

TRIBUNA

239



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-31 august 2012

www.revistatribuna.ro



Stâlp Valeriu Semenescu

Cinci zile de psihanaliză la Cluj

Horia Lazăr

Scaunele Papei

Datev Hagopian

**Despre istoria și
viața armenilor
din Transilvania**

In memoriam

**Mihaela
Ursuleasa**

Ilustrația numărului: Eugenia Pop, Gavril Zmicală, Angela Semenescu și Valeriu Semenescu

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)

Coloționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

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

info

FESTIVALUL NAȚIONAL DE POEZIE „NICOLAE LABIȘ” Ediția a XLIV-a, 2012

Consiliul Județean Suceava, prin Centrul Cultural „Bucovina”, secția Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava, în colaborare cu Societatea Scriitorilor Bucovineni, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Colegiul Tehnic „Petru Mușat”, Complexul Muzeal „Bucovina” și Primăria comunei Mălini, organizează ediția a XLIV-a a Festivalului național de poezie „Nicolae Labiș”, în perioada 21 - 23 septembrie 2012, la Suceava și Mălini.

Concursul își propune să descopere, să sprijine și să promoveze noi și autentice talente în rândul tinerilor creatori de poezie.

REGULAMENT

Sunt acceptate în concurs lucrări scrise cu diacritice, **nepublicate și nepremiate** la alte concursuri literare.

La concurs pot participa autori care nu au depășit vârsta de **30 de ani**, nu sunt membri ai Uniunii Scriitorilor, nu au debutat editorial și nu au obținut Marele Premiu la edițiile precedente ale concursului.

Lucrările, dactilografiate în **cinci (5) exemplare**, vor fi trimise pe adresa:

**Centrul Cultural Bucovina,
Secția Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava
Str. Universității nr. 48, Suceava, 720228**

Cu mențiunea : **Pentru Festivalul național de poezie „Nicolae Labiș”**

Lucrările se trimit până la data de **22 august 2012**. Ele vor purta în loc de semnătură un **motto** ales de autor. În coletul poștal va fi introdus un plic închis (având același motto), care va conține un **Curriculum Vitae** al autorului. În Curriculum Vitae se va specifica în mod obligatoriu: numele și prenumele autorului, locul și data nașterii, studii, activitate literară, adresa completă, numărul de telefon și eventual adresa electronică.

Fiecare participant are dreptul de a se înscrie în concurs cu **minimum cinci (5) poezii și maximum zece (10)**.

Lucrările nu se returnează, ele urmând a intra în patrimoniul concursului „Nicolae Labiș”, iar laureații vor fi publicați în „Caiete mălinene”, volum editat pe suport electronic de Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava din cadrul Centrului Cultural Bucovina.

Laureații vor fi anunțați până la data de 14 septembrie 2012, pentru a fi prezenți la festivitatea de premiere, precum și la manifestările prilejuite de finalizarea concursului, care vor avea loc la Suceava și Mălini între 21 și 23 septembrie 2012. Manifestările vor consta în lansări de carte, conferințe literare, expoziții, șezători literare, recitaluri de poezie, vizite la muzee și monumente de artă din județ, realizate cu participarea membrilor juriului și a altor personalități literare. Organizatorii asigură masa și cazarea invitaților. În eventualitatea în care laureații doresc să fie însoțiți și de alte persoane, acestea trebuie să-și suporte integral toate cheltuielile, iar organizatorii trebuie anunțați până cel mai târziu la data de 17 septembrie 2012, pentru a face rezervările necesare.

Juriul concursului va fi alcătuit din critici literari, membri ai Uniunii Scriitorilor din România.

Membrii juriului nu mai pot schimba ulterior ordinea rezultată în urma jurizării.

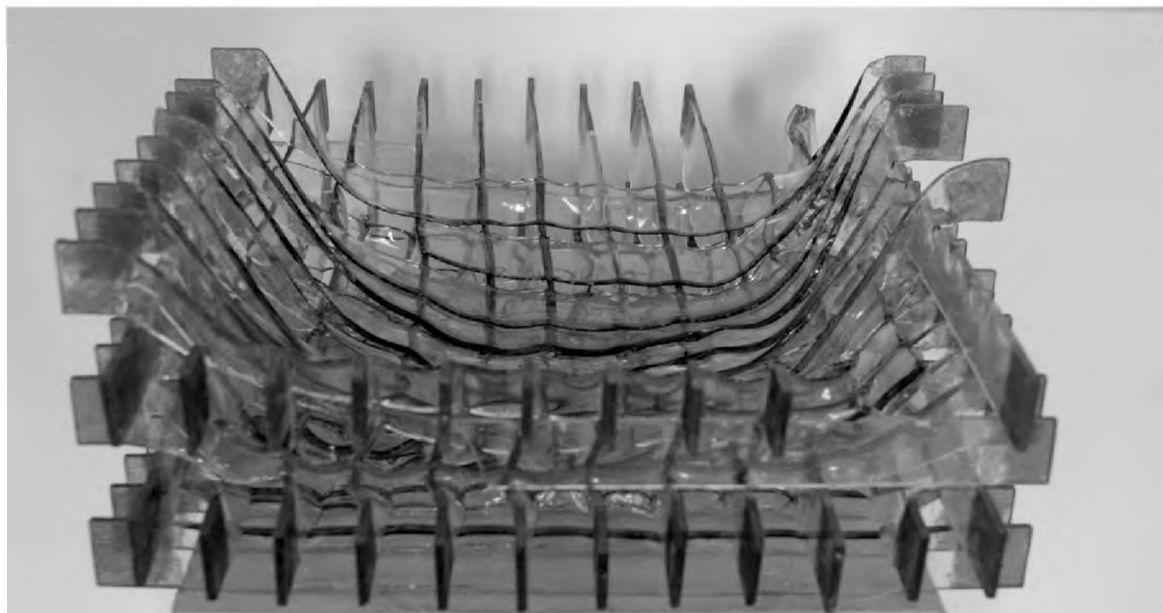
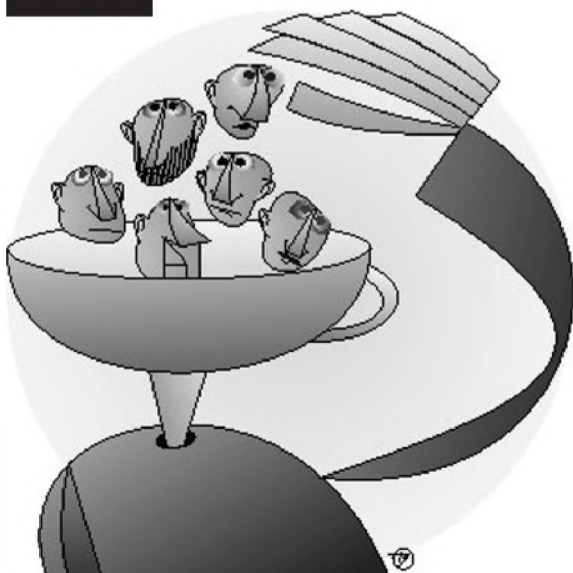
Pentru cele mai valoroase lucrări prezentate în concurs, juriul va acorda următoarele premii:

- Marele premiu „NICOLAE LABIȘ”
- Premiul I
- Premiul II
- Premiul III

Vor fi acordate, în funcție de posibilități, și premii ale unor reviste literare.

Relații suplimentare: tel: 0745-773290 - Carmen Veronica Steiciuc

bour



Valeriu Semencescu

Responsabil de număr: Claudiu Groza

Olimpiada culturală

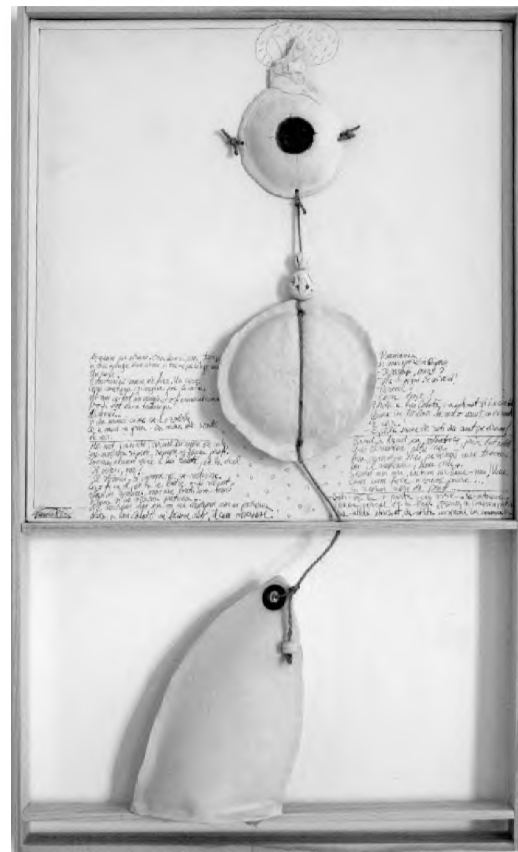
Sergiu Gherghina

Organizate o dată la patru ani, Jocurile Olimpice sunt o sărbătoare a sportului, un eveniment care adună cei mai valoroși sportivi, o competiție care stabilește ierarhii recunoscute. Mai important de atât, dincolo de sport și de regulile formale referitoare la competiția sportivă, jocurile au propriile valori și reguli nescrise ce alcătuiesc „spiritul olimpic” deseori menționat. Valorile se referă la respect (*fair-play*), egalitate, prietenie, excelență, curaj, determinare și inspirație. Acesta a fost fundamentul pe care la finele secolului al XIX-lea Pierre de Coubertin a readus Jocurile în societatea timpului său (mișcarea olimpică modernă). De-a lungul deceniilor, cu excepția parțială a Jocurilor de la Berlin din 1936 și a celor de la München din 1972, aceste valori s-au regăsit continuu în evenimentele olimpice. Excluderea de la Olimpiada din acest an a sportivei din Grecia ce a făcut o glumă cu tentă rasistă pe contul său de twitter este doar un exemplu în acest sens. Alegerea Londrei pentru ediția din 2012 a însemnat organizarea evenimentului într-una dintre țările cu cea mai mare diversitate etnică din Europa. În scrisoarea prin care oficialitățile britanice și-au exprimat în 2005, la un an după depunerea candidaturii oficiale în Lausanne, dorința de a organiza Jocurile, elementul multicultural este prezentat ca un argument central.

Pe lângă organizarea Jocurilor, Londra a propus și un puternic eveniment cultural asociat acestora. Olimpiada culturală a început din 2008, la câteva luni după ce s-a tras cortina după Beijing, și a reunit o gamă largă de programe și proiecte inspirate de Jocurile Olimpice (JO). Aceste activități culturale au constituit cel mai mare eveniment de acest gen din istoria modernă a mișcărilor olimpice și paralimpice. Expozițiile de artă, evenimentele teatrale, filmele, concertele de muzică și cele 2.500 de proiecte culturale dezvoltate de-a lungul celor patru ani au oferit în principal locuitorilor Marii Britanii posibilitatea

de a ajunge mai aproape de valorile și spiritul olimpic. Conform datelor publicate pe *site-ul* oficial al JO 2012, aproximativ 20 de milioane de oameni au participat la evenimentele culturale dinaintea Festivalului de la Londra. Acesta din urmă este faza finală - și punctul culminant - al Olimpiadei culturale. Organizat între 21 iunie și 9 septembrie, festivalul reunește expoziții de artă și design, spectacole de comedie, teatru și dans, evenimente cinematografice, baluri tematice, concerte de muzică, evenimente gastronomice și de modă, sau spectacole în aer liber și carnaval.¹ Cele aproape trei luni de activități reunesc două tradiții culturale bogate: cea britanică și cea olimpică.

Inițiativa unei Olimpiade culturale este binevenită prin prisma mai multor beneficii pe termen mediu și lung. Unul dintre acestea este readucerea tradițiilor și valorilor olimpice în prim plan prin diferite mijloace - altele decât cele sportive. Asocierea unui număr mare de activități culturale cu JO sporește vizibilitatea acestora din urmă și crește interesul fiecăruia dintre noi pentru acest eveniment sportiv. Mesajul de mai mult de un secol al JO este acela că ele nu sunt doar o competiție, ci depozitarele unor valori ce se doresc promovate și continuate. Prin aducerea culturii în scenă, promovarea spiritului olimpic poate fi realizată mult mai bine - și mult mai eficient. În acest sens, cel mai mare impact îl are oferirea unor posibilități de implicare în evenimente culturale asociate olimpismului. Deși implicarea, cu preponderență, a cetățenilor britanici era de așteptat (majoritatea activităților având loc în Anglia, Scoția sau Țara Galilor), accesul tuturor celor care vizitează JO este posibil, lucru explicit menționat de către organizatori. În același timp, similar Jocurilor Paralimpice, organizatorii au inițiat activități culturale în care artiștii cu dizabilități să își poată expune creațiile. Prin urmare, evenimentele culturale au fost gândite astfel încât să se



Roata

Gavril Zmică

adreseze mai multor categorii de persoane. Complementar, aceste manifestări reprezintă modalități efective de îmbinare a moștenirilor culturale europene cu manifestările artistice ale noilor generații.

Deși legată în mod particular de JO, Olimpiada culturală poate reprezenta un model pentru organizarea evenimentelor culturale pe scară largă. Pe fondul unei moșteniri culturale comune, statele membre ale UE pot prelua acest model. În contextul unor încercări repetate de sporire a activităților culturale europene din ultimele două decenii, un eveniment la un asemenea nivel poate încorpora esența moștenirii culturale pe care o lăsăm generațiilor viitoare. La nivel mondial, Olimpiada culturală vine nu doar să îmbogățească patrimoniul cultural, ci să și contrabalanseze implicarea politicului - din ce în ce mai vizibil și mai greu de neglijat - în sport. În același timp, arată că JO mai au multe de oferit și întărește ideea că acestea nu se rezumă la sport. Punerea în practică a acestei idei peste patru ani în Brazilia ar oferi continuitate și stabilitate unor practici culturale care au avut deja (înainte de terminarea lor) foarte multe ecouri pozitive. Poate fi văzut ca o cursă de maraton (cultural) aflată la început. Este important ca ea să fie dusă la capăt, kilometru după kilometru, în ediții succesive ale Jocurilor Olimpice.

Notă:

¹ Detalii despre toate evenimentele organizate în cadrul acestui festival sunt disponibile în broșura oficială ce poate fi găsită la adresa <http://festival.london2012.com/brochure/>, accesată ultima dată la 21 iulie 2012.



Scutul (detaliu)

Angela Semencescu

cărți în actualitate

Când poezia trage cu revolverul

Octavian Soviany

Livia Ștefan
re.volver
București, Casa de pariuri literare, 2012

Livia Ștefan a avut înțelepciunea să nu se pripească; amânându-și debutul editorial, lucrându-și „la sânge” poemele, autocenzurându-se cu cruzime aproape, autoarea nu are în *re.volver* nimic din complexele unei debutante, scrie o poezie dezabuzată și total lipsită de patetism, adeseori crudă, posedă știința (mai rară la poeții 2000) a conciziei, dar și pe aceea a finalurilor surprinzătoare, ce aduc răsturnări stranii de perspectivă: „aerul frige/ (în zile ca asta)/ nimic nu se-ntâmplă/ oamenii sunt foarte cumiți/ doar iubitul meu arată bine/ stă pe scaunul lui și îmi citește/ poeme/ nici nu știe cât de mult/ mă excită pieptul lui de/ bărbat/ când se apleacă/ și-mi aranjează/ tuburile și perfuzia” (*afară*). Ca mulți din colegii săi de promoție, poeta cultivă poemul autobiografist: originară din Giurgiu, ea experimentează (într-una din secțiunile cărții) versiunea adusă la zi a poeziei provinciale, lirica locurilor unde nu se întâmplă nimic, ce terorizează prin trivialitate și meschinărie, zădărniciind parcă orice tentativă de evaziune: „trăiesc în giurgiu/ orașul în care oamenii/ latră mai tare decât câinii// aici viețuim înghesuți cu toții/ copacii, animalele, plantele, plantele, oamenii/ peste noi toate” (*trăiesc în giurgiu*). Tabloul provinciei se realizează după tehnica mozaicului alcătuit din piese care nu se îmbină perfect sau a colajului realizat din obiectele cele mai eterogene: „în nopțile cu ceață și liniște/ de sub șosele răzbate/ chiar și până la noi la etajul 7/ banchetul nesfârșit al celor zdrobiți/ clinchete de oase și fier ruginit/ pantofi desperecheați și alte obiecte pierdute/ laolaltă/ fără început și fără sfârșit/ ca inelul de cununie/ fără început/ fără sfârșit” (*sub asfalt*). Viziunea sfârșește acum prin a deveni coșmarescă, alunecă spre halucinant și terifiant, în timp ce orașul capătă aspectul unei necropole, conturate în registru mizerabilist, sau a unei gropi de gunoi: „și cu degetele scormonesc prin zgomot/ după tatăl meu care bea/ sub asfalt/ după copilul meu/ adânc îngropat și el/ în gunoi/ între oameni și câini” (*sub asfalt*). Provincia nu este însă la Livia Ștefan doar un spațiu geografic, ci mai curând o categorie existențială; aspectele sale cele mai deconcertante (sordidul, pestilențialul, putridul) se răspândesc peste tot, posedă proprietățile țesutului canceros, astfel încât marele oraș, metropola și, în cele din urmă, chiar lumea nu vor fi altceva decât alte fațete, alte ipostaze ale provinciei: „șoseaua giurgiu - bucurești duhnește a ratare/ cum catherina de medici duhnea a moarte/ parbrizul s-a zgâriat de mizeria capitalei/ (și dezolarea provinciei)/ încăpățanată ca un animal mitic/ inima se strânge și se destinde” (*cinci bărbați și o femeie mureau de cald în salonul 303*). În acest spațiu, configurat după modelul cetăților infernale, banalul se poate transforma ușor în atroce, obiectele inspiră o spaimă de neînțeles, anecdota cotidiană se convertește într-o secvență de film horror: „e 16:52 vreme variabilă duminică/ fiecare redacție își pregătește/ ediția de luni dimineață/ bătrânii sunt vizitați la azile/ de

rude venite cu flori/ se anunță ca de obicei lucruri groaznice/ de care să ne ferim/ și cineva uită gazele deschise// un motan doarme pe un pervaz anume/ negru” (*la tâmplă*). Totodată, orașul Liviei Ștefan este o lume a zgomotului, a onomatopeelor de tot felul, a bruijelor ce torturează timpanele, obturează comunicarea și potențează senzația vidului sufletesc: „întotdeauna va fi loc/ pentru și mai mult gol/ pentru zgomotele făcute de alții/ atât de străini încât/ să nu te mai doară/ pentru/ scrâșnetul scaunului pe gresie/ venit de la apartamentul de deasupra” (*întotdeauna va fi loc*). Corpul, el însuși, emană zgomote dubioase, se metamorfozează într-o sursă de bruijă, dar și într-un fel de bombă cu efect întârziat, într-o mașinărie de provocat moarte: „când reușești să te salvezi în sfârșit/ poți asculta cu adevărat gălăgia/ sângele care se duce dintr-o parte în alta/ ochii se rotesc după fiecare stimul/ creierul clănțâne ca dinții unui pui de cățel/ mâinile agitate mâinile cumiți mâinile/ pe care nu le mai folosești împotriva ta/ și chiar atunci corpul tău crud te proiectează/ într-un gard electricizat/ în spatele căruia moartea aplaudă/ ca un oligofren” (*când reușești să te salvezi în sfârșit*). Prezența insidioasă a morții declanșează acum în poezia Liviei Ștefan o adevărată obsesie a cadavrelor și a cadavericului, a hoiturilor conținute unul în celălalt, ca peștii din cunoscuta piesă a lui Sorescu: „e o gheruță înăuntru se agață de sus până jos/ sfâșie de sus până jos îi simt zâmbetul încins cum se lipește de carne/ umblu prin casa mea și sunt cadavru/ înghițit de un cadavru mai mare/ cu două camere” (*am murit și*



mă pregătesc să mor). Lipsită însă de voluptatea autocompătimirii, adesea ironică, înzestrată cu un remarcabil simț al absurdului, poeta are inteligența de a transforma dramoleta în bufonadă, iar peste chipul femeii triste să suprapună zâmbetul sardonice, care trădează ceva din disperarea superlativă a unui bufon: „tristețea ta este o iubită bătrână/ pe care n-o mai prezinți nimănui/ ce ai avut frumos s-a fixat într-o fotografie/ (...) acoperi fereastra cu perdele negre/ acum/ durerea este atât de mare/ încât nu mai poți/ decât să zâmbești” (*acum*). Iar din acest moment, Livia Ștefan va imagina comedii ale morții, farse thanatice, unde dă frâu liber vocației sale pentru umorul sinistru și care vor culmina în derizoriul macabru, în bufonada cu iz necrofil și în comicul scatologic, ca în acest cu totul remarcabil poem ce socotesc că se cuvine citat în întregime: „o să mor peste cinci ore/ o să mor mâine/ o să mor strivită de corpul tău noaptea/ o să mor în ședința pentru optimizarea site-ului/ o să mor în octombrie când se va lăsa ceața/ o să mor uitându-mă la dr. House/ o să mor vorbind la telefon cu Gonzo/ o să mor în timp ce voi fotografia două femei goale/ o să mor cântând șaraiman/ o să mor pentru că nu m-am sinucis/ o să mor într-o explozie la metrou/ o să mor cu trei tatuaje/ o să mor după ce mă pensez/ o să mor stând la coadă pentru o ciocolată cu maștican/ o să mor ca o sălbăticiune în junglă/ o să mor visând că am cel puțin zece amanți/ o să mor pe un scaunel/ o să mor după câteva beri și un gin/ o să mor în calitate de tânără speranță/ o să mor în calitate de artist fumător/ o să mor distrugând totul/ o să mor urând urlând urmărind motanii prin casă/ o să mor înjurând ca o țigancă/ o să mor pe câmp ca un soldat ratat/ o să mor în timp ce voi rătăci prin marele canion/ o să mor citind un sms/ o să mor într-o secundă/ fute-mă moartă/ ce căcat” (*o să mor*). Și poate că tocmai în asemenea compoziții trebuie căutată partea cea mai originală a acestei poete, care încearcă adesea să agreseze orizontul de așteptare al cititorului, provocându-i mici șocuri electrice și scrie de multe ori ca și cum ar trage cu revolverul.



Emoție de toamnă

Angela Semencescu

Întoarcerea la clasici

Ion Roșioru

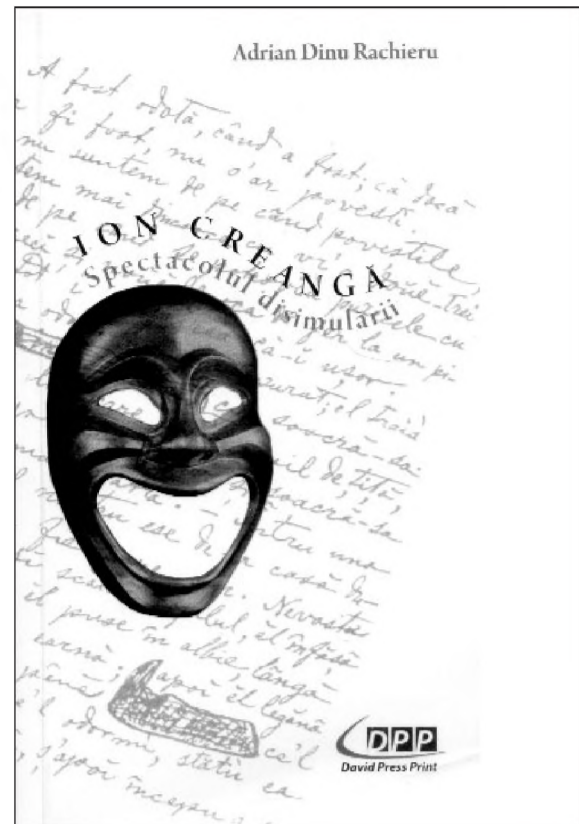
A rchicunoscutul și vrednicul critic și istoric literar Adrian Dinu Rachieru își sporește impresionanta bibliografie cu încă o apariție editorială: *Ion Creangă. Spectacolul disimulării* (Editura David Press Print, Timișoara, 2012). Într-un Argument, exegetul trece în revistă principalele ipostaze de receptare, de-a lungul vremurilor, a lui Ion Creangă și amintește că masa exegetică crengiană, deja impresionantă, se află încă în expansiune. Clasicul de care se ocupă în chip bilanțier este cotate ca accesibil, singular, genial, un mare auditiv (ca și Caragiale), culegător și mai ales valorificator de folclor, scriitor pentru copii, snovar cu impulsuri bufonarde ș.a.m.d. Creangă și-a format mâna de scriitor pe măsură ce a elaborat, individual sau în colaborare cu alți dascăli, manuale școlare în care și insera propriile povestioare cu tâlc didactic. Deci, când l-a cunoscut revizorul școlar Eminescu, n-a mai fost nevoie ca acesta sau oricine altcineva să-i corecteze scrierile, așa cum se întâmpase cu Slavici care scria în șirienescă, după cum îl ironiza colegul său.

Creangă a avut vocație de dascăl. Scurta experiență preoțească n-a fost decât un incident în devenirea lui. Ca paroh, impactul lui social, cultural și moral ar fi fost mult mai restâns decât cel de dascăl dublat de un autor de manuale. Inconformist și boem, junele Creangă a fost expulzat cam în același timp atât din rândul clericilor cât și din acela mult mai bogat al institutorilor. Norocul lui este de a-i fi întâlnit pe Mihai Eminescu, care i-a încurajat scrisul și l-a introdus în Societatea Junimea, și pe Titu Maiorescu care l-a repus în drepturile dascălești. Ambele ipostaze profesionale îl saltă pe Creangă din lumea țărănească a Humuleștilor și-l aduc în preajma unor oameni mari, așa cum i se ghicise mamei sale, mai de anvergură fiind tagma apostolicească, elaborarea de cărți pentru uzul școlărilor constituind o punte către lumea scriitorilor din cenaclul maioreșcian de la Iași.

Creangă mimează umilința, acceptă rolul de păpușă înveselitoare, devenind prin verva și prin sacul lui inepuizabil de bancuri și de țărâni, un spectacol în sine. El e o sinteză de elemente contrarii. Îmbină realul cu fantasticul, obiectivitatea cu subiectivismul, repetitivul fiind înfățișat în

regim de unicat. La Junimea, trece drept insul providențial în a întreține primatul anecdotei, propus de pozașul Pogor. Dar, manuscrisele sale, pline de ștersături și de adăugiri (*les affres du style*, nu-i așa?) îl arată pe Creangă din perioada sa junimistă nu doar ca pe debitor de anecdote, nu o singură oară deocheate, care să-i înveselească pe boierii școliți în Occident, ci ca pe un scriitor cu conștiință artistică. Despre el au scris: George Călinescu, care credea că a spus totul despre acest clasic atunci când recursese la formula integratoare de rabelaisianism cărturăresc; Petru Dumitru, care vede în Creangă un cal troian introdus în cetatea junimistă; Mircea Scarlat, care a propus ca etichetă crengistă unicitatea și nu exponențialitatea; Ibrăileanu, care a venit cu conceptul de homerism; Nicolae Iorga, semnând realismul poveștilor, devine capul de paradigmă al exegeților profesioniști etc. Prima monografie despre Creangă a fost semnată de Emil Precup (1921). N-au lipsit nici comentarii care să pună pe primul plan meritele pedagogice ale hâtrului învățător: „Pentru Leca Morariu, prozatorul humuleștean are îndeosebi mari merite pedagogice; tip de orator popular, Creangă ar fi folosit tribuna politică drept supapă. Pe aceeași linie vor pleda, în timp, Stanciu Stoian, V. Ghețea, Bianca Bratu, decupând activitatea institutorului de cea a scriitorului. Îi mai putem menționa pe N. Țimiraș și Lucian Predescu, dar și pe cei care, cu spirit metodic, cercetau zelos arhivele, colecțiile de ziare și reviste, corespondența (în șirul mărturisitorilor: Jean Bart, D. Furtună, G. T. Kirileanu, Artur Gorovei ș. a.)” (p. 35).

În 1930, Jean Boutière propune o abordare comparativă: *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, socotită penibilă de Sadoveanu, însă având meritul de a fi trezit ambiția lui George Călinescu care s-a avântat leonin pe scena exegetică avându-l în centru pe părintele *Amintirilor din copilărie*. Despre Ion Creangă s-au mai exprimat Savin Bratu, Constantin Ciopraga, Eugen Simion (*Cruzimile unui moralist jovial*), Pompiliu Caraioran (o monografie saturată de clișee proletcultiste, ceea ce o face inutilizabilă), Dan Mănuță, Dan Grădinaru (care-l socotește pe Creangă cel mai freudian dintre marii scriitori români), Zoe Dumitrescu Bușulenga, Vladimir



Streinu, Ion Pecie, Constantin Cubleşan, Valeriu Cristea, Laurențiu Ulici, Nicolae Manolescu, Marin Mincu (care-l abordează pe Creangă prin prisma proustianismului), Constantin Parascan, Petru Rezuș („un biograf fără aripi”) etc.

Adrian Dinu Rachieru pune o serie de întrebări privitoare la rolul jucat de Creangă în literatura română și dacă mai satisface el astăzi orizontul de așteptare al cititorului zilelor noastre (în ipoteza că acest cititor ar mai exista). Din punct de vedere temperamental și caracterial, rămâne Creangă constant de-a lungul întregii sale existențe? Unde se pot încadra, ca specie de discurs beletristic, *Amintirile* sale? Acestea, observă comentatorul de bună formație sociologică, „trec în regim ficțional pe măsură ce ne depărtăm de lumea lui Creangă” (p. 69). Nu se comite oare un abuz prin introducerea *Amintirilor* în manualele școlare, când e tot mai clar că „deliciile scriiturii crengiste nu pot fi savurate decât de adulți, fără a răsfăța doar sensibilitatea moldavă?” (p. 71).

Rând pe rând, revenind pe propriile-i urme și nuanțându-și ideile, exegetul răspunde la multitudinea de întrebări ridicate spre a se lovi de altele și fiind mereu obligat să cântărească părerile contradictorii, deloc puține, emise despre Creangă. Așa aflăm că, atunci când a descins la studii în capitala Moldovei, tânărul humuleștean era dominat de „făloșenie rustică” (Dan Mănuță), însă la data când a fost introdus în saloanele junimiste, deja suportase o serie de lovituri din partea destinului (răspopit, părăsit de nevastă, destituit din învățământ, bolnav, mefient, ros de îndoilei etc.). Tot în această perioadă, marele scriitor în devenire s-a mutat din centrul la periferia Iașului. Fostul frondeur se retrage tot mai mult în sine și-i face loc operei care-l protejează. Sau, cu alte cuvinte, se textualizează. Întâi s-a manifestat farmecul omului și abia apoi al scrisului său beletristic care-l absoarbe în toate fibrele ei viguroase.

Cât de autentică este imaginea sau mitul unui Creangă prin excelență și permanent jovial? Sub masca jovialității, clișeizată consistent, se poate descoperi un Creangă moralist, cu impulsuri sadice (mai ales în *Soacra cu trei nurori*), posac, îndeosebi după plecarea lui Eminescu la București și după intrarea Junimii în agonie ieșeană, culminând cu bucureștenizarea *Convorbirilor literare* (1885). Ion Creangă este, prin urmare, ambivalent și are o vădită voluptate a dedublărilor histrioni-



Stâlpi

Valeriu Semencescu



ce: smerenie și orgoliu, ateu și bun bisericaș, apolinic și dionisiac, solitar și sociabil, țăran și intelectual, de fapt un erudit care invocă neștiința, cerând sfatul tuturor și făcând, în final, tot ceea ce-l taie capul. Lista, aproape inepuizabilă, a ambivalențelor omului Creangă e truvabilă și în opera sa, restrânsă, ce-i drept, trudită pe parcursul a opt ani, de ea ținându-se cont în alegerea grilei lecturale care nu trebuie niciodată absolutizată și declarată suicientă. În orice caz, mitul jovialității, observat și de Călinescu, trebuie, dacă nu spulberat, cel puțin amendat, așa cum a încercat, e drept că fără succes, Dumitru Furtună. Un portret spiritual, complex și veridic al lui Ion Creangă pare a fi cel creionat de Valeriu Cristea și reproduș în opul bilanțier la pagina 72: <<Prins în menghina atâtor relații potrivnice, dovedindu-se complex, în pofida poporanității, pendulând - prin jocul etichetelor - între folclorism și cultism, afișând umilința pentru a-și masca orgoliul, rămânând un rural cu acces la o înaltă rusticitate, de indiscutabilă originalitate, exponențial, reprezentând „poporul întreg”, sub pecetea „anonomatului”, bucurându-se de celebritate și rămânând străin de orice influențe, „împărțit” în posteritate (fiind un mare povestitor român și un clasic „moldovean”)>>. Tot așa trebuie spulberată afirmația poncificată conform căreia părintele *Amintirilor din copilărie* e un scriitor satiric. El privește lumea fără răutate, deși a fost nu o dată lovit de aceasta. Nu i-au lipsit nici detractorii, de teapa unui amic sincer, Gheorghe Ienăchescu, care susținea că poveștile și povestirile lui Creangă sunt în realitate opera țiitoarei sale, Tinca Vartic, până la contemporani de-ai noștri care vor să-l declare, ca și pe Eminescu, mortul din debara. Nici Mihai Zamfir, vestit prin demolarea miturilor create în jurul unor scriitori supraevaluați la vremea lor și perpetuați ca atare în conștiința publică, nu are o părere prea roz despre Ion Creangă a cărei operă se vedește „o construcție fragilă” (p. 184). Exegetului i se pare stupefiantă concluzia la care ajunge, de pildă, Sorin Lavric: „critica în marginea lui Creangă e mai valoroasă decât opera lui” (p. 104). În stilul său cumpătat și cu destulă înțelepciune, exegetul adaugă imediat: „Adevărul e că, din fericire, opera crengiană s-a bucurat de comentarii avizate, temeinice, unele spectaculoase, seducătoare în sine, oricum pe măsura creației genialului povestitor. Creangă este ceea ce este și fiindcă despre el au scris critici mari” (idem).

O trăsătură a discursului exegetic al lui Adrian Dinu Rachieru este tocmai această păstrare a căii mediane între exaltare și gesturile minimiliza-toare, așa cum procedează chiar în această carte atunci când vorbește de publicistica lui Eminescu. Capitolul al IV-lea, intitulat *O trinitate literară: catilinari, temperatori și coțcari*, e unul dintre cele consistente, mai pline de argumente de bun simț și de forță contextualizatoare. Plecând de la incitanta carte a lui I. Derșidan (*Catilinari și temperatori: Eminescu și Caragiale*) care arată că acești doi corifei ai clasicismului literar românesc nu se explică doar antitetic, ci și prin numeroase similitudini ocazionate de ziaristica eminesciană din care oricine înțelege doar ce vrea și prozele scurte în care Caragiale a făcut din Mitică un personaj specific național. Punându-l, cu argumente imbat-abile, în drepturi pe gazetarul de la *Timpu*, suspectat de naționalism fervent și reacționarism xenofob, eseistul concludă, cu mult discernământ, că de fapt Eminescu nu se opunea progresului, ci <<denunța alogenia păturii superpuse, parazitând procesul organic. El dorea nu un stat cosmopolit, nu „meri pădureți”, ci conservarea românității,

făcând din aceasta chiar norma ei de dez-voltare>> (p. 117). Dinspre versantul conservator și având mereu în vedere interesul economic al României, Eminescu, venerând ordinea medievală, purcede „la o relectură mitică, animat de utopica pulsione regresivă” (119). Autorul Luceafărului n-a fost niciodată un doctrinar de partid. Aici gânditorul Eminescu se întâlnește în spirit cu tovarășul său cu care în perioada ieșeană bătea hudicioarele noroioase sau înzăpezite ale Țicăului. Creangă trăiește și el în trecut, <<plin de humor, extrăgând figuri din substratul folcloric și dovedind „jovialitate paremiologică”, după cum nota Ion Negoitescu>> (p.119). La Creangă nu se întâlnește o structurare maniheică a discursului atunci când plonjează în rafinamentul cultural al unei societăți arhaice și purcede la rerealizarea dialogului într-un spirit coțcăresc, după cum observă



Stări ale însuflețirii materiei Gavril Zmicală

G. I. Tohăneanu, <<cuprinzând generos intenția aluzivă, echivocul, vorbitul „în dodii”, anapoda, pofta de a sugui, calamburul, bufonada etc.>> (p. 121). Partea finală a capitolului este o analiză mai mult decât pertinentă, insistând pe limbajul echivoc al harabagiului, a nuvelei *Moș Nichifor Coțcariu*.

Spiritul crengist se intersectează cu cel caragialian în mai multe locuri, cum ar fi cel al fantasticului demonologic, dar mai ales în voluptatea personajelor lor de a se deda la vorbă (Mircea Iorgulescu eticheta lumea lui Nenea Iancu drept una a mării trâncăneli, gratuite în cea mai mare parte). Plăcerea de a tăifăsuși a personajelor lui Creangă este, de asemenea, incomensurabilă.

Există și comentarii care-i contestă cărturăris-mul lui Creangă (de exemplu, Vladimir Streinu). Alții exagerează când se lansează în interpretări esoterice îndrăznețe (Vasile Lovinescu). Discutabilă este și abordarea în cheie masonică a unor opere ale genialului humuleștean, de pildă *Ivan Turbincă* ar viza dominația rusească în România și retragerea de aici a trupelor țariste după Războiul de Independență. Perspectiva e seducătoare. Nici Alecsandri, rescriind colindul care a devenit *Miorița*, n-ar fi procedat altfel, după cum a demonstrat-o cu lux de amănunte și cu argumente inbranlabile, Alexandru Bulandra. Dar asemenea întreprinderi mai mult sau mai puțin fanteziste și epatante cu orice preț, cu trimeri la explicații mitologice și excese speculative nu ne apropie întotdeauna de miezul artei lui Creangă, după cum observa Cornel Regman căruia Adrian Dinu Rachieru i se raliază, așa cum o făcuseră, la rândul lor și D. Micu ori George Munteanu, în

opoziție cu adepții esoterismului, dintre care sunt citați Eugen Barbu, Andrei Oișteanu sau Oana Dugan. De la dezvățul semnificațiilor nu puteau lipsi nici sexiștii. Ion Pecie inventariază, într-un poem critic, *Fhallusiada*, izbucnit sub cupola panerotismului, toate conotațiile sexuale ce dinamitează prejudecățile pudibonzilor. Creangă, dacă nu e într-un tot un scriitor esoteric, deși drumurile din povestirile și din basmele sale se fac sub auspicii inițiatice, poate fi considerat, mai ales prin *Povestea poveștilor*, un precursor român al literaturii optzeciste situabile sub zodia pornograficului și obscenității. Capitolul în discuție se termină cu o sentință aparținând poetului Daniel Corbu: <<Ion Creangă se dovedește în timp „cel mai testicular prozator din literatura română”>> (p. 149).

Un capitol e rezervat posterității manuscriselor lui Creangă. Dacă, grație lui Titu Maiorescu, cele eminesciene s-au păstrat și au fost editate, contribuind la o mai bună cunoaștere a poetului nostru național, nu aceeași soartă au avut-o hârtoagele humuleșteanului care transpira scriind la fel cum ar fi făcut-o trăgând la coasă într-o zi caniculară. Duduca Tinca Vartic s-a grăbit, după moartea subită a prozatorului, să se descoto-rosească de toate terfeloagele al căror rost nu l-a prea înțeles niciodată. Alte ciorne au fost încredințate lui Eduard Gruber de către fiul scriitorului, căpitanul Constantin I. Creangă. Și tot așa mai departe, până ce au ajuns să fie folosite la „învălirea mărfii” prin băcăniile de cartier. Trist, dar adevărat.

Lucrarea, incitantă și necesară a lui Adrian Dinu Rachieru, se încheie cu o Addenda privitoare la „*Umbra*” lui Creangă în *Basarabia*, capitol în care autorul încearcă să argumenteze netemeinicia conceptului de literatură moldovenească, termen care și lui Mihai Cimpoi i se pare impropriu, dar care convine de minune comuniștilor rusofili de la Chișinău. Reactivată a fost în această zonă geopolitică și fantoma lingvistică numită limbă moldovenească, reprezentanții moldovenismului fundamentalist fiind V. Stati (autorul unui dicționar româno-moldovenesc!) și Ion Druță. E citat aici Eugen Coșeriu care spuse că <<a promovă limba moldovenească înseamnă a dovedi o crasă ignoranță ori a comite o fraudă științifică sub un întreit aspect (lingvistic, istoric, politic), fiindcă român și moldovean „nu sunt termeni de același rang semantic”>> (p. 201). Din păcate, „destinul golgotean” (cf. Mihai Cimpoi) al basarabenilor e departe de a se fi încheiat. Lupta pentru reîntregire s-a dus și se duce sub flamură eminesciană. Basarabeni își au crengiștii lor, deși Creangă este inimitabil, intraductibil și de neatins. Literatura comisă între Prut și Nistru, <<în pofida eforturilor sincronizante, a gesturilor recuperatorii, e și azi privită ca o literatură paralelă, sperata integrare culturală fiind doar un „balsam consolator” (Laurențiu Ulici)>> (p. 203). Într-o *Istorie a literaturii române*, oricare ar fi ea, ar rămâne doar soliștii basarabeni, numărați pe degetele axiologice ale unei singure mâini. Nu acesta este însă motivul pentru care trebuie așteptat ceasul unei reunificări organice. Deocamdată cultura, abstracție făcând de puseurile festive și heuripiste, face și ea ce poate și cât poate și așteaptă coacerea premiselor, ca să recurgem la o sintagmă dragă adepților limbii de lemn cominternist.

Cartea Ion Creangă. *Spectacolul disimulării*, pledoarie pentru întoarcerea la clasici, se constituie ca o sinteză extrem de documentată a exegezelor axate pe perenitatea operei unuia din clasicii mereu pasibili de surprize ai literaturii române.

cartea străină

Pistolul lui Cehov, cutiile lui Escher și biroul lui Lorca

Cristina Sărăcuț

Nicole Krauss,
Marea casă,
București, Ed. Humanitas Fiction, 2012

Nadia își scrie cărțile vreme de douăzeci și șapte de ani la un birou masiv, primit de la poetul chilian și, pentru o vreme, iubitul ei, Daniel Varsky.

Într-unul din cele nouăsprezece sertare ale masivului birou, care a fost cândva proprietatea lui Garcia Lorca, găsește o antologie de povestiri semnate de Lotte Berg și dedicate în 1970 lui Daniel Varsky.

Lotte Berg, autoarea volumului de povestiri din sertarul dăruit Nadiei, ajunge la 14 ani împreună cu familia într-un lagăr de tranzit din Polonia, de unde reușește să plece cu ajutorul unei vize de însoțitoare a unui convoi Kindertransport de 86 de copii. Viața scriitoarei rămâne un mister pentru domnul Bender, soțul ei. Într-o seară, liniștea familială este tulburată de tânărul poet și admirator al cărților ei, Daniel Varsky, căruia, spre suprinerea soțului ei, îi dăruiește biroul. Despre cum a ajuns faimosul birou în posesia lui Lotte Berg nu știm nici noi, cititorii, și nici soțul ei. Tot ce aflăm este că obiectul de mobilier este un cadou, însă circumstanțele în care îl primește Lotte, precum și identitatea celui care îl oferă, ne rămân necunoscute.

George Weisz face negoț cu amintiri. Anticarul se ocupă cu recuperarea mobilierului evreilor deportați în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Așa ajunge să îl viziteze pe domnul Bender, după moartea soției lui, în a cărui casă caută biroul dăruit lui Lotte de prietenul ei necunoscut. Și tot meseria excentrică din care trăiesc George Weisz și cei doi copii ai săi, Yoav și Leah, face să sune telefonul în casa Nadiei, în seara când Leah, pretextând că e fiica lui Daniel Varsky, o sună să-i spună că dorește să recupereze biroul.

Un birou din lemn cu nouăsprezece sertare, din care unul închis cu o încuietorie de alamă, încheagă amintirile personajelor în a căror posesie se află la un moment dat.

Aceste patru personaje sunt doar câteva din ingredientele cu care Nicole Krauss construiește *Marea casă*, revitalizând rețete de succes ale marelui roman. Primul fir decelabil în palimpsestul scriiturii autoarei americane rămâne principiul cehovian al pistolului: dacă în actul întâi apare un pistol, în ultimul act se va trage cu el. În timp ce observația lui Cehov însă face referire la un detaliu semnificativ care se inserează discret în universul narativ, în cazul scriitoarei americane detaliul/indiciul semnificativ este prezent și revelat, sistematic și cu obstinție, în construcția narativă. Biroul devine astfel un generator de biografie. Nadia scrie șapte romane la acest birou pe care Daniel Varsky îl împrumută pentru o vreme. Pentru Lotte este un fel de obiect sacru pe care îl primește cadou, îl păstrează și după căsătorie și de care nu se desparte decât atunci când îl dăruiește tânărului admirator ce o vizitează, Daniel Varsky. Soțul lui Lotte îl consideră un *monstru diform* ce amenință camera și a cărui siluetă se aseamănă cu un vapor. Mai mult, când trece să își ia soția de acasă, biroul i se pare domnului Bender un obiect *foarte masculin*, care îi trezește și îi întreține gelozia. Până reușește să îi dea de urmă, biroul

crează asupra lui Weisz o presiune imensă. *Nu vă puteți imagina cum mă urmărește, domnule Bender. Cum mă sună întruna. Cum mă chinuiește. Pentru el am călătorit dintr-un oraș într-altul, am făcut investigații, am sunat, am bătut la uși, am scotocit în cele mai improbabile locuri. Dar n-am descoperit nimic.* – îi mărturisește Weisz soțului lui Lotte Berg.

Chiar istoria genezei acestui roman confirmă obsesia autoarei americane pentru amănuntul ce poate (re)echilibra o anumită interpretare a unei cărți. Ideea din *Marea casă* – mărturisește autoarea într-un interviu cu Rachel Cooke (publicat pe site-ul <http://www.guardian.co.uk/books/2011/feb/13/nicole-krauss-great-house-interview>) – este mai întâi prefigurată într-o povestire publicată într-o antologie, povestire construită tot în jurul unui birou ce seamănă – o spune din nou Nicole Krauss în același interviu – foarte mult cu biroul din propria casă (birou pe care l-a primit de la fostul proprietar).

Autoarea configurează umanitatea din *Marea casă* mizând și pe o anumită construcție în oglindă a personajului. Tehnica *personajului absent* devine astfel un alt artificiu narativ recunoscut la care recurge scriitoarea. Este revitalizată aici încă o rețetă narativă – aceea a personajului inexistent în economia evenimentelor din roman, dar *prezent în istoriile narate în el*. Romanul se deschide cu o confesiune a scriitoarei Nadia către un judecător. Dov este fiul unui evreu traumatizat de războaiele în care a luptat – cel din Suez și cel din 1948. Crescut într-o atmosferă rigidă, Dov dorește să devină scriitor și să scrie o povestire despre un rechin care trăiește emoțiile unor oameni conectați la el printr-un sistem de sârme și electrozi. Tatăl său nu poate accepta însă ca fiul său să-și facă o profesie dintr-o activitate (atât de frivolă precum scrisul) în care *scrii și apoi ștergi ce scrii*. De aceea Dov, după un chinitor stagiu în armată și o experiență traumatizantă pe front, unde este rănit împreună cu comandantul său și apoi nevoit să îl părăsească, decide să urmeze dreptul și să devină judecător. Personajul nu participă direct la narațiune, iar identitatea acestuia se revelează treptat și indirect prin vocea tatălui său – din ale cărui memorii se conturează o personalitate sensibilă și o relație tensionată cu un tată tiran – dar și prin vocea scriitoarei Nadia, care, după ce îl accidentează pe o stradă din Ierusalim, unde venise să se întâlnească cu Leah (cea care îi ceruse să îi înapoieze biroul), îl veghează pe patul din spital și, la îndemnul unei asistente – *Vorbește cu el* – îi povestește sinuosul drum al vieții ei la biroul cu cele nouăsprezece sertare.

Romanul devoalează și afinitatea autoarei pentru poveștile încastrate ce amintesc de designul cutiilor lui Escher. De data aceasta, esența tehnicii narative constă în procedeele clasice al povestirii cu sertar, dialogul Nadiei cu judecătorul aflat în spital fiind rama ce încadrează celelalte istorii ale romanului.

Acest al treilea volum al scriitoarei, tradus deja în treizeci de limbi, deschide cititorilor două posibilități de lectură. Pe de o parte, cartea discută problema memoriei și a dificultății cu care omul acceptă pierderea lucrurilor și dispariția celor pe



care îi îndrăgește. Câțiva din eroii din *Marea casă* fac apel direct la istoria și tradiția evreiască: *Preschimbă Ierusalimul într-o idee. Preschimbă Templul într-o carte, o carte la fel de vastă, de sacră și de complexă ca orașul în sine. Fă-i pe oameni să-și accepte pierderile și fă în așa fel încât totul să cglindească contururile absente* – îi spune retoric și expansiv anticarul Weisz domnului Bender, citând înțelepciunea rabinului ben Yochanan ben Zakkai.

A doua interpretare, mai puțin gravă, face din *Marea casă* (și) o carte despre fetișurile meseriei de scriitor. Nicole Krauss este extrem de generoasă atunci când distribuie personajelor sale roluri conectate activității/identității de scriitor sau scrisului: două din vocile narative din roman sunt scriitoare; un personaj, Dov, ar fi vrut să devină scriitor, dar se împotrivesc tatăl său, care are probleme cu scrisul și nu reușește să se exprime cu ușurință în scrisoarea pe care o concepe pentru fiul său Dov – singura soluție pe care o găsește (soluția *doamna Kleindorf*) îi este sugerată de amintirea bunului său prieten Segal, care este scriitor (!) și care îi mărturisește că atunci când nu poate scrie își închipuie că are un singur cititor, pe dna Kleindorf, profesoara sa din clasa a șaptea, între timp, decedată. Soluția *doamna Kleindorf* devine astfel un antidot împotriva tracului provocat de posibilitatea publicării paginii scrise. Un alt personaj, Isabel, prietena lui Yoav (fiul anticarului Weisz), care scrie o teză de licență la Oxford și trece prin chinurile de rutină provocate de blocajul în fața cuvântului scris, mărturisește că: *Mă simțeam din ce în ce mai tulburată și am început să detest mersul la bibliotecă. Am devenit anxioasă să nu devin anxioasă. Când intram în bibliotecă mă apuca panica. Faptul că panica își avea rădăcinile în citit – preocuparea care fusese în centrul vieții mele de când mă știam și care în trecut formase o barieră în calea disperării – făcea ca lucrurile să fie și mai dificile.*

Puzzle perfect calculat, *Marea casă* este un roman escherian, al(e) cărui sens(uri) se conturează dinamic, prin mișcări ce impun o distanță, asemeni iluziilor optice create de geometriile lui Escher.

comentarii

La Sud de Viena

Mircea Muthu

La peste un deceniu de la exercițiile epice din *Anotimpurile după Zenovie* (apărut în 1988 și reeditat, cu amplificări, în 2011), romanul *Asediul Vienei* al lui Horia Ursu (Cartea Românească, 2007) atinge pragul de excelență în proza contemporană românească mai întâi prin refuzul, programatic, al hemoragiei diegetice. Apelul la povestirea ce trădează de fapt paternalismul, încă viu, al culturii noastre orale este înlocuit acum cu fuziunea celor două principii cu funcție constructivă, anume *variațiunea* unor teme constante, obsesive chiar, cu *polifonia* ca dezvoltare simultană a mai multor discursuri eterogene – biografeme, descrieri ekphrastică (cu exemplul tablourilor scoase la licitație), așa-numitul *Caiet cu vise și însemnări* dar și analepsele din *Pregătiri de Anul Nou*. De altfel, teza doctorală *Milan Kundera. Teme, variațiuni și paradoxuri terminale* (2008) aduce în prim-planul teoretic și critic un veritabil model (nu numai) estetic al centrului european – regăsit la Broch sau Musil – și care deschide o turnantă în gramatica poieticii lui Horia Ursu, singularizând-o în ansamblul prozei actuale.

Concentrarea stilistică împinsă la expresia aforistică, precum „forma nu este decât o metaforă a morții: limita extremă” sau la plastica unui ritm amintind de Trakl în „se mișca pe o gheață subțire de cuvinte sub care aluneca șarpele negru al memoriei”, ei bine, toate aceste constructe coabitează contrapunctic în siajul amintirii, mai mult sau mai puțin inertială, despre Imperiul defunct. Iată, „o viață clădită pe mezelurile cumpărate de la Veso, mirodeniile de la Horacek, pantofii sport de la Friedmann sau Dermata de la Rado, pălăriile Doamnei Klein, prăjiturile de la cofetăria Scheip și plimbările duminicale de pe Câmpul Gâștelor sau al Clastrului, toate acestea urmând în mare un plan al orașului de la 1935, pe care familia Morar-Koblicska îl păstra cu sfințenie sub o folie de plastic în chip de tablou”.

Așadar, parafrazănd sintagma lui Musil, o întreagă lume fără însușiri vegetând sau emigrând și, în plus, stocată de lentilele ochelarilor pe care îi poartă acum, după mai multe generații, Flavius-Tiberius: „trecutul se așeza peste prezent ca o pleoapă transparentă pe ochiul unei șopârle adormite la soare”. Tiberius ilustrează tragicul fără tragic al unei periferialități istorice și geografice înainte dar și după 1989. Ironia corozivă deconstruiește această lume contribuind la „egalizarea vocilor și indivizibilitatea ansamblului” (Kundera), unde scurtcircuitează – lecție învățată de la Stravinsky via același Kundera! – timpul ontologic, dominat de principiul similitudinii, aici prezidat de vid sau de gol și impuls psihologic, instabil, fluctuant ce facilitează, de pildă, saltul de la ultimele trei zile ale anului 1995 la perioadele dinaintea lui 1989. Ca urmare, lectura este de la început intens solicitantă, participativă fără rest, fără pauze în demersul – deloc facil – de a reconstitui, nu altfel decât comprehensiv, orbita *eșecului* istoric, psihologic, cultural, social ș. a. pe care toate personajele se înscriu în calitatea lor de „egouri experimentale”. Starea generală de „ființă în trecere” aglutinează resturile micii burghezii, proaspătul îmbogățit Brândușă, „fostul” Coriolan Moduna etc. În preajma fiului revenit acasă pentru a vinde antene parabolice „totul era

provizoriu, șubred, supus eroziunii”, iar emigrarea Domnului Cain în Israel îi smulge primarului o meditație concluzivă: „dumneavoastră lăsați în urmă un gol pe care primăria va pune o placă de bronz cu inscripția *Golul iudaic* care alături de *Golul germanic* va străluci în veci pe firmamentul istoriei noastre, tot mai plină de goluri”. Același gol „pe care o mână nevăzută îl colora după plac iar forma astfel obținută se chema destin” devine subiectul preferat de inteligența orașului din nordul Transilvaniei. Un personaj abia schițat pregătește, se pare, o teză doctorală (*Arheologia vidului*) aici, unde galimatiasul etnic se automacerează în „variațiunile” temei: „trăiau ca într-un mormânt cu vedere spre viață”, citim undeva, situație exemplificabilă cu Flavius-Tiberius care „crescuse în această Piață ca un copac cu rădăcinile în cer”. Centrul concav al parabolei oferită spre vânzare – de fapt, o altă „variațiune” – circumscrie, printr-o punere în abis *sui-generis*, finalul fără glorie al unui destin (Coriolan Moduna) care desenează, bovaric, harta Europei Centrale. Paragraful este memorabil, definitoriu chiar pentru această proză (retro)proiectivă și, în același timp, interogativă. „Ajunse la Austria, o țară micuță cât un petec de pantaloni ruși în genunchi... Îngroșa conturul țării sufocând astfel viața ce pulsa înăuntrul ei. El însuși se învârtea în golul propriei memorii ca într-o gaură neagră gata să îl înghită pentru totdeauna. Îl cuprinse un soi de amețală. Creionul îi alunecă într-o parte și, printr-o întâmplare, se opri în orificiul din centrul concav al parabolei. Rămase acolo sleit de puteri. Așa îl găsi Marta: cu ochii larg deschiși, speriați și orbi”. De altfel, într-un interviu autorul menționa că „acest gol a devenit tema-cheie, căci vidul avea un trecut și o cromatică pe care le-am explorat ca un arheolog-restaurator și, paradoxal, ca un arhitect-constructor” (*Suplimentul de cultură*, 2008, nr. 1759). Presiunea egalizatoare a golului absorbant aduce cu sine, mai mult, legiferează simultaneismul construcției epice. Dacă pentru Kundera bunăoară importante sunt sugestiile oferite de poeziile muzicale, reperele sunt acum extrase prioritar din universul plastic și asta în conformitate cu observația că „fiecare poartă pe trup, ca un timbru sec, urma privirii celui alt”, după cum, citim în altă parte, „chiar și tăcerile aveau formă plastică”. Or, din perspectiva transliterării modelului plastic performanța lui Horia Ursu este dublă: cititorului, invitat să relaționeze ori să scurtcircuiteze scenele, scrisorile, dialogurile sau amintirile fracturate, i se propune/impune de fapt, ca și în *Cantos*-urile lui Pound de pildă, o lectură tabulară, infirmându-se astfel vechea și rezistentă departajare operată de Lessing între spațialitatea plasticii și linearitatea, temporalitatea scrierii. În mediul românesc Eugeniu Speranția, într-o „replică la *Laokoon* de Lessing” denunța această diferențiere fortuită pornind, în temeiul psihologiei structuraliste a Gestaltismului și de la „unitatea sintetică a apercipiunii” (Kant) ca să ajungă la concluzia că procesul percepției „este, în totalitatea lui unul de analiză care pornește de la o sinteză pur formală preconceptivă” (*„Papillon” de Schumann*, 1934 și 1971), pe baza căreia recepționăm întregul și apoi părțile. „Indivizibilitatea ansamblului” epic se impune încă din primul capitol (*Întâmplări mărunte, sensuri pe măsură sau zăpada lui Cain*) împărțit, ca și celelalte, în paragrafe ori



Eugenia Pop

subcapitole, sugerând parcă posibilitatea unei lecturi selective, chiar pe sărite cu finalitatea reconstituirii unui puzzle vertebrat în bună măsură de felurite procedee de vizualizare. Or, travaliul „arhitectului-constructor” se sprijină în bună măsură – și e o altă performanță estetică! – pe comentariul ekphrastic, însă nu doar pe dimensiunea descrierii unui obiect plastic (tablourile scoase la licitație în noaptea de Anul Nou, afișul despre asediul Vienei) ci pe aceea, în primul rând, a relației complexe dintre iconic și verbal și invers, numeroase pagini ilustrând ceea ce astăzi se operează cu un alt concept, acela de *intermedialitate*, menit să înlocuiască *ekphrasis-ul*.

Capitolul de numai câteva pagini (*Asediul Vienei*) ce împrumută titlul romanului este concludent pentru „reprezentarea verbală a unei reprezentări vizuale” (James A. W. Hefferman) – aici descrierea afișului după pictura lui Franz Geffels – dar și pentru transformarea reciprocă a celor două spații – plastic și narativ. Iolanda, după ce îi oferă lui Petru desenul propriului nud, „ațiți câteva clipe chiar în mijlocul bătăliei de la 1683. Când se trezi, neatinsă de vreo armă și nici măcar de privirea vreunui din miile de soldați prinși în acel asediu care nu se mai termina, îl văzu pe Petru, gol, punând în locul picturii lui Geffels desenul lui Szanto”. Privirea personajului feminin operează, în sens invers acum, transformarea ekphrastică a lui Petru imediat după dezlipirea afișului: „avea trupul plin de răni; străluceau stins pe el ca o cămașă moale și zdrențuită plină de zale” ș. a. Nu întâmplător, descrierea făcută de Flavius-Tiberius, a atelierului aceluiași Szanto, trimite la o altă punere în abis, afin cu centrul concav al antenei parabolice: cele cincizeci și două de desene „închippuiau în dispunerea lor o uriașă tablă de șah pe care rămăsese un loc liber. Aștepta un desen sau, mai degrabă, întoarcerea unui desen a cărei urmă era imprimpată în spioala de humă a atelierului. În chenarul ușor umbrat pe margini al nudului absent era o literă dintr-un alfabet necunoscut... Dacă nu cumva era chiar punctul, sau expresia ultimă a formei îndelung căutate”, probabil aceeași „limită extremă” sau „metaforă a morții” ce coagulează structura de profunzime în acest roman superb, în care analiza filigranată se împletește cu tonalitatea liric – dezabuzată. *Asediul Vienei* reiterează, într-o tehnică personală impecabilă și la meridianul nostru, la sud de Viena, tulburătoarea întrebare a lui Kundera din *Iubiti ridicole* (1986) „Dacă Dumnezeu a plecat și dacă omul nu mai este stăpân, atunci cine este stăpân? Planeta înaintează în vid, fără stăpân”.

Să trecem pe(ste) cărți

Epistole basarabene

Maria Pilchin

Poți reciti o carte, dar când un pulover e gata nu-l mai poți lucra încă o dată fără să stârnești comentarii.
J. Cortazar, *Casa ocupată*

La sfârșit de iulie eram la Odesa, un oraș portuar de pe litoralul Mării Negre, un cronotop specific, o lume a melanjului etnic și glotic, un amestec de tot ce vrei. Coboram scările spre vechea plajă Langeron (1794) și pe una din tarabe, alături de suvenire și frigidere cu răcoritoare, am văzut *Povestiri din Odesa* de Isaac Babel. În contextul în care lumea se gândea mai degrabă la crema antisolară, eu eram preocupată de factorii extraliterari ce determină cursul literaturii (vandabilitatea) și de primejdia care pânđește literatura (dispariția sau aservirea ei), căci mâna care a pus un Babel pe tarabă nu se gândea deloc la valoarea lui estetică și culturală, la interdicția acestuia în URSS, ci mai degrabă exploata toponimul Odesa din titlul cărții. Mergeam așa și constatam că istoria literaturii e plină de paradoxuri și enigme, mă gândeam la Shakespeare și Molière, la faptul dacă ei au ajuns la noi datorită valorii lor incontestabile sau datorită unei conjuncturi de la curte. Ce salvează, de fapt, literatura în timp?! Deși azi teoreticianul, istoricul și criticul literar e nevoit să asculte de o tradiție literară, el nu poate să nu constate faptul că arta analizei literare e infidelă, cititorul e infidel, adică schimbător. Nu există o normă, o reglementare a felului în care se scrie și se citește.

Astfel, dacă nu reușești să fii normal devii grandoman. O bună parte din cei care scriu azi, cel puțin în spațiul dintre Nistru și Prut, merg pe hiperbolele iresponsabile ale literaturii, acele duioase hiperbole, plicticos de frumoase, care populează manualele școlare, antologiile și testele de bacalaureat și de orice fel. Această obositoare risipire de metafore și agasantele lăncezeli stilistice vin în literatura basarabeană dintr-un localism sovietic creat în anii '60-'70, conform

căruia a face poezie era echivalent cu a „produce” metafore, de fapt, atunci echivalent cu a evita abordarea ideologică a literaturii, un fel de rezistență prin metaforă, dacă e să parafrazăm „rezistența prin cultură”. Azi, când viitorul metaforei e mai degrabă gagul, prezența ei masivă în scriitura la zi conturează o imagine caricaturală, un mod foarte simplist de a scrie (calapodat), o banalitate a concluziilor artistice despre viață și lume.

În opoziție, generația tânără de scriitori renunță la artificiile retorice, la incantațiile tocite și, ostentativ, merge spre poezia fericirilor cotidiene, spre observația comună, fără nimic poetic. Eul tânăr, care (se) scrie azi, simulează intenții poetice, caută ocazii de făcut poezie, dar evită persuasiunea predecesorilor săi. Poezia nu se scrie cu argumente, căci argumentele nu conving pe nimeni, ele provoacă polemici, iată ce știe poetul recent din Basarabia, poetul obosit de retorica politică, literară și de orice fel. Locuitor al unui stat de frontieră (la granița dintre două lumi, dintre est și vest), el a învățat lecția camusiană: trăind în revoltă, nu trăiești, doar te revolți. Au făcut-o părinții lui, au protestat, au mărșăluit în mulțimi scandând atunci când alții au înțeles că nu există cultură fără economie și au făcut business-planuri.

De aici și proiectul blasfematoriu al fiului-scriitor. El s-a detașat de tatăl-scriitor, înțelegând că ambiguitatea este o calitate, ea poate fi adaptată la realitate. Oratoria ieftină a conversațiilor în timpul mesei, patetismul din vremea copilăriei lui îl lasă rece. Erudiția, da, cea sovietică erudiție ca un mod pompos de a nu gândi, îi displace, căci ea recurge mai degrabă la intimidare decât la persuasiune, intimidarea prin enciclopedism și acel „învățați, învățați și iarăși învățați” din dictonul leninist, de aici și arta de a insulta, a înjura în literatură a tânărului, este



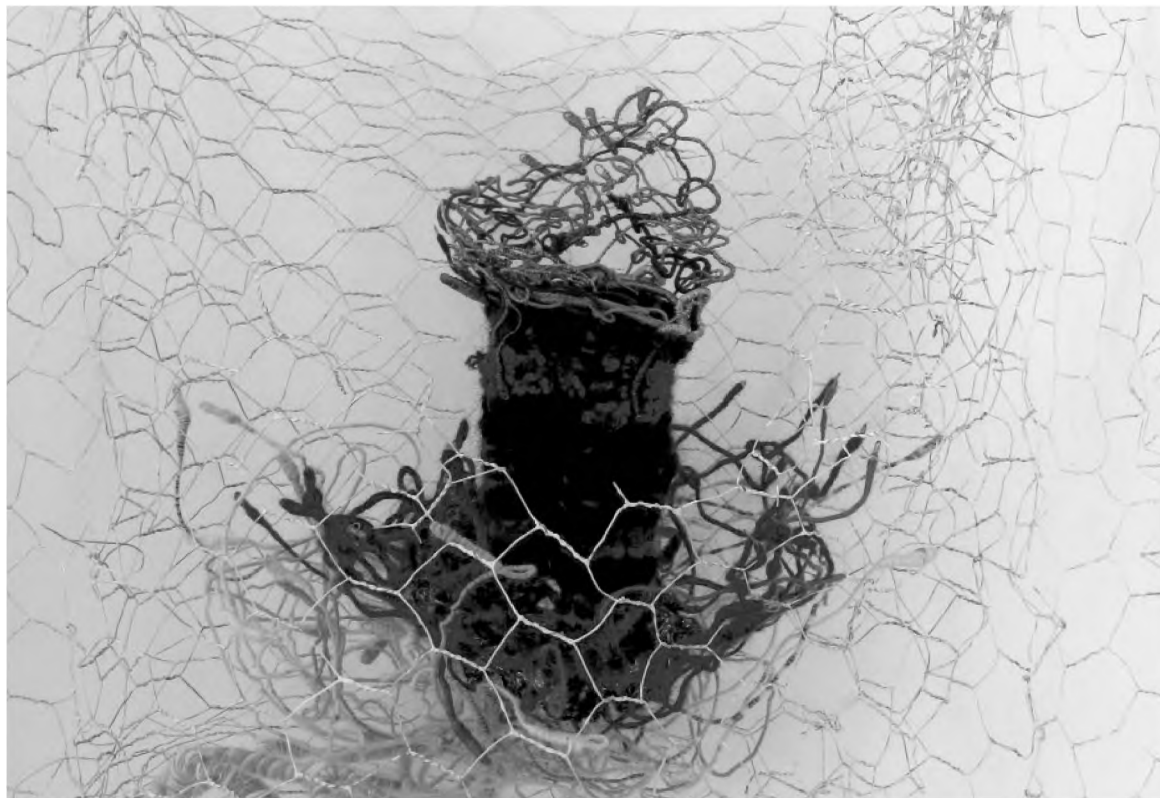
Eugenia Pop

fronda lui. Rupându-se de paternitatea exasperantă, se apucă de orice ar putea să îi aducă celebritate, lasă marile teme literare și merge pe mărturisiri mărunte, personale, erotice, până la pornografic, uneori.

Astfel se naște literatura furibundă și autorul revoltat. Desigur, fiecare are atâta libertate cât are curajul să-și ia, dar azi revoltat, mâine în căutare de posturi și posturi, un fel de fripturism artistic. Azi invectiv, mâine pupând mâna puterii (apreciem delicatetea expresiei)... Or, generația tânără de scriitori vede brutalitatea, mizerabilismul ca pe o virtute literară, predecesorii afișând resemnați drapelul de demnitate a înfrângerii.

Borges spune undeva că „în unele mănăstiri budiste maestrul ațâță focul cu icoane sfinte sau menește unor folosințe josnice cărțile canonice, pentru a învăța pe novici că litera omoară și spiritul dă viață”. Or, cam asta se întâmplă, ca tendință, acum în literatura spațiului interriversan dintre Nistru și Prut. Noțiunea de text definitiv nu aparține decât religiei sau oboselii, arta se crede și se face. Literatura nu e o religie pentru scriitorul postsovietic, ea se prezintă azi mai degrabă ca o artă a anomaliilor umane. Cultura fricii de ieri, iluzia împlinirii de clasă au devenit idei deja tocite de uzura timpului. Desigur că generația mai în vârstă anunță faptul că textele tinerilor au un conținut discutabil, că aceștia compromit ideile, nepracticând o sensibilitate a ideilor clasice (adică estetice).

După Isaac Babel pe plaja din Odesa, știu că adevărul, dacă el există, e undeva pe la mijloc, cea *aurea mediocritas*, dar pentru aceasta e nevoie de timp și detașare. Azi, însă, unii trec peste cărțile zilei de ieri, alții merg doar pe cărți, e o chestie de alegere, iar aceasta este condiția *sine qua non* a libertății. Literatura e (s)electivă, doar că modul în care și-a dat ea votul poate fi înțeles mult mai târziu. Poți reciti o carte, dar nu o poți rescrie, iată ce trebuie să țină minte orice mână tânără care e tentată de text, azi în Evul Postlivresc.



Ziua ca un dar

Angela Semenescu

Încă un poet de recitat Vasile Petre Fati

Ion Pop

Vasile Petre Fati (1944-1996) e încă unul dintre poeții neglijăți de ierarhiile „oficiale”. Despre cărțile sale s-a scris foarte puțin, în ciuda valorii evidente pentru cititorii avizați. Unul dintre ei a fost Laurențiu Ulici, care-l considera „demn de atenție de la *Fragi de noiembrie* (1978) încoace”, punând găsirea tonului propriu pe seama dublei întâlniri cu poezia lui Kavafis și „cu sine însuși ca ipostază a singurătății solidarizante”. Trimiterea la poetul grec e de relativizat totuși, fiindcă narativismul discursului său e departe de reverberațiile istoriei mari de care e impregnat la Kavafis modestul fapt cotidian, Fati apelând constant la evenimentul aproape insignifiant al unei biografii de om solitar, din specia marginalilor trăitori în spații mici de penumbră și vorbind în surdină. El are timiditatea elegiacă a unei ființe conștiente de precaritatea ei și mișcându-se mai degrabă printre viziuni decât în regimul vederii gata să se deschidă spre realitatea imediată, concretă. Semne ale acestei reverberații există, dar estompate, puse în evidență cu un soi de modestie și reticență, selectate din registrul obiectelor care trec de obicei neobservate, pentru a li se valorifica potențialul de vibrație lirică. În poezia inaugurală a acestei cărți, care concentrează un înreg program, subiectul dorește „a fi unul din cei mulți”, dar orice retorică a apartenenței emfatică la o mare colectivitate cu trecut presupus glorios e evitată, discursul fiind imediat orientat către zona cotidianului firesc, spre obiecte și gesturi mai curând trecute cu vederea, care se pierd în corul cu voci mărunte al lumii comune. „A te bizui pe acest popor cu mirosul lui istoric de fân” - continuă poemul - , Istoria cu majusculă coboară în natura fără istorie, pentru ca imediat datele „realului” să se înscrie în aceeași suită de elemente lipsite de aparentă strălucire, reabilitate ca prezențe semnificative ale ambianței: „a nu crede că instalațiile de aer / condiționat îți pot șterge plânsul, a deschide ușa, a asculta / cum

apa urcă prin țevi ca un magnificat / A vedea sfârșitul puternic al zilei care face să se clatine tablourile, petuniile, / A atinge în trecut vechiul satin, a atinge, în trecut, fotolii și scaune care se tem de fulgere / A aștepta o femeie cu degete subțiri ca praful de pușcă / A vedea fotografii la dagherotip / A te întoarce, a sta un timp în spatele draperiei, /.../ A avea forța de a duce până la capăt acest cântec” (*A fi*).

Se observă însă imediat că ceea ce poetul dă cu o mână ia apoi cu amândouă, căci impactul emoțional al întâlnirii cu lucrurile umile e recuperat înzecit: jocul asocierilor răstoarnă efectele așteptate, obiectele și gesturile comune se încarcă cu energii surprinzătoare, ceea ce pare puternic și sigur devine slab, iar slăbiciunea se preschimbă în forță: tehnica perfecționată a modernității nu oferă siguranță sufletului fragil, dar poate fi investită cu valori revelatoare în plan spiritual prin apelul la imaginație; în declinul zilei poate fi descoperită o putere nouă prin deplasarea punctului de impact spre lucruri de obicei trecute cu vederea; voga atingerii de obiecte vechi, inerte, aproape ieșite din uz, își sporește ecoul odată cu insolita atribuire a unor capacități de reacție ce aparțin îndeobște regnului uman; așteptarea plâpândeii făpturi feminine devine tensionată prin comparația a două elemente puternic contrastante ca potențial energetic (degetele „subțiri” și „praful de pușcă”); muzealele „fotografii la dagherotip” atrag emoția aparte generată de albumele vechede, în care s-a depus timpul; retragerea în spatele draperiei mediază simplu atitudinea discret și modest contemplativă a subiectului evocator ce nu se izolează, totuși, de „cei mulți, cei care au o mie de silozuri, o mie de abatoare, o mie de monumente, totul cu acte în regulă”, ci îi privește din poziția celui slab, care-și recunoaște poziția periferică și se străduiește să participe pe măsura vocii sale scăzute la tandra evocare a lumii în care trăiește.

Se insinuează, însă, de pe acum, o stranietate a

atmosferei, sugerată chiar de aceste marcate diferențe de tensiune dintre „polii” elementelor asociate în imagine: familiaritatea cu tehnica de insolitare suprarealistă poate fi remarcată ușor, și ea dă un aer „metafizic” viziunii, în care se amestecă stări de spirit diverse, de la emoția ca și evanescentă, la tresăririle punctuale în fața revelației „de o clipă, numai, a invizibilului”, cum zicea cândva Ilarie Voronca, la neliniștea și tulburarea cele mai profunde. Poetul aduce, de fapt, „realul” la limita himericului, lăsând între vedere și viziune o zonă de comunicare mereu permeabilă. Nu o dată el vorbește și direct despre „viziune”, recunoscând inserția fantasmaticului în plin regim al „notației” concretelor. Textul poemului nici nu se supune, de altfel, unei logici narative propriu-zise, aparent cursiva relatare de „întâmplări” cotidiene e ciuruită de inserții cumva hazarde, amintind de dicteul automat suprarealist. Realul e în permanență concurat de imaginar, până la substituirea celor mai palpabile dintre lucruri și a unor evenimente atestate documentar cu proiecții ale reveriei care desființează - elegiac - lumea din afară și-l plasează în plan himeric pe însuși subiectul rostitor, ca în poemul Copilul Herbert, un soi de alter ego: „Îi arătam casa, coșulețul de pâine din fața noastră și îi vorbeam despre fuga lui Shakespeare de la Stratford. / Îl duceam în grădină să vadă roiurile de furnici, pecinginea de pe flori / Și dacă ploua îl lăsam mult timp, cu ură, pentru că el nu credea că lucrurile acestea există. /.../ Bine, atunci, îl întrebam, dar eu? / O, nici tu nu ești, spunea, plângând încetșor”.

Odată ce pactul cu realul e mult relativizat, ierarhiile se pot schimba ușor, „lucrurile astea de nimic” cer un „timp” pentru a le putea revalorifica sub semnul viziunii, prezențe fantasmatică apar în câmpul textului, precum „peștele Oswald” insolitul prieten al unui poet aproape uitat, care scrie „despre tuburile de ras din odaia (lui) ca despre pinguinii Nordului” și îi citește din „poemele lui Coleridge”, o imaginară „mătușă din Kamciatka”, silueta abandonatei logodnice a lui Kierkegaard, Regina Olsen, „trecând prin mulțimi cu acel plâns burghez”, pentru care se propune audiția unei „gavote”, „odaia pustie în lumina aceea medievală / de parcă cineva a privit totul înaintea mea / Pentru totdeauna” - sunt doar câteva mici secvențe din primele poeme adunate în *Fragi de noiembrie*. Ele pot da deja seama despre acel aer de stranietate al acestui mic univers unde coexistă obiecte la îndemână, banale, cu prestigioase repere livresc-culturale, cu himere inventate *ad hoc* care tulbură atmosfera și dau tablourilor o tentă de lume de dincolo, adusă în pragul misterului. Un domeniu înalt un „pavilion de vară”, o „pajiște unde fluturile pare o altetă”, „o lumină de vară ca pentru albine, bună pentru cei slabi”, lacrimi plutind în pânza unor paianjeni, o monedă de argint pierdută printre boturile animalelor, „un vânt în care se aud popoare”, „fragi în noiembrie ca dincolo de moarte”, râul care murmură în părul iubitei - sunt alte formulări culese în drumul către sumarul cărții, din care se poate vedea ceva din modul sui generis de transfigurare, cu mijloace adesea simple, a datelor realității imediate, săltate în regimul excepției, făcute surprinzătoare și simbolic iradiante.

În cărțile următoare, *Paradisul de fier* (1980) și *Amănuntele* (1984), acest tip de asociere ce insolitează obișnuitul se înmulțesc, relativa noutate de accent liric fiind tonalitatea mai apăsător elegiacă, marcată de presentimentul morții. „Te rog să nu



Structuri vegetale

Angela Semenescu

mori tânăr” – sună un vers al celui ce avea să moară el însuși tânăr (la numai 52 de ani). Numeroase imagini sugerează un agravat sentiment al precarității, al sensibilității primejduite în medii ostile – un „trandafir alb care crește printre fire electrice”, amenințat ba de un dulgher, ba de un șchiop, ba de ploaia care „il lovește cu patru sute de lovituri” și de tunete; în spațiul simbolic al „magazinului Shakespeare” se clamează nevoia de iubire, dar apar și impulsuri disperate, brutale, de care nici arta („bună pentru bocancii mei”), nici retorica („bună pentru bocancii tăi”) nu mai pot avea vreun efect: „Atunci iubește-mă, iubește-mă. Acum, / Mai repede, mai repede, să tăiem / Oboiul, violoncelul ca pe o vită. / Călăul plânge peste umărul meu, / Nebunul peste față mă lovește. / În magazinul Shakespeare poți plânge, / În magazinul Shakespeare poți râde”. E o bună ilustrare, cumva emblematică pentru spațiul poetic al lui Vasile Petre Fati, poetul vulnerabilității și al neliniștii într-o lume de măști, pline de tensiuni și răsturnări neprevăzute, adevărat teatru. O lume în care trec îngerii prin ploaie, îngăduitori cu cei neajutorați, dar așteptați la capătul călătoriei de „cei doi cu cuțite”, ca în Kafka; una în care subiectul uman se descoperă mereu singur, uneori emoționat până la lacrimi de un tablou de Degas, neliniștit de micile atingeri cu lucrurile („Ceva despre lucrul acela de nimic, obiectul acela tare / Care mă înspăimântă”), privind o groapă de var din fața mării „ca un lucru sălbatic și cumplit”, cu rezerve de tandrețe consumate în gesturi aparent minore („Pe o cutie goală de chibrit / Am scris un cuvânt ‚tandresse’ ”)... În treacăt fie zis, un mic motiv liric al „chibritului aprins” circulează reiterat prin aceste poeme – marcă a iluminării discrete, a firavei revelații a celuiilalt, tot așa cum „fularul”, al bărbatului ori al femeii iubite, plutește adesea în vânt, înfășurând, ca o mișcare de visată îmbrățișare, spații și oameni. O undă de neliniște poate veni, altădată, dinspre puterile telurice, elementare, precum a „cartofilor uitați în pământ”, a căror forță „îngrozește animalele noaptea pe câmp. / Ca la mari depărtări se aud ei, cartofii. Pielea lor trandafir / Face să bubuie vântul, afară, să deschidă uși, să intre în patul slăbănogului, / Să înspăimânte călătorii”; în alt poem, „cuțitul de pe masa din bucătărie gonește norii spre mare”, un pian negru ia foc ca la suprarealistul Magritte și se cere scufundat în mare, angoasante „leagăne de fier” sunt chemate să ducă în cer, pachetul primit de acasă „e mare ca o vită”, o energie ciudată electrizează aerul, îl face straniu și angoasant.

Programatic sună titlul cărții publicate în 1984, *Amănuntele*, unde obiectul și gestul aparent insignifiante ocupă centrul poemelor. Amintitul motiv liric al chibritului aprins (de obicei, în plină zi) pentru a lumina fugar fețe ale lumii din jur revine frecvent: „În plină zi aprindeam chibrite ca s-o văd”, „Chibriturile care se sting în părul iubitei”, „Chibriturile se sting în mână la apusul soarelui”; - ca și tema plânsului, nume generic al unor stări de spirit ce subliniază o vulnerabilitate și o slăbiciune ce coaguleră și în celelalte volume viziunea poetică. (Pre)sentimentul morții e mai prezent acum decât oricând („Eu eram un adolescent / Care văzuse moartea”, „Când tu îți vei întoarce fața spre mine / Eu nu voi mai fi”, „Închide ușa, / Eu nu mai sunt aici”, „După geamul de sticlă îți voi face semne, / După geamul de sticlă nu voi mai fi”), „Patruzeci de zile mi-au spus să nu plâng”, „La seama, ia seama, îmi strigă el, / Cineva așteaptă să plângi”, lucrurile și ființele din jur sunt adesea privite printre lacrimi ori devin brusc invizibile, lumea e tot mai evanescentă, pândită mereu de amenințări nelămu-



Stâlpi

Valeriu Semencescu

rite; la ușa odăii bate un Kafka așteptat cu mii de cuțite, haina tatălui mort e un memento al dispariției celui care lovește acum în ea, o pată de sânge trimite memoria culturală spre Maldoror, personajul lui Lautréamont...

Nu altfel stau lucrurile în ultima și, poate, cea mai valoroasă carte a lui Vasile Petre Fati, *Copilul tuns zero* (1992). Protagonistul apare el însuși ca un subiect „sărac” și însingurat, mișcându-se printre mici întâmplări cotidiene și oameni de rând, amintind oarecum de „elevul singuratic” al lui Bacovia: „Copilul tuns zero nu se mai gândește la nimic. / A mai fost tuns de zece, douăzeci de ori. / Asta e tot ce putem face pentru el, / Acum când e vară și părul lui plutește / Ca muzica militară prin parcuri. / Chilug, ar putea să ne povestească mai multe despre el, / Tuns zero, nu i se mai poate întâmpla nimic. /.../ Viziunea lui începe la tăierea unghiilor. / Viziunea lui începe de la tăierea părului. / Chiar acum inima lui e un mic punct roz, / Nu se vede cu ochiul liber. / Ar putea să se plângă paznicului de internat. / Ar putea să vorbească cu cineva” (*Colegiul sau adaosul de înger*). Într-adevăr, lirismul acestei poezii stă mai ales într-un asemenea „adaos”: proiecții, unde himerice, reverii insolite crescute pe solul subțire al cotidianului comun, ce comportă, punctual-revelator, mutații insolite.

Această poetică minimalistă are drept rezultat structurarea foarte laxă a textului, ce lasă cumva suspendată comunicarea, în regim opțional și proiectiv, cu intermitențe „vizionare” între secvențele ce compun aleatoriu mozaicul notației: mici istorioare neîncheiate, numiri, în treacăt, de obiecte, fugitive aluzii culturale, fulgurații ale fan-teziei participând, prin contiguitate, la suma de ecouri sugestive pentru starea de spirit vag elegiacă. E un lirism al singurătății care ia act de sine fără insistențe care s-o conducă spre patosul emfatic („Eu sunt un om singur. Nu am ce face cu singurătatea mea”) și fără ambiții manifeste de a comunica pe spații mai largi cu lumea, uzând de un discurs de marcă simbolică brevetată: Probabil suntem foarte singuri. / Eu trăiesc într-o cameră fără Hamlet, / Eu nu am nevoie de eprințul Hamlet. / Altcineva are grijă să-mi aducă scrisorile, / Altcineva se gândește la mine”. Vecinătatea lui Kafka i se pare mai potrivită pentru a sugera o stare sufletească apăsătoare, abia animată de o ironie amară, cu conștiința lipsei oricărei consecințe, a totalei ei desuetudini: „America era o gaură prin care se vedea / Cum eu și Franz Kafka ne distrăm de minune / Pe un vapoară demodat”. Ca în toate versurile sale, subiectul liric se situează și aici în marginea

lumii, în stare de așteptare incertă a unor mărunte „evenimente” care scot în evidență, din nou, ca tot atâtea mici „scânteii revelatoare” faptul obișnuit, trăit sau mai degrabă imaginat: „Le vorbesc despre orice / Dar despre mine niciodată /.../ Ceva vesel o să se întâmple într-o zi, / Așa ca o bucătică de cretă pe care o ții în mâini / Azi, când e soare și crezi că totul o să fie bine”; sau: „Eu vreau să ating cu mâna muzicuța orbului, / Eu vreau să spun că nu e bine, / Probabil cineva își bate joc de prințul Hamlet”... Foarte rar, e împrumutată „poza” estetizant-neoromantică a poetului visător și privind condescendent lumea, cu o trimitere destul de transparentă la un Mihai Ursachi: „Îmi doresc o crizantemă și o pușcă mitralieră / În spate. Ca să fie bine. / Cu soarele de sus nu mai dau laba. M-am săturat, / Pe scara de serviciu ea nu mai vine /.../ S-a plictisit de mine ca de un diamant”. Prezentându-se ca „un biet copist de înger”, subiectul se menține în raza aceleiași modestii a posturii, - „Cu basca și cu bocancii de munte / Păream un poet care se mulțumește cu furnici”, „M-am gândit că oricine poate să vină aici / Ca să-i dau viața mea de tot / Ca pe un bănuț cu care nu ai ce face”...

Restrânsul univers uman în care e plasat nu are, în fond, alte atribute; un „bătrân locatar de jos”, visând „căluți mici, urcând la Domnul cu desagele pline” în timp ce-și bea ceaiul matinal; altul, cu „o mică pilă / Cu care lucra zi de zi de dimineața până seara” și care „când a plecat a lăsat o mulțime de dovezi / Că viața e așa și așa”... Poezia însăși se hrănește din asemenea experiențe ale vieții umile, tentațiile de evadare pe înălțimi mai prestigioase nu rezolvă nimic din condiția ei „provincială”, dar îi asigură o autenticitate ce e a vieții cu care se confundă: „Un biet tânăr din provincie, cu o pelerină până la pământ / și cu o bască ponosită pe cap / A plecat într-o zi în Elveția / Să scrie un poem. S-a întors acasă sărac și bolnav. / Nimeni nu-l mai recunoștea. / Apoi a căzut în pat. /.../ Când să se stingă de tot, poemul era, într-adevăr, gata”. O astfel de sărăcie și boală e trăită de toată poezia lui Vasile Petre Fati, alimentată de această credință, discretă dar tenace, în lucrurile și gesturile aparent mărunte și lipsite de relief, dar cărora poetul știe să le descopere, cu o tandrețe elegiacă, vibrația secretă. Poetul e și el un „himerist”, care poate fi asociat micii familii a unor confrăți porecum Constantin Abăluță ori, ceva mai recent, Vasile Baghiu.

incidențe

Scaunele Papei

Horia Lazăr

În 1406, umanistul florentin Jacopo d'Angelo descrie intronizarea papei Grigore al XII-lea prin luarea în posesie a Lateranului. Analizată minuțios de Alain Boureau (1), această ceremonie complexă de *imitatio imperii*, centrată pe peregrinarea papei într-un spațiu simbolic ritualizat, „însemnat” cu jilțuri presărate în punctele strategice, e o mișcare ce sugerează, simultan, înălțarea papei și identificarea lui cu corpul eclezial prin îndepărtare de cei mulți. Primul jilț, plasat în mijlocul porticului bazilicii, e un scaun de piatră cu nume straniu, *sedes stercorata*. Adjectivul *stercorata* provine din cuvântul *stercus* (bălgar, noroi, excrement). Tronul glorios al papei e așadar confecționat dintr-o „piatră” organică, aflată în descompunere, a cărei ambivalență (rezistență și mizerie a materiei în curs de dezagregare) face din protocolul organizat în jurul ei un rit de trecere încărcat cu un puternic simbolism al umilirii de sine. În continuare, papa se va așeza pe un scaun de marmură, în interiorul bazilicii, unde va primi venerația și sărutările clericilor. Mai departe, la intrarea palatului lui Constantin, noul papă se va instala pe un scaun curul, invocându-l solitar pe Dumnezeu, după care se va deplasa la etajul palatului, unde se va „întinde” pe două jilțuri de porfir îngemănate și perforate, care serveau, mai întâi, la verificarea virilității papei prin palpare de către cel mai tânăr dintre cardinali, apoi la înzestrarea lui cu însemnele puterii: sceptrul papal (*ferula*), care semnifică capacitatea de a judeca și de a governa, și cheile care dezleagă de păcate, încredințate de Isus lui Petru – simbol al apostolicității care transformă palatul pe care îl deschid – locuința privată a papei – în imaginea împărăției cerurilor; pe acestea, papa le primește în timp ce e așezat pe scaunul din dreapta. Pe cel din stânga va primi o centură împodobită cu douăsprezece pietre prețioase, care în Vechiul Testament evocă preoția (2).

Proliferarea și permutabilitatea scaunelor, evocată de mai mulți autori (în unele texte avem două scaune curule, în altele doar unul; uneori, scaunele curule și cel de marmură sînt confundate; Platina, primul bibliotecar șef al bibliotecii vaticane, numit în 1472, amestecă și el, aiuritor, scaunul stercorar cu jilțurile de porfir), nu pun în fața a două probleme: necesitatea de a verifica virilitatea papei nou ales ca urmare a „uzurpării” tronului pontifical de o femeie („papesa Ioana”), la mijlocul secolului al IX-lea, și valoarea semnificativă a jilțurilor ca izvor de reprezentări culturale și de producții ale imaginației.

Numită de unii cronicari Ioan al VII-lea sau Ioan al VIII-lea, papesa Ioana intră în atenția autorilor medievali în jurul anului 1250, ca un fapt divers, la o jumătate de veac după ce scaunule curule sînt atestate la ceremonia de intronizare a lui Pascal al II-lea (1099). Motivul fraudei feminine pentru dobîndirea investiturii papale și cel al jilțurilor perforate vor evolua paralel pînă în secolul al XV-lea, cel din urmă prelungindu-și existența pînă în 1513, cînd curulele sînt folosite pentru ultima dată la încoronarea papei Iuliu al II-lea. În 1560, Pius al IV-lea va elimina din ritual jilțul stercorar. În prezent, unul dintre scaune se află la Vatican, celălalt la Luvru.

Vehiculată de rețelele dominicane, foarte active în difuzarea literaturii edificatoare în scopul controlării imaginarului colectiv, povestea Ioanei – papesa care și-a trădat sexul aducînd pe lume un copil sub privirile îngrozite ale mulțimii –, e relatată de o serie de autori – printre care Iacopo din Varaze – cu o fascinație evidentă, în vreme ce alții, precum Martin Polonezul (importantă sursă textuală), asociază transgresiunea Ioanei ambianței de așteptare apocaliptică a vremii lui, cultivată în mediile franciscane și ioachimite, recuperînd imaginea papesei într-o hermeneutică a analogiilor clădită pe decalajul cronologic. Pe de altă parte, opoziția, comună la sfîrșitul secolului al XIII-lea, dintre „papa angelic”, ascetic și pur (Celestin al V-lea), și „pseudo-papa” viclean și pervers (Bonifaciu al VIII-lea, care l-a obligat pe primul să abdice în folosul lui în 1294, după doar cîteva săptămîni de



pontificat), va reactiva interogația asupra infailibilității pontificale și asupra „tiraniei” papilor eretici, care nu fac decît să înșele comunitatea credincioșilor, cum a făcut Ioana în vremea ei (3).

În această atmosferă tensionată, dezbaterea asupra funcționalității și destinației scaunelor rituale ia aspecte aparte. Străvechile scaune curule, pe care luau loc consulii și pretorii romani, devenite cu timpul scaune de porfir găurite, au fost utilizate, sub forme diferite, în băile termale, ca instrumente ginecologice sau ca și closete portative (funcție stercorară, integrată într-un imaginar scatologic). Ele pot face obiectul unei lecturi duble: ca formă de ansamblu, scaunele cu șezutul desfăcut sugerează o dimensiune obstetricală, de ușurare a efortului parturientelor – în acest caz avem de-a face cu un scaun *găurit*, privit de sus; interpretînd însă dispozitivul plecînd de la orificiu, avem o *gaură într-un scaun* al cărui rol nu e de a permite unei persoane să se așeze pe el, indiferent de scop, ci de a facilita explorarea prin partea de jos a

trupului persoanei în cauză.

Unii cercetători au interpretat scaunele de naștere cu orificiu din Antichitate ca pe o metaforă a Bisericii-Mamă, fecundă și puternică, punînd-o în legătură cu materia imperială a lor (porfirul). Împărații „porfirogeneți” nu s-au născut însă „în purpură”, ci în palatul bizantin numit Porphyria, replică a Lateranului, arată Boureau (4). Mediarea porfirului însoțește așadar deturnarea simbolului imperial în folosul pontificatului și al ecleziologiei romane, fiind expresia unei viziuni dominante masculine a papalității. Imaginile Bisericii sînt separate de cele ale Fecioarei iar capul ei e un bărbat, papa. Figurată uneori ca matroană, Biserica e mai degrabă protectoare augustă decît născătoare (acest rol îi revine Mariei, participantă la Întrupare, eveniment irepetabil). În „panfamilialismul” (5) limbajului ecleziologic, inspirat de lexicul politic imperial dar despărțit de componenta demografică, papa e bărbat și părinte spiritual fără familie iar Biserica e zugrăvită în culori feminine și materne.

Mecanismul instalării papei, în care alegerea pontifului (în fapt proclamarea hotărîrii conclavului), urmată de consacrarea și de încoronarea cu tiara pontificală precedă ceremonia înscăunării succesive, face inutilă verificarea virilității pontifului, deja înzestrat cu competențele ecleziastice și liturgice în momentul desemnării lui – motiv pentru care unii autori procedează la permutări ale elementelor ritualului, introducînd verificarea sexului candidatului *între* decizia conclavului și publicarea ei. Dacă celibatul impus și verificarea virilității papei merg împreună începînd cu secolul al XII-lea ca părți ale unui sistem dogmatic unitar centrat pe androginia masculină a clerului, resortul testării virilității papilor pare a fi teama de impuritatea și de poluarea feminină mai degrabă decît cea a fraudei nefaste (6). Simetric antisemitismului medieval, misoginismul ecleziastic, cu rădăcini rabinice și romane (segregarea rituală și juridică a femeilor), impune o imagine ambivalentă a femeii. Idealizată și totodată disprețuită, cheie a alianțelor sănătoase, exogamice, contractate prin căsătorii între parteneri îndepărtați local, femeia reprezintă în același timp, în viermuiala promiscuității populare, amenințarea imediată a incestului, definit extensiv sub pontificatul lui Grigore al VII-lea (1073-1085) (7). În ce privește Biserica, ea e „femeie din partea divină și masculină din partea pămînteană, deoarece procedează, în același timp, din Isus și din Adam” (8): o androginie închisă în propriul ei semn, tonsura ecleziastică, care semnifică atît sexualitatea cît și refuzarea ei. Spre deosebire de bărbat, femeia nu poate fi tonsurată, deoarece dispariția semnului feminității ar face-o să-și piardă sexul. Deplasînd interogația în cîmpul hermafroditismului, unii teologi transpun prevederile codului iustinian în legătură cu capacitatea hermafrodiților de a depune mărturie în fața tribunalelor, admițînd hirotonisirea celor al căror sex e mai mult cald decît rece (9). În sfîrșit, celebra Galla, evocată de Grigore cel Mare, căreia îi crește barba din exces de căldură (trăsătură masculină) și care refuză căsătoria pentru a scăpa de ea, e exemplul limită al androginiei sacre, ilustrată de femeia cu barbă.

Escortă protocolară menită să pună în lumină la modul teatral puterea papei, cohorta cardinalilor îl încadrează pe pontif chiar de la începutul periplului scaunelor. Papa e așezat intronizat „cu cinstire, de către cardinali” (10) pe jilțul stercorar al vanității – ecou al alegerii, ce

devine un drept exclusiv al cardinalilor printr-un decret din 1059. Apărut în secolul al VI-lea, termenul „cardinal” îi desemna, în veacul al VIII-lea, pe cei șapte cardinali-episcopi ce oficiau o dată pe săptămână la Lateran („episcopii de la Lateran”) (11). Aceștia li se adăugau încă douăzeci și opt de cardinali-preoți care asigurau serviciul divin în biserici romane și care făceau și ei, din vreme în vreme, slujbe la Lateran. În sfârșit, alți optsprezece cardinali erau titularii bisericilor romane diaconale („cardinalii-diaconi”). Acești cincizeci și trei de prelați reprezentau geografia religioasă a Romei dar nu și demnitățile ecleziastice. Reproducând structurile imperiale, cardinalii romani constituiau un fel de senat al credincioșilor cetățeni. Donația lui Constantin face această identificare, prin care corpul cardinalilor din secolul al XI-lea va prelua rolul și fastul ceremoniilor senatoriale. Hotărîrea sinodului roman din 1059 îi îndepărtează pe laici de la alegerea papei. Asemenea clerului inferior, acestora li se va cere doar consimțământul la alegerea făcută de conclav. Modelul dreptului imperial al deliberărilor curiale va crea astfel o oligarhie electorală care nu va întârzia să impună identitatea corporatistă a celor șapte cardinali-episcopi. Nu vor lipsi nici situațiile de demagogie cardinală, ca în 1080, când un cardinal va pretinde că decretul papei nu are nicio valoare dacă nu erau semnate de cardinali (12).

În episodul instalării pe jilțurile din porfir, ambiguitatea protocolului de înscăunare a papei se dezvăluie prin metaforizarea gesturilor pontificale: *ășezat* pe scaunul din stînga, papa „*pare a se întinde*” pe cel din dreapta, și apoi și pe primul (13). Jilțul devine astfel o anticipare a mormîntului, iar intronizarea anunță funeraliile. Alunecarea papei între cele două scaune, care, începînd cu secolul al XII-lea, a alimentat zvonurile referitoare la verificarea virilității papei *ășezat* pe un scaun găurit, apare ca o etapă importantă în elaborarea simbolisticii reprezentării papale, ce pune în umbră acțiunea propriu-zisă a intronizării. Dacă în 1099, la ungerea lui Pascal al II-lea, ceremonialul figura *actul* înscăunării (peregrinarea prin spații cu funcții simbolice distincte, legate însă în continuitatea unei acțiuni unice), în secolul următor el va institui *decorul* ritual al unui protocol bine rodat. Trecerea de la descriere la simbolizare e contemporană cu exegeza conform căreia cele două scaune reprezintă primatul lui Petru și propopăvăduirea neobosită a lui Pavel. A. Boureau reamintește legenda osemintelor lui Petru și Pavel, inițial amestecate și apoi despărțite de papa Silvestru, căruia o voce din cer îi indicase că cele mari erau ale lui Pavel - motivul „cîntării osemintelor”, foarte prezent în hagiografia secolului al XIII-lea, de exemplu în *Legenda de aur* (1265) (14). În veacul al XIV-lea, o inscripție pe o dală *de porfir* din cripta Vaticanului pretinde chiar că în acel loc s-ar fi petrecut cîntărirea. Bifurcarea cultului la Lateran și la Vatican, ilustrată de coexistența celor două amvoane patriarhale, de mormintele amestecate ale lui Petru și Pavel și de scaunele gemene, va crea condițiile metaforizării prezenței papilor. De-a lungul Evului Mediu, o bună parte dintre ei au pus să fie înmormîntați pe „pragul apostolilor” (*limes apostolorum*), ce putea fi reperat în mai multe biserici laterane. În lanțul metaforic alcătuit din perechi de altare, amvoane, scaune și morminte, trupul papei, *ășezat analitic* pe cele două jilțuri identice, devine, *sintetic*, imaginea vie a pragului bazilicii (15).

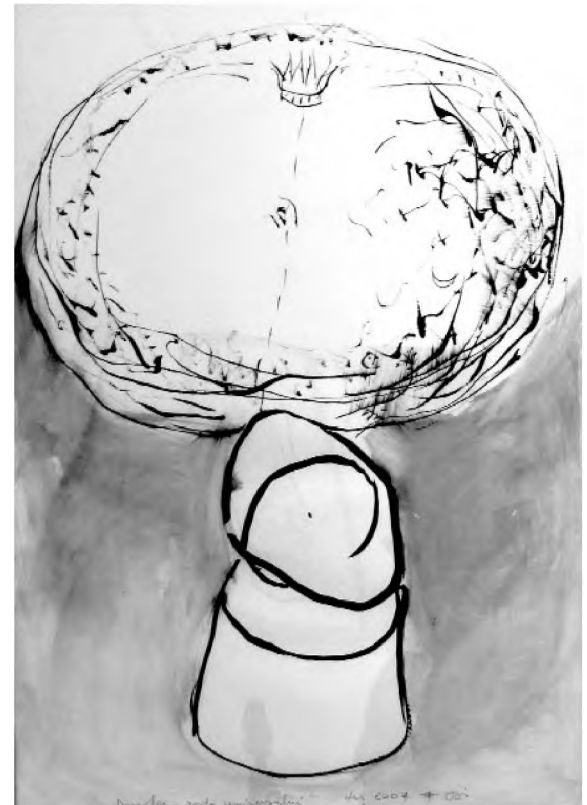
Ritualul la care e supus suveranul întins e atestat, oarecum surprinzător, și în ceremonia de ungere a regilor Franței, începînd cu 1364, însă

într-un context cu totul diferit, de funeralii inversate: rolul activ al noului rege nu constă în întinderea rituală pe pat, ci în ridicarea de acolo - figura binecunoscută sculării cotidiene a regelui (fr. *le lever du roi*), la care asistă cei apropiați monarhului, ce percep în ea o regenerare și un nou suflu al vieții. Înscăunarea papei are însă conotații funerare puternice, iar apostolicitatea pontifului intronizat se clădește pe dispariția literală a apostolilor, *întinși* în mormintele lor. Dacă regele Franței „nu moare niciodată”, la Roma „chiar și papa moare” - eveniment simbolizat de „*ășezarea*” papei în poziție mortuară, între două scaune și între apostolii decedați, a căror misiune o continuă pînă în clipa morții. Tronînd maiestuos pe scaunul papal, pontiful mimează propria-i moarte punîndu-se în același timp în scenă ca trup promis nemuririi.

Acoperind „lungul Ev Mediu” al lui Jacques Le Goff, pe care-l colorează cu aparițiile ei intermitente în cronici, texte literare, piese de teatru și iconografie, „papesa Ioana” și-a desfășurat farmecul insolit și transgresiv între sfîrșitul secolului al XII-lea și 1815, cînd motivul e tratat pentru ultima dată de poetul romantic german Achim von Arnim. Cu toate acestea, în 16 octombrie 1978, Maurice Clavel readucea în atenție motivul, salutînd alegerea papei Ioan Paul al II-lea într-un text în care populismul catolic zgomotos asociat cu spiritul de revoltă „proletar” al mișcărilor studențești din 1968 reînvia imaginea unui pontif robust și viril, în măsură să regenereze Biserica și să întărească credința celor șovăielnici: „Să vedem, scrie Clavel. Mai întii e el [papa], îl vîd. Le are. *Duas et bene pendentes*, e sigur. Uitați-vă la umerii lui, la fîlcile lui de proletar. E unul dintre fîlcăii puternici, adevărați iepuri în care fierbe sîngele, și care au ceva să-i ofere lui Dumnezeu, asemenea călugărilor medievale gata să se repeadă la sabie sau să cadă în extaz” (16). Descrierea de jurnalist a lui Clavel reia eliptic fraza latină pronunțată, se spune, de diaconul care verifica bărbăția papei - ofranda celibatarului consacrat, a cărui putere spirituală, rezultat al înfrînării trupesti, e pusă în slujba mîntuirii poporului creștin: *Habet duos testiculos et bene pendentes* („are două testicule, atîrnă cum trebuie”).

Note:

- (1) Alain Boureau, *La papesse Jeanne*, [1988], Paris, Champs/Flammarion, 1993, p. 19 și urm.
- (2) A. Boureau, *op. cit.*, p. 22-23.
- (3) *Ibid.*, p. 164-167.
- (4) *Ibid.*, p. 59.
- (5) *Ibid.*, p. 61.
- (6) Spre 1140, *Decretul* lui Gratian semnalează faptul că nicio autoritate teologică nu exclude femeile de la sacerdoțiu. Pe lîngă interdicția de a predica, decretul formulează prohibiții exprese doar în ce privește *contactul* femeilor și al laicilor cu obiectele sacre (vase sfințite, eucharistia).
- (7) Jean-Louis Flandrin arată că între secolele X-XII interdicțiile canonice de căsătorie se întindeau pînă la al șaptelea grad de rudenie (la început, Biserica interzicea consanguinitatea doar pînă la gradul al patrulea). Dacă dorea să se căsătorească, băiatul sau fata unui cuplu cu doi copii ar fi trebuit să evite 2731 de veri și verișoare, lăsînd la o parte ascendenții și descendenții acestora aflați la vîrsta căsătoriei, alternativa fiind incestul sau transgresiunea (*Familles. Parenté, maison, société dans l'ancienne société*, [1984], Paris, Seuil, col. „Points histoire”, 1995, p. 34-36). Adunați laolaltă, consanguinii pînă la gradul șapte erau în număr de 10687 persoane! În această situație, conciliul de la Lateran din 1215 va reveni la limitarea consanguinității și afinității legitime la gradul patru.



Demeter - zeița universului Eugenia Pop

(8) A. Boureau, *op. cit.*, p. 49. În secolul al XII-lea apar imagini plastice care rescriu textul Genezei înfățișînd-o pe Eva ieșind din Adam, care e însărcinat cu ea. Născînd-o pe Eva, Adam îl figurează pe Isus, care generează Biserica prin propria-i învățătură.

(9) *Ibid.*

(10) Citat în Agostino Paravicini Bagliani, *Le corps du pape*. Traduit de l'italien par Catherine Dalarun Motrovitsa, Paris, Seuil, 1997, p. 62.

(11) Pentru aceste informații v. A. Boureau, *op. cit.*, p. 70-72.

(12) *Ibid.*, p. 72.

(13) A. Paravicini Bagliani, *op. cit.*, p. 65.

(14) A. Boureau, *op. cit.*, p. 107-108. Credința în existența osemintelor lui Pavel la Vatican, alături de cele ale lui Petru, se impune doar în veacul al XII-lea.

(15) *Ibid.*, p. 108. O formă atenuată a identificării liminare cu apostolii e plasarea papei sub patronajul unui antecesor ilustru. Nicolae al II-lea și-a consacrat capela funerară episcopului sfințit prin moravuri al cărui nume l-a preluat cînd a devenit papă. Pentru a-și întări autoritatea, detestatul Bonifaciu al VIII-lea, care l-a silit să abdice pe predecesorul lui, Celestin al V-lea, a preluat numele papei Bonifaciu al IV-lea, înmormîntat în bazilica vaticană, chiar în locul în care el dorea să-și construiască capela funerară - motiv pentru care a transferat mormîntul lui Bonifaciu sub porticul bazilicii, păstrînd osemintele pentru a le reînsuma în altarul propriei sale capele! (Agostino Paravicini Bagliani, *Boniface VIII. Un pape hérétique*, Paris, Payot, col. „Biographie Payot”, 2003, p. 130). Rupînd continuitatea lanțului succesoral papal, abdicarea forțată a lui Celestin al V-lea făcea necesară legitimarea uzurpatorului prin reinserarea sepulcrală în linia predecesorilor.

(16) Textul a apărut în *Le Nouvel Observateur*, nr. 728, din 23-29 octombrie 1978, sub titlul „Quand l'Éternel éternue” [„Cînd Dumnezeu strănută”]. Citat în A. Boureau, *La papesse Jeanne*, *op. cit.*, p. 15.

Critica mizerabilismului

Ovidiu Pecican

Înveșmântarea liricii într-un strai prozaic și cotidian nu este, în poezia românească, o noutate. Un maestru al genului a fost, la vremea lui, tânărul Geo Bogza, după cum alte versiuni ale aceleiași opțiuni pot fi întâlnite în poemele lui Geo Dumitrescu ori Marin Sorescu. Formula s-a impus, totuși, nu în interbelic, și nici odată cu generația poststalinistă din literele noastre, ci prin condeiele șvabilor bănățeni din Aktionsgruppe Banat, în anii '80. Publicarea tinerilor poeți de la Timișoara, și nu numai, în traduceri românești, în Echinoc, dar și în alte reviste, la București, mai apoi și în antologia tradusă de Ion Mușlea *Vânt potrivit până la tare* a avut în epocă un impact care nu trebuie subestimat și despre care, de curând, Ion Bogdan Lefter a vorbit, analitic, într-un mod relevant.

Unul dintre cei mai tineri optzeciști clujeni, debutat „la pachet” – după moda vremii, a antologiilor de debut ale fiecărei edituri (eu, de pildă, am figurat în cuprinsul a... trei asemenea apariții, în același an de grație, 1985!), a fost Sorin Grecu, puști talentat, în acele vremuri, agreat de D. R. Popescu și de echipa lui de redactori de la *Tribuna*, dar care, în pofida tuturor prezviunilor generate de aerul lui ceremonios-extravertit și de buna întâmpinare a poemelor sale în revistele literare clujene, și-a întârziat mult manifestarea editorială în nume propriu. Practic, întâiul lui volum de poezie în nume propriu a fost *Pudriera cu apă* (1999), iar revenirea poetului se produce abia în 2012, odată cu apariția lui *Mizerias* (Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2012).

Este adevărat, însă că, în aceeași perioadă a ultimilor douăzeci și doi de ani, maturitatea poetului s-a consumat în domeniul jurnalisticilor televizate, din care au rodit mai multe volume de reportaje izvorâte dintr-un program care amintește de scrisul interbelicilor Geo Bogza, din nou, și, respectiv, Felix Brunea-Fox, ca și al postbelicilor Al. Monciu-Sudinski și al prozatorului Alexandru Papilian. Legătura cu toți acești predecesori, dincolo de orice, se face prin adeziunea la genurile publicistice care îl pun în contact direct cu realitatea, nicidecum prin mărci stilistice asemănătoare. Ar fi și greu, de vreme ce Bogza metaforizează, Brunea narativizează, Monciu-Sudinski dialoghează (fictionalizând au ba!), iar Papilian inventează ca prozator. Ceea ce face Grecu în *Reportajele mele* (2011), *Viața lucrează cu alte date* (2011) și în *Povestiri altfel* (2012) este să prelucraze ceea ce a filmat, montat și transmis, în prealabil, pe micul ecran; rezumând, prelu-crând, nu o dată, cu mijloacele prozatorului, dar într-o manieră proprie.

Poet și reporter, așadar, opțiuni a căror complementaritate rămâne mai aproape de ceea ce a fost Geo Bogza; dar, în loc să lase reportajele lui să se contamineze de poezie, ca în cazul acestui predecesor, Grecu preferă să procedeze invers: își aduce poezia către proză, înscriindu-se în tradiția ilustrată energic de Horst Samson, Richard Wagner sau de Rolf Bossert, William Totok ori Anemone Latina.

Încă în al său *Dicționar de poeți. Clujul contemporan* (1999), criticul Petru Poantă observa: „Ca la mulți optzeciști, sursa lirismului o constituie biografismul și confesiunea, adică realitatea imediată. Substanța acestei poezii vine din senti-

mentul candorii: al tandreței ultragiante. Poetul trăiește revelația deprimantă a lumii ca simulacru, expresia ei fiind câteodată violentă.” Astăzi, la distanță de aproape o decadă și jumătate de primul lui volum, Sorin Grecu se dovedește consecvent și coerent cu modul său poetic, afirmat odinioară. „Extraordinarul reporter al realității marginale sau ascunse care este Sorin Grecu (laureat al unor importante premii pentru reportaj de televiziune), știe că și «poezia lucrează cu alte date», astfel că «realitatea» din poemele lui este una de rang secund, sublimată și (re)organizată după legile proprii sensibilități” (Vasile Gogea).

Poetul rămâne un revoltat, accesibil în expresie, necăutând explozii metaforice, precum, odinioară Traian T. Coșovei, nici cascade neologice, aidoma lui Mircea Cărtărescu poetul, ci mulțumindu-se cu ironia amară, convocând – așa cum făcea și Ioan Es. Pop în *Iedul fără ieșire* – figuri ale boemei marcate de însemnul ireversibilului (Micu Popa, Mihai Olos), cultivând și pitorescul, participând la mitologizarea locurilor centrale ale unei anume boeme literare clujene (localul Arizona, astăzi desființat, birtul Gării din Cluj etc.). „Lumea poeziei lui Sorin Grecu pare a avea ceva din universul filmelor lui Fellini cu aerul neorealismului al imaginației, agonia lentă a sensibilității ultragiante, un lirism al mizeriei discrete și, nu în ultimul rând, o iluminare secretă a speranței”, căci „Prin faconda expresivă și precipitată, produs al unei oralități ingenioase, poezia lui Sorin Grecu ..., care exprimă o stare de sărăcie maladivă, are ceva din verva și truculența soresciană” (Al. Florin Țene). Același comentator este de părere că Grecu „se folosește de instrumentele reportericești și oralitatea exprimării pentru a sugera, prin deriziunea verbozității, precaritatea realului”. Ipoteza este ingenioasă, dar s-ar putea ca limpiditatea privirii poetice să fie doar cheia prin care autorul desferecă un real cu aparență alambicată, în fenomenologia lui precară, descifrându-i adevărata semnificație. Căci *Mizerias* – titlu al cărții ce vine

dinspre un poem memorabil, scris în 2001-2002, cu nimic mai puțin semnificativ, ca manifest poetic, decât, să zicem Budila Expres, al lui Alexandru Mușina – evocă un univers, și nu un simplu topos, adică un mod-de-a-fi-în lume, împreună cu epifaniile lui multiple și dezesperante.

Emblematic rămâne și un *Cântec*, pe care scriitorul l-a așezat și pe ultima copertă a cărții sale: „Țara mea de glorie, țara mea de dor/ Vinde-mi tu o bătă ca să te omor// Țara mea ticsită cu taximetriști/ Te bucuri, mărunț, fiindcă mai exiști// Țară de pirande și de body-guarzi/ Astăzi eu plătesc, iar tu comanzi// Țară sau iubire dalbă, de-mprumut/ Resemnarea crește-n buzunar cusut// Țara mea cea dragă, zi-mi și mie, ce-i/ Cu sufletul nostru de-o ia pe ulei?// Țara unde Mandea se tot crede as/ ... De fapt e doar unu din Mizerias...” (pp. 33-34) Se recunoaște aici, nu doar preluarea unei teme patriotice eminesciene și răsturnarea ei, ci și un reflex care amintește de Marseilleza lui Serge Gainsbourg și de imnul Marii Britanii inclus – la fel de controversat – de formația Beatles într-o melodie proprie.

Sterilitate sau exces de selectivitate? De ce publică Sorin Grecu atât de rar poezie? Rămâne ca acestor întrebări să le răspundă poetul însuși ori, dacă nu, cititorul. Dacă, însă, ar fi să se întrebe cineva dacă e bine sau rău faptul că poetul se dovedește consecvent cu sine, netentând salturi înafara perimetrului pe care și l-a circumscris cu timp în urmă, aș îndrăzni să spun că întrebarea nu este relevantă. Poți fi valoros și înnoindu-te, și exersând mereu aceleași sonatice, precum Bacovia, de exemplu.

Revoltă, critică socială, citadinism și cotidianism, transfigurare minimalistă, mitologizare a proximității, toate aceste amprente fac din Sorin Grecu ceea ce el este: un poet mai rar vizibil, dar pregnant și talentat, al generației optzeciste, care continuă să își îmbogățească eșaloanele cu prezențele discrete de până mai ieri, împlinind un destin deloc simplu, dar, în cele din urmă, spectacular al literaturii române de azi, aflate în plină ebuliție.



Compassiune

Eugenia Pop

Dante și gândirea „politic corectă” (II)

Laszlo Alexandru

Și apoi care e situația homosexualilor în capodopera lui Dante? Chiar în zilele noastre incluziunea lor socială constituie un fierbinte subiect de dezbatere. Unele state democratice au implementat politici reconciliante la adresa lor, pe când altele încă refuză să le recunoască drepturile cetățenești. Cu atât mai bizară e pretenția unor analiști ca poetul medieval, care și-a clădit universul literar pe preceptele filosofico-teologice ale vremurilor de odinioară, să se fi dovedit mai receptiv pe acest subiect decât politicienii secolului XXI. Și totuși...

În cercul al VII-lea protagonistul se întâlnește cu o serie de sodomiți, a căror pedeapsă este aceea de a alerga fără zăbavă sub eterna ploaie de flăcări. El stă astfel de vorbă cu Iacopo Rusticucci, Guido Guerra și Tegghiaio Aldobrandi, oameni cu o gândire aleasă, distinși prin cultura și militantismul în folosul cetății, deși marcați de păcatul infamant. Pentru eroarea trupească sînt plasați în Infern, dar pentru virtutea intelectuală sînt răsplătiți de cuvintele lui Dante: “Nu dispreț, ci durere mi-a imprimat în inimă starea voastră. (...) Sînt din ținuturile voastre și oricînd faptele și numele voastre respectate le-am auzit și le-am pomenit cu afecțiune”.

52. “Poi cominciai: «Non disprezzo, ma doglia la vostra condizion dentro mi fisse, tanta che tardi tutta si dispoglia,
55. tosto che questo mio signor mi disse parole per le quali i' mi pensai che qual voi siete, tal gente venisse.
58. Di vostra terra sono, e sempre mai l'ovra di voi e li onorati nomi con affezion ritrassi e ascoltai.»” (*Inf.* XVI)

Iar evaluarea lucidă, care distinge între păcatul comis în timpul vieții (pentru care sufletul damnat se frămîntă în cercurile infernale) și valoarea intelectuală (pentru care se bucură de memorabile judecăți admira-tive), este încă mai evidentă în situația lui Brunetto Latini. Fostul maestru al lui Dante se perpelește în același cerc al VII-lea, într-o altă grupare de presupuși sodomiți, cu fața arsă de flăcările iadului și cu trupul redus la o apariție jalnică. Însă “dacă mi-ar fi fost ascultată dorința - îi spune învățăcelul - dumneavoastră încă ați mai fi și azi în viață; fiindcă în minte mi-e întipărită, iar acum mă întristează, draga și buna voastră imagine paternă, cînd în lume uneori m-ați învățat cum omul se eternizează: iar cît mi-e chipul vostru de drag, pînă voi avea zile de trăit gura mea o va mărturisii”.

79. “Se fosse tutto pieno il mio dimando», rispuos' io lui, «voi non sareste ancora de l'umana natura posto in bando;
82. ch'è 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, la care e buona imagine paterna di voi quando nel mondo ad ora ad ora
85. m'insegnavate come l'uom s'eterna: e quant' io l'abbia in grado, mentr' io vivo convien che ne la mia lingua si scerna.»” (*Inf.* XV)

Aceasta să fie, oare, barbaria necruțătoare de care se plîng cercetătorii de la ONU, cînd pomenesc de felul în care sînt prezentați și osîndiți homosexualii în *Divina Comedie*?

Nu știu cu ce fel de specialiști în opera poetului florentin s-au consultat cercetătorii organizației “Gherush 92” înainte de a-și publica opiniile. Dar un punct obligatoriu de staționare pentru ei ar fi fost, în subiectul pe care l-au abordat, lucrarea tipărită cu aproape un secol în urmă și deja clasicizată a lui Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam. L'escatologia*

islamica nella Divina Commedia (1919). De-ar fi răsfoit această impresionantă contribuție, care subliniază numeroasele confluențe dintre capodopera dantescă și lumea musulmană, criticii de azi și-ar mai fi temperat impulsurile devastatoare.

Referindu-se la aceeași problemă a includerii celor două personalități, Mahomed și Ali, în *Infernul* dantesco, autorul spaniol sublinia următoarele aspecte. “Dante îi situează în limb pe doi înțelepți musulmani, Avicenna și Averro, și îl plasează în infern pe întemeietorul religiei pe care aceștia au profesat-o, adică pe Mahomed. Dar și acesta din urmă, profetul Islamului, nu e condamnat ca atare, ca vinovat de apostazie, ca întemeietor al unei adevărate religii sau al unei noi erezii, ci pur și simplu ca semănător de schismă și discordie, alături de alți provocatori de nesemnificative sciziuni religioase sau civile care, ca Fra Dolcino, Pier da Medicina, Mosca de' Lamberti și Bertram de Born, abia dacă au lăsat urme în cronicile din Italia sau Franța și ale căror efecte nu pot fi comparate cu profunda răsturnare religioasă, socială și politică pe care Islamul o reprezintă în istoria lumii, și nici cu enormele daune pe care le-a produs Bisericii. Această ușurință și indulgență în pedepsirea fondatorului Islamului este un simptom revelator al aceleiași simpatii față de cultura poporului musulman: pentru Dante, Mahomed nu e atît negatorul Sfintei Treimi și al Reîncarnării, cît cuceritorul care a înfrînt prin violență legăturile de frăție dintre oameni. Firește că un portret atît de binevoitor e foarte departe de realitatea istorică a lui Mahomed, care a fost ceva mai mult decît un cuceritor. (...) Există cel puțin o probă incontestabilă a faptului că nu i se pot atribui ignoranței lui Dante sobrietatea și laconismul din portretul lui Mahomed: și anume faptul că ni-l prezintă pe întemeietorul Islamului împreună cu vărul și ginerele său Ali, suferind în infern același supliciu destinat celor care au semănat schisme și diviziuni între oameni. Astăzi e bine cunoscută, măcar printre persoanele mediu cultivate pe subiectul istoriei universale, semnificația lui Ali în viața Islamului: se știe că, la moartea lui, onoarea de calif nu le-a revenit nici fiilor, nici descendenților săi; califii umayyazi și abbasizi i-au persecutat peste tot: au fost astfel lipsiți cu forța de drepturile ereditare; dar foarte repede și-au găsit apărători și partizani care le-au revendicat prerogativele încălcate și care, sub numele de șiiți sau urmași ai lui Ali, au sfîrșit prin a domina în Persia, Siria, Berberia și Egipt, între secolele al IX-lea și al XII-lea din era noastră. Sciziunea produsă în sînul Islamului din cauza șiiților a fost așadar o adevărată schismă cu caracter de erezie, anatimizată ca atare de restul musulmanilor ortodocși, ce reprezentau majoritatea; istoria luptelor sîngeroase pe care această schismă le-a provocat, pînă în vremurile lui Saladin, justifică pe deplin plasarea lui Ali, cauză inconștientă a respectivei sciziuni, printre autorii de schisme din bolgia a noua a cercului al optulea al infernului. Însă ceea ce astăzi pare absolut firesc și logic, istoricii creștini din secolul lui Dante nu puteau nici măcar să-și închipuie; pentru ei chiar Mahomed era un mister, cu atît mai mult era astfel figura istorică a vărului său Ali. Nimeni, cu excepția lui san Pedro Pascual, nu îl menționează în vreo biografie a lui Mahomed. Așa se explică de ce primii comentatori ai *Divinei Comedii* erau dezorientați, cînd încercau să explice cauza condamnării lui la același supliciu suferit de întemeietorul Islamului. Credem că deosebirea dintre ignoranța aproape universală a scriitorilor creștini în privința lui Ali și a rolului său în cadrul Islamismului, comparată cu exacta cunoaștere a subiectului pe care Dante o demonstrează în acest scurt episod infernal, valorează ca o probă incontestabilă a erudiției sale în privința lumii musulmane.

Mai mult decît atît: figura lui Ali este schițată în

trăsături sobre și realiste, care nu se datorează nici invenției, nici vreunui capriciu al poetului florentin. Mahomed îi spune lui Dante: «dinanzi a me sen va piangendo Ali / fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (în fața mea merge plîngînd Ali, despîcat la chip de la bărbie la rădăcina părului). Această reprezentare este conformă cu adevărul istoric: toți cronicarii musulmani, începînd de la contemporanii lui Ali, cad de acord în descrierea asasinării celui de-al patrulea calif folosind aceleași imagini: ucigașul său, Ibn Mulgam, l-a atacat pe neașteptate, pe cînd ieșea din casă pentru a merge la moschee, la rugăciunea din noaptea de vineri, în ziua a șaptesprezecea a lunii Ramadan a anului 40 de la Hegira, și cu o singură lovitură i-a despîcat craniul cu spada, sau, cum arată alți istorici, l-a ucis tăindu-l cu sabia de la frunte în jos, cu o lovitură care i-a crăpat partea superioară a capului și i-a pătruns în masa encefalică. Tragica scenă probabil că i-a impresionat pe primii musulmani într-un mod așa de intens încît foarte repede s-au creat legende, în care se puneau pe buzele lui Mahomed sau chiar ale lui Ali lugubra profecție a tristului sfîrșit cel așteptat. În asemenea legende era descrisă figura lui Ali muribund cu următoarele trăsături, identice aceluia dantesco: «Ucigașul tău - îi spunea Mahomed - îți va da o lovitură aici - și îți atinge capul - și sîngele din rană ți se va aduna aici - și îți atinge barba»” (p. 382-385).

Simpatia lui Dante pentru oamenii de știință orientali s-a manifestat și în alte lucrări ale sale: “în *Convivio* îi citează adesea pe astronomii arabi Albumasar, Alfargani și Alpertagio și pe marii filosofi Al-Farabi, Avicenna, Al-Gazali și Averro. Nu omite nici să se folosească de teoriile respectivilor savanți, citîndu-i sau chiar necitîndu-i. Acest aspect a fost subliniat de Paget-Toynbee în anumite pasaje din *Convivio* și din *Vita Nuova*, inspirate de astronomia lui Alfargani sau de ideile lui Averro despre petele lunare” (p. 385). Astfel încît se poate constata o bună familiarizare a poetului italian cu gândirea arabă, din care s-a inspirat, în ciuda plasării sale pe altă baricadă religioasă.

Gîndirea lui Dante poate fi percepută, de fapt, la confluența marilor filosofii ale vremii sale, îndatorată Bibliei și literaturii antice, dar impregnată de esoterismul ebraic și de escatologia musulmană. După cum arată Asín Palacios, valorificînd constatările prestigiosului Bruno Nardi, autorul medieval “în conflictul dintre filosofia arabo-neoplatonică a respectivilor gînditori și teologia creștină, a adoptat o atitudine fideistă sau mistică, recurgînd la învățăturile credinței pentru a evita îndoielile provenite din ea. Mulțumită acestei atitudini Dante, departe de a fi un tomist intransigent, este un scolastic, dar eclectic, care fără a urma vreun maestru în mod deosebit, primește ideile și teoriile tuturor gînditorilor, antici și medievali, creștini și musulmani, pentru a le topi într-un sistem personal care, ocupînd un loc la jumătate între tomism și avicennismul averroist, se apropie într-un mare număr de probleme mai curînd de ultimul, decît de cel dintîi” (p. 387).

Pe scurt, poetul se pare că a aplicat vorba franceză “*Je prends mon bien où je le trouve*”, propovăduind fericirea prin respectarea căii morale, în acord cu sinteza culturii universale. Și o asemenea mirabilă personalitate ar putea fi oare bînuată, chiar și numai o clipă, de antisemitism ori islamofobie?! Iar o organizație ce activează sub auspiciile ONU își poate cumva permite diletantismul intervențiilor publice gălăgioase, propulsate de incompetența lecturilor denaturate?! ■

Cinci zile de psihanaliză la Cluj

Între 30 iulie și 4 august a avut loc la Cluj Școala de Vară de psihanaliză a Fundației Generația.

S-au reunit pentru a expune, problematiza și a transmite psihanaliză din București, Londra, Paris, Rio de Janeiro, împreună cu tineri psihanaliză în formare. Publicăm aici câteva extrase care exprimă diversitatea problematicilor și a abordărilor. (Vera Șandor)

Întâlnirea cu psihanalistul

Vera Șandor

Întâlnirea psihanalistului cu pacientul său nu este – atunci când are într-adevăr loc – o întâlnire obișnuită.

Ea nu este codificabilă în aspectul ei esențial de comunicare inconștientă, metaforică, enigmatică, afectivă.

Nu este o întâlnire medicală deși „pretextul”, motivul conștient, sau vârful aisbergului presupun un simptom, o boală, o cerere de vindecare.

Nu este o întâlnire amicală, deși ea presupune posibilitatea confesiunii, ca și încrederea în alb: „Nu nevoia dumneavoastră de a fi salvator, faptul că vă simțiți vexat că nu ați reușit, faptul că acest copil simte abandonul mamei...”, spun eu unui tată. El însă îmi răspunde simplu: „Nu am înțeles

chiar tot, dar am înțeles că suntem pe mâini bune”.

Nu este o întâlnire religioasă deși credința, spovedania, culpa, secretul, angoasa sunt deseori prezente ca într-un confesional.

Nu este întâlnirea cu un pedagog, deși cererea de „savoir faire”, de acte, tehnici și proceduri este și ea nu numai prezentă, ci uneori chiar presantă... Și cât de greu ne este uneori să răspundem la întrebarea pe care cu naivitate o auzim uneori semnalându-ne eșecul de comunicare și cel empatic dintre părinți și copii: „Cum să procedez cu el?”, însemnând de fapt „învață-mă să-l iubesc”...

În concepția freudiană, sexualitatea umană este o psihosexualitate cu o ontogeneză. Este o istorie a diferitelor moduri de a iubi –

încorporând, dominând, triumfând, negând valoarea, dăruind, rivalizând, posedând, ucigând, perpetuând etc. – o istorie a modurilor de relație cu obiectul de iubire, cel sexual, cel pulsional, este o istorie a dinamicii activ/pasiv la nivelul fiecărei pulsuni parțiale, o istorie a modalităților defensive puse în joc în diverse etape, o istorie a intricării curentelor tandru și senzual, o istorie a intricării Erosului cu Thanatosul, a capacității de a suporta ambivalența fără a distruge relația sau a fragmenta unitatea subiectivă, o istorie a evoluției emoției de la corp spre cuvânt și a păstrării conexiunii dintre afect și corp, este, în ultimă instanță, o istorie a separărilor de diverse forme de plăcere, de integrare a lor în alte forme, o istorie a separărilor de diversele obiecte parțiale pentru a le integra în obiectul întregit, real.

Visul ca scenă

Anatol Reghintovschi

*The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.*¹
Hamlet
W. Shakespeare

În Elsinore, actorii, ghidați de prințul Hamlet, pun o piesă pentru rege și regină, pentru curte și pentru a stabili un adevăr. E nevoie de toți. De actori, de prinț și de curte și de spectatorii din sală. O piesă de teatru în interiorul unei alte piese de teatru, pentru Shakespeare, este și o oglindă ce spune adevărul, și o cursă pentru a-l prinde pe rege, după cum ne spune chiar prințul. Iar acest lucru, piesa din piesă, este ceea ce cred că în teatru îl putem numi un cadru în cadru. Regele și regina de pe scenă ce-s oglinziți de regele și regina actori ai scenei de teatru a scenei de teatru, îmi pare că prezintă și reprezintă în același timp, o încadratură ca stare a minții. Minteia regelui este încadrată astfel de o altă minte ce o cuprinde și astfel o înțelege, transcriind cele înțelese printr-o scenă. Iar această stare a minții, această *imagine spectacol* este reprezentarea a ceva în altceva, un lucru conținut de un altul. Dar nu e singurul spațiu unde cele de mai devreme se aplică identic și de la care teatrul a preluat atâtea și atâtea.

Păstrând tema celor de mai devreme, teatrul în teatru, fără a aduce visul în discuție, este de remarcat faptul că un personaj text ce trece, ce prinde viață într-un corp și o minte, este, odată viu și pe scenă, tot un *cadru în cadru*, tot un *teatru în teatru*. Lumea textului trece prin actori pe scenă. Iar noi le suntem spectatori, adăugând un plus de viață în noi și în ei în același timp. Limitele acestui cadru nou, (pentru că orice cadru este ceea ce este prin aceea că este o limită înainte de toate), granițele sale sunt date de corpul actorului și de alte lucruri, nu atât de „la

vedere” precum corpul celui sau celei ce se află în fața noastră pe scenă. De exemplu, de creativitatea și talentul ce dau viață personajului prin interpretarea sa. Creativitate pe care o percepem la fel de clar, cu propria noastră minte, în afara simțurilor, dar prin ele, cuprinzându-i în interpretarea lor. Creativitate ce naște mereu ceva nou dintr-un așa zis text unic, formal, mereu același, aceleași cuvinte, aceleași virgule și puncte, nu-i așa?

Sensul acestui teatru în teatru, numind mintea și corpul actorului, vocea lui, are însă nenumărate valențe, și nenumărate răsturnări de situație. Despre ce răsturnări de situație este vorba, nu întotdeauna actorul întrupează personajul în decorul și lumina spectacolului? Nu, uneori personajul este cel care-l vorbește pe actor, fără ca acesta din urmă să realizeze în arta lui, tot așa cum uneori Yorik se adresează curții prin Hamlet, la 23 de ani după ce s-a stins.

Ce este un cadru? O limită dincoace de care putem gândi, simți și visa. Ca orice fereastră spre ceva este o deschidere a unui spațiu închis. Orice limită, fie ea dictată de nevoia de lumină fie de nevoia de circulație, trasează un aici și un dincolo. Orice capăt are un înainte și un după, chiar dacă după este nimic. Familia și limba maternă, civilizația și cultura în care sunt incluse moneda și schimbul, educația și generațiile ce se succed, statul și politica, legea și justiția, ritualul și religia, toate și multe altele, sunt cadre în alte cadre.

Nu este cu nimic diferit de teatrul în teatru de mai devreme, întrebările ce apar sunt: Ce înseamnă aici? și Ce înseamnă dincolo? Dincolo de limitele pe care le au spațiile enumerate mai devreme. Ce înseamnă un dincoace și un dincolo de spațiul familiei, de corpul și mintea mamei de exemplu?

Sau un dincoace și un dincolo de cuvânt? Nu se face referire la un același dincolo, mereu? În afara limbii? În afara sensului pe care cuvintele îl pot conține?

Dar pentru a putea vedea scena lumii de care vorbeam mai devreme cu ajutorul lui Hamlet, este nevoie să putem fi și spectatori, inclusiv ai propriilor noastre scene... în fapt este necesar să fim mai ales spectatorii propriilor noastre scene. Și aici ajung la tema principală a textului de față: *visul*.

De ce am ales teatrul în teatru pentru a vorbi despre vis?

Pentru că tot despre o scenă cu actori interpretând un text este vorba, și tot despre descoperirea unui adevăr. Descoperirea în sensul aducerii la lumină, a unei ferestre decupate în edificiul psihic al fiecăruia, deschiderea spre noi și spre ceilalți altfel spus. Iar aceasta are un mare avantaj. Nesfârșitul și necunoscutul nu se află doar spre înafară. Ci mai ales spre înăuntru. Iar visul este și o fereastră spre noi înșine. În primul rând.

Și cum altfel să vorbim despre vis dacă nu am porni de la Freud? Pentru că el este cel care a schimbat atât de multe în cele ce s-au petrecut în secolul XX și nu doar în felul în care privim acum visul și viața onirică, ci mai ales în felul în care privim azi suferința psihică.

În Viena de secol XIX, un alt castel oedipian este scena în care un tată și o mamă și un fiu, sau o fiică își deconspiră tragediile, mereu în același fel mereu în alt fel, fie că e Teba, fie că e Elsinore, dar de acum, mulțumită descoperirilor psihanalizei, cu alți soți. Și asta pentru că acel castel, acel Elsinore imaterial ca cel shakespearian, populat și el, desigur, tot cu fantome ce se întorc să răsucescă destine, își capătă forma sa din visele pacientelor și pacienților și evident din propria viață onirică a lui Freud însuși. Visul devine astfel o cheie pentru a elibera de suferință, și acest lucru merită subliniat fără doar și poate – Freud nu descoperă doar cheia interpretării viselor,

vorbind de exemplu despre dorință, ci aplică această nouă cheie la eliberarea de suferință a pacientelor și pacienților lui. Descoperirile pe care le-a făcut Freud au mare greutate în zestrea umanității, asta poate fi bineînțeles discutat, mai cu seamă de cei care l-au citit, dar nu cred că poate fi discutat fără a ține cont de suferința pe care în mai bine de o sută de ani psihanaliza a înlăturat-o din viețile celor care au avut curajul să se întâlnească cu ei înșiși și cu propriile lor dureri. Evident atunci când nu știm despre dorință câte știm de fapt, putem să contrazicem și să îmbrățișăm ceva ce seamănă cu adevărul dar esențial diferit de acesta, pentru că, să nu uităm totuși acest detaliu, despre adevăr este vorba în primul rând.

Tot adevărul este miezul noului spațiu, acest nou cadru, pe care l-a inventat părintele psihanalizei și care a permis și permite o libertate ce nu avea cum să existe fără travaliul lui Freud și a celor ce l-au urmat. Evident psihanaliza a fost în afara legii în cursul multor regimuri și a multor forme de putere, probabil fiecare dictatură o va interzice. Dar asupra acestei stări de fără de lege, pe care orice dictatură o aplică psihanalizei, poate merita să reflectăm puțin, însă într-o ocazie mai potrivită. Dar nu despre acest teatru este vorba aici, despre putere și politici dictatoriale. Ci despre vis.

Interpretarea Viselor, actul de naștere al psihanalizei, la începutul capitolului șapte ne prezintă un vis care-mi pare că are o legătură strânsă cu cele de mai devreme:

... tatăl visează că fiul stă lângă patul său, îl apucă de braț și îi șoptește plin de reproș: „Tată, nu vezi că ard?”²

De ce am ales acest vis? Din cauza unui detaliu ce l-aș numi hamletian:

Printre visele pe care mi le-au comunicat alții se află unul care își cere acum un drept cu totul special la a fi luat în considerare. Mi-a fost povestit de o pacientă care l-a citit într-o prelegere despre vise; sursa lui efectivă îmi rămâne necunoscută. Prin conținutul lui, el a impresionat-o însă pe doamnă, căci ea nu a uitat să îl „post-viseze”, adică să repete elemente din vis într-un vis propriu, pentru a exprima prin acest transfer o concordantă cu un anumit punct al visului³.

Teatrul în teatru pe propriile noastre scene, cadrul în cadrul minților noastre este descoperit de cortina pe care Freud o ridică. De noul cadru pe care psihanaliza îl creează.

Mai mult de atât: O minte ce visează și transformă în text un vis visat, citit la rândul lui de o altă persoană cu o altă minte, este transformat în imagini gând și visat din nou. Aici rezidă, alături de legătura tată fiu, caracterul hamletian, de vis în vis, de teatru în teatru, al exemplului pe care Freud îl alege pentru a deschide capitolul VII din *Interpretarea Viselor*.

Despre ce teatru și despre ce imagini este totuși vorba?

Un teatru în care personajele sunt alese să transforme emoții și experiențe prin ele însele, să gândească gânduri imagini și să lase somnul să fie, transformând în lucruri cu sens ceea ce până atunci erau nonsensuri. Visul ca gardian al somnului este mai mult decât ne imaginăm noi, visul este și gardianul vieții vigile. Un teatru privat al fiecăruia, fie că doarme sau este treaz, în care actorii, gânduri - emoții - imagini, joacă scene sau piese întregi ale căror mizanscene și partituri sunt de o complexitate uriașă. Este teatrul fiecăruia

om, fiecăruia dintre noi, în care personajele noastre descriu și pun sens în lumea emoțiilor și a sentimentelor ce cer o poveste pentru a exista, pentru a se transforma în amintiri, de exemplu.

Doar ceva cel puțin egal de complex poate să „viseze” - altfel spus să dea sens a ceea ce trăiește la nivelul emoției și a ceea ce culege din realitate fiecare dintre noi.

Cine este autorul, dramaturgul și regizorul, scenograful și actorii care joacă în aceste producții pline de viață?

Să luăm exemplul citat: Cine este fiul ce plin de reproș șoptește tatălui? Cine scrie replica și cine o primește? Cine este regizorul? Emoții - gânduri - imagini, toate acestea și mai mult sunt ceea ce este în fapt visul, o trăire profundă și asta este valabil în orice context, în orice timp și la orice vârstă. Un sens profund uman, ce pornește din iubire, din durere și din nevoia fiecăruia dintre noi de a fi împreună cu ceilalți este în fiecare vis.

Așa cum spuneam, Freud a deschis drumuri noi înțelegerii și gândirii, ce n-am spus este că pentru a le urma este nevoie de mai mult decât curiozitate sau inteligență și intuiție. Este nevoie de mult curaj. Este surprinzător de simplu să respingem ceea ce psihanaliza propune - libertatea pe care o oferă minților noastre. De ce? De ce este atât de simplu să respingem? Să afirmăm în fața evidențelor - Hamlet e nebun.

Pentru că libertatea este un lucru greu și de care ne debarasăm ușor, lăsând de o parte o parte din noi din teamă, din temeri multe și atât de necunoscute, mai ales nouă celor care le trăim, abandonând cursul vieților noastre iluziei, pentru că suferința care pare că o avem de încercat este acceptabilă. Așa să fie oare? Tocmai iluzia ca fugă de realitate, neadevărul ca opțiune de viață, este suferință, nonrelație sau pur și simplu boală psihică.

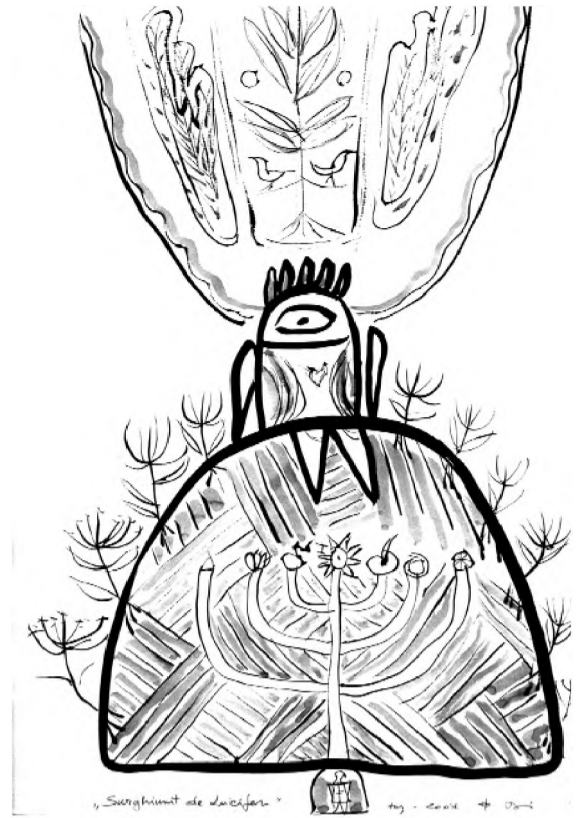
Este evident că suferința psihică există nemijlocit și fără cadrul nostru mental, și fără teorie. Pentru suferință este nevoie doar de ceilalți și de noi înșine în a fi sau în a nu fi, este poate potrivit pentru exemplificare dialogul de peste ani pe care Hamlet îl are cu Yorik, cel care alungă tristețea prin aceea că gândește pentru el. (Yorik aduce acest paradox în rămășițele sale și ca orice rămășițe, fie ele concrete, fie ele teorii ale altor timpuri, în ele sălășluiește nostalgia pe care o trezește hârca lui Yorik în Hamlet)⁴.

Conflictul dintre o teorie și o alta prin reprezentanții lor se poate rezuma la o dispută relativ la felul în care se decupează realitatea mai adevărat, omițându-se faptul că orice decupare este o aproximație și deci este iluzorie, iar asta doar de dragul de a apăra și deci de a ataca un altceva ce implică prezumția unei nostalgii (nu neapărat hamletiană) și implicit din teama de a pierde sau a fi nevoiți să învățăm ceva nou.

Este acceptabil haosul și hazardul în propria noastră minte așa încât noi să demolăm scena visului într-o măsură mai mare sau mai mică? Cât curaj ar trebui să avem să preluăm pe scena viselor noastre destinul personajelor ce ne definesc și ne compun? Are o notă de absurd cele ce le spun, dar la o privire mai atentă cred că problema începe să se clarifice. Ține doar de a deveni tu însuți... socratian în fapt și nu în teorie.

Dar despre a demola, a distruge și a face de nerecunoscut o lume a unui om, a unui grup de oameni sau a unei populații întregi sunt multe de spus.

Spuneam mai devreme că emoțiile trebuie să



Eugenia Pop

capete sens, transformându-le în imagini și gânduri pentru a deveni povestiri, narațiuni, mituri deci pentru a fi în cele din urmă amintiri, locuri în care să ne putem întoarce.

O emoție, un sentiment de demult nu este doar o aducere aminte ci o întregă lume creată, aidoma plăsmuirilor dramatice sau cinematice. Este un spectacol de gând, imagine și emoție, mereu provocat de un detaliu, de un acord muzical, de un parfum, de o imagine, de un loc, de un fel în care lumina se așează și de multe multe altele. Mereu o poveste cu personaje, cu emoții păstrate ce se întâmplă în fracțiuni de secundă. Așa cum spuneam, fiecare avem un Elsinore al nostru ce se întinde cât toată lumea noastră, de azi, de mâine și de altădată. Elsinore nu este doar un spațiu ci multe timpuri, multe vârste și este deseori clădit din nuanțele pe care le capătă fiecare eveniment al nostru în timp.

Note:

1 *Fieși-latu-n care mi-l prind pe rege fără de scăpare* - William Shakespeare, *Teatru*, trad. L. Levitchi și D. Duțescu, 1964 Editura pentru Literatură Universală București.

2 Sigmund Freud *Interpretarea Viselor*, p. 584 în *Opere Complete*, vol 2, Ed. Trei, București.

3 Op cit.

4 Hamlet: *Ia, să-l văd. (la craniul) Vai, sârmanul Yorik! L-am cunoscut, Horatio; era o tolbă nesecată de glume; avea o fantezie deosebit de bogată. M-a purtat în cărcă de mii de ori; și acum cât de scârbos îmi apare în închipuire! - Mi se întoarce stomacul pe dos. Aici atârnu buzele pe care le-am sărutat de nu știu câte ori. Ei, unde-ți sunt acum zeflemelile? Cântecule? Ghidușiile care făceau să se cutremure mesele de hohote? Nu mai ai niciuna la îndemână ca să-ți răzi de propriul rânjet?* (Hamlet, ESPLA, 1966, trad. D. Duțescu).

Niciodată atins - sau despre o psihanaliză a pasiunii în romanul *Extazul Lolei V. Stein* de Marguerite Duras

Daniela Luca

Motto: „Scrisul apare ca vântul, întâi e golul, e cerneala, e scriitura, și apoi asta trece așa cum nimic altceva în viață nu trece, în afară de viața însăși.”
Marguerite Duras - *Ecrire*

Marguerite Duras a fost, în viața și creația sa, la limita oricărei pasiuni posibile. Pe limitele extazului, dar și ale agoniei, ale distructivității anihilante, pare că le-a cunoscut și le-a trăit, scris, cu deosebită intensitate. Înainte de a vă vorbi despre *Extazul Lolei V. Stein*, aș dori să vă vorbesc despre *pasiune*, din ochii psihanalistului și omului ce sunt, subiectivitatea fiindu-mi permisă.

În orice pasiune, de viață sau de moarte, limitele extreme sunt simultan trăite, chiar dacă afundă Eul în confuzie, în neputință, în anularea de sine și de celălalt. Așa cum obiectul nu este de fapt iubit pentru el însuși, ci anulat, ca obiect distinct de sine, așa este anulată și propria ființă, fiindul, „A fi”-ul. Dincolo de Oedip, în această logică a pasiunii se atinge un chip hamletian, un „discontinuum de a fi” (Winnicott) în care anularea / anihilarea existenței (a dorinței, a obiectului dorinței) devine simultană cu afirmarea / continuitatea ei: celălalt este anulat de dragostea însăși, imediat ce deasupra acestei iubiri planează o undă de angoasă, o minimă angoasă, care absoarbe totul, Eul, îl neantizează.

Pasiunea este *in essentia* indisociabilă de suferință. Chiar și prin însăși rădăcina etimologică a cuvântului, în limba greacă *pathēin*, latinul *passio*. Suferințe, dureri, îndurări, cazne morale, sufletești, dar și ale cărnii, resimțite direct în corp. Patimile lui Cristos, cum au fost numite de Biserică. Dar și evanescența, simțirea înălțătoare, adorația, venerarea. Oricum, fie că exaltă sau anihilează, pasiunea este dincolo de „obișnuit”, este un *prea mult*: un prea mult al excesului sau un prea mult al vidului, cum amintește mai întâi André Green, în *Le discours vivant*, iar ulterior Jean Cournut, în *L'Ordinaire de la passion*.

Pasiunea este și o *așteptare*, o *căutare* dezesperantă a unei promisiuni făcute sau închipuite (reale sau fantasmice, dinăuntru sau din afară, limita vag existentă între *self* și *other self*), de către un obiect - primar, originar, parțial, cvasi-obiect, lucru-obiect, însuflețit sau neînsuflețit, obiect al dorințelor tandre și sexual-senzuale, matern sau / și patern - o promisiune niciodată împlinită, o făgăduință-miraj, o dorință imposibil de împlinit, un tangibil de neatins, un *ceva* nenumit, nedefinit, neconturat, nefigurat, dacă nu chiar nonfigurabil și psihizabil cu adevărat, vreodată.

În extazul său, pasionatul devoră, deci încorporează obiectul, îl vampirizează, îl acaparează și îl captivează, îl ține obsesiv-dependent sub înstăpânirea sa, terifiat că l-ar putea pierde în orice secundă de neatenție sau că i-ar putea pierde iubirea, dacă greșește cumva, cu ceva. Un fel de omnipotență dictată de imperativul neputinței fundamentale, originare, al detresei, pentru că se simte astfel, fără sens, fără suflu, fără viață dacă obiectul sau iubirea lui dispar, sau există pericolul ca el să dispară cumva. Pasiunea

melancolică își spune aici cuvântul, pe o tonalitate tragic-mortiferă, până la crimă pasională sau suicid, nu doar până la limita dramatizant-isterică.

Obiectul-mamă, primul obiect de nevoie, de dorință, de eteaj, de oglindire, de iubire și de ură, „prima seducătoare” - obiect unic, de neînlocuit, in-diferent cum a fost el. Mai ales în structurile pasionale acest obiect rămâne unic și de neînlocuit, pentru totdeauna, chiar dacă poate fi deplasat și metaforizat în pasiunile creatoare, prin sublimările posibile (atât cât pot fi posibile). În pasiunile mortifere, obiectul nu mai poate împlini condiția suficientă și necesară a vieții (prin anaclisis), nu mai asigură funcția de satisfacere a nevoilor vitale (psihice și corporale, psiho-corporalitatea fiind simultan supusa travaliului), și cu toate astea - paradoxal, cum se întâmplă orice fenomen în stările-limită - pierderea obiectului (sau fantasmarea pericolului că obiectul s-ar putea pierde cumva) poate determina o inhibiție a funcțiilor biologice vitale, așa cum vedem în clinica depresiilor grave și a melancoliei. Dar, să nuanțăm că în psihoza melancolică există întotdeauna un raport pasional „devorant”, oral-canibalic, cu obiectul.

Și atunci orice mișcare exaltant-pasională este în fapt o mișcare dependent-fuzională, adictivă, de un obiect primar abandonant, sau absent, sau niciodată îndeajuns de prezent, sau poate mult prea prezent sexual și agresiv, iar mișcarea poate fi urmată de multe ori rapid, *switch*-ul instantaneu, la orice frustrare, lezare, atingere, efractare, fantasmatică sau reală, de o mișcare contrară de disperare, detresă, decepție, furie tumultuoasă, dezlănțuirii de ură, violență fără capacitatea Eului de a le gestiona, de a se autoconține. Iar această violență din pasiune, din ruptura, sfâșierea pasională, dizolvă limitele individuale, rupe legăturile, le atacă până a le distruge (v. Bion), surpă eșafodajul Eului, prăbușește instanțele (Supraeu, Ideal al Eului), provoacă uneori un colaps psihic, în care totul devine haos. Această mișcare ce excede limitele transformă obiectul și self-ul totodată într-o sepultură. Endopsihic, soluția este a uitării, dar a uitării nu ca refulare, ci ca refuz inconștient, clivaj, izolare, ca ucidere a absenței - așa cum a încercat Freud, după cum am văzut, să o sfătuiască pe Sabina Spielrein să uite pasiunea ei ne-bună pentru Jung, să-și trăiască viața.

Clinica pasiunilor ne mai arată, prin diversitatea manifestărilor, vizibile sau abia vizibile, chiar invizibile uneori, și un fel de „în afara timpului”, sau „fără timp”, nu neapărat un a-temporal. Fixitatea obiectului pasiunii, constelarea întregii vieți psihice, mentale, întregului timp psihic în jurul unui același „pilot central”, până la a dizolva orice alt moment al Eului, spațiu-temporalitate în care Eul nu se mai istoricizează decât prin existența, mereu pusă la îndoială, a obiectului-de-dincolo-de-dorință, fiindcă ne aflăm aici pe un registru al *nevoii* mai degrabă, al unui „prezent continuu”, *acum sau niciodată*, distrugător de acum, dezesperant de acum, dar *numai acum, aici, în secunda asta*. Paroxismul lui *acum*, satisfacția nu a dorinței, ci a nevoii vitale de un

celălalt *niciodată acolo*, în acel moment imperativ pulsional-afectiv, necesitatea unui *aidoma*, a unui *la fel*, unui *identic al simțirii* - nicio diferență inclusă. Niciun celălalt, cu atât mai puțin un al treilea.

Doar unul, singur, însurat mereu, iar celălalt niciodată acolo, atunci. Iar asta să fie re-trăit în orice relație, orice obiect ar fi de ales. Obiect-mamă, obiect-tată, obiect-prieten, obiect-iubit, obiect-copil, obiect-analist - trăite pasional, până la limita prăbușirii. *Chemarea* de dincolo de discurs, de dincolo de cuvinte, era a unui copil către o „mamă moartă”, cel puțin de copil resimțită așa. Așteptarea nu poate avea loc, fiindcă obiectul a fost întotdeauna așteptat, suspendat într-o continuă așteptare, un fel de Godot, niciodată arătat, *niciodată atins*.

Extazul și agonia din *Lola Valérie Stein*

Ce sens au, oare, toate istoriile acestea de prezență / absență, nimic de atins, teritorii de pasiune, dar și de vid în *Lola V. Stein*? Marguerite Duras are o tehnică impecabilă a transpunerii în scriitură a vidului, redată prin tăierea frazei, secusa, scindarea, punctarea, repetarea până la năucire a anumitor cuvinte ce ne trimit la „psihanaliza negativului” (A. Green): nu, nu știu, nimic, niciodată, absent, aceea, acela, aceasta, pustiul, vidul, eternitatea, ș. a. m. d. Este o instrumentare a repetiției de la un sens la un nonsens, un fel repetitiv al marcării negativului, un fel aparte, și bine reușit, de a defini prin non-definire, a denomina prin ne-numire și re-denumire.

În roman este necesară crearea unei forme de identitate, este necesară îndeosebi rostirea numelui întreg pentru un celălalt: Lola Valerie Stein, Tatiana Karl, Anne-Marie Stretter, Michael Richardson, Jean Bedford, Jacques Hold. Este o poveste-țesătură negativă, Marguerite scrie prin vocea unui narator masculin (negativul identității sale feminine), Jacques Hold (te lasă pe „hold”, te suspendă, și nu îndepărtat este acel „holding” din psihanaliza lui Winnicott, de altfel și primul psihanalist al limitelor și al vidului). Este stabilită o anume relație între prenumele și numele personajelor, este importantă și alegerea localităților, cu o inițială urmată de numele localității (ca o inițială a tatălui - de reamintit că Duras este numele locului natal al tatălui Margueritei), mai mult, în numele de personaje / localități este lăsată și posibilitatea de a fi rostite cu diferite influențe lingvistice simultan (slavă, franceză, engleză, germană). Fiecare *cuvânt*, punere în cuvânt, sau sintagmă au rolul parcă de a reda ceea ce nu există: Lol este tăcută în viață pentru că ea a crezut, timp de o clipă, că acest cuvânt ar putea să existe. În lipsa acestui cuvânt ea tace. Ar fi fost un cuvânt-absență, un cuvânt-gaură, scobit în centrul său de o gaură, de gaura aceea în care toate celelalte cuvinte ar fi fost îngropate. Nu ar fi putut să fie pronunțat, dar ar fi putut fi făcut să răsună. Imens, fără sfârșit, un gong vid, i-ar fi reținut pe cei ce voiau să plece, i-ar fi convins de imposibil, i-ar fi asurzit la orice alt cuvânt decât el... Lipsind, cuvântul acesta, le deteriorează pe toate celelalte, le contaminează, este de asemenea câinele mort de pe plajă în mijlocul amiezii, gaura aceea de carne. Cum au fost găsite celelalte?

Ni se dezvoltă o poveste simplă, aproape banală: un bărbat îndrăgostit de Lol, amantul Tatianei Karl, povestește - de fapt *inventează* istoria de viață a Lolei, lacunară. Nu are prea multe fire de legare / legătură din viața ei: el știe că Lol și Tatiana au fost colege de liceu, bune prietene (o prietenie care este și ea pusă la îndoială, spre final, precum orice formă de legătură), mai știe că

fusese logodită cu Michael Richardson, știe de faimoasa scenă de la bal, din T. Beach, când Anne-Marie Stretter i-a furat iubitul Lolei, știe și de mariajul Lolei cu Jean Bedford, de cei trei copii ai lor și cei zece ani petrecuți departe de S. Thala, în U. Bridge, precum și de reîntoarcerea ei în orașul natal, S. Thala și regăsirea dintre cele două feminine, Lol și Tatiana („balul acela, balul, acela, nebuna o iubea în continuare? Da.”; „Bărbații de pe terasă le priveau îmbrățișându-se; înlănțuite”).

Despre restul nu știe, și atunci inventează, fantasmază, imaginează, compune scene din viața Lolei, să umple golurile. Punerea în scriitură chiar începe cu această revelație: pentru a o înțelege, atinge, pe femeia iubită și, implicit, relația cu ea, trebuie (imperativ pulsional) să-i inventeze / creeze viața. În foarte multe pasaje din roman Jacques Hold este cel care descrie o situație, pune întrebări, este surprins de declarațiile Tatiane, urmează o enigmă, alege o soluție, își menține până la capăt căutarea și țeserea legăturii în desfășurarea istoriei de viață a Lolei. Fiindcă „apropierea de Lol nu există. Nu te poți apropia sau îndepărta de ea. Trebuie să aștepti ca dânsa să vină să te caute, să vrea ea asta. Ea vrea, înțeleg cu claritate, să fie întâlnită de mine și văzută de mine într-un anumit spațiu pe care îl amenajează în clipa aceasta. Care? Este populat de fantomele de la T. Beach, cu unica supraviețuitoare, Tatiana, de capcanele unor simulări, cu douăzeci de femei cu numele Lol?”

Romanul este scris printr-o alternanță fină între diferență-nediferențiere-indiferență (eu-celălalt, înăuntru-în afară, masculin-feminin, pasiv-activ, absent-prezent, viu-vid, viu-mort, viu-neviu, lumină-întuneric, a fi-a nu fi), ce creează de multe ori cititorului o stare confuzionantă, amețitoare, năucitoare, până resimte chiar necesitatea de a lăsa romanul din mână sau din minte, tocmai pentru a se regăsi pe sine în propria minte. Tehnic, în scriitură se accentuează și se traversează printre realitățile multiple, aleatorii, fragmentare și biografic descrise, precum matca unui discurs dintr-o cură analitică. Regăsim și *switch-ul* dintre multiple realități, și asociativitatea dincolo de limitele realității.

Pasiunea Lolei și „nebulnia”, „criza” este redată încă de la prima pagină, totul începe cu o scenă a dansului între cele două, Lola și Tatiana, un adevărat *partage des femmes*, senzual, erotic-sexual, trăit cu plinătate: ele nu sunt surprinse, se privesc la nesfârșit, la nesfârșit, hotărâsc asupra imposibilității de a povesti, de a da seamă de clipele acelea, de noaptea aceea căreia îi cunosc, doar ele, adevărata consistență, căreia i-au văzut picurând orele, una câte una, până la ultima, care a aflat că dragostea și-a schimbat stăpânul, numele, din greșeală.

Dansul celor două / celor doi este și germenul maladii, în timpul unui dans îl pierde pe Michael, pierdere nedepășită, insuportabilă, nementalizată, pentru că cea pierdută era pasiunea pentru Tatiana: „Nimic nu te putea face să întrezezi în femeia aceasta, chiar și fugitiv, doliul straniu pe care îl purtase Lol V. Stein după Michael Richardson. Din nebunia sa, distrusă, rasă, nimic nu părea să mai rămână, niciun vestigiu, cu excepția prezenței sale la Tatiana Karl”...

Și totul se încheie tot în sala de bal, dar între Lola și Jacques, după o altă scenă de dans, la regăsirea, după zece ani de deplină absență, a Tatiane. De altfel, aproape nu contează biografia nici a Lolei, nici a altui personaj. Nu contează nicio continuitate sau coerență, nu contează istoricitatea, biografia fiecărui personaj este spusă succint, telegrafic, întrerupt, sec, operatoriu, fără relevanță sau sens. Dimpotrivă, important pare

mai degrabă neștiutul, necunoscutul, nevăzutul, neatinsul, neîntâmpatul, nimicul.

Lola era o „splendoare de blândețe, dar și de indiferență, descopereai foarte repede, niciodată nu păruse să sufere sau să fie chinuită, niciodată nu-i fusese văzută vreodată lacrimă de fetiță”, „îți fugea printre degete ca apa”, „era nostimă, zeflemistă, incorrigibilă și foarte fină, deși o parte din ea însăși fusese totdeauna în deplasare departe de tine și de clipa de față. Unde?... în nimic, pur și simplu, în nimic. Inima să fi fost cea absentă?” Inima Lolei „nu era acolo”, „avea să vină”. „Părul ei avea același miros ca mâna, de obiect nefolosit. Era frumoasă, dar avea, din cauza tristeții, din cauza lentorii sângelui... rămăsese bolnăvicios de tânără.” Când l-a cunoscut pe Michael, acesta „nu făcea nimic”. Despre Jean Bedford știm că „nu iubește decât femeile cu inima frântă, a fost suspectat de asemenea, mai grav, că are înclinații ciudate pentru fetițele părăsite, înnebunite de alții.” Iar Jacques Hold nu este decât unul dintre mulții amanți ai Tatiane, dar o cunoaște pe Lol numai într-un singur fel „al dragostei. (...) Vede cu din ce în ce mai mare precizie și claritate ceea ce vrea să vadă. Ceea ce



Scutul

Angela Semencescu

reconstruiește ea este sfârșitul lumii. (...) Ea vede, și aici este adevărata ei gândire, în același loc, în acel final, mereu, în centrul unei triangulații ai cărei termeni veșnici sunt zorii și ei doi...”

Moartea mamei a lăsat-o fără nicio lacrimă. Ce frapează este indiferența Lolei, refugiul în ordinea casnică, ritualică, perfecțiunea, conformismul social, imitarea celorlalți, punctualitatea, ordinea, somnul – mecanisme perfecte de claudrare, încapsulare, înconjurare de o carapace protectoare în fața oricărei mișcări afectiv-pasionale, în fața oricărei agonii sau nebunii. Casa devenea scena goală pe care se juca solilocul unei pasiuni absolute al cărei sens scăpa. Lola este indiferentă și la propria suferință, nu e în contact cu ea, o dezavuează, așa cum de altfel dezavuează și lumea externă: „Eu sufeream? Nu. Eu sunt singurul tău martor. Pot să o spun: nu. Tu le zâmbeai. Tu nu sufereai.” Jacques Hold pare singurul care îi atinge suferința, așa cum îi atinge mâna, sau trupul, sau chiar sepultura: „...înțeleg totul. Văd dragostea însăși. Ochii lui Lol sunt înjunghiați de lumină: în jur, un cerc negru. Văd în același timp lumina și negrul care-i accentuează conturul... Cea mai mică modificare în mișcarea ei mi s-ar părea o catastrofă, eșecul definitiv al istoriei noastre: nimeni nu va mai fi la întâlnire.”, „doresc precum un înșetat să beau laptele neguros și insipid al cuvântului care iese din Lol V. Stein, să fac parte din lucrul mințit de ea, indiferent dacă mă va transporta, dacă o va lua pe altă cale decât aventura de până acum, dacă mă va zdrobi odată cu

restul, voi fi servil, chiar dacă speranța ar fi să fiu măturat odată cu restul, voi fi servil.”

Dar pe cât încearcă să aducă lumină în propria minte și în viața Lolei, pe atât capătă amploare confuzia, iar Marguerite Duras folosește aici *ascunderea, cufundarea, pierderea Lolei*, „formă cenușie fără formă”, în câmpul de secară (efectul halucinogen al cornului de secară este binecunoscut și prin folosirea lui în fabricarea LSD-ului): „m-am întors la fereastră, ea era în continuare acolo, acolo pe câmpul acela, singură pe câmpul acela, într-un fel pe care nu-l putea mărturisi nimănui. Am știut aceasta despre dânsa în același timp în care mi-am recunoscut dragostea, suficiența ei inviolabilă, uriașă, de mâini de copil.”

Imaginea devine tot mai devastator-obsedantă, Jacques e captiv în ea, îl cuprinde agonia, spaima de a înnebuni: „voi fi deci tras pe sfoară chiar de nebunia ei?”. Și nici măcar amenințarea nebuniei nu îi șterge / anulează dragostea, iar finalul romanului parcă dezamăgește prin alegerea unei soluții fericite după atâta cufundare în mortifer, pustiu și vid: „De îndată ce am văzut-o în mantoul ei gri, în uniformă ei de S. Thala, a devenit femeia din câmpul de secară din spatele hotelului des Bois. Cea care nu este. și cea care este pe câmpul acela și alături de mine, le-am avut, închise ambele în mine. Restul, l-am uitat.”

Ceea ce rămâne după închiderea cărții este persistența nimicului, a unui niciodată atins, a unui ceva fără nume, așa cum era și S. Thala, „un câmp de fantome”, așa cum obiectul capătă dimensiuni fantomatice, fără formă, sau cum umbra umbrei obiectului strivește eul, într-o melancolie fără sfârșit. Regăsim însușirile discursului pacientului-limită, particularitatea cuvânturmat-de-vid, parcă am atinge doar esența gândirii fără gând, sensului fără sens, unde cuvântul are o mare greutate doar prin absența lui, iar când se țese o fină / fragilă pânză de semnificații, cuvântul cu sens este spart și reintrăm într-un amalgam de nedefinit, ca și cum gândurile trec de la o minte într-alta, ca într-o comunicare densă de la inconștient la inconștient.

În loc de epilog

Pasiune, suferință, îndurare, pătimire, pacient, pacientă – cu dimensiunea masochismului și a pasivității incluse, dar și cu forța și energia Eului de a suporta, de a se restaura, refortifica, de a crea spații psihice pentru sine și pentru celălalt, pentru a supraviețui urii, iubirii de ură, violenței distructive. A crea prin / cu / din pasiune este un travaliu continuu al negativului, deci al morții, necesită o energie, o forță a pulsionii de viață, un travaliu al distructivității și al absenței. Pasiunea, orice chip ar lua, există de la începuturile psihanalizei, așa cum există de la începuturile umanității, căci „Niciun lucru măreț din lume nu a fost realizat fără pasiune.” (Georg Wilhelm Hegel).

Marguerite Duras nu doar scrie, ci reușește prin travaliul creator un travaliu al melancoliei fără de care, poate, viața ei ar fi fost o statuie, așa cum ne spune în romanul ei: „Vidul este statuie. Soțul este acolo: fraza. Vidul este Tatiana goală sub pletele negre, faptul. El se transformă, se risipește, faptul nu mai conține faptul.”

Înainte de rămas-bun, vă rog să revedeți, împreună cu mine, *Hiroshima, mon amour* și să (re)citiți, împreună cu mine, *Ecrire*. Poate într-o zi le vom atinge împreună, psihanalitic.

Forme de rezistență în fața distructivității

Nadia Bujor

„Niciodată nu voi fi un tinocer”

Rolul „rezistenței” în confruntarea cu pulsunile distructive, primordial, cunoscut dintotdeauna, este formulat în piesa de teatru a lui E. Ionesco, *Rinocerii*. Cele trei acte ale piesei arată atât evoluția „rinoceritei” cât și metamorfozarea lui Béranger. În ciuda faptului că toți s-au asimilat treptat unei noi identități, unul singur nu se transforma în rinocer; cel mai slab, cel mai „obosit”, care „de-abia mai are puterea să trăiască”. Acesta, ipoteză a naturii noastre umane, este Béranger.

Rinocerita distruge, pe rând, prietenia, munca, iubirea sau, cel puțin, ceea ce credea Béranger că este legătură de prietenie, de muncă, de iubire.

Cu prietenul său, Jean, Béranger nu are nicio valoare în comun. Acesta, într-o admirație de sine însuși, vrea „să distrugă secole de civilizație”. Ce Narcis distructiv!, ar spune Rosenfeld, referindu-se la cel care, pentru a-și da valoare și a se plasa la înălțime, distruge întreg universul.

„Te calc în picioare, te calc în picioare!”, exclamă Jean, cu vocea narcisismului triumfător, care a reușit să-l distrugă pe celălalt, slab, dar viu, reprezentat de Béranger. Odată cu aceastăucidere generalizată, Jean a renunțat la orice legătură cu lumea muritorilor. Când Béranger spune „ființa umană, omul”, Jean răspunde: „Umanismul e perimat. Ești un sentimental bătrân și ridicol”. Béranger încearcă din nou: „în sfârșit... spiritul”, Jean replică: „niște clișee, vorbești prostii”.

Jean, identificat cu rinocerii, susține că ei sunt

„creaturi ca și noi, care au la fel de mult dreptul la viață”. Béranger răspunde în numele nostru, al tuturor: „cu condiția să nu ne-o distrugă pe-a noastră”.

Descoperirea formulelor goale de sens, ca „viața e o luptă”, enunțate de Jean, îl trezește pe Béranger. El supusul, ștersul „care nu îndrăznește să contrazică pe nimeni”, confruntat cu asaltul distructivității, exclamă: „Eu, unul, sunt surprins, sunt surprins, sunt surprins! Nu-mi revin”.

Conformitatea și modelul unic cuprind și lumea întruchipată de Dudard, intelectual rafinat, posesor de diplome, care predică detașarea în fața dezastrului rinocerității, deoarece, în fond, „e o experiență ce merită încercată”. Acesta este paradoxul lui Eugen Ionesco: deși convins că „umanitatea nu trăiește decât prin cultură”, el creează un personaj, Dudard, căruia cultura nu-i servește absolut la nimic.

Odată cu pierderea lui Dudard, Béranger, care mergea dormind, sesizează că nu este suficient să nu faci răul, este la fel de grav „să-l lași să se răspândească”.

În devenirea lui Béranger, interesantă este pierderea lui Daisy și a iubirii. Daisy, orbită de aparențele și argumentele „Numărului” (rinocerii sunt tot mai numeroși), îi vede mai întâi „frumoși... niște zei”. Ea încearcă să-și imagineze o viață obișnuită, de rezistență/rezistență, alături de Béranger, dar ideea unei iubiri banale ajunge repede să o plictisească. În această lume distrusă și dominată de rinoceri, Daisy alege, la rândul ei, să distrugă „secole de iubire”.

Lui Daisy nu-i trebuie mult timp să conchidă: „Mi-e cam rușine de ceea ce tu numești iubire, acest sentiment morbid, această slăbiciune a bărbatului. Și a femeii. Asta nu se poate compara cu ardoarea, energia extraordinară pe care o degajă toate aceste ființe care ne înconjoară”.

Ce va deveni Béranger fără iubirea lui Daisy, într-o lume în care toate valorile au fost răsturnate și toate reperatele au dispărut? ...

Eugen Ionesco ne dă de înțeles că Béranger un personaj destul de curajos... „necunoscut” sieși, care se dezvăluie, confruntat cu pulsunile distructive. El se apără, își construiește rezistența, la sfârșit își procură chiar o carabină, dar nu atacă niciodată. În cele din urmă, el găsește în umorul negru un mijloc cel mai bun mod de a rezista în fața „rinocerității”.

Umorele negre devine explicit în monologul final. Béranger disertează despre sensul comunicării: „cu ce cuvinte și în ce scop”, înainte de a conchide: „Dar ce limbă vorbesc eu? Care e limba mea? Asta e franceză? Trebuie să e franceză. Dar ce înseamnă franceză? Putem să numim asta franceză, dacă vrem, nimeni nu poate să o conteste, sunt singurul care o vorbește”. Fraza lui Eugen Ionesco, „Sunt singurul care o vorbește”, nu este o constatare, ci un act de credință, deoarece, în fața „dictaturii rinoceritei”, care conduce la distrugere, el preferă rezistența, care conduce la solitudine.

Ca și creatorul său, Béranger are o idee înaltă despre natura umană, fără să se amăgească însă. Curajosul Béranger, ultimul om, singurul care mai are capacitatea de a vorbi o limbă, sfârșește prin a se detașa de rinoceri.

El și-a construit rezistența la rinocerită pe neputința sa, dar și pe mândria de a fi om: „Sunt o ființă umană, o ființă umană... Sunt ultimul om și voi rămâne până la capăt!”.

Anxietatea de separare și personalitățile imature

Simona Trifu / Petruța Gheorghe

A tunci când afirmăm că suntem rezultatul istoriei noastre spunem implicit că suntem rezultatul tuturor separărilor noastre. Ce este această istorie dacă nu o perpetuă trecere, o permanentă schimbare? Schimbarea presupune, între altele, separarea de ceea ce a fost pentru a exista într-un aici și acum – un prezent ce va fi la rândul său moneda de schimb a viitoarelor separări.

Nou-născutul părăsește pântecul mamei printr-un țipăt. Fără îndoială este strigătul vieții, dar marchează și prima separare. Poate că de acel prim moment se leagă metafora paradisului pierdut.

La doar câteva ore după naștere o lăuză își privește bebelușul așezat lângă ea, apoi privirea i se întoarce către propriul corp ce îi pare „golit”. „Mă bucur să-l văd dar, într-un fel, aș vrea să-l bag înapoi în burtică”, spune ea încetșor, ușor jenată de așa grozăvie...

Un copil merge la grădiniță și se agață cu disperare de părinții care oscilează între milă și groază, între vinovăție și „trebuie să fiu tare”.

Un pacient nevrotic, venit în terapie cu simptome hipocondriace, ajunge la concluzia că simptomele somatice îi asigurau permanența alături de mama sa, în pofida faptului că se mutase de acasă, pe aceeași stradă, la câteva

blocuri distanță. O femeie abia trecută de 50 de ani, încă tânără, privește neajutorată dispariția propriilor părinți și plecarea copiilor în familiile lor. Neagă cu vehemență moartea și ciclicitatea existenței și își construiește în depresie un refugiu solid împotriva ultimei mari separări... separarea de viață.

Sunt ipostaze ale separării, dar și ale schimbării, ale reacțiilor umane în fața necunoscutului, a ceea ce poate fi perceput ca amenințator și destructurant. Nu propunem conceptul de anxietate de separare ca pe o cheie universală de înțelegere a psihismului, ci mai degrabă ca pe unul dintre versanții pe care ar trebui să-i coborâm, împreună cu pacienții noștri, atunci când încercăm să susținem efortul lor de vindecare. Este doar una dintre matricele prin care putem încerca să înțelegem mai mult și mai bine.

Separarea se joacă întotdeauna în doi, în dinamica unei relații. Dificultățile de separare sunt tributare dinamicii maturizării, individuării, și acolo unde aceasta eșuează, va lăsa cicatrici vizibile, va invalida aceeași personalitate dezirabilă matură.

Winnicott vorbea despre „mama suficient de bună”, acea mamă care inițial fuzionează cu bebelușul, iar ulterior – gradual, în măsura

„suportabilității” și dezvoltării individuale a copilului – îl deprivează de omniprezența ei, pentru a lăsa spațiu unui Eu ce poate funcționa independent. Prin extensie, am putea vorbi despre o separare suficient de bună, o separare în care anxietatea, inerentă oricărui proces de schimbare/individare, nu devine copleșitoare. Nu anxietatea în sine face ca separarea să fie traumatică, ci cantitatea ei. Măsura în care este excesivă sau insesizabilă, ca trăire internă, sunt punctele extreme în care vom regăsi întreaga arie a psihopatologiei. Anxietatea în doze așa-zis „normale” este firească, structurantă și ține de instinctul de supraviețuire. În schimb, când capătă dimensiunile pericolului iminent, ale anihilării, ale non-existenței în absența celuiilalt, vorbim despre perturbări ce se vor face simțite la toate nivelurile funcționării psihice. Numeroși autori au făcut referire la acest subiect, începând cu Freud, Klein, Winnicott, Bowlby, Mahler, Lebovici, Brazelton și mulți alții i-au urmat, explicând în detaliu mecanismele interne puse în joc, în diada mamă-bebeluș, la copil și la adult.

Forme, destine și vârste ale urii

Vera Șandor

Chestiunea decisivă pentru specia umană mi se pare a ști dacă, și în ce măsură, dezvoltarea sa culturală va reuși să domine perturbările aduse vieții în comun de către umana pulsivă de agresiune și de autoaneantizare. Epoca prezentă merită poate un interes particular. Oamenii au ajuns atât de departe în dominarea forțelor naturii încât cu ajutorul acestora le este foarte ușor să se extermină unii pe alții până la unu. Și acum ar trebui să ne așteptăm ca cealaltă „forță ceaștă”, Erosul, să facă un efort pentru a se afirma în lupta cu celălalt adversar la fel de nemuritor? Dar cine oare ar putea prevedea succesul sau deznodământul?

Este de așteptat ca acest citat din opera lui S. Freud să fie primit cu un sentiment de „deja cunoscut, deja banal”. Dacă ar fi așa nu ar fi decât efectul a ceea ce Hana Arendt numește „banalizarea Răului”, sau parafrazând-o, banalizarea discursului despre Rău, o altă formă în sine a distructivității manifestă în evitarea reflecției, a realității, a elaborării, a prezenței Răului, a distructivității în esența umanității și a realității.

Vom utiliza oarecum nediferențiat în acest text diferitele forme manifeste ale pulsivității de moarte, această a doua „forță” activă în orice formă de Viață ce tinde spre toate formele de moarte: Răul, Distructivitatea, Ura, cu manifestările lor directe sau mascate.

În ciuda tuturor evitărilor, lașităților, escamotărilor, dificultăților de a accepta distructivitatea sub toate formele ei, a doua teorie a pulsivității ia în considerare aceste realități interne și inerente Naturii umane, ia în considerare...

O listă a răului:

Ura Celuilalt, ura de sine, ura îndreptată spre orice formă de iubire, iubirea unor forme de ură, distrugerea, fragmentarea, atacul legăturilor...

Absența coerenței în viața psihică, clivajele și personalitățile multiple, lașitatea și oboseala de a gândi, de a face față conflictelor, de a le recunoaște și de a le elabora, ura diferențelor, persecuția reală sau imaginară, războiul, crima, abuzul, actele și alegerile care provoacă suferința proprie și a celuilalt, ironia, maliția, sarcasmul, mizantropia, misoginia, exterminarea, deochiul, blestemul, xenofobia, rasismul, „purificările” și fragmentarea etnică, „purificările” de orice fel, narcisismul micilor diferențe, suicidul, „amorul nebun”, posesiunea, gelozia, dominația, Celălalt ca obiect vidat de propria-i subiectivitate, unealta narcisică, sexuală sau de putere, moartea, melancolia, boala, nebunia, absența de sens, interpretarea maternă care atribuie bebelușului intenții de violență și crimă, forme de iubire care ascund ura, forme de ură care ascund teama de iubire, plăcerea suferinței la sine și la altul, masochismul și sadismul, desigur, ura exportată proiectiv în Celălalt, ura atacând direct corpul celuilalt, depresia în fața reușitei, criminalii din sentiment de culpabilitate inconștient, dorința de moarte, dragostea în formele ei primare, primitive, răzbunarea, trădarea, rachiuna, resentimentul, atacul asupra frumosului, atacul asupra creațiilor spiritului, Biblioteca din Alexandria, atacarea realității interne, atacul asupra realității externe, oroarea bine vândută, lagărele de concentrare și negarea existenței lor, visele repetitive, analiza fără sfârșit, ura Celuilalt trăită în sine, ura proprie recunoscută în altul, ura propriilor victime martori ai urii din noi...

Sunt realități psihice înainte de a deveni acțiuni, gesturi, boli somatice sau mintale, eșecuri, abuzuri de orice fel, cultură a răului, istorie.

Realități pe care le tratăm

Căzându-le victimă, supunându-ne lor, evitându-le, condamându-le, judecându-le, trăindu-le oroarea, banalizându-le, resemnându-ne, asimilându-le unor limite inevitabile, de neocolit, încercând să le transformăm prin iubire, imitându-le, contaminându-ne de plăcerea agresiunii, imitând, luând în noi, utilizând aceleași arme, lăsându-le să ne conducă, atribuindu-le unor forțe obscure din noi, străine nouă, le proiectăm în noi înșine sau în afara noastră, încercăm să ne gândim la realitatea și originea lor...

În timp, Răul a făcut subiectul gândirii filozofice, al eticii, al moralei, al discursului religios, al discursului juridic, al discursului psihologic și științific despre om și uman, despre aparatul psihic, despre Suflet.

În discursul religios

Suferința, maladiile sufletului sunt atribuite „demonilor”. (Poate această subliniere va părea total nelalocul ei, dar asistăm în țara noastră la forme primitive extraordinare de spectaculoase ale acestei credințe iar povești ale unor „exorcizări” în proximitatea alarmantă a crimei ne-au zguduit nu mai departe decât anul trecut.)

Interpretând, avem desigur de-a face cu figurarea Răului opus Binelui, ambele intuite oarecum obscur în esența umanului și elaborate în discursul religios.

O intuiție a pulsivității de moarte, a forței de distrugere și dezagregare din orice formă de viață.

În articolul său „O nevroză demoniacă din secolul al XVII-lea”, S. Freud face analiza istoriei picturii Christophe Haitzmann care suferea de una dintre acele „nevroze demonologice” din secolul al XVII-lea:

„Iată deci un individ care se vinde Diavolului cu scopul de a fi eliberat de depresiune psihică. O excelentă motivație, desigur”.

Pictorul, ne spune Freud, semnează cu Diavolul două pacturi în care târgul nu este destul de clar. Nu este clar ce trebuia să dea Diavolul în schimbul acestui suflet.

„Primul Pact – SYNGRAF – scris cu cerneală: Eu, Christophe Heintzmann, semnez aici încredințându-mă acestui Senior, ca fiind propriul său fiu, pentru nouă ani. Anul 1669.

Al doilea Pact – SYNGRAF – scris cu sânge: Eu, Christophe Haitzmann, mă încredințez în scris acestui Satan, promițând să fiu propriul său fiu, și nouă ani să-i aparțin trup și suflet”.

Diavolul, zice Freud, se angajează, de fapt, să fie pentru pictor, timp de nouă ani, înlocuitorul tatălui său pentru ca pictorul să își recupereze (amâne doliul, vindece melancolia) forța și dorința de a trăi și crea.

(Regăsim aici marea problematică a repetiției din transfer, a terapiei doliului și, concomitent, tentația, seducția de a ceda și a juca rolul unui personaj intern, de a semna Pactul... ceea ce în termeni psihanalitici înseamnă a juca un rol în compulsiunea la repetiție, în autogenerarea Răului, a face jocul Pulsivității de moarte.)

„...ca să devii melancolic, ne spune Freud, ca urmare a morții tatălui tău înseamnă să-l iubit foarte mult. Dar este destul de curios ca un fiu să

aibă atunci ideea de a-l înlocui pe acesta cu Diavolul...”¹

Biserica avea datoria să judece, să condamne, să exorcizeze Forța Demoniacă din aceste „suflete rățacite”. Era deci mai mult un tratament al angoasei provocate de suferința psihică decât un tratament al ființei.

Pentru justiție

Este vorba întotdeauna de a pedepsi acte, violența manifestată în act, devenită act. Lista de mobiluri ia act de pasiunile umane fără a cerceta aceste motivații în profunzime. Exista intuiția că cercetarea lor ar relativiza și ar paraliza în vreun fel capacitatea de a condamna. Aceasta este și o angoasă, dar și un adevăr.

În 1906, Freud accepta să vorbească unui auditoriu de viitori criminaliști în cursul Doctorului Loeffler la Universitatea din Viena. Conferința sa „Psihanaliza și stabilirea faptelor în materie judiciară printr-o metodă diagnostică” încearcă să descrie și să instruiască auditoriul în metoda analizei asociațiilor libere și a psihopatologiei vieții cotidiene. Scopul său era de a iniția investigatorii în arta de a observa discursuri, asocieri și comportamente. Freud încerca astfel, pentru prima oară, psihologia științifică într-un domeniu care era concomitent al Răului în Act și al motivațiilor lui profunde.

„Sarcina terapeutului, ne spune Freud, este totuși aceeași cu a judecătorului de instrucție: trebuie să descoperim ceea ce este ascuns în psihicul uman...”

Articolul său „Criminal prin sentiment de culpabilitate inconștient”, descoperirea făcută de psihanaliză în destinele oamenilor și în destinele curelor psihanalitice a NEVOII DE PEDEAPSĂ, a căutării inconștiente a pedepsei, relativizează serios încrederea în actul justiției, deplasând discuția de la ACT la motivele acestuia, spre dorințele și culpabilitățile inconștiente. Indicația de psihoterapie în închisori este un exemplu. Discuția privitoare la această indicație și la succesul ei relativ a aprins spiritele în ultima vreme în țări din Europa.

Pentru filozofie și morală

Subiectul este complex și nu mă simt suficient de competentă în a-l înfățișa aici, în fața dumneavoastră, în toată amploarea lui. Ceea ce este cert este că vom găsi aceeași discuție a luptei dintre Eros și Thanatos în toate teoriile, curentele și școlile de gândire din toate timpurile.

Aș dori să dau aici ca exemplu analiza pe care J. B. Pontalis o face, în articolul său „Ura ilegitimă” personajelor din nuvela lui J. Conrad, „Dueliștii”.

J. B. Pontalis analizează (psihanalizează, dacă vreți) cele două personaje, modurile lor de a iubi, de a fi loiali, de a concepe și trăi moralitatea. Ferraud îl acuză pe Hubert de a nu-l fi iubit destul pe Napoleon. Ferraud, sărac, revoltat, sacrificial și eroic are, ne spune Pontalis, un exces de dragoste pentru Napoleon. Acest exces (recunoscut de mulți dintre oameni drept dragoste adevărată, dragoste bună, dragoste perfectă, fără falie, suicidară) se opune unei lipse, defect de dragoste care îi permite celuilalt, lui Hubert, să facă acele compromisuri necesare lui cu toate formele de putere, trădându-l astfel pe Napoleon.

Primul este cel învins, este cel „rău”, lăsat în viață de „bunul” care dispune astfel de o formă umiltoare și dureroasă de răzbunare mult mai criminală decât cele două gloanțe din pistolul său pe care nu le folosește în duel. Două gloanțe care i-ar fi adus lui Ferraud o moarte demnă așa cum



ar fi cerut Excesul său de puritate morală.

Morala acestei analize și a acestei povești atât de asemănătoare cu toate poveștile noastre se poate constitui și în indicație terapeutică și în metapsihologia suferinței psihice. Intricarea pulsionii de moarte și de viață, împletirea Erosului și a distructivității este singura cale posibilă pentru a accepta viața, realitatea și legea.

În viața oamenilor, exces și lipsă de dragoste/ură devin purtătoare de fantasmă ce decid destine individuale și adesea destinele terapierilor de orice fel, magice, medicale, șamanice, naturiste, spirituale etc., inclusiv a celor psihanalitice.

Nu rareori excesul devine scop și cale deschisă unui Supraeu precum „pura cultură a pulsionii de moarte” cum ne spune Freud, care descoperă unul dintre destinele Pulsionii de moarte în chiar Sadismul Moral sau în chiar Narcisismul moral. O puritate MORALĂ dezintricantă și autocontemplativă!

Pentru psihanaliză

După ce a descoperit unele dintre cauzele profunde ale suferinței psihice, forța economiei și dinamicii inconștientului, forța refulării, potențialul patologic al dorințelor interzise, mecanismele prin care omul se apără de angoasă, de vină, de pierderea sentimentului de valoare și identitate, după ce a descoperit potențialul de vindecare al procesului psihanalitic, calea regală de acces la procesele inconștiente, potențialul cadrului terapeutic, al transferului pozitiv, transferul, S. Freud descoperă concomitent cu obligația de cercetare, fenomenele - patologice, clinice, de transfer și în procesul curei - care îl obligă la revizuirea primei teorii a pulsionilor.

El descoperă fenomenele incluse mai apoi în categoria NEGATIVULUI și care se opun vindecării cu o neașteptată forță.

Enumerăm astfel: compulsiunea la repetiție, reacția terapeutică negativă, transferul negativ, dinamica psihozei, a tulburărilor de limită, a dizarmoniilor narcisice, imposibilitatea de a reduce clivajele prezente în pervesiune și psihoză, de a reduce nevoia mortiferă de pedeapsă,

beneficiile secundare ale victimei, traumele repetitive...

S. Freud nu este mai puțin atins și de antisemitismul care amenință nu numai ființa, filiația și familia sa, ci și știința nouă a psihanalizei.

Cancerul îl situează în proximitatea morții, obligându-l să reflecteze la boală, moarte, distrugere, ură.

În răspunsul dat lui Einstein în articolul „De ce război?”, experiența terapeutică din „Omul cu lupi”, Cazul Dora, moartea lui Ferenczi, răpus de o maladie incurabilă în epocă, asociată cu o profundă depresie în relația cu Freud, ne înfățișează un Freud pesimist înclinat mai mult ca niciodată să ia în considerare și să cerceteze științific tendința distructivă care acționează în chiar esența umanității.

„Dincolo de principiul plăcerii” include în Eros autoconservarea și sexualitatea, toate forțele vieții, și în Thanatos, toată forța distructivă și autodistructivă.

Deja articolele „Negarea”, sau „Pulsioni și destine ale pulsionilor” puneau în lumină fenomene ale negativului din mecanismele de apărare și din fenomenele psihopatologice precum psihoza și pervesiunea. Erau deja analizate transformările din ură în iubire, și din iubire în ură, atacurile asupra realităților și conținuturilor interne și a realității externe, era deja luată în considerare pierderea realității din psihoze și pervesiuni, fenomenele negativului erau deja prezente în clinică și în cercetare. Trebuia trecut pragul care face diferența dintre observația empirică și teoria științifică. Acest prag este greu de trecut. Exemplul lui Charcot este deja revelator. Experiența lui de psihiatru îl face să spună doar între amici: „*C'est toujours la chose sexuelle*”, dar această observație empirică a isteriei a fost teoretizată mult mai târziu doar de către Freud.

Intuiția distructivității din noi exista deci înaintea celei de-a doua teorii a pulsionilor.

A doua teorie a pulsionilor ne permite să regândim prima topică și prima teorie a aparatului psihic, ținând cont de pulsionea care face posibilă constituirea aparatului psihic,

structurarea lui (clivajele care permit diferențierile structurale ale instanțelor psihice). Funcția Supraeului sau de reglare morală, (care poate deveni însă și „pură cultură a instinctului morții”), absența sentimentului de continuitate internă la psihotici și narcisici în pierdere de identitate, constituirea și diferențierea Eu - NonEu sau eșecul acesteia pentru a păstra plăcerea absolută a simbiozei, ne permite să regândim diferențierea intern/extern, destinul ambivalenței sau incapacitatea de a o asuma și trăi, ne permite să înțelegem câteva destine ale curei psihanalitice și, de asemenea, să înțelegem comunicarea de la inconștient la inconștient, care poate permite/facilita intricarea pulsională dar și paralizarea forței de viață a terapeutului, paralizarea forței vitale a terapeutului prin distructivitatea internă proiectată de pacient în chiar inima corporală și spirituală a terapeutului...

Și, desigur, nu mai puțin acest al doilea dualism pulsional, ne permite să reflectăm asupra revoluțiilor, războaielor, fragmentării etnice, asupra masacrelor, a psihologiei maselor, a ideologiilor și a istoriei.

Vârstele urii

Înțeleg prin vârstele urii toate transformările posibile sau devenite imposibile, ale urii în iubire și ale iubirii în ură, etapele ontogenetice sau de istorie individuală în care intricarea este posibilă mai mult sau mai puțin, în care trauma nu devine dezintricare, în care juisarea sadică nu paralizază destinul individual sau nu devine vector al acestuia, în care forța de a lega și de a construi a Erosului nu este diminuată, nu se prăbușește în ideologii, nu se limitează la plăcerea imediată, nu este hipnotizată de propria imagine...

Acestea pot fi începuturi dar și sfârșituri de destine umane. Vârste care pot fi ale unui individ, ale unei națiuni sau ale istoriei umanității.

Și în ceea ce consumăm

Încep prin a-l cita pe marele teoretician al NEGATIVULUI, André Green:

„Nu se face literatură bună cu bune sentimente, ne spune Gide. Fie, dar de ce facem literatură bună cu sentimente rele?...”

Facem un consum impresionant de violență agresivă și sexuală, de crime și masacre... Nu ar trebui să ne mirăm pentru că această artă populară nu face decât să vehiculeze satisfacții imposibile sau interzise. Într-o manieră inofensivă și... profilactică. Putem să acceptăm asta. Rămâne totuși evident că acest caracter masiv al producțiilor respective este martorul nevoilor noastre în acest domeniu. Este clasic să glumim despre plictisul din Paradis și distracția din Infern. Este cert, în orice caz, că Infernul este mai credibil decât Paradisul.

Constatăm că Răul este un excitant intelectual și afectiv...” (A. Green - „Pourquoi le Mal?” NRP, 1988).

Note:

¹ S. Freud - Essais de psychanalyse appliquée, idée, Gallimard, 1978, (Traducere proprie).



Gavril Zmicală

Despre istoria și viața armenilor din Transilvania

Datev Hagopian



Biserica armeano-catolică Sfânta Treime

Istoria armenilor din Transilvania, condiționată de istoria acestui teritoriu, s-a raportat secole de-a rândul la istoria României și a Austro-Ungariei.

Armenii au emigrat în Transilvania, precum și în diferite părți ale Europei Orientale, începând din secolele XI - XIII, pe drumul Ani (vechea capitala a Armeniei în sec. X-XI) - Crimeea-Akkerman (Cetatea Albă). Acest flux s-a intensificat, în special, după căderea Aniului. Așa cum subliniază istoricul Suren Kolangian (1923-2006), în Transilvania a existat o oarecare prezență armeană încă de la începutul secolului al XI-lea, prezență a cărei mărturie sunt o serie de toponimice, provenind de la *armean* (*o'rmien*). Această emigrație timpurie a dispărut în mod esențial. Odată cu secolul al XVII-lea, a început un nou flux al armenilor spre Transilvania. Merită amintită mutarea aici din Moldova a unui anumit număr de armeni, mai ales în 1654.¹

Însă, o compactă comunitate armeană s-a format în 1672, când domnitorii din Moldova au desfășurat o prigoană religioasă împotriva armenilor localnici, cerându-le să-și schimbe religia, astfel că o parte semnificativă a armenilor a părăsit Moldova și circa trei sute de mii de familii s-au stabilit în Transilvania.² La stabilirea aici a armenilor a contribuit și invitarea lor de către principele Mihail Apafy în 1672 și acordarea unei serii de înlesniri. Același principe a dat armenilor noi privilegii, iar la sfârșitul secolului, principele Apafy II a reconfirmat acele privilegii.³

Armenii nu doar s-au răspândit în diferite localități din acest teritoriu, dar s-au și concentrat în patru orașe, care astăzi se numesc și orașe armenesti - Gherla (Armenopolis), Dumbrăveni (Elisabethopolis), Gheorgheni (Gyergyó), Frumoasa (Szépviz).

Dintre aceste orașe, Gherla, care s-a construit lângă comuna omonimă, inițial avea populație

armeană în totalitate. Construcția orașului a fost inițiată de episcopul armean de rit catolic Oxentius Vărzărian (1655-1715), care studiasse la Roma, având intenția să-i concentreze în acest oraș pe armeni, după răspândirea lor în diferite localități din Transilvania, pentru a-i salva de la viitoarea asimilare și înstrăinare. Lucrările de întemeiere a orașului încep în 1700, printr-un edict dat de împăratul Leopold I al Austro-Ungariei. Datorită concentrării aici a populației armenice omogene, Gherla devine una dintre principalele metereze de apărare a armenilor din Transilvania.

Cea de-a doua inițiativă importantă a lui Vărzărian în Transilvania a fost strângerea, sub conducerea episcopală unitară, a populației comunității armenice catolice, răspândită în diferite localități ale teritoriului, astfel încât preoții armeni din diferite localități au început să se supună lui Vărzărian, urcat pe scaunul episcopal.⁴

Însă, după decesul său în 1715, din cauza apariției unor divergențe, nu a fost ales un nou episcop, astfel că a fost desființat scaunul episcopal local. De la jumătatea secolului al XVIII-lea, armenii din Transilvania au început să lupte consecvent pentru restabilirea unei Episcopii armenice separate.

După crearea Congregației mekhitariste armenice la Veneția de către abatele catolic armean Mekhitar (1676-1749), la începutul secolului al XVIII-lea, treptat s-au intensificat legăturile, întâi cu cea din Veneția, apoi cu cea din Viena, intensificare care se explică prin două circumstanțe. Întâi că armenii din Transilvania, întorși spre biserica catolică, începând de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, doreau să aibă relații și mai strânse cu Congregația mekhitaristă, pentru ca preoții acesteia din urmă să slujească ca pastori la ei. În al doilea rând, la această întărire a contribuit și faptul că Veneția s-a aflat până în

1848 în componența Imperiului Austro-Ungar, ceea ce ușura stabilirea unor relații mai strânse. După revoluția din 1848 și după reunificarea Italiei, prin această aceeași analogie, armenii din Transilvania și-au întărit legăturile bisericești și culturale cu mekhitariștii din Viena.

La amănunte privind legăturile și, mai ales, începuturile acelor legături și rapoarte dintre mekhitariști și armenii din Transilvania s-a referit în mod amănunțit istoricul și preotul G. Govrighian (1840-1931) în valoroasa lui lucrare consacrată armenilor din Gherla - în capitolul „Abatele Mekhitar, mekhitariștii și Armenopolis”.⁵

Pe baza documentelor de arhivă, Govrighian scrie că abatele Mekhitar trimite în 1722 arhimandriți la Gherla, iar în 1728 la Elisabethopolis.⁶

Prima descriere concisă despre armenii din Transilvania a făcut-o părintele arhimandrit Vartan Esdgarian, din partea mekhitariștilor din Viena în capitolul „Armenii din Transilvania și Ungaria” din lucrarea *Istoria bisericească*. Arhimandritul, devenit ulterior abate al Congregației mekhitariste, prezintă în această lucrare povestea supunerii armenilor din Transilvania față de Biserica de la Roma.

Începând de la această lucrare a lui Esdgarian, editată în 1872, toți mekhitariștii care au scris despre comunitatea armeano-catolică din Transilvania subliniază, ca importanță primordială, necesitatea de a avea un scaun episcopal separat al armenilor localnici, căruia trebuiau să i se subordoneze, ca parte a structurii eparhiale, nu numai orașele cu populație armeană mai numeroasă, ci și armenii din celelalte localități. Chiar și în prezentarea evenimentelor trecutului, această problemă stârnește o întrebare care are rezonanță actuală. Astfel, Esdgarian scrie următoarele despre situația creată în legătură cu conducerea bisericească după decesul din 1715 al lui Oxentius Vărzărian: „Scaunul episcopal devenind disponibil, armenii ortodocși din Transilvania au rămas sub jurisdicția episcopului latin de acolo. Dar aveau preoții lor de rit național armean, care erau educați la Colegiul Urban din Roma, fiind și hirotoniți acolo. Chiar și tronul apostolic, din când în când, invita și el oaspeți, care vegheau la păstrarea neîntinată a credinței ortodoxe”.⁷

Arhimandritul mekhitarist subliniază cu o mândrie reținută că armenii din Transilvania „au păstrat, cu unele modificări, limba și ritul național în cultul și în slujba bisericească. Liturgia este, în mare parte, asemănătoare cu cea a armenilor, luând doar câte ceva din liturghierul latinilor (dominicanilor)”.⁸

După prezentarea istoriei armenilor din Transilvania în lucrarea amintită, cea mai importantă problemă bisericească-comunitară atât a trecutului, cât și a vremii, este socotită întemeierea scaunului episcopal separat, ca o garanție principală a păstrării armenității: „Este neîndoiește că singurul mijloc de a păstra atât etnicitatea, cât și limba armenilor din Transilvania, este a avea un episcop național, după care umblă mulți de câțiva ani încoace, mai ales, societățile armenice din Gherla și Elisabethopol, dar nu se știe încă ce consecință va avea efortul lor.”⁹

Din aceste ultime cuvinte rezultă că oricâtă importanță acordă Esdgarian pentru crearea unei structuri separate bisericești-eparhiale în apărarea identității armenice, se referă la fel de sceptic în



legătură cu posibila rezolvare a acestei probleme.

Cercetătorul istoriei armenilor din Transilvania și apărătorul neobosit al intereselor lor național-bisericești era pâr. Grigor Govrighian, originar din acest teritoriu, care ulterior a devenit abate superior al Congregației mekhitariste din Viena, prin această alegere, după cum vedem, producând mare bucurie armenilor din Transilvania.

Govrighian a scris două cărți și câteva zeci de articole despre armenii din partea locului. Prima dintre aceste lucrări este dedicată Elisabethopolului și are următorul subtitlu amplu: *Armenii din Elisabethopolul Transilvaniei - Istoria acestei emigrații, culeasă din edictele de privilegii, date de principii Transilvaniei și de împărații austrieci, din inscripții contemporane și din înscrisuri oficiale. 1680-1779.*

Așa cum este subliniat chiar în următoarea parte a titlului, această lucrare a fost scrisă după cercetarea și abordarea de ansamblu a documentelor și surselor de informații armene catolice din oraș, despre care Govrighian semnalează în Prefața cărții, spunând că inițial plănuise să publice articole separate în *Handes Amsoriya* (revistă a Congregației mekhitariste, care apare la Viena din 1887), selecționând, pe criterii tematice, diverse documente cu privire la istoria orașului. Însă, când apar câteva asemenea articole, i se solicită rugăminte de a tipări acel ciclu într-o carte de sine stătătoare. El spune cu modestie că, tipărind această carte, a oglindit în ea specificul ciclului de articole. O asemenea lucrare este apreciazabilă din punct de vedere al publicării surselor de informații istorice, printre care nu numai cele istorice, ci și cele de limbaj și de dialectologie, căci așa cum menționează autorul, în acele inscripții s-a oglindit în mod viu și limbajul popular al armenilor localnici.

Arhimandritul mekhitarist nu este în această lucrare lipsit de emoții în expunerea istoriei sale. Istoria îl îndeamnă la continue cugetări, la paralele făcute cu timpul vieții sale. În istoria scrisă de el apar mereu întrebări cu privire la prezent și la viitor. Este o istorie scrisă cu preocuparea față de istoria armenilor din Transilvania în vremea sa și a viitorului.

Când scrie istoria trecută, el se raportează mereu la prezent, spunând în Prefață că a scris această carte cu consolare și durere. Cu consolare, căci a avut acea conștiință că salvează de la dispariție o serie de pagini și vechi amintiri importante din istoria națională. Însă, a scris și cu durere, căci în acele amintiri salvate este „ca și cum aș vedea în mod evident într-o oglindă cât de numeroși erau strămoșii noștri față de noi, atât ca naționalitate, cât și ca recunoaștere, bogăție și credință.”¹⁰

În această lucrare el subliniază mereu două circumstanțe - marele aport adus de armeni la dezvoltarea acestui teritoriu, iar în al doilea rând - privilegiile acordate armenilor de către principii domnitori ai locului, începând cu edictele principilor Apafy.

Sunt destul de elocvente următoarele cuvinte din consemnarea ședinței orașenești din 1760: „Orașul va rămâne mereu un oraș al armeanului, cât și sub conducerea armeanului.”¹¹

Această carte cu peste 500 pagini, așa cum am spus, publicată cu surse de informare, transmite informații prețioase despre uniunile profesionale care au activat în oraș, despre comerțul local și despre relațiile comerciale avute cu Viena și, în general, despre cultura orașenească armeană.

Aceeași structură și problematică are și următoarea lucrare a lui Govrighian - *Metropola armenilor din Transilvania sau descrierea orașului*

armenesc Gherla prin scris și prin imagini, care s-a editat la trei ani după precedentă. Așa cum spune și în subtitlu, ea are și o serie de imagini, care sunt atât fotografii din Gherla, cât și sigilii și diferite stampile ale instituțiilor care funcționau în oraș.

Gherla este un oraș cunoscut cu numele de Armenopolis. Însă Govrighian aduce nu numai această definiție, ci îl numește în titlul principal al cărții „Metropolă a armenilor din Transilvania”. Prefața cărții începe cu prezentarea acestei definiții, în care subliniază că, dintre cele patru orașe principale care au comunități armene, Gherla este „cea mai mare, civilizată, bogată, avansată, cu cel mai mare spirit și locuitori armeni.”¹²

El subliniază cu durere că ungerii au numit cu ironie acest oraș drept metropolă, deoarece Gherla a dat asemenea figuri celebre care au apărat drepturile naționale, „independența bisericească, luptând cu fapta, vorba și scrisul împotriva celor care vor să înghită neamul și să-l asimileze.”¹³

Dacă în cartea precedentă sonoritatea actuală a lucrării se exprima în subtitlul istoric al compoziției, aici ea se manifestă și mai evident, Govrighian scriind despre asta: „Nu este o istorie, următoarea mea carte este despre specificul unui asemenea oraș, ai cărui locuitori, într-o vreme, în mod izolat, dar acum, în marea lor majoritate sunt conaționali, un oraș care este acordat armenilor, întemeiat de armeni, planul lui fiind conceput de un arhitect armean (Alexanian), piatra de temelie fiind și ea pusă de un episcop armean (Vărzărian), cu două sute de ani în urmă, în 1700.”¹⁴

Despre cuprinsul tematic al cărții, el scrie: „Cartea mea este o consemnare a breslelor profesionale și comerciale orașenești, vechi și noi, și a societăților ecleziastice, a edificiilor publice, a instituțiilor, a monumentelor publice, a odăjdilor bisericești, a vechilor manuscrise existente, a obiceiurilor populare, a limbii locale, a legendelor, a fabulelor naționale și a rămășițelor fragmentare ale cântecului...”¹⁵ Numindu-i, în mod plastic, pe armenii care trăiesc pe teritoriul Imperiului Austro-Ungar „conaționali noștri ruși de trunchiul, de copacul nostru”, el spune că, așa cum ei citesc cu interes despre conaționali noștri care trăiesc în diferite țări, așa și aceia citesc despre armenii trăitori în Transilvania.

Scopul principal al acestei cărți consideră salvarea de la uitare și suprimare a istoriei Gherlei, prin propria sa definiție, cândva o emigrație armeană atât de înfloritoare, iar acum aflată pe calea unei asemenea diminuări și a distrugerii zilnice, măcar să devină nemuritoare prin scris și tipar.”

El socotește această lucrare drept un memorial, care arată că în orașul armenesc Gherla - Armenopolis, pe vremuri au trăit numai armeni care, prin activitatea lor spirituală și materială, au lăsat o mare contribuție moștenitorilor lor.

Pe cât scrie cu mândrie despre trecutul Gherlei, cu tot atâta durere menționează că, printr-o evoluție treptată de înstrăinare, peste un secol vor dispărea și „spiritul armenesc, limba armeană, obiceiurile” din această capitală a armenilor din Transilvania, dacă nu se va restabili Episcopia Armeană sau dacă vreun alt stimul extern nu va pune capăt acestui ritm al înstrăinării, cum ar fi stabilirea și popularea cu o mare emigrație armeană din altă parte în Transilvania.

El dorește foarte mult ca această previziune sumbră a sa să nu se adevărească. Socotește dintre scopurile acestei scrieri și acela ca „să înlătore vâlul uitării” de pe această emigrație

armeană și „s-o facă cunoscută măcar parțial întregului neam.”¹⁶

Mai întâi, descrie istoria întemeierii orașului armenesc, organizațiile profesionale și regulamentele lor, uniunile comerciale și renumitele societăți ale comercianților care au funcționat aici.

Govrighian consacră un capitol aparte Episcopiei Armene din Transilvania, menționând că Oxentius Vărzărian a fost otrăvit „pentru că și-a iubit neamul foarte mult și a dorit să-l ridice, alături de etniile din jur, la drepturi și o situație egală.”¹⁷

El spune cu durere că Vărzărian a fost, în realitate, primul și ultimul episcop al comunității armene catolice din Transilvania, din moment ce după el, armenii lui Stepanos Roșka n-au reușit să aleagă un conducător, din cauza lipsei lor de unitate, iar puterea bisericească a fost predată temporar episcopului latin local, apoi când armenii au încercat să aleagă din nou un episcop armean, era deja prea târziu. Chiar prin caracterizarea lui Govrighian, „în felul acesta nu s-a realizat niciodată restabilirea Episcopiei Armene, rămasă în suspensie.”¹⁸

(continuare în numărul următor)

Note:

- 1) S. Kolangian: *Lupta armenilor din Transilvania pentru apărarea identității lor naționale (de la sfârșitul sec. al XVII-lea până la începutul sec. al XX-lea)*, Ecimiadin, 1964, nr. XII, pag. 37.
- 2) Vezi S. Kolangian: *Orașul Gherla și colecția lui de manuscrise armene, Banber Matenadarani*, nr. 6, Erevan, pag. 499.
- 3) Pâr. Grigor Govrighian: *Metropola armenilor din Transilvania*, Viena, 1886, pag. 16.
- 4) Ibidem, pag. 116-133.
- 5) Ibid. pag. 160.
- 6) Ibid., pag. 160-161.
- 7) Arhimandrit Vartan Esgdarian: *Istorie bisericească în cadrul istoriei bisericești naționale*, Viena, 1872, pag. 384.
- 8) Ibidem.
- 9) Ibid., pag. 386.
- 10) Pâr. G. Govrighian: *Armenii din Elisabethopolul Transilvaniei*, pag. VI.
- 11) Ibid., pag.417.
- 12) Pâr. Grigor Govrighian: *Metropola armenilor din Transilvania*, Viena, 1886, pag. VI.
- 13) Ibidem, pag. VI.
- 14) Ibid., pag. VI.
- 15) Ibid.
- 16) Ibid, pag. IX.
- 17) Ibid., pag. 96.
- 18) Ibid., pag. 98.

Eseul durabil și distanța poetică

Traian Vedinaș

Cotidienele și săptămânalele, standarde încă ale scrisului în mass-media au propulsat în ultimii douăzeci de ani editorialiști numeroși, unii crescuți în mediul presei, alții veniți dinspre literatură, filosofie, economie, toți abordând în special teme politice din marea efemeriadă a democrației românești, mai mult sau mai puțin originală.

Sigur, la o privire atentă fiecare editorial poartă pecetea editorialistului, adică un stil prin care se fac recunoscutibili în universul divers și expresiv al discursurilor jurnalistice.

Nu toți au grijă de ceea ce publică sub rotativa zilnică și săptămânală a presei scrise surclasată pentru opinia publică atât de presa vorbită (radioul), cât și de comunicația prin imagine (televiziunea și internetul). Am scris „grijă” în sensul că foarte puțini sunt jurnaliștii de editorial care își strâng materialele între copertile unei cărți.

Printre aceștia puțini se numără și Vasile Sebastian Dâncu, care după ce a publicat *Țara telespectatorilor fericiți. Contraideologii* (2000), *Antidoturile disperării* (2006) – reluată în a doua ediție cu titlul *Politica inutilă* (2007) –, *Patrie de unică folosință* (2010), oferă prin *Poveștile, viața și moartea* (Eikon, 2011) o antologie de autor, o selecție din volumele anterioare cu subtitlul: „50 de texte pentru 50 de ani”.

Autorul *Comunicării simbolice* (1999, 2009), dar și reputatul sociolog ce a fondat institute de cercetare sociologică: Metro Media Transilvania și IRES, își numește cele scrise și publicate, mai întâi la ziar și apoi în carte „eseuri de sociologie critică” înscriindu-și astfel preocupările jurnalistice într-un gen literar ce îl detașează de spațiul înghesuit al editorialelor în care se manifestă cu aplomb, mulți și fecunzi care în scrisul lor jurnalist seamănă unii cu alții, chiar dacă ei se numesc Ion Cristoiu, Cristian Tudor Popescu, Cornel Nistorescu, Grigore Cartianu întrucât toți scriu despre aceleași subiecte, înguste de felul lor în comparație cu diversitatea existenței sociale a „ființei sociale” – cum fericit se exprimă Vasile Sebastian Dâncu – din societatea românească.

Textele lui Vasile Sebastian Dâncu chiar dacă sunt inspirate de evenimente politice, realități sociale și culturale au la bază o metodă: observația, „observația participativă” asumată de ochiul sociologului și decantată apoi într-o scriitură cu deschideri referențiale specifice eseului, adică a acelei modalități de a gândi și a scrie în evantai caleidoscopic, după modelul maștrilor eseului. Într-o astfel de perspectivă scriitura lui Vasile Sebastian Dâncu iese din spațiul efemeridelor jurnalistice și devine o literatură care ne propune și o axiologie, pe care o putem situa într-o matrice stilistică ce gravitează nuanțat între *ethos* și *poesis*, adică între o aspirație spre valori morale și sociale durabile și un fond spiritual profund un fel de humus estetic, ce vine din vocația poetică tănuțată a autorului.

Aspirația spre valori morale înalte o descoperim explicată când autorul filosofează în jurul „contraideologiilor” „ca formă de rezistență”: „Contraideologii pentru că majoritatea oamenilor se mulțumesc cu idei pe care le primesc de-a gata. Din mass-media, de la colegi, de la starurile cu care ar vrea să semene, de peste

tot. O conștiință căutătoare de sfaturi cutreieră lumea căutând exemple. «Exemplele-s făcute pentru proști», spunea demult Mihai Beniuc, dar cine să mai asculte azi un poet care a clacat până la urmă tot într-o ideologie de împrumut. Unii oameni încă se simt izolați când majoritatea presei interpretează într-un fel un eveniment, dar ei cred cu totul altceva. Se simt izolați, simt că se alienează, că trăiesc pe nisipuri mișcătoare, nu se pot opune opiniei care pare a fi dominantă. Mecanismul spiralei tăcerii pe care l-am descris undeva în primele pagini ale acestei cărți începe să funcționeze. Minoritatea gălăgioasă devine majoritate de neoprit, iar democrația nu mai funcționează decât formal” (*Țara telespectatorilor fericiți*, 2000, p. 300).

Aceeași aspirație morală fundamentală ne-o comunică eseurile lui Vasile Sebastian Dâncu și atunci când caută „un gentlemen în politică” și-l descoperă în figura lui Corneliu Coposu: „Pe Corneliu Coposu l-am văzut o singură dată, cu puțin înainte de a muri, într-o sală a Filarmonicii din Cluj. Era o întrunire a CDR-ului, iar eu însoțeam acolo o prietenă care era cederistă exaltată, eu fiind mai degrabă curios să-i ascult pe Manolescu și Ana Blandiana. La vederea lui Coposu, sala s-a ridicat în picioare și a scandat minute în șir «Co-po-su, Co-po-su», într-un ritm de aplauze care ne aduceau aminte de scandările pentru Ceaușescu. Pe parcursul dezbaterii, habotnicii CDR au repetat această figură încă de vreo douăzeci de ori. Eu m-am ridicat la primele două apoi, invitat fiind, și nu membru sau simpatizant, am rămas așezat, singur într-o mare de paltoane ce miroseau a naftalină. Corneliu Coposu se ridica de fiecare dată, dar recepta aplauzele cu o imensă tristețe și rușine, stătea drept și nu știa ce să facă cu mâinile lui mari. Eu stăteam jos, înconjurat de ura celor din jurul meu, chiar cunoștința mea n-a mai vorbit cu mine peste un an de zile, și mă așteptam ca sala să pună mână de la mână ca să mă ia de guler și să mă arunce afară pe scări. La un moment am avut senzația că, preț de 1-2 minute am rămas singuri față în față, în mijlocul aceluși delir, cu Corneliu Coposu. Eu, tânăr asistent universitar mânat de iluzia neutralității absolute, el – un candidat la nemurire, întristat de faptul că lumea din jurul lui nu știa să-și exprime iubirea decât prin mijloacele prin care fusese terorizată s-o simuleze. M-a învăluit într-un zâmbet cald, înțelegător, în timp ce eu juram în gândul meu că nu voi face niciodată politică, iar el probabil că știa că mă înșel” (*Politica inutilă*, 2007, p. 91-92).

Prin această semnalare a altitudinilor morale eseurile critice ale lui Vasile Sebastian Dâncu își derulează implicarea în social și politic, constituindu-se într-o viziune asupra societății românești reprodusă eseistic în note dramatice, de multe ori tragice, militante însă pentru valori perene, pentru o privire față-n față, fără farduri a realităților românești cu acutele lor alarmante, provocatoare și chiar producătoare de neadevăruri și nedreptăți.

În fața realităților dureroase pe care eseurile le analizează potențându-le semnificațiile, Vasile Sebastian Dâncu, are momente când ia distanță față de ele, o distanță poetică am zice precum în eseul *Primăvara accizată*: „A venit primăvara. O propoziție pe care în copilărie am scris-o de sute



Stâlp

Valeriu Semencescu

de ori fără a fi pedepsit la această redundanță. Altădată, în fiecare început de martie îmi adunam poeziile într-o altă configurație pentru volumul de debut. Reciteam toate versurile frumoase din poezi pe care îi visam ca prieteni apropiați: Mircea Dinescu, Matei Vișniec, Constantin Preda, Daniel Corbu, Nicolae Sava, Traian Furnea, Adrian Alui Gheorghe... (pe unii i-am uitat deja, ce cruzime!). Apoi, căutam printre noduri și semne locul în care Nichita a scris despre primăvară ori despre iubire și viața căpăta sensul ei propriu” (*Țara telespectatorilor fericiți*, 2000, p. 39).

De fapt această distanță poetică nu e o îndepărtare de realitate, ci o eliberare de încărcătura tragică a realității pe care eseistul ne-o comunică prin catharsis poetic. Astfel, confruntarea din anii '90 pe tema neocomunismului prin module „anticomuniste” a însemnat o otrăvire a vieții politice și o anulare a tiparelor „unei selecții normale a elitei politice”. În fața unei astfel de situații și distanța poetică devine tragică „Tristețea acestor zile de război mi-a readus în minte o strofă dintr-o poezie scrisă de Mircea Dinescu în 1979: «Dă-mi Doamne totul numai pe din două/ Spânzurătorii cu funie de maci/ Iubite credincioase doar când plouă/ și libertate ghemuită-n saci.»” (*Țara telespectatorilor fericiți*, 2000, p. 74).

Poezii cu funcție cathartică în eseurile critice mai sunt „îngerul Nichita”, Ana Blandiana, dar și poezii Transilvaniei: Traian Furnea, Ioan S. Pop, Ion Mureșan, Nicolae Băciut, Adrian Suci și Ioan Pinte.

Selecția de eseuri din *Poveștile, viața și moartea* (2011) structurate în „primăverile”, „frici și speranțe”, „suferințe”, „tristețile”, „iubirile”, „Clujul, Transilvania, România, Patria mea”, „exerciții de admirație”, cu deschideri nu numai spre distanța poetică, ci și spre judecăți sociologice și filosofice, după cum dovedește regula fără regulă a discursului eseistic, reprezintă în profunzime și atitudine prin care putem descoperi că față de „cercul democrației” din societatea românească actuală se poate adopta nu doar modelul caragialian, ci unul desprins din dimensiunea sobră și profundă a spiritului ardelean, pe care eseurile lui Vasile Sebastian Dâncu ni-l răscumpără pentru a-l avea aproape de noi înșine într-o societate în care „democrația tuturor” este nu o dată asfixiată de cei care se cred mai democrați decât alții, propunând profiluri păguboase, într-o societate ce n-a fost încă părăsită nici de frumusețe, nici de adevăr.

Politica de cavou

Aurel Sasu

Gorila lui Liviu Rebreanu apare în iunie 1938, la Editura „Universala Alcalay” (cel mai vechi proiect datează de prin anii 1912-1916). Momentul psihologic al declanșării procesului de creație pare să fie scurta experiență din administrația culturală (director al Teatrului Național, decembrie 1928 - decembrie 1929, și director al Educației Poporului, decembrie 1929 - decembrie 1930), experiență însoțită de atacurile violente ale lui Nichifor Crainic (de la *Cândirea*), Pamfil Șeicaru (proprietarul *Curentului*) și Stelian Popescu (directorul *Universului*). În 28 noiembrie 1930, scriitorul își serbează a 45-a zi de naștere. Notează, în *Jurnal*, cu această ocazie, și titlul romanelor care-i „forfotesc în minte”. În primul rând, „*Gorila*, avându-l erou pe Pamfil Șeicaru și toată lumea stranie, zisă intelectuală din presă și teatru”. Plecarea de la Direcția Educației Poporului îi provoacă „o strângere de inimă”, dar și mulțumirea că scapă de „obișnuința funcționărească” și se poate ocupa de cărți. „La toamnă să pot publica măcar fragmente din *Gorila*”, notează la 27 decembrie 1930 (retras, între timp, la proprietatea de la Valea Mare). Intenție reluată în 1931, chiar dacă izolarea asumată îi creează mari probleme de comunicare („Am un grup destul de considerabil de dușmani declarați. Și grupul se mărește mereu... Eu nu mai am nimica... Dușmanii au fanatismul urii”).

În ciuda acestei situații, în 1933 e gata să semneze „un angajament, cu Alcalay” (însemnarea din 24 septembrie 1933), deși lucrul nu avansa deloc. „De-abia aștept să pot începe scrisul la *Gorila*. În fond, e singura plăcere și bucurie pentru mine, să scriu. Creând o lume fictivă, parcă o uiți pe asta din prejura, oricât te inspiri din ea” (21 octombrie 1934, Valea Mare). Din 1931, titlul romanului începe să fie consemnat în presă cu oarecare insistență. Revista *Citește-mă* și ziarul *Patruia* îl anunță între cărțile „ce vor apare” în 1933 (15 octombrie și, respectiv, 11 noiembrie). E interesant de urmărit, de altfel, această relație dintre răbdarea, încrederea și chinul redactării, așa cum reiese din *Jurnal*, pe de o parte, și graba sau informația impusă de nevoile reclamei, pe de alta. Nu scrisese Rebreanu însuși că ceea ce oferă ziarele, „afară de știri materiale, e ucigător pentru suflet”? Iată o notă din *Naționalul* (nr. 18, 1 iunie 1934): „D-l Liviu Rebreanu al cărui ultim roman, *Jar*, e comentat de toată lumea a predat editurii Alcalay manuscrisul *Gorila*. La apariția acestui roman cafeneaua literară va găsi noi subiecte de bârfeală”. Realitatea e, însă, cu totul alta. „Încet, încet, dacă voi avea zile și putere, voi ajunge cu toate la punct... Firește, dacă aș putea scrie vărtos la *Gorila*, să fie gata pe primăvară, toate s-ar înlesni considerabil. Scrisul însă merge greu, ca totdeauna. Nu sunt încă deloc hotărât asupra liniei personajului principal și nici nu pot începe nimic serios. Nu vreau să semene cu Șeicaru, deși sumedenie din trăsăturile Șeicarului se potrivesc grozav eroului meu” (26 noiembrie 1934).

În același an, 1934, scriitorul intră în al cincizecilea an de viață. Deși, în decembrie 1935, se gândea să lucreze serios la *Gorila* și s-o sfârșească în mai, ziarul *Naționalului* reia, sub diferite forme, timp de mai multe luni, informația din 1 iunie. „D-l Liviu Rebreanu, al cărui ultim roman, *Jar* a obținut un frumos succes de librărie, transcrie, pentru Editura Alcalay, romanul de senzație *Gorila*” (8 iunie 1934); „D. Liviu Rebreanu tipărește în Editura Alcalay un roman care se cheamă *Gorila*” (17 iunie 1934). „În curând apare *Gorila*, roman de d. Liviu Rebreanu, Editura Alcalay. *Gorila* va stârni senzație. D.

Rebreanu descrie aici tipuri din viața actuală a capitalei, care vor putea fi identificate” (27 iunie 1934); „Noul roman al d-lui Liviu Rebreanu, *Gorila*, apare la începutul toamnei” (6 iulie 1934). *Munca literară* (nr. 16, 1934) anunță și ea *Gorila*, la rubrica „cărților în curs de apariție”, în vreme ce *Credința* publică nota plină de patetism a lui Erasm (Petru Manoliu): „Doamne, cum aș dori ca acest nou volum al d-lui Rebreanu să fie roman. Roman cu adevărat. Roman toată ziua și toată noaptea. Roman trei sute sau patru sute de pagini...” Prozatorul însuși întreține atmosfera ambiguă din jurul viitoarei sale opere. În răspunsul la ancheta *Ce e real în opera d-voastră* (*Rampa*, 2 ianuarie 1931), anunță deja *Gorila* („inspirat de un personaj actual care reprezintă tipul feroce al aristocrației de azi”), chiar dacă, abia în 1934, își propune să înceapă „scrisul” la aceeași carte. De unde și nedumerirea presei: „Când apare *Gorila*?” sau: „Tipărește sau nu, în acest an, Liviu Rebreanu noul său roman *Gorila*?” (*Naționalul nou*, 1934, 4 și 17 noiembrie).

Într-un interviu din *Rampa* (13 noiembrie 1933) romanul e considerat, în sfârșit, scris „nu însă și isprăvit, adică revăzut și proclamat definitiv”. Sunt dezmințite, cu această ocazie, și informații conform cărora autorul se preocupă de „viața artistică, socială și culturală a capitalei” (*Naționalul nou*, 1934, 26 noiembrie). Acțiunea *Gorilei*, ține să precizeze Rebreanu, „se petrece mai mult într-o lume politică activă” (*Rampa*, 13 noiembrie 1933). Dan Petrașincu remarcă o oarecare „dezordine” în succesiunea romanelor, recunoscută, de altfel, și de Rebreanu: „Plănuiesc un roman, încep să scriu la el... și iese cu totul altceva. Scriu de atâta timp, de exemplu, la *Gorila* și mi se pare că va ieși un alt roman: *Minunea minunilor*” (*Adevărul literar și artistic*, 30 iunie 1935). În interviul luat de Camil Baltazar (*Cuvântul liber*, 30 noiembrie 1935) se fac, totuși, mai multe precizări privind acțiunea și natura intrigii cărții: „E drept că eroul meu reprezentativ din *Gorila* e un echivalent urban al lui Ion. E parvenitul de după război, din epoca 1918-1921, când s-au consolidat temeliele marilor averi a multor potențați de azi. Parvenitul ca expresie potențială în toate clasele, parvenitul în politică, în universitate, în comerț, dar nu parvenitul în sens ieftin. În concepția mea, eu văd parvenitul ca o forță vitală și o energie creatoare în plin mers, care s-a dezvoltat vertiginos și sărind treptele numai datorită vremilor excepționale în care trăim”. Din alt interviu, luat tot de Camil Baltazar (*Vremea*, 1 decembrie 1935) rezultă că romanul chiar s-ar afla în faza finală („*Gorila*, la care transcriu în momentul de față”), deși însemnarea din *Jurnal* (12 octombrie 1936) ne trimite din nou la „frigurile *Gorilei*, care merge greu”. Grăbit, ziarul *Naționalul nou* (23 iunie 1935) anunță lansarea volumului pentru toamna lui 1935. „Romanul cu care Editura Alcalay își va inaugura sezonul de toamnă va fi *Gorila*, un roman de proporții, semnat de d. Liviu Rebreanu”.

Lui Mihail Sebastian, Rebreanu îi declara în *Rampa* (2 decembrie 1935) că romanul „va fi gata prin februarie” 1936, ceea ce nu se întâmplă nici în... octombrie. „Dacă *Gorila* nu e gata în iarna asta - o rușine. Dar va fi! Sigur!” (*Jurnal*, 18 octombrie 1936) și n-a fost gata, cum se știe, nici în 1936, nici un an mai târziu. Însemnările din *Jurnal* sunt de-a dreptul dramatice: „Aseară de-abia aș putea zice că am lucrat la roman, deși n-am scris încă. Dar am stat realmente până la trei dimineața” (12 decembrie 1936); „Aseară am stat tot până la trei dimineața în zadar. Am scris un rând...” (13 decembrie 1936); „Aseară iar am stat până la trei și am scris o jumătate de pagină

proastă.” (14 decembrie 1936); „Azi-noapte am stat până la patru, tot zadarnic” (15 decembrie 1936) etc. Lucrează apoi zece ore pe zi, scrie „bine”, după 1 ianuarie 1937 (câte trei pagini și jumătate pe noapte), dar, în 6 ianuarie 1937, aruncă totul și începe noua formă, în 9 ianuarie: „două pagini până la patru dimineața”. Ziarul *Credința* (3 ianuarie 1936) anunțase, cu câteva zile mai devreme, că „viitorul roman al d-lui Liviu Rebreanu se află la a doua transcriere”, în vreme ce directorul Em. Ocneanu, în *Rampa* (23 noiembrie 1936) mai speră să tipărească „magnificul roman” în „cel de al cincizecilea an al vieții” scriitorului.

Momentele de mulțumire temperată („n-am scris mult, dar am fost în atmosferă” - 14 ianuarie 1937 sau: „n-am scris nimic, și, totuși, noaptea n-a fost pierdută” - 18 ianuarie 1937), alternează cu cele de panică reală: „Ce-o fi această permanentă amânare și eschivare? Impotență cerebrală? Oh, oh!” (17 ianuarie 1937).

Ziarul *Epoca* scrie despre „cartea care se lasă așteptată” (3 ianuarie 1937), *Rampa* dă ca sigură apariția în februarie 1937, *Lumea românească* o amână pentru toamna lui 1937. Totuși, *Gorila* „stă pe loc” (1 februarie 1937). Nici miercuri, 3 februarie 1937, „de la 7” seara, până la 4 ” dimineața”, prozatorul nu scrie nimic. În alte nopți la fel. În 12 februarie 1938, se află încă „în luptă cu *Gorila*”, deși, din mai, „lucra cu disperare” la corecturi. Primește primele exemplare la 10 iunie 1938. Despre semnificația titlului, Rebreanu a vorbit de mai multe ori: „*Gorila* - un monstru sufletesc, un om de aceia dintre care întâlnești mulți în ziua de azi și care, prin însușiri tainice și impunătoare, ajunge să reprezinte o clasă de oameni” sau: „*Gorila* cuprinde revoluția sufletului orășenesc, la o răscruce de drumuri (și) de destine” (interviul cu Mihail Șerban, în *Adevărul*, 1 mai 1937), ori: „*Gorila* e politica, dragul meu! Politica asta de toate zilele, de toate sforările și mârșăviile. Monstrul ăsta ucigător, care pătrunde în viața eroului meu, i-o năpădește, îl copleșește. Conflictul se naște tocmai de-aici: din pasiunea politică întâlnind într-un individ o altă pasiune omenească: iubirea” (*Facla*, 15 februarie 1938). Cum ucide acest monstru sufletesc? Cum „ne-a stricat politica până-n măduva oaselor”? Iată doar exemplul lui Miron Radu Paraschivescu, pentru care, în 1938, Rebreanu era „marele meșter intrat în istoria scrisului și-a artei românești”. După numai șase ani (*Ecolul*, 6 septembrie 1944), pentru același, romancierul este, nici mai mult, nici mai puțin, decât un „agent hitlerist”: „Cu mult înainte de a fi murit el era un cadavru viu. Moartea lui de acum câteva zile e doar o concluzie, o formalitate de stare civilă. Semnificația ei? Da! este una. Că sunt nume multe asemenea cadavre vii care se mai târăsc prin ruinele acestui București... Lăsați-le să putrezească liniștit”.

Cum e posibil așa ceva? Simplu! Viața românească a fost și, ne avertizează Rebreanu, continuă să fie o „minciună oribilă”. Victimă a intereselor de partid, România n-a cunoscut revoluții, ci numai aranjamente. Nimeni n-a încercat s-o vindece cu fapte, ci numai cu discursuri. Ieri ca și azi, nimeni n-a înțeles că țara nu dorește decât să fie lăsată în pace. Trăim încă în epoca de aur a demagogiei, a trădării și a lipsei de disciplină morală. Din care nu vom ieși, atâta timp cât *Gorila* continuă să rămână un brand național: *pumni bătute în piept și falsă democrație*. E tot ce vrea să spună romanul ca substrat de realitate.

T. S. Eliot

A-1 critica pe critic

(Urmare din numărul trecut)

Dar ceea ce doresc să spun este că aceste expresii pot fi justificate prin faptul că sunt simboluri conceptuale ale unor preferințe de natură emoțională. Astfel, accentul pe tradiție s-a pus, cred, ca urmare a reacției mele la poezia de limbă engleză a secolelor nouăsprezece și douăzeci și ca rezultat al pasiunii mele pentru poezia dramatică și lirică a sfârșitului secolului al șaisprezecelea și a secolului al șaptesprezecelea. „Corelativul obiectiv” din textul despre *Hamlet* s-ar putea să reprezinte preferința mea pentru piesele mai mature ale lui Shakespeare – cu osebire *Timon*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus* – și pentru piesele târzii ale acestuia, despre care domnul Wilson Knight a scris atât de lămuritor. Iar „disocierea sensibilității” poate reprezenta devotamentul meu față de Donne și poezii metafizici, dimpreună cu reacția mea împotriva lui Milton.

Am impresia, de fapt, că aceste concepte, aceste generalizări, și-au avut punctul de plecare în sensibilitatea proprie. Ele s-au născut din sentimentul de înrudire cu un anumit poet ori cu un anumit tip de poezie, iar nu cu un altul. Mă feresc să afirm că ceea ce spun acum este valabil și pentru criticii de alt gen, sau chiar pentru criticii din categoria mea – vreau să zic, poeți care au scris și eseuri critice. Dar sunt înclinat să întreb despre oricine își exersează condeiul în domeniul esteticii: „ce opere literare, picturi, sculpturi, arhitectură sau muzică îi plac cu adevărat acestui teoretician?” Firește, putem adopta o teorie, iar ulterior să ne auto-convingem că ne plac operele de artă compatibile cu teoria respectivă – acesta este pericolul la care se expune criticul de artă filosof. Dar sunt convins că propria-mi teoretizare este epifenomenală față de gusturile mele și că, în măsura în care este validă, izvorăște din cunoașterea directă a autorilor care au influențat propriul meu scris. Sunt, desigur, conștient că expresiile „corelativul obiectiv” și „disocierea sensibilității” trebuie atacate sau apărate la nivelul lor de abstractizare și că acum n-am făcut decât să indic care cred eu că le-a fost geneza. De asemenea, sunt conștient că explicându-le în felul acesta fac o generalizare despre propriile mele generalizări. Dar de un lucru sunt sigur: că am scris cel mai bine despre autorii care mi-au influențat poezia personală. Spun „autorii” și nu „poeții”, pentru că îl includ pe F. H. Bradley, ale cărui lucrări – aș putea spune a cărui personalitate manifestată în operă – m-a afectat profund, și pe Episcopul Lancelot Andrewes, din a cărui predică despre Nativitate am extras câteva rânduri pentru *Călătoria magilor* și a cărui proză se reflectă, palid, în predica din *Asasinat în catedrală*. Îi includ, de fapt, pe toți scriitorii, de versuri sau de proză, al căror stil l-a influențat pe al meu. Nutresc speranța că eseurile mele despre scriitorii individuali care m-au influențat vor deține o anumită valoare și pentru o generație viitoare care mi-ar respinge sau ridiculiza teoriile. În tinerețe, mi-am consacrat trei ani studierii filosofiei. Cu ce m-am ales din acest studiu? Cu stilul a trei filosofi: engleza lui Bradley, latina lui Spinoza, greaca lui Platon.

În relație cu eseurile despre poezii individuali,

chibzuiesc și la întrebarea: în ce măsură reușește criticul să modifice gustul publicului pentru un poet sau altul, pentru o perioadă sau alta din literatura trecutului? Mie, bunăoară, mi se poate atribui un rol cât de mic în stârnirea interesului față de primii dramaturgi și poezii metafizici și promovarea lor? Aș zice că mai deloc – în calitate de critic. Normal, trebuie să facem deosebirea între *gust* și *modă*. Moda, pasiunea pentru schimbare de dragul schimbării, aspirația spre ceva nou, e foarte trecătoare; gustul e ceva ce izvorăște dintr-o sursă mai profundă. Într-o limbă ca a noastră, în care de multe generații se creează poezie bună, preferințele fiecărei generații pentru clasicii respectivei limbi vor varia. Unii scriitori din trecut se situează mai aproape decât alții de gusturile generațiilor vii; unele perioade din trecut au o mai mare afinitate cu epoca noastră decât altele. Unui lector tânăr, unui critic cu gustul neformat autorii favoriți ai generației sale i se vor părea superiori celor preferați de generația precedentă; criticul mai conștiincios va recunoaște că nu sunt decât mai congeniali, nu neapărat mai merituosi. Una dintre misiunile criticului este să-i ajute pe oamenii educați din vremea în care trăiește să-și recunoască afinitățile cu un anumit poet, cu un anumit tip de poezie, cu poezia unei anumite epoci, iar nu cu a alteia.

Criticul, totuși, nu poate crea gustul. Am fost creditat cu crearea unei mode favorabile lui Donne și altor poeți metafizici, dramaturgilor minori elizabetani și iacobini. Dar nu eu i-am descoperit pe poezii aceștia. Coleridge și Browning, pe rând, l-au admirat pe Donne; cât despre primii dramaturgi, există Lamb, iar omagiile entuziaste ale lui Swinburne nu sunt lipsite de merit. În timpurile noastre, lui John Donne nu i-a lipsit publicitatea: *Life and Letters* (Viața și corespondența), de Gosse, în două volume, a apărut în 1899. Îmi amintesc cum am fost inițiat în poezia lui Donne, ca balic la Harvard, de către Profesorul Briggs, un admirator înfocat; ediția lui Grierson a *Poeziilor*, în două volume, a apărut în 1912, iar cartea lui Grierson, *Metaphysical Poetry*, (Poezia metafizică), recenzată de mine, mi-a furnizat prima ocazie să scriu despre Donne. Sunt convins că dacă am scris bine despre poezii metafizici, acest lucru s-a întâmplat fiindcă erau poeți care m-au inspirat. Și dacă se poate spune că am vreun merit în promovarea unui interes mai cuprinzător față de ei, e pur și simplu fiindcă niciun alt poet care i-a lăudat nu a fost influențat de ei atât de profund ca mine. Pe măsură ce s-a răspândit gustul pentru poezia mea originală, s-a răspândit și gustul pentru poezii cărora le datoram cel mai mult și despre care scrisesem. Poezia lor și a mea erau congeniale pentru epocă. Uneori mă întreb dacă epoca respectivă nu se apropie de sfârșit.

Este adevărat că datorez, așa cum am recunoscut întotdeauna, la fel de mult anumitor poeți francezi ai secolului al nouăsprezecelea târziu, despre care n-am scris niciodată. Am scris despre Baudelaire, dar nimic despre Jules Laforgue, căruia îi sunt dator mai mult decât oricărui alt poet, din orice limbă; nimic despre Tristan Corbière, căruia, de asemenea, îi datorez ceva. Motivul, cred, este că nimeni nu mi-a făcut o comandă să scriu. Căci acele eseuri timpurii au fost, toate, scrise pentru bani, fiindcă aveam nevoie de ei, iar prilejul a fost de fiecare dată o carte nouă despre un autor, o

ediție nouă a operelor sale, sau o aniversare.

La întrebarea despre măsura în care criticul poate influența gustul perioadei în care trăiește am răspuns – vorbind strict în numele meu – exprimându-mi îndoiala că scrierile mele critice ar fi avut, sau ar fi putut avea, vreo influență, alta decât asupra propriilor mele poezii. Acum mă adresez chestiunii: cât de mult și în ce fel se modifică gusturile și opiniile criticului pe parcursul vieții sale? În ce măsură indică astfel de modificări un spor de maturitate; când sunt ele semne de decadere; când trebuie să le considerăm schimbări – nici în bine, nici în rău – și nimic mai mult? Vorbind tot despre subsemnatul, constat că opiniile mele despre poezii care m-au influențat în perioada de formare rămân neschimbate și nu diminuez laudele adresate lor cândva. E adevărat, ei nu-mi mai pricinuesc acea emoție vie și sentimentul de expansiune și de eliberare ce vine dintr-o descoperire care este și o descoperire a sinelui; dar aceasta este o experiență de trăit o singură dată în viață. Și e adevărat că acum caut încântarea pură la alți poeți decât aceștia. Răsfoiesc paginile lui Mallarmé mult mai des decât pe ale lui Laforgue, pe ale lui George Herbert mai des decât pe ale lui Donne, pe ale lui Shakespeare mai des decât pe ale contemporanilor și epigonilor săi. Acest lucru nu implică neapărat un verdict de relativă măreție: este vorba, pur și simplu, de faptul că literatura care răspunde cel mai prompt necesităților mele la vârsta de mijloc și la vârsta înaintată este alta decât hrana după care am tânjit în tinerețe. Shakespeare, însă, e atât de mare, încât o viață de om nu e suficientă pentru a te maturiza ca să-l apreciezi cum se cuvine. Există, totuși, un poet care m-a impresionat profund la douăzeci și doi de ani, când, deși nu cunoșteam decât rudimentele limbii sale, m-am apucat să-i descifrez stihurile; un poet care mă reconfortează și mă uimește și la această vârstă, deși stăpânesc limba lui la fel de precar. N-am fost niciodată mai mult decât un student mediocru al clasicismului – poetul despre care vorbesc e Dante. Cred că în tinerețe, uimitoarea economie de cuvinte și directețe ale lui Dante – săgeata lui care nimerește nesmintit centrul țintei – au constituit pentru mine niște sănătoase corecții ale extravaganțelor autorilor elizabetani, iacobini și carolinieni cu care mă delectam.

Ceea ce spun acum se aplică, poate, la toată critica literară. E sigur că se aplică la a mea, care este superioară calitativ când scriu despre autorii admirați de mine din tot sufletul. Pe următoarea treaptă calitativă stau scrierile mele despre autori pe care îi admir mult, dar cu relativizări cu care alți critici s-ar putea să nu fie de acord. Nu cer asigurări că eseurile mele despre dramaturgii elizabetani minori sunt valabile, dar mă interesează să aflu ce cred alți critici de poezie despre, bunăoară, ceea ce am scris despre Tennyson sau Byron. Comentariile despre autori neglijabili nu suscită un interes permanent, întrucât oamenii își pierd interesul pentru scriitorii discutați. Cenzurarea unui mare scriitor – sau a unui autor ale cărui opere au trecut testul timpului – va fi probabil influențată de considerente extra-literare. Lui Samuel Johnson îi era, evident, antipatică – ca și mie – personalitatea lui Milton, precum și unele vederi politice și teologice ale acestuia (dar când mi-am scris primul eseu despre Milton i-am evaluat poezia ca poezie și în strânsă relație cu ceea ce consideram a fi nevoile timpului meu; când am scris al doilea eseu despre Milton, n-am intenționat să fie ceea ce Desmond McCarthy și alții au luat drept o retractare a opiniei

→



anterioare, ci un pas înainte, ținând seama de faptul că era improbabil să mai fie imitat și de aceea putea fi studiat cu profit. (Această referință la Milton este o paranteză.) Nu regret ce am scris despre Milton, dar când mintea unui autor este atât de antitetică față de a mea ca a lui Thomas Hardy, mă întreb dacă n-ar fi fost mai bine să nu fi scris despre el deloc.

Probabil că despre scriitorii contemporani sau aproape contemporani pot emite judecăți critice mai puțin ferme decât despre cei de odinioară. Dar evaluarea poetilor contemporani cu mine și a celor mai tineri, pe care îi simt afini, rămâne neschimbată. Există, cu toate acestea, o figură contemporană în legătură cu care gândul meu va oscila mereu între neplăcere, exasperare, plictiseală și admirație. Este vorba de D. H. Lawrence.

Se pare că opiniile mele despre D. H. Lawrence alcătuiesc o împletitură de laude și repulsie. Cele mai vehemente oftaturi de neplăcere ale mele au fost conservate, ca muștele în ambră sau ca viespile în miere, prin diligențele doctorului Leavis; dar, între două pasaje citate de el, unul publicat în 1927, celălalt în 1933, constat că în 1931 îi amenințam cu degetul, cam pompos, pe episcopii care convocaseră Conferința de la Lambeth, reproșându-le că „rataseră ocazia de a se disocia de condamnarea a doi scriitori foarte serioși și perfecționiști” – domnii James Joyce și D. H. Lawrence. Nu am nicio explicație pentru aceste contradicții aparente. Anul trecut, în procesul *Lady Chatterley*, m-am declarat gata să compar ca martor al apărării. Poate că avocații apărării au fost inspirați să nu mă pună în boxa martorilor, pentru că mi-ar fi fost destul de greu să-mi expun limpede ideile unui juriu prin această formă de închiziție, iar un procuror cu adevărat vicelan m-ar fi derutat teribil. Am considerat atunci, ca și acum, că urmărirea în justiție a unei astfel de cărți – o carte foarte serioasă și de înaltă moralitate intențională – era o gafă deplorabilă, cu urmări nefericite, indiferent de verdict, și avea să ofere romanului o celebritate

dezgustătoare pentru autor. Dar autorul îmi rămâne antipatic, din cauza a ceea ce consider eu egoismul lui, o pornire spre cruzime și un defect pe care îl împarte cu Thomas Hardy – lipsa de umor.

Motivul special din care amintesc de reacția mea la opera lui D. H. Lawrence este că e bine să nu uităm, când discutăm un subiect precum critica literară, că nu putem scăpa de subiectivism și că există și alte standarde, pe lângă „meritul literar”, care nu pot fi excluse. S-a observat, în cazul *Chatterley*, că unii martori ai apărării au apărut cartea pentru intențiile morale ale autorului, nu fiindcă este o operă literară importantă.

În tot ce am spus astăzi m-am străduit să mă limitez la acea parte a prozei mele critice care poate fi definită cel mai corect drept „critică literară”. Pot să rezum acum concluziile la care am ajuns, după ce mi-am recitat toate scrierile ce pot fi definite astfel? Am constatat că cele mai bune scrieri se înscriu între limite foarte înguste, eseurile mele cele mai izbutite fiind, după părerea mea, cele dedicate scriitorilor care m-au influențat ca poet – firește, majoritatea acestora sunt și ei poeți. În acea porțiune a criticii mele care se ocupă de scriitorii față de care mă simt recunoscător și pe care i-am putut lauda din tot sufletul, continuu să am încredere pe măsură ce îmbătrânesc. Cât privește sintagmele cu valoare de generalizare, atât de des citate, sunt convins că forța lor provine din faptul că sunt încercări de a rezuma, la nivel conceptual, experiența directă, intensă, oferită de poezia pe care am găsit-o congenială.

Este riscant, poate prezumțios, să generalizez pornind de la experiența proprie, chiar cu privire la criticii de categoria mea – adică scriitorii care sunt în primul rând creatori, dar reflectează asupra vocației lor și asupra muncii altor practicieni. Recunosc, mă interesează mai mult ce au scris despre poezie poeții, decât ce spun despre ea criticii care nu sunt poeți. Am mai propus ideea că e imposibil să delimitezi critica literară de critica întreprinsă pe altă bază, că nu putem exclude în totalitate judecățile morale, religioase și sociale. Că acest lucru este posibil și că meritul literar ar putea fi

estimat în izolare totală este iluzia celor ce cred că meritul literar justifică de unul singur publicarea unei cărți condamnabile din rațiuni de morală. Dar cea mai apropiată de critica literară pură ajunge să fie critica artiștilor care scriu despre propria lor artă; pentru asta, mă adresez lui Johnson, lui Wordsworth și Coleridge. (Paul Valéry este un caz special.) În alte tipuri de critică, istoricul, filosoful, moralistul, sociologul, lingvistul pot juca un rol important; dar, în măsura în care critica literară poate fi pur literară, cred că această critică a artiștilor care scriu despre propria artă are o intensitate mai mare și mai multă autoritate, deși sfera de competență a artistului poate fi mult mai sever limitată. Simt că eu, personal, am vorbit mai cu autoritate (dacă teremenul nu sugerează aroganță) doar despre acei autori – poeți și câțiva prozatori – care m-au influențat; că enunțurile mele despre poeții care nu m-au influențat mai merită și acum o atenție serioasă; că vederile mele despre autorii ale căror opere îmi displac sunt – ca să nu spun mai mult – extrem de discutabile. În încheiere, să vă reamintesc că mi-am concentrat atenția asupra criticii literare *qua* literară și că un studiu din perspectiva credințelor mele religioase, sociale, politice ori morale și din perspectiva acelei mari părți din scrierile mele în proză consacrate acestor credințe ar fi un exercițiu de auto-examinare cu totul diferit. Dar sper că tot ceea ce am spus astăzi trimite la motivele din care, pe măsură ce criticul îmbătrânește, scrierile lui sunt mai puțin încinse de entuziasm, dar informate de un interes mai larg și, nădăjduim, de mai multă înțelepciune, mai multă umilitate.

Traducere de
Virgil Stanciu

Note:

- 1 *A Șasea Prelegere pentru Convocare*, rostită la Universitatea din Leeds în iulie 1961.
- 2 Din timpul domniei regelui George V (1910-1936).
- 3 *On Poetry and Poets* (Faber & Faber, 1957).

Expoziția celor 4

(urmărire din pagina 36)

dascăl, propune un discurs vizual dinamic – conturând mai multe linii de investigare plastică: broderie/colaj, tapiserie spațială, instalație textilă ambientală – „update” la noile direcții de pe scena mondială. Stăpânirea tehnicilor tradiționale și moderne vehiculate în artele textile contemporane reprezintă cu siguranță un atu în creația plastică a Angelei Semencescu, conferind siguranță/dezinvoltură demersurilor sale exploratorii, forța lor sugestivă provenind, în mare măsură, și din sensibila reconsiderare actualizată a conexiunilor cu ritmurile viului, cu Natura-Mamă. Condensând sonorități jubilatelor de *Carmina Burana*, tonuri grave, stihiale, de pământ ori de foc alături de delicate meditații intimiste, lucrările Angelei Semencescu lasă să se întrevadă un univers lăuntric complex, bine structurat, bazat pe o personalitate robustă, pozitivă, răvășită adeseori de inexplicabile fragilități și reverii eterice. Opuțența dominatoare a texturilor de inspirație telurică (vezi *Structuri vegetale*, *Emoție de toamna*, *Măinile grădinarului* ș. a.) se volatilizează, parcă, în fața unor aerate/fragile structuri reticulare ce învăluie misterioase ofrande, amintind de anticul *xenion* (*Ziua ca un dar*).

O notă aparte aduce universitarul Valeriu Semencescu, nedezmintind vocația sa primă, cea de sculptor în sticlă. Lucrările expuse, grupate sub semnul *Constructivismului*, țin, mai degrabă de

variantele sa „neo” ori chiar de *deconstructivism*, forma – deconstructurată, perforată ori torsionată – recristalizând pe osaturi *more geometrico*, nelipsind însă inflexiuni organice ori chiar accente figurative explicite. Deși dezvoltă un simț al monumentalului străin, în esență, postmodernității, Valeriu Semencescu se situează în strictă contemporaneitate atât prin investigațiile sale temerare în zona cromaticii și a texturilor care ar putea fi obținute în sticlă, cât și prin invocarea unor leitmotive ale civilizației post-industriale: „poetica perisabilității”, „fragmentarul”, „pseudo-eșantioanele arheologice”, „nostalgia paradigmelor civilizaționale extinse”. Simbolul stâlpului – *Axis Mundi* atât în Misteriile Antichității cât și în riturile arhaice precreeștine autohtone – adaugă forță și mister coeziunii discursului plastic, impregnându-l tacit cu un anume aer inițiativ. Deși iluminarea naturală, nederijată, nu pune aici în valoare întregul repertoriu de posibilități structurale ale luminii, umbre, transparențe, ireale translucidități ori străluminări aleatorii iscate de acest capricios material – sticlă – devin esențiale în crearea identității vizuale a „entităților” plastice monadice marca Valeriu Semencescu. Reverberații prin care sculptura sa în sticlă dobândește, astfel, o stranie „independență”, generând câmpuri magnetice autonome, distincte în economia de ansamblu a spațiului de expunere.

Note:

Rotaract este o organizație internațională, non-guvernamentală, fondată și sponsorizată de către cluburile Rotary și Rotary Internațional, membrii fiind tineri, cu vârste cuprinse între 18-30 ani. Cluburile *Rotaract* din întreaga lume promovează principiile rotariene de conduită, organizând varii proiecte culturale și social-umanitare, în rețeaua mondială funcționând aproximativ 7600 de cluburi în 168 de țări.

**Noua „locație” apărută de câteva luni pe harta cultural-artistică a Clujului – Galeria Hangar, este situată *intra muros*, pe strada Episcop Ioan Bob, la numărul 12. Nu știm dacă definiția de dicționar a substantivului comun *hangar* ori celebrul film SF din anii '80, *Hangar 18* l-a inspirat pe galeristul & curatorul Mihaela Semencescu în acest exercițiu de onomatologie, însă ceea ce reiese cu certitudine este că tânăra galerie se dorește a fi un spațiu deschis oricăror evenimente/experiențe culturale, cu predilecție celor din zona artelor vizuale, arborând însemnele dialogului pe multiple paliere de relevanță, interdisciplinar, intergenerațional, interpersonal, etc., privilegiind experimentul, atitudinile artistice coerente, asumate, independente, ex-centric, viziunile, tehnicile de lucru și concepțiile artistice inovative/alternative. Aerul unei postmodernități sincretice, lipsită de „dogmatisme”, însă extrem de locvace în manifestări pulsează în spațiul *Hangar* - ului, sub umbrela unui *Weltanschauung* pigmentat concomitent de neo-avangardism și recuperări/recontextualizări nostalgice, dând seama de eferescența acestei prelungite perioade de reevaluare și redefinire axiologică.

***Conform clasificării operate de Wladyslaw Tatarkiewicz în *Istoria celor șase noțiuni*.

România incertă

Adrian Țion

Înșir enervat la culme tot felul de truisme pentru a mă convinge de discrepanța revoltătoare dintre litera legii și realitate. Îmi repet că un recensământ se face pentru a afla numărul total al unei populații la un moment dat. În România nu e așa. Recensământul înseamnă mai mult haos contabil pe teren și în statistici. De asemenea, îmi spun că un referendum se organizează pentru a sonda opinia publică în legătură cu o problemă importantă de interes cetățenesc. În România nu e așa din moment ce procentul *majoritate* înseamnă *minoritate* și absenteismul prevalează asupra prezenței la vot. Ca să nu mai vorbim că jucătorul învins pozează mai degrabă în câștigător șmecher decât în democrat cinstit. Mai are rost să merg mai departe? Evidența mă presează. Instituțiile abilitate cu evidența populației, a angajaților, a pensionarilor și a celor asigurați trebuie să actualizeze mereu listele. E ceva de la sine înțeles. În România nu se întâmplă acest lucru pentru că nimeni nu-și duce la bun sfârșit sarcinile de serviciu. (Iertată să-mi fie culpabilizarea generală, dar cifrele vorbesc de la sine.) La noi totul e altfel, adică invers: „stelele sunt pe pământ” (vorbă lui Horațiu Mălăie, omagiat cu o asemenea „stea” pe aleea starurilor) și „România în aer”. O mai subtilă contragere a haosului actual nici nu se putea face. Dar la ce ne ajută?

Toate astea relativizează statutul României

demne ca stat membru UE în propriii noștri ochi. Despre privirile suspicioase și mâioase ale Europei ațintite spre noi nici nu merită să facem vorbire. Ne-am culpabilizat singuri, ajutorul din afară fiind un bobârnac în plus și procesul de cădere în absurd continuă nestingherit. Până la anarhie totală e doar un pas. Corpul de armată al coloneilor fără o zi de armată pune la cale strategii militare, politice și de apartament (pardon: de vile) dintre cele mai ingenioase pentru a manipula populația răvășită de pe câmpul de luptă. Parcă ne-am fi născut cu ura în suflet, anume ca s-o vărsăm acum, combatanți neînfricați, pe cine se nimerește a nu ne împărtăși simpatiile. Între „cinismul francez” și „verticalitatea germană”, România riscă să-și afirme spiritul ei belicos, ațâțat zilnic de purtătorul flăcării stinse a democrației îmbolnăvite. Actorii politici joacă impecabil rolurile vieții lor. Filmul e o tragicomedie de Oscar dâmbovițean și va marca o cotitură în istoria deriziunii sau a suferinței. Depinde de unde privești încăierarea. Unii se compromit succesiv, aceiași pățimesc permanent. Suferința matelotului suspendat, care luptă în continuare îndârjit cu „Antenismul”, e că nu mai poate înota în piscina „Dante”, în vreme ce nevoiașii înoată fericiți în mizerie. Se vede că „cezarita” dâmbovițeană e fără leac și poarta deschisă publicului spre piscina ofensatoare fără efect. Reeditarea atmosferei postdecembriste a dat câteva speranțe, dar lupta a

fost reluată ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Vizitatorii s-au dovedit mai civilizați ca în '89. N-au sustras tablouri și obiecte valoroase. Au dispărut doar niște șlapi și un halat de baie. S-a pornit imediat o anchetă pentru recuperarea pagubelor. Patrimoniul trebuie să se păstreze în forma lui integrală. Câte eforturi s-au făcut pentru recondiționarea vilelor de protocol! Eforturi în bani, firește, pentru binele poporului. Și acum valoarea de patrimoniu să fie ciuntită? Cu bazin sau nu, „lunga vară fierbinte” a pus pe ecrane doi președinți, ba chiar trei, dacă avem în vedere pe limbutul din culise, aflat la pândă pe principiul când doi se ceartă, al treilea... flecărește fără el. Jurnaliștii de investigație nu se lasă și descoperă tot felul de ciudățenii: votează morții, chiar generalul Pacepa sau într-o cameră 4 pe 5 metri au domiciliul 1200 de cetățeni. Statistici corecte, funcționari onești.

„Ora de foc” de pe *Realitatea* de altădată a devenit pârjol devastator pe *Antena 3*, dovadă că refugiații știu inflama spiritele așa încât aruncarea peste bord s-a transformat în dirijat sport național. Posturile de știri nu mai informează despre situația din Siria, ci difuzează fără întreruperi același program de gimnastică de dimineață, prelungit până noaptea târziu. *Un-doi-trei, peste bord cu ei. Doi-patru-șase-opt, prin referendumuri ne-am copt.* Dacă nu mai avem un *poeta vates*, cineva trebuie să preia funcția de călăuză a unui popor deabusolat. *Antenele?*

rânduri de ocazie

Blîndețea necruțătoare a prozatorului...

Radu Țuculescu

Un drum cu trenul (fie el chiar și cel mai rapid din țara numită România!) de la Cluj la București este parcurs în tot atâtea ore cât ai face pînă în America cu avionul. În jur de cinci sute de kilometri parcurși în nouă ore! O „performanță” demnă de timpurile noastre moderne, democratice etc. etc. pe care le trăim pe aceste meleaguri! La o autostradă pe această rută nici nu avem voie să visăm! Eventual... dacă ne mutăm într-altă țară, fie ea și una învecinată...

Am fost obligat să plec în capitală cu respectivul mijloc de transport (nu comentez aici motivele...), dar pentru prima oară orele respective au trecut pe lângă mine fără să-mi atingă răbdarea și nervii. Ca și cum n-ar fi existat. Desigur, am citit ca de obicei, iar de data asta n-am mai lăsat cartea din mînă decît în clipa în care am ajuns la... cuprins. Este vorba despre volumul de povestiri (unsprezece, un număr care în filosofia ocultă are numeroase conotații și interpretări... uneori neliniștitoare!) intitulat *Victimele inocente și colaterale ale unui sîngeror război cu Rusia* și este semnat de eseistul, publicistul, poetul și profesorul Liviu Antonesei. Încitant titlu, te pune pe gînduri, te aștepți la pagini improșcate de sînge, orori, atrocități etc. Ei, bine, nu! Arta prozatorului este mult mai fină, mult mai subtilă, mascată de blîndețe, dar, cum îmi place mie s-o numesc, de o blîndețe necruțătoare față de realitatea pe care o descrie, față de sentimentele pe

care le descoperă, față de relațiile umane pe care le analizează cu „armele” unei proze adevărate, plină de culoare, de ritm și tonalități, fără alunecări în „analize” hiper-eseistice ori în interminabile „introspecții” plictisitoare, care pînă la urmă reușesc doar să-l sufoce pe cititor...

Cîteva din povestirile lui Liviu le citisem deja pe blogul său, dar n-am sărit peste ele, am urmat cartea pagină cu pagină, captivat de personaje, de întâmplări, de stilul autorului. Umor fin, rasat, cu un spirit analist ca un brici, dar și discret poetic ici colo, sentimental fără... sentimentalisme. Un excelent cunoscător al sufletului omenesc, al meandrelor acestuia... Pentru Antonesei, *„realitatea este alcătuită din oameni și întâmplările lor”*. Mi-am amintit de ce spunea, undeva, Ortega y Gasset: *„eu sînt eu și împrejurările mele”* (...eu îl parafrazam în vremea studenției așa: eu sînt eu și împrejurările mele...). „Împrejurările” lui Liviu Antonesei au fost numeroase și de... diverse feluri, viața oferindu-i o largă paletă pentru inspirație... Viața și oamenii, desigur... (*„...a durat cîteva luni activitatea mea de liber întreprinzător, pînă m-a turnat careva...”*). Uneori, scriitorul este copleșit de *„hălci mari de adevăr”* (un zîmbet discret se ascunde în spatele acestei afirmații) și atunci, iată, rezultă o povestire admirabilă precum *A doua mărtuire a Mariei, cealaltă Marie*. L-am invidiat (și admirat...) pentru această capacitate a sa de a scrie de pe poziții

„feminine”! De a cunoaște atît de bine sufletul feminin, descris nu doar la suprafață, pe orizontală ci și în profunzime. Alături de această povestire, personal consider că încă două sînt antologice, putînd să apară în orice culegere de scriitori europeni. Este vorba despre cea care dă și titlul volumului. Un superb joc al copiilor care, treptat, crește în tensiune, în neliniște, cu o admirabilă gradație ducînd spre terifiant... (*„...pe ecranul televizorului se perindau imagini cu chei morți și arestați în timpul invaziei și cu tineri cu părul lung aruncînd în tancuri cu pietre smulse din caldarîm...”*). Iar povestirea care m-a entuziasmat și prima oară cînd am citit-o pe blog este destul de scurtă, dar năucitoare și se numește *Un președinte oarecare*. Ah, cum mirosea el a rahat, trezindu-se într-o dimineață oarecare, într-o țară oarecare, și oricît s-a străduit nu a reușit să descopere de unde vine mirosul acela puternic de rahat, el era foarte spălat, șpreiat, totul lucea în jurul său și, totuși... și uite așa se scurge povestirea, președintele oarecare nu pricepe nimic, nu descoperă nimic, mirosul e rău de tot iar în cele din urmă nu mai rezistă și își trage un glonte în cap. Ei bine *„aproape deodată cu sîngele și creierii, din trupul său începu să se ridice un miros nepămîntean de trandafiri, dafin și smîrnă...”*. Fiecare cititor poate înțelege ce dorește. Superb final.

Iar eu, în încheierea acestor rînduri, doresc să reproduc o replică a tatălui scriitorului, una care spune atît de mult... în puține cuvinte: *„Da, Liviu, cred că ai încurcat-o, ești scriitor.”*

mofteme

Pur și simplu... „meteorologie”

Vasile Gogea

Au fost și pe vremea lui Nenea Iancu fenomene meteorologice extreme. Cum avea “naturelul simțitor”, acesta nu putea să “scape” din atenție asemenea evenimente ale naturii, transformând în adevărate mo(nu)mente co(s)mice efectele hilare ale manifestării lor dezlănțuite. Sarcasmul și tandrețea acompaniază în egală măsură o asemenea “șaijă” în scurta scenetă De la țară, publicată în Moftul român (nr.11, din anul 1902).

Deprimat, îngrozit, revoltat de neputința (dez)organizată a autorităților, ca și de disperarea paralizată a oamenilor în confruntare cu vitregia naturii încerc să nu fac nicio conexiune între textul ales azi pentru recitare și “cruda realitate” care dă buzna peste noi pînă și pe fereastră.

Comportamentul personajelor lui Caragiale din sceneta reprodușă mă duc, însă, în mod surprinzător, cu gândul la “proștii” lui Rebreanu. Prostia are o lungă și stufoasă genealogie în literatura română. Dar, oare, numai în literatură?

„De două luni n-a dat o picătură de ploaie. Recolta este serios amenințată. Niță Pistrui și Mitru Buzatu vorbesc cu boierul, proprietarul.

Mitru (scărpinîndu-se-n cap): ... Și d-ai inisem pă la ‘mneata..., zic: hai să mai mergem pă la

boierul, că uite cu pustia asta de secetă... ne-am prăpădită de tot!

Boierul: Apoi nu mai ține mult seceta, Mitreo; mîine, poimîine, plouă.

Niță: Să dea ‘Mnezeu! da nu-mi ine a crede, boierule.

Boierul: Dacă-ți spun eu! Sigur.

Mitru (învîrtind căciula în mînă): Del...

Poate-o hi știindă boierul, vere Niță...

Niță (scărpinîndu-se): De, poate o hi știindă (uitîndu-se la cer), da... vorba... nu prea are semne...

Boierul: Ce-ți spui eu! Aici la barometru scrie. Uite cum s-a lăsat de jos limba.

Niță (zîmbind sceptic): Del... mai știi minunea!

Peste noapte, furtună grozavă... ș-apoi ploaie... ploaie trei zile... o săptămînă... două.

De o lună plouă-ntr-una. Niță și Mitru se-ntorc la boierul.

Niță (intrînd cu căciula-n mînă și-nvîrtind-o): Uite ce e, boierule, vorba ine, de ce inisem noi pe la ‘mneata.

Mitru (scărpinîndu-se): Ia vorbeam și cu Tudorache al Păunii să iie și el, da pasămite s-a dus să caute un bou, de s-a rătăcit, că ita ca ita,

cum o știi și ‘mneata, dar-ar lupu-n cornu ei...

Niță: ... Inisem să te rugăm de-o istorie.

Mitru: ...Că ziceam că del! și ‘mnitale-ți pasă, dacă-i la o adică...

Boierul: Ce?

Niță: Vorba ine că adicătelea, să nu hie cu supărare, vorba lui nea Mitru, și ‘mnitale ți-ar fi bine, că trecui pe coala pe devale de la aria nouă; să vezi grîul... e culcat de tot de tot... l-a prăpădit ploaia... boierule.

Boierul: Ei, ce?

Niță: Ine vorba... că dacă nu te-ai supăra...

Boierul: Ei, ce? spune.

Mitru: Vorba e, inisem pă la ‘mneata să te rugăm dacă poțtești, să-ți faci pomană să mai dai cu deștu la bulamtru ăla, să-i mai potriiești limba...

Niță: ... Că ne potopește de tot ploaia asta, stare-ar pustie!”

(Reprodus după I. L. Caragiale, OPERE 3, ediție critică de AL. ROSETTI, ȘERBAN CIOCULESCU, LIVIU CĂLIN, cu o introducere de SILVIAN IOSIFESCU, Editura Pentru Literatură, 1962)

Nu-mi pot reprima tentația de a-l parafraza pe Caragiale, întrebînd și eu, ca “prostu” (sau, ca unul “prostit” de “boierii” zilei): “Nu dă nimeni cu deștu la bulamtru ăla, să-i potriiască limba... că ne... topește de tot...!?”

sport & cultură

România la Jocurile Paralimpice, Londra, 2012

Demostene Șofron



Jocurile Paralimpice au în mișcarea sportivă un loc al lor, un loc distins, aparte, de apreciat înainte de orice. Statut la care s-a ajuns în timp, cu mari și însemnate eforturi, materiale, financiare și umane.

Scriem despre oameni care de ani buni deja, își depășesc condiția, ambiția, seriozitatea și responsabilitatea guvernîndu-le fiecare oră de antrenament, fiecare prezență în arene, indiferent de natura competiției. Personal i-am văzut în 1998, la Europenele de atletism de la Budapesta, concurînd cu o ambiție, repet, rar întilnită, pe o căldură sufocantă. Le-am urmărit de cîte ori am

avut ocazia, live sau în transmisiuni televizate, concursurile, naționale sau internaționale, multe dintre ele la Cluj-Napoca, majoritatea consemnate la vremea respectivă. Întotdeauna însă le-am admirat și le admir curajul, tenacitatea, răbdarea, puterea fizică și psihică, autocontrolul extraordinar, cîteva din ingredientele succesului. Fără să diminuez meritele altora, pot afirma că ei sînt adevărații campioni!

Jocurile Paralimpice, Londra 2012, 29 august - 9 septembrie, înseamnă peste 4500 de sportivi din 165 de țări ale lumii. În raport cu celelalte ediții paralimpice - prima în 1960, Roma; 400 de

sportivi, 23 de țări, opt sporturi; J. P. Beijing 2008 : 4200 de sportivi - 2012 este o participare record, una care va fi depășită cu edițiile următoare, sînt sigur de aceasta. Londra 2012 mai înseamnă 23 de sporturi (tir cu arcul, atletism, călărie, judo, canotaj, goalball, fotbal, powerlifting, volei scaun cu rotile, baschet scaun cu rotile, scrimă, tenis de masă, tenis de cîmp, înot, dans, ...), participări în premieră absolută (Antigua și Barbuda, Brunei, Camerun, Congo, Insulele Malawi, Mozambic, San Marino, Insulele Solomon, Coreea de Nord, Djibouti, Gambia, Guinea Bissau, Insulele Virgine, Liberia, Insulele Comore), 12 zile de întreceri, sportivi valoroși, recorduri (personale, olimpice, mondiale, europene) noi, totul și toate sub însemnele generoase ale celor Cinci Cercuri.

România va onora Londra 2012, cu șase sportivi : Horin Cojoc (31 de ani; atletism; săritura în lungime; antrenor Viorica Ursana), Novak Eduard și Torok Imre (ciclism; antrenor Cristiano Valoppi, Italia), Makszin Dacian (31 de ani; tenis de masă; Lamont Cluj; antrenoare Anca Cherecheș), frații Naomi și Samuel Ciorap (înot; echipa ‘Hope’ a Centrului Lamont, antrenoare Emese Maniu).

Este a patra participare paralimpică pentru România, precedentele fiind Sydney 2000, Atena 2004 și Beijing 2008). Avem un argint paralimpic prin Novak Eduard, la Beijing, cu patru ani în urmă, șosea contratimp.

Toate acestea poartă însă un nume. Cunoscut, apreciat și respectat în țară și peste hotare: Sally Wood Lamont. Un vis devenit realitate după ani și ani de luptă cu birocrăția românească. O luptă inegală, cîștigată cu tenacitate și răbdare. Totul pentru gloria sportului, totul în onoarea echipei, a României!

„Sfântul” John Coltrane Urcarea la cer

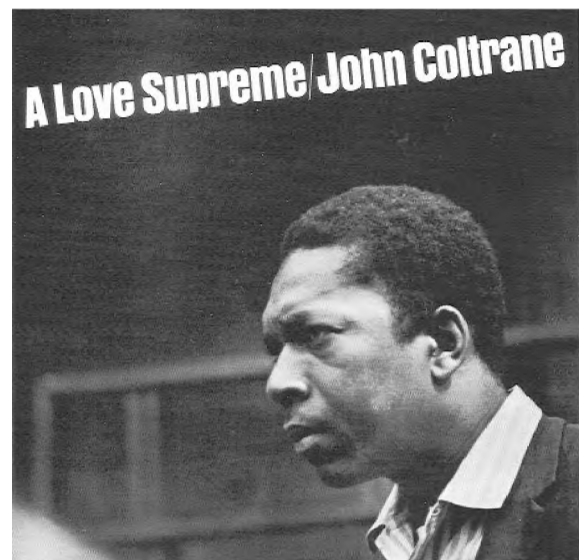
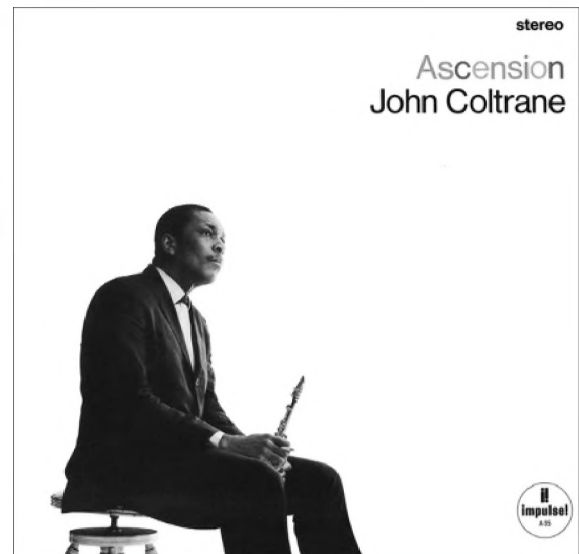
Ioan Mușlea

Întorcându-ne, iată, la anul de grație 1960, este cazul - mai mult ca oricând - să evocăm „nașterea” quartetului care îi va fi adus lui Coltrane celebritatea. După îndelungi ezitări și experimentări, formula clasică avea să fie bătută în cuie pentru următorii câțiva ani: McCoy Tyner, la pian, Elvin Jones - la tobe și Jimmy Garrison, la contrabas. De fapt, tocmai contrabasul a fost instrumentul unde Coltrane a încercat mai multe soluții, visul său dintotdeauna fiind să poată beneficia simultan de prezența a doi contrabasiști. Pe de altă parte, acest quartet de vis - așa cum s-a văzut și în cazul includerii faimosului Eric Dolphy - avea să se dovedească extrem de maleabil și adaptabil oricăror „adăugiri” sau „suplimentări”. Mai presus de orice, calitatea cu totul aparte a acestui grup de patru muzicieni năzdrăvani a fost măsura în care s-au arătat dispuși să-și urmeze liderul și, în același timp, părintele spiritual. În anul 1964, când Coltrane a simțit, totuși, cu orice preț, nevoia de schimbare, el va recurge la soluții radicale, ținând de năvalnicul *free* și va apela atât la ritmicianul Rashid Ali cât și la pianista Alice Coltrane, care - ca din întâmplare - îi era nevastă. În ce mă privește, ca muzician, Alice nu prea făcea mare brânză, însă - așa cum se întâmplă și la case mai de soi - bătrînul Coltrane s-a cam lăsat îmbrobodit în toată povestea asta. Însă partea cea mai proastă a consecințelor rolului de primă importanță pe care l-a jucat cucoana n-a ieșit la iveală decât după dispariția saxofonistului (bântuit de geniu) când Alice a izbutit să pună mâna pe multe din înregistrările inedite pe care le-a dat la iveală după ce le va fi „asezonat” cu *acompaniamente* dintre cele mai discutabile/anoste. Dar poate că e mai bine să trecem peste asemenea incidente și scene de familie (în fapt, postume!) și să ne pregătim sufletește întru evocarea/invocarea acelei pagini de legendă care se intitulează „A Love Supreme”. Epocala înregistrare datează din anul 1964 și pentru toți *fani* semnifică nivelul/punctul cel mai înalt și mai de seamă pe care îl va fi atins „Sfântul” John Coltrane de-a lungul scurtei și fulminantei sale cariere. Mulți giganti ai jazzului sau ai rockului amintesc literalmente, cu evlavie, de această mare, unică lucrare/compoziție care - într-una din cele două sau trei variante cunoscute - te lasă să descoperi uluit cele trei părți ale ei, precedate de un magnific „Acknowledgement” în care intervin alți doi muzicieni de primă mână (basistul Art Davis și saxofonistul Archie Shepp). Nu ne este defel la îndemână să evocăm o asemenea revărsare imnică care - cel puțin așa pretinde Coltrane însuși - vrea să impună cu orice chip ideea că preamărirea și dragostea de Dumnezeu ar trebui să ne conducă în viața trăită clipă de clipă în ideea că *suntem datorii să-i mulțumim în fiecare moment Domnului pentru toate cuvintele, sunetele, amintirile și gândurile, pentru tema și trăirile/sentimentele sau pentru timpul pe care ni le-ai dăruit și nu vin decât de la Tine, Doamne!* Eu, mărturisește același Coltrane, *cred, cu toată ființa, că cel mai de seamă lucru pe care-l poate face un muzician este de a-i da ascultătorului o imagine cât mai fidelă a nenumăratelor lucruri a toateînălțătoare pe care el, muzicianul, le*

cunoaște și le simte cu toată ființa! Pe mulți, o asemenea profesiune de credință ar putea să-i surprindă sau să-i șocheze, dar să nu uităm că - la rândul său - marele Duke Ellington a trăit frământări asemănătoare, găsind soluții identice pe care avea să le transfigureze la modul absolut în splendorile *Concertelor sacre*. Religiosul trebuie acceptat sub chipul imnelor de mulțumire închinat lumii. Există în această *Love Supreme* porțiuni de o exasperantă monotonie psalmică care par să nu exprime nimic și să nu ducă nicăieri, dar cum ar trebui procedat, oare, pentru a exprima deplinătatea senzației de sunet al infinitului. La scurt timp după această „iubire supremă”, Coltrane a recidivat înregistrând LP-ul *Meditations* care se compune din două părți: „Tatăl, Fiul și Sfântul Duh” și „Love”, atingând din nou nivelul suprem al unui climax mistic. S-ar prea putea ca, tocmai scriind aceste rânduri, să-mi fi trecut prin minte ideea de-a-l supranumi pe faimosul saxofonist „Sfântul”.

În modul cel mai misterios și mai inexplicabil, în chiar perioada când dădea la iveală cele două „bijuterii mistice” amintite mai sus, Coltrane trăia de fapt un proces de convertire totală la preceptele radicalei avangarde newyorkeze *free* la care va adera cu toată ființa sa. În martie 1965, la clubul „Village Gate” din New York, „Sfântul” va participa la un faimos concert de *free jazz* organizat de activiștii curentului „New Black Music”, condus de poetul radical Leroi Jones care ridică în slăvi prestația lui Coltrane: „Coltrane este un oriental care - atunci când vorbește despre Dumnezeu - se referă/invocă de fapt o divinitate orientală, poate pe Allah ... Aceasta este muzica contemporană a negritudinii. Energia ritmică a negrilor, *Blues-feelingul* și sensibilitatea neagră se află într-astfel proiectate în planul reflexiv al poezilor Națiunii afroamericane. Această muzică mustește de durere, revoltă și speranță, oferindu-le negrilor viziunea unei lumi mai bune spre deosebire de cea de azi.” Coltrane își va lua de acum în serios rolul de ghid și „locomotivă” a tinerilor lupi care mâncau, literalmente, *free* pe pâine. Amintim în acest sens înregistrarea, în 1965, la Newport, a LP-ului pe care îl va împărți „frățește” cu junele (și de tot radicalul!) saxofonist Archie Shepp: o față - „Sfântul” (cu faimosul quartet), iar cealaltă - lăsată integral năbădăiosului Shepp acompaniat de basul lui Barre Phillips și de vibrafonul lui Bobby Hutcherson. Shepp și-a dat poalele peste cap atât cât a putut, însă Trane a venit ca o tornadă și a cam ras tot. Pe Youtube puteți să vă convingeți cum au decurs „ostilitățile”.

Cu câteva zile înainte de isprava de la Newport, în ziua de 28 iunie 1965, Trane - înconjurat de elita avangardei newyorkeze - se angajase cu trup și suflet în aventura riscantă a libertății tonale radicale. Din acest experiment înnebunitor avea să rezulte celebrissimul LP intitulat „Ascension”, având o durată de circa 40 de minute. Au participat la sesiunea de înregistrări trei saxofoniști tenor (Trane, Pharoah Sanders și Archie Shepp), trompetiștii Freddie Hubbard și Dewey Johnson, saxofoniștii alto John Hubcay și Marion Brown, basistii Art Davis și



Jimmy Garrison (ceea ce dovedește o dată în plus obsesia *Sfântului* pentru „două bucăți basari”), pianistul McCoy Tyner și teribilul ritmician Elvin Jones. Există, de fapt, două variante ale LP-ului cu acest nume, cunoscute ca „Ascension I” și „A II”, având fiecare o durată de circa 40 de minute. În varianta II, solo-ul de tobe al lui Elvin Jones lipsește. Despre „Ascension”, Coltrane a declarat într-un interviu că ar fi vorba despre un „big band thing” când, în fond, constituie un continuum de solouri întrerupte de unele *breakuri*. Oricum, această înregistrare ne dă primul semnal clar cum că saxofonistul se pregătea de schimbarea & lărgirea vechiului său quartet. Dacă ar fi să o comparăm cu o altă realizare asemănătoare, nu ne putem gândi decât la albumul *Free Jazz. A Collective Improvisation*, pus la cale în 1959 de către marele Ornette. Chiar și astăzi, ambele sunt considerate a face parte dintre cele 20 de albume esențiale ale *free jazz*-ului, reprezentând niște adevărate torțe deschizătoare de drum. Aș vrea să închei evocarea acestui moment atât de special reproducând spusele unuia dintre participanții la sesiunea de înregistrare, saxofonistul alto Marion Brown: „Se generează o muzică nemaiauzită, în stare să încălzească o casă întreagă într-o noapte oricât de geroasă. Toți cei care ne aflăm în studioul urlam cât ne ținea gura. A fost o muzică imnică, extatică având parcă efectul unui orgasm ținând mai bine 40 de minute.”

muzica

Prima lacrimă din ploaia stelelor de august

Mugurel Scutăreanu



Mihaela Ursuleasa

De cum ne-am ridicat în două picioare, încă nedezdoiți din șale, am ridicat ochii la cer. De-acolo vine viața și moartea. Am deslușit, cu vremea, legi și forțe, am socotit orbite, am pătruns adânc (zicem noi) în miliardele de ani-lumină, știm de quasari și găuri negre dar nu ne iese fundamentala balanță a materiei (avem nevoie de conceptul teoretic de *materie neagră*) și, până la urmă, nu știm nimic despre *causa causarum*. Religiile sunt mai mult închipuirii, ca toate filozofiile proprii copilăriei civilizațiilor iar Big-bang-ul nu are nici mamă, nici tată, erupând din... nimic, cel puțin după Stephen Hawking! Cerul este acolo însă, oricum s-ar fi zămislit și rămâne la fel de fascinant, în ciuda inimii sale înghețate. Și totuși, uneori, inima aceasta plânge, cu lacrimi de stele. Lacrimi lungi, mistuite tăcut, pulbere de aștri sublimată în efemere dăre de lumină. Oamenii le petrec din ochi, uimiți și parcă nu se mai simt atât de muritori.

Învățații într-ale cerului s-au înșelat în proorociriile lor despre ploaia de stele din luna lui Gustar a acestui an. Știrea științifică suna așa: *deși fenomenul Perseidelor a fost anunțat de către astronomi între 11 și 14 august, iată că ploaia de stele căzătoare a apărut mai devreme, ea fiind filmată pe 2 august 2012 în Dayton, Ohio, Statele Unite*. Adevărat, dar incomplet. De unde să știe ei, savanții, că prima stea căzătoare de august s-a stins la Viena, tot în ziua a doua a lunii dar pe un alt cer, la fel de uimitor – cerul muzicii înalte. Numele ei era Mihaela Ursuleasa.

Plângi un om plecat din lumea aceasta la 33 de ani (ce număr!), mai întâi pentru scurta lui trăire, pentru ce n-a apucat să înfăptuiască, pentru pruncii pe care îi lasă singuri prea devreme. Suspinele sunt mai adânci la moartea unui geniu de 33 de ani (și Lipatti s-a stins la aceeași vârstă), pentru că simți că

cineva l-a vrut mai puțin om ca pe ceilalți oameni – o ființă trimisă aici să bucure mulțimi mari de suflute. Că acel cineva le-a dat adesea aleșilor săi o clepsidră mai mică, este și nu este de-nțele: pe de o parte te aștepți ca văpaia lor să ardă mai iute, pe de alta îți vin în minte titani octogenari.

Mihaela Ursuleasa a fost un copil-minune. Sigur că, născută într-un neam deodată cu cântul (amândoi părinții fuseseră muzicanți), celulele sale învârtejeau în spirala ADN-ului și niscai sunete dar mai era pe-acolo și... praf de stele. Că doar toți muzicanții își împing odraslele spre uneltele cântătoare, încă de când stau copăcel dar, până la urmă, câte asemenea vlăstare izbutesc să te ia de inimă? Poate unul dintr-o mie! Nici atât... Fiindcă darurile din facere, oricât de mari, nu ajung. Mai trebuie și-o viață de trudă. Cu de-a sila la-nceput (puțini scapă de asta), apoi, cât mai repede cu putință, cu dragoste și râvnă. Mihaela a fost unul dintre acei copii, nu într-un tot pământenii, care le-a avut pe toate. Muncea (poate cu lacrimi pe obrazul crud) când ceilalți se jucau; nu după multă vreme concerta în vreme ce leatul ei nu contenise încă joaca; ajunsese de-acum cunoscută și recunoscută pe când colegii ei abia trecuseră la sfioasele jocuri de dragoste. Destin de meteor.

Mihaela Ursuleasa a venit în lumea noastră în 1978, la Brașov. Pe la cinci anișori și-a rugat tatăl, jazz-man (amator, bănuiesc eu, nimeni nu vorbește despre asta), să-i „arate cum se cântă la pian”. Odată cu mângâierea primei clape începea împlinirea ursitei. Există mărturii ale vecinilor cum că părintele ei o cam pune la treabă, la început, însă supunerea trebuie să se fi prefăcut repede în dăruire de sine voită, fiindcă altfel drumul e scurt și șters – ajungi cel mult dascăl. Puteți să mă credeți pe cuvânt căci am chinuit și eu,

din greu și fără izbândă, pe calea aceasta.

Mihaela a urcat pe podium la vârstă fragedă (la 9 ani concerta frecvent) și, văzându-se limpede că nu e la fel ca ceilalți, a fost repede trimisă să se ia la întrecere cu alți năzdrăvani cu stea-n frunte. La treisprezece ani, s-a întors acasă de la Senigallia, de pe coasta italiană a Adriaticii, cu ditai premiul dobândit la concursul de pian de acolo. Judecătorii o văzuseră pe locul al doilea însă a nu se uita că era o fetiță. Dar nu în premiu stătea izbânda ci în norocul de-a fi fost zărită de Claudio Abbado. Ochiul înțelept al omului cu bagheta pătrunsesse dincolo de ceea ce arăta atunci româncă, muzicianul hotărând să-i ofere o bursă de studii la Viena. Opt ani de ucenicie, de două ori mai mulți decât la un conservator românesc al acelor timpuri, opt ani lungi s-au scurs în orașul muzicii, sub mâna unor dascăli cu faimă dar cu mare folos, căci fata de la Brașov creștea într-un an cât alții în zece. Cea mai grea cunună de lauri a venit în 1995, când Mihaela Ursuleasa i-a învins pe toți la concursul *Clara Haskil* din Elveția.

Născută pe Danubius, Mihaela a rămas tot pe Dunăre dar ceva mai la deal, stabilindu-se în orașul celor opt ani de studii superioare. Viața plină îi trecea între festivaluri, turnee, cursuri de măiestrie, colaborări cu dirijori, instrumentiști și cântăreți de cea mai înaltă clasă. Era în vârful lumii. Nu se mulțumea să concerteze singură, făcea și muzică de cameră, deosebit de fructuoasă fiind, de pildă, conlucrarea cu Cvartetul Belcea. Îi plăceau romanticii – Schumann, Chopin, Brahms – dar îi iubea la fel de mult pe Mozart și Beethoven. Visa să cânte într-o zi cu Radu Lupu, la două piane. În 2009 a înregistrat un dublu CD, intitulat „Piano & Forte”, care a fost răsplătit în 2010 cu premiul *Echo Klassik* iar anul trecut a mai adăugat o filă, ultima – „Romanian Rhapsody” – la ceea ce avea să devină mult prea scurta sa discografie, o operă frântă după doar câteva falfâiri de aripi. În urmă cu cinci ani Mihaela adusesse pe lume o fetiță, pe care o adora și pe care o lăsa în grija bunicii sale atunci când sălile pline o așteptau pe mamă.

În 2 august ultimul fir de nisip din clepsidra Mihaelei Ursuleasa a căzut. A fost o fulgerare, ai zice că zeii au fost blânzi. Blândețea pentru cei părăsiți a fost lăsată în grija oamenilor: mai mulți artiști rămași fără grai la auzul întunecatei vești, au hotărât s-o ajute, măcar material, pe micuța orfană. Cu suflul ei plâpând și neîntinat cum rămâne, cine-l va putea mângâia vreodată? Perseidele anului 2012 și-au început săgetările de pe urmă mult înainte de vreme, cu o stea răsărită acum 33 de ani în România. Pe bolta rece și întunecată, urma sa pălpâitoare semăna cu o lacrimă.

Acasă la Ariel (I)

Claudiu Groza



Livada de vișini

Admir, de mulți ani deja, tenacitatea, ambiția și profesionismul prietenilor de la Teatrul Municipal "Ariel" din Râmnicu Vâlcea. Mica echipă a teatrului ascuns în Parcul Zăvoi, ca o căsuță din povești - pentru că așa pare la prima vedere -, se înhamă la proiecte din ce în ce mai solide, mai generoase, mai tentante, așa cum a fost anul acesta - după "precedentul" de mai mică amploare din 2011 - Ariel Inter Fest, un festival de teatru cu durata de opt zile și participare internațională. În toial verii, când lumea teatrală e în vacanță, Ariel a devenit nucleul teatrului din România. Festivalul a cuprins nu doar spectacole autohtone și din Italia, ci și workshop-uri cu actori și elevi din trupa "Ariel junior", lansări de carte, conferințe, prelegeri și dezbateri, între care una de excepție cu regizorul Silviu Purcărete, unul din rarele privilejii în care faimosul teatror român a dialogat cu criticii de teatru și spectatorii săi, cu un aer relaxat pe care sigur i l-a indus sejurul său vâlcean. Pentru că, dezvăluind un secret, la Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea va avea loc în această toamnă o premieră de excepție, iar Purcărete muncea de zor, la finele lunii iulie, la aceasta. Proiectul, în care joacă doi actori celebri, este încă un pariu câștigat al prietenilor mei de la Ariel, și nu pot decât să mă bucur de reușita lor.

Ariel Inter Fest a avut în program spectacole diverse, de la *one man/woman show* la producții mai ample, din teatre de dramă, cu actori cunoscuți, dar și

din zona independentă, ca și spectacole pentru copii, asigurând astfel o bună "ofertă" pentru comunitatea căruia i se adresează festivalul. Iar comunitatea a rezonat impresionant: nu de puține ori, sălile au fost arhipline, cu oameni care stăteau pe scări ori rămâneau chiar pe afară, ceea ce demonstrează că spectatorii au nevoie de teatru și se bucură pe el în ciuda caniculei sau a vacanței.

Festivalul a fost deschis de Teatrul Ariel, cu *Livada de vișini* a lui Cehov, înscenată de Aurel Palade. O versiune scenică de factură clasică, din seria realismului "curat", epic, să zicem, exact pe placul publicului care, în teatru, revine la "poveste". Cred că regizorul n-a optat gratuit pentru această manieră hermeneutică, onestă și eliberată de ambiția de a "demonstra" musai ceva în lectura lui Cehov. Dimpotrivă, Aurel Palade a mers pe firul roșu al semanticii textului, punând accentele personale în detaliile ce dau culoare personajelor.

Arhiconoscutele povești a familiei scăpătate, nevoită să-și vândă casa, și odată cu ea și livada cu vișini, unui parvenit local, a fost narată scenic pitoresc de actorii de la Ariel, cu toate că ritmul reprezentației din festival n-a fost mereu cel potrivit - au existat și ralantiuri, și stângăcii, și "trăirisme" -, dar trebuie ținut cont că spectacolul încă "se rulează", cum se spune în teatru. Oricum, accidentale, aceste scăderi nu afectează edificiul spectacular.

Actorii au fost cei ce au dat profunzime intrigii, fie prin jocul lor "joacă", pentru că mulți dintre ei sunt -

ca personaje - niște histrioni, ori doar niște copii mari, fie prin interacțiunile care uneori au atins coarda sensibilă a traumei.

Din prima categorie de momente este cel în care Gaev (excelent redat de Gabriel Popescu, cu un exces de verbozitate ce maschează eșecul, falimentul nu numai economic, ci și personal, al eroului) instalează pe capacul unui cufăr o livadă de vișini de jucărie, un recurs în copilărie al eroilor, una din secvențele frumos-emoționante ale spectacolului. Din a doua categorie este clipa când se află de vânzarea livezii, în care exaltarea eroilor se dovedește justificată, e ca o beție menită să protejeze sufletele în derivă (Camelia Constantin - Liubov Andreevna - are aici un ton foarte potrivit, ea redând un personaj rupt cel mai adesea de realitate, refugiat într-un univers eteric). De altfel, acest balans între abulia unor eroi și pragmatismul altora este un motiv recurent al spectacolului.

Foarte bine s-au construit relațiile Lopahin-Varia (Radu Niculescu, cu un moment bun când recunoaște că e noul proprietar al livezii, dar cu evoluție generală ambiguu indecisă, între autoritarism și sentimentalism; Mihaela Mihai egală cu sine, fast, în arșagul ei frustrat-îndrăgostit, mereu chinută, un rol solid al actriței), Epihodov-Duniașa (aici relația are aerul unei năluciri a primului; în partitura Duniașei, Mădălina Floroaița a făcut un rol de zile mari, fiind pivotul acțiunii dramatice, mereu prezentă, dinamică, cu o versatilitate scenică admirabilă și un firesc notabil al interpretării; Alin Păiuș a mizat în Epihodov pe anecdotical personajului, fără stridențe, cu momente savuroase. În economia relației intră și lașa, onctuos-arogantul servitor cu aspirații de parvenire, jucat riguros și aplicat, antipatic, de Ionuț Mocanu). Pitoresc a fost Alecsandru Dunaev în rolul veșnicului student Trofimov, imaginat aici ca un fel de țărăn hirsut, un soi de pravoslavnic neaoș, dar Aida Economu n-a reușit, în Ania, prea estompată fiind, să construiască relația instaurată de text între cei doi. Pănanți, plini de energie, au fost Roger Codoi în Pișcik, moșierul mereu în căutare de bani de împrumut - Roger a dat un farmec comic admirabil personajului -, și Cătălina Sima în guvernanta Charlotta, o amazoană sportivă, voluntară și, presupunem, feministă. În fine, Dan Constantin a avut momente de grație în rolul bătrânului servitor Firs, mai ales atunci când "chibitează" acțiunea, ca un martor etern al schimbărilor, ca și în final, când vechiul dulap al casei se prăbușește ca un sicriu peste el. Acest final simbolic închide rotund spectacolul lui Aurel Palade, a cărui scenografie simplă și inspirată e creată de Elena Cozlovski, iar muzica - minunată - de Vasile Șirli.

Livada de vișini de la Ariel este încă un din producțiile de o originalitate discretă și atrăgătoare din care acest teatru și-a făcut o "rețetă" estetică validă.

Două decenii de „Atelier” (II)

Două recitaluri masculine au atras atenția la a 20-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru "Atelier" de la Baia Mare, primul prin virtuozitatea spectaculoasă a interpretării, al doilea prin forța de expresie a actorului.

Italianul Gaspare Nasuto, un prieten mai vechi al teatrului din România, a prezentat *L'antica tradizione di Pulcinella*, un spectacol tradițional de marionete napolitane, caracterizat de o particularitate... tehnică. Actorul are în gură un instrument metalic, *pivetta*, cu ajutorul căruia vocea pulcinellescă are un timbru inconfundabil, asemănător oarecum cu falsetul rățoiului Donald din desenele animate. Astfel, dificultatea interpretării - pe scenă apar mai multe personaje, mânuite concomitent și pe voci diferite de același actor - este sporită, spectacolul fiind o adevărată probă de

anduranță fizică. Nasuto are o experiență de invidiat în arta marionetelor napolitane, iar asta s-a văzut și în efervescența reprezentației de la Baia Mare, în care Pulcinella are o sumă de peripeții, "războinduse" cu oameni, cu un câțel sau chiar cu Moartea, cărora nu se poate abține să nu le joace diverse farse. Bastonada e copios folosită în acest gen de spectacol cu alură de teatru popular, care provoacă râsul nu doar la copii, ci și la adulți, mai ales datorită licențiozității strecurate abil în text. Gaspare Nasuto a avut un succes fulminant cu Pulcinella lui, primind Premiul pentru cel mai bun recital actoricesc.

Clujeanul Emanuel Petran și-a demonstrat forța artistică printr-un *one man show* după Vlad Zografi, *Sărută-mă!* (Asociația Culturală JAD și Teatrul Național Cluj-Napoca, regia Victor Olăhuț).

"Oamenii au nevoie unul de altul. Ca să se chinuie unul pe altul. Sunt foarte puțini oameni care se pot chinui pe ei înșiși", spune la un moment dat eroul acestui monolog, un boschetar ajuns pe drumuri din cauze încălcate, nu doar obiective, care-și prezintă viața cu umorul cinic al celui ce nu mai are nimic de pierdut, dar și cu deznădejdea cumplită a celui ce-și cunoaște eșecul și greșelile. Îmbrăcat tipic, de aceea veridic chiar în clișeu tinutei - tricou, cămașă, pulover, pardesiu, fular, fes, bocanci, toate ținute ca pe un cuier ambulant - eroul nostru depășește nivelul aparenței, redând o esență umană similară întrucâtva, păstrând proporțiile, cu răfuiala cu Dumnezeu din monologul lui Dostoievski. Textul nu ajunge însă niciodată în patetic, fiind dozat excelent și interpretat admirabil de Emanuel Petran, care alternează inspirat și firesc - e un actor matur și experimentat - stările personajului său, atât forța aceea interioară a marginalului, cât și fragilitatea



Quartet

→ traumatică a insului învins de viață. *Sărută-mă!* e un spectacol despre clișeele noastre de gândire, despre puterea aparenței și înstrăinarea celui judecat după ele. Excelentul joc al lui Petran i-a adus Premiul Fundației "Liga pentru Teatru".

"Atelier"-ul din acest an a avut în program și două spectacole mai aparte, fie prin tematică, fie prin transpunere scenică. Unul din ele a fost *Magic show* (Teatrul de Magie din București, regia Andrei Teășcă), o reprezentație de trucuri așa cum se văd în general la circ, dar cu pretenția unui spectacol de teatru. Interpreții au prezentat numere de iluzionism, trucuri cu cărți de joc, celebrele momente cu fata din cufărul împuns de săbii etc., agreabile și decente, dar fără valențe dramatice. Câteva accente de teatralitate au existat în momentele derulate în avanscenă, dar spectacolul a părut mai degrabă exotic în ansamblul festivalului. O pată de culoare binevenită, altfel.

Un spectacol plin de paradoxuri a fost *Cu dricu' la nuntă* după Hanoch Levin (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, regia Louise Dănceanu), reliefând o stridență a adaptării scenice, o regie neglijentă și fără fler vizual-scenic, dar o interpretare pe cînste a excelenților actori nemțeni și un text care, dincolo de asperitățile traducerii, cu un exces de cuvinte tari, se dovedește foarte bine scris.

Dilema unei familii care ar trebui să participe concomitent la o nuntă și la o înmormântare este pusă în valoare de Levin cu acel umor specific evreiesc, fin și crud totodată, în care zâmbetul subțire și se ivește pe față și în momentele negre. Din păcate, regia lui Louise Dănceanu a indus confuzie în reprezentație, actorii mișcându-se uneori cam haotic, într-un spațiu nu prea limpede configurat. Spectacolul e obositor, din păcate, și nu prea atrăgător din această cauză. Totuși, actorii au făcut ca reprezentația să aibă destule scilipiri, ceea ce a dat pe alocuri farmec poveștii scenice. I-am remarcat, prin pregnanță, pitoresc sau particularități ale personajelor interpretate, pe Cezar Antal în rolul lui Rașes, cel ce-și mărită fata și nu poate merge la înmormântarea surorii sale, pe Adina Suci, bolnavă parcă de sindromul Tourette în rolul cuscrei, pe Victor Giurescu, pitoresc în partitura cuscrului, ori pe Daniel Beșleagă în rolul lui Kipermai, savantul plin de ticuri și obsesii.

Cu dricu' la nuntă e un spectacol de remarcant doar prin actorii săi, dar privat de coerență regizorală, în ciuda tentei "comerciale" intenționate de Louise Dănceanu.

Am lăsat pentru final trei spectacole memorabile jucate la Festivalul "Atelier". Despre *Insula de Gellu Naum*, un adorabil spectacol-concert imaginat de

Ada Milea (Teatrul Național din Cluj) am scris la data premierei, în toamna trecută. Acum recomand doar încă o dată spectacolul, pentru care Irina Wintze, Adriana Băilescu și Romina Merei au obținut Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar.

Quartet de Heiner Müller, unul dintre cele mai bizare texte dramatice ale lumii, cu o atmosferă tenebroasă și o incoerență ivită direct din pulsuniile devianței psihologice, și-a găsit o întruchipare scenică pe măsură în spectacolul conceput de Balog József (Compania Aradi Kamaraszínház, Arad).

Quartet este un dialog decadent-vicios despre iubire, suferință și moarte, în care iubirea e mai degrabă sex, suferința mai mult masochism, iar moartea abia o glumă intelectuală. Nu ceea ce se vorbește contează, ci felul cum se vorbește, pentru că textul lui Müller construiește în primul rând o atmosferă cu totul aparte, sufocantă, apăsătoare, crudă, dar subtilă, ca un tăiș de bisturiu. Excelent a simțit acest lucru regizorul Balog József, mizând pe doi actori de o profunzime uimitoare, Éder Enikő și Harsányi Attila. În decorul lui Albert Alpár, ce imaginează o uriașă păpușă în crinolina căreia e iatacul pasiunii vicioase, cei doi actori - și cu precădere Éder Enikő, a cărei partitură a fost mai generoasă - au construit o intrigă cuceritoare prin intensitatea redării sale. *Quartet* este pur și simplu un delir, la care participi ca spectator într-o stare de năuceală, vrăjit parcă de pasiunea morbidă pe care o transmit Merteuil și Valmont. Cei doi actori excepționali - Enikő a primit Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal -, flerul regizoral și

atmosfera stranie fac din *Quartet* un spectacol de mare pregnanță estetică.

Și tot un fler regizoral notabil a avut și Marcel Țop, montând la Teatrul Municipal din Baia Mare unul din cele mai dure și reușite piese contemporane din Estul Europei - *Butoiul cu praf și pulbere* de Dejan Dukovski -, într-o adaptare fast localizată chiar în Maramureș. Țop nu trădează în nici un fel spiritul textului dramatic; dimpotrivă, transpunând acțiunea în Nordul sărac, sălbatic, nesupus legilor comune, al României, acțiunea își lărgeste amprenta simbolică. Și din Maramureș au plecat oameni peste țări și mări ca să-și facă un rost în viață, așa cum au plecat din Balcanii dukovskieni. Și aici ei au lăsat în urmă iubiri interzise, pasiuni nestruncate, patimi ce izbucnesc repede. Și maramureșenii se adaptează greu la cutumele inodore ale Occidentului și se gândesc mereu la casa lor de acasă. Toate lucrurile astea, pigmentate cu grai moroșenesc și cu folclor de gen, s-au văzut în spectacolul baimărean, localizat cu farmec și pregnanță, ritmat și pitoresc, stârnind empatia și simpatia, interpretat de o echipă cu mare poftă de joc și având detalii savuroase ori crâncene, toate desprinse din viața de zi cu zi.

Butoiul cu praf și pulbere ar merita o cronică detaliată, care să pună în valoare finețea savuroasă a transunerii sale scenice, de la dialogurile "în stil maramureșan", un amestec de ironie și violență (cel dintre doi prieteni ce s-au înșelat reciproc, jucați de Petru Mârza și Dorin Griguță, e semnificativ), la traiul între străini (cu un Ionuț Mateescu versatil adaptat la lux și un Mârza care duce dorul simplității de acasă), la izbucnirea pătimășă a tânărului student (Andrei Brădean) căruia "șmecherii" de Mănăștur vor să-i violeze iubita, la câte și mai câte încă secvențe ce alcătuiesc puzzle-ul acestui spectacol minunat, la care am rezonat intim nu doar pentru că sunt legat de Maramureș, ci și pentru că el transmite, dincolo de zona sa de exotism, exact atmosfera descrisă de Dukovski, validându-se așadar nu doar estetic, ci și semantic. Au mai jucat în *Butoiul...* Florin Călbăjos (Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar), Valeriu Doran, Andrei Dinu, Gabriela Chirilă, Wanda Farkas, George Dometi, și au cântat Marinela Petreș, Vasile Pop și Petru Damșa.

Butoiul cu praf și pulbere este un spectacol memorabil pentru că dezvăluie ceva din fața neștiută a României profunde, fără a deveni nici reportaj de moravuri sociale, nici produs de artizanat, ci rămânând un act artistic de calitate și cu sens. Un sens profund. Nu pot decât să sper că se va mai juca încă ani buni la Baia Mare.



Butoiul cu praf și pulbere

film

Trei zile pînă la Crăciun

(Ultimele zile din viața Elenei și a lui Nicolae Ceaușescu)

Lucian Maier

Am așteptat cu o curiozitate deosebită acest nou proiect al lui Nicolae Gabrea (care va fi prezentat pe ecrane în toamnă, cel mai probabil), în primul rînd datorită subiectului greu de susținut din punct de vedere cinematografic (un nou film despre Ceaușescu după *Autobiografia* semnată de Ujică, un film care să fie și bun, e o nucă greu de spart) și apoi fiindcă autorul acestui proiect a realizat filme plăcute în ultimii ani. Atît filmele de ficțiune realizate de Gabrea după romanele semnate de Eginald Schlattner (*Cocoșul decapitat* și *Mănuși roșii*) și Curzio Malaparte (*Călătoria lui Gruber*), cît și documentarul despre Teatrul Evreiesc Barașeum (*Și s-au dus ca vîntul...*) sînt exemple de conduită decentă în spațiul cinematografic autohton. Sînt filme care pot fi urmărite fără probleme, iar unul dintre ele – *Gruber* – este chiar o realizare meritorie.

În *Trei zile pînă la Crăciun*, Radu Gabrea încearcă să recupereze perioada trăită de soții Ceaușescu între fuga din București, din dimineața zilei de 22 decembrie, pînă în clipa execuției de la Târgoviște, pe 25 decembrie 1989. Înainte de toate, trebuie spus faptul că pelicula are o anumită coerență și că, principal, structura sa este cît de cît funcțională. În cadrul filmului sînt trei ordine narative: imaginile de arhivă, mărturiile celor care au fost implicați în istoria soților Ceaușescu în cele trei zile și o punere în scenă, o dramatizare prin care sînt reconstituite clipele trăite de cei doi soți în zilele respective (în care cuplul Ceaușescu e jucat de Victoria Cociaș și de Constantin

Cojocarul) – clipe care fie nu au fost înregistrate pe bandă în zilele respective, fie au fost reconstituite dramatic – chiar dacă existau mărturii video asupra lor (cum e cazul secvenței în care soldații încearcă să o lege cu o funie pe Elena Ceaușescu, înaintea execuției) – pentru a păstra coerența proiectului actual. Ca să consolideze expunerea, soții Ceaușescu nu apar în imagini de arhivă, apar doar în dramatizare. O decizie salutară ar fi fost ca întotdeauna, în dramatizare, chipul soților să nu fie văzut. Ar fi fost o convenție narativă inspirată, care ar fi atenuat artificialitatea dramatizării și ar fi conceptualizat expunerea.

Coerența principală amintită mai sus este distrusă în realizare; într-o primă instanță, din cauză că dramatizarea este usturător de teatrală. Teatralismul acesta nu vine neaparat din ratarea interpretării de către cei doi actori, cît din faptul că soții Ceaușescu sînt personaje (nu persoane, ci personaje!) atît de cunoscute încît realitatea lor și prezența lor în imaginarul autohton (și chiar universal) nu mai poate fi lesne întrecută dramatic (decît, poate, printr-o altă *Autobiografie*, gîndită de altcineva decît Andrei Ujică). Pe de altă parte, filmul este destul de greu de asumat ca întreg, avînd în vedere trecerea constantă de la o categorie narativă la alta, fiecare instituind o ordine de discurs proprie. Tocmai adevărul (istoric) pe care mizează autorul – acela pe care l-ar releva în privința celor trei zile – este dificil de acceptat, fiindcă partea care ar trebui să îl

relateze este o reconstituire cu actori.

Ori și ca dimensiune și ca formă narativă ea pierde în fața celorlalte două instanțe – și imaginile de arhivă (care construiesc cadrul istoric al reconstituirii) și relatările celor care au trăit zilele respective alături de Ceaușescu (și care ar trebui să dea tărie reconstituirii) sînt mult mai aproape de adevăr decît reconstituirea. Dacă ar fi să așezăm aceste aspecte într-o paradigmă platonice, imaginile de arhivă ar fi Ideile, relatările ar fi copiile ideilor (intervine subiectivitatea, trecerea timpului, amintirile persoanelor implicate în istoria reală s-ar putea să se fi îndepărtat de realitate), iar reconstituirea ar fi o copie a opiniilor, adică o denaturare de gradul doi a Ideilor. Astfel că și în condiții optime, dacă ceea ce ar fi prezentat în reconstituire ar fi fost deosebit, tot ar fi fost greu de asumat de spectatori ca document.

Însă împotriva filmului lucrează și datele prezentate în proiect. Cursul istoriei de pe ecran este banal, banalitatea fiind rezultatul folosirii unor imagini (de arhivă) deja intrate în memoria colectivă (față de care spectatorul este, așadar, imun) și rezultatul unei decizii auctoriale din care, în latura construită (sau, chipurile, recuperată) a istoriei, se desprind două idei principale: că între cei doi soți existau și clipe de tandrețe și că și lor le-a fost frică de ceea ce se petrecea în țară; cu alte cuvinte, că și ei erau oameni. La drept vorbind, nu știu cîți dintre spectatori ar putea crede că dictatorii nu trebuie să bea apă și nu își adresează cuvinte dragăstoase în interiorul familiei, încît să aibă vreo revelație urmărind imaginile filmului gîndit de Radu Gabrea.

colaționări

Cu perna în brațe și heroina în venă

Alexandru Jurcan

De câte ori vine vorba de dependențe, ar trebui să păstrăm momente de reculegere. Să nu fim înfumurați și să acuzăm cu dispreț. Dacă noi am scăpat de coșmar, nu e voie să aruncăm cu pietre în ceilalți. Scria Steinhardt: „Cel ce slăbește, se uită cu dispreț la grași, iar cel ce s-a lăsat de fumat răsuțește nasul disprețuitor când altul se bălăcește, încă, în viciul său”.

Ia să răsfoim cărți știute... Hubert Selby a suferit de tuberculoză. La 18 ani și-a pierdut o parte din plămâni. A ajuns la închisoare din cauza heroinei. A scris romanul *Requiem for a Dream* în 1978. Regizorul Darren Aronofski l-a ecranizat în 2000. Dependența de droguri devine aici o posibilă apocalipsă. Dar William Burroughs? Arestat pentru posesia de droguri. Își împușcă accidental soția. Scrie romanul *Junky*, bazat pe experiența de toxicoman.

Mai departe... Irvine Welsh, născut în Scoția în 1958. Chitarist. Dependent de droguri între 1981-1983. Îi plac cărțile. Admiră

complexitatea lui George Eliot. Scrie piesa *Trainspotting* în 1994. A mai publicat romanele *Porno*, *Crime*, *Ordure*.

Danny Boyle realizează filmul *Trainspotting* în 1996. În distribuție: Ewan McGregor, Robert Carlyle, Peter Mullan. Titlul secundar al filmului și piesei este *Din viață scapă cine poate*. Spune un personaj: „Am ales să nu aleg viața”. Îi vedem pe cei patru tineri dependenți de heroină, însă tenta moralizatoare nu se face vizibilă. O găleată pentru vomă și urină. Doza ce liniștește. Pui un pic în lingură. Dizolvi. Injectezi în venă. Acul în prim-plan. Căderea halucinantă pe spate. Viziuni. Copilul mort umblînd pe tavan. Dezintoxicare. Coșmar. Perna în brațe. Angoasa. Reabilitare și o slujbă. Pe când speranța prinde contur, trecutul se răsuțește în cochilia perversă. Prietenii revin și îl invadează pe Mark cel reabilitat. Heroina are „personalitate”, există și extromoramide, ba chiar și părinți grijulii care îl sechestrează pe



Ewan McGregor în *Trainspotting*

Mark într-o cameră ce se vrea aseptice. Sex, alcool, drog, baruri, certuri, limbaj vulgar și argotic (mai mult în piesa lui Welsh). Imagini în prim-plan, cultivate de regizor tocmai pentru a supradimensiona viziunile cauzate de droguri. Filmul e ritmat, cu secvențe nervoase, trepidante. Ewan McGregor face rolul vieții în acest film. Știm că Danny Boyle are la activ filme deja celebre: *Vagabondul milionar*, *Flaja*, *127 de ore...* În orice caz, el onorează textul lui Irvine Welsh. Îl subliniază filmic fără fisuri.

sumar

info		2
editorial		
Sergiu Gherghina	Olimpiada culturală	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Când poezia trage cu revolverul	4
Ion Roșioru	Întoarcerea la clasici	5
cartea străină		
Cristina Sărăcut	Pistolul lui Cehov, cutiile lui Escher și biroul lui Lorca	7
comentarii		
Mircea Muthu	La Sud de Viena	8
e-mail din chișinău		
Maria Filchin	Să trecem pe(ste) cărți	9
lecturi		
Ion Pop	Încă un poet de recitat: Vasile Petre Fati	10
incidențe		
Horia Lazăr	Scaunele Papei	12
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Critica mizerabilismului	14
amfiteatru		
Laszlo Alexandru	Dante și gândirea "politic corectă" (II)	15
Cinci zile de psihanaliză la Cluj		
Vera Șandor	Întâlnirea cu psihanalistul	16
Anatol Reghintovschi	Visul ca scenă	16
Daniela Luca	Extazul Lolei V. Stein de Marguerite Duras	18
Nadia Bujor	Forme de rezistență în fața distructivității	20
Simona Trifu / Petruța Gheorghie	Forme de rezistență în fața distructivității	20
Vera Șandor	Forme, destine și vârste ale urii	21
istorie culturală		
Datev Hagopian	Despre istoria și viața armenilor din Transilvania	23
accent		
Traian Vedinaș	Eseul durabil și distanța poetică	25
verdele de Cluj		
Aurel Sasu	Politica de cavou	26
excelsior		
T. S. Eliot	A-1 critica pe critic	27
zapp media		
Adrian Țion	România incertă	29
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Blîndețea necruțătoare a prozatorului...	29
mofteme		
Vasile Gogea	Pur și simplu... "meteorologie"	30
sport & cultură		
Demostene Șofron	România la Jocurile Paralimpice	30
jazz story		
Ioan Mușlea	"Sfântul" John Coltrane. Urcarea la cer	31
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Prima lacrimă din ploaia stelelor de august	32
teatru		
Claudiu Groza	Acasă la Ariel (I)	33
Claudiu Groza	Două decenii de "Atelier" (II)	33
film		
Lucian Maier	Trei zile pînă la Crăciun	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	Cu perna în brațe și heroina în venă	35
plastica		
Livius George Ilea	Expoziția celor 4	36

plastica

Expoziția celor 4

Livius George Ilea

Precedată de proiecte expoziționale precum *Another World / O altă lume*, de artistul fotograf rus Ilya Rashap (invitat special al Photo Romania Festival, Cluj) ori *Listen to my Pictures*, proiect „importat” din Statele Unite ale Americii, dezvoltat de elevii clasei de excelență a Liceului de Informatică „Tiberiu Popovici”, cu susținerea organizației Rotaract*, expoziția aflată pe simezele galeriei de artă Hangar din Cluj-Napoca, între 9 și 29 iulie a. c., a concentrat energiile creatoare a patru cunoscuți plasticieni clujeni: Eugenia Pop (ciclul de lucrări *Puterile vindecării*), Gavril Zmicală (*Stări ale Însuflețirii Materiei* - ceramică „parietală”), Angela Semenescu (tapiserii, colaje și instalații textile reunite sub titlul generic *Ritmurile anului*) și Valeriu Semenescu (*Constructivism - piese ambientale în sticlă*).

Promovând aparent patru „destine artistice” distincte și 4 micro expoziții personale, plasticienii implicați în acest proiect au în comun, pe lângă o predestinată intersectare a „cărărilor biografice”, strădania de a infirma prin propria prestație statutul de *arte minore* arondat multă vreme artelor decorative, cât și o netăgăduită vocație de dascăl: doamna Eugenia Pop și doamna Angela Semenescu - au fost profesoarele a unui șir de nesfârșite generații care și-au efectuat ucenicia la Liceul de Arte Plastice „Romul Ladea”, dl. Gavril Zmicală - profesor la același liceu clujean și dl. Valeriu Semenescu - conferențiar universitar la Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

Ceramistă împătimită, cu un c.v. de bună vreme impresionant, prezență carismatică în peisajul artistic al urbei, doamna Eugenia Pop alege de această dată să expună desene și pasteluri subsumate unei teme specifice eclecticismului fenomen New Age-ist, cu repere în antropozofie, șamanism, religii extrem-orientale ori resuscitate rituri arhaice - vindecarea „spirituală”. *Puterile vindecării*, astfel contextualizate, par să vizeze nu doar îmbogățirea orizontului cultural vizual al publicului spectator, ci acomodarea acestuia cu puteri taumaturgice presupuse a fi conținute în varii semne și simboluri esoterice, creditate drept reinstauratoare a stării de armonie a individului cu „întregul cosmic”. Convertibile oricând în siluete ori instalații ceramice, chiar și atunci când nu au fost destinate în mod expres unei reificări tridimensionale, imaginile create de Eugenia Pop dezvăluie irepresibilă atracție a plasticienei față de lut, atât ca material de expresie predilect, dar și, mai degrabă, ca *techne* accesând/manipulând substratul material primordial în actul creator demiurgic, act pe care tinde a-l reitera obsesiv. Materialul iconic prezentat dezvoltă, cu aparentă dezinvoltură și ingenuitate, trăiri și valențe „personalizate” de plasticitate și sugestivitate, eliberând (cu imperceptibilă cenzură interioară a experienței unei îndelungate practici didactice artistice) spiritul ludic al artistei, deschiderea sa către experimentul formal perpetuu, exultând „junetea” sa sufletească și apetența pentru varii practici spirituale *en vogue*.



eugenia pop
angela semenescu
valeriu semenescu
gavril zmicală

hangar 
art gallery & stuff

strada Episcop Ioan Bob nr. 12
deschiderea expoziției: luni, 9 iulie, ora 19.00

Discipol al Eugeniei Pop, atât în ceea ce privește registrul morfologic și mizele „spiritualiste” ale manierei sale de exprimare artistică/plastică, cât și ca educator/formator al noilor generații de artiști, ceramistul Gavril Zmicală surprinde prin pregnanța caracterului grafic al lucrărilor pregătite și expuse în acest cadru. Adaptate la planeitatea peretelui, încadrate în rame, aceste „tablouri” din ceramică în tonuri alburii vârstate cu griuri ori pământuri naturale includ în ecuație multiple elemente de un grafism pronunțat, cât și fragmente de text propriuzis, sugerând, la o primă lectură, fie frânturi de pagini ale unui ermetic, urmuzian *Jurnal*, fie inscripții încifrate pe incunabule ale unor învățături esoterice. În fapt, meditații *sui generis, vis-à-vis* de aventura vieții și a morții, ciclul *Stări ale Însuflețirii Materiei* confirmă opțiunea artistului pentru metafora călătoriei și a palimpsestului în elucidarea misterului existenței, amintind în egală măsură de *Koan-zen*-ul budist și de nebuloase teorii referitoare la un așa-numit „efort de cerebralizare a materiei”. „Mirarea programatică” în fața marelui spectacol al Lumii pare a fi benefică tipului de temperament artistic al plasticianului Gavril Zmicală, dând naștere la „alchimii” vizuale inedite, emanând o stare de poezie în registrul unui Gellu Naum (vezi *Cartea cu Apolodor*), catalizând structurări plastice paradoxale, și, nu în ultimul rând, stimulând capacitatea speculativă și apetitul pentru abscons proprii publicului receptor. Rămâne, desigur, în lipsa frumosului de tip clasic, a satisfacerii noțiunii de *kalokagathon****, vechiul risc al perplexității acuzate de publicul larg în fața ermetismului acut al simbolisticii/mesajului promovat de artist, amenințând să anuleze orice *feed-back* pozitiv și pierzându-și potențialii discipoli în ceață.

Prezență mai discretă pe simezele naționale și internaționale, doamna Angela Semenescu, eliberată de servituțile unei solicitante/intense activități de

(continuare în pagina 28)

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.

