incursiunile neautorizate în „dincolo”-ul celuilalt, din ezitarea între „impresia” istorică precisă și cea generică, plasându-se în interstițiile pe unde imaginația circulă nestingherită, fiind, totuși, bine dozată și canalizată în raport cu ansamblul. Cu formula inspirată a lui Caius Dobrescu, ceea ce face Gh. Schwartz înseamnă „a-ți imagina istoria civilizației”. După Anton Ilica, ciclul „realizează un mozaic alogic, dar cronologic din frânturi de fapte ale unor personaje inventate, un ansamblu cosmic cu iz istoric”.

Același Caius Dobrescu are dreptate să constate însă că aliajul prozei din *Cei o sută* include „elemente de thriller istoric sau de roman noir, și nuclee de literatură fantastică (sau chiar vag fantasy), dar și, după cum scribul însuși recunoaște cu strategică modestie, ceea ce am putea numi «ficțiuni investigative»”. Supus analizei scrutoare, ansamblul cosmic sau istoria speculară a civilizației creată de prozator își dezvăluie componentele disparate, neortodoxe pentru ceea ce putea părea un proiect românesc de factură istorică. *Diavolul Argintiu* (București, Ed. Curtea Veche, 2011, 508 p.) și *Bastonul contelui* (București, Ed. Curtea Veche, 2012, 512 p.) sunt, mai mult decât componentele dinainte ale întregului, niște *theatti mundi*, adevărate scene pe care desfășurările de forțe decantate din structuri și materiale compozite, dau la iveală privilegii de factură barocă. Oricât ar aspira la aticul stilistic, prezent la nivelul frazei, etajul macrostructural dezvăluie o viziune

leibniziană, unde monadele se înșiruie pe o ață pentru a da, în final, giuvaierul întreg, evidențind un elan natural către asianic. Nici nu poate fi altfel, când vrei să convoci în avanscenă, rînd pe rînd, toate clipele istoriei și când ai nevoie de toate materialele susceptibile să contribuie la întruchiparea totalității. Gheorghe Mocuța descoperă chiar rețeta scrisului din *Cei o sută*: „Barocul schwartzian se naște din povestirea populară germană de tipul «Till Eulenspiegel», conjugată cu înțelepciunea și umorul orizontului ebraic, la care se adaugă aspirația enciclopedică și plăcerea de a rezolva misterele istoriei și de a se elibera din labirintul miturilor. Fiecare pagină oglindește lumea, fiecare personaj oglindește destinul unei cetăți, al unui popor, raportându-se, prin diferență, la enigmele și necunoscutele celorlalți”. Este surprinzător de adevărat, dar prin aceasta nu anulează deloc observația lui Caius Dobrescu după care „Ecuția care ar aproxima cel mai bine spiritul creator al lui Gheorghe Schwartz ar fi aceea care ar reuși să conjuge rafinamentele ludice ale scepticismului à la Mircea Horia Simionescu și controlul profesionist al speculației senzaționale al unor avocați ai paleoastronauticii de factura lui Erick von Däniken”.

Ar rezulta, cred, de aici, că autorul vedește aplecarea naturală, dar și construită, către o formulă ce îmbină ambii poli ai scrisului, atic și asianic, combinînd atât aplecarea spre baroc, cât și aspirația către clasicitate. Într-o formulă la îndemînă, dar cam superficială, s-ar putea conchide, probabil, că asistăm la o desfășurare de forțe postmoderne într-un proiect care rămâne, totuși, prin opțiunea pentru marea narațiune, prin pariul pe întreg (în locul fragmentarului) și prin alte elemente, precum însuși spiritul cosmoidal, pentru rotunjime (cifra o sută!) de modernitate. Aș crede, totuși, că formulele de acest gen nu se dovedesc funcționale în tentativa de a surprinde specificul unui proiect cum este *Cei o sută*, dus deja până foarte departe (până la al nouăzeci și șaptea inclusiv), decât parțial, deci eronat. Cu lanțul de romane al lui Gh. Schwartz se intră în logica celor *O mie și una de nopți*, unde dincolo de întâmplări și mijloacele literare puse în slujba acestora rămâne, enorm, încălcit, exploziv, întregul care aglutinează proză și poezie, metaforă și dialog, rostogolind lumea discursivă dincolo de limitele obișnuite ale limbii, în universal. Epuzarea alfabetului, a codurilor narative și de lectură, așezarea la toate intersecțiile comunicării artistice posibile conduce către evidența proiectului Marii Cărți, adică dincolo de simpla beletristică și de mica nebunie scriitoricească. Se intră în altă logică, mai curînd mitologică și religioasă, de decodificat cu alte mijloace, stratificate, niciodată epuizate cu certitudine. De la acest punct înainte, nici calitatea scriiturii nu mai primează, nici convergența stilurilor și a mijloacelor, nici măcar verosimilitatea. Cartea se generează pe sine, rostogolirea ei continuă chiar și după ce autorul și-a încheiat proiectul și se odihnește contemplîndu-l.

Asistăm, cred, la un fenomen prozastic fără precedent, iar faptul că el se întâmplă în limba noastră și în miezul culturii române, departe de larma marilor industrii ale cărții și ale atottriumfătorului marketing cultural e un privilegiu, nu un neajuns.

amfiteatru

Dante și gândirea „politic corectă” (I)

Laszlo Alexandru

O știre surprinzătoare a fost dată publicității de agenția Adnkronos în ziua de 12 martie curent. Înainte de-a mă referi la conținutul ei, o traduc aici din limba italiană. “Stereotipuri, locuri comune, conținuturi și fraze jignitoare, rasiste, islamofobe și antisemite care pot fi greu înțelese și rareori sînt evidențiate și explicate în mod corect. Acesta e conținutul anumitor terține din *Divina Comedie* care, conform “Gherush92”, organizație a cercetătorilor și profesioniștilor care se bucură de statutul de consultant special pe lângă Consiliul Economic și Social al Națiunilor Unite și desfășoară proiecte de educație pentru dezvoltare, drepturile omului, rezolvarea conflictelor, rasism, antisemitism, islamofobie, ar trebui eliminată din programele școlare sau, cel puțin, citită cu necesară prudență.

«*Divina Comedie* – explică pentru Adnkronos Valentina Sereni, președinta ‘Gherush92’ – stîlp de temelie al literaturii italiene și piatră de hotar în formarea elevilor italieni prezintă conținuturi jignitoare și discriminatoarele atît în lexicul său, cît și în substanța ei și este propusă fără nici un filtru sau fără considerații critice legate de antisemitism și rasism.»

Sub lupă au ajuns mai cu seamă cînturile XXXIV, XXIII, XXVIII, XIV. Cîntul XXXIV, explică organizația, reprezintă o etapă obligatorie de studiu. Personajul și termenul Iuda și iudeu sînt parte integrantă a culturii creștine: «Iuda prin antonomază este un om fals, un trădător (de la Iuda, numele apostolului care l-a trădat pe Isus)»; «iudeu e un termen comun peiorativ, conform unei vechi prejudecăți antisemite, care-l indică pe cel avid de bani, cămătar, persoană vicleană, trădătoare» (*De Mauro, Dicționarul limbii italiene*). Semnificația negativă a cuvîntului iudeu s-a extins la întregul popor evreu. Iuda, personajul lui Dante, este reprezentarea lui Iuda din Evanghelii, sursă de antisemitism.”

Merg înainte cu traducerea analizei furnizate de agenția de știri. «Studiind *Divina Comedie* – susține organizația ‘Gherush92’ – tinerii sînt obligați, fără filtre sau explicații, să aprecieze o operă care calomniază poporul evreu, învață să-i împărtășească mesajul de condamnare antisemită, repetat și în zilele noastre în slujbe, predici, povește, cuvîntări și care i-a atras poporului evreu durere și doliu.»

În plus, continuă organizația, «în cîntul XXIII Dante pedepsește Sinedriul care, potrivit creștinilor, a complotat împotriva lui Isus; conspiratorii, Caiafa ca preot suprem, Ana și Fariseii îndură cu toții aceeași pedeapsă, însă diferită de restul ipocriților: prin legea echivalenței Caiafa stă gol și răstignit pe jos, astfel încît toți ceilalți osîndiți ipocriți îl calcă în picioare».

«În cîntul XXVIII al *Infernului* – explică mai departe Sereni – Dante descrie suferințele oribile pe care le îndură semănătorii de vrajbă, adică aceia care în timpul vieții au provocat diviziuni politice, religioase și familiale. Mahomed e prezentat ca un schismatic, iar Islamul ca o erezie. Profetului îi este sortită o pedeapsă atroce: trupul lui e despicat de la bărbie la șezut, încît mațele îi atîrnă printre picioare, o imagine care insultă cultura islamică. Ali, urmașul lui Mahomed, în schimb, are capul retezat de la

bărbie la rădăcina pletelor. Jignirea – adaugă – e încă mai evidentă deoarece trupul ‘sfîșiat’ și ‘schilodit’ al lui Mahomed e asemănat cu o butie spartă, obiect ce conține vinul, interzis în tradiția islamică. În descrierea lui Mahomed sînt folosiți termeni vulgari și imagini înfiorătoare, încît în traducerea arabă a *Divinei Comedii* a filologului Hassan Osman au fost omise verburile considerate jignitoare.»

Și sodomiții, adică cei care au avut raporturi «împotriva naturii», sînt pedepsiți în *Infern*: sodomiții, păcătoșii cei mai numeroși ai cercului respectiv, sînt descriși în timp ce aleargă sub o ploaie de foc, osîndiți să nu se oprească vreodată. În *Purgatoriu* sodomiții reapar, în cîntul XXVI, împreună cu depravații heterosexuali.

«Nu dorim cenzura sau arderea pe rug – precizează Sereni – dar am vrea să se recunoască, în mod limpede și fără ambiguități, că în *Divina Comedie* există conținuturi rasiste, islamofobe și antisemite. Arta nu poate fi deasupra oricărei judecăți critice. Arta e făcută din formă și conținut și chiar admițînd că în *Divina Comedie* există diverse niveluri de interpretare, simbolic, metaforic, iconografic, estetic, aceasta nu ne autorizează să eliminăm semnificația textuală a operei, al cărei conținut denigrator este evident și contribuie, astăzi ca și ieri, la răspîndirea acuzațiilor false, care au costat de-a lungul secolelor milioane și milioane de morți. Persecuții, discriminări, expulzări, arderi pe rug au avut de suferit din partea creștinilor evreii, homosexualii, maurii, popoarele necredincioase, ereticii și păgînii, aceiași pe care Dante îi situează în cercurile infernului și ale purgatorului. Acesta este un rasism pe care lecturile simbolice, metaforice și estetice ale operei, în mod evident, nu-l îndepărtează.»

«Azi – conchide Sereni – rasismul e considerat o crimă și există legi și convenții internaționale care protejează diversitatea culturală și apără de discriminare, ură sau violență din motive rasiste, etnice, naționale sau religioase, și la ele trebuie să ne raportăm; așadar aceste conținuturi, dacă sînt predate în școală și declamate în public, contravin respectivelor legi, mai ales dacă lucrul se petrece în prezența unuia dintre categoriile discriminate. Este de datorită noastră să le semnalăm autorităților competente, inclusiv celor judiciare, că *Divina Comedie* prezintă conținuturi jignitoare și rasiste care trebuie aprofundate și cunoscute. Solicităm, prin urmare, să fie îndepărtată *Divina Comedie* din programele școlare ministeriale sau, cel puțin, să fie incluse necesarele comentarii și clarificări.»

Luarea de poziție a cercetătorilor de la ONU ridică o serie întregă de probleme delicate, ce merită a fi examinate pe rînd. În primul rînd ea aruncă în desuetudine, încă din premisele pe care și le asumă, ipoteza enunțată de Madame de Staël, potrivit căreia poezia ar fi “une noble inutilité”, o activitate de lux lipsită de finalitate imediată. Chiar dimpotrivă, vin să ne spună partizanii noului tip de gândire, textul literar contribuie la formarea imaginilor și a valorilor publice, care influențează pe termen mediu și lung comportamentul unei societăți. Opera de artă nu se limitează la delectarea consumatorului, ea intervine în edificarea personalităților individuale și colective. De aceea trebuie acordată o maximă



atenție mesajelor exprimate pe această cale, pentru a fi remediate din timp cele nocive, contraproductive.

Nu altceva considera și Dante, la vremea lui, pe cînd își construia capodopera în special pentru a le arăta contemporanilor săi calea cea dreaptă de urmat. În scrisoarea a XIII-a, adresată lui Can Grande della Scala (deși în unele ediții numerotarea diferă, iar în altele e contestată autenticitatea textului), poetul florentin își explicitează proiectul. “Subiectul întregii opere, înțeles numai literal, este starea sufletelor după moarte, privită în general. Într-adevăr despre această stare și în jurul ei se desfășoară mersul întregii opere. Dacă însă opera este înțeleasă alegoric, subiectul ei este omul, care, după cum, pe temeiul liberului arbitru a săvîrșit binele sau răul, este supus la dreptatea răsplătii sau a pedepsei. (...) Lăsînd la o parte subtilitățile de analiză, trebuie spus pe scurt că scopul atît al întregului, cît și al părții este să îndepărteze pe cei vii, în viața aceasta, din starea de suferință și să-i călăuzească la starea de fericire. Genul filosofic folosit aici și în întreg, și în parte este morala sau etica. Căci atît întregul, cît și partea au fost create nu în vederea speculației, ci în vederea acțiunii. Iar dacă în vreun loc sau pasaj se tratează în forma speculativă, nu este făcut de dragul speculației, ci de acela al acțiunii” (trad. Petru Creția, în vol. Dante, *Opere minore*, 1971, p. 746, 748).

Autorul medieval își afirmă deschis intențiile etice, care au stat la temelie întregului edificiu: dorința de a-și îndemna cititorii la căutarea fericirii prin mijloace oneste. Și totuși criticii săi “corecți politic” de azi ne asigură că am avea de-a face în *Divina Comedie* cu “conținuturi jignitoare și rasiste”, care influențează negativ spiritul public și sînt pernicioase. Cum e posibil ca intențiile cu care poetul a pornit la drum să fi eșuat tocmai în contrariul lor? Ce bruiaj radical a intervenit oare, pe calea dintre emițător și receptor, încît sensurile să fie răsturnate, binele devenind rău, frumosul – urît, iar înălțarea spre cunoaștere – scufundare în ură?

(continuare în pagina 31)

poezia

Stoian G. Bogdan

Poemul poemelor

CÂNTUL I

- Cuprinde-mă! Topesc privirile tale, căci numai în brațele tale pot găsi toată fericirea.
- Pieptul tău e Câmpiile Elizee, glob trandafiriu orbitor îmbrățișarea ta, de aceea toate femeile de tine se îndrăgostesc.
- Du-mă undeva unde să-mi arăți toată strălucirea. Du-mă mai repede. Cupidonul meu e în noapte. Dragostea i-a luat ochii, numai prin ea privește. Scoate-mi săgeata lui. Săgeata lui nu mă înalță. Soarbe-mi otrava. Otrava ta e primăvara simțirii, îmi spunea.
- Fleașcă-n vulcanul dragostei sunt superbe(c)telor, de aceea tot ce ating se îndrăgostește. Frumusețea mea e zeiască, e Roma!
- Nu-mi luați în seamă umbra de cearcăn, ochii mei au privit stelele noapte de noapte. Trotuarele orașelor de lumină roz m-au adus aici, să pot cunoaște în sfârșit iubirea. Iubirea ce-mi fuse promisă nu mi s-a dat.
- Răpitorul meu, lasă zmeura buzelor tale să-mi spună cui îi șoptesc, cui îi zâmbesc, pe cine sărută și unde. De ce să simt peste tot buzele celorlalți?
- De ce, să nu știi tu, arhifrumoaso magico perfectă, cui și pe cine vei afla mai târziu, căci faguri de frumusețe sunt obrajii tăi.
- Mireasma ta e ciuperca halucinogenă, numele tău mi-a lăsat gust de absint.
- Curbele tale duc în extaz.
- Te ador dar nu pe tine de-aceea-ți ofer TOTUL.
- Binecuvântat să fie Cupidon, raza lui mi-a deschis inima.
- Răpitorul meu are pielea fosforescentă, luminează în toată ființa.
- Vraja este Răpitorul meu, vocea îmi tremură când îl vorbesc.
- Cât de arhifrumoasă magică perfectă ești Răpitoarea mea, gură de dulceată gura ta.
- Cât de total ești, Răpitorul meu, și cât de încântătoare ți-e vocea. Vorbele tale valuri de fluturi multicolori. Plaja pustie și iubirea noastră mereu.
- Petală de sânge luna. Așternut translucid prin care se vede fericire cerul.

CÂNTUL II

- Eu sunt trandafirul care a crescut din asfalt. Eu sunt ochiul cu o mie de iriși.
- Ca o regină care mă ține în șah pe o poză alb negru. Ca o urmă în piept e Răpitoarea mea.
- Ca un greiere între gândaci e adoratul meu... mixează pe platane luna... muzica lui dulce face să se miște trupul meu. Să îl ador pe muzica lui ador.
- El m-a dus după apus și o pilulă catifelată și roz mi-a dat, ștanțată cu un "și-o"
- Dați-mi limonadă, căci sunt însetată după cântecul lui.
- Într-un glob trandafiriu orbitor m-a închis, are pielulumină.
- Superfe(c)telor, vă aduc rugăminte, lăsați-mi Răpitoarea să viseze vocea care o venerază.
- Spune-mi, fluturaș sclipitor, cine te adoră pe tine?

- Incantație pe buzele mele trupul lui. Îl înalț cu toată ardoarea.
- Cât trebuie să dormi ca să te trezești, Iubitoarea mea?
- Noaptea a trecut, luna s-a terminat, cerul e soare.
- Înflorește orașul și iată vremea Poemului, străzile șușotesc toată dragostea noastră.
- Oamenii sunt frumoși, ziua un zâmbet, noi nemuritori. Cât trebuie să dormi ca să te trezești, Iubitoarea mea?
- Arată-mi curcubeul cuvintelor tale, căci mintea ta-i o frumoasă și trupul sublim incarnat. Ochii tăi sunt strugurii lui Bachus.
- Deschide-ți-i Iubitoarei mele ferestrele Paradisului, căci trupul ei nestemată de ciocolată de mentă-i.
- Răpitorul meu e în adâncul meu. Strălucește ca soarele.
- Între noi nu mai este nimic. Suntem TOTUL.

CÂNTUL III

- Ca o viespe l-am căutat în petalele patului. Și nu era.
- Iată - mă trezesc să-l găesc prin tot orașul. Iată - mă trezesc de noapte și nu era.
- Și-am întrebat stelele dacă n-au văzut sufletul meu, dar au tăcut. Și-am întrebat Luceafărul.
- Numai trupul, după ce mi-a răspuns, am fugit și uite-asa l-am întâlnit pe Răpitorul sufletului meu, de mână l-am luat și niciodată parcă nu l-am mai lăsat, acasă l-am luat.
- Superfe(c)telor, vă aduc rugăminte, lăsați-mi Răpitoarea să viseze vocea care o venerază.
- Ce muzică se-aude cu miros de hașis și gust de șampanie, ce muzică relaxantă ca un sicriu de puf, ce muzică se-aude ca o lopată înfiptă-n mormânt?
- Ha ha ha, e Roz-Royce-ul adorației, are farurile aprinse și lumina lor roz e.
- Te invită.
- Ochii tăi sunt... toate visele care încep acum și nu se mai termină niciodată...

CÂNTUL IV

- Cât de metaiubitoare ești Răpitoarea mea! Gura de dulceată gura ta! Ochii tăi cocktailuri în cluburi de noapte animatoare la bară
- Sprâncenele tale sunt cele mai frumoase păsări într-un tablou nesfârșit
- Nu poate exista vers care să poată exprima cum sunt obrajii tăi. Obrajii tăi sunt o senzație roz.
- Zâmbetul tău învie morții. Iată toți oamenii dintotdeauna încep să se încarneze din pământ și din apă unul câte unul te preamăresc. Ești Dumnezeea. Curbele tale duc cu-adevărat în extaz.
- Simt că-mi cresc aripi când mă gândesc la țâțele tale, curu' ăla al tău inenarabil și inexorabil și inebranlabil și criminal.
- Voi intra la tine până voi ejacula roz soarele. Noaptea va fi o ghirlandă deci oraș de nuri mă vei alege primar așa cum vrei.
- Ești mai mișto decât orice ador ești MISS MIȘTO pt.otdeauna.
- Vino în visul meu și fă-mi viața o noapte, vino

în visul meu să plutim prin povești.

- Pentru că tu vrei, pot să fac orice vrei. Sunt duhul tău bun și rău pt.otdeauna. Și nu trebuie să-mi spui ce vrei. Vreau ce vrei.
- Pentru că tu știi să faci cea mai mare plăcere, sărutul tău pierde mințile.
- Și iată-mă, mângâi cu mine părul tău, căci părul tău curge-n toate părțile și n-are sfârșit. Plutesc prin părul tău de departe. Din trecut și din viitor. Mă apropii. Oare nu fericire ești?
- Iată te aștept aici vrăjitorule din roz și mă fac fleașcă privirile tale. Privirile tale insinuează nerușinat.

CÂNTUL V

- Și sunt în limbă după tine. Și am pus pe degetul tău șuviță de roz. Sunt tot o dragoste, un iris înflorit în dragoste. Mă disper.
- Treză nu eram, iubirea-i o lungă beție. Dar prin vis auzeam vocea lui pisică rozalie.
- Trezește-te măndro ochii tăi vreau să mă binecuvânteze.
- Răpitorul meu m-a cuprins și pe pleoape m-a sărutat. Dar ochii nu mi i-am deschis, de parcă eram legată în visul meu colorat.
- Când m-am trezit să-l sărut a dispărut.
- Ca o lacrimă am căzut, totul era tristețe, țândări, praf, scrum, nefrumusețe. Și l-am dat dispărut. Și am întrebat stelele. Dar au tăcut. Și am întrebat Luceafărul. Și nu mi-a răspuns!
- El prin fereastră mi-a intrat pe curând pe o rază roză cum era evident. Totul în poemul dragoste e roz ardent. Chiar și Luceafărul pe cer. Chiar și cerul.
- Mi-a zis: 8 e numărul meu norocos, iată versetul 8, iată doi trandafiri ca să-i facem 2, oare nu vrei să faci niște 8uri?
- Superfe(c)telor universului, vă aduc rugăminte, cântați-i sufletului meu ce-ngână trupul meu cântați-i dorința mea maximă.
- De ce să nu fii tu cartea în care îmi scriu versurile nemuritoare, eclatante? Deschide-te și iată îți voi scrie unde-i gagiul ăsta al tău care, apropo, oare ce ți se pare așa strălucitor la el, oare strălucirea lui nu e doar în mintea ta?
- El este cel ce este și cel ce va fi, indiferent de povestea ce urmează. Iubirea mea îl scandează, iubirea mea-l gravitează, iubirea mea e-n el absolut.
- Fermecătorul meu n-are adversar în iubire ca o cobră dansează cântecul meu.
- El îmi creează dispoziția cea mai importantă, el face tot ce face perfect, perfect, perfect.
- Chiar și privirea ta. Chiar și ce se întâmplă acum. Timpul stă pe loc. Totul e visul lui, poemul dragoste.
- Îmi amintesc săruturile lui și gura-mi lasă apă și ochii-mi fug peste cap și-n fiecare particulă am fluturi cu petale roz luminează.
- Ăsta-i un poem despre un bărbat și-o sirenă. Ăsta-i un film despre iubirea dintre un bărbat și-o sirenă. Bărbatul ține de sold și viața și moartea. Bărbatul gândește. Fluturii cu petale roz gândesc. Luceafărul gândește. Trandafirii gândesc. Versetele gândesc..... Sirena nu gândește. Sirena e mută. Trupul ei stă în toate pozițiile deodată. Chipul ei toate expresiile deodată. Sirena nu gândește pentru că sirena știe toate gândurile..... sirena știe TOTUL totul. Și-l dansează-n imaginație.

Șerban Foartă - 70 de ani

Jurnal de vernisaj cu Șerban și mulți Șerbani

Ion Bogdan Lefter



27 octombrie 2011. Ajung în Timișoara după ore lungi la volan, răscumpărate de splendoarea șoselei de pe riviera Dunării, din zona Severinului, spre Porțile-de-Fier și pînă la Orșova. N-am mai trecut pe-acolo de mulți ani, aproape că uitasem drumul șerpuit pe malul românesc al fluviului, străpungînd în cîteva rînduri stîncile (tuneluri), și imaginea versanților sîrbești, împădușiți, sălbatici. Defileul, zona „Cazanelor”, adică. Și, după kilometri parcurși în paralel cu Dunărea - noua Orșovă, răsărită de după o culme de deal, refugiată pe coastele unui golf lateral atunci cînd, după construirea barajului, nivelul fluviului a crescut considerabil, înecînd vechea așezare și ce mai era prin zonă, y compris Ada Kaleh-ul. Nu știu cum o fi fost pe vremuri, însă Orșova de azi, cu casele sale dispuse pe mai multe rînduri, cocotate unele peste altele, printre arbori și grădini, are aerul unui orașel mediteranean...

(Oare se poate vorbi despre „golfuri” fără să fie vreo mare primprejur?!)

Scopul principal al călătoriei: vernisajul expoziției de fotografii făcute lui Șerban Foartă, ca primă etapă a unui proiect lansat de tînărul director al Bibliotecii Județene Timiș, Tudor Crețu, poet, prozator, eseist. Sînt în desfășurare „Zilele” anuale ale instituției, cu tot felul de evenimente care să aducă publicul mai aproape de cărți, de sălile de lectură ale vechii și frumoasei clădiri din Piața Libertății, în centrul vechi al orașului. Tudor m-a invitat pentru două „întîlniri literare” (pe care le comprimăm: ajung cam tîrziu, drumul s-a dovedit mai lung decît crezusem...) și pentru expoziția cu Șerban. Proiectul: *Fototeca BJT*, o arhivă de imagini cu mari scriitori ai zilelor noastre pentru viitorime. Autoarea setului cu Foartă și a expoziției: Mihaela Tărhuna, graficiană și pictoriță, ca și - iată! - fotograf de artă, și ea foarte tînără, angajată a Bibliotecii Județene (design, afișe, aranjamente de vitrine ș.a.m.d.).

Pentru vernisaj ajung la timp! Trec pe la hotel și apoi, condus de Tudor, descind la Librăria „Sevastia's Books”, în alt colț al centrului vechi, nu departe de Bastion. Pe o măsuță, în dreptul intrării, vizibilă din prima ochire, cum intri și urci cele două-trei trepte dinspre stradă - o primă imagine cu Șerban, care parcă ne-ar întîmpina pe toți. Pe urmă, pe măsură ce avansez, îl întîlnesc în alte cadre, în ipostaze varii, și la urmă, sub afișul impozant al expoziției, înfățișîndu-l - bineînțeles - tot pe el, îl descopăr în carne și oase, zîmbitor, cumva-boieros, amuzîndu-se de situație și - poate - de raportul parcă „invers proporțional” dintre imagine și sine însuși: pe perete e uriaș, mărit mult peste scara 1/1, în timp ce la poalele colosului stă, mititel, omul, poetul (altfel, în perioada asta a vieții, ...plinuț!). Pe deasupra, poartă - coincidentă! - aceeași cămașă albăstrie în care apare și pe afiș și în toate imaginile. Uitase că așa fusese îmbrăcat atunci, în ziua „sesiunii foto”, cînd mai adăugase o vestă alb-cenușie cu multe cusături, capse, fermoare. Acum, pare că tocmai și-a dat-o jos și... iată-l!

Se-adună tot mai multă lume, se stă de vorbă, librăria-cafenea-ceainărie-bar se umple-ochi.

Start! Tudor face introducerea și mă introduce și pe mine. Spune că „ședința foto” a însemnat nici mai mult nici mai puțin decît 400 de fotografii. Trebuie să fi durat! Pentru expoziție au fost selectate cîteva zeci, presărate prin tot localul, unele agățate pe pereți sau de multele rafturi cu cărți, altele așezate cîte două, spate-n spate, pe mese, ba chiar și sprijinite de vitrine, dar întoarse spre interior, spre noi. Șerban privindu-ne de pretutindeni. Mulți Șerbani! Îi/le improvizez povestea.

Pornind de la afiș. Protagonistul apare într-un cadru strîns, decupat în format alungit pe verticală. În aer liber, în parc (ne-o confirmă alte fotografii), cu un trunchi de copac în fundal. Bate vîntul și-i zburlește părul pe frunte. În mîna dreaptă ține o păpădie cu măciulia de puf intactă

în vîrf, ridicată către buze; dar nu suflă, dimpotrivă: o protejează cu stînga făcută paravan, cu podul palmei-căuș și degetele subțiri întinse în sus, ușor arcuite. Dacă „meteorologia” lumii o periclitează, acționează el invers decît fac toți copiii și, uneori, și oamenii mari: o ferește, o păstrează, se mobilizează ca ea să nu se „strice” (verbul folosit pe vremuri de sentimentalul boier - boier adevărat! - la-nceputurile versificației românești).

Șerban protejînd păpădia: metaforă deopotrivă ingenuă și puternică - oricît de fragil ar fi globul alburii! - a poetului și a poeziei, de bună-seamă. Ea - „floare” subțire, ușoară, de o frumusețe la fel de ireală ca și construcția de puf și aer adunată miraculos în forma geometrică perfectă; el - străduindu-se s-o păstreze intactă, în ciuda vîntului, a mediului ostil, a „vicisitudinilor vremurilor”...

Însă predominante nu sînt imaginile „poetice”, „poematice”. Aș fi pariat dinainte că expoziția se va dovedi amuzantă, sofisticat-simpatică, pe măsura naturii ludice a celui în cauză. Doar n-o să-l vedem pe Șerban Foartă într-o lungă pasă patetică! Nici în portrete banale, pe linia tradițională a pozelor cu scriitorii, dominată de stereotipia chipurilor și busturilor mai mult ori mai puțin expresive care privesc către obiectiv. Și nici în ipostazele mai mult ori mai puțin ingenioase, sugestive, pansive, „originale”, de obicei - sau întotdeauna - „regizate” de fotografi. Ni-l putem închipui pe Foartă supunîndu-se, acceptînd docil indicații de „joc actoricesc”, stînd cuminte „la poză”, schimbînd decorul și atitudinea tot la solicitare? Tocmai el, glumețul ineputabil, niciodată temperat! Hotărît, nu! Veșnic ironic și histrionic nu acceptă regulile statice ale situației, nu rabdă, nu poate sta locului, începe singur să se „joace”, se alintă, apucă obiecte, face „mutre” și giumbușlucuri vizuale așa cum în scris se dedă la nesfîrșite năstrușnicii verbale.

De pildă, își dă jos ochelarii și „pozează” privind cu ochiul drept printr-o lupă. Apoi înșfăcă o foarfecă, o apucă de vîrf și se uită la noi prin găurile în care se vîră degetele cînd apuci unealta ca să tai ceva cu ea. Sau își pune din nou ochelarii, dar de-a-ndoaselea, cu lentilele la spate, la ceafă! și-și mai aplică pe ochiul stîng un... ceas de mînă, secondat de Tudor, care, personaj secundar al ciclului, prezent în cîteva cadre, precum un *raisonneur*, face același gest (cu alt ceas, bineînțeles), amintind figurile piraților, brăzdate de benzile negre care le ascund orbitele goale...

În alt loc, ține la piept un elefântel-scrumieră, ca pe o broșă: cochet și parodic. Sau, pe fundalul rafturilor cu cărți ale bibliotecii proprii (expoziția beneficiind la rîndul ei - cum spuneam - de un decor cu alte rafturi cu alte cărți, drept care fotografia devine o „punere în abis” a evenimentului...), maimuțărăște atitudinea țepăună a personajelor cu pretenții „nobile”, ținînd mîna dreaptă la bărbie, în semn de „afectare”.

Sau, în și mai apăsată bufonerie, își pune pe cap o cunună vegetală, imaginîndu-se, ironic, aed, pentru ca apoi, spre a-și răscumpăra cutezanța, să dea jos împletitura și să și-o aplice pe față, privind prin deschizătura ei, cu un aer de bunicuță ivită din basma!

Sau: vorbind la telefon, uitându-se către noi, iar în fundal – un ecran de computer pe care stă scris „Șerban, te iubesc!”...

Iar în seria din parc se ascunde pe jumătate după un copac, în misterios „spion”, iese din mijlocul unei îngemănări fabuloase de trunchiuri sau stă cu Tudor pe o bancă și, zîmbind, își întinde mâinile în lateral și puținel în sus, ca pe niște aripi.

Glumă-glumă, însă – știm bine asta, și de mult – prea-comicele bufonade sînt triste pe dedesubt, arlechinii disimulează un fond tragic. Așa și Șerban – în scris, dacă știi să-l citești, ca și în fotografiile în care bonomul poet, cu barbișonul din ultima perioadă și cu mustața rasă, în mică și veselă regie facială, păstrîndu-și aerul pișcher dintotdeauna, e vizibil „încărcat de ani”, încărunit, adus de spate. Cîteva imagini ajung chiar să transmită o intensitate extraordinară a melancoliei senectei: se uită la noi peste ochelari, zîmbind, țînînd în față un fel de figurină cu nutriță de ursuleț și rochie feminină, pictată pe carton și decupată, o „jucărea”, dar privirea e teribil, teribil de tristă; la fel în alte cîteva fotografe și mai ales într-una în care, cu corpul în semiprofil și cu fața întoarsă către obiectiv, nu face nimic altceva decît să ne fixeze, fără să-și mai schițeze zîmbetul, încremenit, făcîndu-ne să încremenim la rîndul nostru, martori ai unei tristeți atît de liniștite și de adînci, sfîșietoare.

Ce face Mihaela Tărhuna, cu miraculosul ei aparat fotografic, în fața lui Șerban, care „pozează”? Cum să te descurci cu poetul-arlechinul-tragedianul?

Meritul ei prim și foarte mare e că va fi știut să-l provoace la improvizatiile mimice, gestuale, obiectuale cărora le-am făcut rapid inventar și să-l prindă cu promptitudine în cadru, într-o specie *sui generis*, esențialmente oximoronică: instantanee (deci spontane, „naturale”) ale atitudinilor „jucate” ale protagonistului (deci „artificiale”). Și să-i capteze impresionant tristețea ascunsă de obicei în spatele spectacolului verbal non-stop, în stilul inconfundabil al casei.

Vor fi fost – totuși! – și unele „indicații de

regie”: poate că „poza” cu mîna „nobilă” la bărbie e un răspuns la solicitare, cu ironia și autoironia adăugate; și poate și alte posturi sînt „la cerere”, de unde să știm din moment ce n-o vedem niciodată pe artistă, ascunsă în spatele obiectivului, și nici nu există, ca-n filme, coloană sonoră!

Sînt – apoi – adaosuri de mîna pe cîteva fotografii: cote indicînd măsurători pe baza cărora sînt verificate proporțiile din imagini, numărători ale obiectelor din jur („14 buc” [cărți] pe un raft, „3 buc” pe altul, „TOTAL = 79 BUC. CARTE” într-un colț); sau „Greșit” și „corect” pe imaginea în care Șerban și Tudor își acoperă cîte un ochi cu ceasurile, al primului nimerindu-se cu ora 12 în jos!

Și un cadru din parc în care Șerban primește sau dăruiește – nu se poate spune sigur – două figurine din hîrtie împăturită, ca niște origami, vapoase, cu alură de păsări (lebede?). Pe prima o ține în mîna dreaptă, la piept, în timp ce stînga, întinsă, se întilnește cu dreapta lui Tudor, atingînd deodată cocoloșul alb, eterat. Fotografia are două intervenții ulterioare: o schiță geometrică semnalînd diferența de înălțime dintre cei doi (scoatere ironică la iveală a tehnicismului pe care-l presupune ochiul expert) și, în contrabalans poetico-simbolic, un decupaj dreptunghiular al mîinilor purtătoare de hîrtie împăturită/origami/pasăre, mărit în programul grafic al computerului, chiar acolo, în centrul fotografiei, concentrînd atenția asupra clipei în care frumusețea e – nu-i așa? – împărtășită.

Imaginea intră în „efect de ecou” („controlat”?) cu cea a lui Mircea Nedelciu privind spre aparat cu un ochi printr-o lentilă semicirculară în a cărei suprafață partea respectivă a feței apare hipertrofiată: glob, sprînceană, frunte, obraz.

Și mai remarc și o poză, tot din parc, în care Șerban ține aceeași păpădie în mîna, din alt unghi, imaginea prinzînd și un nume săpat cu briceagul în coaja copacului: „LEO” – combinație care ne obligă s-o luăm drept „hazard obiectiv” după ce Șerban și Leo (tot Șerban: Alex. Leo Șerban) au semnat cîndva în tandem o carte electronică de – iarăși – imagini și inscripții...



fotografii de Mihaela Tărhuna

Plus tot ce ține de meserie: cadrele, distanțe, proporții, ecleraje. Portretistică foto de mare clasă, sub semnătura prea-discretei – n-o știam din alte proiecte – Mihaela Tărhuna. O veritabilă comoară de imagini: mulți-mulți Șerbani spunîndu-ne lucruri profunde despre Șerban...

Șerban Foarță a împlinit 70 de ani pe 8 iulie 2012.



emoticon

Papillonage

Șerban Foarță

*Pen'că n-am cuvinte la-ndemână
pentru-o mulțumire în română,
iată o arietă pentru canto,
la căderea serii-n (v)esperanto:*

Papillonage



Mariposa
petaluda
papaotl
and so forth,

all three closed,
closed in a bottle
in a bottle without horse.

Closed by Don Ruys, señor
de Medina y de Posa,
qui écoute el ruisenior
et admire la mariposa.

Petaluda
papaotl
mariposa
schmmeterling
all four closed,
closed in a bottle
closed by Mr. Maeterlinck

(in Französisch: *materlenk*),
Grand cordon de l'Ordre de
Léopold, – que Timour Lenk
ne provoque pas: „A nous deux!”

Mariposa
papaotl
farfallo...
In Orlamonde,
in his bottle
without throttle,
alle Menschen sind so trottet,
gagâteux [*sic!*] est tout le monde.



proza

Cafeneaua lui Spovveri

Giancarlo Bellini

Giancarlo Bellini s-a născut la Florența în 1 noiembrie 1944 și trăiește în acest oraș până la 45 de ani. Este activ politic de tânăr în cadrul PCI, consecvent crezului său de stânga.

Călătorește în toată Europa și Statele Unite și vine în România prima oară în 1969, aruncând oarecum cu banul pe harta Europei. A lucrat în transporturi internaționale, în sectorul maritim și aviatic. A fost activ în munca sindicală, a scris la ziarul sindicatului. Este un competent cititor de literatură română și are de când se știe preocupări literare.

A publicat poezii în Amfiteatru (trad. Dinu Flămând), Steaua (trad. Adrian Popescu) și proză în Vatra (trad. Al. Vlad).



Degeaba firma verde și roșie, cu reproducerea unei mingi de piele între cele două cuvinte, îl boteza „Bar Sport”. Pentru toți localul era „cafeneaua lui Spovveri” după numele vechiului său fondator, un pionier care îl deschisese când baruri, așa cum le cunoaștem acuma, nu existau, și cele care existau se numeau cafezene.

Nu se poate spune că era un local elegant, sau cel puțin nu era precum concurentul său de pe latura dreaptă a pieței, dar era confortabil și vara vindea cea mai bună înghețată din regiune. Era un magazin de colț, în piața civică a unui sat mare din Toscana Centrală și avea o intrare în fața gării la câteva sute de metri, și alta pe panta care urca spre deal, unde era micul burg medieval cu catedrala, turnulețul și ceea ce mai rămăsese din vechiul zid.

În local încăpeau vreo zece măsuțe lăsând chiar loc pentru clienții care consumau ceea ce comandaseră în picioare și la tejghea. Lucrul acesta era foarte important deoarece locația barului nu permitea să se pună măsuțe și scaune afară, nici măcar în anotimpul frumos, din cauza traficului. Care era puțin, dar era: mașinile particulare, autobuzele, șarete și, câteodată, care cu boi. Nu era așezat la fel de bine precum concurența, care vara putea să se extindă sub logie fără să deranjeze pe nimeni. Avea totuși clientela lui fidelă și, seara, grupuri de persoane stăteau cu pahare și ceșcuțe în mână în fața intrării pentru a fuma un trabuc, pentru a vorbi de afaceri, de politică și cei mai tineri despre sport, așa cum de fapt sugera firma multicoloră.

În ciuda faptului că proprietarul, deja vârstnicul cavaler Umberto Rotelli, care primise titlul din mâinile lui „gambine¹” în ultimele luni ale domniei acestuia, era un vechi antifascist liberal, clientela barului era aceea mărunță a samsarilor, prezenți în mod masiv în zilele de târg, care nu pregetau să vină și în alte zile, a funcționarilor publici, mai ales cei din gară, dar nu lipseau nici cei din nu prea depărtata primărie, și a unor intelectuali care miroseau a sulf și comunism. Ca bătrânul avocat Frittella, care fiind deja în vârstă aproape că nu mai profesa și se limita să asiste arendașii în litigiile privind împărțeala în schimbul unei perechi de claponi și câteva duzini de ouă, dar care, în vremea sa, fusese un prinț al forului din reședința de județ și prieten cu Malatesta²; profesorul Bigonzi care se declara troțkist și era în veșnică polemică cu PCI, și de asemenea notarul Capotosti, socialist nennian³ și consilier municipal. Coborau apoi să-și ia cafeaua muncitorii de la fabrica de hârtie în pauza de masă și țăranii care treceau prin sat

pentru a merge la apropiatul debit de tutun pentru a-și face provizii de tabac, sare – când aceasta era necesară, și ceva mai rar de timbre poștale.

Burghezia (adică proprietari de terenuri, liber profesioniști, comercianți) prefera „Barul Italia”, care aparțineau unui șoarece de sacristie care făcuse banii la bursa neagră și era unul din mahării democrației-creștine locale și județene. Altundeva ar fi devenit cel puțin primar, dar în zonă „roșii” erau de neînviș. Așa că atât el cât și clienții săi citeau ziarele reacționare și mestecau fiere. „Și bine că” spuneau ei „a venit 18 aprilie și la Roma s-a înscăunat un guvern sigur!”

Așa apărea împărțirea satului în primii ani ai puterii creștin-democrate celor care coborau pentru prima dată din autobuz sau din trenul cu aburi, care veneau de două ori pe zi de la Florența. Nu și mie, care abia începuse să merg la școală, când sub ochii vigilenți ai mamei mele coboram din casa țărănească a unchilor să-mi ia o înghețată și să cumpere un trabuc „toscano” pentru unchiul Pasquale. „Unul la săptămână” spunea el, dar acela era necesar!

Unchii erau arendași și lucrau o tarla cu loturi expuse în plin soare, pe un mic platou. Pământ bun pentru viță de vie, a cărei struguri dădeau un vin tare și savuros. Pentru cereale și zarzavaturi. Mai puțin pentru măslini, care produceau doar cât să facă față micului consum al familiei și al proprietarului. Casa lor se afla chiar la marginea platoului, unde începeau atât drumul care, coborând la vale, ducea în sat, cât și râpa sub care era un alt teren al lor, la care se ajungea printr-o altă străduță pe care, săpate în pământ, se aflau beciurile. Localitatea se numea „Bellozguardo” și dacă te opreai puțin să privești, era într-adevăr o perspectivă frumoasă: toată valea râului, linia de cale ferată, satul învelit într-un abur alb care venea de la coșurile de fum ale fabricii de hârtie și, departe, dealurile care despărțeau valea de oraș.

Fiind verii și verișoarele mai mari decât mine și angajați în muncile lor zilnice, în acele perioade de vacanță eu eram singur. E adevărat, era maică-mea care cu ochii săi mă urmărea peste tot, dar puținele mele distracții erau singuratic. Coboram la pârâiaș și prindeam pui de baltă, case se frigeau; pescuim niște peștișori argintii care, fiind puțini, nu se frigeau și sfârșeau hrană pentru pisici; încercam să mă cocoț în copaci și cădeam și mă loveam indescrisibil.

Au trecut câțiva ani, un vechi motovagon înlocuise locomotiva cu abur și puținele vagoane de clasa a treia; eu învățasem să mă cocoț în copaci, știam scrie, citi și socoti, și la cafeneaua

lui Spovveri se comentau evenimente importante. Notarul Capotosti fusese ales senator și avocatul Frittella se ridicase din nou la onoarea cronicilor. A avut loc o grevă la fabrica de hârtie, au zburat câțiva pumni care au determinat intervenția poliției: vreo zece muncitori au fost duși în fața tribunalului. Astfel, cel care fusese mare apărător ascultă chemarea pădurii: împreună cu alți doi mari avocați din oraș formează un colegiu de apărare și în tribunal au reușit să facă publicul să plângă pentru soarta muncitorilor martirizați de forțele de apărare a ordinii publice ale lui Scelba, care dovediseră tuturor ce erau de fapt: o adunătură de bătași.

Profesorul Bigonzi, în schimb, ieșise la bătaie cu secretarul celulei comuniste, care într-o zi, sătul să i se spună „vândut” și „ticălos”, a reacționat și i-a plasat profesorului un pumn drept în nas. Intervenția împăciuitoare a cavalerului Rotelli, care i-a prins de braț pe cei doi combatanți invitându-i să bea un coniac a dus la evitarea unor neplăcute urmări judiciare.

Încă trei ani și „Bar Sport” reuși să facă cinste numelui său, arborând un uriaș steag mov pentru Fiorentina, care câștigase campionatul. Și de aceasta dată n-a mai fost niciun fel de împărțire. Cele două baruri au organizat o cină mare în piață, la care a participat lume de toate culorile politice, entuziasmați de același eveniment. Senatorul Capotosti venise de la Roma. Avocatul Frittella a ținut un discurs superb. Profesorul Bigonzi, acum că Stalin nu mai exista și comuniștii spuneau că fusese un criminal, a făcut să se instaureze pacea și ședea la masă cot la cot cu secretarul celulei comuniste. Acesta din urmă și secretarul democrat-creștin, ambii cu lungi eșarfe mov la gât, s-au îmbrățișat în fața tuturor și părintele Alfonso, superiorul bisericii Sfânta Esmeralda, patroana satului, i-a sărutat public pe amândoi. Din incinta fabricii de hârtie au fost trase focuri de artificii și din depoul gării, după atâta timp, vechea locomotivă cu aburi a lansat în aer un fluierat îndelung.

Dar sărutările, se știe, sunt trecătoare (un sărut nu se refuză nimănui) și pacea e provizorie: nu au trecut decât cinci luni și iar s-a dezlănțuit zavera. Comuniștii au redevenit stalinisti, libertarieni și chiar puțin copii de curvă având în vedere marșarierul impus sârmanului Di Vittorio, care apăruse muncitorii de la Csepel, și l-au promovat tanchist voluntar. Dar de data aceasta nu striga doar profesorul Bigonzi, om cinstit, dar singurul troțkist al comunității. Lucrurile erau ceva mai grave deoarece la corul reprobării s-au adăugat și senatorul Capotosti și socialiștii. Și aceștia, împreună cu comuniștii, țineau administrația locală. Care se zdruncinase pentru câteva zile, dar, din moment ce nu existau alternative, socialiștii și comuniștii au încetat să se mai scuibe în ochi și s-au întors vârtos la partide de „scopone scientifico”⁴, pe măsuțele barului „Sport”. Apoi satul a dat din nou dovadă de unitate și atât „Bar Sport” cât și „Bar Italia” au tras obloanele în fața înmormântării care escortată de filarmonica Casei Poporului, cântând „Addio Lugano bella”, defila prin piață. O fi fost puțin anacronică figura avocatului Frittella, o fi fost puțin cabotin în discursul și pledăriile sale, dar făcuse bine cui putuse. O fi fost el împotriva lui Dumnezeu și a statului, dar fusese drept cu toți. Chiar și în ultimele sale dorințe. Spunea senatorul Capotosti care, ca notar, deschisese testamentul: neavând moștenitori „a lăsat modesta sa avere jumătate la „Umanità Nuova”⁵ și jumătate la „Madonnina del Grappa”⁶.

Primăria, cu votul unanim al consiliului, deliberase să i se ridice un monument funebru în centrul cimitirului.

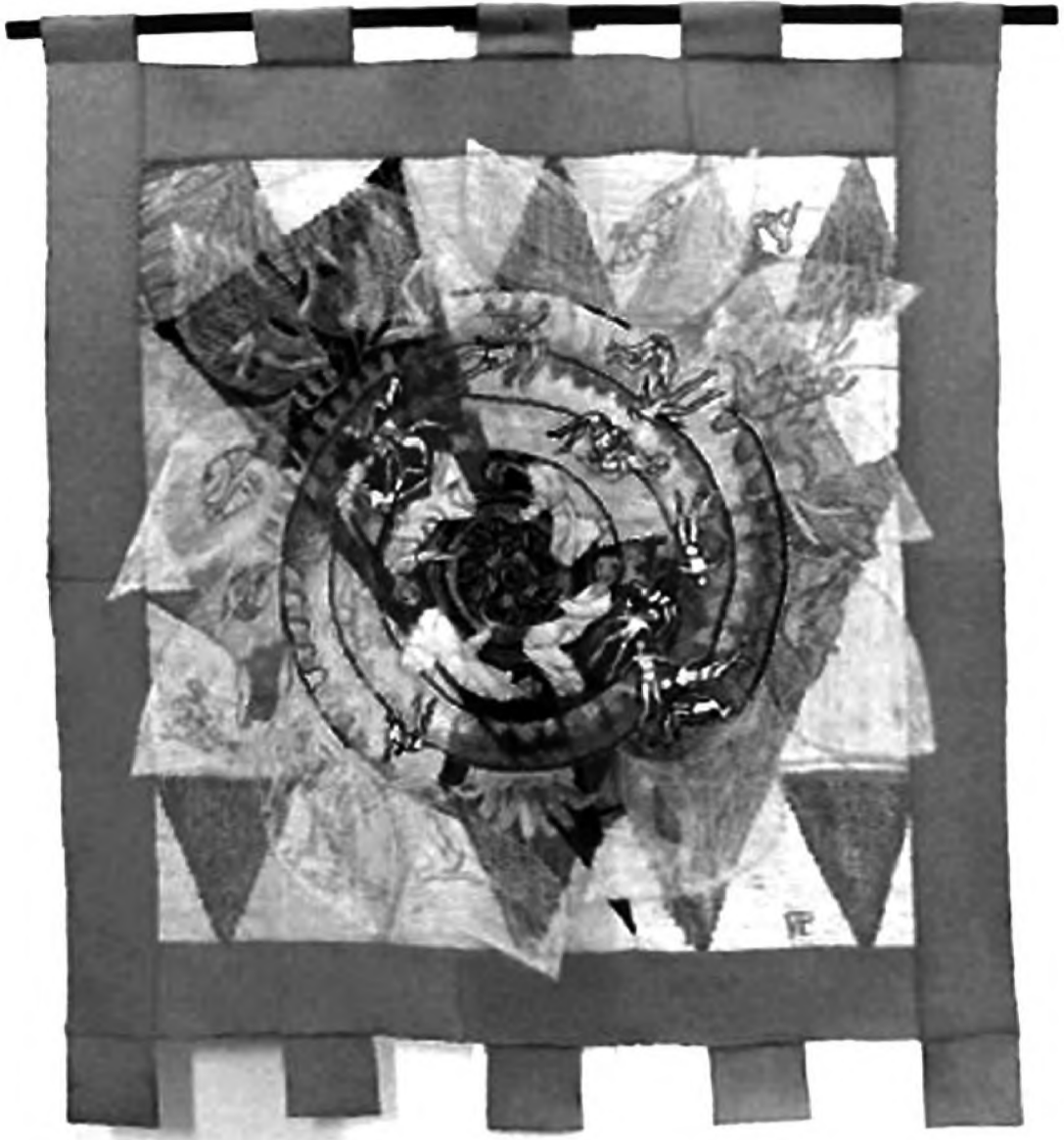
Erau anii boomului economic, ai lirei puternice. O fărâmbă de bunăstare a început să se facă simțită și în vale. În jurul satului se nașteau noi cartiere, câteva mici întreprinderi artizane au început să se extindă, și noi sectoare productive au venit să se adauge istoricii fabrici de hârtie. Tineri țărani și țărăncuțe se adăugau „clasei muncitoare”; pe cât era posibil într-o zonă de dealuri agricultura se mecaniza și câteva familii de arendași, îndatorându-se până în gât, luau pământurile de la vechii proprietari. Și unchi mei au făcut acest pas, investind economiile a practic trei familii și au angajat pe termen lung, renunțându-se la banii de rujuri și țigări, viitoarele salarii ale verișorilor și verișoarelor. „Și acum?” glumea tatăl meu cu bătrânii „vă dați fustele peste cap, acum că ați devenit proprietari de pământ?”. Erau proprietari, dar lucrau ca animalele de povară, cum de altfel o făcuseră dintotdeauna. Dar lucrau pentru ei înșiși, spuneau, și, desfăcând câteva butelci din „alea bune”, se vedea cât erau de bucuroși.

Bucurie care durat puțin, deoarece sânge tânăr și muncitoresc va fi vărsat în piețele Italiei: un guvern creștin-democrat șchiop, în sensul că nu avea în parlament o majoritate definită, găsisese sprijinul fasciștilor. Care ridicaseră capul. Tari în poziția lor de partid, într-un anumit fel guvernamental, au devenit provocatori convocând congresul lor național la Genova. Orașul muncitoresc și antifascist care nu lăsa să i se pună muștele pe nas. Populația s-a răscolit și a dat semnal la răscoala generală. Poliția a tras, oamenii au murit, guvernul a căzut și fasciștii au fost înfundați din nou în catacombe. A murit și un băiat din sat, care emigrase cu familia în Emilia, și o delegație a primăriei, din care făcea parte notarul Capotosti, a participat la înmormântare.

Importanța, nu doar economică, a satului acum devenit orășel creștea și, deoarece creștea, căile ferate au considerat o ramură uscată linia care ajungea aici. Într-o dimineață, pe zidurile gării, un afiș informa populația că și bătrânul motovagon era îndreptățit să iasă la pensie. La preîntâmpinarea protestelor se gândise compania de autobuze, dublând numărul curselor din și spre Florența, extinzându-le și la alte reședințe de județ. Desigur, mărinđ cu această ocazie prețul biletului. Despre asta se discuta la cafeneaua lui Spovveri, între cavalerul Rotelli care vedea lucrurile din punct de vedere economic, justificând opțiunile căilor ferate și întreprinderii de transporturi, și clienții care le vedeau în schimb din punct de vedere practic ei fiind, spuneau, cei care, într-un mod sau altul, o luau sus.

La o anumită oră, oricum, când se închideau fabricile și birourile, tinerii nu aveau chef să se întoarcă acasă și trebuiau să-și întrerupă discuțiile; să le continue n-ar fi avut sens deoarece cuvintele, chiar declamate cu voce tare, ar fi fost oricum acoperite de muzica tonomatului, curat și strălucitor, a cărui lumini ardeau în colț, între tejghea și ușa care dădea spre piață. Să spunem adevărul, ar fi fost și cine ar fi dorit și cine să-l aprindă și după cină și să țopăie un pic, dar atât cavalerul Rotelli cât și primarul, care ca om de bun simț ce era închidea un ochi la twisturi dansate pe trotuare, s-au impus: „La zece, gata, sau scoatem din priză!”

De dans s-au ocupat alții. Un grup de zăpăcii a închiriat pentru câteva lire o pivniță imensă sub un palat din burgul medieval, a dat cu var, a instalat în joacă niște beculțe și o bună instalație



acustică și, după ce a scos toate aprobările trebuincioase, a improvizat acolo o discotecă făcând concurență micii orchestre de la Casa Poporului. Au câștigat-o ei, deoarece tinerilor li se aplecase de foxtroturi și mazurci și aveau un alt tip de muzică după care voiau să danseze. N-a fost un lucru rău deoarece, pierzând dansul, Casa Poporului s-a gândit să intre în circuitul teatral și astfel cultura a început să-și arate capul și în acele părți.

Apoi, într-o dimineață, „L'Unită” a apărut în ediție de doliu și steagurile roșii de pe Casa Poporului s-au coborât în bernă: murise Togliati la Yalta și atunci chiar mulți adversari, inclusiv cavalerul Rotelli care nu pusese niciodată piciorul într-o celulă de partid, mai ales una comunistă, au intrat ca să semneze în registrul de condoleanțe.

Mulți comuniști din sat și-au luat o zi liberă și au plecat, cât era încă noapte, spre Roma, ca să participe la înmormântare. Ziua următoare, întorcându-se la lucru s-au picând la bar, au aflat știrea că Capotosti, văzând pe care drum o pornea centrul stângii binecuvântat de bătrânul Nenni, își dădu demisia din PSI și, consecvent, își părăsi și scaunul din senat. Și asta era o bombă, pentru că el era unul dintre acei socialiști care de decenii făceau istoria partidului lor în vale. Întrebat ce avea de gând să facă de acum încolo, aprinzându-și trabucul înainte de-a decarta prin carte pentru o partidă de scopone, răspunse: „Notar”, simplu. Cavalerul Rotelli îi trimisese la masă o sticlă de șampanie spunându-i: „Chapeau bătrânului adversar!” El s-a întors să răspundă cu o mișcare din cap și, pentru prima oară în viață, prin această sustragere a atenției i s-a întâmplat să piardă un punct.

Timpul trecea și totul părea că încremenise în viața micului oraș, dar profesorul Bigonzi adulmea și într-o seară, la sfârșitul unei serii de

partide de *tre sette*, ieși cu un: „Acești copii... mah!” „Acești copii, ce? domnule profesor...” întrebă un consilier comunal comunist, scoțând din buzunar banii să plătească consumația la bar. „Cred că ne vor face o surpriză...” răspunse bătrânul înainte de-a le ura tuturor noapte bună. După trei zile cele două licee, cel clasic și cel științific, erau ocupate de elevi. „Ce doresc?” întrebă cavalerul Rotelli. „Dreptul să-și spună părerea lor” răspunse profesorul. Adăugând imediat, „Deocamdată...” Își bea fernetul la tejghea și anticipă: „Și cred că-l vor obține, dar nu cred că se termină aici!”

Bătrânul troțkist ghicise, nu s-a sfârșit aici: la Roma studenții și-au făcut auzită vocea la Valle Giulia și s-a lăsat cu bețe pe spinare. A urmat acea lună mai din Franța și incendiul s-a răspândit. Peste Alpi, și chiar în Italia, comuniștii făceau ca pompierii, și Istoria s-a răzburat lovindu-i ca un tăvălug. Asta a fost în august, și la Praga și pe măsuțele barului Sport, în locul cărților de joc, au început să circule ziare de toate tendințele.

Marelui hoit comunist, care avea deja dureri de burtă din cauza prea multor cafele care începeau a fi băute cu creștinii-democrați, nu i-a prea plăcut sloganul „Vino între tanchiști și o să vezi lumea” lansat de Armata Roșie, poate pentru a recruta noi voluntari. Și a spus-o limpede. Dar era la fel de limpede că începea să se zbată în aceleași necazuri, și adversarii nu mai știau dacă era cazul să-l consoleze cu mângâieri sau să dea peste el. Astfel stând lucrurile, cavalerul Rotelli oferi de băut secretarului celei comuniste și-i spuse: „Bravo, v-ați comportat ca niște oameni cinstiți!”

Comportament cinstit sau nu, între rușii care o luaseră razna și studenții care-i talonau, PCI nu



știa bine ce pește să prindă, și mare parte din el a început să proiecteze punți care, după complexe strategii, urmau să-l ducă la guvernare. „Lăsați-o baltă” spunea între două partide de *scopone* notarul Capotosti, care cu creștin-democrații avea o anume experiență, „altfel ei ne vor face un cur uite atâta...” și indica ținta cu săgeți atârnată pe unul din pereții barului.

Curul, mai mult decât al PCI, noi și nu creștin-democrații, am vrut să li-l spargem patronilor. Nu am reușit, dar, desigur, puțin rău trebuie să le fi făcut, dacă au răspuns cu bombe. În toată Italia, înțeleg, nu doar în micul nostru microcosmos, în care, desigur, nu lipseau luptele care scoteau din minți mai mulți clienți ai barului Italia și pe care, la cafeneaua lui Spovveri, bătrânul Rotelli le stigmatiza. Dar, s-o spunem, acesta era un bătrân care venea la barul căruia îi era proprietar din obișnuință și ca să se întâlnească cu clienții statornici și care, mai mult decât clienți, îi deveniseră prieteni. „Cu idei diferite de ale mele” admitea el. „În orice caz între noi respectul n-a lipsit niciodată” spunea luându-i ca martori pe Capotosti, reprezentanți mai importanți ai PCI local și pe profesorul Bergonzi, care era mai preocupat de lupte decât de bârfele de bar.

Lupte care n-au slăbit datorită bombelor, și nici al doilea campionat al Fiorentinei n-a reușit să le potolească. Au fost, da, arborate steagurile pe fațada celor două baruri. A fost organizată, da, o cină în piață, dar de data această n-au fost nici discursuri, nici sărutări, nici strângeri simbolice de mâini. Câte despre focuri, singurele aprinse au fost acelea ale muncitorilor în luptele din fața fabricii de hârtie, sticlărie și celorlalte fabrici. „Totuși, Bartali, în 48...”⁷, suspina cineva care ședea la una din măsuțele barului Italia, sub logia. Nu. Dacă o fi fost vreodată adevărată, legenda urbană nu s-a repetat.

Totuși, o parte din clientela barului de sub portic a trebui, ceva ani mai târziu, ca întâi să se împace și apoi să sărbătorească cu cealaltă. Asta atunci când creștin-democrații și fasciștii au chemat poporul să anuleze prin referendum legea divorțului, de puțin timp aprobată în Italia. Rezultatul care a urmat, poate neașteptat într-o țară oficial catolică, a fost că partea laică a barului burghez s-a pus pe destupat sticle de șampanie cu adversarii ei istorici.

Dacă vechile legende funcționaseră sau nu până atunci nu avem de unde ști, în schimb, cât ar fi aparținut legendei impresia că unele puteri oculte – între care, desigur, imperialismele și patronii – se jucau cu destabilizarea Italiei, e fapt sigur că la un moment dat, pe lângă bombe, a apărut terorismul – cu fazele alternative roșu sau negru, pentru *par condicio* – și inflația. „Vina muncitorilor și pretențiile lor exagerate” lălăiau patronii acompaniați de prim-violoniștii dreptei. „Mincinoșilor, voi sunteți cei care incită la tensiune!” se răspundea din cealaltă parte. În toată această reproșare reciprocă s-a ivit teza că „Trebuie salvată țara”, deci cadrele mai influente ale PCI, pe lângă faptul că beau împreună cafelele, au început să iasă și la cină cu cadre creștin-democrate. În cârciumi și restaurantele cu multe stele. Și rezultatul digestiei comune, după răpirea și asasinarea niciodată clarificată a lui Moro, a fost acea „unitate națională” în care, după tradiție, creștin-democrații guvernau și comuniștii aduceau voturi. „Iată”, zicea notarul Capotosti, bând aperitive împreună cu primarul comunist, „au început deja să vă unșă abundant cu vaselină!” Asta spunea și vorbea vocea experienței, dar și vechi tovarăși începeau să simtă

că li se apropie ștremeleagul de mofetă. „Nu, Precistă!” se burzuluia cel mai în vârstă dintre unchi, de peste optzeci de ani, dar fără să fi dat încă în mintea copiilor, „cu acea lume se poate și merge la o cafea, dar limbă în gură nu se face!” Atât el cât și notarul aveau dreptate, dar când PCI și-a dat seama și a închis grajdul, mulți boi fugiseră deja.

Apoi, după aceea a avocatului Frittella, a mai fost în sat o înmormântare laică. Într-o seară, întorcându-se acasă după e s-a oprit, după închiderea barului, cum era obișnuit să facă în anotimpul cel bun, ca să discute cu câțiva clienți obișnuiți ai casei, pe cavalerul Rotelli l-a lovit o durere bruscă în piept. Consideră faptul ciudat, deoarece în seara aceea nu mâncase nimic greu, așa că și-a adunat puterile și a urcat scara casei. Și-a scos sacoul și pantofii în antreu, ca să nu facă zgomot și să nu-și trezească soția, și apoi, așa pe jumătate îmbrăcat cum era, s-a întins pe pat. Dimineața nu s-a mai trezit. S-a ținut doliu general după tipic, barul rămânând închis o săptămână, apoi a trecut în mâinile fiului cavalerului. Care se lăsa puțin văzut, dar oricum avea o față foarte urâtă. De puținele ori când era de văzut prin local, saluta pe toată lumea, întreba angajații dacă trebuie să facă comenzi de marfă și nu vorbea cu nimeni. „Acest om”, decreta profesorul Bigonzi, „sau e cretin, sau e fascist. De altfel ar fi același lucru...” Dar nimeni, pentru câțiva timp, n-a reușit să afle ce fel de hram purta.

Să frecventeze barul începuse, sporadic, și secretarul local al DC-ului, dar toți au atribuit asta faptului că tânărul Rottelli închiriasse anexele unde fusese sediul acestui partid ca să se deschidă acolo o sală de biliard. De altfel omul era respectabil, aparținea stângii partidului, și cu el se putea discuta. Dar se supărase oricum tare când președintele Pertini numise primul președinte al consiliului laic, după Parri, care guvernase câteva luni imediat după război. „Și încă asta nu e nimic” zgândărea lucrurile notarul Capotosti, care cu DC socoteli de regulat avea multe. „Trebuie să vă obișnuiți, pentru că va fi și mai rău!”

Nu s-a întâmplat imediat, dar panta descendentă, pentru ei, deveni tot mai abruptă când au trebuit să înghită faptul că un socialist devenea prim-ministru. La sfatul acesta notarul n-a părut prea fericit, și avea toate motivele, deoarece la sfârșitul poveștii ajunsese, el – om foarte integru și dintr-o sigură bucată, să se rușineze ca un hoț. De fapt când Craxi deveni ținta, pe lângă fluierături și scuipat, monezilor aproape de negăsit de cinci și zece lire, a dat pe dinafară și a scos din gușă tot ce avea de cine știe cât timp. Despre creștin-democrați, că au șparlit de-o viață era un lucru știut. Nu degeaba erau numiți, pe la spate, și acum cu porecla de forchettoni primită prin anii '50. Apoi, din '64, știa pentru că fusese senator, și câțiva de-ai săi vârstă în sacul cu banul public. Dar o organizație atât de științific dedicată furtului nu și-ar fi imaginat nici în cel mai îngrozitor din coșmarurile lui. „Și nu mă consolează că se justifică spunând că fură pentru partid!” Notarul era în vârstă și evident n-a fost asta lovitura care i-a determinat sfârșitul, dar, e un fapt, după câteva luni a închis ochii în mod definitiv.

„Un alt profesionist al cafenelei s-a dus” constata amar profesorul Bigonzi. „Următorul voi fi eu!” Dar a avut timp să mai vadă și altele. Ca '89, de pildă, care ceva drame a provocat. Dintre care cea a ultimilor staliști nostalgici, care au văzut năruindu-se ca un castel din cărți de joc regimurile așa-zise „socialiste”, și-l acuzau pe Gorbaciov că ar fi fost un om al CIA. Apoi cea a micului industriaș, trup și suflet pentru fabrică,



biserică și familie, care după deschiderea granițelor a auzit sunând la intrare cele „trei logodnice” pe care le avea concomitent în Cehoslovacia, Polonia și Ungaria. Provoacă furia nevastei, care avea toată îndreptățirea, dar nu era deloc înțelegătoare și care, pe lângă faptul că a cerut divorțul, reuși să-i mănânce până și părul de la cur lăsându-l doar în pantaloni de pânză. Dar ce prost! era comentariul din amândouă barurile. „Cel puțin putea să fi dat adresa firmei!”

Apoi a fost martor la aceea a comuniștilor, care probabil în apelativul de „socialiști” lipit țărilor din răsărit nu mai credeau, dar în idee încă da, și și-au văzut partidul sinucigându-se în doi timpi și trei mișcări. Văzuse într-o seară pe tânărul Rottelli, șoarecele de sacristie proprietar al barului Italia, câțiva creștin-democrați și câțiva foști socialiști întâlnindu-se la cină într-un restaurant pe dealuri, împreună cu alte câteva fețe urâte din restul regiunii, și ziua următoare au auzit că și în micul oraș se deschidea un sediu al partidului lui Berlusconi. Reușise să vadă acea puțină noblete care mai rămăsese în politică transformându-se în afacerism și carierism. Văzuse oameni pierzându-și locurile de muncă și tineri care nu reușeau să-și găsească. Văzuse pensionari furând produse alimentare în super-market, pentru că banii din pensie se terminau înainte de sfârșitul lunii. Văzuse...

Un singur lucru n-a ajuns să vadă: cum cafeneaua lui Spovveri, sub franciza unui fabricat de jeansi american, a devenit magazinul unui telat de lux.

Traducere de
Alexandru Vlad

Note:

- 1 Poreclă dată lui Vittorio Emanuele al III-lea datorită înălțimii sale mici.
- 2 Unul din cei mai mari exponenți ai anarhismului italian.
- 3 Partidul Socialist Italian al lui Pietro Nenni, pentru a fi deosebit de social-democrații lui Saragat.
- 4 Joc popular de cărți.
- 5 Săptămânal al anarhiștilor.
- 6 Orfelinat din Florența înființat de părintele Facibeli.
- 7 Ciclist care a câștigat Turul Franței. Revoltele spontane declanșate după ce Togliati fusese grav rănit de un iresponsabil sicilian, îndoctinat de propaganda anti-comunistă, s-ar fi oprit în bucuria generală că ciclistul italian tocmai câștigase.

Oamenii de statură copleșitoare nu trebuie neapărat declarați sfinți...

de vorbă cu Virgil Nemoianu

Călin Emilian Cira: - „Pentru noi, cei de pe atunci tineri, abia trecuți de 20 de ani, perioada 1963-1965 a fost formidabilă. Erau anii în care ieșeau din adâncă beznă a temniței, din infernul concentraționar figuri pentru noi legendare, oameni despre care de-abia auzisem sau pe care îi cunoscusem vag înainte de dispariția lor prin închisori: Balotă și Geoige Tomaziu, Alecu Paleologu și Dinu Fillat, Negoțescu și Noica - iată numai o parte dintre cei eliberați atunci, cunoscuți mie, care au schimbat în mod decisiv atmosfera și orientarea culturii românești vreme de un deceniu, cu consecințe benefice peste alte trei decenii. Printre cei despre care auzisem, dar pe care abia așteptam să-i cunosc și în persoană, se număra și Nicu Steinhardt, prieten cu familia lui Toma Pavel, cu Mihai și Mariana Șora, cu Negoțescu” ați scris în articolul “O înțelepciune voioasă: părintele Nicolae Steinhardt” publicat în revista Ramuri (nr. 1, ianuarie 1993). Cum l-ați cunoscut pe N. Steinhardt și ce ne puteți spune despre personalitatea sa?

Virgil Nemoianu: - Vezi, în acele vremuri, când eram de fapt un puști (abia trecut cu puțin de 20 de ani), raporturile noastre cu lumea intelectuală se defineau pe două niveluri. Unul era cel “oficial”: adică profesorii, academicienii, redactorii-șefi, lumea “ștabilor”. Erau și printre aceștia oameni cu merit și valoare, nici vorbă, dar majoritatea erau marcați prin falsitate, erau ireali, agenți ai răului. Iar al doilea nivel era cel al *Realității* - intelectuali adeverați, filozofi, critici, poeți. Oamenii care uneori puteau să publice, alteleori erau pe deplin interziși, în cel mai bun caz, așa, între două ape. Cine intra aici? Oamenii ca Negoțescu, Doinaș, Șora, Titus Mocanu, în fond Noica, sau Balotă, Regman. Între ei, firește, Nicu Steinhardt. Interesant era nu numai că era vorba de o categorie de oameni ai Cărții, dar și (în altă privință) că erau oameni voioși, caracterizați printr-o anume libertate. Parcă ajunseseră încă de acum în rai. Erau săraci, erau desconsiderați, dar “noi” știam că erau purtători ai adevărului și ai binelui.

Acesta e așadar contextul în care ar trebui să fie înțeles Nicu Steinhardt la ieșirea sa de după gratii. Voioșia îl caracteriza, conversația cu cărțile, cu ideile, jocul cu prezentul și cu trecutul.

Nu, nu era dedicat satisfacțiilor trupești (mâncare, bautură și celelalte) - de altfel prea puțini dintre ceilalți se făceau vinovați de așa ceva. În schimb era la infinit înclinat spre convorbire, spre pălăvrăgeală chiar, spre schimbul de idei, spre plăcerile interacțiunii. Fară să mă anunț în prealabil, sunam la garsoniera de la etaj din str. Ion Chica, mă primea, n-aveam motiv de vizită, ci doar chef de discuție, politică, filozofie, literatură. Un motiv principal de apropiere era tocmai că îl interesau evenimentele politice din lume, le urmărea, le înțelegea. Abia mai târziu am aflat că în tinerețe fusese apropiat de ideile liberal-conservatoare ale unui Guizot, că știa serios dreptul. Pentru moment vorbeam de alegeri (din America de pildă). Or, cei mai mulți dintre cunoscuții literar-intelectuali nu știau nimic despre aceste teme, fie că nu-i interesau, fie că poate pur

și simplu se fereau să vorbească despre ele, atunci, în plină fază comunistă. Nicu nu se ferea; el de pildă îl simpatiza pe ultra-conservatorul anti-comunist Barry Goldwater, care a încercat (zadarnic) să devină președintele Americii. L-a vizitat un soi de verișoară mai depărtată de la New York; când și-a dat seama dânsa dincotro sufla vântul, l-a părăsit furioasă, trântind ușa nu alta. Era, vezi Doamne, intelectuală stângistă, după modă. Nicu îmi povestea cam mirat, dar amuzat, cu haz, scena.

Odată, invitat la mine acasă împreună cu Bambi Brezianu, am făcut împreună mare haz citind în cutare ziar străin că s-au descoperit pe muntele Ararat urme ale arcei lui Noe. Zicea: ”nu în astfel de lucruri se întemeiază credința mea, dar tot îmi pare bine, uite-așa, de-al naibii!”. Un incident mărunț, dar simptomatic: arată modul în care se leagă evlavie de veselie. Între timp am văzut în America de pildă cartea editată de Frank Sheed despre voioșia sfinților, iar teza de doctorat a lui Teodor Baconschi purta titlul de “Râsul patriarhilor”, dovezi că această temă a fost înțeleasă de mai mulți.

Apoi cum îl interesau toate cele, mă tot întreba ce cred eu în fond despre “Îngerii iadului” (“Hell’s Angels”) o mișcare de tineri motocicliști americani, cam golani de fapt, dar nu criminali propriu-ziși. Lui Nicu i se părea că este un soi de rebeliune cvasi-spirituală contra filistinismului social. Mișcarea (mai bine zis: moda) a dispărut curând.

- N. Steinhardt s-a aflat sub supravegherea Securității. Va vorbit despre acest fapt?

- Nu, eu nu-mi prea dădeam seama că e mereu sub observația Securității. Lucrurile stăteau pe atunci așa. Noi socoteam că ne aflăm cu toții sub o neîncetată supraveghere. Că unii erau priviți mai atent, alții mai neglijent, nu conta prea mult. Cum să nu fie supravegheat un fost pușcăriaș? Ar fi fost anormal să stea lucrurile altminteri! Se constituiau spații de tăcere, se ocoleau teme, se evitau formulări prea drastice, dar fiecare îl înțelegea pe celălalt, tacit, implicit, se făcea câte o aluzie. Era acesta un protocol al comunicării, sau să-i zic, un joc savant și subtil. Ba chiar Nicu era mai slobod la gură decât mulți alții. Mi-a spus o dată (sau poate de mai multe ori): “ei mă consideră un scrântit întru Domnul, așa că îmi trec multe cu vederea”. “Ei” erau, firește, cei de la Putere. După plecarea mea din țară corespondam, dar corespondența era puțin altfel. Nicu scria rezervat, prudent, mi se părea normal. De altfel și eu îi scriam la fel, nu vroiam să-i creez dificultăți. Mai trimiteam câte o carte, câte o revistă. Omnivor al lecturii, se bucura de toate.

- „Am scris îndată un articol sau chiar două în ‘Times Literary Supplement’ din Londra (care este și a rămas, zic eu, cel mai bun hebdomadur intelectual din lume) în care ziceam că cei doi mari scriitori ai anilor ’80 în România sunt Sârbu și Steinhardt. Îmi mențin părerea. Aceștia sunt adevărații ‘optzeciști’, nu diverși anonimi care se tot semețesc și se afirmă în sus și în jos.”



spuneți în interviul realizat de Carmen Firan și care a apărut în revista “România literară” (nr. 24/2002). Domnule profesor vă rog să menționați câteva motive pentru care susțineți acest lucru.

- E bine că s-au afirmat chiar și în această perioadă grea poeți și prozatori și critici, mă refer, sigur, la anii ‘80. Au merite mari oameni ca Manolescu, Mircea Martin și ca alții în această privință, sprijinul și îndrumarea acordate tinerilor. Dar vorbim aici despre începători. De pildă un Cărtărescu și-a scris operele majore, definitive, abia după 1990. În citatul menționat eu mă gândeam la oameni în putere care au dat rod deplin în acei ani, chit că nu au fost neapărat publicați. Așa e și cu *Istoria* lui Negoțescu, cu vreo câteva din cărțile centrale ale lui Șora, împliniri ale lui Doinaș și altele încă. Ei bine, I. D. Sîrbu a scris romane și alte texte care intră pe deplin în marea literatură română. La fel și Steinhardt cu *Jurnalul fericirii* și cu predicile din acei ani, care în fond sunt eseuri de foarte înalt nivel. Vorbim despre o rodnicie împlinită. Iată, în condițiile cele mai dificile, dar chiar cele mai dificile, s-a ajuns la realizări de supremă valoare.

- „Nicu se apropia tiptil de sfințenie”, ați declarat într-un interviu realizat de Cristian Bădiliță și publicat în revista Convorbiri literare (nr. 12/2002). Ce părere aveți despre o posibilă canonizare a părintelui Nicolae?

- Nu, nu văd motive de canonizare. În România ultimelor decenii au avut loc un bun număr de canonizări care nu mi se par justificate. Oamenii de statură copleșitoare nu trebuie neapărat declarați sfinți cu toții. Este o exagerare. Iar sfințenia o au unii, fără ca prin aceasta să fie socotiți sau declarați “sfinți”.

Interviu realizat de
Călin Emilian Cira

Comunicare, publicultură și trupolatrie

Adrian Dinu Rachieru

„Orice comunicare este o încercare de a influența”
(Alex Mucchielli)

Într-un opus recent ivit, întâmpinat discret, fără a stârni ecoul mediatic binemeritat (v. *Imperiul comunicării*, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2011), Aurel Codoban lansa, cu știuta-i vervă hermeneutică, prețioase observații asupra tripticului *corp-imagi-relaționare*, pornind de la o constatare la îndemână, de largă circulație: generalizarea și autonomizarea comunicării. E vorba despre un proiect mai vechi, concretizat fragmentar (recunoștea autorul), denunțând – odată cu impunerea limbajului corporal și a fenomenului comunicațional ca relaționare – „triumful corpului în spațiul public” (1, 25). Altfel spus, o schimbare de paradigmă, corpul-limbaj (supraevaluat, autopromovat) fiind „marele câștigător al epocii noastre” (1, 7), anunțând trecerea culturii în civilizație.

Tematizarea comunicării, preocupare obsesivă și productivă a zilelor noastre îl conduce pe A. Codoban spre o concluzie care va câștiga teren, devenind o evidență: noul concept al comunicării accentuează aspectul relaționar (1, 94), transmiterea de informații devenind o construcție de relații (1, 25). Inevitabil, comunicarea implică o relație. Comunicarea ca relaționare obligă, însă, la o contextualizare a problematicii, cercetând, cu ochi sociologic, interconectarea, „spațiul de rețea” într-o vreme în care lumea a devenit un angrenaj planetar prin CMC (*Computer mediated communication*), viteza de reacție, comunitățile on-line dar și simulacrelor de relaționare. Ceea ce autorul numește *cultura comunicării* (1, 95) pleacă, negreșit, de la o faimoasă axiomă (prima) a lui Paul Watzlawick: „nu putem să nu comunicăm”.

Cercetarea procesului comunicațional ca fenomen primar, constitutiv, veritabil liant social antrenând numeroase dispute, pleacă de la premisa că doar comunicarea ține societatea „laolaltă”. Nici nu poate fi gândită o societate în absența fenomenului comunicațional. Comunicarea este o *mater genitrix* (2, 7), persoana nefiind un dat ci un rezultat (dialog, interacțiune, formarea sinelui, viață comunitară, cooperare). Ca disciplină „de intersecție”, comunicarea, departe de a fi un domeniu exclusiv, blindat cu certitudini, a trezit numeroase insatisfacții și nemulțumiri, legate îndeosebi de imprecizia terminologică, împrumuturi și filiații ideatice. Autonomizarea întârzie, parcelarea științelor din vecinătate (ordonând un material faptic imens) prelungește criza, controversale abundă (izvoare, noțiuni-cheie, cauze, efecte). Comunicarea este văzută, așadar, ca „interfață socială a unui mănunchi de discipline socio-umane” (3, 113). Și dacă acceptăm teza interacționismului simbolic a lui G. H. Mead (categoric, un autor de relief în domeniu), comunicarea, prin aportul socializant (internalizând norme, valori, simboluri), asigură centralitatea explicației sociologice. Pentru *homo communicans* al vremurilor noastre, comunicarea presupune o încadrare situațională. Ea cere un context relațional, angajează o trăire emotivă, se

bazează pe un mesaj. Este, finalmente, o relație manipulatorie de vreme ce comunicarea – sună definiția-standard – înseamnă influență. Cum nu există enunț lipsit de ambiguitate, activarea codului cultural (decodare) solicită stratul emoțional, agită „alchimia” sensurilor și informația subliminală, utilizează forța manipulatorie, în pofida unor reacții opozitive, defensiv-suspicioase. În fond, comunicarea – ne avertiza Warren Weaver – este „acțiunea prin care o minte o influențează pe o alta”. Dacă așa stau lucrurile, enunțul de mai sus – constatăm – se suprapune definiției uzuale vizând discursul publicitar, devenit, odată cu revoluția consumistă, „inima culturii populare” (Armand Mattelard, 1989).

Bineînțeles, odată cu planetarizarea culturii de masă / globalizării publicității (devalorizând spațiul), marketingul tentacular, pe suportul „imperialismului mediatic”, a impus o *cultură publicitară* spărgând închistarea în limite comunitare. Cum adagiul paloaltist („imposibil să nu comunicăm”) nu poate fi contestat, o definiție necomunicațională a societății este imposibil de formulat. Mai mult, „niciodată în istoria omenirii nu s-a vorbit atât despre comunicare” – observa Lucien Sfez. Riscul e ca acest torențial schimb de mesaje, favorizat de civilizația electronică, utilizând un fond comun de simboluri să sufocă însăși comunicarea. Ea este substanța societății (ca interacțiune simbolică între actorii sociali) și angajează, deopotrivă, procesul perceptiv și dimensiunea relațională. Ceea ce înseamnă că *situația de comunicare* este un proces de transmitere (informații, idei, opinii) ca interacțiune negociată, implicând intenția de influențare, chiar manipularea sensului (emițător) și competența interpretativă (receptor). Nu e vorba de o relație lineară, univocă, în sens behaviorist, ci de o interacțiune comunicațională, sensul însuși fiind „o punere în relație” (lat. *communis*), într-un anumit decupaj contextual. În plus, fenomenul media, colonizând timpul liber și invitând la o „lectură” a efectelor de manipulare nu poate fi desprins de relațiile de putere. Încât, până la urmă, în pofida aparențelor seducătoare (pornind de la comercializarea vieții, a erotizării universului publicitar și a triumfului utilitarismului hedonist) ascultând de „sirenele” consumerismului, o viziune adecvată asupra câmpului cultural nu trebuie să ignore polaritatea dominație / rezistență și, cu atât mai puțin, să refuze „lectura” lui politică. Astăzi, observa Pascal Bruckner (4, 146), prosperitatea a devenit propriul său idol, înmulțind exponențial și artificial nevoile și sărăcind viața. „Progresele supunerii” privesc această servitute voluntară, vizând, sub flamura prosperității, dezirabilitatea obiectelor și slăbind legăturile comunitare. Cei care, de pe baricadele „desacralizării” capitalismului au denunțat această ideologie mercantilă („funcționând” ca pulsione sexuală), instaurând – prin libido-ul public – tiranica domnie a plăcerii au sesizat că e vorba de o gigantică manipulare. Tripleta excitare – inovare – mimetism, prin jocul seducției, oferă „noilor hipnotizatori” posibilitatea de „a ne coloniza pe

furiș” (4, 62). O propagandă silențioasă, așadar, subjugând inconștientul colectiv, făcând din posesie crezul contemporaneității.

Or, capitalismul, reluăm un truism, s-a extins contagios prin „rețeaua rizomică de consumatori”. Ca mod de viață, el și-a găsit argumentul forte nu în seducția ideologică a textelor doctrinare ci, îndeosebi, în *cultura consumeristă*, transformând totul în bunuri de consum și promovând „fericirea ca obligație” (François Brune). Avea dreptate S. Latouche să observe că *McLumea* înseamnă o standardizare internațională a stilurilor de viață. Când, în 1970, Jean Baudrillard semna un aspru rechizitoriu la adresa societății de consum, contradiscursul sociologului francez recunoștea, de fapt, că publicitatea este cel mai spectaculos mijloc de comunicare; că, prin „travaliu mitic”, ea transformă obiectul în eveniment (5, 162) și că noi, trăind într-un univers de obiecte și mărci, acceptăm, prin consens, prizonieratul, consumul devenind un mit. Sub sloganul ideologiei egalitare, „revoluția bunăstării” a insinuat, iluzoriu dar credibil, *democrația standingului*. Demontând miturile și structurile societății de consum, Baudrillard evidențiază (denunță, mai exact) acest *nou mod de socializare* prin „dresaj colectiv”. Ideologia consumului crea, într-un mediu publicitar suprasaturat, „obligația plăcerii” și imperativul amuzamentului chiar dacă abundența, volumul de bunuri căutate de un *ego consumans*, fascinat de shopping, însoțea „precaritatea sinelui”.

*

În pofida temerilor (nu puține) care au însoțit *explozia media*, producând efecte ambivalente, „industrializarea spiritului” în noosferă (tehnologizată, hipercomplexă) marșează pe *cei trei C*: comunicare, conectivitate, creativitate. Într-o *cultură a consumului*, mass-media (deopotrivă, demonice și binefăcătoare) nu sunt doar un vehicul cultural ci produc o nouă cultură. Chiar postmodernitatea ar fi, după G. Vattimo, produsul dezvoltării comunicării, erodând „principiul de realitate”; intrăm, astfel, în „era fantasmatică”, adică într-o lume controlată de mass-media. În *societatea mediatică* (ca nou concept sociologic) și comunicarea socială îmbracă o valoare comercială; iar producția mediatică este mozaicată (A. Moles) și de nivel mediu (E. Morin), livrată „în vrac”, în flux permanent și impunând divertismentul ca supra-ideologie (Neil Postman). În limbajul accesibil al divertismentului, îndeosebi, mass-media au devenit instrumente ale sugestionării și manipulării; iar *omul mediu* (A. Quetelet) este „centrul gravitațional” al ofertei mediatice.

Firească ca acestui *om mediu* să i se cultive, sub „teroarea dorinței”, nevoi noi. Civilizația, se știe, este motorul globalizării. Comunicarea publicitară, deschisă spre universalizare, impune modele socio-culturale, mărci „mondiale”, obiecte-fetiș. Omul-consumator, doritor de auto-afirmare „vânează” obiecte de identificare, devine, sub presiunea unor strategii planetare (*world global marketing*), un client mondial, cu satisfacția apartenenței, schimbându-și – implicit – și imaginea despre sine. Cum nevoile se modifică (prin învățare) iar publicitarii, activând mecanismele publicitare (persuasiv, mecanicist, sugestiv, proiectiv) au acest rol de instruire, publicitatea devine un *supra-limbaj*, manevrând embleme și identități, autocelebrând dorința achizitivă în plină orgie a consumerismului. Și

inventând, în ritm trepidant, alte nevoi. Abraham Maslow vorbea despre o *piramidă a trebuințelor* (1954), identificând nevoi de bază și „de creștere” (autoactualizare), strict ierarhizate. Iar Malinowski propunea sintagma de *nevoi derivate* ca lanț de valori sociale. *Noua publicitate*, încorporând strategii de marketing, eforturi de cercetare, resurse artistice etc. ne „colonizează” existența, transformând reclamele în „texte sociale” (6, 296). Identitatea devine un construct (ținând de imagine, stil, înfățișare), mereu amenințat, destabilizat prin fluctuațiile modei și infiltrațiile culturii media. Publicitatea, ancorată în matricea socio-culturală a contemporaneității, propunând produse dezirabile sub aparența simbolurilor culturale a devenit chiar, scria Douglas Kellner (6, 293), un „echivalent funcțional al mitului”. Iar bombardamentul informațional, revărsat asupra publicurilor-agregat nu face decât să încurajeze (starizare, potențial de rating) această tendință.

În plus, ca „mediu cultural înșelător”, *cultura media*, acoperind câmpul social (devenind chiar modul de a exista al societății) a provocat, prin depreciere, o mutație mentală. Ea propune noi valori și mitologii, acaparează un public întins și divers, supus – prin frivolizare – unei deculturalizări freatice și insidiosului conformism social. Într-o societate „condamnată” la divertisment, uitând vechiul îndemn ciceronian al „îngrijirii spiritului” (travaliul spiritului asupra lui însuși), producția de obiecte ne sufocă. În absența *alfabetizării media*, a pedagogiei civice, a protecției educaționale riscăm să recădem în „barbarie”. Or, rolul „barbarizant” al publicității nu poate fi ignorat sau minimalizat, avertizează multe voci apocaliptice.

Dar putem refuza publicitatea? Fiind proteiform, supunându-ne cotidian unei inevitabile presiuni psiho-socio-culturale, fenomenul publicitar își dezvăluie, prin cortegiul consecințelor nefaste (consum ostentativ, mesaje stupide, violarea intimității, apatie socială etc.) și „fața întunecată”. Ca „nouă încarnare a culturii populare”, limbajul publicitar a devenit „limbajul dominant al culturii”; el nu are doar o influență comercială. Interacțiunea publicitate / audiență exprimă de fapt dialogul dintre societate și subiectul social, fiind o *oglină culturală*: „sub mesajul de consum, afirmă Bernard Cathelat, se citește în filigran mesajul de civilizare” (7, 222).

Reamintim că fenomenul publicitar, deopotrivă comercial și psiho-social, propunând în avalanșă texte informative și persuasive este, înainte de toate, un *act comunicațional*. Dacă Jerry Mander înțelegea că prin publicitate „vorbești direct în mințile oamenilor”, evident că efectele nu se lasă așteptate, favorizând modelarea comportamentală și chiar docilitatea, în sensul acelei „persuasiunii clandestine și oculte”, denunțată demult de Vance Packard. Astăzi, informația a devenit „tiranul epocii moderne”; bogăția informațională (accesibilă), confortul civilizațional, evantaiul opțiunilor, ritmul alert al schimbărilor interacționează alimentând o veritabilă teroare psihică, augmentată de o constatare pe care Jean-François Revel o exprima neted: „cea dintâi dintre forțele care conduc lumea este minciuna” (8, 7). Presupunem că nimeni n-ar putea tăgădui scopurile manipulatorii ale fenomenului publicitar. Captiv al „plasei imagologice”, asaltat de „roiuri de cuvinte și imagini” (E. Morin, 1962), irigând imaginarul colectiv, omul modern este, certamente, o victimă a manipulării.

Dintotdeauna comunicarea, se știe, a

influențat devenirea societății, istoria ei convulsionată. Potențialul de manipulare al societății mediatică este însă urias; chiar dacă, îndreptățit, vorbim despre emanciparea publicurilor, saltul tehnologic, diversificarea metodelor ne obligă să recunoaștem că asistăm și la o modernizare a manipulării. Iar publicitatea este, categoric, „cea mai manipuloasă formă de comunicare” (9, 33), folosind ca arsenal eficiente „stratageme comunicaționale”. Cum publicitatea a invadat decorul cotidian, cum suntem înconjurați și sufocați de publicitate, poziția că am fi devenit imuni (comportamentul consumatorului fiind integral „sub propriul control”) se dovedește iluzorie. Iar discursul publicitar, departe de a avea doar un rol de informare cultivă o retorică comercială, seductivă, implicit o retorică a exagerării. Evident, în efortul cognitiv, în procesarea informațiilor ne lovim de numeroase varietăți hibride, amestecând înșelătoria deliberată cu enunțurile corecte, privite, poate, cu suspiciune de masa consumatorilor ori, dimpotrivă, preluate cu o credulitate vidată de spirit critic. Supuși, astfel, „ritmului zilnic al manipulării” (10, 365), vom accepta că publicitatea este *răul necesar* al societății de consum, făcând din piață o „patrie comună”. Comportamentul de consum râvnește această impunere simbolică; publicitatea idolatrizează obiecte, vinde pe bandă rulantă iluzii, creează false trebuințe. Dependența de media (cronofagie, desocializare) încurajează, sub presiunea pieței, și o erodare a identității. Paradoxal, *omul-masă*, supus unor standarde fluctuante are libertatea de a se re-crea, de a-și defini multiplicitatea, subjugat de noii idoli propuși frenetic și înlocuiți rapid de *star-system* (imagine, stil). Bineînțeles, în acest caz, auto-definirea identitară este doar sclava aparențelor; rata de atracție nu vizează o structură stabilă ci un construct mediatic, supus – dincolo de stereotipurile de gen – capriciilor modei, ștergând pericolos distincția dintre realitate și imaginea mediatică, alimentând frustrări și o cultură a sinelui eșuând în egoism și pasivism. Întrebarea e dacă în fața expansiunii câmpului publicitar (lumea *on-line* spulberând barierele geografice și asigurând recepționarea instantanee) mulțimea consumatorilor blazați are forța de a se opune cumva, folosind „scutul anti-reclamă”. Doar telecomanda și, de dorit, *educația publicitară* sunt argumentele „de putere” în relația cu media. Sub invazia calupurilor publicitare (publicitatea „funcționând” ca afrodisiac, flatând clientela), știind că viitorul *advertising-ului* (costuri, timp de expunere, segmente de piață) este pe Internet și, astfel, asaltul mediatic pare de nestăvilit, numai *gândirea critică* poate împiedica „violul maselor”. Este ea activă, vigilentă, eficientă? Autoapărarea presupune a rezista cu luciditate demersului „de inoculare”, deopotrivă logic și emoțional, convocând și resursele de ambiguitate. Manipularea exploatează lipsa de informare, folosește din plin arta de a convinge lăsând impresia libertății de acțiune și influențând, de fapt, opinii, atitudini, comportamente. Este vorba, așadar, de un discurs empatic, credibil, coerent și consecvent care mizează, în cazul publicității, pe seducție, adresată și zonei subliminalului. Chiar putem vorbi, îndreptățit, de o nouă îndoctrinare, modelând pulsuniile consumiste. Consumul a devenit o forță productivă iar publicitatea, odată cu explozia necesităților de consum, un „mediu manipulativ”, întreținând apatia socială.

Unii cercetători văd publicitatea ca o formă a culturii de masă, larg mediatizată și „consumată” cu plăcere. Alții subliniază *tendențiozitatea* și dinamismul acestui tip de mesaje revărsate

torențial, publicitatea urmărind nu doar să delecteze ci să și schimbe comportamentul exploatând toleranța audienței (timp media scump, mesaje scurte, estetizate) și impunând un anumit „stil de comunicare” având ca efect (aparent efemer, în realitate cumulativ) împărtășirea aceluiași sistem de valori: cele promovate de mass-media. Până la urmă, *funcția publicității* este de a prezenta / a impune un stil de viață și un ansamblu de valori dezirabile, motivante, consumul având un rol integrator, insertiv și definind identitar persoana-client. Totuși, peste consecințele escapiste ale media nu putem trece. Invazia culturii media, creând un univers fantasmatic, conduce la „derealizare”; abstragerea din cotidian se însoțește cu idealizarea (stimularea imaginației, împliniri fictive, satisfacții compensatorii) dar și dezangajarea celui atras de „a trăi prin procură” (izolare, frustrare, alienare, indiferență). Încât mixajul informație / divertisment (*infotainment*) accentuează funcția (disfuncția, de fapt) evazionistă, cu rol de *narcotic social* al media, stimulând – observa E. Morin în *Les Stars* (1957) – o trăire simultană în două planuri, real și imaginar. Recompunând imaginarul, fie și cu „materiale arhaice”, *cultura publicitară*, acum globalizată, a devenit, din păcate, discursul predominant al epocii noastre. După faza mecanicistă (creând, prin repetitivitate, sentimentul evidenței) și după cea sugestivă (manevrând motivații economice și simbolice), *publicitatea sociologică* acționează insertiv, spuneam, oferind „stiluri de viață” (valori, gesturi, atitudini). Altfel spus, dacă funcția economică este evidentă, cea culturală se manifestă latent, încât publicitatea funcționează propagandistic. Bineînțeles, nu în sensul unei suprapuneri cu cea politică. Dar publicitatea ca „propagandă sociologică” (11, 83) acționează comunicațional (unidirecțional), are un indiscutabil scop comercial dar și unul politic (apologia societății de consum) și vrea, finalmente, să convingă receptorul, inducând un anumit tip de comportament, străin de tezismul doctrinar ori brutalitatea ideologică de tip clasial (paradigma conflictualistă). Dimpotrivă, analiza psiho-sociologică a publicității dezvăluie că această presiune se exercită prin condiționare subliminală (*pub invisible*), că este activat circuitul A.I.D.A. (atenție - interes - dorință - achiziție), că, în fine, asediul mediatic vizează, prin campanii de persuasiune, un comportament „programabil”. Cu observația că, întotdeauna, va exista un defazaj între intenția de acțiune a cumpărătorului și acțiunea propriu-zisă (amânată sau chiar anulată), intervenind în această ecuație comportamentul inercial, rezistența, dar și filtrul cultural, experiența perceptivă. Încât, dacă putem susține fără rezerve că, în sfera publică, bombardamentul publicitar conduce la apatie și anemie civică, ar fi riscant că postulăm că acest efort (propagandistic, până la urmă) funcționează fără sincope, ca o schemă causală unidirecțională.

Idee ispititor-populară și realitate confortabilă deja pe la mijlocul veacului trecut în societățile vestice, sintagma de *societate de consum* sau a „*bunăstării*” (*affluent society*) a intrat rapid în vocabularul curent. *Homo consumericus* a devenit vectorul noului imaginar al bunăstării. Stimulul autorealizării (*extended self*) impune implacabil drept standard social grupul de aspirație și reinventarea identității. „Civilizația dorinței”, promovată ostentativ-propagandistic de capitalismul de consum însemna, în primul rând, multiplicarea nevoilor. *Metafora dionisiacă*,





impusă de *trend*-ul hedonizării în anii '60, promitea o beție de senzații, extatism și psihedelism, furia consumului, emoții colective nimbate orgiastic și, finalmente, evadarea din sine. Mai încoace, *noul narcissism* adaugă grija pentru modelare corporală și estetizare, susținând publicitar „supralicitarea anatomică” (cf. Gilles Lipovetsky); pe linie macho, promovarea unui Superman irezistibil și, în replică, „norma tiranică a siluetei” (12, 242). Totul, de fapt, subjugat *hiperconsumului*. Fiindcă trăim într-un univers concurențial hipermodern, într-un „context sportivofil” (12, 240), într-o societate a performanței animată de „turbo-consumerism”. Competiția, performanța, recordul, dorința obsesivă de a atinge excelența impun ideea tiranică de a câștiga. De unde și atracția pentru practicile excesive, pentru optimizarea performanțelor într-o societate pe care Gilles Lipovetsky nu ezita a o califica drept „dopantă”.

Captiv al unei societăți care încurajează proliferarea obiectelor și a divertismentelor, pendulând între mercantilizare și frustrare (în „confruntarea” cu standardele dominante), omul acestui început de mileniu acuză, inevitabil, *prețul* bunăstării materiale (în decont intră, desigur, și singurătatea, anxietatea, instabilitatea). Cursa achizitivă, stimulată de impactul publicitar este, se spune (și nu fără teme), *o parte a identității*. Spirala consumativității ne definește (parțial) câtă vreme studiarea motivațiilor în privința nevoilor de consum evidențiază ostentativismul, „tirania mărcilor” (Naomi Klein), vânzarea de simboluri, prezența acelor *fashion victims*. Ar fi eronat să restrângem impactul fenomenului publicitar doar la seducția tehnicilor comerciale, să punem în relief doar efectele economice, ignorând latența celor culturale. În fond, publicitatea – avertiza André Akoun – înseamnă „matricea unui anumit tip de sociabilitate”. Ea, negreșit, are și o funcție de integrare; valorizând produsele, creând legături emoționale, publicitatea propune și impune *o viziune asupra lumii*.

Cum societățile umane, dăinuind în timp, fără a îmbrățișa, euforic, religia progresului, sunt (și) reproductive, *o regulă de filiație*, ne reamintea Claude Lévi-Strauss, există; iar antropologia, ca „umanism democratic”, „ar putea să aibă ceva de spus” (13, 17). Într-adevăr, publicitatea, dincolo de aspectul comercial, propune și un „transfer mitic”, ceea ce îl îndreptățește pe Jacques Ségula, în 1983, să vorbească despre *o publicitate mitică*. Pe urmele lui, mulți cercetători pun în lumină *arhetipologia publicitară*, exploatând filiația publicitate / mit. Cazul, de pildă, al Mădălinei Moraru (14), examinând spectacolul publicitar al societății hedoniste prin puzderia referințelor arhetipale și simbolice, activând stereotipurile de gen (teoria rolurilor sociale). Din acest punct de vedere asistăm la o vizibilă *erotizare* a publicității, trezind – prin sexualizarea produselor – „pulsivitatea de cumpărare” (cf. François Brune). Dacă masculinitatea degajă forță, autoritate, virilitate, încredere în sine etc., „exploatarea” feminității a forțat linia seducției, *advertiserii* oferindu-i rolul de obiect sexual: o femeie tânără, atractivă, decorativă, chemătoare etc.; adică, o publicitate sugestivă, vehiculând un mesaj conotativ, comercializând pulsivitatea erotice. Fără a uita că hedonismul postmodern a recuperat trupul (cândva „mortificat”) prin exhibare. Timpurile „postmoraliste” (cum zice Lipovetsky), eliberând Erosul de ideea păcatului și propunând „indulgența sexuală de masă”, au desacralizat trupul (devenit marfă). Și, paradoxal, refuzând normele represive, cultivă *trupolatria*. În contextul

în care transsexualismul, sindromul „mamelor mercenare” („comerțul” cu uterul), procrearea artificială sau clonarea refuză a mai înțelege trupul sub semnul *theosis*-ului, ca „templu al Duhului Sfânt”, cum demonstrează Nicu Gavriliuță, în subtilele sale exerciții hermeneutice, analizând manipularea sexualității (15). Și Umberto Eco, anterior, semnalase derapajul, denunțând o contradicție „tipică” secolului trecut (16, 418); adică, „lupta” (16, 414), valabilă până în anii '60, între *frumusețea provocării* (experimentalismul artistic, dărâmand canoanele estetice) și *frumusețea de consum* (prin modelul propus ostentativ de media, e drept, fără a fi un „model unificat”, căzând, însă, în sincretism și „orgia toleranței”). Adică, impunând *corporalitatea* / „corporeismul”, imaginea solicitând, se știe, o procesare mentală minimală. Asistăm, astfel, conchide A. Codoban, în amintitul volum, la triumful imagologiei asupra ideologiei (1, 25), la folosirea corpului drept limbaj. *Corpul înlocuiește individul iar imagologia ia locul ideologiei* (1, 99). Comunicarea corporală consfințește supremația „ideologiei ostensive” (1, 99), adică a publicității; sau, zicem noi, a *publicității* (17), inversând relația imagine / realitate (imaginea devenind *garantul* „adevărului realității”). Discursul publicitar a devenit, categoric, discursul dominant al epocii noastre, haotică, sigilată postmodern de vârtejul relativist.

„Democratizată”, informația circulă fără opreliști (forumuri, *chat*-uri, bloguri), prin aport colectiv (*Wikipedia*) și ne instalează în *ciberdemocrație*. Se vorbește insistent, odată cu această expansiune sfidând temporalitatea imediată și constrângerile spațiale, de un „stat seducător” (Régis Debray, 1993), capabil de retrocedarea puterii (prin *e-government*). Care ar fi însă consecințele în plan comunicațional? În primul rând observăm fără efort că *Homo ecranis* e condamnat la o „existență digitalizată”. Cultul pentru Internet, explozia Webului conduc la desocializare; altfel spus, oamenii comunică dar nu se întâlnesc. Sub presiunea imediatității e resuscitată, prin dirijarea gusturilor, spirala individualistă și, paradoxal, alinierea (la informație, publicitate, modă, consum, divertisment). Hipermodernitatea cultivă apoi *logica excesului* și, în consecință, „hidra rețelelor” (cum scrie, metaforic, același Gilles Lipovetsky) impune hedonizarea consumului, bulversând ordinea instituită. Invași de publicitate intrăm în „civilizația dorinței”. Universul ecranic asigură o percepție *cinematizată* și standarde universale prin fenomenul starizării. *American way of life*, de pildă, se propagă insidios; mitul abundenței încurajează febra individualistă chiar dacă avântul consumului de masă, odată cu avalanșa crizelor (financiare și ecologice), bate în retragere, îndeosebi în Vest. Totuși, subiectul interactiv, pseudo-reționând cu hărnicie, pornit la „vânătoare de informații” slujește un *model comunicațional necentralizat* (orizontal). Mai mult, armata de internați „navighează” fără spirit critic și mecanisme de control, *zapping*-ul fiind, s-a spus, doar o operațiune turistică. Încât procesul intentat civilizației tehnico-științifice, considerată – cu îndreptățire – „o societate a riscului” (Ulrich Beck, 2001) pentru dezvoltarea sa suicidară, amenințând ecosistemul planetar află argumente îndestulătoare și în zona infantilizării consumului cultural.

Bineînțeles, dintotdeauna, comunicarea a influențat Istoria speciei. Dar niciodată ca în zilele noastre când *omul mediatic* a îmbrățișat sloganul *Seeing is believing* (a vedea înseamnă a crede). Ca dovadă și aceste frecvente crize de identitate,

alegând – spre rezolvare falaciosă – nu construirea unui sine stabil, ci urmând soluția standardizatoare a unor traiectorii prestabilite. *Conexitatea* (cf. John Tomlinson) lumii noastre (hipercomplexă), deși pare a fortifica ipoteza *satului global*, lansată, se știe, de McLuhan cu o previzibilă vâlvă mediatică, nu poate escamota realitățile. Discursul universalist, fie el și triumfalist, nu poate ignora polarizările, asimetriile, segregările unei Planete cucerită de tehnologizare, făcând însă din întâlnirea particularului cu Universalul o sursă de conflict. Poate stinge *glocalismul* (o găselniță conceptuală), sub deviza „a gândi global, a acționa local”, aceste tensiuni? Constatăm doar că „rețeaua rizomică de consumatori”, transconsumerismul impunând insidios stiluri de viață, piața imaginii (vitrinoterapia) în prefacere galopantă (inducând, paradoxal, standardizarea), chiar agenți ai „revrăjirii” fiind nu satisfac securitatea ontologică. Întrebarea e dacă *omul mediatic*, sedus de civilizația confortului, ar fi dispus să facă acest efort, într-un mediu suprasaturat comunicațional.

Bibliografie selectivă:

- Aurel Codoban, *Imperiul comunicării: corp, imagine și relaționare, Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2011.*
- Mihai Dinu, *Comunicarea - repere fundamentale, Editura Orizonturi, București, 2007.*
- Paul Dobrescu, Alina Bărgăoanu, Nicoleta Corbu, *Istoria comunicării, București, Comunicare.ro, 2007.*
- Pascal Bruckner, *Mizeria prosperității, Editura Trei, București, 2002; traducere din limba franceză de Vasile Zincenco.*
- Jean Baudrillard, *Societatea de consum / Mituri și structuri, traducere de Alexandru Matei, Prefață de Ciprian Mihali, Editura Comunicare.ro, București, 2005.*
- Douglas Kellner, *Cultura media, Institutul European, 2001; traducere de Teodora Ghiviriză și Liliana Scărlătescu. Prefață de Adrian Dinu Rachieru.*
- Bernard Cathelat, *Publicitate și societate; traducere din limba franceză de Costin Popescu. Prefață de Bernard Brochand, Editura Trei, București, 2005.*
- Jean-François Revel, *Cunoașterea inutilă, traducere din franceză de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 2007.*
- Tatiana Slama-Cazacu, *Stratagemă comunicațională și manipularea, Editura Polirom, Iași, 2000.*
- Bogdan Teodorescu, *Cinci milenii de manipulare, Editura Tritonic, București, 2007.*
- Rémy Rieffel, *Sociologia mass-media; traducere de Ileana Busuioc, Editura Polirom, Iași, 2007.*
- Gilles Lipovetsky, *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum. Traducere de Mihai Ungureanu, Editura Polirom, Iași, 2007.*
- Claude Lévi-Strauss, *Antropologia și problemele lumii moderne, Prefață de Maurice Olender; traducere de Giuliano Sfici, Polirom, Iași, 2011.*
- Mădălina Moraru, *Mit și publicitate; Prefață de Mihai Coman, Nemira Publishing House, București, 2009.*
- Nicu Gavriliuță, *Antropologie socială și culturală, Polirom, Iași, 2009.*
- Umberto Eco (ediție îngrijită), *Istoria frumuseții. Traducere din limba italiană: Oana Sălișteanu, Enciclopedia RAO, București, 2005.*
- vezi Adrian Dinu Rachieru, *McLumea și cultura publicitară, Editura Augusta / Artpress, Timișoara, 2008.*

Morcoveață sau golemul nevrotic

Ana Ionesei

Chiar făcând abstracție de imperativul de a-și asuma ori renege statutul de „pervers polimorf”, amatorul de resemantizări de lecturi infantile, își amintește cu un gust amar difuz de pășunile lui Morcoveață, copilul nefericit, ghinionist, nici bun nici rău, incapabil de a deveni un erou puber, ca Tom Sawyer.

Realismul sarcastic al lui Jules Renard constituie nu doar un principiu estetic („literatura mea nu-i decât o rectificare continuă a ceea ce simt în viață”¹), ci totodată și o metodă de compromis (specifică fenomenului de *sublimare*, după cum îl tematizează psihanaliza în genere) cu o vocație a nefericirii pe care o comportă o copilărie traumatică. Cu toate că perioada de acoperire a *Jurnalului* (1894-1910), respectiv a publicării operei centrale (*Morcoveață*-1894) coincide cu cea a apariției unor studii revoluționare ale lui Freud (*Psihonevrozele de apărare*- 1894, *Studii despre isterie*-1895, *Ereditatea și etiologia nevrozelor și Despre etiologia isteriei*- 1896, *Fragment dintr-o analiză de isterie*-1905), este puțin probabil ca Renard să fi consultat aceste surse, cu atât mai mult cu cât cele mai importante lucrări freudiene au fost publicate ulterior intervalului menționat². Or, Renard poate fi socotit un „maestru al suspiciunii” adesea neglijat, iar romanul autobiografic *Morcoveață* constituie un studiu de caz literar demn de drepturi clinic-științifice. Procedând la o lectură sincronă a celor două lucrări (*Jurnalul și Morcoveață*), se degajă evidența unui material consistent la care ar fi râvnit Freud însuși.

Până și autorului însuși personajul Morcoveață îi este nesuferit, astfel că, în jurnalul său, Jules Renard mărturisește că acest alter-ego i-ar fi devenit un *Doppelgänger* incomod care-l exasperează: „Pot spune că datorită lui Morcoveață, îmi voi fi dublat viața.”³; „În fiecare clipă îmi vine în minte Morcoveață. Trăim împreună și sper din suflet că voi muri înaintea lui.” (J- 9 septembrie 1985 / p. 122)⁴. Peste un an, Renard constată monstruoasa evidență a unei inevitabile identificări cu Morcoveață: „Ridicolul în tragic: nevastă-mea și copiii îmi spun Morcoveață.” (J- 18 octombrie 1896 / p. 146).

Pentru cititorul care s-a dedicat unei ucenicii medii în psihanaliză, (re) frecventarea lui *Poil de carotte* echivalează cu un autentic contact cu un tablou clinic freudian, întrucât deși acest roman autobiografic a pătruns chiar și-n circuitul didactic, reprezintă o „poveste” ce relevă de categoria *straniului*. Pe cât de neliniștitoare este impresia generică, în ciuda tușelor de umor negru bine dozate, pe atât sporește amploarea unor revelații terifiante, dacă se iau în considerare multiple referințe diaristice ale lui Renard.

În Familia Lepic, rănile și aluziile oedipale sunt la ordinea zilei: întorcându-se de la vânătoare cu Felix, fratele său, Morcoveață este întrebat dacă nu cumva și-ar fi ucis tatăl, ceea ce-i insuflă băiatului o stare de grandoare. Ulterior, când cei doi copii ajung acasă, doamna Lepic îi interpelează utilizând un foarte plastic limbaj „clinic”, sesizând că Morcoveață își arogă pretenții de supremație filială (așadar falică) asupra lui Felix: „Cum, Morcoveață, tot tu cu pușca? Numai tu ai purtat-o? - Aproape, face Morcoveață drept răspuns.”⁵ De asemenea,

Morcoveață știe că favoritul mamei este Felix, care „e tare simțitor din fire și nu-i chip s-o scoți la capăt cu el cu ciomăgeala. Asta-i bună doar când e vorba de mine.” (M 253)⁶

Părănd în permanență alertat de așteptarea unei nenorociri, Morcoveață trăiește imersat într-un mediu aproape implauzibil de abund în aluzii la „scene primare”, care de care mai elocvente patologice, astfel că își *împunge* tatăl cu tocul pe care-l poartă prevăzător după ureche, ca pe o amuletă falică; îi mărturisește domnului Lepic nemijlocit că nu-și mai iubește mama, declarându-se sătul de a mai fi „calul de bătaie al mamei”, ba chiar ajunge pe punctul de-a promite că va divulga traumele provocate de aceasta: „Încetul cu încetul, pentru că-mi ceri, am să-ți spun tot ce s-a întâmplat în trecut. Ai să vezi singur dacă exagerez și dacă am ținere de minte.” (M 291) Dealtfel, nici domnul Lepic nu o mai iubește pe d-na Lepic: „(Morcoveață) - Am o mamă care nu mă iubește, și pe care nici eu n-o iubesc. (Domnul Lepic) - Îți închipui că eu o iubesc?” (M 293)

Relația cu mama este pregnant ambivalentă: lui Morcoveață nu-i plac oaspeții care rămân peste noapte, întrucât în atari circumstanțe este obligat să împartă patul cu mama, care își manifestă sadismul, înfingându-și unghiile în fesele copilului atunci când acesta sforăie. Morcoveață face dovada persistenței unui atașament maladiv față de doamna Lepic, ce confirmă imposibilitatea separației și asumarea unei identități proprii: „de obicei trebuie să-i placă numai ce-i place maică-si.” (M 187)

Aflat în vizită la nașul său, acesta suspectează că nepotul nu o duce prea bine acasă, iar Morcoveață confirmă: „Asta depinde de pofta ei de mâncare. Dacă i-e foame, până se satură ea, mă-ndop și eu. Când își pune ei în farfurie, îmi pune și mie, fără să mai țină socoteală. Când a isprăvit, am isprăvit și eu.” (M 252) Mai mult, Morcoveață se dedă unor ritualuri ascetice, preferând alimente rele și impunându-și să nu mai bea apă. „Ori e bolnav, ori e nebun, spun unii. Și ceilalți: - Aș! Bea pe ascuns.” (M 198)

Morcoveață este *mereu murdar*, așa că nici nu se mai sinchisește să se spele temeinic, fapt care confirmă rivalitatea obligatorie cu fratele său: „Morcoveață e întotdeauna mai murdar pe picioare decât Felix.” (M 234) Și, dealtfel, „așa se întâmplă adeseori: tot anapoda le face el pe toate.” (M 223)

Fără să lase garda pesimismului jos în jurnal, Renard, referindu-se retrospectiv la Morcoveață, admite că „nu-i atât vorba de-o operă, cât de etalarea unui spirit zdrențăros în care găsești cam de toate: milă, răutate, lucruri răsuflăte și prost gust.” (J- 10 septembrie 1894/ p. 105) Firește, negativismul diaristic este în genere circumstanțial și fluctuant, după cum Morcoveață își confirmă adesea potențialul de bunătate, îndreptățind ipoteza că nu este în mod univoc un copil iremediabil tarat.

Întocmai ca un candidat autentic la *isterie de retenție*, Morcoveață se teme de iminența de a urina, astfel că reacția firească la stimulul fiziologic este substituită prin *compulsia de gândire*⁷ „De altfel, la ce bun să se îngrijească de asta, de vreme ce, Morcoveață e prevăzător?”

Băiatul, în loc să se scoale, se apucă să cugete.” (M 185)

Trebuința de a folosi olița fiind o *reprezentare incompatibilă* (așadar prezentând atât un conținut afectiv, cât și unul sexual), indisociabilă de iminența descoperirii faptului de către doamna Lepic, Morcoveață recurge la soluția amânării reacției corporale firești și se dedă meditației asupra unor fapte extrasenzoriale, spre a reprima senzorialitatea ce ține de reprezentările refulate.

Potrivit considerațiilor teoretice freudiene din *Remarci asupra unui caz de nevroză obsesională* (1909), nevroza obsesională debutează cu un fenomen constând în înlocuirea acțiunii cu acte de gândire premergătoare: „...amânarea gândirii este înlocuită repede cu întârzierea în gândire...”⁸ Subiectul analizat al celebrului caz *Dora*, se sperie „că noaptea se poate întâmpla o nenorocire, încât să fie nevoie să ieși”⁹, așadar tocmai impetuoșitatea necesității fiziologice tulbură somnul Dorei, contribuind la consolidarea șirului ideilor obsesive.

În mod similar, doamna Lepic, în acord cu statutul de instanță punitivă supremă, dublat de un spirit al răului gratuit, descoperind că Morcoveață a făcut totuși pe el în cele din urmă, strecoară o oală de noapte sub pat, ca mai apoi să-l acuze pe nedrept de incontinență. Drept urmare, Morcoveață cade într-o veritabilă *folie du doute*, nemaștiind dacă a făcut pe el sau nu. Apelând la „ceaslovul” freudian, ne este confirmat simptomul nevrotic al incertitudinii ca metodă „de care nevroza se servește pentru a îndepărta bolnavul de realitate și a-l izola de lumea externă (...) Este cât se poate de clar că acești bolnavi caută să evite certitudinea și să se mențină în îndoială.”¹⁰

Or, această sensibilitate neurastenică a lui Morcoveață, în conformitate cu ambivalența de fond a naturii sale, are drept pandant o predispoziție spre reverie care se manifestă într-un mod ce frizează, în mod atipic, sublimul. Într-o aparentă „scenă de gen” a serenității căminului familial, sora Ernestina și domnul Lepic citesc, Felix își încălzește picioarele la foc, iar doamna Lepic tricotează. În momentul în care câinele din fața ușii de intrare începe să latre, Morcoveață merge din proprie inițiativă să afle ce se petrece, însă numai se prefacă că a ieșit din casă, trăgând ostentativ zăvorul anume spre a produce mult zgomot, dar fără să deschidă ușa; „Altădată avea curaj și ieșea afară, se apuca să fluiera, să cânte și să tropăie din picioare, căutând să-și bage dușmanul în sperietă. Acum doar se prefacă.” (M 181), pentru a-și permite răgazul de-a privi stelele. Alteori, Morcoveață se ascunde în coteț, întrucât „aici petrece de minune, după cum îi trăsnește prin minte, cu mare dispreț pentru jucării care mai mult te încurcă.” (M 240)

Dacă dăm curs asociațiilor de idei la care ne ispitește cu generozitate textul, atunci ne putem simți îndreptățiți să speculăm că lui Morcoveață „îi place să facă patru cuiburi cu poponeața- câte unul în fiecare colț al cotețului” (M 244), tocmai pentru a-și certifica simbolic neapartenența și alienarea de cei patru membri ai familiei (domnul și doamna Lepic, Felix și Ernestine).

În ciuda acestor deuseuri care simulează lirismul fantasmatic, Renard ajunge să forțeze considerabil grotescul și lubricul pe care l-ar putea suporta un text pentru copii: Morcoveață îl denunță pe pedagogul Violone care, împreună cu elevul-mascotă Marseau, s-ar „ține de prostii” (M 231); Morcoveață îl invidiază pe Marseau, și-ar dori obraji fragezi ai lui Marseau, poreclit dealtfel „Obraji Roșii”, de parcă Morcoveață ar





răvni să fie el însuși „alesul” lui Violone. Acesta, atunci când este surprins de Morcoveață sărutându-l pe Marseau, se apără înaintând pretextul că „Morcoveață, care-i prea stricat pentru vârsta lui, nu poate înțelege că asta-i o sărutare curată, o sărutare de tată...” (M 22).

Poziția sa în familie îl face pe Morcoveață să se vrea orfan: „Ghemuit într-un dulap, cu două degete vârâte în gură și cu unul în nas. N-au toți norocul să fie orfani.” (M 26).

Morcoveață devine un fel de profecție morbidă, deoarece Renard este deopotrivă autorul și dublul lui Morcoveață, tot astfel precum doamna Lepic este una cu doamna Renard- mama. Morcoveață este un candidat oficial la suicid, asemeni doamnei Lepic, care-și portretizează în mod zeflemitor progenitura: „Seamănă cu mine: nu-i rău, mai mult prost decât rău, și-i prea tont ca să născocască el praful de pușcă.” (M 300). Cu privire la propria mamă, în jurnalul său Renard adoptă un ton laconic, neîndrăznind să-și expună pe deplin drama perpetuă: „Mama mea despre care nu vorbesc decât cu groază, îmi aprindea sângele.” (J- 18 octombrie 1896 / p. 145)

Am putea suprapune parțial schema distribuirii rolurilor în familia Lepic / Renard cu teoria freudiană a *romanelor de familie ale nevroticilor*, conform căreia atât nevroza cât și orice talent aparte în genere se originează într-o „activitate foarte specială a fanteziei care mai întâi se manifestă în jocurile copilărești și care apoi, aproximativ din perioada prepubertală, se înstăpânește pe tema relațiilor familiare.”¹¹ Această activitate fantasmatică se traduce în reverii diurne și scenarii eroice, prin care copilul aduce corecturi și recurge la idealizări ale vieții familiale, însă, în ciuda bogăției de variante concepute, numitorul comun și originea tuturor acestora va rămâne imaginea părinților reali: „acești părinți noi și ideali sunt efectiv înzestrați cu trăsături care provin din amintirea reală a adevăraților părinți mai umili, așa încât de fapt copilul de fapt nu-și înlătură tatăl, ci și-l ridică în importanță.”¹²

Investigând în ce măsură își „corijează” Renard în *Morcoveață* sau în *Jurnal* instanțele parentale, putem semnală multiple suprapuneri: „19 iunie. Ora unu și jumătate. Moartea tatii. Putem spune despre el: «Nu-i decât un om oarecare, un simplu primar de sătuc sărac», și vorbi în același timp despre moartea lui ca despre cea a lui Socrate. Îmi reproșez că nu l-am iubit destul: îmi reproșez că nu l-am înțeles.” (J- 19 iunie 1897 / p. 173) Indiferența domnului Lepic pentru Morcoveață rimează cu antipatia domnului Renard-senior pentru „bavardajul” scriitoricesc, pe care-l depreciază în favoarea discursului politic: „Disprețul tatii pentru oamenii care scriu. A scrie înseamnă a trăncăni, și lui nu-i plăcea decât trăncăneala politică.” (J- 12 iulie 1898 / p. 200).

Fantasma „tregerii la act literar” are pentru Renard o configurație patologică explicită, întrucât mărturisește că, deși în mod intenționat l-a lăsat pe Morcoveață „neșlefuit”, l-ar fi tentat, totuși o altă variantă, cu mult mai crudă: „Să scriu toată viața lui Morcoveață, dar fără s-o aranjez: adevărul gol-goluț. Asta ar fi mai degrabă cartea domnului Lepic. Să pun acolo totul (...) Câteodată aș fi vrut să aflu că nu sunt băiatul tatii; m-ar fi amuzat. Nici măcar să nu spun că sunt băiatul lui. Să spun totul cu un cinism gol-goluț. Să închei, după moartea lui, printr-un fel de imn, cu mici poante, în cinstea lui. O carte despre care să te faci să urli și să plângi.” (J- 11 februarie 1901 / p. 260)



Or, din același eseu freudian mai sus menționat, aflăm că, simțindu-se neglijat, copilul începe să fabrice scenarii în care figurează drept copil vitreg sau înfiat, fapt indisociabil de îndreptarea precumpănitoare a ostilității băiatului spre instanța paternă. Cu toate acestea, nu de puține ori Renard devine un „fiu risipitor” care încearcă să redreseze imaginea tatălui: „Tata. Am remușcări că nu l-am iubit cum trebuia, pentru că sufăr din aceleași cauze din care trebuie să fi suferit și el...” (J- 2 august 1902 / p. 306)

Infernul familial căruia îi suntem martori lecturând *Morcoveață* constituie doar o versiune edulcorată a ceea ce includea varianta așa-zis originală a proiectului său autobiografic: „În Morcoveață n-am îndrăznit să scriu totul. N-am spus, de pildă, cum domnul Lepic îl trimite pe Morcoveață s-o întrebe pe doamna Lepic dacă vrea să divorțeze, și felul cum l-a primit doamna Lepic. Ce scenă!” (J- 10 decembrie 1906 / p. 410)

Succesul lui *Morcoveață* a constat mai mult într-un scandal, căci în Chitry, orașul natal al lui Renard, circula un volum adnotat astfel: „Exemplar găsit întâmplător la un librar. Este o carte în care o vorbește de rău pă maică-sa ca să se răzbune pe ea.” (J- 2 iunie 1900 / p. 242)

Popularitatea inițială a operei s-a preschimbat într-un blestem pentru Renard: „În fiecare clipă îmi vine în minte Morcoveață. Trăim împreună și sper din suflet că voi muri înaintea lui.” (J- 9 septembrie 1895 / p.122), iar la repetițiile adaptării scenice a lui Morcoveață, Renard se vedește a fi cuprins de un spirit superstițios: „Iată-mă liniștit. Prea, căci acoperișul casei Lepic e de țigla.” (J- 1 martie 1900 / p. 235 - *tuile* însemnând „țigla” și fiind folosit îndeobște cu sensul de „ghinion”).

Dacă *Poil de carotte* a devenit opera unică și simbolul funest al punctului maxim al posibilităților de creație literară, Renard este conștient că obscuritatea stilistică și ideatică a cărții este pe deplin consensuală cu însăși personalitatea sa scriitoricescă, cu substanța scriiturii sale. Într-un dialog tematic purtat cu un anume Louis Paillard, acesta din urmă apreciază că *Morcoveață* este „construit” astfel încât suscită suspiciuni cu privire la coerența sa ca personaj:

„ - Morcoveață spune tot timpul lucruri foarte

îndrăznețe. Ne încercă o stinghereală, nu din cauza îndrăznelilor sale, ci pentru că ne informează prost cu privire la el însuși. Nu prea știm ce vârstă are. - Pentru că este construit din momente [răspunde Renard - n.n.] El nu-i o ființă care există. Aș fi putut să-l aranjez, să-l cioplesc: n-am vrut. Asta-i o muncă pe care o faci dumneata însuși, săcâit, probabil, dar n-are importanță, și, prin această muncă, vrând-nevrând, sporești viața lui Morcoveață.” (J- 16 iulie 1899 / p. 220)

Așadar, spectrul impotenței literare pe care-l comportă *Jurnalul* renardian corespunde nemijlocit condiției lui *Morcoveață*, care pe bună dreptate poate fi considerat printre cele mai sumbre romane autobiografice, respectiv cele mai stranii povești pentru copii. Nu întâmplător, operațiunile demistificante aplicate unor clișee ca „familia ideală” și „inocența infantilă” sau „eroismul angelic”, ca mărci ale unor focare traumatiche oedipale, i-au atras atenția admirativă lui Samuel Beckett¹³.

Poil de carotte reprezintă o piesă de rezistență a Comediei Franceze- Philippe Lagrue a realizat o adaptare (cu spectacolul de premieră în 24 martie 2011) a romanului ce vădește o excelentă familiarizare cu grila psihanalitică, mai cu seamă prin accentul pus pe imposibilitatea lui Morcoveață de „a-și tăia cordonul ombilical”, precum și prin atotputernicia Mamei (doamna Lepic), drept factor al predestinării ratării lui Morcoveață.

Note:

¹ Jules Renard, „30 mai 1894”, în *Jurnal*, Editura Univers, București, 1979, p. 100.

² *Câteva observații asupra conceptului de inconștient în psihanaliză* (1912); *Pulsioni și destine ale pulsioniilor*; *Refularia*; *Inconștientul* (1915)

³ Jules Renard, „22 februarie 1894”, în *Jurnal*, Editura Univers, București, 1979, p. 93.

⁴ În cazul ediției citate în nota anterioară, renunțăm în continuare la referințele bibliografice obișnuite și optăm pentru menționarea datelor corespunzătoare între paranteze pentru degajarea textului. (N.n.).

⁵ Jules Renard, „Morcoveață”, în *Scrieri Alese*, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 192.

⁶ Utilizăm inițiala „M”, urmată de numărul corespunzător al paginii citate din ediția volumului menționată în nota anterioară.

⁷ Cf. Sigmund Freud, „Alte observații asupra psihonevrozelor de apărare (1896)”, în *Opere, Vol. XII*, Editura Trei, București, 2005.

⁸ Sigmund Freud, „Remarci asupra unui caz de nevroză obsesională”, II, Considerații teoretice. C. Viața pulsională și originea obsesiei și a îndoielii”, în *Opere, Vol. VII - Nevroză, psihoză, perversiune*, Editura Trei, București, 2002, p. 90.

⁹ Sigmund Freud, „Primul vis (II) - Fragment dintr-o analiză de isterie (1905)”, în *Opere, Vol. V - Inhibiție, simptom, angoasă*, Editura Trei, București, 2001, p. 127.

¹⁰ Sigmund Freud, „Considerații teoretice (II)- B. Câteva particularități psihologice ale bolnavilor de nevroză obsesională. Atitudinea lor față de realitate, superstiție și moarte”, *ed. cit.* [vezi nota 8], p. 82.

¹¹ Sigmund Freud, „Romanul de familie al nevroticilor”, în *Opere, Vol. VIII - Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2002, p. 208.

¹² *Ibidem*, p. 209.

¹³ Pentru detalii, a se consulta studiul Angelei Moorjani, „Beckett's Parisian Ghosts (continued): The Case of the Missing Jules Renard.” *Limit(e) Beckett* 1 (2010): 72-91. (<http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/one/moorjani.html>)

patrimoni

Arta contemporana clujeană este un „produs de salon”?

Vasile Radu

Ce învățături putem trage aici, referitoare la expoziția „Salon pe balcon”? În goana actuală pentru a găsi spații de expunere, multe dintre ele neconvenționale, pictura tradițională scapă din vedere aspectele tehnice, altădată de neocolit: este vorba, în primul rând, de aspectele formale ale organizării expoziționale și despre mesajul solidar al interesului de grup organizat, transmis de artiștii plastici publicului și pieței de artă. Prima lege impresionistă nu ar trebui ignorată nici azi: lumina erodează forma, distruge contururile, alterează raporturile de culoare pentru lucrările concepute și executate în atelier, sub efectul altor surse de lumină decât lumina naturală (ecleraj), înlătură tainica iluminare difuză a expunerii în interior, distrugând tocmai „inefabilul” picturii. O astfel de expunere a picturii este „toxică”. Pentru a contraveni acestor efecte distructive, atelierul lui Nadar a fost tapetat cu o pânză roșie care împiedeca efectul de „plein air” agresiv al luminii. Majoritatea expozațiilor de azi produc o pictură de interior, realizată în mediul protejat al atelierului, dar este uimitoare și nefastă ușurința cu care au acceptat să-și expună lucrările în aer liber acești artiști. Dovadă este că percepția lucrărilor singurului „plein-air”-ist autentic participant la Salon..., pictorul Călin Anton, n-a avut de suferit de pe urma unei prezentări „plein jour”.

A lucra în interior și a expune în exterior este o opțiune delicată, pe când inversul s-a dovedit a fi posibil, după cum demonstrează o întreagă

epocă a istoriei artei. Mulți dintre artiștii actuali au abandonat paleta și tehnica de lucru impresionistă, tratează culoarea de pe alte poziții conceptuale. Nu sunt interesați de astfel de aspecte de subtilitate proprii picturii intimiste. Dar, simplul fapt că își gândesc și execută opera în interior, apare ca o contradicție față de principiul expunerii ei în exterior. Același lucru ar fi de spus și despre acei artiști care folosesc fotografia într-o manieră care contravine caracterului ei „intimist”, sau „vânează” cu ajutorul obiectivului foto efectele „impresioniste”. Prezentarea ei „în exterior” amplifică riscurile și impresia unei contrafaceri. Tocmai aceste aspecte de natură „intimistă” au fost sistematic negate, în urmă cu 60 de ani, de către critica proletcultistă, care vedea în aceste creații latura „formalistă”, burgheză, opusă spiritului proletar monumental, care trebuia să anime creațiile artei socialiste. Și, nu era atât negată această artă cât, mai ales, expunerea ei în spațiile sociale, publice, acolo unde era chemată să facă educația publicului și propaganda regimului politic. Adică, în aer liber!

Procesul de expunere și receptare a lucrării face parte din „opera” de protecție și ocrotire a valorii ei și a prestigiului social al artistului, ca și omogenitatea demersului său tehnic, grija pentru semnătură și prezentarea impecabilă a lucrării, pentru a ușura „citirea” ei adecvată și aprecierea corectă a calităților autorului. Altfel, totul rămâne o „șuetă”, o „operă” de socializare pentru care nu ar fi suficient omniprezentul și inepuizabilul „facebook”. Cât despre „metafora succesorală”,

chiar atât să se fi uitat? Timp de 138 de ani, generații succesive au făcut reevaluarea permanentă a celor 30 de autori care au încasat rușinea de a expune la prima expoziție impresionistă, în același - pe acea vreme - cadru „ne-adecvat”. Să vă reamintesc câteva cote din ultimii ani a unora dintre ei: Monet, 21.200.000 euro în 2002; Cézanne, 53.386.560, în 1999; Renoir, 20.400.000, în 2003; Degas, 6.900.000, în 2004; Pissaro, 15.500, în 2007, etc.

De la „maial” la întâiul mai muncitoresc

În ce îi privește pe artiștii clujeni, ei nu au organizat nici o expoziție a „refuzaților”, nici, a „independenților”. Expoziția lor a fost exuberantă, asemeni unui „pique-nique” în aer liber unde s-au consumat... conserve. Dar nici „prospăturile” revoluționare nu s-ar fi bucurat de interesul unui public mai degrabă indiferent, prea mult preocupat de propriul lui divertisment lăutăresc și de „Mandinga”. Păstrând dimensiunile, acest „Salon” face și el istoria lui! Pe plan local, apare din ce în ce mai marcată opinia sănătoasă că artistul este în căutarea publicului și că arta sa devine, oferită treptat, o „marfă”. Ea trebuie ambalată atractiv, comercializată de oameni cu calități profesionale, impusă pe piață într-un climat de concurență decentă, promovată și dirijată către mediile permeabile și instruite ca receptacole. Artistul însuși își construiește publicul său. A trecut vremea „eroismului” naiv, când „nimicurile” artei invadeau spațiile improvizate în credința ingenuă că holurile de bănci comerciale, pereții afumați ai restaurantelor și cafenelelor, târgurile în aer liber, spațiile ruinate ale unor foste fabrici, culpate la cele mai năstrușnice interese, unul mai mercantil ca altul, în credința naivă că „întâlnirea întâmplătoare dintre o umbrelă și o mașină de cusut” - în sublima exprimare a lui Duchamp - ar servi cu ceva artei. O imensă „operă” de instrumentalizare a artistului plastic, apărută exact în momentul nefast al decăderii lui social-economice, morale, în momentul abandonării lui ingrate de către societate, a fost posibilă pentru a-l îndepărta de unul din scopurile lui fundamentale, al generosului său sacrificiu și al prețurii lui adevărate de către societate.

Acest salon „de staniol”, crocant și sfărâmișos, a fost un strigăt de disperare, discret manifest, rușinat. Cum poate un „Dumnezeu răstignit” să invoce mila și recunoștința pentru arta care le era destinată semenilor!? Urmărind, în virtual, reacțiile societății, am constatat că ele au fost numeroase și complet neadecvate. Întoarsă pe dos, comunicarea reală virtuală a devenit „capacul” care a înăbușit drama unei spiritualități imense. În loc să comunice un mesaj real, a înăbușit orice comunicare, iar browser-ul a devenit o sculă inertă, scurtcircuitată de meschinăria unui potop de interese ascunse. Restabilirea contactelor reale cu societatea, poate, peste, 138 de ani! Ar fi prea mult, totuși! Atât a trecut de la ultima dată pentru ca arta să se convertească în „metaforă succesorală”, trecând din mâna artistului în cea a publicului său.

N.A.: mă refer aici doar la acele tablouri care au ca mod de exprimare o tehnică cvasi-similară picturii mai vechi, nu și la acele obiecte de pe cuprinsul altor arte care au găsit aici un mod de expunere adecvat.



Omagiu lui Ivor Porter

Dennis Deletant

Ivor Porter a fost unul dintre membrii echipei de trei, de la SOE (Special Operations Executive), condusă de Alfred Gardyne de Chastelain, care a fost parașutată în România spre sfârșitul lui decembrie 1943 pentru a consolida contactul cu șeful opoziției, Iuliu Maniu. În termeni strategici, soarta României fusese stabilită la Conferința de la Teheran a lui Stalin, Roosevelt și Churchill de la sfârșitul lunii precedente. Victoriile împotriva germanilor purtaseră armata sovietică până la țărmul vestic al Niprului și convinseseră pe șefii Statului Major american că era înțelept să elibereze Europa pătrunzând în Germania dinspre vest, pentru a întâlni Armata Roșie care intra dinspre est.

Inițial, misiunea lui de Chastelain, purtând numele de "Autonomous", fusese concepută ca o operațiune clasică de perturbare a comunicațiilor germane, dar Stalin, pe neașteptate, a fost de acord în noiembrie ca lui Maniu să i se permită să trimită un emisar la Aliați, pentru a discuta detaliile operaționale ale răsturnării dictatorului pro-nazist, mareșalul Ion Antonescu, și înlocuirii sale cu un guvern pregătit să capituleze fără condiții în fața celor trei aliați principali. Guvernul sovietic a insistat ca un reprezentant sovietic să participe la negocieri. "Autonomous" dobândește acum un sens predominant politic, sarcina lui de Chastelain fiind să-l informeze pe Maniu, personal, despre schimbarea survenită în atitudinea sovieticilor. În 22 noiembrie, de Chastelain a făcut prima încercare de a se parașuta în România. Deoarece n-au găsit semnalele în zona unde trebuiau să sară, avionul s-a întors, dar, din cauza unei erori de navigație deasupra Albaniei, a rămas fără carburant și echipajul s-a parașutat în largul coastei italiene, lângă Brindisi.

Porter, care fusese profesor de engleză la București, recrutat de SOE în primăvara lui 1941, după ce părăsise România, s-a alăturat lui de Chastelain în a doua încercare. Locul ales pentru aterizare în România, o moșie numită Storbăneasa, situată la vreo douăzeci de mile nord de Dunăre, la nord-est de orașul Alexandria, aparținea familiei Racotta, anglofili statornici. Au decolat în 5 decembrie dar n-au reușit să localizeze semnalele de la sol care indicau că pot să sară, și s-au întors în Egipt. La a treia încercare, de Chastelain și Porter erau însoțiți de un expert român în sabotaj, Silviu Mețianu. La orele 00,30, în 22 decembrie, cei trei au fost parașutați într-o ceață deasă. Au ajuns la sol la vreo 14 kilometri de zona de parașutare. Servindu-se de niște fluiere care-i ajutau să se localizeze, Chastelain și Porter s-au întâlnit în scurtă vreme, dar le-a luat peste două ore să-l găsească pe Mețianu. S-au ascuns într-o pădure până în zori și apoi au plecat să găsească mașina care ar fi trebuit să-i aștepte. De Chastelain a întrebat o țărăncă încotro s-o apuce, dar pe drumul de întoarcere au fost văzuți de niște jandarmi și civili cu puști care au tras pe deasupra lor. Au fost apoi escortați la postul de jandarmi din Ploșca, un sat la vreo sută de kilometri sud-vest de București, unde au fost bine primiți de demnitarii locali și li s-a oferit o masă opulentă. De acolo au fost duși la Turnu-Măgurele și apoi la Comandamentul Poliției din București, unde au rămas până la eliberarea lor, la 23 august

1944, având cu ei și aparatul lor de transmisie.

Radiogoniometrele au indicat germanilor prezența unui avion lângă Ploșca și deși doi soldați germani au încercat să se alăture grupului, ei au fost îndepărtați de autoritățile locale. În decursul internării lor la București, Berlinul a cerut în mai multe rânduri ca de Chastelain să le fie predat, dar mareșalul Antonescu a refuzat categoric. Doi ofițeri germani au primit permisiunea de a interoga grupul, dar sub supravegherea românilor. Înalti oficiali români au interogat grupul în mod independent, inclusiv generalul C. Z. Vasiliu ministrul adjunct de Interne, Eugen Cristescu, șeful serviciilor secrete, și generalul Constantin Tobescu de la Jandarmerie. Porter, în admirabila sa relatare despre misiune și captivitatea sa arată că arestații au fost bine tratați, au fost luați din când în când la plimbare, iar lui Chastelain i s-a permis să-și trateze dinții în oraș (*Operațiunea Autonomous*). O vreme, Antonescu s-a folosit de Chastelain și Porter pentru a comunica cu englezii la Cairo, dar în seara zilei de 29 martie 1944, când cei doi trebuiau să dea un răspuns, au descoperit că cristalele de la transmițătorul lor radio lipseau; fuseseră date de Cristescu germanilor. La 25 august, la două zile după lovitura tânărului rege Mihai împotriva lui Antonescu, Porter și doi agenți SOE, Nicolae Țurcanu și Rică Georgescu, au fost toți eliberați din locurile lor de detenție, s-au regăsit și au putut să restabilească legăturile radio cu Cairo de sub bolta Băncii Naționale, cu unul dintre aparatele deținute de rege.

După venirea în septembrie 1944 a misiunii militare britanice, ca parte a Comisiei Aliate (sovietice) de Control alcătuită pentru a monitoriza aplicarea condițiilor de armistițiu cu România, semnată la Moscova în 12 septembrie 1944, Porter a fost numit șef al Oficiului de Presă și a rămas în acest post până când a fost transferat la Legația Britanică în mai 1946, ca secretar II. În ambele aceste capacități el a fost martorul impunerii regimului comunist. Contactul cu Vestul a devenit un păcat capital de care liderii partidelor democratice puteau fi acuzați, judecați,



și înlăturați de pe scena politică. Aceasta a fost soarta lui Iuliu Maniu, șeful Partidului Național Țărănesc. Ivor Porter a încercat să convingă pe câțiva dintre membrii români ai personalului Oficiului de Presă să părăsească țara și a aranjat căi clandestine de scăpare pentru ei, dar aceștia au refuzat să ia în considerare realismul prevestirilor lui. Annie Samuelli, asistenta lui Porter la Oficiul de Presă, Costică Mugur, casier, Eleonora Bunea de Wied, asistenta lui Mugur și rudă a regelui Mihai, Maria Golescu, bibliotecară, Angela Rădulescu, funcționară, și Ion Vorvoreanu și doamna Cremziter, amândoi traducători, au fost arestați în vara și toamna lui 1949. De Wied a murit în închisoare iar Samuelli, Golescu și Mugur au făcut fiecare câte treisprezece ani de temniță.

Ivor Porter s-a născut în 12 noiembrie 1913, ca fiu al lui Herbert și Evelyn Porter și a urmat cursurile școlii elementare la Barrow-in-Furness Grammar School și apoi la Universitatea din Leeds, unde a urmat o pasiune pentru literatură. El a părăsit România la sfârșitul lui 1947 și s-a angajat să servească în Foreign Office cu misiuni la Washington, Paris, Nicosia, India, iar între 1971 și 1974 în Senegal, Mali, Guineea și Mauritania. Deși era o persoană foarte retrasă, el se purta cu multă căldură față de prieteni și arăta afecțiune pentru țările și popoarele unde a fost trimis. A păstrat un interes aparte pentru România, față de soarta monarhului său, și față de apărătorii democrației. Simpatia sa pentru regele Mihai, care a fost forțat de comuniști să abdice, în decembrie 1947, s-a concretizat într-o biografie (*Mihai al României*, 2005), fiind primul care s-a informat din hârtiile personale ale regelui și care a descris tristețea celor mai bine de patruzeci de ani de exil ai lui Mihai I. I-au supraviețuit a doua soție Katerina, fiica lui A. T. Cholerton corespondentul de la Moscova al lui *Daily Telegraph* pentru anii 1920-1943 și fiul și fiica lor.

Ivor Porter, CMG (Commander of the Order of St. Michael and George), OBE (Order of the British Empire), Cross of the Royal House of Romania, Commander of the Order of Cultural Merit (România) a murit în 29 mai, 2012, la vârsta de 98 de ani.

În românește de
George Cipăianu

(O versiune prelucrată a acestui text a apărut în *The Daily Telegraph* din 19 iunie 2012)

remarci filosofice

Iubire și înțelepciune (V)

Jean-Loup d'Autrecourt

b) Iubirea în știință

Pe de altă parte, cunoașterea este și cunoaștere științifică, nu numai cunoaștere de înțelepciune, de adevăr. Astfel, căutarea pietrei filosofale, a imortalității, are ca sursă, ca energie, iubirea însăși. Cercetările contemporane pe tema imortalității (în ingineria genetică, de exemplu) se explică astfel. Numai că, cercetătorii uită, ocultează chiar esențialul, motivația profundă, sursa originală a activității lor: iubirea. Care este motivul?

Mai întâi, prin ocultarea și ignorarea cauzei, se deturneză și scopurile, efectele acesteia. Deci cercetarea contemporană riscă să se joace cu moartea, se orientează către un fel de aneantizare a vieții, ba chiar a lumii. Legiferarea practicilor de eutanasiu în spitale sau „a turismului de sinucidere” sunt doar consecințele cele mai palide ale acestui nihilism științific. De fapt nu există tehnologie de vârf care să nu inventeze o armă de exterminare în masă, de aneantizare; dar ceea ce se uită, este faptul că aceste arme sunt *auto-exterminatoare*. Astfel, prin cercetarea științifică, participăm la un demers sinucigaș.

Folosirea lor, implică aneantizarea chiar și a autorilor lor, a celor care le declanșează. Nici nu mai facem apel la exemplele binecunoscute din fizica nucleară. Pentru că se întâmplă astfel, chiar în domeniile de cercetare cele mai nebănuite, ca în studiul fenomenului gravitației cu ajutorul ciclotroanelor (a acceleratoarelor de particule elementare), prin tentativele de „fabricare” a găurilor negre, a unor câmpuri de gravitație, care absorb totul, inclusiv lumina, simbol al neantului. În mod anecdotice, istoricii și sociologii ar putea să ne confirme indirect aceste idei.

Într-adevăr, în perioade de criză, de catastrofe (naturale, epidemice, ciume, războaie, poluare chimică etc.), se constată o creștere frenetică a activității erotice. Viața reacționează cu o energie și o febrilitate extraordinare, pentru a compensa pericolele tanatice. Or, astfel se pot explica o mulțime de fenomene actuale, îngrijorătoare, dacă nu fatale pentru umanitate, printre care creșterea vertiginosă a numărului populației. În caz de catastrofe majore, trebuie să rămână niște supraviețuitori, chiar dacă majoritatea au fost aneantizați. Viața și-a luat măsurile de precauție necesare. De asemenea multiplicarea discursurilor apocaliptice este tot unul dintre simptomele de acest tip.

Să adăugăm ceva foarte important, ca un alt argument în favoarea tezei susținută aici, faptul că există o relație solidară, de determinare necesară între iubire și cunoaștere: activitatea cognitivă cea mai importantă a conștiinței noastre, în genere a unei ființe raționale, este *inteligența*. Aceasta este atât de importantă că se află chiar la baza unui proiect absurd, un fel de impostură științifică, Inteligența Artificială. Însă ceea ce ignoră și unii și alții este semnificația originară a noțiunii de inteligență. Termenul provine din latinul *intellectio*, care înseamnă a stabili relații, legi (între lucruri, idei, fenomene), dar și a fecunda, a depune o sămânță, a lăsa gravidă etc. Pe scurt, activitatea intelectuală prin excelență este asimilată, încă de la origini, cu o activitate relațională erotică, reproductivă.

Nu întâmplător, maieutica socratică, care este un proces pedagogic, de învățare, de acces la cunoaștere, este asimilată și descrisă în termeni metaforici, în *Dialogurile* lui Platon, ca o naștere a sufletului, a minții, ca o „moșire spirituală”. Însă orice naștere, orice creație, la nivel intelectual, urmează activității de iubire, de fecundare, de procreație. Iar în textele vechi, mitologice și religioase, a *iubi* și a *cunoaște* merg până acolo încât se confundă.

Într-adevăr, în textul biblic, din Geneză, se asociază arborele cunoașterii cu cel al vieții. „Adam a cunoscut pe Eva” înseamnă în același timp *iubire* și *descoperire* a secretelor și misterelor existenței. Expresia s-a menținut chiar și în vorbirea curentă, profană, astfel încât, atunci când spunem „am cunoscut o femeie”, înseamnă de asemenea că am iubit-o. Iar în limba franceză, o „femeie foarte cunoscută”, (fr. *une femme bien connue*) înseamnă o femeie de moravuri ușoare.

Toate relațiile de predare, de educație, de învățare se declină la trei nivele: iubire, putere și cunoaștere. Structura solidară a acestor trei tipuri de raporturi, conferă complexitate și ambiguitate diferitelor relații de iubire. Astfel regăsim cele trei relații în toate formele de învățământ: maestru-discipol, amant-amantă, stăpân-sclav. Știința, iubirea și magia se află astfel reunite în situații, care pot fi în același timp fericite și periculoase. Să vedem câteva exemple extrase din diferitele activități umane, care trimit la aceste relații.

Pasiunea pentru studiul textelor, al manuscriselor, al limbilor și originii lor, se regăsește într-un domeniu aparte: o știință apărută în secolul XIX, care se înrudește cu lingvistica, *filologia* (din gr. *philos*, „iubire” și *logos*, „limbaj, discurs”). Filologii sunt amicii, prietenii textelor; toată erudiția acestor savanți, toată știința lor, nu se pot explica decât prin această pasiune de o viață, pentru manuscrise, pentru limbă, pentru textele vechi. Ca derivată îndepărtată, întâlnim pasiunea pentru timbre, *filatelia* (*atelia* înseamnă în gr. „scutit de impozite”). Iar iubirea pentru muzică a dat *filarmonia*. Instinctul femeii este sigur, atunci când devine geloasă pe meseria soțului.

Un joc interesant și amuzant, pe care orice persoană cultivată îl poate face, ar fi întocmirea unei liste de termeni și de expresii, cu privire la instrumentele, obiectele, activitățile și procesele tehnice, pentru a semnala analogiile și omologiile erotice. În chimie se vorbește, în termeni foarte „savanți”, despre *afinitatea* electronică, despre *cuplurile* de electroni, despre *filtrarea* substanțelor etc. Filtru (lat. *philtrum*) este la origine o băutură magică, despre care se presupune că transmite iubirea. Dar avem nevoie să repertoriem întregul vocabular științific?

Multe sunt expresiile derivate, care au devenit prin utilizare niște „metafore moarte” (cum ar spune Paul Ricœur), care trimit la importanța iubirii în gândire. Atunci când criticăm o *concepție* filosofică, pentru că împărtășim concepția opusă, atunci când concepem o idee sau, dimpotrivă, atunci când un fapt ni se pare de *neconcepțut*, de fapt ne referim, în mod prea transparent (deci invizibil), la ideea de fecundare erotică, ca atunci când concepem copiii. Nu întâmplător, medicamentele folosite împotriva fecundării se numesc *anticoncepționale*. Prin extensie, putem susține că cei care se opun concepțiilor profunde (culturale, filosofice, folclorice, tradiționale etc.) au un demers de sterilizare a acestora. Ei funcționează ca un fel de *sterilet cultural*.

La fel noțiunea de *atracție*, crucială în fizică dar și în chimie, pentru a desemna modul de exercitare a diferitelor tipuri de forțe, trimite la origine la o concepție magică, de forță misterioasă (newtoniană). Aceasta permite corpurilor celeste să graviteze unele în jurul altora. Conceptul misterios de „forță atractivă” s-a extins, începând cu secolul XVIII, în toate domeniile fizicii și ale chimiei. În prezent reprezintă una dintre cele mai importante noțiuni ale științelor exacte, chiar dacă neexplicată. Iată deci un caz de „iubire astronomică”, *iubire gravitațională*.

Să considerăm științele biologice. Există o abundență de termeni a căror rădăcină sau terminologie

(gr. *philia*) este prezentă pentru a desemna „iubirea” plantelor și a animalelor pentru lumină, „simpatia” unora pentru apă sau pentru alte fenomene naturale. De exemplu, atracția unor ființe vii pentru căldură a dat termenul *termofilia*. Unei plante care „iubește arborii” (gr. *dendron*), i se spune *philodendron*, care face parte din familia araceelor. Există o insectă *hymenoptera*, o viespe care vânează albinele, pentru că „iubește plantele”, de unde și numele acesteia (fr. *philante*). Cei cărora le plac animalele sunt *zoofili*, iar cei care sunt pasionați de creșterea peștilor în acvariu sunt *acuariofili* (fr. *aquariophiles*).

Printre cei care-i iubesc pe oameni, lucru foarte rar, întâlnim *filantropii*, care au dat naștere unor instituții cu activități *filantropice*. Cei care detestă umanitatea sunt *misanthropi*, iar cei care nu iubesc femeile (cum este posibil așa ceva?) sunt *miscogini*. Chiar și vocabularul tehnic al psihopatologiei, care trimite la antonimele iubirii și desemnează *fobiile* (claustrofobia, agorafobia etc.) merge în același sens: se face apel la registrul lingvistic al iubirii, pentru conceperea termenilor științifici, pentru forjarea unui limbaj apropiat cunoașterii omului și a naturii. Psihologia și psihanaliza explică toate aceste fobii prin traume erotice (vezi teoria libidoului freudian). Se trece astfel de la metafora iubirii, la activitatea tehnică și științifică.

În concluzie, iubirea pare o forță, o putere aproape demiurgică, relație între om și Dumnezeu, relație între toate ființele, care are drept funcție principală să țină Totul împreună, să mențină unitatea lumii, iar ca scop să atingă și să confere imortalitatea. Iubirea este de asemenea la baza moralei, a eticii, înțeleasă ca amicitie, pentru că pare să garanteze fericirea, dacă prin prietenie se subînțelege o relație reciprocă de bunăvoință.

În fine, iubirea este relația magică, care leagă orice, care farmecă, care permite prin urmare posesia, stăpânirea. Toată cercetarea științifică contemporană ar putea fi revoluționată, dacă ar fi luată în considerare iubirea, sau cel puțin dacă i s-ar recunoaște în mod explicit funcțiile epistemologice. Astfel, iubirea este un foc, sursă de energie, motor de cunoaștere. În adevărata sa definiție, iubirea este de partea binelui, a frumosului, a adevărului și trebuie înțeleasă ca o *valoare*, care asigură exersarea virtuților și perenitatea umanității.

Însă eronat înțeleasă, ignorată, iubirea devine sursă de iluzii, de nenorociri, de maladii, de patologii grave, de nevroze, de violență, ba chiar de catastrofe globale. Relativizarea iubirii sau negarea rolului cognitiv al acesteia se explică deci prin dorința de ocultare a sensului ei creator, pozitiv. Astfel înțelegem nihilismul științific contemporan (necunoașterea iubirii): orientarea cunoașterii științifice și tehnologice, în mod exclusiv, către forme aberante de dominare și de distrugere a lumii.

Din câte știm, nu mai există reguli de educație cu privire la învățarea iubirii. Cu toate acestea, primele experiențe cu adevărat nefericite, pe care le au tinerii, încep astfel, din ignoranța sensului profund al iubirii. Iată o problemă dificilă, pe care nu avem pretenția de a fi rezolvat-o, am semnalat-o doar; care însă ar putea fi limitată prin *educație*. Căci cine mai pretinde acum să reactualizeze riturile arhaice de inițiere? Însă ceea ce este cel mai important aici, este să reținem *funcția epistemologică a iubirii*, care este prezentă în toate științele, în toate tehnologiile, în toate înțelepciunile; și care se traduce efectiv astfel: iubire de înțelepciune... adică *filosofie*.

Grenoble, 21 martie 2012

T. S. Eliot

A-1 critica pe critic

Ce rost, ce rosturi are critica literară este o întrebare ce merită să fie pusă mereu și mereu, chiar dacă niciun răspuns nu satisface. Critica s-ar putea să fie ceea ce spunea F. H. Bradley despre metafizică: „găsirea de argumente șubrede pentru ceea ce credem din instinct, aflarea acestor argumente nefiind mai puțin instinctivă.” Cum îmi propun să vorbesc despre critica practică de mine însumi, trebuie să-mi justific mai consistent opțiunea pentru acest subiect. Aruncând un ochi peste critica literară produsă de mine în ultimii patruzeci și ceva de ani, sper să reușesc să desprind câteva concluzii, câteva generalizări plauzibile, cu aplicabilitate mai largă; ori – ceea ce ar fi și mai util – să stimulez alte minți s-o facă; sper, de asemenea, să-i provoc pe alți critici să procedeze așijderea. Justificarea principală trebuie să fie aceea că nu există critic, decedat sau în viață, despre a cărui operă să fiu mai temeinic informat decât despre a mea. Cunosc mai multe lucruri despre geneza eseurilor și recenziilor proprii decât despre ale oricărui alt critic, cunosc bine cronologia, împrejurările în care a fost așternut pe hârtie fiecare eseu și motivația de a-l scrie; știu totul despre schimbările de atitudine, gust, interes și credință care s-au perindat în decursul anilor. Nu sunt în posesia unor informații complete de această natură privind opera acelor maeștri ai criticii literare engleze față de care nutresc cea mai profundă reverență. Mă gândesc în primul rând la Samuel Johnson și la Coleridge, fără să-i ignor pe Dryden și Arnold. Dar, ajuns în acest punct, trebuie să disting între câteva tipuri de critic literar, pentru a vă reaminti că generalizările extrase din studierea unui critic de un anumit tip nu li se aplică criticilor din alte categorii.

Mai întâi, printre tipurile de critici ce diferă de mine, trebuie să-l înscriu pe Criticul Profesionist – scriitorul a cărui critică literară este principalul – poate unicul – pașaport pentru celebritate. Acest critic ar putea fi poreclit Supra-Recenzentul, fiindcă el este nu o dată cronicarul oficial al unei reviste sau al unui ziar, fiecare contribuție în domeniu fiindu-i ocazionată de apariția unei cărți noi. Exemplar pentru această categorie este, desigur, criticul francez Sainte-Beuve, autor a două cărți importante, *Port-Royal* și *Chateaubriand et ses amis* (Chateaubriand și amicii săi), dar a cărui operă constă precumpănitor din volum după volum de culegeri de eseuri apărute inițial, săptămânal, ca *feuilletons* într-un ziar. Criticul Profesionist poate fi – așa cum Sainte-Beuve a fost cu certitudine – un creator *rataț*; în cazul lui Sainte-Beuve merită cu prisosință să-i examinăm poeziile, dacă ni le putem procura, fiindcă ele ne ajută să înțelegem de ce scria mai bine despre autorii din trecut decât despre contemporani. Criticul Profesionist nu este, însă, neapărat un poet, dramaturg sau romancier *rataț*; din câte știu, vechiul meu prieten din America, Paul Elmer More, ale cărui *Shelburne Essays* (Eseurile de la Shelburne) au ceva din înfățișarea monumentală a *Causeries de lundi* (Convorbirile de luni), nu și-a încercat talentul ca scriitor original. Un alt prieten vechi, Desmond McCarthy, fost Critic Profesionist, literar și dramatic, și-a limitat activitatea literară la articolul ori cronica săptămânală, întrebându-și timpul liber în conversații spumoase, în loc să-l jertfească pe

altarul unor cărți niciodată scrise. Edmund Gosse este, de asemenea, un caz aparte, fiindcă numele nu-i va fi perpetuat de activitatea laborioasă de critic, ci de o carte autobiografică devenită, deja, un clasic: *Father and Son* (Tată și fiu).

Pe locul doi îl plasez pe Criticul Entuziast. Acesta nu este chemat să împartă judecăți de valoare, fiind mai degrabă avocatul autorilor cărora le prezintă operele, autori adesea uitați sau disprețuiți pe nedrept. El ne atrage atenția asupra acestor scriitori neglijați, ne ajută să vedem meritul peste care am trecut cu vederea și să descoperim farmec acolo unde văzuserăm doar plictis. Unul dintre ei a fost George Saintsbury, un erudit și un bonom, cu insașiabil apetit pentru lucrările de mână a doua și cu fler pentru descoperirea lucrurilor excelente care există adeseori în scrierile de raftul doi. Cine altul decât Saintsbury, scriind o carte despre Romanul Francez, i-ar fi alocat cu mult mai multe pagini lui Paul de Kock decât lui Flaubert? A mai fost și vechiul meu prieten Charles Whibley; citiți-i, bunăoară, paginile despre Sir Thomas Urquhart sau despre Petronius. Mai era și Quiller-Couch, care nu mă îndoiesc că i-a învățat pe mulți audienți ai cursurilor sale de la Cambridge să descopere surse proaspete de delectare în literatura engleză.

Pe locul trei, Criticul Academic și Teoreticianul. Îi menționez laolaltă, căci adesea se suprapun. Dar aceasta ar putea fi o categorie prea cuprinzătoare, întrucât se întinde de la cărturarul pur, precum W. P. Ker, capabil să-l ilumineze pe un autor dintr-o anumită epocă sau ținând de o anumită limbă prin intermediul unui alt autor, dintr-o altă epocă sau cu altă limbă, până la Criticul-Filosof, cum sunt I. A. Richards și discipolul său, criticul-filosof William Empson. Richards și Empson sunt și poeți, dar nu le consider critica un produs derivat din poezia domniilor lor. Și unde i-am putea plasa pe alți contemporani, ca L. C. Knights sau Wilson Knight, dacă nu printre oamenii care combină predarea cu critica literară originală? Dar pe alt critic important, doctorul F. R. Leavis, care s-ar putea numi Criticul Moralist? Criticul ce deține și o poziție academică s-a specializat, foarte probabil, într-o perioadă sau un autor, dar a-l denumi Critic Specialist ar suna ca o limitare a dreptului domniei sale de a investiga orice operă literară pofteste.

Finalmente, ajungem la criticul despre a cărui operă putem susține că este un derivat al activității sale creatoare. Mai ales acela care este și poet. Poetul care scrie critică literară, să zicem? Condiția includerii în această categorie este ca aspirantul să fie cunoscut în primul rând pentru opera sa lirică, dar și cea critică să-i fie apreciată pentru meritele proprii, nu doar pentru lumina pe care o proiectează, poate, asupra versurilor sale. Aici îi încadrez pe Samuel Johnson și pe Coleridge; pe Dryden și Racine pentru prefețele lor; pe Matthew Arnold cu unele rezerve; în această categorie trebuie să mă strecur, timid, și eu. Sper că nu mai sunt necesare și alte asigurări că nu lenea m-a îmboldit să-mi aleg propriile scrieri drept material. Nici vanitatea, cu siguranță, pentru că, atunci când m-am înscris la prelegerea obligatorie pentru obținerea dreptului de a conferenția, trecuse atâta vreme de când nu recitisem vreun eseu de-al meu, încât m-am apropiat de ele mai



mult cu teamă decât cu speranță.

Sunt bucuros să anunț că n-am găsit atât de multe lucruri de care să-mi fie rușine pe cât mă temusem. Există, normal, enunțuri la care nu mai subscriu; există puncte de vedere pe care le mențin cu mai puțină fermitate și convingere decât atunci când le-am exprimat, sau pe care le mențin numai cu amendamente importante; există formulări al căror înțeles îmi scapă. Pot exista zone în care cunoașterea mea a sporit; dar și zone în care cunoștințele mi s-au evaporat. De exemplu, recitindu-mi eseu despre Pascal, m-a uimit vastitatea informației pe care, pare-se, o posedam la ora scrierii lui. Există unele teme pentru care mi-am pierdut, pur și simplu, interesul, astfel încât, întrebat dacă am aceeași părere, nu pot răspunde decât „nu știu” ori „nu-mi pasă”. Există erori de judecată și, ceea ce regret și mai mult, erori de tonalitate: câte o notă întâmplătoare de aroganță, de vehemență, de infailibilitate cocoșească sau de grosolanie, lăudăroșenia omului cu maniere binevoitoare adăpostit în siguranță înapoia mașinii de scris. Dar trebuie să-mi recunosc relația cu omul care a elaborat toate acele enunțuri și, în pofida excepțiilor enumerate, continui să mă identific cu autorul textelor.

Dar, exact când spun acest lucru, îmi vine în minte o precizare. Mă irită neconținut faptul că-mi sunt citate cuvinte scrise acum treizeci de ani, să zicem, ca și cum le-aș fi rostit ieri. Un comentator extrem de inteligent al operei mele, care, pe deasupra, a evaluat-o cu un ochi binevoitor, mi-a discutat, acum câțiva ani, scrierile critice ca și cum eu aș fi trasat de la începutul carierei mele de critic literar planul unei structuri critice masive, iar restul vieții mi l-aș fi petrecut completând detaliile. Când încerc să tiparului o colecție de eseuri, sau ori de câte ori consimt ca un eseu să-mi fie republicat în altă parte, sunt foarte atent să indic data primei apariții, ca să-i amintesc cititorului de distanța în timp ce-l separă pe autorul care l-a scris de autorul care sunt eu astăzi. Dar rari sunt cei care, citându-mă, spun: „Asta credea (ori simțea) domnul Eliot în 1933” (ori ce an o fi fost). Toți scriitorii se obișnuiesc să-și vadă cuvintele reproduse în afara contextului, de controversioniștii nu prea scrupuloși, astfel încât pe ele se sprijină o construcție neintenționată. Dar citarea afirmațiilor făcute cu mulți ani în urmă ca și când ar fi fost formulate ieri e ceva și mai frecvent, fiindcă de cele mai multe ori nu implică malițiozitate. Vă voi da un exemplu de enunț care s-a ținut scai de autorul lui mult timp după ce a încetat, în opinia acestuia, să mai fie o afirmare satisfăcătoare a convingerilor sale. E vorba de o

frază din prefața la o colecție mică de eseuri intitulată *For Lancelot Andrewes* (Pentru Lancelot Andrewes), în care afirm că sunt clasicizant în literatură, monarhist în politică și anglo-catolic în religie. Ar fi trebuit să prevăd că o frază atât de citabilă mă va urmări toată viața, așa cum l-au urmărit gândurile pe Shelley:

*And his own thoughts, along that rugged way,
Pursued, like raging hounds, their father and
their prey.*¹

Respectiva frază a fost ocazionată de o experiență personală. Profesorul și magistrul meu, Irving Babbitt, căruia îi sunt profund îndatorat, a făcut o escală la Londra la întoarcerea la Harvard de la Paris și, împreună cu doamna Babbitt, a cinat cu mine. Nu-l văzusem pe Babbitt de câțiva ani și m-am simțit dator să-l informez despre un lucru deocamdată necunoscut în cercul strămt al cititorilor mei (asta întâmplându-se, cred, prin 1927): că fusesem botezat și confirmat în rit anglican. Știam că pentru Babbitt va fi un șoc să afle că un discipol al său își schimbase părul, deși suferise deja un șoc cu siguranță și mai mare când prietenul apropiat și aliatul lui, Paul Elmer More, trădase Umanismul pentru Creștinism. Dar Babbitt n-a spus decât: „Cred că trebuie să o declari public.” E posibil ca remarcă lui să mă fi urzicat; fraza citabilă a apărut în cartea de eseuri la care lucrăm, s-a înscris pe orbită și de atunci se rotește în jurul micului meu univers. Ei bine, convingerile mele religioase nu s-au modificat și sunt un partizan hotărât al menținerii monarhiei în toate țările care posedă o monarhie; cât despre Clasicism și Romantism, constat că acești termeni nu mai au pentru mine importanța de odinioară. Dar chiar dacă declarația privind convingerile mele n-ar avea nevoie de nicio precizare după scurgerea atâtor ani, nu m-aș simți tentat să o exprim astăzi în termeni similari.

Din câte pot eu judeca, după referințe, citări și retipăriri în antologii, o impresie mai profundă au făcut eseurile mele timpurii. Atribui acest lucru la două cauze. Prima – dogmatismul tinereții. Cât timp suntem tineri, problemele ne apar ca fiind clar definite; îmbătrânind, tindem să avem mai multe rezerve, să ne relativizăm aserțiunile, să introducem mai multe paranteze. Găsim obiecții la propriile noastre păreri, ne privim inamicii cu mai multă toleranță, uneori cu simpatie. Cât timp suntem tineri, suntem siguri de opiniile noastre, siguri că deținem întregul adevăr; suntem entuziaști sau indignați. Iar cititorii, chiar și cei maturi, se simt atrași de un autor sigur pe sine. A doua cauză a popularității tenace a eseurilor mele timpurii e mai dificil de înțeles, în special de către lectorii din generația mai tânără. Ea constă în faptul că în critica timpurie, atât în afirmațiile cu valoare generală despre genul liric, cât și în scrierile despre autorii care m-au influențat, pledam, implicit, pentru genul de poezie produsă de prietenii mei. Acest lucru a imprimat articolelor mele un fel de urgență, căldura unui apel advocătesc, care nu se regăsește în eseurile de mai târziu, mai detașate și, sper, mai judicioase. A fost o reacție, nu doar împotriva poeziei georgiene², ci și împotriva criticii georgiene; scriam într-un context pe care cititorul de azi fie l-a uitat, fie nici nu l-a cunoscut.

Într-o conferință despre *Lives of the Poets* (Viețile poezilor) de Johnson, publicată într-una dintre culegerile mele de eseuri și alocuțiuni,³ atrăgeam atenția că în evaluarea judecăților pronunțate de un critic din epoci revoluate este necesar să îl vedem în contextul respectivei epoci, să ne plasăm în punctul lui de observație. Un

efort de imaginație dificil, cu care, de fapt, nu putem izbândi decât parțial. Nu putem nesocoti influența asupra formării noastre a scrierilor creatoare și a scrierilor critice ale generațiilor interpușe, sau inevitabilele modificări de gust, sau superioara cunoaștere și înțelegere a literaturii ce precedă literatura epocii pe care ne străduim s-o pătrundem cu mintea. Dar merită să facem acest efort de imaginație, ținând seama de aceste dificultăți. Revizuiindu-mi scrierile timpurii, mă șochează să văd în ce măsură erau condiționate de starea literaturii vremii, de stadiul de maturitate atins de mine, de influențele la care fusesem expus, de evenimentul care prilejuise fiecare eseu. Dacă eu însumi nu pot rememora toate aceste circumstanțe, reconstitui toate condițiile în care am scris, ce cunoaștere a lor poate dobândi vreun critic al meu; ori, dacă dobândește cunoaștere, câtă înțelegere; ori, dacă are și cunoaștere și înțelegere, cum pot prezenta eseurile mele același interes pentru el ca pentru cititorii care le-au parcurs empatici la prima apariție? Unei generații viitoare, critica literară nu-i poate stârni decât curiozitatea, dacă nu continuă să fie folositoare în sine pentru generațiile viitoare, să posede o valoare intrinsecă și dacă e scoasă din contextul istoric. Dar, dacă o parte a ei posedă această valoare atemporală, vom aprecia și mai judicios această valoare încercând să adoptăm și noi punctul de vedere al autorului și al primilor săi cititori. A studia în felul acesta opera critică a lui Johnson și Coleridge este neîndoindnic un lucru profitabil.

Pot să-mi împart, în mare, activitatea de critic în trei perioade. Prima a fost perioada lui *The Egoist*, remarcabilul bilunar editat și publicat de domnișoara Harriet Weaver. Richard Aldington fusese redactor-șef adjunct, iar când a fost mobilizat în Primul Război Mondial, Ezra Pound m-a recomandat pe mine domnișoarei Weaver să-i iau locul. În *The Egoist* a apărut un eseu intitulat *Tradiția și talentul personal*, care se bucură și acum de o imensă popularitate printre editorii de crestomații de texte critice destinate studenților de la colegiile americane. Prin urmare, au existat două influențe, nu atât de incongruente cât par la prima vedere: a lui Irving Babbitt și a lui Ezra Pound. Influența lui Pound din acea vreme poate fi detectată în trimerile la Remy de Gourmont, în articolele despre Henry James – un autor mult admirat de Pound, dar față de care entuziasmul meu s-a dezumflat întrucâtva –, în diverse aluzii la autori precum Gavin Douglas, a cărui operă abia o cunoșteam. Influența lui Babbitt (ulterior cu o infuzie de T. E. Hulme și din eseurile mai literare ale lui Charles Maurras) este evidentă în tema mea predilectă, Clasicism versus Romantism. În cea de a doua perioadă, după 1918, când *The Egoist* și-a încetat apariția, am scris eseuri și recenzii pentru doi editori care mi-au purtat noroc, fiindcă ambii mi-au dat, întotdeauna, la recenzat, cărți ce mă interesau: Middleton Murry de la efemera *Atheneum* și Bruce Richmond de la *Times Literary Supplement*. Majoritatea contribuțiilor mele rămân risipite în filele acestor publicații, dar cele mai bune – și sunt și cele mai bune dintre toate eseurile mele – au fost retipărite în colecții. Cea de a treia perioadă a fost, dintr-un motiv sau altul, dominată de conferințe și discursuri publice, mai mult decât de articole și cronici.

Ajuns aici doresc să trasez o linie de demarcație, care mi se pare importantă, între eseurile cu valoare generalizatoare, precum *Tradiția și talentul personal*, și aprecierile autorilor individuali. Mi se pare că cele din a doua categorie au mai multă șansă de a reține o

oarecare valoare pentru cititorii din viitor; dar mă întreb dacă această aserțiune nu implică și ea o generalizare aplicabilă altor critici de tipul meu. Dar trebuie să fac și de data asta o distincție. Cu câțiva ani în urmă, editura mea newyorkeză a scos o ediție broșată a eseurilor mele despre drama elizabetană și iacobină. M-am ocupat personal de selecție și am scris o prefață, explicându-mi alegerea. Mi-am dat seama că eseurile care încă îmi plăceau erau despre contemporanii lui Shakespeare, nu despre Shakespeare însuși. De la acești dramaturgi minori învățasem eu ceva, formându-mă ca poet; de ei, nu de Shakespeare, îmi fusese stimulată imaginația; de ei îmi fusese educat simțul ritmului; din ei îmi hrănisem emoțiile. Îi citisem la vârsta când se potriveau cel mai bine cu temperamentul meu și cu stadiul meu de dezvoltare intelectuală și îi citisem încântat și pasionat, cu mult înainte de a fi avut ideea, ori oportunitatea, de a scrie despre ei. Într-o perioadă când dorința de a însăila stihuri îmi dădea, insistent, târcoale, ei au fost cei pe care mi i-am ales de mentori. Așa cum poetul modern care m-a influențat nu a fost Baudelaire, ci Jules Laforgue, poezii dramatice au fost Marlowe și Webster și Tourneur și Middleton și Ford, nu Shakespeare. Un poet de mărțea supremă a lui Shakespeare nu poate influența; el se lasă doar imitat, diferența dintre influență și imitație fiind aceea că influența poate fecunda, în timp ce imitația – în special imitația involuntară – nu poate decât steriliza. (Dar când mi-am încercat mâna cu o scurtă imitație a lui Dante aveam cincizeci și cinci de ani și știam exact ce făceam.) În plus, imitarea unui scriitor de altă limbă este de multe ori profitabilă – fiindcă nu are șanse de reușită.

Dar am vorbit destul despre eseurile mele de critică literară care cred că au cea mai mare șansă de supraviețuire, în sensul că eu, consider, cea mai mare șansă de a furniza plăcere și, posibil, de a asigura înțelegerea mai temeinică a autorilor discutați de către cititorii din viitor. Ce pot spune acum despre generalizări, despre sintagmele care au avut o carieră înfloritoare, bunăoară „disocierea sensibilității” sau „corelativul obiectiv”? Mă mai gândesc și la un articol despre „Funcția criticii”, scris pentru *The Criterion*. La așa depărtare în timp nu știu sigur cât de valabile mai sunt cele două sintagme citate; niciodată nu știu ce să spun când cărturari serioși ori școlari îmi cer să le explic. Termenul „corelativul obiectiv” apare într-un eseu cu titlul *Hamlet și problema lui* în care, poate, m-am făcut puțin vinovat de trăgă-neală: pe vremea aceea, eram pe deplin de acord cu galantul polemist J. M. Robertson, în ceea ce privește analizele sale ale dramei scrise sub dinastiile Tudor și Stuart. Dar, oricare ar fi viitorul acestor expresii, chiar dacă sunt incapabil acum să le apăr cu o minimă plauzibilitate factuală, sunt convins că au fost, la vremea lor, utile. Au fost acceptate, au fost respinse, probabil că în curând vor ieși total din modă, însă și-au făcut datoria de stimuli ai gândirii critice a altora. Iar critica literară, cum dădeam de înțeles la început, este o activitate instinctivă a minții civilizate. Prezic, totuși, că dacă peste încă un veac expresiilor mele li se va mai acorda atenție, acest lucru se va face doar plasându-le în contextul istoric, de către cercetătorii interesați de modul de gândire al generației mele.

(Continuare în numărul următor)

Traducere de
Virgil Stanciu

Plagiatul la control!

Adrian Țion

Printre încălcelile de sezon, trâmbițate triumfalist în media, cea a plagiatului se ia la întrecere cu stabilirea procedurilor de desfășurare a referendumului de demitere. Demiterea cui? A imposturii politice... pentru a face loc altor coțcării. Meciul pornit din obscurile mașinații ale puterii a reușit să dezbină din nou. Ba e plagiat, ba nu e. Ba 50% + 1 din alegătorii înscriși la vot, ba din cei care participă la vot. Uite popa, nu e popa. Manevre numai bune pentru a ameți populația.

În aceste zile războinice plagiatul a devenit sabie și scut. Armele răzburării s-au încrucișat coborând lupta intelectuală în mocirla politicului. Cele două tabere și-au aliniat combatanții și victimele. Ca pe *Animal Planet* în luptă câștigă cel mai nemilos. Cine va fi acesta?

În clasorul pus la dispoziție de presă, Victor Ponta e capul unei serii filatelice întinse pe mai multe pagini. Desigur, din tabere diferite. Următoarele cele mai vehiculate acuzații de plagiat se îndreaptă spre Elena Udrea, Laura Codruța Kovesi, Vasile Blaga, dar și Ioan Mang, Corina Dumitrescu, Mircea Beuran și lista rămâne deschisă. Acuzații care se vor volatiliza ca și altele înaintea lor. Demascarea s-a făcut după principiul „și tu ai mințit” sau mai exact „și tu ai furat”. Dacă s-ar dezvălui numai o parte din plagiate, compilații, idei parafrazate din lucrările de

doctorat sau de masterat, ar fi nevoie de clasoare întregi de timbre ale rușinii. Dar cine să stea cu lupa aplecat peste niște mărci lipsite de valoare și apoi să le semnaleze? Plagiatele nu devin publice decât atunci când pot fi transformate în arme de atac. Până atunci sunt ținute în secret. Din ce s-a dezvăluit până acum la nivelul cel mai înalt s-ar părea că plagiatul n-are limite în România. E o plagă națională greu de îndepărtat și foarte greu de asociat cu onoarea. Tot felul de așa-zise comitete și comisii „de Etică” profesională, se pare, inscripționate cu majuscula respectabilității imbatabile la cuvântul dureros, dezbat și ambiguizează evidențe, fac din alb negru și viceversa, dovedind că dispun de orice în afară de o minimă etică. Membrii acestor formațiuni cu existență incertă, dubioasă, controlează cu ochelari partinici lucrările lipsite de originalitate și până la urmă chiar de importanță științifică ale celor propuși spre mazălire. Contrazicerile sunt de domeniul rizibilului. Ziarele informează, de pildă, că verdictul Comisiei de Etică de la Universitatea București este: „Ponta a plagiat”. Apoi vine Consiliul Național de Etică (tot cu majusculă) și spune că Ponta nu a plagiat, „dar că lucrarea lui conține deficiențe în ceea ce privește citarea.” Mă întreb dacă nu cumva avem o gravă deficiență în sistemul național de promovare a lucrărilor de

doctorat și masterat. Dacă ne-am aliniat la prețul petrolului și la alte cerințe, n-ar fi exclus ca UE să ne pretindă a ne alinia și la standardul obiectivității și al calității științifice în acordarea de titluri universitare. Asta pentru că reperele noastre în domeniu sunt, vorba lui Poincaré, *à la légère*. N-ar fi cazul să se revizuiască acest sistem înainte ca el să ne coboare în Africa subsahariană, acolo unde, ca să ajungi în posesia doctoratului, e suficient să te prezinți la înmânarea lui după ce ți-ai terminat compilația? Și încă o întrebare: de ce un doctorat mișelește obținut nu se sancționează corespunzător?

Aceste penibile adevăruri merg mână în mână cu tupeul proaspeților îmbogățiți care n-au legi și sfidează bunul simț. Obrăznicia și nesimțirea nu e numai la nivelul străzii, ci, din păcate, și la cele mai înalte straturi ale instituțiilor de stat. Cei aflați la nivelul inferior al treptelor cinstirilor, știindu-se cu mâta în sac tac mâlc. Încasează retribuția substanțial mărită în urma obținerii titlurilor și până nu ajung să se cațere mai sus sunt cei mai cinstiți și docti savanți de mucava. Cloaca se extinde, comisiile validează și tot ele invalidează ceea ce au validat înainte. Totul decurge firesc și senin ca într-un joc de proști. Trebuie o altă comisie, cu o autoritate mai mare, eventual din afară, ca să ia plagiatul la control? Noi nu suntem în stare să ne facem curat în propria noastră ogradă?

rânduri de ocazie

Tavi

Radu Țuculescu

Nu îmi amintesc exact cum m-am cunoscut cu Tavi Dohotaru. Cred, totuși, că la cofetăria Primăvara de pe bulevardul Eroilor. O cofetărie cu faimă în timpul acela, aproape ca și fostele Arizona și Croco. După ce traversai prima încăpăre, ajungeai într-o grădină cu separeuri înconjurate de verdeață. Acolo, încă elevi prin clasa a XII-a, ne adunam la un coniac (mic...) și o partidă (mare...) de cărți. Puteam face acest lucru datorită chelnerițelor care ne avertizau, din timp, dacă în prima sală apărea vreoa patrulă vigilentă, la vînătoare după tineri pletoși și fete cu fuste mini!

La un meci de fotbal jucat cu colegii de liceu într-o pauză, Tavi s-a accidentat la un picior și, după intervenția medicală, a rămas cu o mică „defecțiune”. Adică șchiopăta ușor, fapt care l-a „salvat” de la stagiul militar obligatoriu pe vremea aceea. Eu consideram discretul său șchiopătat o mică „cochetărie”, un joc de-al său („...așa arată diavolul șchiop”... zicea, zîmbind complice...), dar și o discretă persiflare față de ceea ce se petrecea în jurul său... Față de vremuri... De aceea, într-o zi (plină de inspirație...) l-am botezat Piciorviclean. Așa apare Tavi și în cel mai recent roman al meu, *Femeile insomniacului*, stînd la masă și povestind cu trei prieteni plecați de mai mulți ani dintre noi. Căci Tavi era un excelent povestitor. Îl cuprindea o adevărată voluptate, atunci cînd povestea. Te purta cu el, ca și cum ai fi pătruns într-un film, într-o carte. Citea cu pasiunea unui gurmand, dar și cu atenția unui cunoscător știind perfect să aleagă ceea ce avea, cu adevărat, valoare. Prietenia ne-a fost cimentată și de admirația comună față de literatura rusă. Cu el am descoperit autori precum Babel ori Pilnjak, Vesiolii ori Kolțov, Belii ori Zoscenko ori Andreev și mulți

alții... majoritatea dintre ei împușcați de Stalin. Tot el, îmi amintesc limpede, mi-a pus într-o zi în mînă *Toba spartă* volum de povestiri semnat de Hrabal, superbul prozator ceh care mi-a rămas printre preferințele statornice.

Tavi era un boem, unul dintre frumoșii boemi ai marilor orașe, rasă pe cale de dispariție. Nu suporta manifestările violente, nici măcar cele de limbaj, cu atît mai puțin prostia grobiană, agresivă. Făcea parte dintre boemii „eleganți”, rasați, unii chiar absolvenți de facultăți, care-și petreceau numeroase ore din viață în jurul unei mese de local. Acolo l-am ascultat pe Tavi comentînd filme ori cărți, niciodată bîrfînd pe cineva, doar spunîndu-și părerea fără menajamente. Din această cauză, fariseii, cei lipsiți de simțul umorului ori al autoironiei, veleitarii mai ales, nu-l aveau la inimă.

Uneori îi citeam noaptea din prozele mele constant refuzate a fi publicate iar el le comenta, fără rețineri.

Alteori (mai des, recunosc...) jucam pocker noaptea la rînd, prinși de-un vîrtej amezător, dostoevskian, aproape uitînd de noi, pînă cînd o „situație” ne-a obligat, pe amîndoi, să jurăm că nu vom mai juca decît... pe bețe de chibrite. Așa am și făcut.

Cam la un an după absolvirea liceului, Tavi a luat o hotărîre care ne-a uimit pe toți. A plecat să lucreze... în mină, ca simplu muncitor necalificat! O adevărată nebunie, se comenta în cor pe mai multe voci... Eu am priceput imediat că gestul său fu o replică de „tînăr furios” la constantele „acuze” cum că nu face nimic, e doar un pierde... vară. A lucrat în mină mai bine de un an, după care s-a întors cu un sac mare plin cu... întîmplări ce se cereau, neapărat... povestite! O vreme, a practicat fotografia cu mare artă, dar pasiunea lui era filmul. Astfel, am plecat la București

să dea el examen la regie. A dat primele două examene eliminatorii și le-a luat cu notă maximă. Îl și vedeam regizor, lucrînd pe scenariile... mele. Dar Tavi, brusc, hotărî să renunțe. Cum s-ar zice, în toiul succesului! N-a mai mers la următoarele examene. Nu prevăd eu un viitor prea demn acestei meserii, mi-a zis el, după ce evident poposisem pe o terasă. Am fost de acord cu el din prima clipă. Era perioada cînd tocmai mi se interziseră piesele de teatru și mi se scoteau prozele din șpalturile revistelor... În cele din urmă, Tavi și-a găsit locul ideal: în spatele camerei de filmat pe un car al televiziunii devenit, în scurt timp, cel mai solicitat car din țară. În spatele camerei se simțea mai în siguranță și, oarecum, protejat de anonimat... Avea probleme doar cu... barba pe care, oricîte amenințări primea din partea activiștilor, refuza să și-o radă.

După 1990 am lucrat împreună la televiziunea Cluj. Numeroase reportaje, numeroase zile pe teren, numeroase proiecte concepute la o bere. Apoi Tavi a fost „avansat” pe postul de regizor de emisie, chiar dacă adevărata lui pasiune rămăsese operatoria.

În urmă cu cîțiva ani, tocmai se întorsese dintr-un lung turneu din Mexic, unde filmase zeci de ore. În toiul povestitului, s-a întrerupt și mi-a spus: știi, mă simt împlinit. Am avut o viață frumoasă, am niște copii minunați și o soție care... mă acceptă de-atîta vreme. Da, dacă-l invidiam sincer pe Tavi pentru ceva, era soția Nicoleta.

Îi plăcea enorm să zboare și să filmeze din elicopter și din avion.

Și pe neașteptate, Tavi și-a luat zborul definitiv, uitînd să-și ia rămas bun de la mine... Acum e acolo, sus, și le povestește tuturor cîte se pot întîmpla pe pămînt. Din cînd în cînd, ia camera de filmat și ne filmează pe noi, cei încă rămași jos, ca să aibă ce să ne proiecteze cînd ne vom reîntîlni.

„A cincea putere”

Vasile Gogea

Cele trei ediții (începînd cu anul 1985) ale exegezei „lumii” lui Caragiale, de fiecare dată augmentată, realizată de venerabilul Profesor V. Fanache, ne oferă, în cele din urmă, o imagine „estuar” asupra operei clasicului român. Nu doar lărgirea continuă a „gurii de vărsare” a „fluviului” de semne și simboluri din textele caragialiene este „cartografiată”, dar (începînd cu a doua ediție) este identificată și sursa forței irezistibile a acestuia. Deși manifestă în „albia” politicului, Profesorul Fanache îi vede nucleul generativ în „natura sa estetică”. Este o „despărțire” de o importanță fundamentală de lecturile sociologizante, reducioniste în ultimă instanță, futil actualizante ale unei întregi epoci din posteritatea lui Caragiale. Despre această „putere caragialiană”, universitarul clujean va adăuga un întreg capitol nou în a doua ediție a volumului său *Caragiale* (2002), dar se va pronunța, mai înainte chiar, și în studiul introductiv la ediția de scrieri *I. L. Caragiale, Politice*, îngrijită de Traian Vedinaș (*Dacia*, 2000). Iată un fragment cu valoare paradigmatică din această exemplară identificare a temeiurilor eternității lui Caragiale:

„Recunoscută sau nu, puterea caragialiană se implică în lumea noastră ca forță a destinului, ea conținează ca a cincea putere, de natură estetică (subl. mea, V. G.). Influența acestei puteri estetice se exercită pe căi diferite și în forme

deconcertante. Ea nu elaborează legi, nu le pune în execuție, nu ne judecă și nu ne comentează. Firește, nu ne condamnă, relevă, atîta tot, cu zîmbet ironic, imagini vii analoage cu galeria de personaje puse în circulație în urmă cu mai bine de un secol. Putere estetică (sensibilă, va să zică), neobișnuită putere caragialiană își deplînge, paradoxal, propria sa expansiune, invazia sa nestingherită în spațiul lumii românești. Un fel de uimire constatată de absența unei rezistențe care s-o facă să dea înapoi, să fie chiar învinsă, îi creează adevărate stări de coșmar: «Pun mîinile la ochi...». Ciudățenia acestei puteri constă în a fi devenit dominantă fără a fi dorit-o, aproape bucuroasă cînd un filosof indignat, un critic savant sau un cetățean din mulțimea anonimă se întîmplă să-i strige în față: «Jos puterea caragialiană!». Departe de a se încăpățîna să se mențină deasupra, puterea caragialiană încearcă să părăsească scena istoriei, să se lepede de noi, măcar de o parte din lumea noastră. Din rațiuni obscure, îi refuzăm «demisia» și o realem, generație după generație, cu însuflețirea unor hipnotizați. Oricît am fi de bătuți la cap, nu renunțăm la puterea caragialiană, lăsîndu-ne în «grija» sforilor cu care ea ne manipulează existența... Preferăm condiția de marionete probabil dintr-un fel de lene de a fi noi înșine sau poate dintr-un fel de frică și, ca să nu se observe lașitatea în care ne complacem, aplaudăm frenetic



destinul nostru de umiliți. În loc să răcnim «jos puterea caragialiană», ne frecăm cu satisfacție palmele și, îmbujorați de emoție, ne spunem unii altora: «Caragiale, alesul nostru».

Așadar, un adevărat blestem al invincibilității! „Aruncați” asupra lumii noastre de tipul aproape exclusiv estetic de raportare la „lupta vieții”. Nu eroic, nu etic, nu pragmatic. Estetic. „Rezistența prin cultură!” Românul, ca individ (în viața lui particulară) dar și ca națiune (în acțiune istorică), mai totdeauna cînd s-a aflat în situația de a da „replaci tari”, s-a mulțumit cu replici „frumoase”... (Cu excepțiile mai mult sau mai puțin cunoscute, dar care nu schimbă „estuarul” în... „deltă!”)

În fond, *Mitică* al lui Nenea Iancu nu e altceva decît „vărul de la oraș” al ciobanului mioritic!

Notă: ilustrăm rubrica cu portrete ale marelui dramaturg împrumutate din expoziția virtuală *I. L. CARAGIALE în arta grafică mondială*, realizată de graficianul *Nicolae Ioniță* pe site-ul său <http://www.personality.com.ro/caragiale.htm>

Dante și gîndirea „politic corectă”

(urmare din pagina 12)

Avînd în vedere că atît emițătorul medieval, cît și receptorii din prezent se plasează pe coordonate filosofice apropiate, în premisele lor, dar ajung totuși la concluzii radical diferite, trebuie să ne întoarcem privirile asupra mesajului. Să vedem ce anume și cum e exprimat acolo, pentru a pricepe sursa radicalei incongruențe.

În cîntul XXXIV din *Infern* protagonistul Dante, călăuzit de Virgiliu, atinge centrul Pămîntului, unde se află înțepenită căpetenia diavolilor răzvrățiți contra lui Dumnezeu. Lucifer este un monstru înfiorător, cu un cap și trei chipuri (analogie răsturnată a Sfintei Treimi). În cele trei guri ale sale îi devorează pe cei trei mari trădători ai omenirii: Iuda, Brutus și Casius. Primul a fost neloial față de Isus, adică față de Biserică. Ceilalți doi au fost neloiali față de Cezar, adică față de Imperiu. Trădătorii care au subminat pilonii autorităților publice ale Evului Mediu sînt pedepsiți în modul cel mai groaznic. Dar specialiștii organizației ‘Gherush92’ lucrează prin decupaj și răstălmăcire. Dintre cei trei damnați, plasați de Dante în similare ipostaze de tortură, ei extrag doar figura lui Iuda și îi accentuează identitatea etnică, pentru a-și strecura exegeza ofensivă. Iuda n-a fost pedepsit în *Divina Comedie* pentru că era evreu (tot evreu a fost și Isus, cel trădat!), iar Dante Alighieri nu poate fi făcut responsabil de sensurile peiorative ale cuvîntului “iudeu” din dicționarul *De Mauro*!

Aceeași situație și în cîntul XXIII: nicio secundă nu e penalizată apartenența etnică a

ipocriților din bolgia a șasea, ci tocmai nelegiuirea faptelor comise. Toți păcătoșii, ascunși sub mantale și glugi grele de plumb, se tîrîie anevoios. Iar protagonistul Dante ajunge în dreptul unuia răstignit pe jos și călcat în picioare la nesfîrșit de ceilalți. Este preotul suprem Caiafa care, în zilele cînd Isus a fost arestat și adus la judecată, s-a exprimat că e preferabil să fie ucis un om, pentru a se mîntui un popor. Acum Caiafa ispășește, alături de socrul său, Ana, sfatul ipocrit “care a fost sămînță păcătoasă pentru Iudei”:

115. “...mi disse: «Quel confitto che tu miri consigliò i Farisei che convenia porre un uom per lo popolo a’ martiri.
118. Attraversato è, nudo, ne la via, come tu vedi, ed è mestier ch’el senta qualunque passa, come pesa, pria.
121. E a tal modo il socero si stenta in questa fossa, e li altri dal concilio che fu per li Giudei mala sementa.»” (*Inf.* XXIII)

Nu “calomnierea poporului evreu” se recunoaște în aceste scene – cum aberant conchid comentatorii “corecți politic” –, ci pedepsirea exemplară a păcatelor individuale, ce-au tîrit în eroare o colectivitate.

De altminteri Dante îl întrebă la un moment dat pe Virgiliu dacă a ieșit cineva din *Infern* pentru a se mîntui. Iar acesta îi relatează că Isus, coborît după moarte în locul de pierzanie, a tras afară umbra primului părinte (Adam), a lui Abel, fiul său, pe cea a lui Noe, a lui Moise legiuitorul supus; a lui Avram patriarhul și a regelui David, a lui Israel cu tatăl și urmașii săi și cu Rahela, pentru care atît de mult

s-a străduit, și pe mulți alții și i-a făcut fericiți.

55. “Trasseci l’ombra del primo parente, d’Abel suo figlio e quella di Noè, di Moïse legista e ubidente;
58. Abraam patriarcha e David re, Israël con lo padre e co’ suoi nati e con Rachele, per cui tanto fè,
61. e altri molti, e feceli beati.” (*Inf.* IV)

În loc să damneze poporul evreu, tocmai dimpotrivă, Dante îi beatifică pe cei mai celebri reprezentanți ai acestuia!

În ansamblul criticii de specialitate merită amintită și cartea publicată de Sandra Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica* (2004). Profesoara de literatură comparată de la Universitatea Bar-Ilan, Israel, pune în evidență substratul comun al misticii ebraice și al celei creștine în Evul Mediu. Ea urmărește evoluția gîndirii lui Maimonide, Abulafia și Menahem da Recanati în filosofia europeană. Examinează continuitatea ideatică din opera dantescă (*Vita Nuova*, *Convivio* și *Divina Commedia*), în lumina teoriilor cabalistice. Iată că Dante pare a fi fost un bun cunoscător și admirator al scrierilor ebraice. Poetul italian se preocupa de pedepsirea individuală a păcătoșilor, de răsplătirea separată a virtușilor, și nicidecum de diabolizarea unei comunități etnice. Aprecierile formulate de cercetătorii organizației ‘Gherush92’ se vădesc falsificatoare.

jazz story

„Sfântul” John Coltrane

Ioan Mușlea

Chiar dacă, de la bun început, m-am lăsat depășit și copleșit în mare măsură (se vede chiar din titlu!) de importanța/grandoarea eroului acestui episod - cred că e momentul să precizez faptul că - în mare măsură - cea mai consistentă parte a informațiilor și „judecăților” legate de marele Trane (și cu care sunt întru totul de acord!) le-am descoperit într-una dintre cele extraordinare și competente/exhaustive istorii ale jazzului (*Das Jazzbuch/Cartea jazzului*, deși mai potrivit ar fi o altă traducere a titlului și anume *Biblia Jazzului*) semnată de un maestru de nedepășit despre care vă mai pomenisem cândva: este vorba de neamțul Joachim Ernst Berendt. Vă mărturisesc, de asemenea, că punctele de vedere ale acestui „incurabil bolnav de jazz” îmi par cele mai echilibrate și cele mai ... europene cu putință, ceea ce mă face să le prefer multor altora suferind fie de exaltări extreme, fie de cine știe ce excese de negativism ireductibil. Așadar, sunteți preveniți și putem porni la drum!

Deși nu lipsită de conflicte - era vorba de ciocniri inerente între personalități atât de accentuate! - „tovărășia” cu Miles va dura câțiva ani buni; sunt de fapt anii cei mai agitați din istoria/epopeea jazzului, iar rodul miraculos al colaborării îl va constitui epocalul „Kind of Blue” la care avea să pună umărul „la greu” și imensul talent al pianistului Bill Evans. Sextetul condus de Miles a atins - cu acel prilej - pragul genialității. Am pomenit de „anii cei mai agitați” din istoria jazzului și vă sunt așadar dator cu o explicație: data „ieșirii” magnificului „Kind of Blue” a fost anul 1959 coincizând - printr-o de tot stranie coincidență - cu explozia inovațiilor atoa-te-subversive „comise” de marele iconoclast care a fost Ornette Coleman și care, de fapt, nu vroia decât să fie lăsat în pace ca să-și poată face de cap în felul în care vedea el muzica/lucrurile. De bună seamă că Ornette devenise în momentul respectiv noul ... Bird. Libertatea armonică absolută pe care o afișa Ornette Coleman aducea până la un punct cu concepțiile lui Coltrane, rămânând însă, oricum, mai avansată. Trane a „săpat” din greu pentru a-și crea un limbaj (și o libertate în consecință!) pe care să le poată stăpâni întru totul și aceste strădanii s-au întins

pe aproape zece ani, adică de la primele tatonări prudente de aventurare în *modal*, datând din 1956 când i se alătură lui Miles și până la explozia și libertatea absolută/fenomenală a celebrelor sesiuni de înregistrare cunoscute sub numele de *Ascension* din anul de grație 1965. A urmări evoluția lui Coltrane de-a lungul nenumăratelor înregistrări constituie o adevărată aventură. La început de tot - adică în 1956 - stă întâlnirea cu Miles și cu *modalul*, care a constituit prima pătrundere într-o zonă de libertate. Nici astăzi - după părerea lui Berendt - nu se poate ști care dintre cei doi - Miles sau Trane - va fi îndrăznit să facă primul pas. S-ar prea putea ca totul să se fi petrecut cumva inconștient mai ales că noutatea plutea, practic, în aer.

O a doua treaptă, datând din anul 1957, o putem lesne identifica/marca în momentul întâlnirii cu marele Thelonious Monk. Notăm însă că Trane se va reîntoarce ocazional la Miles de care nu se va „despărți” definitiv decât în anul 1960. Iată însă cum evocă saxofonistul experiența Monk: „Câteodată, Thelonious emitea o schemă proprie alcătuită din acorduri alterate, la care nu puteam să răspund decât prin ceva la fel de *deviat*, încât nici unul din noi nu cânta de fapt acordurile bucății respective. Izbuteam cel mai adesea să ajungem într-un anumit punct și, dacă se întâmpla să fie așa, ne puteam declara mulțumiți. În caz de previzibil dezastru, Monk intervenea de fiecare dată în momentul hotărâtor și ne salva. Mulți bănuiau că aveam anumite semne/trucuri sau că eram înțeleși, însă nu exista de fapt decât un acord de bază după care fiecare încerca și făcea ce-l ducea capul ...”. Probabil că imaginea pe care o evocă Miles Davis cu privire la Coltrane și/sau Monk vă va surprinde; iată ce susținea cândva nevrucosul trompetist: „Lui Coltrane, i-au folosit teribil cântările cu Monk, învățându-l să facă față oricăror situații deoarece pianistul obișnuia adesea să părăsească pianul și să nu revină decât după o bună bucată de vreme, lăsându-l pe Trane să se descurce de unul singur și să învețe astfel o meserie cum rar s-a pomenit.” E îndeobște cunoscut faptul că Miles nu-l înghitea pe Monk care era prea personal și individualist și

a acceptat cu greu să cânte împreună. Pe de altă parte, însă, nici personalitatea ca și convingerile ieșite din comun ale lui Trane nu prea îi erau pe plac, preferând fățiș oameni cât mai docili și mai ... controlabili.

Una dintre inovațiile faimoase ale saxofonistului au fost supranumite de către criticul muzical Ira Gitler *Sheets of Sounds*. Sintagma încearcă să descrie/definească acea impresie de suprafețe sonore ciocnindu-se ori intrând în contact și producând senzația de ciocnire/frecare aducând cu unele sunete metalice sau cu ciocnirea unor cioburi de sticlă. Încercați, de pildă, să ascultați celebrul LP „Blue Train” (pe Youtube, desigur!) ca să vă lămurii cât de cât. Tot despre această născocire care a uimit literalmente lumea jazzului s-au mai pronunțat doi specialiști, afirmând că „Trane suflă în tenorul său de parcă ar vrea să-l facă bucăți” sau - de astă dată, e vorba de Zita Carno care a devenit celebră scriind negru pe alb următoarea frază - „singurul lucru pe care-l poți aștepta din partea lui John Coltrane - și chiar trebuie să-l aștepti! - este surpriza, neașteptatul”. Reacția muzicienilor a fost instantanee și cât se poate de logică, aceștia intuind că inventarea celebrelor *Sheets of Sounds* nu putea să aibă drept consecință logică decât impunerea unui alt univers/ambient ritmic, ceva care să aducă a curgere sau vibrație a pulsului. De această schimbare radicală în ritmica formației de jazz aveau să se ocupe intens și cu mare succes un anume Elvin Jones, component al quartetului Coltrane începând cu anul 1960, sau - în cazul quintetului lui Miles Davis, începând cu anul 1963, fantasticul ritmician care s-a dovedit a fi Tony Williams. După 1960, odată cu contractul exclusiv cu firma Atlantic, Coltrane o va mai răi-o totuși cu aceste fabuloase frânturi de sunete sau/și sunete ale suprafețelor din care fuseseră alcătuite celebrele *Sheets of Sounds*, concentrându-se și insistând în direcția posibilităților și structurilor melodice așa încât să poată isca linii prelungi, de o largă oscilație care să se poată strânge și desface conform unor legi ascunse, imanente în stare să impună tensiuni și relaxări succesive. Ilustrarea perfectă și marele succes al acestei perioade pe care o putem defini ca melodică se intitulează „My Favorite Things”, de fapt fiind vorba de prelucrarea genială a unui vals oarecare. Youtube este gata să vă ofere înregistrarea „la tavă”. Coltrane suflă de astă dată într-un saxofon sopran nazalizând și obținând astfel un efect exotic, neașteptat de oboi arăbesc (*zoukra*) insistând însă pe repetarea aproape identică a secvențelor muzicale ale temei ceea ce va duce la instalarea unei monotonii creatoare de intensități nebănuite. În jazz, asemenea abordări constituie o noutate absolută și te duc cu gândul la muzicile arabe sau indiene. Nu va trece decât un an până la apariția albumului „Ole Coltrane” (1961) care - de astă dată - evocă muzicile spaniole și maure. Între timp, în urma succesului fulminant cu „My Favorite Things” - Coltrane „trece” la casa de discuri „Impulse” care va edita faimoasele „Africa Brass” (1961) și „India” (1961) în care va apărea și marele Eric Dolphy la basclarinet, evocând din nou muzica Indiei sau pe cea arabă.



John Coltrane, Cannonball Adderley, Miles Davis și Bill Evans

muzica

Struțo-cămila violonistică

Mugurel Scutăreanu

Într-o zi din toamna anului trecut mă aflam la Bistrița, cu gând de-a o apuca pe coclauri în căutare de relicve muzical-folclorice. Violonist fiind eu în vremile vechi, nădăjduiam să dau peste vreun bade ceteraș, unul dintre acei ultimi mohicani trăitori încă prin cotloane ascunse și despre care afli anevoie, după iscodeli migăloase. Lumea vorbește puțin despre ei, abia dacă le mai știe urma câte-un învățător bătrân și asta din pricina muzicii mecanice (lucru afurisit) care aproape că i-a trimis pe lăutarii satului în istorie. Întrebând în stânga și-n dreapta, vorbind cu unul și cu altul, numai ce mă trezesc că o vrednică horitoare a locurilor îmi zice: „apoi...eu știu un ceteraș în sat la mine, la Teaca, da cântă la ceteră cu horn și nu știu dacă v-ar fi pe plac...” Îndată am devenit exoftalmic iar mandibula mi-a căzut ca buza cailor bătrâni. „Dacă mi-ar fi pe plac? D-apoi eu umblu după așa ceva ca după Sfintele Moaște! Unde stă omu’ și cum de cântă la... ceteră cu horn? De când se cântă pe la Teaca cu asemenea ciudățenie?” „De muuult... Dintotdeauna!” Dacă mi s-ar fi spus că pe la Teaca, din când în când (îi drept, nu prea des), mai trece în zbor leneș câte-un dinozaur pitic, aș fi fost mai puțin mirat. Și n-am mai lăsat-o în pace pe biata femeie, până ce nu m-a dus la locul cu pricina.

Duminică aurie de septembrie târziu, cer ca marea adâncă, oameni pe la porți, tihnă deplină asupra Ocniței, ultimul ungher din Teaca. Cumva-cumva am dat de ceterașul căutat – Teodor Bugnar, zis Tica Vărtosului. Ne-a salutat cu acea reținere a omului trăit la sat, pe care „domnii” de la oraș nu-l caută în toată ziua și de-aceia, când se-ntâmplă așa ceva, îi mai bine să fii cu băgare de seamă. Ne privea drept, cam țeapăn, oarecum falnic deși nu-i mare de statu. Însă de vartos îi vartos! Românul nu dă porecle neîntemeiate. Am schimbat câteva vorbe de întâmpinare, că no, nu se cade să spui de la bun început de ce-ai venit și, într-un târziu, l-am întrebat (cu oarecare frică) dacă mai are cetera cu horn. A zâmbit ca unei amintiri si-a zis c-o mai are, da... nu prea mai cântă, „că nu să cere”. „Nunțale nu-s mai cu ceterași, jocuri nu să mai fac... așe-i mărsu’ vremurilor. Da’ eu cetera o tân, că mi-i dragă – doară eu am făcut-o!” Cu un nod în gât l-am întrebat dacă ar binevoi să-mi zică două-trei hori, că scriu o carte ș-apoi i-oi pune poza acolo și... A zâmbit iar, blând, zicând că, dac-am făcut atâta drum (de unde vin? de la Cluj?), mi-a cânta câte ceva, da’nu pentru că i-oi pune eu poza-ntr-o carte. Am roșit un pic și-am mulțumit. Ne-a poftit în casă, ne-a omenit cu ce avea, apoi a trecut în casa dinainte și s-a ntorc cu instrumentul acela ciudat, căruia nu-mi vine deloc sa-i zic vioară. Până să-și caute ghioanta, am cerut voie să mă uit puțin la construcția pusă pe masă. Mai văzusem asemenea instrumente dar niciodată nu mă pot mira destul de ele. Am întotdeauna un sentiment de frustrare privind o vioară fără trup - un fel de femeie redusă la coloana vertebrală. Sugerează mutilarea și nu numai fizică, fiindcă sirenei i s-a luat și glasul, în loc primind o găjăială seacă, monotună, metalică, fără spectru armoniic, o hârșăială de tocilă, totul în schimbul tăriei sunetului, care nici nu mai pare sunet ci

mai degrabă zgomot. Cine să fi fost omul care a vândut noblețea viorii pe gălăgie? Acel dr. Mengele al luteriei (dar n-am zis bine, fiindcă luterie este un cuvânt mare) s-a numit John Matthias Augustus STROH, un inginer electrician londonez (ce altceva putea fi?) care pe la 1899 a avut sadica idee de a înlocui torsul unduit al viorii printr-o... proteză metalică, în esență o membrană de gramofon. O asemenea piesă este sortită să sune mereu ca o bucată de tablă, indiferent cum va prelua vibrația corzilor sau cum o va retransmite. Și o transmite printr-un pavilion de goarnă, altă sculă dulce la glas, care are și rol de amplificator. Căci acesta era dorința – augmentarea emisiei. S-a obținut dar cu ce preț!.. Nu numai că era hădă din facere dar corcitură era și deosebit de scumpă la început, costând cam de șase ori mai mult decât distinsa ei soră medievală. I s-a dat de îndată și un nume cu blazon – strohviolin însă nu cred că îl merită, mult mai potrivit părându-mi-se cel tehnic, rece, de violinophone. Aceasta a fost zămislirea anomaliei genetice, privită cam părintitor, recunosc. Dar e de-nțeles, fiindcă vioara n-a fost pentru mine o dragoste dintâi ci una dobândită greu și cu lacrimi. Mai mult, acum a devenit o iubire neîngăduită, care mă va măcina tot restul vieții. Așa că n-o pot vedea pe lespe-dea de sacrificiu, smulgându-i-se inima în unghii.

Desigur că se află întotdeauna oameni pentru care nou înseamnă mai mult decât valoros, așa că monștrisorul, numit și vioară-radio, a făcut carieră, s-ar putea spune, răspândindu-se în cea mai mare parte a Europei. Dar (așa-i trebuie!) n-a depășit niciodată statutul de curiositate. Infiltrându-se încet dinspre apus, strohviolin-ul ajunge la noi prin Ungaria (într-un soi de năvălire inversă) și apucă a se înrădăcina pe ici pe colo, cu deosebire în Bihor, unde capătă neașa denumire de higheghe cu goarnă. Culmea este că în peregrinările sale prin Bihor de la începutul deceniului al II-lea al secolului XX, Béla Bartók nu întâlnește vioara cu goarnă. Dar nu mult după aceea cercetătorii o semnalează nu numai în Bihor dar și în Banat (lăută cu tolșer), Bistrița-Năsăud (vioară cu horn), Mureș, ba chiar prin părțile Vasluiului și Tecuciului! Așa o fi, însă de când mă știu și mă învârt printre muzicanți de toate felurile, nu am auzit de vioara cu goarnă decât în strictă asociație cu Bihorul. De aceea stăteam acolo, la Ocnița, în casa lui Tica Vărtosului, zgâindu-mă la cetera lui cu horn ca la un Coelacanthus, peștele acela din Permian descoperit viu și nevătămat nu de mult.

În sfârșit, Tica s-a întors cu ghioanta (sacăzul), rătăcitor cine știe pe unde „că v-am spus că n-am mai scârțâit nu știu de când.” Până să-și încoarde cetera, am apucat a-l întreba cam până unde poate merge înapoi pe firul vieții viorii cu horn prin părțile acelea. „Apoi, domnule dragă, prima dată pă la noi o avut ceteră cu horn morarul din Orosfaia, om trăit între războaie. Nu știu, ș-o cumpărat-o la ceva târg sau o văzut pă undeva și și-o făcut-o sân-gur, nu știu să vă spui. Dup-aceia o fo’ un mare ceteraș de-i zăc Ferița. Pă urmă, pă la Archiud, aci aproape, o fo’ Andraș; și mai era Orbu, chiar orb era, da’ venea la Ocnița sân-gur, păstă



deal! Da’ cel mai priceput o fo’ Tiuna. Cum zăc Tiuna, apăi... ceva extraordinar! De la Tiuna am furat noi meserie, aiștia de mai trăim, io și Dănica Zaharichii.” N-ar fi avut rost să-l mai sâcăi cu deslușiri – totul se petrecuse în vreo două-trei leaturi. Apoi Tica și-a încordat cetera, cu trăsături scurte și dese de harc și-a ajuns chiar bine la adevăr, cu toate că un pic mai jos cu tonul față de ce-mi spunea mie urechea că ar fi acordajul viorii. Dar aceasta se-ntâmplă adesea și cu bună-știință: nu pleznesc corzile așa des. Prima cântare s-a înfiripat stingher, cu mână neîncălzită și mă tot min-unam cum reușea omul să calce unde trebuie cu degetele acelea de truditior, de două ori mai groase ca ale mele. Pe urmă florile prinseră a scăpăra tot mai des și mai limpede, gălgăiră și trilurile, bătăile de picior care țineau ritmul se iuțiră. Eu eram în alte ceruri și o vreme am și uitat să pornesc gramofonul modern pe care îl pusesem cu oarecare sfială pă masă. Într-un răgaz, Tica mi-a povestit cum, la o vreme, i s-o strâcat cetera ce-o avea întâi ș-o fo’ musai să și-o meșterească sân-gur, că no, unde să meri cu e la reparat? „Apăi când am văzut cum i-s mațele, m-am gândit că așe ceva oi putē face și io.” Bietul român!.. Ce mâini și minte i-or dat Cel-de-Sus și cum și-or mai bătut joc de el neamuri și neamuri de-a lungul vremii. Tica Vărtosului avea o caldură și-n cânt și-n grai (își deschisese inima-ntr-un timp) de ai tot fi stat să-l ascuți. Iar eu îl împingeam întruna să horească și de aia și de aia, că nu mă mai puteam sătura. S-a supus blând, numa’ nu-nțelega de ce n-oi fi putut bea și eu un pahar de jinars cu el, ca oamenii. „Mașină-mașină, da’ amu n-o fi foc!”

Greu m-am despărțit de Tica și m-am uitat de vreo două ori înapoi înainte de-a pleca. Prin vazduh a trecut o cioară mare și eu am văzut-o ca pe-un dinozaur pitic. Doar eram în alt timp. De-atunci încoace nu mă mai supără așa tare glasul de sârmă al ceterii cu horn – Tica Vărtosului pusese o vorbă bună pentru struțo-cămila din lumea viorilor.

teatru

Două decenii de „Atelier” (I)

Claudiu Groza

Marcel Iureș în *Absolut!*

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier” a împlinit douăzeci de ani! O vârstă venerabilă, ținând cont de faptul că este un eveniment organizat prin tenacitatea, încăpățânarea și expertiza incontestabilă a unui singur om, dramaturgul Radu Macrinici, dar luând în seamă și convulsiile ce i-au marcat existența, fără a-l face să dispară, cu deambulări geografice de la Sfântu Gheorghe, unde a apărut în 1992, cu o „escală” la Sighișoara, în 2005, apoi „naturalizat” la Baia Mare, din 2006, de unde sper să nu redevină nomad, odată cu instalarea, de curând, a unei noi echipe manageriale la Teatrul Municipal. Anvergura, valoarea și impactul acestui festival la nivelul comunității locale, ca și renumele internațional pe care și l-a câștigat în timp îl vor determina, nădăjduiesc, pe noul director, actorul și regizorul Claudiu Pintican, ca om al breslei teatrale, să mențină „Atelier”-ul la Baia Mare, ca o dovadă de fler managerial și respect față de spectatori maramureșeni, care au adoptat fără rezerve și fără o prealabilă experiență în domeniu acest eveniment. Mai mult, pricepera echipei tehnice, administrative și chiar artistice a teatrului băimărean în susținerea festivalului este un alt atu al păstrării sale în orașul din Nord.

A 20-a ediție a Festivalului „Atelier” a relevat, încă o dată, consistența acestuia, cu spectacole de factură din cele mai generoase, de la superproducții la montări minimaliste, toate subsumate ideii de căutare, de inovare, de inedit, avansate de profilul din debut al festivalului, așa cum a fost gândit încă din 1992.

Programul a demarat cu splendida montare a musicalului *Scripcarul pe acoperiș* a Teatrului „Regina Maria” din Oradea, pe care nu încetez s-o recomand ca una din cele mai pitorești, dinamice, fermecătoare și emoționante producții teatrale recente, mai ales datorită profesionismului echipei actricești și bunești științe a regizorului Korcsmáros György. Un spectacol amplu, cu actori, dansatori, muzicieni, care aduce în fața publicului celebra poveste a lui Tevi Lăptarul așa cum a fost ea izvodită de Șalom Alehem, dar prin filtrul de impact al formulei Broadwayene a spectacolului cântat, care-i face pe spectatori să râdă în hohote și să lăcrimeze deopotrivă, sub aura de magie a unei povești de demult. Au demonstrat acest farmec interpretii orădeni, și nu e accidental că Richard Balint, titularul rolului principal, a obținut Premiul

Special al Juriului pentru partitura sa. *Scripcarul pe acoperiș* rămâne o montare memorabilă prin ambiția proiectului și calitatea realizării, și nu pot să sper decât că se va juca încă mulți ani și peste tot.

Nu mai puțin eclatant a fost și spectacolul distins cu Marele Premiu al Festivalului „Atelier”: *Absolut!* (Teatrul ACT, București) după *Ivan Turbincă* al lui Creangă, distilat scenic de Alexandru Dabija și redat cu ludică virtuozitate de Marcel Iureș (primul a obținut Premiul pentru cel mai bun regizor, al doilea Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal).

Absolut! face parte din seria deja substanțială a dramatizărilor lui Dabija după Ion Creangă, operate cu o ghidușie ludică fermecătoare, dar încărcate subtil și de recursul la clișee de receptare culturală ori de mentalitate socială, la tot ce înseamnă până la urmă „moștenirea” națională rătălmăcită în fel și chip de-a lungul timpului. Aici, orizontul geografic se lărgeste, înglobând mai generos spațiul autohton, căci povestitorul, cel ce redă, spunând că „nu știe rusește”, basmul lui Ivan, este oltean, cântă plin de chef *Mărie și Mărioară* și căinează lumea lui, cu „babe care voia să alăpteze”, conchizând la un moment dat că „nu e bine să te strici cu dracu”. Olteanul e Marcel Iureș, care redă atât de savuros povestea faimoasei turbinci, cu inflexiuni vocale fine, dar care delimitează limpede personajele, cu gag-uri ce provoacă hohote, dar nu sunt simple „găselnițe” de cucerit publicul, ci ironice volute intelectuale, deloc ostentative, încât spectacolul e un recital irezistibil prin simplitate, farmec, „neoșism” persiflat și momente de extratext în care publicului i se marchează un plan în plus al raportului actor-spectator.

De dragul surprizei nu dezvălui detaliiile spectacolului. Pot să-l recomand spunând însă că cei ce-l vor vedea vor descoperi un Marcel Iureș altfel decât îl știau până acum și, dacă nu au prejudecăți, dar au o bună memorie culturală, vor râde copios descifrând firișoarele roșii ale ghemului semantic realizat de Alexandru Dabija. *Absolut!* e un spectacol ce emancipează încă o dată literatura română, aducând-o în imediata noastră proximitate a receptării.

Am revăzut la „Atelier” și un sensibil recital al actriței Gabriela del Pupo: *Călătorie la capătul unei duminici* de Franz Xaver Kroetz (regia Ovidiu Caița, Teatrul Municipal Baia Mare), prezentat în primăvară și la Gala „Star” de la Bacău. Povestea

oarecum premonitoriu-fantasmatică a unei fete ce și imaginează momentul când va fi mamă și-și va purta pruncul nou-născut, într-o călătorie de duminică, spre orașul unde prezumtivul tată le va asigura o după-amiază de vis a fost redată cu versatilitate, cu o anumită tristețe intimizată, profundă, ce provoacă empatie, de Gabi del Pupo, într-un monolog mai degrabă melancolic, resemnat, cu mici pusee de speranță, cu mici izbucniri de optimism, cu momente de refugiu în jocurile copilăriei, dar și cu răzvrătiri (aruncarea păpușilor), cu secvențe ce duc cu gândul la consecințele unei depresii postnatale, ca și cu replici de dureroasă dorință („O duminică care să dureze toată săptămâna”). Un monolog convingător prin relevarea disponibilităților actricești ale interprete, dar și cu aura elegiacă a unui eșec prevestit, a unei umbre existențiale imposibil de înlăturat. Simplu și de efect decorul lui Mihai Vălu, imaginând un vagon de tren înaintea căruia e un teren de joacă, marcând astfel ambiguitatea identitară a eroinei.

Cele trei producții de teatru-dans prezentate anul acesta la Baia Mare au configurat tendințele și căutările din această arie spectacolică.

Ceasul în care nu am aflat nimic unul despre celălalt de Peter Handke (regia și coregrafia Yvette Bozsik, Teatrul Figura Studio din Gheorgheni și Trupa de Dans din Odorheiu Secuiesc) a mixat formula dansului contemporan, în maniera tipică coregrafei, cu secvențe diverse, unele foarte dinamice, altele aproape hieratice, într-un ecleraj variabil (Peto József), cu ample inserturi video (Iványi Marcell) ce înregistrează viața cotidiană, ca privită pe fereastra unei camere de lucru scriitoricești. Ansamblul e de fapt un crochiu de viață, cu momente amuzante ori banale, triste sau solare, iar spectacolul – în care bucățile muzicale alcătuiesc la rândul lor un discurs scenic (Cári Tibor, Yonderboi, Schubert) – se edifică din dinamica alternantă a scenelor ce ni se înfățișează. E un excurs al artei în lumea reală, redat cu binecunoscuta virtuozitate a dansatorilor din Gheorgheni și Odorhei.

Mult mai abstract, cu o nervozitate și fractură a mișcării extraordinar potențată de muzica *live* a fost *Ultimul tango la Paris* (regia și coregrafia Zsalakovics Anikó, Compania Andaxinház din Budapesta și Compania Aradi Kamaraszínház). Interacțiunea dintre doi oameni însingurați, parcă sălbăticiți de viață a fost întruchipată cu mijloace sublimite, vag impenetrabile, de interpretii Góbi Rita și Grecsó Zoltán, dar limpezită de muzica splendidă, de *free jazz* alternativ, a lui Ágoston Béla și Szego Dávid, care au fost distinși cu Premiul pentru muzică de scenă al Fundației ACCUMM, inițiat de regretatul om de cultură Petru Maier-Bianu și oferit de pianista Verona Maier. *Ultimul tango...* a adus în fața publicului doi dansatori de forță, dar semantica sa ermetică a fost un obstacol de receptare.

În fine, cu *Visul de a doua zi*, jucat și la Cluj, după reprezentăția băimăreană, dansatorul japonez Hikaru Otsubo a dorit să aducă un omagiu celor 20 de ani de „Atelier”, realizând un colaj din multele sale spectacole prezentate în România. Hikaru a renunțat la rigoarea strictă a codului de dans *butoh* pe care îl practică, devenind mai... colocvial, adaptându-și ilustrația muzicală la ritmul european și dinamizându-și mișcarea scenică. Spectacolul său a fost primit cu ovații de spectatori băimăreni, care i-au devenit fani, dar și-a păstrat aura exotică pentru spectatori clujeni, încă nu familiarizați cu dansul *butoh*. Cert însă, îndelunga interacțiune a lui Hikaru cu spațiul indigen a avut în timp o influență asupra formulei sale artistice, extrem-personalizate.

film

Once Upon a Time in Anatolia

Lucian Maier

Titlul acestui nou film semnat de Nuri Bilge Ceylan invită spectatorul să se lase purtat pe aripile timpului, într-o călătorie în care să recupereze atât o istorie cinematografică (în interiorul căreia, în prelungirea suitei de *Once Upon a Time* gândite de Sergio Leone, Ceylan își inserează, omagial, proiectul), cât și una personală formată din acele detalii sensibile pe care le pierdem sau de care uităm în grijile cotidiene, detalii pe care cinematograful i le readuce spectatorului prin experiența temporală pe care i-o creează: timpul – întotdeauna trecut, e recuperat tot în timp (un timp cinematografic), ca actualizare a imaginilor care trec și care așează o urmă în memorie.

Atunci când Tarkovski miza pe puterea cineastului de a sculpta timpul, el avea în vedere tocmai (și numai) posibilitatea de a prinde urma existentă în memoria celui care a privit realitatea – fie el cineast sau spectator. Urma este aspectul veritabil existent în mintea celor care privesc, fiindcă urma întotdeauna este și emoție. Ceea ce rămâne în memorie, imagine, sunet, rămâne fiindcă are în sine emoția, captată. Emoția captată înseamnă timp. Pentru a surprinde acest timp, autorul trebuie să construiască în cinema ritmul realității, fiindcă acesta este depozitarul emoției (muzica fiind, în acest sens, împletirea cea mai naturală a urmelor în timp, de unde și impresia imediată pe care o creează asupra noastră, dispoziția afectivă pe care o instituie în noi).

Ideea de construcție a ritmului ne poate duce cu gândul la montaj: cineastul rus spune că tocmai acesta e cel care trebuie evitat. Ritmul nu e obținut printr-o înșiruire de planuri, în derularea lor lentă sau rapidă (precum vor cei de la Hollywood), ci în felul în care ajungem la timp în evenimentele din interiorul fiecărui plan. Timpul nu poate fi impus în plan, regizorul nu trebuie să intervină în temporalitatea evenimentului filmat, (iar dacă timp înseamnă urmă înscrisă, atunci) timpul trebuie să fie surprins ca înregistrare a emoțiilor. Montajul va fi o așezare a urmelor într-un flux temporal, una realizată în conformitate cu urma pe care înregistrarea o naște în cineast: autorul nu poate evita raportarea sensibilă la faptele pe care le surprinde.

Partea tarkovskiană a filmului stă în picioare – în ceea ce privește personajele, răgazul pe care îl au în a se dezvălui, viața pe care o emană până la un punct. În noaptea Anatoliei, personajele filmului arată a oameni întregi, nerăpuși de trimiterile metafizice ale autorului. În ceea ce privește raportarea autorului la faptele prezentate, lucrurile pierd din statornicie.

Și, odată cu viziunea autorului, sîntem în cealaltă latură a peliculei, cea în care e privită cinematografia. *Once Upon a Time in Anatolia* poate fi încadrat în genul filmelor polițiste cu suspans. E posibil ca intenția lui Ceylan în această zonă să fi fost aceea de a chestiona liniile normale ale genului, cele împămîntenite de Hollywood, unde avem eroi, unde acțiunea nu trenează, unde lipsa unui pont nu e ceva preferabil și de aceea toate secvențele trebuie să spună ceva semnificativ prin ceva semnificativ – o intenție similară celei pe care o reușește Andrew Dominik în *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* față de filmul western și, în același timp, similară încercării lui Porumboiu din *Polițist, adevărat*. Dacă aceasta a fost intenția lui Ceylan, atunci rezultatul nu împlinesc propunerea. Proiectul lui Ceylan și ceea ce face Cristi Puiu în *Aurora* nu au puncte comune. Rezultatele celor doi cinești sînt diferite; chiar dacă viziunile lor bat, cumva, în aceeași direcție, drumurile lor nu se intersectează.

Puiu e interesat de investigația directă, de observație, realitatea din *Aurora* e o realitate - (*work-in-progress*). În care cinematograful e un mijloc asumat de autor (întotdeauna personajele sînt privite printr-un cadru – ușă, geam) prin care oferă spectatorului posibilitatea de a examina un caz pe care el însuși – autorul – l-a examinat, fără să știe în niciun moment al examinării mai multe decît știe spectatorul atunci cînd cercetează, la rîndul său, cazul respectiv. La Puiu, între realitate și spectator e doar un intermediar – aparatul de filmat – care îi oferă privitorului accesul *direct* la realitate, așa cum a avut-o și cineastul prin intermediul aceluia aparat prin care a filmat. Astfel că el, spectatorul, rămîne să judece lucrurile înfățișate. Fără alte indicii decît cele ale *realității* surprinse.

La Ceylan pare că e o realitate în progresie doar

fiindcă personajele caută în timpul diegetic soluția cazului lor (un cadavru). Într-adevăr, personajele caută o soluție, trăiesc o realitate, dar autorul nu trăiește alături de ele, precum în *Aurora*. Ceylan nu urmărește investigația și nu investighează, el spune o poveste prin cinema. Camera urmărește din depărtare modul în care farurile mașinilor anchetatorilor taie noaptea Anatoliei, dar în același timp, din depărtare, îi aude pe anchetatori cum vorbesc. Și nu îi aude fiindcă e liniște, ci fiindcă știe. Cînd se apropie de chipul lor pentru a ne arăta că vorbesc e doar pentru a ne confirma faptul că știe. Cînd cinematograful știe, el își arată din plin puterea. În cazul de față printr-o atmosferă pastel care instituie un univers hipnotic. Urmărind trecerea lentă a mașinilor pe drumurile șerpuitoare ale Anatoliei, într-o noapte cu tentă albastruie, care promite mistere, spectatorul e hipnotizat. Hipnoza durează cît durează investigația. Odată ce personajele sînt trezite de lumină, misterele dispar. Misterul femeii care moare la data la care ea însăși a prezis e de fapt o banală supradoză de medicamente, iar scopul ascunderii datelor autopsiei din final nu e greu de ghicit avînd în vedere mobilul crimei tocmai rezolvate de anchetatori (o crimă pasională).

Dacă e să ne întoarcem la timpul lui Tarkovski, vedem că Nuri Bilge Ceylan pierde către final tocmai aspectul esențial al abordării teoretice a cineastului rus: emoția, emoția care dă autenticitate faptelor și care instituie timpul. O emoție din realitate, care trebuie surprinsă – ceea ce înseamnă că nici autorul nu o știe și că s-ar putea ca el însuși să fie surprins de apariția ei. Dacă autorul deja o știe, înseamnă că în povestea de pe ecran emoția e doar imprimată, impusă. Caz în care nu mai putem vorbi despre o sculptură în timp, ci despre un timp empiric – al cineastului, care a turnat un film, și al spectatorului, care a văzut (încă) un film.

Odată ce autorul știe și spectatorul ajunge să primească sensurile de la autor, pică investigația și, implicit, realismul estetic. Rămîne un realism, cel magic, care aici e mai pedant decît la Hollywood datorită viziunii pictural-fotografice pe care o are Ceylan. Cît privește certitudinile epistemice ale filmului polițist, acestea nu sînt cu adevărat răsturnate, doar sînt proiectate pe un alt drum (casa primarului, servirea cu ceai), unul prin care ajungem la sensuri în cadrul unui exercițiu mai artistic.

colaționări

Literatura unui actor devenit regizor

Alexandru Jurcan

Paddy Considine are 37 de ani și a jucat în numeroase filme. Ni-l amintim din *Cinderella Man* (2005). În 2007 scrie și realizează scurt-metrajul *Dog Altogether* cu Peter Mullan. Un film bazat pe viața tatălui său. Premiul BAFTA și altele. Succes. Poate de aceea s-a apucat de filmul *Tyrannosaur* în 2011, după propriul scenariu. În rolurile principale: Peter Mullan (v. *War Horse*), Olivia Colman, Eddie Marsan.

Dar ce scenariu! Încît musai să repetăm că scenariul e o altă formă de scriitură. Pasolini își imagina că orice scenariu oscilează între o povestire literară și o altă... limbă. Considine are dialoguri memorabile, fără să instaureze verbiajul. Știința măsurii exacte funcționează la orice nivel, de la vorbe la imagini și sugestii filmice. Hannah îi spune

lui Joseph: „Dumnezeu te iubește”. Iar el: „Nu vreau nimic de la nenorocitul ăla!”. Chiar nimic? – se întreabă ea. Oare Dumnezeu îți va repara interiorul dacă faci fapte bune? – gîndesc ei.

Despre alienare. Despre cădere. Fără verdicte, fără nimic moralizator. O știință a detaliului demnă de invidiat. Joseph omoară un câine nevinovat și unul vinovat. O ajută și o respinge pe Hannah. Și-a apreciat soția, a urât-o și nu a putut-o iubi pentru că era prea iertătoare, generoasă. O numise Tyrannosaur, pentru că venirea ei greoaie făcea valuri în pahar, amintindu-i de filmul *Jurassic Park*. Dar Hannah? De unde vine suspansul dozat al filmului? Din surprize mărunte, impulsive și compulsive. Din gesturi sulfuroase, din crispări fobice. La început Hannah pare luminoasă, plină de

credință. Până când vedem infernul conjugal, misterul sexual, amintind de *Catifeaua albastră*, filmul lui Lynch. După care Hannah bea, aruncînd portretul lui Isus. Soțul ei e o brută alunecoasă, care o violează sistematic cu pahare și becuri. Îi desfigurează fața și sufletul, după care se târăște dulceag ca o larvă.

Despre cădere, dar și despre izbăvire, prin licăriri ale minții, prin perdele în care se naște încet lumina. Hannah a ucis din disperare. Dar adevărata crimă – scrie Camus în *Căderea* – „nu e să omori, ci să nu mori tu însuși”. Hannah nu are de ce să moară, ea merită să continue fără culpe întunecate. Joseph o vizitează la închisoare. Din nou Camus: „O, tânără fată, aruncă-te încă o dată în apă, ca să-mi dai încă o dată puțința să te salvez pe tine și pe mine!” (am citat din ediția din 1968, *Exilul și împărăția*, traducere de Irina Mavrodin). În filmul lui Considine, cei doi actori sunt magnifici. Nu mi-e teamă de acest epitet. Iar filmul a obținut premiul FIPRESCI la ediția TIFF din acest an. Plus trofeul BUCUREȘTI IFF – cel mai bun film.

sumar

agenda	
Revista, teatrul, poezii, anarhiștii	2
editorial	
Oana Pughineanu Singurătatea alegătorului de cursă lungă	3
cărți în actualitate	
Constantin Cubleşan Urmuz într-o nouă lectură	4
Vistian Goia "Carte-document" sau "arhivistică"?	5
Flavia Topan Răscumpărarea prin poezie	5
cartea străină	
Maria Țirlea O sursă de cunoaștere alternativă a creștinătății	6
e-mail din chișinău	
Maria Filchin Drumul spre Tibet sau Shambala	7
comentarii	
Leontina Copaciu Cazuistică erotică, experiență estetică	8
lecturi	
Ion Pop Nicolae Ioana și "realul himeric"	9
incidențe	
Horia Lazăr În mijlocul infinitului pascalian	10
imprimatur	
Ovidiu Pecican Umbra pe hârtie a mării cărți	11
amfiteatru	
Laszlo Alexandru Dante și gândirea "politic corectă" (I)	12
poezia	
Stoian G. Bogdan	13
Șerban Foarță - 70 de ani	
Ion Bogdan Lefter Jurnal de vernisaj cu Șerban și mulți Șerbani	14
emoticon	
Șerban Foarță Papillonnage	15
proza	
Giancarlo Bellini Cafeneaua lui Spovveri	16
interviu	
de vorbă cu Virgil Nemoianu Oamenii de statură copleșitoare nu trebuie neapărat declarați sfinți...	19
eseu	
Adrian Dinu Rachieru Comunicare, publicură și trupolatrie	20
Ana Ionesei Morcoveață sau golemul nevrotic	23
patrimoni	
Vasile Radu Arta contemporană clujeană este un "produs de salon"?	25
istoria	
Dennis Deletant Omagiu lui Ivor Porter	26
remarci filosofice	
Jean-Loup d'Autrecourt Iubire și înțelepciune (V)	27
excelsior	
T. S. Eliot A-1 critica pe critic	28
zapp media	
Adrian Țion Plagiatul la control!	30
rânduri de ocazie	
Radu Țuculescu Tavi	30
mofteme	
Vasile Gogea "A cincea putere"	31
jazz story	
Ioan Mușlea "Sfântul" John Coltrane	32
muzica	
Mugurel Scutăreanu Struțo-cămila violonistică	33
teatru	
Claudiu Groza Două decenii de "Atelier" (I)	34
film	
Lucian Maier Once Upon a Time in Anatolia	35
colaționări	
Alexandru Jurcan Literatura unui actor devenit regizor	35
plastica	
Livius George Ilea Zoe Vida Porumb la Herina	36

plastica

Zoe Vida Porumb la Herina

Livius George Ilea

Amprentată de capriciile istoriei și ale restaurărilor succesive, Biserica evanghelică Sf. Petru din Herina pare a-și fi găsit în zilele noastre, în fine, vocația de spațiu multicultural de factură occidentală, - și aici am putea aminti londonezul *Westbourne Grove Church Art Space* - propriu mai degrabă unui spirit renescentist laicizant, receptacol al unei spiritualități antropocentrice și adecvat exigențelor unei paradigme culturale *in statu nascendi*.

Construită, cel mai probabil, între anii 1250-1260 de către familia Kacsics, ca bazilică a unei mănăstiri benedictine, biserica romană din Herina (județul Bistrița-Năsăud), inițial romano-catolică, trece în urma Reformei în proprietatea Bisericii evanghelice, servind comunitatea germanofonă/evanghelică tot mai puțin numeroasă a ținutului; în prezent este deschisă publicului ca edificiu de patrimoniu de însemnată valoare artistică/muzeală, fiind una dintre cele mai bine păstrate biserici romanice din Transilvania, și, de asemenea, locație privilegiată a varii evenimente culturale.

Unei astfel de spiritualități emergente i se subsumează, mai mult sau mai puțin explicit, expoziția de tapiserie, obiect textil și broderie (Herina, iulie-septembrie a.c.) a cunoscutei plasticiene clujene Zoe Vida Porumb, vernisată pe data de 7 iulie, 2012. Aici, convergențe subtile se configurează plastic și conceptual întru actualitatea artistică a zilei într-o „zonă de fuziune”, unde atât tradiția cât și modernitatea au drept de cetate, inflexiunile limbajului artistic de influență bizantină coexistând cu „particularitățile” de viziune ale artei populare maramureșene cât și cu tehnici, materiale ori chiar modalități de abordare specifice strictei contemporaneități. „N-aș putea să precizez unde se termină tradiția și unde începe modernitatea în tapisierile mele, ambele se completează și conviețuiesc. Mi-ar plăcea să cred că m-am rupt de vechile canoane ale tapiseriei tradiționale, că i-am dat o altă dimensiune, pentru că și noi trăim o altă dimensiune a timpului” - mărturisește artista, confirmând astfel situarea sa într-o postmodernitate integrativă și recuperatoare, impregnată, însă de „libertățile” de exprimare plastică ale prezentului.

Piese „de rezistență” ale artistei, precum *Sunet și lumină*, *Mirabila sămânță* ori *Căpițe* (aparținând, parte, expoziției permanente de la cetatea Călnic*) alături de lucrări mai noi ivite sub semnătura artistei re-modelează subtil spațiul interior al bazilicii, declanșând o revoluție vizuală „de catifea” fără catifea - artista preferând umilitatea materialelor fruste, arhaice ori prelevate din „banalul” cotidian - colorând austeritatea albă a spațiului liturgic „suspendat” cu impulsurile unei vitalități debordante. Abia reținute de fruntariile formelor, ele însele dobândind, în schimb, prin re-contextualizare, un relief aparte al filonului metafizic, chiar și cele care nu fac trimitere directă la teme sacrale

precum *Bunavestire*, *Nașterea*, *Maria cu Pruncul*, *Răstignirea*, *Învierea*, ori *Angelica*, lucrările doamnei Zoe Vida Porumb apar transfigurare, exilate înafara timpului. *Căpițele* devin clopote ori pretioase policande, *Mirabila sămânță* - Arbore Sephirot, *Goticele* - vitralii stranii, filtrând lumina prin textura lor discontinuă, iar broderiile parietale - praporii unei abstracte, ferm structurate, sărbători solare.

Obiectele textile plutesc în aura unei perspective discret personalizate, în lentila căreia putem întrezări secrete înclinații către ludic, delicate trimiteri la vârsta inocenței feminine, ori pur și simplu atingerea eterică a jubilației creatoare autentice, însă, niciodată tendințe nihiliste, accente parodice „kitsch” ori citate vizuale nedigerate. Aceste teme contopesc reperele morfologice/simbolice tradiționale cu „scriituri” plastice inovative, „noduri și semne” ale unei poetici *sui generis*, exploatând calitățile expresive ale firului brodat, țesut ori torsionat, șerpuind în plan ori elansat în spațiu, în tonuri de pământ rupte de leitmotivul roșului sacrificial ori de azuriul discret al unor ceruri prea îndepărtate.

Zoe Vida Porumb surprinde, și de această dată prin pregnanța și coerența unei viziuni paradoxale, concomitent eclectică și holistică, de(s)prinsă parcă din cele mai recente „canoane” ale esteticii *New Age*, în fapt, rezultat firesc al căutărilor de-o viață ale artistei. Discursul plastic al actualei „personale” vizează, am putea spune, integrarea cosmică a umanului sub semnul unei utopice armonii, vibrând pe lungimile de undă ale riturilor inițiatice arhaice preceștine, cu nedeterminate ecouri de litanie bizantină, prețiozități de Ev Mediu occidental și obsesive ritmuri de mandala hindusă în termenii unei „atocuprinzătoare” postmodernități.

Respirația aparte a fiecărei lucrări, implicând vaste referințe culturale, gradul de integrare în ansamblu, cât și relația organică, aflată sub zodia misterului, cu spațiul de expunere fac din prezenta expoziție un regal atât pentru împătimitii artelor vizuale cât și pentru profani, „experiența Herina” fiind în același timp, pentru vizitator, un veritabil test de „integrare europeană”.

Notă:

*Cetate fortificată săsească, de secol XIII, cetatea Călnic (județul Alba) devine monument UNESCO din 1999, în prezent se află sub administrația societății *Ars Transsilvaniae*, și este sediu al expozițiilor anuale ale Centrului Soros pentru Artă Contemporană „Civitas solis, civitas artis”; cetatea deține o colecție de artă populară și medievală românească donată de acad. Marius Porumb și Zoe Vida Porumb și o expoziție permanentă Zoe Vida Porumb.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

