

TRIBUNA

246

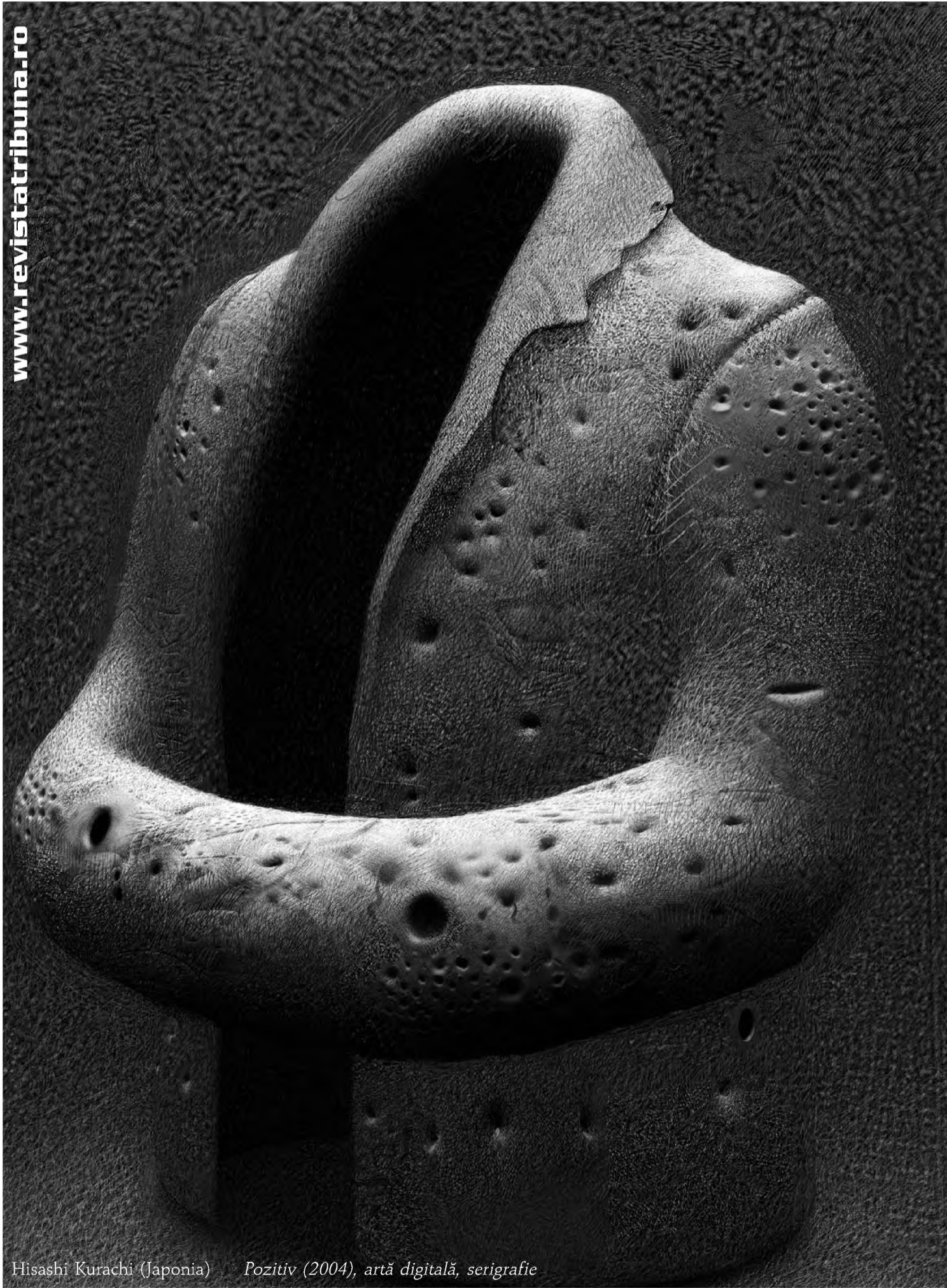


Judetul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Hisashi Kurachi (Japonia) Pozitiv (2004), artă digitală, serigrafie

Virgil Ciomos Filosofie și psihanaliză

Sanda Berce
**Spațiile
memoriei**

Film în dezbatere
După dealuri

Claudiu Groza
Noul circ

**Supliment Tribuna
Tour d'art**

Ilustrația numărului:
Tribuna Graphic 2012

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

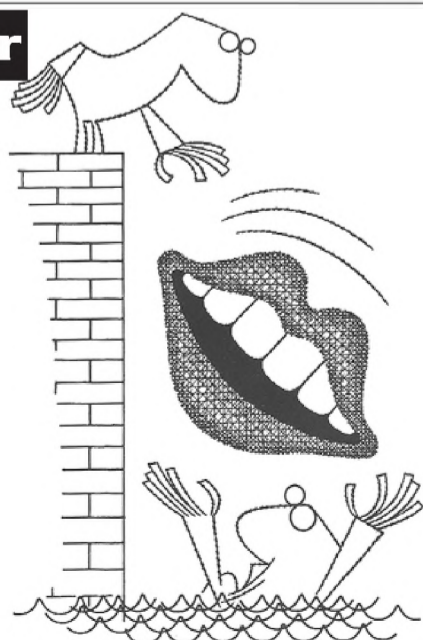
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu
(fotoreporter)

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

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

bour**bloc-notes****La moartea balerinei****Alexandru Iorga**

S-a stins. Brusc. Ca o lumânare, suflată de vânt. Nu se plângea de nicio afecțiune. Era activă. Plină de idei și inițiative. Își renova casa.

L-a ce-ți trebuie ție, acum, o asemenea povară?

- Nu se poate. Pereții aceștia nu au fost zugrăviți de 18 ani. Termin casa, îmi fac operația la picior să pot încălța pantofii cu toc să pot merge la Operă și totul va fi OK.

Avea o mică afecțiune la talpa unui picior din cauza pantofilor de *pointe*.

Lucia Cristoloveanu. Balerină. Născută în 1941 la Iași. Termină Liceul de Coregrafie din Cluj. Angajată imediat, solistă la Opera din Iași. Prim solistă - interpretează toate rolurile principale din baletele aflate în repertoriu. După cam un deceniu se transferă la Cluj, la Opera Națională, în calitate de prim solistă. Aici, de asemenea, preia toate rolurile principale ale marilor balete clasice și contemporane aflate în repertoriu. Și nu erau puține. Interpretarea ei se distinge prin acuratețe tehnică, expresivitate și foarte mult farmec. În plus, foarte bun pedagog. Normal, la o atare experiență scenică. (Cea mai bună dovadă - fiica ei, Ligiă. Pe care în foarte scurt timp și în împrejurări mai dificile a scos-o la nivel de solistă. Mai întâi pe scenele interne apoi pe prestigioase scene din Austria și Germania. Printre importante realizări, rolul principal feminin din baletul *Spartacus*.) Păcat că învățământul coregrafic clujean nu s-a folosit mai intens de competența ei.

Lucia. Bună colegă. Prietenie loială și generoasă. Întotdeauna ne-am înțeles. Totuși, apropierea a intervenit în urma unui telefon. Ridic receptorul și răspund. Și, la capătul firului, aud un țipăt ... nefiresc. Îngân câteva cuvinte, după care aud în continuare:

- Baroane, tu ești?

"Baroane" este porecla cu care baletul m-a binecuvântat. Recunosc vocea Luciei.

- Da, eu sunt.

- Păi, n-ai murit?!

Este o întrebare, absolut imperativă. Mă uit la mâinile mele, mă uit la mine, cât mă pot cuprinde cu privirea și-i răspund:

-Tu, după câte-mi dau seama, încă nu.

- Păi noi, Maria cu mine, de un ceas te bocim.

- Regret. Regret acțiune. Mai puțin motivația.
- Măine la 12 ești la mine să lămurim lucrurile!

Maria - Imre Maria Trăilă - 90 de ani, fost profesor de clasic al Luciei, creatoarea marilor roluri dramatice din *Esmeralda*, *Bacciserai*, etc. Altfel mama remarcabilului chirurg Alexandru Trăilă de la Oncologie. De fapt, ce se întâmplase? Eu mai păstram casa din Dâmbul Rotund, str. Spinoasă. Pe această străduță, viața se desfășoară ca într-un sat. Toți se cunosc, toți se vizitează zilnic, toți își comunică ... Într-una din zile, una dintre vecine, multi veterană, o întrebă pe cealaltă, prin gard:

- Ce-o fi cu Dl. Iorga că nu l-am văzut de mult? Oare n-o murit?

Vecina de la gospodăria de jos atâta a auzit.

Cuvântul "murit".

Destul că într-un ceas, toată strada știa că Dl. Iorga a murit.

Femeia de la una dintre case, lucrează ca menajeră la familia Dr. Trăilă. Ceasta, a doua zi, venind la servici, direct la Coana Mare.

D-na Maria, Dl. Iorga o murit. Tocmai atunci venea și Lucia în vizită. Află ... noutatea și se apucă amândouă de bocit. Nu bănuiam să fiu chiar atât de iubit.

Ziua următoare, la 12 sun la Lucia. Observ eu, la masă și pe acolo, ceva mai neobișnuit.

- Ce ai, tu, ce sărbătorești?

- Comemorez.

- Ce comemorezi?

- Parastasul.

- Parastasul! A cui?

- Al tău. Păi n-ai murit și acum ești din nou prezent.

- A, da.

Au urmat câteva ceasuri bune de discuții, comentarii, amintiri. Continuum, tot la câte două trei săptămâni câte un ... parastas.

Frumusețea este un dar, din cele mai dezirabile. Ea înobilează pe acel care o posedă. Dar trece repede. Foarte repede. Totuși, și aici, apare câte o excepție care întărește regula. Rar, rarism, dar apare. Una dintre aceste ... rarisme, era Lucia. Femeia aceasta frumoasă a fost de copil. Apoi frumoasă ca adolescentă. Foarte frumoasă în tinerețe. Foarte foarte frumoasă și la maturitate. Ca să rămână șocant de frumoasă și pe catafalc. În sicriul alb, vedeai nu un cadavru, ci o pasăre măiastră într-un cuib. De aceea, nici ceremonialul de înmormântare nu părea sumbru. Nota de tristețe, era, desigur, întrucât Lucia fusese un suflet bun și toți au iubit-o. Dar atmosfera, în general, nu era deprimantă. Fiind zi însorită, slujba s-a oficiat afară. Terasa de lângă Capela Cimitirului Central era plină. La mijloc, cuibul, din care Lucia cocheta cu ultimele raze de soare. Poate așa arăta muza care l-a inspirat pe poet când a scris *Mortua Est*. Printre asistenți - colegi, prieteni, admiratori - s-au distins actorul Florin Piersic, primbalerinul Szigmon Ferenc - venit din Ungaria. Tot din Ungaria solista Eva Vendler. Apoi - Regizorul Coregraf Vasile Solomon, Maeștrii de Balet Anca Opriș-Popdan, Dan Orădan, Monica Pinteș, etc. etc.

Lucia - pe stindardul vieții ei au strălucit trei embleme: Talentul, Farmecul și frumusețea. Cu acest stindard a pășit pe calea eternității. "Nu poți vedea fața lui Dumnezeu fără a muri". - spune Moise. Și Lucia, acum, desigur, are acest privilegiu.

Responsabil de număr: Oana Pughineanu

În căutarea unui (alt) laitmotiv

Sergiu Gherghina

În era televiziunii și a trivializării graduale a valorilor nu este surprinzător că subiectele controversate și spectacolele publice în direct au început să reprezinte esența dezbaterilor. *Rating*-ul crește proporțional cu gradul de spectaculozitate a subiectului. Să ne amintim cum știrile despre Uniunea Europeană (UE) căpătaseră o importanță sporită atunci când soarta Greciei era discutată (cu precădere în preajma declarării oficiale a falimentului acestei țări). În mod similar, cazul mitei din parlamentul European a atras atenția multor privitori, filmulețele difuzate pe internet adunând câteva milioane de utilizatori la vremea respectivă; acestora li se adăugau zecile de știri pe acest subiect – în fiecare țară și limbă a UE – sau dezbaterile referitoare la necesitatea demisiei celor trei parlamentari surprinși în flagrant. Pe plan național, atenția a fost îndreptată înspre oficialii politici de rang înalt (președinte, premier, ministru) din Germania, Ungaria sau România când fiecare dintre aceștia a fost acuzat de plagiat. Comportamentul incorect și eludarea regulilor au apărut frecvent în ultima perioadă pe scena politică și a fost identificat și dincolo de Ocean. Fostul director al CIA, generalul David Petraeus, și-a dat demisia din funcția deținută după dezvăluirea unei relații extraconjugale cu biografa sa, Paula Broadwell. Evenimentul a avut două consecințe deloc de neglijat. Pe de o parte universitatea la care biografa dorea să își susțină teza de doctorat despre Petraeus nu îi va permite să facă acest lucru deoarece a avut o relație nepotrivită cu subiectul cercetării. Pe de altă parte, ca urmare a e-mail-urilor scrise de Broadwell, a fost demarată o anchetă referitoare la „comunicarea nepotrivită” a unui alt general (John Allen) și Jill Kelley, organizatoare de evenimente sociale pentru armată.

Ceea ce este însă surprinzător și deranjant este că în absența unor astfel de situații, ele sunt căutate. Identificarea unui laitmotiv, a unui aspect neobișnuit a devenit practică frecventă. Când astfel de evenimente sunt minore, ele sunt hiperbolizate; când nu există, sunt create. Utilizând tot exemplul american – și datorită faptului că este unul recent – candidatul republican Mitt Romney a reușit să se evidențieze în timpul campaniei electorale prin multiple erori și gafe atunci când subiectele legate de politică externă erau abordate. În general, performanța sa a fost una sub media candidaților din partidul său în anii anteriori. Cum lucrurile spectaculoase au lipsit până după alegeri, absența unui discurs al „învingătorului” și eroarea „involuntară” legată de *site*-ul său au fost exploatate. În urmă cu patru ani, în paginile aceleiași reviste *Tribuna*, elogiam modalitatea în care John McCain a știut să piardă, discursul său fiind unul dintre cele mai bune pe care le-am auzit și citit, este o lecție de discurs ce trebuie predată studenților de științe politice sau celor ce doresc să se implice activ în politică. Prin prisma personalității lui Romney, nu m-am așteptat să aibă un astfel de discurs. Faptul că nu era pregătit pentru înfrângere a fost vizibil pe parcursul întregii campanii și a zilei alegerii. Nu absența discursului a fost problema cea mai mare, ci faptul că echipa sa de campanie a făcut public *site*-ul său de președinte ales. Cunoscând cum funcționează lucrurile în cadrul unei echipe de campanie este greu de crezut că acel *site* a fost

activ fără ca Romney să știe acest lucru, dar acest aspect este cel mai puțin important. Acest aspect aparent minor a fost intens discutat la emisiuni și prezentat în multiple articole de presă.

Mesajul pe care am dorit să îl transmit până acum este simplu și deloc original: căutarea senzaționalului este simplistă, reduționistă și deseori de blamat. Totuși, ce se întâmplă cu noi, cetățenii obișnuiți, când nu există acea scânteie care să ne atragă atenția asupra unui eveniment sau situații. Referindu-ne strict la presa românească, UE a devenit mai puțin vizibilă de când există un oarecare acord referitor la planul de salvare al zonei euro, de când nu mai apar la televizor grecii cu portrete caricaturale ale lui Merkel, de când miniștrii din guvernul conservator al lui David Cameron nu mai expun public îngrijorarea față de problemele europene sau de când liderii europeni nu își mai exprimă opinii referitoare la situația politică din România. Interesul sporește câteodată pentru instituțiile UE atunci când se discută despre un nou val de angajări, când apar topuri ale activității europarlamentarilor (în special comparații cu alte țări) sau când România este direct implicată într-o problemă europeană. A fost în trecutul ceva mai îndepărtat taxa de înmatriculare, în trecutul recent cearta dintre președinte și premier referitoare la cel îndreptățit să reprezinte țara la Consiliul European, iar în momentul actual este disputa legată de poziția României față de bugetul UE. Din punctul de vedere al vizibilității și atracției pentru un subiect destul de monoton și îndepărtat de grijile noastre cotidiene, astfel de situații pot fi benefice. Totuși, riscul percepției unui subiect prin prisma elementelor neobișnuite este legat de reducerea sa la dimensiunile conflictuale (în cazul de față). UE nu este doar despre cum poate fiecare țară să beneficieze mai mult de pe urma statutului de membru. Implică instituții, politici și mecanisme de funcționare complexe ce vor fi cu greu explicate prin intermediul raportării la evenimente de tipul celor menționate.

În mod analog, viața politică românească pare ghidată de un principiu al negației, ghidat, în cel mai optimist mod, de definiția dată de Winston Churchill democrației. În cuvinte simple, principiul pe care se construiesc actualele discursuri politice, care le oferă un *raison d'être* și acel dinamism necesar progresului, este „ceilalți sunt răi” – fără a ilustra însă cum „noi suntem buni”. Ideile și dezbaterile pe teme substanțiale nu mai sunt utile; alternativele de politici au rămas doar modalități teoretice de a determina preferințele alegătorilor. Au fost gradual înlocuite de insulte publice, mituire prin multiple mijloace și de personalizarea discursurilor. Există o criză a identității politice în România contemporană și este cel mai bine reflectată de metodele utilizate de partidele și oamenii politici pentru legitimare. Reliefa propria virtute se face prin indicarea slăbiciunilor celuilalt. Așa au procedat cei care au ilustrat incorectitudinea premierului cu privire la titlul său academic, cât și cei care au menționat pașii greșiți ai președintelui țării în ceea ce privește respectarea Constituției. Rezultatul nu este doar o luptă de forme între forțe politice ce consideră cetățeanul inapt să gândească ce este mai bine. Mai mult, acest discurs populist și utilizarea excesivă a dihotomiei „noi vs. ei”, domină scena politică autohtonă de câțiva ani. Proliferarea unor personaje în care absența mesajului este compensată de agresivitatea limbajului este elocventă pentru genul de consecințe produse de utilizarea acestui principiu negativ.

Urmând modelul ultimelor secole, este nevoie mereu de un element central pentru a ghida evoluția socială. În particular, pentru a se schimba ceva în România este nevoie de un nou laitmotiv cu caracteristici constructive, pozitive și realiste. Suntem aproape de 2013 și comportamentul politic interbelic pare mai apropiat decât în urmă cu 20 de ani (să ne gândim doar la acuzele de fraudare ce se aud deja cu o lună înainte de alegeri). Dacă reprezentanții noștri nu pot sau nu vor să caute un alt model, putem măcar să ne gândim la cum îi putem determina să încerce.



Todor Ovcharov (Bulgaria)

Cronologie primară I (2009), litografie

cărți în actualitate

Cartea catoptrică

Cezar Boghici

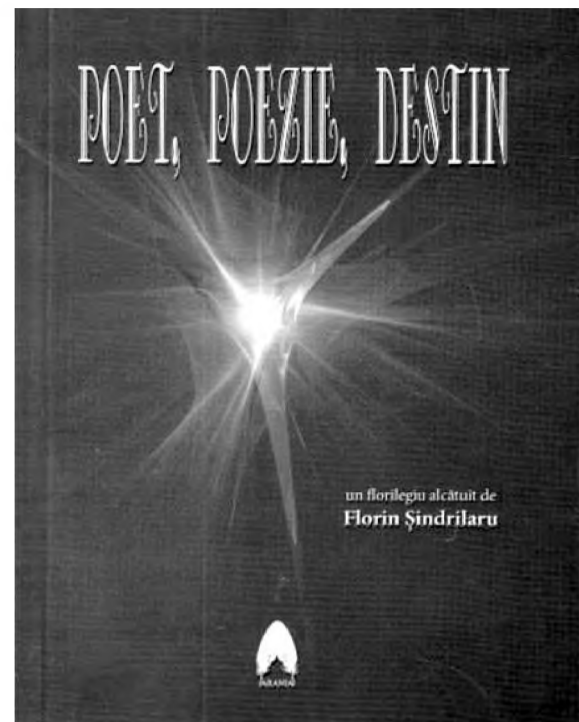
Poet, poezie, destin,
un florilegiu alcătuit de Florin Șindrilaru
Brașov, Editura Arania, 2012, 320 p.

După alte două antologii de poezie (conceptuală) românească, publicate în anii '80, la Editura Minerva, - *Excelsior* și *Arta poetică* -, și după *Antologia poeziei românești culte* (Teora, 1998), Florin Șindrilaru revine anul acesta cu un florilegiu de poezie ilustrând „motiv(ul) de tip conceptual: *poetul și poezia ca destin*”. Cartea se prezintă ca o culegere de fragmente aforistice și de texte din lirica românească citate integral, toate grupate în șapte secțiuni alcătuint o serie de semnificanți - *poetul, scriitura, cuvântul, versul, cartea, poemul, poezia* - ce tematizează motivul conceptual central al volumului. Astfel structurată, lucrarea trimite cu gândul la culegerea de *Poezie creștină românească* (1996), îngrijită de Magda și Petru Ursache, dar și, din alt punct de vedere, la antologia de traduceri din lirica universală aparținând lui Ștefan Aug. Doinaș, la cunoscutul *Atlas de sunete fundamentale* (1988), de care se apropie ca demers de a surprinde, în versuri memorabile, „adevărul poetic”, *Weltanschauung-ul* și arta poetică a fiecărui creator invitat în volum.

Cartea de față nu e însă o *antologie* propriu-zisă, ne avertizează, ușor pedant, realizatorul ei, ci un *florilegiu*, adică o *culegere de piese alese*, pe aceeași temă. Ea nu trebuie, așadar, să stabilească ierarhii valorice, ca o antologie riguros orientată axiologic, nici să cuprindă comentarii critice, după cum nici criteriul cronologic (ori alfabetic) de ordonare a materialului nu-i este impus. Totul se reduce aici la simțul decupajului poetic esențial și al selecției lirice reprezentative, în care autorul excelează. În rest, cartea lui Florin Șindrilaru poate trăi liberă și deschisă în mișcarea duhului și a gustului. „Am dorit să dau drept de cetate oricui a crezut în vers și a așternut unul cât de cât memorabil [- mărturisește îngrijitorul florilegiului,

în textul prefațator]. Am vrut, apoi, să iubesc puțin și pe cei necunoscuți sau uitați, pe apostafii scrisei. Nici nu am aplicat, în «ordonarea» textelor selectate, un principiu așa-zis «critic»: textele, mai ales citatele, sunt așezate într-o ordine oarecum impusă de un flux emoțional care m-a ghidat.” Așa se explică prezența în pagină a lui Ion Budescu, a lui Gh. Ionescu Gion sau a lui Dinu Adam, de pildă, alături de Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Emil Botta. Din această perspectivă, întreprinderea lui Florin Șindrilaru îmi seamănă cu o arcă a lui Noe ori, mai degrabă, cu un anume proiect romantic: acela de a cuprinde toate scrierile - chiar fragmentare fiind, sau tocmai pentru că sunt fragmentare (căci, nu-i așa?, în fragment stă infinitul, spuneau romanticii), și indiferent de pregnanța lor literară - într-o singură carte, pe temeiul considerării poeziei ca esență a lumii, relevantă deplin odată cu sfârșitul istoriei, când, credea Novalis, întreaga specie umană va deveni poetică; subiectul ce ar avea de întocmit această carte romantică absolută, în continuă devenire, s-ar afla, desigur, în ipostaza unui mijlocitor, a unui profet al eternității, rolul său putând fi exprimat în termeni catoptrici - el pune în fața lumii o oglindă în care fiecare să se autoreprezinte.

Nu întâmplător și cartea lui Florin Șindrilaru se așază sub semnul oglinzii. Prima copertă reproduce manifestarea unui fenomen optic; însă nu numai atât, în textul liminar al volumului intervine precizarea: „Poetul își (de)scrie destinul. Și-a pus în față o oglindă în care să se vadă pe sine dar să fie văzut și de ceilalți, de cititori, așa cum e: misionar ceresc sau sacerdot al banalului, profet al speranței sau însingurat pe golgota lui”. De această dată, rolul oglinzii revine antologiei-florilegiu, recte florilegiatorului, iar acum îmi vin în minte cuvintele unuia dintre cei mai ingenioși alcătuitori de antologii din cultura noastră, Iordan Chimet, creatorul *Antologiei inocenței* (1972), care se vede,



în calitate de antologator, ca pe „un fel de antreprenor liric, un organizator de spectacole, un *intermediar poetic* (subl. n. - C. B.)” (*Antologia inocenței - ediție nouă*, în *România literară*, an. XXXVII, nr. 51-52, 28 dec. 2004-11 ian. 2005).

Cartea construită aici este, prin urmare, una catoptrică: îl ajută pe contemplator să privească în sine și să-și afle destinul, ceea ce înseamnă că oglinda, chiar spartă-n cioburi, revelează invizibilul. Ea ar putea fi foarte bine asociată cu oglinda lui Pitagora, care, spune legenda, proiecta pe luna plină literele scrise cu sânge. Iată rescrierea pomenitei legende, în termenii unei poetici a lecturii ce interesează în contextul actual: fiecare poet își scrie pe oglindă - pe carte(a-florilegiu) - versurile cu sânge; destinatarul mesajului, - cititorul/antologatorul -, care stă în dosul oglinzii, întoarce spre lună literele zugrăvite pe oglindă și, privind atent discul lunii, citește tot ce-i scris pe oglindă, ca și cum ar fi scris pe lună. Și așa poate citi întreg pământul.

Boala autorlâcului de altădată

Vistian Goia

Vasile Zdrenghia
Opere, proză și poezie
Alba Iulia, Ed. Altip, 2012

În fiecare epocă de creație literară, au existat intelectuali care au suferit de boala *autorlâcului*, după expresia, deseori citată, a lui Ion Heliade Rădulescu. Aceștia au crezut că se pot face cunoscuți prin mijlocirea scrisului și tiparului. Ei au scris într-o limbă pe care n-o cunoșteau, despre lucruri pe care nu le înțelegeau și judecau întâmplări ale căror „pricini” nu le puteau ține „șirul”. Cu toții se asemănau cu vestitul „Domnul Sarsailă, autorul”. Și astăzi se găsesc destui „nepoți și strănepoți” ai acestuia în toate provinciile românești.

Am amintit aceste opinii ale lui I.H.R. citind recent o carte de proză și poezie a unui dascăl interbelic din familia universitarilor Zdrenghia. Mircea Zdrenghia a fost, înainte de revoluție, un respectabil gramatician, iar sora lui, Maria Zdrenghia, a predat tot la filologia clujeană „slava veche”. Fratele lor mai mare, Vasile Zdrenghia

(1910-1981), este autorul volumului pe care-l comentăm. Cartea a fost tipărită cu sprijinul Municipiului Sebeș și cu cel al Centrului Cultural „Lucian Blaga” din același oraș.

Printr-o „Notă asupra ediției”, criticul literar Monica Grosu ne informează că romanul *Valea cu plopi* este doar primul volum, cel de al doilea a rămas nefinisat. Menționăm că în ediția princeps din perioada interbelică, romanul tipărit la Casa de editură „Moderna”, f. a., avea titlul *Diamantul negru*. Atunci romanul s-a bucurat de o primire elogioasă din partea profesorului Sever Pop, care a remarcat „analiza psihologică” practică de autor în conturarea unora dintre personajele cărții. Astăzi credem că acesta a exagerat.

Cele 140 pagini ale romanului sunt axate pe câteva teme mult practicate după Marea Unire: sentimentul de dragoste și consecințele lui când partenerii sunt firi și temperamente opuse; relația maestru-discipol în lumea universitară a medicinei clujene; condamnarea caracterelor diabolice și elogierea temperamentelor melancolice;

evidențierea pasiunii de cercetare științifică; înclinația pentru „spectacol” a societății clujene în primii ani de după făurirea României Mari. Sunt teme generoase, mult prea pretențioase pentru un scriitor tânăr, aflat în anii debutului.

Eroul romanului, „da capo al fine”, este Val Zoreanu, student în anul IV al Facultății de Medicină. El este „dotat” de romancier cu cele mai seducătoare calități: este eminent la învățătură, angrenat în cercetarea științifică de către profesorul său, Ștefan Borza-Mittitelul, care era hotărât să-l oprească drept asistentul său. Tema cercetării: „Arta îmbălsămării la vechii egipteni”, a iscat un conflict aprig între profesor și discipol. Profesorul dorea să „descopere” doar secretele îmbălsămării la antici, pe când Val Zoreanu dorea să „conserve” cadavrele modernilor fără să se limiteze numai la secretele egiptenilor. Conflictul s-a aplanat repede, însă discipolul s-a îndrăgostit „lulea” de fata profesorului său, Celina, devenită „Miss Cluj”, pentru frumusețea ei răpitoare. Cum aceasta își împarte grațiile și altor băieți, Val Zoreanu e tot mai dezamăgit, părăsește studenția, stabilindu-se în satul copilăriei, unde îl urmărește, pe plan psihic, himera femeii „fatale”, de care nu poate scăpa decât printr-o lungă scrisoare de „adio”, compusă înainte de sinucidere. Așadar romanul se

sfârșește lamentabil, amintindu-ne de vechile scrieri ale lui Mihail Drumeș și chiar de scrierile romanticilor minori.

Ceea ce-l deranjează pe cititorul matur este lipsa de logică în compunerea personajelor principale. În primele pagini, Val Zoreanu este construit fizic și intelectual pentru a-l situa deasupra tuturor studenților de la Universitatea Daciei Superioare. Intelligent, cu apetit vădit pentru cercetarea științifică, el e frumos la trup și înfățișare, de o robustețe de adevărat sportiv. Participă cu succes la luptele greco-romane din cadrul serbării anuale, organizate toamna, la care asistă însuși regele Ferdinand, unul din admiratorii eroului. Deci, pe toate planurile, personajul avea mari șanse de realizare. Însă prozatorul a uitat să păstreze "măsura lucrurilor". Adică, nu se putea împăca la un tânăr pasiunea cercetării științifice cu performanța sportivă, nici orele de laborator cu atracția erotică devastatoare a unei femei nesățioase pe plan sexual. De aceea, la un moment dat, prozatorul nu a știut prea bine ce destin să-i direcționeze, alegând eșecul melodramatic de care pomeneam.

Tot atât de puțin credibil e profesorul chirurg Ștefan Borza-Mititelul, peltic și bălbâit în discursul academic, pe deasupra tiranizat de o metresă profesionistă, care-l domină și-i accentuează imaginea caraghioasă de care nu era conștient.

Celina Borza - "Miss Cluj"- apare sporadic și nu are consistență pe plan psihologic. Frumusețea ei, de brunetă, cu ochi care sugerau "noaptea cavoului", e dotată, la modul hiperbolic, cu o seamă de trăsături care adeseori se exclud. Ochii reci - "totuși ardeau", însă flacăra lor era "împietrită"; sânii "fierbinți", nări "zvăpăiate și nervoase", buze "senzuale" - toate având menirea să sugereze statura și conduita femeii fatale, prezente și în alte opere ale scriitorilor interbelici. Însă, în romanul *Valea cu plopi*, însușirile personajelor (fizice ori sufletești) prea puțin reies din conduita și psihologia lor, ci parcă sunt lipite de fruntea acestora din exterior. De aceea stilul lasă impresia unei narațiuni nestăpânite, oscilante și înclinată spre "teribilism". De pildă, Val Zoreanu avea trup de construcție "tarzariană", amintind de Wikingii altor vremuri, dar suflet predispus visării prin sclipirea tristă a ochilor verzi.

În altă ordine de idei, recunoaștem în scrisul prozatorului și un fapt pozitiv - surprinderea atmosferei academice din anii interbelici, când societatea românească își căuta identitatea, temă prea puțin cultivată de prozatorii transilvăneni.

Cât privește partea finală a volumului cu titlul *Opere* (proză și poezie), editorii de astăzi au inclus și încercările poetice ale acestui dascăl de excepție și publicist la revistele din Sebeș, Alba, Deva și Orăștie. Versurile în formă clasică (p. 145-170) sunt în bună parte niște "paste" școlarești după poezia eminesciană: vocabular, imagini, ton, ritm și rimă. De aceea nu insistăm asupra lor și credem că ele nu meritau să fie tipărite, rămânând în manuscris. Așadar nu orice scrieri ale înaintașilor trebuie neapărat reeditate!

Literatura intens colorată

Dorin Mureșan

Ioan Cărmăzan
Zece povestiri
Cluj-Napoca, Editura Ecou Transilvan, 2012

Numele lui Ioan Cărmăzan este, îndeobște, asociat cu numele câtorva filme (al căror regizor ori scenarist este) mai mult sau mai puțin controversate, iar aici aș aminti trei dintre ele, printre cele mai cunoscute: *Raport despre starea națiunii*, *Țăpinarii* și *Orient Express*. Din păcate, nu sunt cinefil și, ca urmare, nu am formată o părere asupra cineastului Ioan Cărmăzan. Mărturisesc încă de pe-acum că îmi este destul greu să fac legătura între cinematografie și (mai vechea și mai clasică) literatură, unde imaginea este (sau trebuie să fie) descrisă, indusă ori sugerată, și unde platforma stilistică joacă rolul lentilei aparatului de filmat, iar hârtia, pe cel al benzii magnetice (sau al rolei cinematografice). Totuși, zilele acestea am parcurs cu destulă plăcere o carte ce poartă semnătura amintitului regizor. E vorba despre *Zece povestiri*, volum publicat în acest an de nouînființata editură Ecou Transilvan din Cluj Napoca.

Așa cum spune și titlul, cartea adună zece povestiri de mărimi diferite, structural diferite, dar purtând aceeași amprentă stilistică. Invariantul care face ca această carte să se evidențieze ține de formația de regizor a autorului, fiind chiar lentila prin care Ioan Cărmăzan filtrează realitatea, decantând ușor, prin intermediul unor tehnici personale (pe trei paliere: tipologic, lingvistic și spațial), nuanțele concepției sale despre lume dintr-o prea generală și omogenă imagine. Deși, cum spuneam, nu sunt un cinefil și nu am experiență în domeniul cinematografiei, mi-a fost relativ ușor să identific elemente împrumutate de acolo, și asta încă de la primele rânduri ale cărții: „Timp încremenit. Un fir de pădăie. Clanța ușii. Un păianjen într-un colț. Plasa lui aurie în soarele dimineții. O vrabie se scaldă într-un ochi de apă. Napoleon trece cu găleata de vopsea în mână.” (p. 9). Sunt detalii, iată, care irump dintr-un tablou mult prea omogen și care au rolul de a defini, de a contura, de a substanțializa percepția (vocea) auctorială. Este o strategie care funcționează de-a lungul întregii cărți, și care, prin aceste nuanțe foarte personale, creează o atmosferă viu colorată, pitorească și aproape palpabilă.

Foarte interesant (și, în aceeași măsură, intrigant) e faptul că Ioan Cărmăzan nu pare a fi interesat de agățarea narațiunilor de un anume moment istoric. Excepție fac „Baladă pentru tatăl meu”, un evident solilocvii autobiografic, ca și ultimul text, cel care stă, probabil, la baza filmului cu același nume, „Raport despre starea națiunii”, și care, fragmentar, asemenea unui scenariu schițat (pentru a cărui finalizare este invitat să participe însuși cititorul), prezintă povestea realizatorului de documentare Horațiu și a metresei acestuia, Cerasela. Intrigați de moartea misterioasă a abia născutului Traian Zegrea, fiul soților Zegrea, ca și de o informație pe care doamna Zegrea o primește întâmplător de la un medic, aceea potrivit căreia „Ceașescu își schimba sângele cu sânge de nou născut, din 2 în 2 ani”, cei doi tineri pornesc pe urmele misteriosului caz, însă fără o evidentă soluționare. Firul epic al acestei narațiuni se despică de multe ori, sau pur și simplu este rupt și reluat după alte coordonate. Rezultă imaginea unei societăți postrevoluționare cu o

infrastructură complet dezasamblată, angoasant-conspirativă, unde totul este posibil (sau chiar imposibil), unde sărăcia se împletește, în modul cel mai firesc, cu opulența. Spre final, această imagine este personalizată și, deci, stilizată, prin monologul tânărului Horațiu: „Sunt fiul sfârșitului de veac și oscilez între credință și necredință. [...] Tânjesc și mă hrănesc cu dorul după dragoste, angoasa generației mele, care nu-și percepe prezentul decât ca pe ceva suspendat, la limita dintre trecut și viitor. Trecutul n-a apărut încă, viitorul e la orizont. E o sfâșiere la limita orizonturilor, e ca și cum soarele ar răsări și ar apune în același timp.” (p. 157).

Mult mai reușite din punct de vedere literar sunt, cred eu, celelalte povestiri. Aproape toate ies în evidență printr-un cromatism incredibil de dens. Dacă nu sunt îmbrăcate cu haina unei epoci anume, aceste povestiri-tablou au totuși meritul de a purta pe pânza lor nuanțele dimensiunii bănățene, puternic conturate de tipologiile foarte pitorești și de lexicul specific zonei. Ca în tablourile intens colorate, în care asocierile și contrastele joacă rolul fundamental, în care o culoare este scoasă în evidență prin intermediul celei din vecinătate, și în povestirile lui Ioan Cărmăzan farmecul unui personaj este dat de felul în care destinul lui se împletește, spontan (aproape halucinant), cu destinele celorlalte personaje. Și ca exemplu l-aș aduce pe Afilon, „cunoscut dansator și instructor de dansuri populare din Banat”, poate unul dintre cele mai memorabile personaje din carte, pus în valoare de Bibi Bosa (efectul e și invers), un individ de o straniețate fermecătoare (de pildă, pentru rezolvarea unei probleme de matematică, Bibi Bosa se tăvălește mai întâi pe jos, se ridică, o ia la fugă, are o conversație ciudată cu Bunicu, după care, la cârciumă, folosindu-se de un mare număr de halbe de bere, rezolvă problema). Dar strategia acesta nu ar funcționa în lipsa unui anume dinamism al narațiunii, a flexiunilor buimăcitoare (și care, din păcate, în unele cazuri, fac povestea greu de urmărit), pe care autorul le mănuieste (totuși) cu destulă dexteritate.

Dincolo de efortul pe care cititorul îl va avea de făcut pentru a urmări firul epic al celor mai multe dintre povestiri, un alt reproș pe care l-aș avea de adus, la nivelul întregii cărți, se leagă de prezența unor repausuri moraliste, care nu fac bine, în general, niciunei proze. E ca și cum autorul, în lipsă de inspirație, decide să ofere, pentru a umple spațiul paginii, unele explicații, ieșind din perimetrul creației literare și intrând în zona preceptelor eticii (a se vedea mai ales „Baladă pentru tatăl meu”). Altfel, *Zece povestiri* este o carte deosebită, cu un farmec aparte, una care va trebui, ca orice carte deosebită, să-și găsească proprii cititori.

O monografie (prima) despre Vasile Aaron

Ion Buzăși

Liliana-Maria Popa, Ioan-Nicolae Popa,
Vasile Aaron 1780-1821. Prefață de Iacob Mârza,
Editura Info Art, Sibiu, 2011

Vasile Aaron nu este un „scriitor uitat” ci un scriitor necunoscut pentru că până și istoricii literari îl confundă cu Aron Florian, istoricul care a fost o vreme profesorul lui Nicolae Bălcescu.

Cartea soților Popa, foștii mei colegi de la filologia clujeană din anii '60-65, este prima cercetare temeinică a vieții și operei acestui scriitor, despre care istoriile literare începeau aproape invariabil „Feciorul popii din Glogoveț” - și continuau cu sumare date biografice, preluate din *Lepturariul* lui Aron Pumnul. Doamna Liliana-Maria Popa a lucrat mai mulți ani la Arhivele Statului din Sibiu și a identificat printre documentele cercetate, interesante și revelatoare acte și înscrisuri referitoare la Vasile Aaron. După atenta lor studiere i-a propus profesorului Nicolae Popa, soțul D-sale, să alcătuiască un studiu monografic despre acest nedreptățit scriitor al literaturii transilvane, care face legătura între Școala Ardeleană și pașoptismul transilvan.

Primul capitol se intitulează cronicărește - *De neamul Aroneștilor* - cu trimitere în memoria noastră la scrierea lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor* și stabilește o plauzibilă genealogie a Aroneștilor ardeleni, cu rădăcina în domnitorul moldovean Aron Vodă (care a domnit în două rânduri, între sept.1591 - iunie 1592 și a doua oară din sept. 1592 până în aprilie 1595), un domnitor controversat, hulit de cronicarul Ureche, care îl considera un tiran, dar laudat de B. P. Hașdeu în drama *Răzvan și Vidra* - prin personajul Moș Tănase: „Adică, orice s-ar zice, e un vodă cumsecade, Pe sărăcime o cruță, pe cei cu caftan îi rade, Iar nu lasă pe ciocoiul fără fund și fără dop, Să despoaie toată țara cum făcea Petru cel țchiop.”

În sprijinul acestei genealogii, vine și opinia lui George Bariț - într-un articol din *Observatoriul*, 1881, nr. 70, p. 12, când prezintă „momente din viața lui Dr. Iosif Hodoș: „Oricând zicem preoți, membri de ai celor două cleruri românești din ambele confesiuni din Transilvania, zicem totodată aristocrația românească sau încai patriatului românesc, nu din vanitate și nici în sens impropriu, ci cu probe istorice în mână. Până în ziua de astăzi se află în Transilvania ca și în Ungaria proprie multe familii curat românești, nobilitate din vechime, de secol: între acelea se află, se văd și câteva descendente din familii mari boierești, transmigrate din Muntenia sau din Moldova în Transilvania, precum de ex. familia numeroasă Boeriu, ce se trage dintr-o ramură a renumitei familii Dudescu de la București, familia Aron care-și duce genealogia la Aron-Vodă (subl. n.).” În Bistra Apusenilor noștri s-au stabilit se pare mai întâi acești descendenți, dintre care cel mai ilustru, este Petru Pavel Aron, urmașul lui Inochentie Micu Clain, în scaunul vlădicesc al Blajului, care și-a adăugat ca particulă nobiliară - „de Bistra”; pe coperta întâi a cărții se și reproduce blazonul familiei Aron (după I. Siebmacher) - înfățișând un porumbel - simbol al păcii, și jos un șarpe - simbol al înțelepciunii. Din Bistra Apusenilor Aroneștii s-au răspândit în mai multe sate din jurul Blajului, și unii ajung în Glogoveț, satul de sub poalele Țuțumanului, unde îl găsim pe Vasile Aaron, tatăl - preot în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. După acest prelude

urmează câteva repere biografice ferme, în care se corectează erori, inexactități și aproximații istorico-literare; în primul rând data nașterii - 1780 și data morții - 1821; se consemnează și „legenda” de sorginte barițiană, preluată și povestită savuros de Ion Pop-Reteganul despre căsnicia nefericită a scriitorului cu o femeie de neam străin, care l-ar fi determinat să-și găsească liniștea sufletească în scris. Că o fi fost nefericită viața conjugală a lui Vasile Aaron este posibil, dar scrierile sale literare importante, datează dinaintea căsătoriei.

Două calități mi se par esențiale în această monografie: Vasile Aaron, ne apare ca un personaj din reconstituirea cu pricepere istorico-literară a documentelor; și a doua, bogăția datelor de arhivă; mai ales scrisorile adresate lui Vasile Aaron, care sunt comentate și din care se citează copios pentru farmecul arhaic al stilului epistolelor din trecutele veacuri. Ca Andrei Mureșanu, Vasile Aaron este solicitat să vină la Iași, dar cumpănind avantajele și dezavantajele plecării, tot ca și poetul *Răsunetului*, avocatul și poetul sibian preferă să nu dea curs invitației.

Capitolul II - *Sibiul la răscruce de veacuri. Oameni, cărți, evenimente* este o secvență cu caracter de monografie istorică a vechiului oraș săsesc de la poalele Cibinului - paginile studiului monografic alternează cu fragmente de literatură epistolară - scrisori adresate lui Vasile Aaron de către oameni învățați ai timpului, români și străini, precum Mihail Tertina, Samuil Micu, Gh. Șincai, Petru Maior care îl numește superlativ „arhipoeta românilor”. (Notez în paranteză că din aceste scrisori vedem că armonia, colportată în istoriile literare, între reprezentanții Școlii Ardelene, nu era fără micile răutăți și păcate omenești; de pildă Șincai i se plânge că merge greu colaborarea cu Samuil Micu, pentru că autorul *Istoriei și lucrurilor și întâmplărilor românilor* este orgolios și inflexibil la sugestia sau recomandări).

Activitatea lui Vasile Aaron - care constituie evident, partea esențială a studiului monografic, este urmărită în două ipostaze: - A) Avocat al românilor - și B) Literatul (sau Scriitorul). În prima ipostază se evidențiază că Vasile Aaron a fost „avocatul românilor”, angajându-se în acțiuni judiciare cu semnificații politice naționale: colaborator al Consistoriului ortodox din Sibiu, apărător al unor canonici blăjeni și al descendenților domnitorului martir Constantin Brâncoveanu (1688-1714), al principelui Emanuel Basarab de Brâncoveanu pentru redobândirea proprietăților Sâmbăta de Sus, Berivoii Mari și Poiana Mărului - ce îi atrage sancțiuni din partea patriatului săsesc. În partea a doua a acestei secțiuni sunt prezentate lucrările cu caracter juridic, unele dintre acestea cu caracter de premieră în literatura juridică românească.

Capitolul despre literatul (scriitorul) Vasile Aaron cuprinde o aserțiune care-i ferește pe autori de exagerări frecvente în studii monografice ce ambiționează și supralicitează restituirea literară a scriitorului. Nota didactică - moralizatoare - subliniază autorii - este specifică literaturii transilvane din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Este, adăugăm noi, o constantă a acestei literaturi, începând cu reprezentanții Școlii Ardelene și continuând prin Ioan Barac și Vasile Aaron până la Ion Pop-Reteganul, Petre Dulfu, Ion Agârbiceanu ș.a. Era mai ales o literatură gustată de cititorii satelor pentru stilul accesibil, uneori umoristic, în care se

înfățișau norme de viață creștină. Andrei Bârseanu, unul din președinții Astrei de la începutul secolului XX, își amintește de larga audiență a cărților lui Vasile Aaron printre cititorii din Țara Bârsei.

Activitatea literară a scriitorului este prezentată în cele trei aspecte pe care le-a ilustrat Vasile Aaron: 1. Scrieri ocazionale (*Vers jalnic la îngropăciunea domnului Teodor Miheși; Versuri veselitoare întru cinstea prea luminatului ...Samuil Vulcan*) 2. Traduceri. Lui Vasile Aaron, ne spune latinistul Nicolae Lascu, îi datorăm primele traduceri în literatura română din Virgiliu și Ovidiu. Pentru Ovidiu a avut o prețuire aparte, adresându-i-se sub forma unei epistole în versuri și, după modelul poetului latin („Sulmona mi-i pământul, în ape reci bogat,/ La douăzeci de leghe de Roma depărtat./ Acolo în Sulmona să știi că m-am născut/ În anul când doi consuli în luptă au căzut.”) își prezintă locul de naștere, satul natal: „Născut sunt eu într-un sat/ Cu râpi mari împresurat,/ Lângă Târnavă cea Mare / Care vâltori multe are./ Satul Glogoveț se cheamă,/ Într-o vale fără seamă,/ Fără seamă cufundată / Cât gândești că-ndată-ndată / cade peste dânsul dealul. 3. Scrieri originale: *Patimile Domnului; Leonat și Dorofata, Anul cel mănos; Istoria lui Sofronim; Reporta din vis*, sunt mai ample comentate pentru că acestea-i conferă lui Vasile Aaron statutul de scriitor popular. Scrierile originale trebuie înțelese cu semnificația de la începuturile literaturii noastre când originale erau socotite și prelucrările sau adaptările după scrieri din literatura universală. Cea mai importantă scriere „originală” este *Reporta din vis*, pe care istoricii literari au comparat-o cu *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu și căreia Nicolae Manolescu îi presupune modele din poezia italiană.

Monografia se încheie cu rânduri memorabile de concluzie, care fixează de fapt un portret literar, prin suita de propoziții negative, alternând cu propoziții adversativ-enunțiative, prin care se circumscrie cu obiectivitate locul lui Vasile Aaron în istoria literaturii române: „Aaron nu a fost istoric, dar în scrierile sale găsim mereu referiri la mitologie, la istoria antichității și la originea poporului nostru. Nu a fost nici lingvist, dar a susținut cu tărie, în aceeași tonalitate ca iluștrii săi contemporani, ideea latinității limbii române, a vorbit cu convingere despre întinderea ei și despre deosebirile dialectale, a făcut propuneri concrete de înlocuire a caracterelor chirilice cu cele latine. Nu a fost nici dascăl, dar în toate scrierile sale sunt presărate *învățăturii*, de la sfaturile privind o viață ordonată după principiile esențiale ale vieții creștine, până la povețele adresate celor tineri și zburdalnici și la îndrumările adresate gospodărilor satelor. Nu a fost nici cleric, dar evocarea patimilor Mântuitorului a fost o predică pe înțelesul tuturor cititorilor săi. Nu a fost nici teoretician, dar este printre primii români care fac trimiteri la specificul artei, la probleme de prozodie. Nu a fost literat de forță, dar versificările sale s-au dovedit adecvate prin formă și prin conținut nevoilor cititorilor aceluia început de veac rămânând decenii de-a rândul lectura lor predilectă.” Este un fel original de a spune că a fost câte ceva din toate acestea: istoric și lingvist, dascăl și cleric, teoretician literar și scriitor, cu realizări ce nu sunt la cote înalte, dar care nu merită nici tratamentul ignorării complete, căci monografia de față ne convinge „că ceea ce a realizat el într-o viață scurtă (a trăit doar 41 de ani! n. n.) și în condiții vitrege, este mai mult decât meritoriu.”

comentarii

Un istoric literar cu program

Mircea Popa

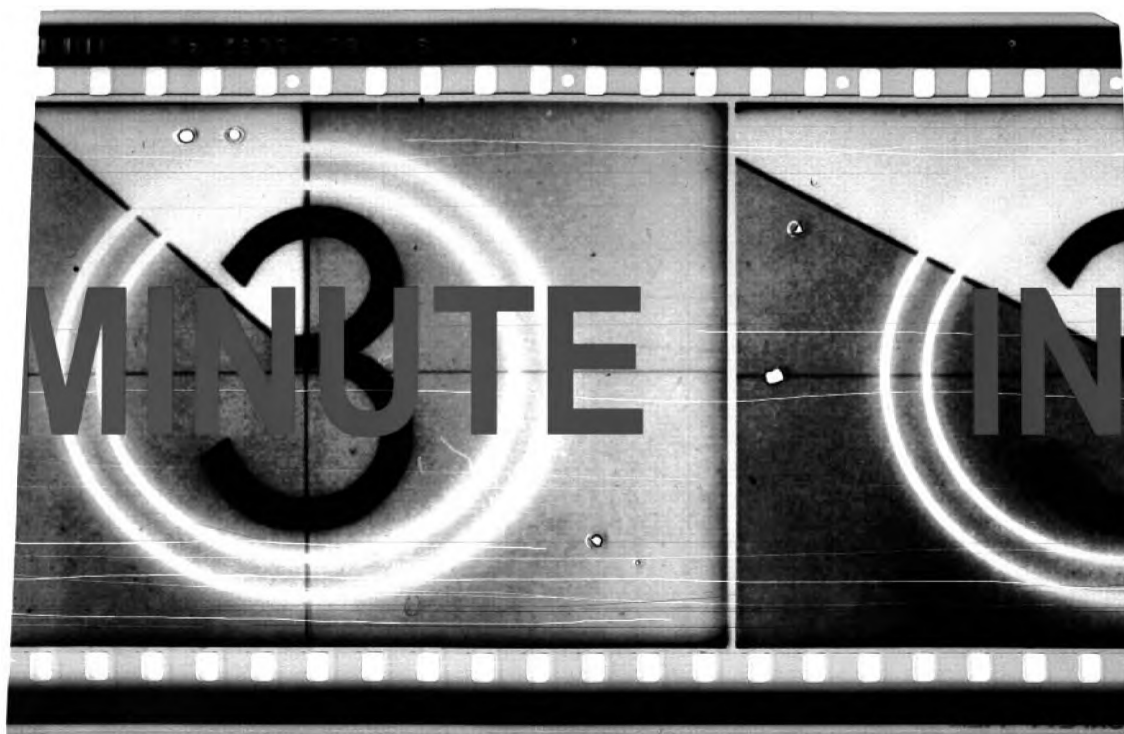
Între puținii critici și istorici literari autentici pe care-i avem la ora de față, universitarul orădean Ion Simuț a intrat cu forță și energie constructivă în plutonul istoricilor literari care și-au câștigat un loc în primele rânduri ale generației de mijloc. El a luat, încet și sigur, locul rămas liber prin dispariția prematură a istoricului literar de bună tradiție Mircea Zăciu, ca un discipol de prim rang al acestuia, așa cum s-a situat la vremea respectivă Pompiliu Constantinescu față de Lovinescu, de exemplu. Știu că încă din studenție, Ion Simuț era unul dintre preferații profesorului, tânăr pe care l-am ascultat cu plăcere vorbind la un simpozion al catedrei de atunci, ocazie în care tinerilor aspiranți la „profesia” de critic și istoric literar li s-a dat ocazia să se confrunte cu câțiva dintre dascălii lor de la Facultatea de Litere și de la secția de cercetare academică, prezenți și ei la acel forum dezbatativ, fapt care m-a determinat să încerc să-l aduc într-un post de cercetare la Cluj, plan zădărnicit din pricina unor împrejurări nefavorabile. Și astăzi regret că acest lucru n-a putut fi îndeplinit, deoarece mulți dintre cei care ocupă astăzi un asemenea post se complac într-o letargie demnă de *Povestea unui om leneș* de Ion Creangă, oameni care nu intră în bibliotecă cu anii și nici nu concep să dea la sfârșitul anului o listă de lucrări cât de cât onorantă. Or, Ion Simuț era la acea dată nu numai o promisiune în domeniu, dar și un tânăr care avea în sânge plăcerea lecturii, dublat de un *doctissim* cu întinse cunoștințe de istorie literară, și cu o curiozitate reală pentru teme și subiecte diverse, așa cum au dovedit-o câteva din edițiile scoase de el atunci în colecția „Restituiri”. Multe dintre acestea au fost continuate și dezvoltate în *Dicționarul scriitorilor români* la care a colaborat substanțial, așa cum o dovedesc articolele sale despre Victor Valeriu Martinescu, Aureliu Cornea, Ludovic Dauș, Stejar Ionescu, Oscar Lemnaru, Dan Petrașincu, T.C. Stan, Dem Theodorescu. Cu ani în urmă, atunci când țineam o cronică literară la revista „Caligraf”, am vorbit despre el ca despre un „lider în formare”. De atunci Ion Simuț a atacat cele mai nevalgice subiecte de actualitate, intrând în polemici cu plăcere și încercând să fundamenteze de fiecare dată un nou punct de vedere într-o chestiune controversată, dovedind astfel că simte prin toți porii pulsul „revizuirilor” literare, dar făcând și dovada că este capabil să construiască portretul unui scriitor de complexitatea și masivitatea lui Liviu Rebreanu. Nu s-a oprit însă aici, ci, la fel ca Șerban Cioculescu sau Z. Ornea altădată, a desfășurat vreme de peste un o febrilă activitate de foiletonist în coloanele *României literare*, ridicând istoria literară la rangul care i se cuvenea cu drept cuvânt. Mai toate cărțile scrise de el fac dovada unui sincer atașament pentru problematica abordată, dar și dorința de a împinge mai departe cercul cunoștințelor cu care operează preopinienții săi, probând atât etalarea unei erudiției critice bine filtrate, cât și plăcerea jocului liber de idei. Din această *summă* de ipostaze bine armonizate, istoricul literar a construit recent o carte pasionantă, probând apetența de ins „problematizator” și dornic a-și supune contemporanii la un nou examen al maturității critice. Noua carte cu care a ieșit recent pe piață este intitulată *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară* (Editura Academiei

Române, 2012) și ne oferă toate ingredientele cu care un istoric literar conectat la priza actualității este în stare să le pună în amalgamul textelor pe care le etalează în fața confrăților săi mai vârstnici sau mai tineri, propunându-le teme proaspete de meditație învăluite într-un discurs persuasiv și atractiv, agrementat cu o mulțime de semne de întrebare privitoare la latura de mister a biografismului scriitorilor abordați (legionarism, antisemitism, polemici, prietenii sau adversități, atitudini civice, momente de derută, derobări, invective, manuscrise uitate, epistole caracterizante etc.), cu trimeri exacte la situații de criză sau derută, cu abateri de la canon sau de la false etichetări, cu referiri la amănunte picante sau revelatorii, care fac sarea și piperul oricăror noi re-construcții critice, în stare să scoată, mai pentru fiecare temă abordată, discuția din făgașul unor percepții aprioric rezolvate o dată pentru totdeauna pentru a deschide larg evantaiul unor percepții și considerații multiple, bogate în reformulări și re-așezări poziționale. Elegant prin concepție și format, de o alură suplă și francă în distribuire a accentelor, noul său volum face un binevenit tandem cu acela, cam de aceeași proporții și importanță, scos mai zilele trecute de către un alt distins cercetător al fenomenului estetic românesc, Gheorghe Glodeanu sub titlul *Narcis și oglinda femeceată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română* (Iași, Tipo Moldova, 2012). Sunt cărți ale unei maturități critice relevante, reprezentând, din punctul meu de vedere, momentele cele mai importante ale anului literar pe care îl trăim, și în care istoria literară vine să se afirme cu maximă potență creatoare.

Vămile posterității readuce în actualitate discuția despre prezența în posteritate a unora dintre cei mai importanți scriitori români, în jurul cărora s-au purtat cele mai aprinse discuții și s-au oferit cele mai cuprinzătoare sau mai neașteptate soluții. Scriitorii avuți în vedere fac parte cu toții din zestrea de aur a literaturii noastre și re-fixarea câmpului virtual în care aceștia se mișcă vine să aducă un spor de cunoaștere și de reală primenire critică. Lista lor începe cu Sadoveanu, continuă cu

Liviu Rebreanu și cu E. Lovinescu, spre a se sfârși cu Tudor Arghezi, toți scriitori de primă mână pentru care gradul de înnoire canonică e vizibil. Lista abordărilor continuă apoi cu și mai numerosul contingent de scriitori interbelici, care au format rând pe rând repere critice și opțiuni cât se poate de ferme, de la N. Iorga la Octavian Goga, de la Aron Cotruș la Camil Petrescu și de la acesta la B. Fondane, H. Bonciu, Ury Benador, C-tin Fântâneriu, M. Blecher, Mircea Eliade, G. Topârceanu, G. Bacovia, N. Steinhardt și încă mulți alții care pot forma un mic compendiu de istorie literară, atât ca „figurine”, cât și ca inși care întăresc contingentul polemismului interbelic sau care, în ciuda locului modest ocupat, pot deveni importante subiecte de istorie literară.

Ce l-a atras înainte de toate la cei patru mari ai literaturii interbelice? Fără doar și poate destinul lor capricios și aleatoriu privind afirmarea lor literară, în primul rând, și în al doilea rând, contestările diverse din posteritate, gradul fluctuant al aprecierilor critice, iscate de dispute sau minimalizări de tot felul, dacă nu chiar de campanii bine orchestrate care să le restricționeze apertura receptivității publice. Nu întâmplător, dezbaterea propusă se deschide cu „cazul” Mihail Sadoveanu, acuzat în anii din urmă pentru trecerea prea rapidă de partea cealaltă a baricadei, autor al volumului aspru criticat *Lumina vine de la Răsărit*, a romanelor de joasă cuprindere socială, *Mitrea Cocor* și *Păuna Mică*, a dezertărilor multiple de la etica respectului pentru adevărul istoric, francmason cu vechi state de serviciu, interesat mai mult decât alții de partea materială a laturii existențiale. Punctul de plecare al discuției îl reprezintă *Centenarul debutului sadovenian*, respectiv situația lui Sadoveanu în 2004, atunci când se împlineau o sută de ani de la debutul său spectaculos, care l-a impus, spune autorul „printre miturile noastre culturale de consacrare senzațională și insolită a unui scriitor”. Observația capitală, care vine imediat este aceea cu privire la constantele imuabile ale unei opere constituite o dată pentru totdeauna de la debut până la final, constante ce vizează „sentimentul naturii”, primitivismul primordial al etnicismului nostru, rescrierea miturilor istoriei moldovenești și „vasta democrație a firii”, recunosibile în fiecare



Briar Craig (Canada)

Imediat intră (2011), serigrafie UV



pagină impregnată de parfumul indelebil al arhitecturii senioriale a oamenilor. După Ion Simuț, Sadoveanu este un scriitor al „permanențelor” noastre, o „cuprinzătoare sineză a spiritualității românești”, un ins care își ascunde cu dibăcie modernitatea, dar care îi este inerentă de la volum la volum. Trecând în revistă câteva repere ale receptării critice, el stăruie mai îndelung asupra opiniilor lui Lovinescu și Călinescu, dar și a mutațiilor de interpretare produse de scrierile unui N. Manolescu sau Al. Paleologu. Insistența sa merge în favoarea unei *sociogonii* sadoveniene, dar și a unor înnoiri interpretative care se lasă încă așteptate, autorul oferindu-ne și o densă aducere la zi a dosarului de francmason al scriitorului.

Paginile despre Rebreanu propun la rândul lor câteva vizibile schimbări de accent. Ele provin din situarea deplină a scriitorului de partea „obiectivității”, dar și de ridicare la rang de temă esențială a unei vini tragice, derivată din „conștiința politică vulnerabilă” a prozatorului care vine din Ardeal în Vechiul Regat cu povara unui autobiografism nebulos și a unei drame de familie niciodată deplin lichidate (cazul Emil Rebreanu). Insistența pe aceste momente de destin existențial, la care se adaugă, ca la Slavici, „opțiunea germană” oferă autorului ocazia unor lămuriri și intervenții care se citesc cu reală plăcere, mai ales că ele își extind dezbaterile și asupra a noi întrebări legitime: atitudinea față de „episodul legionar” și „Rebreanu antisemit”. El care a fondat teatrul Barașeum, care a fost felicitat călduros de oficialități israelite, care a ajutat și ocrotit scriitori evrei nu putea să fie decât un democrat cu vederi echilibrate, chiar dacă a văzut în Antonescu un posibil întregitor de neam (a nu se uita campania sa în favoarea țării noastre deschisă prin turneul de conferințe din străinătate sau protestul său la ocuparea Basarabiei de către sovietici). Prin publicarea integralei Rebreanu de către N. Gheran, I. Simuț are șansa unei urmăririi biografice cuprinzătoare, în atenția sa intrând și volumul lui L. Malița privind corespondența Mamei, dar și deformările multiple aduse acestei zone tocmai de cei din familie, Puia, Tiberiu și Ilderim, numărându-se printre desfiguratorii adevăratului portret al scriitorului, alături de câțiva neaveniți și interpreți după ureche ai destinului său scriitoricesc, care

cad în capcana „euforiei provincialismului”, demonstrație încheiată cu concluzia de rigoare: „fixarea cea mai aiuritoare a lui Rebreanu în regionalism aparține lui Teodor Tanco”.

Foiletoanele despre Lovinescu sunt cele mai interesante din volum, întrucât ele ne dezvăluie, la o scrutare mai atentă, o posibilă repetare pentru autor a destinului critic al lui Lovinescu la nivelul zilei de azi: ezitarea între foiletonism și sinteze de mare întindere, între impresionismul cu idei și reflexul acut al „revizuirilor”, încercarea de independență literară, dar și de contact nemijlocit cu creatorii și destinul lor bovaric prin *Sburătorul*, păstrarea cadenței unei lecturi proaspete și neînhibante, care a dus la portretistica din *Aqua forte* și *Memorii*, dar și la judecățile de valoare puternic marcate de o evidentă evoluție a gustului literar din *Istoria literaturii contemporane*, bazate pe actualizarea principiilor sincronismului și ale modernității. În timp ce Iorga rămâne cantonat estetic la nivelul începutului de veac, Lovinescu are puterea tinerii pasului cu vremea, printr-un vizibil proces de dăruire intelectuală care a marcat puternic epoca, deschizând drumul criticii speculative din care se vor adăpa toți cei care l-au urmat. Multitudinea unghiurilor de vedere abordate, prin sublinieri și precizări incitante de tipul *De ce l-a ignorat Lovinescu pe Slavici?*, *Comedia vanităților literare*, *Revizuirea ca autoperfecționare stilistică* etc. indică modul luminat și dezinvolt în care foiletonistul Simuț știe să-și capteze cititorul și să-l țină până la capăt angrenat în dezbaterile de idei pe care i-o oferă.

Un alt punct de atracție critică îl reprezintă pentru el Tudor Arghezi, văzut ca un „Proteu în labirint”, ca un poet al contrastelor metafizice și existențiale, din care aventurile moderne ale eului arghezian pot fi urmărite cu nedisimulată pasiune interpretativă. El sugerează undeva noi piste ale reinterpretării operei argheziene, venind cel puțin din acceptarea a două idei îndrăznețe, cea despre eul multiplu și cea despre comedia limbajului. Pe acest teme el atacă și problema „pamfletului apocaliptic” și poposește cu răbdare asupra formulelor critice venite de la exegeți ca D. Micu, N. Balotă sau Al. George, cu consonanțele și asonanțele cuvenite, dar și cu întrebări incitante de genul: *Putea fi Arghezi legionar?* Sau *Premise pentru un nou Arghezi*. Întrebări, mirări și nedumeriri semnificative privind evoluția și rotunjirea eului creator al scriitorilor abordați

păstrează ceva din turbulențele de epocă, dar și despicările de idei aduse de câștigurile unei bune stăpâniri a documentului de epocă (vezi foiletonul *Corecturi în reeditarea poeziei argheziene*) și a opiniilor critice consacrate.

De la foiletonistica dezinvoltă a acestor pagini pătrundem parcă mai adânc pe terenul istoricului literar atunci când abordează în secțiunea următoare o serie de „turbulențe în canon”, cum îi place să le numească, în fond rediscuții din punctul de vedere al momentului actual ale unor opere și ale unor scriitori care au înscris pagini de viziune personală în metabolismul intim ale unor regiuni invadate de forțele înnoitoare ale unor gândiri semnificative în raport cu epoca. O. Goga este surprins ca un purtător de cuvânt al „mesianismului național”, N. Iorga în postura călătorului pasionat, Ion Agârbiceanu ca martor al introducerii sistemului capitalist în viața provincială a Munților Apuseni (*Arhangheli*) sau ca păstrător al comorilor etnografic-folclorice și pitorești ale unei arhitecturii cuceritoare, Gib Mihăescu prin supraevaluarea bovarismului sentimental. C-tin Fântâneriu prin „psihologismul halucinatoriu”, Ury Benador prin ipostaza „gelozei maladive”, Mircea Eliade prin „puterea de seducție a ficțiunii” etc. Fiecare scriitor antologat aici dispune de o *faculté maitresse* prin care se individualizează, sporind pecetea de taină a operei și haloul ei în raport cu epoca.

Complexitatea criticii practicate de Ion Simuț poate fi decelată și în secțiunea pe care el o destinează jurnalului unor scriitori, prin „portretele” restitutive ale unor scriitori aproape uitați (Dinu Nicodim, Mircea Streinul, Teodor Scorțescu, Victor Valeriu Martinescu etc.), care se impun prin bogăția documentației, lectura constructivă și epicriza foarte amănunțită a punerii diagnosticului. Acest examen minuțios privește pe toți scriitorii luați în vizor, astfel încât cartea lui Ion Simuț se impune ca o nouă și profundă dezbateră despre semnele înnoirii prozei interbelice, despre promotorii cei mai importanți ai acestei lupte pentru sincronizare și o serie de ipostaze mai puțin vizibile, dar cu mare impact privind acțiunea de întemeiere a unei literaturi și a ipostazelor ei demne de a fi luate în seamă. Este în mod vizibil cartea unui critic cu program, care se oprește în final asupra „șantierelor sale de istorie literară”, destăinuindu-ne câte ceva din viitoarele teme ce le are în vedere, rod al „pasiunii sale constante și definitorii”, declarându-și preferința pentru discuția literară liberă și neconstrânsă de rigori excesive: „Nu am superstiția sintezelor plictisitoare, după cum nu sunt adeptul culegerilor improvizate și nevertebrate”. O carte trebuie gândită metodic, organizată în jurul unor teme de dezbateră pasionante, care să incite și care să nu-i lase indiferenți pe cititori, apelând inclusiv la „interogarea penumbrelor și a detaliilor, uneori cu riscul de a străbate spații vide sau rarefiate axiologice”. Exercițiul esențial este unul de „acomodare”, ceea ce este esențial pentru un istoric literar care se respectă. Și Ion Simuț este incontestabil unul dintre aceștia. ■



Magdalena Hlawacz (Polonia)

Machiaj (2012), imprimare digitală

Dan Mircea Cipariu și noua „singurătate colectivă”

Ion Pop

Aflată, mai nou, la îndemâna oricui, comunicarea pe internet, spațiu virtual în care s-au deschis canale de „socializare” diversificate, a pătruns, și ca poziționare a subiectului față de lume, și ca depozit lexical, cu „barbarisme” inevitabile, în poezia noastră de ultimă oră. Libertatea totală a comunicării, cu toate baierile limbajului desfăcute, a lăsat deja urme semnificative și de adâncime diferită la poezii generațiilor mai noi, fie ilustrând revărsarea necenzurată a unor stări și moduri de expresie tabuizate sub regimul dictatorial trecut (ca, de pildă, la un Marius Ianuș, în despuiatul schimb de mesaje cu femeia iubită într-un ciclu de poezii discutabil ca valoare), fie concentrând în economia pauperă a relației cu sine și cu lumea stările de spirit ale omului singur, practic deposedat de real, la o poetă ca Gabi Eftimie.

Recent, un alt poet „douămiist”, temperament activ, cu aptitudini evidente de angajare în viața concretă a literaturii și a breslei scriitoricești, exploatează și el acest univers ce invită la zisa „socializare” (termen compromis ideologic până nu de mult, cu sens răsturnat acum, însă paradoxal apropiat de cel dintâi, prin cvasiconstrângerea de a... comunica!), într-o plachetă de poeme cu titlu foarte transparent în privința mesajului: *Singurătatea vine pe internet* (Ed. Tracus Arte, 2012). (Un alt titlu, cu altă „bătaie”, îmi vine în minte: *Singurătatea colectivă*, a lui Liviu Ioan Stoiciu). Este, de altfel, sentimentul pe care îl poate avea oricine conștientizează cât de cât contrastul deloc încurajator dintre aparența comunicării „față în față”, sugerată de canalul electronic amintit, și realitatea... irealității acestui tip de relaționare cu „celălalt”, Necunoscutul, din golurile unui cosmos al tuturor (im)posibilităților. Ceea ce exprimă mai toate propozițiile și exigențele aseptice ale „politicii corecte” importate de peste Ocean ca reparație ideologică, deci deformată și deviată de la comportamentul social firesc al omului autentic, e disimulat, în fond, și sub suprafețele înșelătoare ale „facebook”-ului. Uriașă manipulare de destin, s-ar putea spune, cu toată frica față de vorbele mari, într-o epocă de asedii și de invazii ale simulacrelor.

Dan Mircea Cipariu își face, iată, o temă lirică și de reflecție implicită în suita de texte intitulate semnificativ, când „facebook dreams”, când, simplu, „scrisori”. Reverie, așadar, a unei comuniuni reale, în ciuda falsificării din start a acesteia, și încercare de recuperare, de autentificare/autenticizare a acestui nou tip de schimb epistolar subminat. „Eul” liric intră abrupt în scenă, cu o decizie programatică subliniată, mizând pe cartea sincerității, într-un discurs pe jumătate „tranzitiv”, pe jumătate metaforic: „lucrez în serviciul de imprimat viața / sunt și eu un prieten de suflet / o măsură a lucrurilor pe care le intuiesc / pe care le iubesc // instrumentele mele de scris duc spre același drum: / cunoașterea de sine ca o călătorie prin infern // am inventat haosul și libertatea / din creierul meu // evaderez din statistica suferințelor mari / într-un regat de singurătate / unde pot

visa cu ochii deschiși // universul mă consumă / până când o gaură neagră / îmi strigă numele / și adaugă în dreptul meu / „un om eliberat”. Am citat textul în întregime, deoarece concentrează cumva în emblemă acest mod de a scrie la limita dintre program și confesiune, cu o degajare neintimidată nici de convențiile „limbajului înalt”, nici de riscurile expresiei directe, nemediate. Proclamând pe pagina următoare că „ultimul meu simț e visul”, poetul își strunește reveria interzicându-și efuziunile „romantice” și atenuând primejdiile retorice prin coborârea rapidă printre reperele limbajului de calculator, al „rețelei”: „cu puterea visului voi trece pe nevăzute / printre popoarele de insomniaci / care își venerază zeii și nostalgiile cu un like”. Pe deasupra, notarea contextului banal, cotidian în care are loc această conectare, conferă un aer de naturalețe poemului care joacă dezinvolt pe cele două registre, al „magiei” și viziunii „paradisiace”, și, pe de altă parte, al modestiei datului concret notat cu ușoare tușe ironice: „în bucătărie dorina prepară ceaiul magic de dimineață / cu care voi trece iarăși prin realitate ca într-un film fără final / și fără prea multe înțeleșuri // pisica tsunami stă cuminte la fereastră / și îmi cântă: / „paradisul e întotdeauna o poartă deschisă”.

Cam așa se articulează perspectiva poetului în toată cartea: o lectură de text biblic, bunăoară, e înregistrată la o oră anume, cere o propoziție relativ mai solemnă și metaforică, decorul cotidian cuprinde inscripții de verset sapiențial adus astfel la nivelul comun al vieții de fiecare zi: „am deschis cartea lui enoh sâmbătă după ora 13 / când ceața s-a risipit prin biografie și s-a făcut un duh blând // cafenelele au scris pe tablele negre de la intrare / „fie ca inima ta să fie puternică. / cel bun va anunța dreptatea celui bun”. Imaginea despre sine, ca și cea despre lumea din jur, apare principial slăbită, așa cum vorbim despre o „gândire slabă”, momente marcante de biografie, concepte prestigioase - divinitate, geneză, naștere, moarte, sfârșit, salvare etc. - sunt contextualizate între limitele cotidianului trăit și mai ales apar marcate de „codul” lingvistic al ordinatorului, afectându-le cu o doză de precaritate deloc negliabilă: „scriu pe peretele care nu se vede / o biografie care nu se aude / care nu se pipăie” - versuri ce spun mai totul despre procesul de gravă ionalizare ce se produce în fața ecranului de calculator. În alte locuri, avertismentele tulburătoare pentru viața omului sunt doar prilej de lectură, paliative oferite neutru, mecanic: „sfârșitul nu vine niciodată singur” / citește pe monitor // pare un adevăr tot mai prietenos / pentru care merită să dai like”, „totul se resetează până când geneza devine final”, „în rețea / particula lui Dumnezeu a făcut ocolul tuturor sufletelor”, „sunt conectat la o rețea de singurătate”, „actualizează starea”, „caut un buton pentru declanșat bucuriile interioare // desenez pe ecran / un prunc într-o iesle / ca o fotogramă de folos pentru orele întristate”, „îngerii cad și (de) pe facebook” - sunt asemenea sintagme expresive tocmai prin învecinarea însemnelor majore ale experienței existențiale cu derizoriul procedeele tehnice care substituie

trărilor autentice suprafețele spațiului virtual.

Replica la asemenea situații vine din alte poeme, unde se exprimă nevoia eliberării de aceste dependențe nocive și întoarcerea la visele și emoțiile autentice, fie ele ale omului cu adevărat însingurat, care are puterea de a se dispensa de „ademenirea” simulacrlui. În rostirea restauratoare a acestui program de ruptură și reinserție în firescul existenței umane, pericolul reducăiei conceptuale al discursului programatic nu e mic. Acesta propune, pe de o parte, o încercare de imunizare față atracția internetului, înregistrându-i doar latura pozitivă, de apel la comunicare („Tastez pentru poporul de însingurați din care fac parte / FERICIREA E FELUL MEU DE A TRECE ZILNIC / PESTE SPAIME ȘI AMĂGIRI”), conștientizând situația de fapt, de neîndreptat prin recursul la „facebook” („mă feresc de sentinețe și totuși scriu cu seninătate / „singurătatea vine pe facebook””, „nici zeul facebook nu se simte prea bine / aurul cel mai întunecat și mai plin de biografie / la stors din singurătatea noastră”). Extrema unor asemenea recunoașteri apare, de pildă, într-un poem emblematic, ce ne conduce pe cristica Via Dolorosa, contaminată grav de chiar mentalitatea promovată pe acest mijloc de aparentă comunicare: „pe via dolorosa / un negustor vinde tricouri inscripționate // I facebooked your mom” / „I don't read Facebook status updates / „Confirm. „Ignore” // undeva pe o plăcută / scrie că în acest loc Iisus a căzut a doua oară sub povara crucii”. - Pe de altă parte, e afișat și programul vindecării de virusul numit *facebook* prin întoarcerea la natura simplă și la frumusețea Poeziei, chemate să conviețuiască armonios, ca în *facebook* (XI): „călătoresc într-un vis de eliberare / în care nu mai am nevoie de timp și de trup // stau într-o curte interioară / plină de cireși înfloriți / „mă hrănesc cu tine soare!” / creierul meu e un coridor secret prin care transform lumina / într-un obiect de scris și citit / trăiesc dincolo de orice mijloc / de orice rețea de socializare // refuz mâinile întinse din constrângeri neînțelegeri și spaime: / „cred într-Una sfântă Calofilă și Apostolică Biserică Poeticească” // sărbătoresc echinocțiul de primăvară și ziua mondială a poeziei / cu un ceai negru cu lapte // liniștea mă îmbrățișează și îmi vorbește într-o limbă nouă / există viață și după facebook!” Numita „particulă a lui Dumnezeu” e așteptată acum „pentru o nouă restaurare”, în ciuda unui anumit sentiment de zădărnice, corespunzând, în noul limbaj, așteptării, să zicem argheziene, a „semnului” divin: „nimicul e tot mai puțin respirabil // soarele negru din interior / mă privește resemnat / după furtună // „să nu ne grăbim în același cont vom ajunge cu toții” // Dumnezeu atotputernicul are cont / pe facebook / și peste 177 de prieteni // nu am primit nicio invitație de la El / nu am putut să-i dau niciun like / sunt mai singur prin grădinile virtuale / printre oasele de fier forjat ale orașului”... Însăși Salvarea, sinonim odinioară al Mântuirii, e translată în acest limbaj de interenet, uzând de valențele ambigue ale termenului devenit pur tehnic: „suntem tot mai mulți și tot mai singuri / savurăm dezastrele de lângă noi / de parcă ele nu ar trebui să ne atingă / de parcă / noi / prietenii de facebook / am fi o castă ce va supraviețui / sfârșitului // „salavează și ieși” îmi scrie în acest vers îngerul (*scrisoarea a XIV-a*). E, aici un soi de transplant insolit, din speța celor care, în modernism, cobora sacrul în cotidian (la același



Arghezi și, ceva mai devreme și în alt spațiu poetic, la un Apollinaire, în cutezătoarea *Zonă*).

În fond, lirismul ambiguu, voit alterat al acestei poezii vine tocmai din transcrierea în registrele spațiului virtual, cu limbajul deja mondializat, a unor stări de spirit fie și foarte elevate, una care nu e neapărat ironică, ci are mai degrabă un accent elegiac, melancolic aproape fără voie, datorat simplului fapt că gradul de sărăcire a limbajului lumii de azi nu mai poate vorbi decât pângărind, maculând, fără a fișarea vreunei sfidări sau revolte, valorile mari, „înalte”, de până mai ieri. Se întâmplă, însă, ca în același limbaj „slăbit”, tradus în jargonul IT-ului, să putem citi câte o poezie de dragoste, scrisă simplu, de cineva pentru care folosirea tehnicii și a limbajului de „internet” a devenit un lucru firesc, dar fără să renunțe la unele referințe simbolice încă rezonante și la adjuvantul notației de realitate imediată, exterioară „civilizației internetului”: „nu te mai privesc de atâta vreme în ochi / îți trimit doar mesaje de câteva ori pe zi /.../ tu ești o dragoste de nisip mișcător / tu ești pisica pe care o fotografiază în secret / rabinul / patriarhul / imamul // tu ești cel mai bun program de scris și trăit poezia / cea mai nouă limbă pentru fericirea promisă // te consum cu toate tastele / cu toate ordinele de plată / cu toate găurile negre din creier /.../ îți caut privirea de după monitor / cerul e o carte cu șapte sfeșnice aprinse / așteptarea mea de sus și de jos / scrie cu o mie și una de fețe: // „ademenire și viață”.

Pentru Dan Mircea Cipariu, fondul ca să zicem așa „tradițional” de sensibilitate, general-uman, și limbajul consacrat al reprezentărilor sale simbolice rămâne încă viu și continuă să fie un termen important de referință, cum putem deduce din *facebook dreams (VIII)*: „o zeiță ingenuă nevăzută de nimeni stă în cartierul latin al creierului meu / între canale pline de istorii promise / fără să vrea să apăs pe butonul like ori pe cel care deparazitează versul alb // „curățenie sufletească și forță / și frumusețe / și înțelepciune” / îmi cântă zeița din adâncuri ca o vietate fără sete și fără foame /.../ Ea nu mă întrebă nimic despre ceea ce ar putea afla pe net și rețele / Ea e mai mult decât o poezie de dragoste pusă pe pereți invizibili” // simt cum Ea are ochii unui cer de început / prin care voi putea vedea / SCRIEREA / și un ultim Cuvânt”. Nevoia de „rugăciunea inimii”, mărturisită în alt poem propune simetric un alt fel de singurătate, mai fertilă în planul trăirii spirituale, și acesta se anunță a fi cuvântul de ordine în stare să deschidă căi de reală salvare din solitudinea mediocră și superficial anesteziată de mai noile mijloace de „socializare”. Asemenea sintagme sau propoziții programatice mai apar din loc în loc în acest volum, în care doar prea marea transparență programatică dăunează câtorva poeme. Tonul ei valoric e dat, însă, de mult mai numeroasele texte unde altoiul limbajului „facebook” pe un fond de sensibilitate încă în curs de acomodare cu recente forme de comunicare, resimțite adesea ca paradoxal frustrante, e o sursă interesantă de expresivitate, voit sau involuntar elegiacă.

imprimatur

Romanul ca tentativă în morfologia culturii

Ovidiu Pecican

Mihai Murariu vine în literatură cu un roman care, fără a fi poetic în înțelesul bolilor tradiționale pentru o asemenea abordare – metaforită excesivă, epitete ornamentale, fraze care cântă etc. –, face cât o epopee sui generis. *Mare nostrum* (Timișoara, Ed. Hestia, 2012, 214 p.) explorează, sub titlul care trimite la bazinul mediteranean, amestecul de credințe, rase și limbi dintr-un spațiu consacrat al istoriei vechi și medievale, oferind, într-un anume sens, un echivalent epic al *Mediteranei* lui Fernand Braudel. Doar atât că, prin cunoscuta sintagmă latină, prozatorul se referă la „marea noastră”, adică la Marea Neagră, și nu la Mediterana. După cum remarca Paul Eugen Banciu, „Mihai Murariu urmărește cu acribia cunoscătorului jocul ciudat al amestecului dintre credința cea nouă, creștină, și sumedenia celor păgâne, ce s-au intersectat în aceste locuri dintre Asia și Europa, odată cu invaziile barbare care au dat ocol «lacului» (*Mare nostrum*), de dincolo de Bosfor”.

Dacă ar fi să caut genealogia culturală a acestui roman ea ar include, probabil, fragmente din ampla trecere în revistă a civilizațiilor de către M. Eminescu într-un bine știut poem neterminat (*Memento mori sau Panorama deșertăciunilor*), formula prozastică din *Thalassa* lui Al. Macedonski și exploatarea temei din *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu ori din *Fanar* de Horia Stancu. Toate par alimentate de viziunea Ecleziastului, de filosofia lui Giambattista Vico și de panoramele istorice vaste ale unor Herder, Hegel ori Toynbee. Bate un vânt schimbător al istoriei care, de fapt, este adevăratul leitmotiv, dacă nu cumva chiar tema acestui roman scris într-un soi de ruptură față de módele momentului din literatura română. Frământat de meditația asupra istoriei ca un tânăr politolog european care refuză să se lase captivat de marile teme numai în spațiul științei, somat din interior să le metabolizeze și prin sensibilitatea artistică proprie, el le traversează în scris folosindu-se de convenția genului epic, dar fără a exploata dramatismul acesteia în linia schițării unui conflict unic, a utilizării unor personaje puternice ori a unui dialog plin de dramatism.

Rămasă la condiția unui solilocviu continuu, deși marcat de discontinuitatea succesiunii diverselor timpuri ale trecutului, narațiunea nu avea cum evita crearea impresiei puternice de trăire lirică. În plus, ea este presărată cu panseuri – nu fără interes –, dintre care spicuesc, *pour la bonne bouche*, o mostră rapidă: „Imaginea ... e puterea cea dintâi a lumii, mai presus de tășuri, de carne sau cuvinte” (p. 90).

Romanul este modular, fiind alcătuit din șase episoade: *Corbulo* (267), *Ofranda* (695), *Foc și apă* (935), *Foamea* (1317), *Cei singuri* (1430-1467) și *Mujicul și îngerul* (1514). Fiecare dintre ele dă o idee asupra unui timp istoric particular, de criză, și a unei experiențe a întâlnirilor istorice din spațiul deja circumscris de titlu. Cu toate acestea, *Mare nostrum* nu desemnează, în textul lui Mihai Murariu, cum spuneam, bazinul mediteranean, ci mai degrabă un topos care aglutinează septentrionul cu sud-estul european și stepele nomade cu civilizația sedentară a Europei: spațiul balcano-carpatic pe unde trecerea și succedarea

feluritelor limbi și civilizații a conturat un topos specific. Acesta este înțeles dialectic, ca o permanentă frământare și confruntare între tabere opuse, destrămătoare și reconstituibile într-un mereu mutabil caleidoscop de tendințe. Perspectiva este, altfel spus, cea a antropologului interesat de tipurile de interrelaționare și de proiecte ale comunităților umane în mișcare.

În fapt, ceea ce subîntinde faptele propriu-zise, tensiunea supra- și sub-istorică pare să îl preocupe pe scriitor; altminteri decât pe Lucian Blaga, teoreticianul „retragerii din istorie” ca modalitate a continuității în plan mitic, arhaic, dar într-o formulă afină cu aceasta; pentru că pe Mihai Murariu nu îl interesează cine apare și cine dispare în prim-planul evoluțiilor istorice, cât continuitatea acelui tip de forță elementară care se exprimă în spațialitatea istorică. Pare să fie aici ceva și din concepția școlii morfologice, din Leo Frobenius, sau poate că se caută arhetipalul unei spațialități înțesate de evenimential istoric – romanul selectează din el, necăzând în tentația expunerii cursive a translațiilor recurențelor de la una la alta –, dar sentimentul reconfortant este că modalitățile romanului sunt subordonate unui demers explorativ, unei încercări de aproximare a unei poziții teoretice proprii.

Din acest punct de vedere, *Mare nostrum* este o carte cu teză, un construct în care proza artistică servește niște delimitări menite să circumscrie o sensibilitate spațial-istorică și, poate, un areal de civilizație cu caracteristici proprii. Olimpia Berca vedea în spatele produsului artistic „o intensă și fecundă preocupare pentru istorie, văzută, pare-se, nu doar ca o înșiruire de fapte, recuperabile rațional, explicabile și relatabile logic și cursiv, eventual cu agrementul ficțiunii, ci și, poate mai ales, ca o impenetrabilă și, deseori, devastatoare stihie”. Cu toate acestea, nici criticul citat și nici eu nu pariem pe *Mare nostrum* ca pe un roman istoric propriu-zis. Lipsesc de aici ingredientele consacrate ale genului, inutil de repetat, câtă vreme ele sunt consemnate cu acuratețe de unul dintre teoreticienii și criticii speciei, Georg Lukacs. În schimb, printre ingrediente se numără o tonalitate stilistică și un mod al privirii care aduc textul mai aproape de reflecția filosofică asupra trecutului. Prin fire nevăzute, în chip neașteptat, Mihai Murariu pare, într-un fel, un continuator al meditației din *Memorialele* lui Vasile Pârvan.

Olimpia Berca vorbește despre „o carte ambițioasă, scrisă de un prozator înzestrat, ce a știut să navigheze prin hățișul de informații și documente, ghidat nu doar de lecturi și de o imaginație prodigioasă, ci și de capacitatea sintezei și de fascinația liniilor de forță ce traversează misterul Istoriei”. Eu aș vedea în Mihai Murariu mai degrabă un spirit teoretic și reflexiv, capabil să abordeze – în linia marilor romantici, precum Thomas Carlyle sau Jules Michelet – materialul istoric într-o viziune servită de armele specifice expresivității poetice și românești. *Mare nostrum* este un debut proaspăt, care reînnoadă fire uitate sau ignorate, dar care promite afirmarea unei voci unicate în literele și în cultura română.

Așezăminte culturale transilvane.

Colecția Oriens

Casa „Alexandru I. Lapedatu”

de vorbă cu filosoful Virgil Ciomoș

În cartierul clujean Andrei Mureșanu, în dreptul casei din strada Dimitrie Bolintineanu 16, te întâmpină bustul unui bărbat care și-a desfășurat esențialul activității sale în prima jumătate a veacului trecut. Două inscripții te lămuresc despre cine a fost și despre ce a însemnat pentru români Alexandru I. Lapedatu (1876-1950) - important istoric, om politic și ocrotitor al culturii omorât de comuniști în închisoarea de la Sighet -, dar și despre ce a devenit astăzi fosta Casă Lapedatu. Aflăm, astfel, cum anume, ca urmare a unei donații adresate inițial Colegiului Noua Europă de către Doamna Mica Macavei, fiica lui Alexandru I. Lapedatu, și, mai apoi, a unei recomandări călduroase venite din partea lui Andrei Pleșu, rectorul acestui Colegiu, din anul 2003 a început să ființeze în această vilă un nou colegiu, sub numele de Așezământul „Alexandru I. Lapedatu”. Filosoful clujean Virgil Ciomoș a fost astfel împuternicit să se ocupe de bunul mers al acestei instituții. Convinși că rolul Așezământului este prea puțin cunoscut, am încercat să aflăm mai multe despre el de la gazda noastră. (Ioan Mușlea)



Ioan Mușlea: - Care este statutul Așezământului în raport cu Colegiul Noua Europă și care sunt relațiile sale cu acest Colegiu?

Virgil Ciomoș: - Înainte de toate, trebuie să spun că Așezământul Alexandru I. Lapedatu n-ar fi fost cu puțință fără contribuția decisivă a două personaje care, pentru mine, au avut un rol de-a dreptul destinal. Primul este Părintele Andrei Scrima, pe care l-am întâlnit la Paris, la începutul anului 1992. Făcusem să-i parvină un exemplar din *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt, unde Părintele Andrei era amintit ca una dintre personalitățile extraordinare care animaseră în anii '50 Mănăstirea Antim. Alături de el, Părintele Ivan Kulighin (Ioan cel Străin), Părintele Daniil (Sandu Tudor), Părintele Benedict Ghiuș, Vasile Voiculescu și, nu în ultimul rând, Anton Dumitriu - cândva profesorul tânărului Andrei Scrima și apropiat al lui -, pe care tocmai îl lăsasem la București, pe patul de moarte. Pentru mine, a fost ca un fel de „transmisiune”, ca o „pasă” de la Profesorul Dumitriu la Părintele Scrima, fostul lui asistent, căruia i-am fost astfel încredințat peste spațiu și timp (aș îndrăzni chiar să spun: peste mormânt). Or, în 1996, cu ocazia vizitei în România a unui important reprezentant al celei mai mari organizații neguvernamentale franceze, Părintele nostru (devenit, între timp, bucureștean prin adopție) m-a rugat să

împărtășesc cu acesta câteva dintre modestele mele idei despre ceea ce era de făcut în imediatul, dar și în perspectiva schimbărilor survenite în România post-comunistă. Urmarea acestei întâlniri a fost destul de surprinzătoare: interlocutorul meu mi-a propus să finanțeze un proiect instituțional care să contribuie la o reflecție profundă și competentă pe marginea provocărilor care stăteau în fața unei tinere națiuni, precum a noastră, proaspăt ieșită din chingile regimului totalitar. După depunerea proiectului convenit, finanțarea a început să curgă chiar din anul următor, 1997.

Dar împrejurările fericite care au condus la crearea Așezământului nostru se leagă nu numai de revenirea în România a Părintelui Andrei Scrima ci și de prețioasa și generoasa prietenie a lui Andrei Pleșu, pe care, în această perioadă, îl întâlneam săptămânal ca proaspăt bursier al Colegiului Noua Europă (instituție pe care o fondase de curând, în urma unui premiu consistent acordat de Wissenschaftskolleg din Berlin). Între timp, Părintele Scrima devenise invitatul de onoare (și perpetuu) al Colegiului. Ne întâlneam, de altfel, tustrei și în afara seminariilor Colegiului, „acasă” la Părintele Scrima (la câteva zeci de metri de casa unde locuise odinioară Anton Dumitriu) pentru a citi împreună și a asculta comentariile Părintelui nostru la un text propus de Andrei Pleșu: scrisoarea de despărțire

adresată discipolilor săi de către Părintele Ivan Kulighin (care avea să fie arestat de trupele sovietice de ocupație). Esențialul acestor mirabile întâlniri a apărut în primul și singurul volum publicat *de son vivant* de Părintele Andrei Scrima: *Timpul rugului aprins*.

Deși ținute a fi discrete, legăturile mele cu Părintele Scrima și cu Andrei Pleșu au început să fie, totuși, cunoscute în anumite cercuri culturale, inclusiv în cele clujene. Așa am primit în 1998 misiunea de a intermedia intenția Doamnei Mica Macavei (născută Lapedatu) - o persoană cu totul extraordinară, de o cuminenție și o strălucire care amintea de transparența serafică a „celeilalte lumi” - de a dona Casa Lapedatu Colegiului Noua Europă. Când a aflat de acest generos proiect, Andrei Pleșu, aflat pe atunci în căutarea - nicidecum împlinită - a unui sediu românesc care să găzduiască la București această importantă investiție germană, a exclamat: „Vezi, Virgil, tot ardelenii...”. M-am oferit să intervin la Curtea Supremă de Justiție pentru procesul (pe atunci aproape blocat) de recuperare a Casei și, la un moment dat, când prietenul meu fusese prins cu totul de noile și foarte dificilele sale responsabilități de ministru de externe al României (era tocmai perioada de preaderare), m-am trezit, din postura de intermediar, în aceea de „beneficiar” al donației. Mai precis, într-o scrisoare adresată Doamnei Mica Macavei, expeditorul ei, Andrei Pleșu, o asigura de o anume „împuternicire” de care urma să beneficieze pentru a aduce cumva spiritul Colegiului Noua Europă la Cluj. Iată cum, cu o finanțare obținută prin Andrei Scrima și cu un Așezământ obținut prin Andrei Pleșu de la fiica lui Alexandru I. Lapedatu, am pornit - destul de uimit - pe acest neașteptat drum.

La deschiderea oficială a Așezământului au participat Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu. Părintele Scrima trecuse, din păcate, la cele veșnice. Mulți dintre alumnii clujeni ai Colegiului Noua Europă au devenit astfel și colaboratorii noștri. Am putut organiza numeroase conferințe și colocvii comune, invitați ai Colegiului din București devenind proprii noștri invitați. Și invers: personalități de anvergură precum Pierre Aubenque, Gérard Granel, Jacques Garelli, Jean-Louis Vieillard-Baron, Bruno Pinchard, între alții, au putut conferența și la București. Studenți, doctoranzi și tineri cercetători, viitori alumi bucureșteni ai Colegiului Noua Europă și-au putut face studiile sau au conferențiat la Cluj, inclusiv la Așezământ. Între ei, câțiva, mai determinați, care, cu sprijinul colegilor noștri clujeni și al lui Gabriel Liiceanu, au creat prima societate și, apoi, revistă de fenomenologie din România, editată de Humanitas. Așezământul mai găzduiește periodic seminarii ale noilor și foștilor bursieri ai Colegiului din București. Și invers, mulți dintre colaboratorii Așezământului nostru au devenit bursieri ai aceluiași Colegiu.

Domnule profesor, care sunt preocupările și domeniile de studiu care definesc structura Așezământului?

Cred că putem vorbi de tot atâtea domenii de





studiu câte interese teoretice (și nu numai) au manifestat și manifestă membrii și colaboratorii lui. Susținem, de pildă, de mai mulți ani, sub îndrumarea atentă și generoasă a colegului nostru Ion Copoeru, mai multe grupuri regionale, naționale și internaționale de reflexie și acțiune în domeniul eticilor teoretice și aplicate. Între partenerii noștri se află câteva prestigioase universități franceze, olandeze și germane, înalte școli de comerț și de administrație occidentale, Consiliul Național al Magistraturii, dar și alte organisme și organizații ale juriștilor, avocaților, medicilor, farmaciștilor sau polițiștilor. Așezământul s-a implicat inclusiv în redactarea unor coduri deontologice proprii unor domenii în care preocuparea etică ar trebui să fie una centrală, precum justiția, sănătatea, lumea afacerilor sau învățământul. Am beneficiat, în acest context, de aportul prețios al unor înalți experți occidentali în toate aceste domenii, inclusiv de contribuția unor universitari – filosofi, între alții – angajați ai guvernelor occidentale. În Europa de Vest nu se vorbește doar – ca la noi și cu o prefăcută morgă – despre... „filosofia bugetului”, de pildă. Dacă bugetul unei națiuni presupune o filosofie anume, atunci aceasta este asumată, înainte de toate, de către filosofii înșiși. De altfel, unul dintre colaboratorii noștri occidentali ne-a făcut să remarcăm faptul că mai bine de jumătate din absolvenții de filosofie ai universității din Glasgow sunt angajați de... băncile scoțiene. Acolo creditul rămâne, încă, o chestiune de credință. În ce anume? În creativitatea umană, desigur, singura care produce plus-valoare (și nu doar simpla muncă fizică, cum credea Marx), cea care și face, de altfel, ca omul să poată deveni asemenea Creatorului său. La limită, ar trebui creditată doar creativitatea și, prin ea, sursa ei de inspirație, care este... Inceputul. Asta mai înseamnă că orice creditare se bazează pe o... donație inițială. Am avut, de asemenea, șansa ca la câteva dintre acțiunile noastre să participe și reprezentanți ai oamenilor de afaceri din Transilvania și ai camerelor de comerț din această regiune. Mulți dintre ei par să fi înțeles – cu oarecare surprindere – că nivelul afacerilor occidentale de succes este direct proporțional cu nivelul de cultură al întreprinzătorilor lor.

Dar poate că cele mai importante dintre seminariile și colocviile noastre au fost acelea prin care am încercat să avertizăm pe semenii noștri despre tendința de a reduce principiile eticilor aplicate la o listă rigidă și mai ales impersonală de proceduri. Toată lumea vrea să evite efortul personal de a reflecta – pe viu, adică în context – la soluțiile pe care problemele noastre cotidiene ni le solicită. Altfel spus, toată lumea fuge de responsabilitate sub acoperirea unor proceduri aparent unanime, deși situațiile de viață sunt mai întotdeauna individuale. Am putea chiar vorbi astăzi de un fariseism etic generalizat. Cel mai grav este, însă, când acest lucru se întâmplă în profesiunile care au directă atingere cu subiectul uman. Mă gândesc mai ales la psihiatrie și la psihoterapie. Așezământul nostru dezvoltă de mai bine de șapte ani o serie de colocvii, seminarii și ateliere de psihanaliză lacaniană care profită de prezența și de contribuția – extrem de prețioasă pentru noi – a unor reputați psihanalizatori francezi. Este o oportunitate pe care o oferim, desigur, studenților, doctoranzilor și tinerilor cercetători, dar și profesioniștilor din domeniu, dornici să se inițieze în această dificilă disciplină, al cărei principal fundament – o spune Lacan însuși – este unul etic. Pacientul (analizantul în limbajul

psihanalic) nu mai este privit ca un simplu subiect pasiv, ca un bolnav care trebuie „reformat” după „rețeta” analistului. El este chemat să găsească, împreună cu analistul, calea sa proprie pentru a se putea cunoaște. „Vindecarea” – pun ghilimele pentru că, în calitatea noastră de ființe muritoare și, deci, sexuate nu putem fi „vindecați” cu totul în această lume (juisarea, insistă Lacan, presupune un alt corp decât cel muritor) – vine nu din „exterior” (de la un fel de „inginer” al sufletelor) ci din „interior”, un „interior” (secund) care scapă nu numai analistului ci și analizantului. Între timp, ne-am unit eforturile cu cele ale cercului de psihopatologie care funcționează de câteva decenii în jurul profesorului Mircea Lăzărescu de la Timișoara, beneficiind – grație generozității sale

Din răspunsurile Dumneavoastră, reiese că filosofia nu reprezintă preocuparea exclusivă/prioritară a Așezământului așa încât v-aș ruga să ne dați câteva informații suplimentare cu privire la „deschiderea” atât de neobișnuită a programelor.

Am încercat, în esență, să suplینim în primul rând acele domenii care nu sunt încă bine cunoscute și, ca atare, nici bine instalate în mediile universitare românești. Este cazul eticilor aplicate care, cum spuneam, sunt adesea reduse la niște simple proceduri consensuale. Or, principiile etice sunt transcendente. Ele ne scapă și ne vor scăpa mereu, reclamând de aceea din partea noastră o creativitate și o disponibilitate perpetue. O atitudine etică autentică presupune, așadar,



Tomasz Knapik (Polonia)

Redare cu încetinitorul (2009), intaglio

și a unuia dintre ucenicii său, Lucian Ile – și de o anume experiență clinică, indispensabilă în acest domeniu. În ce privește partenerii noștri (francezi în esență), trebuie să spun că beneficiem de contribuțiile unor analiști – psihiatrii și psihologi – de primă mână, între care câțiva formați și analizați de către Lacan însuși. De doi ani încoace au început și analizele personale ale unor tineri aspiranți. În fine, începând cu acest an și cu sprijinul prețios – logistic, dar și financiar – al Asociației Lacaniene Internaționale, am lansat o colecție de filosofie și psihanaliză la editura Eikon din Cluj, unde au apărut primele două volume.

În afara acestor două axe principale ale activităților noastre, aș mai aminti seria numeroaselor colocvii - naționale și internaționale - dedicate unor importante teme de reflecție, care privesc provocările lumii contemporane: starea de excepție, viața „nudă” și suveranitatea, puterea și autoritatea, calitatea actului de justiție, aparența de imparțialitate, personalitatea legii, statutul modern al intelectualului, corp și limbaj, religia și extremismul religios, teologia tradițională și iconologia, cultele religioase din România și problema proprietății, turnura vieții în filosofia contemporană, fenomenologia spațiului etc. precum și numeroase conferințe oferite celor interesați de prestigioși universitari, profesioniști și oameni de cultură din Franța, Anglia, Germania, Statele Unite, Olanda, Italia, Spania, Ungaria, Polonia sau Israel, ca să mă opresc aici.

asumarea precarității oricărei proceduri – fie ea (pentru moment) general acceptată – de vreme ce practica automată a procedurilor ocultează tocmai principiile care ar trebui s-o inspire. Încă o dată, eticile „aplicate” reclamă de la noi o atenție și o responsabilitate continue. De altfel, vechii rabini spuneau că doar studiind și perfecționând legile noastre vom putea depăși legea însăși și, în acest fel, aspira la libertate.

Autonomia puterilor în stat, de pildă, este adesea confundată cu independența lor. Or, încă de la începuturile erei moderne, puterea – inclusiv cea politică - a trebuit să dea seama în fața autorității. Chiar dacă autoritatea nu mai era una „personalizată” (cea a Bisericii sau a Monarhului) ci afirmată și consacrată prin declararea și asumarea unor drepturi fundamentale, proprii oricărei ființe umane. Ceea ce implică, desigur, o dublă reprezentativitate a puterii, de orice fel ar fi: una descendentă, care îi privește, desigur, pe alegători, cealaltă, ascendentă, care vizează valorile universale (și anonime) în virtutea cărora aleșii au fost, de fapt, aleși. Altfel spus, reprezentanții puterii trebuie să reprezinte nu numai pe alegători ci și valorile pe care urmează să le întruchipeze (mai bine decât alegătorii înșiși, evident). Sunt probleme aparent pur teoretice care au devenit astăzi foarte practice. Mă gândesc, de pildă, la dificultățile cu care se confruntă zilnic un medic pus să decidă asupra repartizării fondurilor de care dispune în funcție de gravitatea afecțiunii bolnavilor săi sau de pronosticul de

însănătoșire pe care îl poate estima. Dar suntem, oare, „nevoiți” să abandonăm pe cel aflat într-o suferință fără de speranță? Ce înseamnă viața? Dar viața „suportabilă”? Un alt caz: cât anume din responsabilitatea unui infractor poate fi pusă pe seama lui, respectiv, pe seama mediului în care s-a format sau a maladiei psihice care l-ar putea absolvi de orice responsabilitate? Cine este, în cele din urmă, responsabil pentru o maladie psihică? Și încă: cine stabilește, în acest caz, gradele de responsabilitate a bolnavului? În Franța zilelor noastre, cei care evaluează toate aceste situații sunt... jurații, iar nu specialiștii. Desigur, ultimul dintre cazurile tragice de acest gen – cel din Norvegia – dovedește că nu mai putem ignora asemenea grave probleme, că responsabilitatea colectivă își are partea ei de contribuție. Pe de altă parte, însă, nu putem nici să abandonăm pur și simplu bolnavii psihici în anonimatul unor tratamente chimice, chiar dacă asta ar cere mai mult timp acordat lor și, în mod implicit, creditarea corespunzătoare a unei acompanieri specializate. Profesioniștii noștri ignoră această problematică etică atunci când opinează că, decât să „speculeze” pe marginea principiilor etice ale propriei lor profesii, preferă să-și facă „pur și simplu” meseria. Din nefericire pentru ei, presiunea „democratică” a puterilor publice – care, în numele eficacității utilizării fondurilor (tot publice), introduc tot felul de proceduri menite a scurta (la minim) timpul acordat actului medical sau celui juridic – are drept efect tocmai compromiterea „simplului” exercițiu al meseriei, invocat de profesioniști.

Toate aceste provocări relevă de o anume „stare de urgență” în care a intrat societatea noastră contemporană. Trăim niște „vremuri apocaliptice”, spunea Părintele Scrima: pare, într-adevăr, că „timp nu mai este” de vreme ce toată lumea se plânge că nu mai are timp... Așezământul Alexandru I. Lapedatu oferă celor interesați tocmai un astfel de răs-timp.

Se știe despre Dumneavoastră că sunteți un distins profesor de filosofie în cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, cunoscut pe plan european și autor al unor lucrări de referință apărute la edituri renumite din Franța. Aș dori să evocați în câteva rânduri personalitățile care au jucat un anumit rol în formarea Dumneavoastră... în toate direcțiile.

Fără să-mi dau seama inițial, opțiunea mea pentru filosofie s-a înscris în tradiția antică a practicării acestei vocații, cea a unei anume „pregătiri pentru moarte”, adică pentru sfârșit, pentru final și, în acest fel, pentru o finalitate practică. Nu știam atunci că vizam în acest fel sensul heideggerian al faptului de „a-fi-întru-moarte”. Într-adevăr, nu poți înțelege sensul unui proces decât în momentul în care el s-a sfârșit, s-a desăvârșit, adică „a murit” cumva. Primul care mi-a atras atenția asupra mobilului căutării mele a fost profesorul Anton Dumitriu. Îi solicitasem o întâlnire pentru evaluarea unuia dintre modestele mele texte (tatăl meu avea nevoie de o confirmare pentru a renunța la presiunile sale de a mă reconverti la medicină sau inginerie). Or, verdictul lui a fost unul cu totul neașteptat: „Dumneavoastră căutați, de fapt, un Maestru! O să vă spun un secret. Nu-l mai căutați! Când veți fi pregătit, Maestrul însuși va veni la Dumneavoastră”. Tot el mi-a recomandat – în mod surprinzător pentru mine atunci – *Patericul egiptean și Spovedania pelerinului rus*. S-a dovedit, de altfel, mai târziu că Domnul Dumitriu era dăruit cu un anume „dar al profetiei” căci,

mult mai târziu, aveam să întâlnesc, într-adevăr, la Paris pe Părintele Scrima (fostul lui asistent), un personaj atât de enigmatic încât niciunul dintre cei care i-am fost „în preajmă” – Andrei Pleșu, Horia Patapievici și cu mine – nu știm, până astăzi, cine a fost de fapt. De altfel, Părintele susținea – cu oarecare *à propos* – că este doar un străin (mult mai târziu aveam să descopăr câte ceva despre „tagma străinilor”). Am aflat (întotdeauna de la alții) că era un intim al lui Ricoeur, cu care se întâlnea la Vatican, că împărțea cu Lévinas emisiuni televizate și că Heidegger însuși, care a insistat să-l cunoască, i-a cerut – în genunchi! – binecuvântarea. Cu Andrei Pleșu practica filosofia religiei (a răspuns, de altfel, prompt dorinței acestuia ca ultimul nostru seminar să fie dedicat *Evangeliei după Toma*, apocrifă), cu Horia Patapievici, mecanica cuantică și relativistă (il cunoscuse bine pe Ilya Prigogine), iar cu mine, fenomenologia (l-am descoperit datorită lui pe Michel Henry). Dar, abstracție făcând de orice bibliografie receptă, Părintele Scrima avea pur și simplu geniu. Și nu numai! Avea mai ales puterea de a se concentra asupra problemelor cu o privire „de dincolo”, pe care n-o mai întâlnisem decât la Părintele Cleopa. O „privire” care nu era – cum m-aș fi așteptat, poate – ațintită la ceea ce spuneam „efectiv” ci la „locul” de unde spuneam și, de aceea, un fel de revelator nu atât pentru el cât pentru mine însumi.

În fine, numeroasele mele stagii de cercetare și de predare în străinătate precum și ocazia pe care am avut-o de a lansa nu mai puțin numeroase invitații la Cluj unor mari filosofi mi-au dat ocazia de a lega și alte prietenii durabile întru Spirit. Mă gândesc, în primul rând, la Marc Richir, pe care îl consider cel mai mare fenomenolog în viață, un gânditor de mare autenticitate, cu o formație asemănătoare celei a Părintelui Scrima – fizică, matematică, filosofie, dar și literatură, arte plastice și psihanaliză –, cel datorită căruia, îndrăznesc să spun, fenomenologia s-a putut reîmpământenii în România. Ne-a oferit – mie, colegilor și mai ales studenților mei (care astăzi îi dedică teze de doctorat) – cinci misiuni consecutive la Cluj, lucrând de dimineața până seara, în cel mai pur și mai autentic spirit de gratuitate. Datorită lui am înțeles de ce eram aproape obsedat de ceva vreme de ultimul Merleau-Ponty (prieten cu Lacan, cum aveam să aflu mai târziu). Tot datorită lui am înțeles cum anume fenomenologia poate profita de experiența și de reflecția psihanalitică. După mine, dacă filosofia are, totuși, o oarecare vocație practică, atunci ea ar trebui să „debușeze” cu precădere în psihiatria fenomenologică sau în psihanaliză. Eu am ales-o pe cea din urmă. Rudolf Bernet, de pildă, fostul director al arhivelor Husserl de la Louvain, este în același timp fenomenolog și psihanalist. În fine, îl mai numesc aici pe Jean-Louis Vieillard-Baron, cu care ne întâlnim aproape în fiecare an, unul dintre cei mai cunoscuți specialiști în Hegel și în spiritualismul francez (mai ales în Bergson și Lavelle), fost elev al lui Henry Corbin, cu care împărtășesc interesul pentru fenomenologia Spiritului. Grație lui am reușit să cunosc versantul catolic al filosofiei franceze. În plus, amândoi suntem susținătorii unei teze dragi amândurora – lansată (înainte de Giorgio Agamben) de un prieten comun, Rémi Brague, eminent profesor la Sorbona (Paris I) și München –, conform căreia Europa modernă este, înainte de toate, produsul mediilor călugărești.

Cui se adresează, în fond, teoretic vorbind, aceste activități ale Așezământului și cine sunt cei



Jurjen Ravenhorst (Olanda) *Punct de vedere* (2012)

atrași efectiv de oferta atât de specială/generoasă a programelor Dumneavoastră? Cum pot cei dornici să participe la acțiunile/activitățile Așezământului să se informeze asupra programului sau a modalităților practice de înscriere și participare?

Practicăm, de regulă, principiul Junimii: intră cine vrea, rămâne cine poate... Ceea ce înseamnă, mai precis: rămâne cine dorește. Căci singură dorința este aceea care poate să articuleze proiectele noastre (și, uneori, chiar mai mult decât atât). Există, desigur, practica anunțurilor prin care promovăm activitățile noastre. Ele se diversifică în funcție de constituirea – mai degrabă spontană – a unor grupuri de interese și a unor nivele de competență definite în raport cu diferitele domenii de cercetare pe care le propunem. Numitorul lor comun este, credem noi, caracterul parauniversitar al Așezământului: activitățile sale sunt puse cumva la adăpost de orice ierarhii sau interese instituționale (adică de putere). Libertatea opiniilor și discuțiilor este, de altfel, ceea ce am încercat mai ales să recuperăm din spiritul care animă Colegiul Noua Europă. O libertate care se constituie astfel – într-un mod indirect – drept singurul criteriu de auto-selecție a participanților. Avem, astfel, grupuri de „interesați” care s-au format sau se formează în mod contextual, în funcție de evoluția unor proiecte de cercetare punctuale. Avem, cu toate acestea, și grupuri de „dezinteresați”, care, independent de oportunitatea unor perspective mai mult sau mai puțin îndepărtate, frecventează în mod constant seminariile Așezământului de mai bine de cinci sau chiar șapte ani. De regulă, cei din urmă au traversat mai întâi primul tip de activitate. Or, așa stând lucrurile, aria de auto-selecție a partenerilor și beneficiarilor noștri este foarte mare: de la filosofi și sociologi la psihiatrii și psihologi, de la arhitecți și ingineri la juriști și avocați, de la medici și farmaciști la oameni de litere și artiști plastici, de la teologi și asistenți sociali la politologi și analiști politici, de la istorici și arhiviști la oameni politici sau personalități publice. Totul se desfășoară în nota uneia și aceleiași gratuități prin care Lacan definea iubirea însăși: a dăruirii ceea ce nu ai (înțelepciunea însăși, în acest caz), cuiva care nu are nevoie (căci știe că n-o ai). Cu toate acestea și dintotdeauna, gestul este cel care contează...

Filosofie și psihanaliză

Virgil Ciomoș

Ultima colecție - *Oriens* - lansată de editura Eikon din Cluj încearcă să promoveze un proiect aparte în cultura română: apropierea dintre fenomenologie și psihanaliză, două dintre disciplinele spiritului mult mai apropiate între ele decât se crede îndeobște. Miza proiectului depășește un interes pur istoriografic: se știe, într-adevăr, că atât Edmund Husserl (creatorul fenomenologiei) cât și Sigmund Freud (creatorul psihanalizei) au urmat și au fost inspirați de cursurile lui Franz Brentano, celebru filosof vienez. (Cum s-a mai spus, fenomenologia și psihanaliza sunt creațiile culturale ale Europei Centrale.) Dincolo de clarificarea detaliilor acestei interesante arheologii culturale - care are, desigur, importanța ei -, colecția *Oriens* urmărește, înainte de toate, o anume reechilibrare a raporturilor dintre aceste două discipline și orientările teoretice (și practice) ale „timpurilor noi”, în care - iată! - am intrat. Într-adevăr, „noile trenduri” culturale par să sugereze că nici filosofia - *recte* fenomenologia - și nici psihanaliza nu mai pot reprezenta astăzi niște repere „valabile”. Mai mult, există chiar o „carte neagră” a psihanalizei... Ne-am putea, așadar, aștepta și la una, la fel de „neagră”, a fenomenologiei. Situația e, însă, departe de a fi simplă: nicidecum filosofia n-a fost, totuși, atât de des invocată de către... ne-filosofi și, invers, nicidecum „filosofii” înșiși, ajunși în poziții de decizie, n-au ajuns să elimine - ca acum - filosofia din formația generală a tinerilor noștri adolescenți. Prin analogie, nicidecum psihoterapiile (de tot felul) n-au fost atât de exhibate - ca acum (și la limita perversiunii!) - pe canalele noastre de televiziune și, invers, nicidecum personajele noastre publice n-au manifestat atât de multe reacții (de nu chiar veritabile afecțiuni) psihopatologice în fața camerelor de luat vederi.

Din păcate, abia în momentul în care crimele unor dezechilibrați mintali au ajuns să vizeze colectivitățile, iar nu simpli indivizi izolați, societățile noastre - mai precis, *mass media* - s-au decis să găsească puțin timp pentru a ancheta (pe durata unor reportaje minimaliste) copilăria infractorilor, relațiile lor cu proprii părinți, cu partenerii de viață, cu colegii sau cu vecinii lor, întrebându-se - pur retoric - cum de toate acestea au fost cu puțință? Și totuși, presiunea generalizată a timpului - care este, cum se știe, bani - face ca psihanaliza să fie incriminată tocmai pentru timpul „prea lung” pe care îl solicită pentru a ajunge la „rezultatul scontat”: reformatarea sau, după caz, resetarea pacientului. (Să nu uităm: pentru Braudel, civilizația occidentală este produsul „timpului lung”...) Tocmai această presiune a timpului produce starea de urgență în care am intrat cu toții, iar stările de urgență (ca să nu spunem de-a dreptul: „ordonanțele” de acest fel) au drept efect debilitarea calității actului decizional - nicidecum nu s-a gândit atât de puțin pentru a lua niște decizii politice sau legislative importante (în contextul în care nu ducem, totuși și încă!, lipsă de gânditori) -, dar și degradarea calității actului profesional, amputat de patul lui Procust al unor proceduri care se adresează tuturor și, prin urmare, nimănui... *Dictum de omni et nullo*, spuneau strămoșii noștri latini. În acest fel, subiectul uman - „beneficiar” prezumat al acestor terapii („eficace” pentru că rapide) - riscă să fie cu totul eliminat: „Ce tratament are diabetul din salonul 1?” sau „Vezi că a venit un infarct la

salonul 2!”... Cea mai simplă metodă de a produce angoasa este inducerea unei stări de urgență, iar cea mai simplă metodă de a produce starea de urgență este aceea de a fi mereu în întârziere: sunt un întârziat, adică un angoasat și, în consecință, „victimă” a regimului de urgență. (Să ne amintim că dictaturile proletariatului au funcționat, timp de câteva bune decenii, sub acoperirea constituțională a unei prelungite stări de urgență. În același regim - adică sub spectrul întârzierii și, deci, al urgenței - se consumă, astăzi încă, procesul integrării noastre europene.) Din nefericire, întârzierea cu care luăm în serios toate aceste evenimente și practici nu face decât să contribuie la generalizarea unei angoase colective. Nicidecum consumul de psihotrope - antidepressive, anxiolitice, amfetamine etc. - n-a fost atât de mare. În loc să dăm timp timpului luăm tot timpul medicamente - „concentrate de timp” care nu fac decât să amâne de nu chiar să suspende decizia. Dar chiar și atunci când este formulată, decizia însăși nu depășește simpla constatare - întotdeauna pasivă - după care soluționarea problemelor noastre relevă de... urgență. Ne-am obișnuit cu criza pentru că ne-am abandonat deja ei. Secretăm noi înșine urgența pentru a ne plânge apoi de ea... În psihanaliză, un astfel de comportament repetitiv poartă numele de simptom.

În acest tablou complex, prejudecățile nu puteau fi nici ele absente. Ne gândim, de exemplu, la cele legate mai întâi de fenomenologie. S-a spus, de exemplu, că, în urma disputei din jurul argumentului transcendental, filosofia continentală a fost definitiv depășită de cea analitică, de sorginte anglo-saxonă. Nu există, așadar, niciun transcendental! Nimeni n-a văzut vreodată unul! Nici psihanaliza (adică tocmai psihologia... analitică) nu pare să fi avut o soartă mai bună. Dimpotrivă. Se proiectează asupra ei tot felul de prejudecăți care, de regulă, se reduc destul de rapid la refularea a tot atâtea simptome mascate. O postură, desigur, puțin confortabilă pentru cei aflați în cauză, dar refulată, la rândul ei, la fel de rapid. Se mai remarcă că, asemenea altor istorii culturale comparabile, și cea a psihanalizei are momentele ei de schimbare, de reformulare și chiar de refundamentare. În aceasta stă puterea și, mai ales, eficacitatea ei. Ceea ce nu-i împiedică pe militanții vulgatei anti-psihanalitice să se războiască cu tot felul de „teorii”, fie revoluționare, fie de-a dreptul fanteziste. Iată doar câteva dintre ele: inconștientul este, de fapt, subconștientul de vreme ce privește întotdeauna ceea ce a fost trăit cândva, dar a căzut în uitare. Or, dacă ar fi să-i găsim inconștientului un anume corespondent fenomenologic, acesta ar fi mai degrabă... transcendentalul, cel despre care Kant spunea că nu constituie și nici nu va putea constitui vreodată obiectul unei cunoașteri directe pentru că el reprezintă tocmai analogul *noumen*-ului (ireductibil) care suntem noi înșine. Așadar, deși transcendentalul însuși este o „condiție de posibilitate” a experienței noastre, el depășește „de fiecare dată și deja” orice experiență umană „efectivă”. Este și motivul pentru care „Trecutul” la care se referă „uitarea” inconștientă nu este unul trăit „cândva”. El a fost, ca în poveste, „odată ca nicidecum”... Nimeni n-a întâlnit în trecutul său Femeia perfectă, bunăoară. Cu toate acestea, marea majoritate a bărbaților simt că au



Virgil Ciomoș

pierdut-o... Paradoxul traumei originare invocate în psihanaliză revine, așadar, la sentimentul că ai pierdut „ceva” pe care nu l-ai avut, totuși, nicidecum: conceptul (simbolic) în sine, idealul (imaginarul) în sine, lucrul (realul) în sine. Este ceea ce etimologia corespondentului francez al „dorinței” noastre românești sugerează. Într-adevăr, *le désir* - care provine din lat. *desiderare* - relevă de un „dez-astu”, adică de pierderea propriului astu (cf. lat. *de-sidera*, unde *sidera* este pluralul latin pentru „stea”). Or, nimeni (cât de cât normal) nu poate pretinde că steaua pe care a pierdut-o și după care alergă acum i-a stat cândva la îndemână. Poate tocmai de aceea, atunci când ne vom descoperi dorința - cea adevărată! - vom rămâne de-a dreptul... siderați. Trecutul inconștientului este, prin urmare, unul transcendental. Sentimentul - adesea coplesitor pentru unii - al ratării propriei noastre origini (transcendentale) face ca „împlinirea” dorinței noastre să coincidă - cel mai adesea - cu o anume suferință, cu o durere. De altfel, românescul „dorință” provine din „dor”, iar acesta din urmă, la rândul său, din latinescul *dolus* - „dureros” (cf. *dolere* - „a dura”), din care derivă și „dol”, adică „datorie” și, în consecință, „lipsă”. Nu putem dori ceea ce avem deja. Și totuși, „datoria” noastră (ne-o spune mereu supraeul) este tocmai aceea de a dori (mai precis, de a juca) continuu.

O altă prejudecată: psihanaliza reduce, de regulă, psihismul uman - inclusiv, activitățile sale superioare, simbolice - la sexualitate. Lucrurile stau, de fapt, tocmai invers: în cazul omului, nici măcar sexualitatea nu scapă de amprenta instanței simbolice. Chiar și la Freud, libidoul nu este *ab origine* sexual. Sexualizarea lui constituie un proces care coincide cu însuși procesul de umanizare a subiectului uman, în care limbajul își are rolul determinant. De altfel, sexualitatea lipsește cu totul din lista pulsionilor parțiale (orală, anală, scopică și invocantă) care definesc această inscripție. Deși uneori Freud pare să sugereze că relația sexuală ar putea conduce la un fel de împlinire „fără rest” a dorinței umane, Lacan revine și insistă asupra imposibilității ca relația sexuală să satisfacă „pe deplin” pe om. Nu există, după el, un adevărat (*i.e.* complet) raport sexual între parteneri pentru că sexualitatea nu poate nicidecum să satisfacă „fără rest” pe aceștia. De aceea și este ea repetitivă. Or, în psihanaliză, repetiția nu este doar marca simptomului ci și aceea a eșecului... Sexualitatea devine, astfel,

expresia unei limitări proprii juisării noastre (care trece mereu prin limbaj, adică prin lumea „de dincolo”, cea a semnificațiilor) și, ca atare, ea pretinde un alt „corp” decât cel sexuat, unul care, precizează Lacan, ar trebui să se „nască” în urma unei „imaculate concepții”. De ce un astfel de „corp”, asexuat? Pentru că orice corp sexuat este, automat, și muritor. Și invers: pentru că nu există un corp muritor care să nu fie, în același timp, și sexuat. Asta ține de ABC-ul biologiei. Dacă sexualitatea interesează îndeaproape psihanaliza este pentru că ea devine, încă de la nașterea noastră (sexuată), analogul (ratat, dar înscris, totuși) al propriei noastre origini, care, cum am văzut, ne scapă dintotdeauna, rămânând în Trecutul „nostru” transcendental. Așa cum, de altfel, originea vieții însăși scapă în și prin succesiunea (și, ca atare, ratajul) generațiilor. Dacă rolul părinților se vedește a fi, totuși, decisiv în procesul de constituire a unei subiectivități umane cât de cât normale, asta se întâmplă nu datorită calității relațiilor inter-subiective (pur orizontale) consumate în romanele noastre familiale pentru că tatăl – pentru a lua doar acest exemplu – nu trebuie să se reprezinte pe sine ci pe „Altcineva” (mai precis, pe „Marele Celălalt”, în formularea lui Lacan). El trebuie să fie vehiculul (adică locutorul, loçtiitorul) unei funcții simbolice (pur verticale) instituite de și prin Numele Tatălui. Un Nume pe care – așa cum știm din *Scriptură* – ființa umană nu-l poate pronunța. Altfel spus, tatăl real trebuie să joace (doar) rolul Tatălui simbolic. Deși a fost, la rândul său, fiul cuiva, tatăl real (după trup) trebuie să-și asume, totuși, această imensă responsabilitate. Interdicția incestului – care definește complexul psihanalitic al castrării – vizează această necesitate de a traduce, într-un limbaj antropologic, inaccesibilitatea de principiu a Originii noastre, ale cărei vehicule sunt mamele noastre și tații noștri.

S-a mai spus, de asemenea, că nu poți fi psihanalist fără să fi, în același timp, și ateu. Ca și când competența într-o teorie sau o practică anume ar fi asigurată de credința sau, dimpotrivă, de necredința teoreticianului sau a practicianului în Dumnezeu... Și, totuși, în cazul psihanalizei, se afirmă că singura modalitate de a sesiza (în mod indirect, desigur) inconștientul nostru este aceea de a crede în el... Fără această credință nu poți practica psihanaliza. Căci inconștientul nu se vede. El reclamă, pentru a-l parafraza pe Sfântul Pavel, credința noastră în cele nevăzute. În acest context, putem bine înțelege precauțiile și compromisiunile – „materialiste” și „mecaniciste” – ale lui Freud, interesat să obțină acreditarea de către instanțele științifice ale vremii a unui nou domeniu de cercetare, al cărui obiect – inconștientul – nici măcar nu putea exista după criteriile scientismului de sfârșit de secol XIX. Apoi, totul depinde de ce anume înțelegem prin ateism. Pentru Lacan – ca și pentru prietenul lui Merleau-Ponty, de altfel – ateismul constituie cea mai bună precauție de ordin metodologic pentru a evita proiecția propriilor noastre construcții – fie ele intelectuale ori imaginare – asupra Marelui Celălalt. De altfel, de la Pascal încoace, în cultura franceză se face deosebirea recurentă dintre Dumnezeu cel Viu și, respectiv, Dumnezeul filosofilor, simplă construcție speculativă, „umană prea umană”. Este și explicația rezervei de principiu pe care Freud a avut-o în ce privește „elanurile” teologice ale lui Jung. Căci simpla aplicare a unei metode comparative asupra teoriilor umane despre Dumnezeu nu prezintă vreo garanție în ce privește cunoașterea „naturii” sale adevărate, care depășește – din principiu –



Brita Weglin (Suedia) *O înotătoare* (2007), serigrafie

orice teorie și orice imaginație umane. Dimpotrivă, tocmai suspendarea oricărei teorii – a oricărui semnificant, ar spune Lacan – este în măsură să ne conducă la Numele Tatălui. Altfel spus, doar o operație de „barare” psihanalitică a simbolicului – sau de reducere fenomenologică a intelectului – ar putea pregăti „suspendarea și depășirea” (*Aufhebung*) juisării noastre falice, al cărei rest se înscrie în sexualitate (și, ca atare, în moarte). Or, în acest caz, vom avea de-a face cu un cu totul alt fel de juisare – cea „suplimentară” –, despre care, subliniază Lacan, singurii care au scris ceva cu adevărat autentic rămân misticii... Este și motivul pentru care Lacan însuși și-a situat *Scrierile* sale în această din urmă filiație. Să mai spunem că nodul borromeoan – alcătuit din trei cercuri care se întrepătrund două câte două –, simbol al articulării simbolicului, imaginarului și realului în calitatea lor de consistențe fundamentale ale oricărui subiect uman (și, în același timp, blazon al familiei italiene Borromeo), reprezintă, de fapt, replica modernă a unei binecunoscute figuri medievale, prin care teologii scolastici explicau unitatea și trinitatea Dumnezeului creștin. Până și



Liliana Oltean (Romania)

Ianus (2003), acvaforte

dispozitivul pazei (din fr. *passé*), prin care Lacan a încercat să impună – fără prea mare succes – o anume „probă” în vederea atestării psihanalizatorilor de școală, a fost inspirat de ritul de consacrare a unui călugăr benedictin.

De unde vin, atunci, toate aceste prejudecăți? Din însăși particularitatea discursului psihanalitic, credem noi. Spre deosebire de celelalte discursuri cunoscute – și mai ales prin comparație cu cel universitar –, discursul analitic riscă la un moment dat să afecteze tocmai identitatea profundă și, cel mai adesea, necunoscută a auditorului. Una este atunci când stai cuminte pe scaunul tău și să asști – din afară – la spectacolul produs de un conferențiar care încearcă să te seducă și cu totul altceva este când spectatorul liniștit care erai este invitat să urce pe „scenă” pentru a deveni – fără voia lui – actorul principal... Iar „scena” discursului psihanalitic este interiorul (secund), iar nu exteriorul nostru (primar). Nu oricine rezistă, însă, la întâlnirea cu sine însuși... În cazul refuzului, se întâmplă adesea ca rezistențele și neplăcerile prilejuite de neașteptata întâlnire cu propriul Sine să fie puse tocmai pe seama... celui alt. În cazul nostru, pe seama psihanalizatorului, deși el nu reprezintă altceva decât oglinda în care analizantul se proiectează pe sine. Este motivul pentru care colecția *Oriens* a editurii Eikon își propune să ofere cititorilor câteva, modeste, repere pe acest dificil drum al cunoașterii propriei noastre Sine, dar și a epocii în care trăim. Ea încearcă să rămână fidelă atât exigenței care a condus la nașterea primului discurs filosofic – *gnothi seauton* („Cunoaște-te pe Tine însuși!”) – cât și aceleia care a inspirat primul discurs psihanalitic – *Wo Es war, soll Ich werden* („Acolo unde Sinele era, eul trebuie să devină”). O exigență freudiană pe care Lacan avea să-o parafrazeze astfel: „Acolo unde era pentru o clipă, acolo unde era pentru puțin, între această extincție care mai licărește încă și această ecloziune care împiedică, Eu pot adveni la ființa dispariției proprii mele ziceri. Enunțare care se denunță, enunț care se renunță, ignoranță care se disipă, ocazie care se pierde... Ce mai rămâne aici dacă nu tocmai urma a ceea ce trebuie să fi fost de vreme ce nu mai este?” (*Subversiunea subiectului și dialectica dorinței*). Urma Sinelui se înscrie mereu între zicerile noastre, adică în inter-zis.

Inconștientul și omul imponderabil

Horia Lazăr

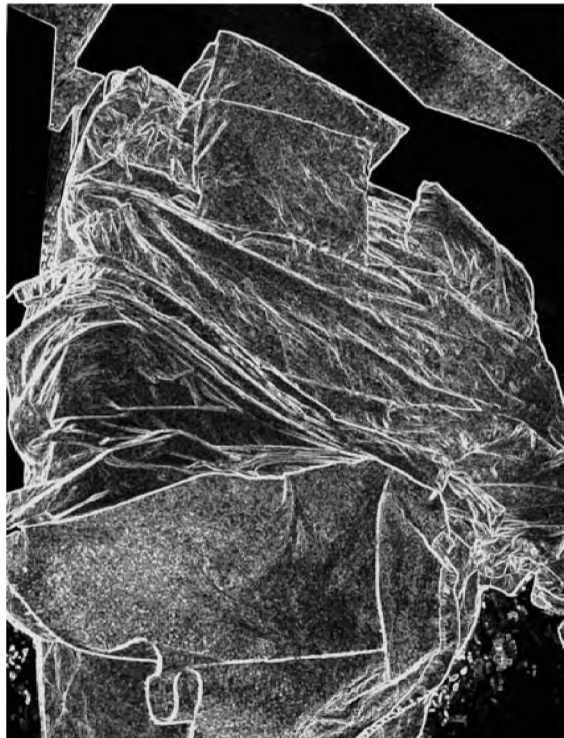
Literatura în limba română consacrată psihanalizei se îmbogățește în ceea ce privește perspectivele de abordare a inconștientului și a vieții psihice în general prin publicarea a două traduceri: *Inconștientul de Christiane Lacôte* (1) și *Omul fără gravitate. A juisa cu orice preț* de Charles Melman (2).

Folosind texte freudiene de bază, cărora le adaugă consultarea corespondenței lui Freud cu elevii săi (Jung, Ferenczi, Groddeck), cercetarea unor scrieri ale dizidenților, adversarilor sau discipolilor novatori ai maestrului (Melanie Klein, D. W. Winnicott, Lacan), o panoramă selectivă a școlilor postfreudiene și referiri la lingvistică (Saussure, Jakobson, Chomsky) și la epistemologia științei (Michel Serres), C. Lacôte propune o istorie a psihanalizei ca descoperire și lectură a inconștientului de către Freud și succesorii lui, etalată în timp: un demers de conceptualizare care nu are nimic comun cu definiția filosofică a inconștientului ca spațiu psihologic inaccesibil cunoașterii raționale sau ca „forță metafizică oarbă” (p. 14) promovată de retorica sublimului și de literatura romantică, și nici cu abordarea lui ca bloc hermeneutic interpretabil *din exterior* ori ca depozit parapsihologic atemporal de mituri și simboluri colective, „arhetipale” – „totalitatea libidinalelor”, în terminologia lui Jung (3). Ancorînd inconștientul în structura psihicului – nu în conștiință –, Freud face din el un teritoriu de înscriere a simptomelor (vise, lapsusuri, imagini alterate, cuvinte de spirit, acte ratate), a căror lectură introduce o relație cu limbajul ca terț psihanalitic. Refuzînd binarismul comunicativ, behaviorismul și comportamentalismul, Freud susține existența unui libidou unic și a unui subiect divizat prin faptul existenței inconștientului. Ca *alegere* a nevrozei, refularea e expresia pulsionii de moarte și de distrugere ce se exteriorizează *la modul* sexual, și pe care clinica și cura psihanalitică, devenite instrumente de cunoaștere și de raționalizare specifică a psihicului, le tratează prin triangulație transferențială. Aceasta angajează doi subiecți și un limbaj care, departe de a fi imaginea unei comunități de gândire între doi parteneri, adîncește neînțelegerea permițînd însă elementelor psihice refulate să iasă la suprafață în formă verbală. Distanța ce-l desparte pe analist de pacient e oglinda propriei lui divizări, similară cu cea a nevroticului. Ea nu dispăre în timpul curei verbale ci se menține intactă, deoarece transferul nu constituie un apel de urgență al pacientului, o „adresare” către inconștientul analistului (p. 59); el e un ocol prin limbaj – o relație nedialogală, în care lanțul de semnificații lingvistice ce circulă între analist și pacient desemnează transferul ca „inclus”: nici real nici imaginar, ci dat „pe deasupra” (cum va scrie Lacan), ca un excedent economic ieșit din gol.

Rezultat al cercetărilor asupra melancoliei și narcisismului, pozițiile celei de a doua topici freudiene (sinele, eul, supraeul) apar ca noțiuni clinice operaționale și ca jaloane topologice ale psihicului susceptibile de a orienta cura, nu ca locuri precis delimitate. Exploatînd nedeterminarea sinelui deictic (germ. *Es*, fr. *Ça*), Groddeck va proceda la extinderea capacității de

cuprindere a inconștientului (a sinelui). Descrînd cunoașterea, elevul lui Freud va defini sinele ca mediu de apariție a eului și a supraeului, a pulsionilor și a sufletului, a fiziologicului și a psihologicului (p. 77), indexate *omogen* la zestrea inconștientă a individului. Anulînd reflexivitatea conștiinței, Groddeck deschide calea investigării psihosomatice a inconștientului - expresie a unui sine înglobant, ce generează atît complexe psihice cît și simptome organice; o perspectivă de care Freud s-a distanțat, socotînd-o „monistă” și unificatoare (p. 80), ignorînd așadar caracterul originar al refulării și eterogenitatea („hiatul”) conștiinței și inconștientului, a sexualului și pulsionalului.

Aplecîndu-se asupra operei lui Lacan, rebelul pasionat de suprarealism, hegelianism, structuralism lingvistic și antropologic, apoi de clinica psihiatrică, membru fondator al Societății franceze de psihanaliză în 1953, C. Lacôte subliniază reversibilitatea scriiturii și a lecturii lacaniene, care identifică dorința cu interpretarea ei prin afirmarea inconștientului structurat ca un limbaj (p. 100). Înscrișă în temporalitatea „efectului întîrziat”, lectura lui Freud de către Lacan atribuie cuvîntului pacientului virtuți de



Derek Michael Besant (Canada) *Nopti albe* (2011)

„medium” ce solicită un răspuns, pronunțat de analistul-auditor în decalajul unei tăceri prelungite (care, de altfel, se poartă pereniza, fără a-și pierde funcția analitică, 4). Proferat și pierdut în propria enunțare, subiectul inconștientului descris de Lacan vehiculează o cunoaștere non-conștientă (p. 107) prin bifurcarea *Ich*-ului freudian în *je* și *moi* și, mai profund, prin „atestarea supunerii noastre față de limbaj” (p. 108) (5). Automatismul limbajului și repetarea plăcerii ca proces primar în ordinea realității se deschid astfel, în textele lacaniene, spre pulsionea de moarte sub forma masochismului, „erotizare a suferinței” (p. 116). „Împins” spre moarte, scrie enigmatic Lacan, libidoul e dovada faptului că ființa umană, „[aflată] în parte în afara vieții, participă la instinctul morții” (p. 117) prin „insistența”

limbajului, care o ocupă de la un capăt la celălalt. Ca „limită a funcției istorice a subiectului” (6), moartea nu reprezintă scadența naturală a vieții sau o certitudine biologică, ci posibilitatea fără condiții, de nedepășit, sigură și nedeterminată a subiectului, arată Lacan reluîndu-l pe Heidegger (7) – „trecutul care se manifestă răsturnat în [propria-i] repetare” (8): nici cel fizic (deja dispărut, definit, exprimat la perfectul simplu gramatical), nici cel epic (preluat în memorie și legînd perfectul compus de prezent), nici cel istoric (garanție a viitorului), ci *viitorul anterior* care, într-un efect de buclă a lui Möbius (o panglică răsucită și lipită la capete), semnifică „ceea ce voi fi fost pentru ceea ce sînt pe cale să devin” (9). Suspendarea morții în viitorul anterior e similară logicii paroxismului ce va fi schițată de Jean Baudrillard în *Paroxistul indiferent*. Persiflînd noul mesianism al celor ce prezic „sfîrșitul istoriei” (iluzionism bine orchestrat, în același timp alarmist și soporific, în orice caz demobilizator), Baudrillard instituie paroxismul (clipa interminabilă ce precede sfîrșitul, al cărei model prozodic e paroxitonul, penultima silabă a unei secvențe discursive înainte de tăcerea definitivă pe care o anunță) ca pe o figură a actualității – „scadența ultimă” (10) în care se resoarbe fatalitatea istorică, curbată într-o circularitate fără sfîrșit sub semnul „gîndirii centrifuge” în a cărei dinamică accelerarea maximă și inerția totală se identifică (11). Ca realitate antropologică, așteptarea plasează omul în universul morții nedeterminate, amînite, pe care tehnologiile biomedicale ale zilelor noastre o îndepărtează indefinit – așteptare a unui *început* care nu a avut încă loc: al istoriei și al omului istoric.

Omul fără gravitate trimite la imaginea unei ființe imponderabile, care nu e *atrasă* de nimic și nu e îngreunată sau apăsată de trecut, idealuri, moșteniri sau credințe. Cartea e o serie de interviuri luate între iulie 2001 și iulie 2002 lui Charles Melman, personalitate prestigioasă a psihiatriei și psihanalizei, elev al lui Jacques Lacan și membru cofondator al Asociației freudiene (1982) și al Asociației freudiene internaționale (1987), de către Jean-Pierre Lebrun, fost președinte al Asociației freudiene internaționale.

De la „economia politică” a acumulării primitive a capitalului descrisă de Marx la „noua economie politică” preconizată de Lenin în anii 1920 în vederea redresării Rusiei (12) și la „noua economie psihică” a lui Melman, tranziția e lentă și totodată neașteptată; la fel, cea de la „omul fără calități” al lui Musil – evocat de Melman – și „omul fără gravitate”, adevărat mutant anticipat de dispariția idealurilor, de moartea ideologiilor și de criza reperelor, ilustrate în Franța de după al Doilea Război Mondial de mișcarea situaționistă a anilor 1970 și de opera unor „moralști” (p. 19) hedoniști și contestatari precum Foucault, Althusser, Barthes sau Deleuze. În „Prefața la ediția română”, Melman arată că eșecul socialismului de a produce un „om nou” a fost reparat de economia neoliberală. Fără a avea un program prestabilit în acest sens, societatea de consum a instaurat un tip inedit de relații între indivizi, care au dus la „aparitia unui nou subiect uman”.

Din perspectiva clinicii psihiatrice și a psihanalizei, Melman evidențiază schimbarea majoră ce afectează relațiile interpersonale în lumea neoliberală: trecerea de la starea de nevroză - bine descrisă de Freud ca efect al contestării, după Primul Război Mondial, a figurii tatălui ca putere ce le interzice fiilor accesul la

sexualitatea imediată, incestuoasă, despărțindu-i de mamă -, produsă de refularea dorințelor consecutivă recunoașterii unor idealuri și a celuilalt ca instanță autonomă, la „juisarea” (fr. *jouissance*) permanentă, „perversă” - formă inversată a „eliberării” proletariatului, care, arată Lacan, nu mai e sclavul stăpînului, ci al bucuriei de a avea ce munci și al plăcerii de a se supune în fața celui care-i dă de lucru. Într-o lume în care marfa și imaginile au eliminat zeii, sacralitatea, autoritatea simbolurilor și reprezentările verbale ale idealurilor, suportul eului devine „obiectul” (p. 58) iar prezentarea lui „iconică” (p. 32). Libertatea se manifestă prin satisfacerea fără limite a unor dorințe privite ca nevoi și rezolvate prin tratarea lor organică iar eliberarea simțurilor și a sexului ia aspectul unei circularități economice - producerea nesfârșită a acelorași dependențe. Semnele acestor mutații sînt numeroase: anatomizarea spectrală a trupului și a sexului ce generează necroscopia (plăcerea de a contempla spectacolul morții, „consumată” în imaginile cadavrelor plastificate, etalate în expoziții, 13); modificările legislative vizînd „paritatea” drepturilor în sinul familiei și „echitatea” socială (concediul de paternitate, care, făcînd din tată o mamă, dă expresie unei „funcții de tip matern”, p. 29; codificarea juridică a familiei monoparentale, expresie a „revenirii la matriarhat”, p. 127, oricare ar fi părintele care are copilul în grijă; instituirea matronimului, care e, de fapt, un patronim - numele tatălui soției - lucru care i-a scăpat legislatorului, p. 169; expansiunea arsenalului juridic preventiv - regimurile alimentare și interdicțiile -, care-și pierde dimensiunea medicală devenind, prin amplificarea retorică a imaginilor, o „perversiune igienistă”, p. 199; tratarea naivă, „egalitarizantă”, a revendicărilor feministe, care nu fac decît să dea consistență „fantasmelor homosexuale masculine”, p. 214; extinderea competențelor judecătorilor, sub presiunea cererii populare masive de securitate, chemați să se pronunțe asupra responsabilității penale a inculpaților, p. 229) (14).

Definită de clinica psihiatrică ca normă socială, realitatea perversiunii se conjugă cu imperativul rentabilizării deșeurilor prin reciclare, descris de Baudrillard - inclusiv a vieții, prin contractul de eutanasiere, adevărată „primă de asigurare” acordată moștenitorilor (p. 80). Ca vehicul al unei noi barbarii, raporturile sociale țesute în jurul unei puteri *reale* (nu simbolice), ce vizează doar propria-i conservare prin codificarea relațiilor duale (cu excluderea medierilor și a „terțului simbolic”) și a „dreptului la confort” clădit pe perenizarea insatisfacțiilor, sectele sînt, asemenea terorismului care evoluează în realul pur al dominării absolute, un răspuns radical la incapacitatea democrațiilor contemporane de a asuma traumatismele sociale. Componenta lor violentă (afirmarea unui stăpîn absolut) și exhibiționistă (ritualurile și protocolurile inițiatice, care împrumută adesea din publicitate imagini sexualizate ale torturii și sadismului, dispuse într-o savantă „panscopie” (p. 31), replică psihopatologică a panoptismului lui Foucault), e expresia vulnerabilității individului și a unei cereri sociale născute din nesiguranță. Prin identificări regresive, omul dezorientat amestecă confuz puterea cu autoritatea, prezența cu reprezentarea, realul cu simbolicul - mecanism ce se regăsește în proliferarea unor vechi practici, rebotezate ca „meserii” legale (terapeut, astrolog, prezicătoare, vrăjitoare) și apărute pe fundalul eșecurilor medicinei. Utilizînd progresul tehnic, automatizarea și computerizarea într-o indiferență crescîndă, intervențiile medicale neagă subiectul

uman ca purtător al unei boli în propriul lui discurs (brațul paralizat al istericului e un braț *despre care* pacientul spune că e paralizat, arată Melman), de acum blocat și interzis de explozia aparatului medical, corelată cu eclipsarea fizică a medicului, pe care bolnavul nu-l mai regăsește în propria lui diviziune psihică pentru a se identifica cu el ca soluție umană a suferinței.

Interviurile acordate de Melman surprind sau încîntă, descumpănesc sau irită - cititorul are ultimul cuvînt. Semnalînd congruența economiei liberale cu eliberarea subiectului uman de tradiții, fidelități și datorii simbolice (nu reale), ele manifestă o angajare intelectuală, nu ideologică. În spatele vehemenței unor fraze, adesea corozive, se ascunde o lungă experiență profesională și o reflecție exigentă, de natură antropologică, asupra lumii contemporane. Încercînd să răspundă la problemele ridicate de societatea zilelor noastre în calitate de clinician psihiatru și de psihanalist, Ch. Melman îi administrează cititorului un *pharmakon* - un leac amar ce poate vindeca dacă e acceptat cu credința că poate fi folositor. Iar dacă „omul liberal” - nou subiect clinic, a cărui „atopie constitutivă” se manifestă prin hiperactivitate, agitație permanentă, deplasare neîncetată în spațiu, revărsări verbale incoerente sau, dimpotrivă, închidere defensivă în mutism, semn al pierderii reperelor istorice și simbolice - își caută autenticitatea prin identificări contractuale (familia și munca), conflictuale (ideologiile) sau sectare (convingerile religioase masificatoare, anonime), reflecția asupra mobilurilor inconștiente ale acțiunii individuale sau colective, într-o lume în care omul ce fabrică obiecte prin muncă (*homo faber*) demisionează de la vocația creatoare transformîndu-se într-un om fabricat de alții, poate constitui „un antidot la dezumanizare” (p. 206).

Note:

(1) Christiane Lacôte, *Inconștientul. Un expozeu pentru a înțelege. Un eseu pentru a medita*, Cluj-Napoca, Eikon, col. „Oriens”, coordonată de Alain Harly și Virgil Ciomoș, 2012, 158 p. Traducere de Robert Arnăutu, revăzută și adnotată de Virgil Ciomoș.

(2) Charles Melman (în dialog cu Jean-Pierre Lebrun), *Omul fără gravitate. A juisa cu orice preț*, Cluj-Napoca, Eikon, col. „Oriens”, 2012, 330 p. Traducere de Dan Radu și Horațiu Trif, revăzută și adnotată de Virgil Ciomoș.

(3) Jacques Lacan face din noțiunea freudiană de subiect divizat prin însăși constituția sa - subiect științific însă nu subiect al științelor umane, deoarece acestea nu există, omul fiind subiect al științei despre el, nu producător al ei (idee reluată de structuralism) - cheia de boltă a psihanalizei („La science et la vérité”, în *Écrits 2*, [1966], Paris, Seuil, col. „Points”, 1971, p. 221-224). Împotriva doctrinei freudiene, Jung va raporta subiectul la conținuturi „arhetipale”, înzestrîndu-l cu „profunzimi” (la plural). Reluînd dezbaterea din perspectivă semiologică, Roland Barthes își va însuși critica arhetipurilor a lui Lévi-Strauss, arătînd că inconștientul nu e un rezervor de conținuturi refulate, ci un ansamblu de forme ce simbolizează, asemenea „dorinței” lacaniene, articulată ca un sistem de semnificații (*L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 29). Postulînd valoarea epistemologică a opozițiilor, Barthes propune analizarea imaginarului colectiv prin categorii formale și funcționale, nu tematice - ca lanț de semnificații, nu ca depozit de semnificații încremeniți. Prin aceasta, opoziția saussuriană limbă/vorbire poate fi extinsă la domeniul extra- și metalingvistic, altfel spus la toate sistemele de semnificare (*ibid.*).

(4) „Fonction et champ de la parole et du langage”, în *Écrits 1*, [1966], Paris, Seuil, col. „Points”, 1970, p. 123.

(5) În lecția inaugurală pronunțată la Collège de France, Barthes descrie performanța indiferentă a limbii (instituție neutră, nici progresistă nici reacționară, cu atît mai puțin „democratică”) drept „fascistă”. Limba nu împiedică rostirea, ci ne obligă să vorbim, făcîndu-ne să intrăm în slujba unei puteri chiar în clipa proferării ei și devenind astfel instrument de alienare și de aservire - nu de comunicare (*Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 13-14). Sclavul e omul ieșit din mutism iar supunerea e prețul exprimării.

(6) *Ibid.*, p. 202.

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*, p. 203.

(9) *Ibid.*, p. 181.

(10) Jean Baudrillard, *Le Paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, col. „Biblio essais”, 1997, p. 80.

(11) *Ibid.*, p. 75.

(12) Formă embrionară a liberalismului economic, „noua economie politică” avea ca obiectiv redefinirea schimburilor din perspectiva contractului, opus pactului de solidaritate. Organizînd conflictele, interesele, talentele, îndrăzneala și riscurile luate de parteneri - redefiniți ca și concurenți - proiectul economic leninist a schimbat din temelii raporturile interpersonale stimulînd agresivitatea în dauna vechilor solidarități rurale (p. 255-256).

(13) Exhibarea anatomico-artistică a cadavrelor - uneori secționare sau deschise, pentru a permite „studierea” (am putea spune „vizionarea”) organelor interne de către vizitatorii expoziției - are loc într-o ambianță în același timp solemnă și de veselă convivialitate. Prezentînd „pe viu” „realitatea morții”, care ia locul autenticității organice (a sexului, devenit imaginea morții, sau a pielii, mormînt artificial, sintetic), expunerea cadavrelor face din trupul uman o mașinărie „cadaverizată” și un obiect de contemplare morbidă. V. „În sfîrșit o nouă juisare: necroscopia”, articol publicat de Melman în 2001 și reluat în *Omul fără gravitate*, p. 299-306. În notele lui asupra artei fotografice, Barthes descria și el iluzia vieții care animă cadavrele fotografiate, punînd-o pe seama „confuziei perverse” dintre realitate și viață și înclinației umane de a înzestra obiectul real cu o valoare superioară (Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, col. „Cahiers du cinéma”, 1980, p. 123-124). În acest sens, „fotografia certifică [...] că un cadavru e viu ca și cadavru” [subl. Barthes].

(14) Instalînd confuzia între imputabilitatea unei acțiuni și responsabilitatea subiectului de drept, legislația contemporană se face ecoul unei înclinații spre victimizare colectivă, cu iz totalitar, și al unei exigențe de reparare integrală a daunelor. Retrăgîndu-le psihiatrilor calificarea bolilor mentale pentru a o încredința judecătorilor, sistemul judiciar al zilelor noastre devine un nou tribunal popular și, în același timp, echivalentul unei companii de asigurări pe viață împotriva tuturor riscurilor (p. 229). Pe de altă parte, închiderea azilelor și deschiderea spațiilor de detenție au făcut ca procentajul populației carcerale franceze atinse de afecțiuni mentale să se ridice la aproximativ 17% (p. 239).

Pater incertus (I)

Laszlo Alexandru

Astirnit senzație la jumătatea anilor '90 publicarea *Jurnalului* ținut de Mihail Sebastian. Autorul, un tânăr evreu, spirit rațional și condei ironic, foarte bun cunoscător al scriitorilor români de frunte din interbelic, le consemna minuțios micimile, poltroneriile, antisemitismul. În paralel erau notate frământările și spaimile unei victime potențiale, care e alungată pe rând din toate ocupațiile pe care le practică pentru a supraviețui (avocat, ziarist, prozator, dramaturg). În primul val de reacții ale anilor '90, un asemenea personaj problematic a fost întâmpinat cu mare simpatie și emoție. Opinia publică autohtonă descoperea în această carte – lăsată în sertar pentru o jumătate de secol – un subiect dureros, ținut sub obroc pînă atunci: discriminarea și asasinarea evreilor în Holocaustul din România.

După trecerea citorva ani, au început să se ridice voci care puneau sub semnul îndoielii credibilitatea lui Mihail Sebastian. Atunci cînd cineva ne prezintă o realitate delicată, e mai comod psihologic să-l discredităm pe mesager, să-i negăm obiectivitatea sau onestitatea. Recordul în materie de denigrare istorico-literară l-a atins volumul Martei Petreu, care s-a avîntat cu foarfeca și lipiciul la confecționat "diavoli" și "extremiști de dreapta moderați".

Consecințele au fost demne de analele Balcanilor. O sumă de comentarii ai literaturii au formulat aspre critici pe marginea lucrării ofensatoare (Ioana Părvulescu, Vasile Popovici, Daniel Cristea-Enache, Paul Cernat, Mihai Iovănel, Laszlo Alexandru ș.a.). În schimb Nicolae Manolescu a periat-o în *Istoria critică...*, încă dinainte de publicarea cărții, și a premiat-o, după apariția ei. Și, pentru ca sarcasmul să fie deplin, Ed. Polirom a retipărit-o.

Lumea cititorilor a tăcut, a înregistrat disputa și și-a tras concluziile. Apa a curs mai departe pe Dimbovița. După ceva timp s-a pus în scenă planul B de întinare. Bine-bine, era o enormitate să-l scoți pe evreul Mihail Sebastian extremist de dreapta, coleg cu Zelea Codreanu și complice cu Nae Ionescu. Dar atunci musai să fi fost comunist. Alte

nume s-au avîntat pe poteca maculării de stînga, fie prin insinuări alunecoase, fie prin fluturarea "documentelor" și a citatelor "doveditoare" (Magda Ursache, Aurel Sasu și, mai recent, Mihai Iovănel).

În discuție sînt două texte de odinioară. Mai întîi un manifest antihitlerist, apărut în preajma răsturnării istorice de la 23 august 1944 și semnat de Maniu, Brătianu, Pătrășcanu și Titel Petrescu. M. Sebastian notează ironic în *Jurnalul* său: "Mă amuză cariera pe care o face o frază din *Manifestul Blocului Național-Democratic*, redactat de mine: 'Istoria nu face daruri'. / Nu știam, cînd scriam aceste patru cuvinte, că dau naștere unei sentințe istorice. / Fraza a fost reproducă la Radio Londra. *Universul* a scris un întreg articol de comentarii, sub același titlu. / Iar ieri, în *Semnalul*, citesc: 'Istoria - spunea deunăzi un mare bărbat de stat român - nu face daruri'" (p. 561, joi, 7 septembrie 1944).

Asumarea intervenției "din umbră" e lipsită de dubii. Finalitatea manifestului, ținînd de limpezirea atitudinii politice a unor personalități ale vremii, este de asemeni evidentă. Întrucît acest episod, al contribuției la răsturnarea unei dictaturi, constituie un punct favorabil în contul frământatului scriitor, analiștii ostili îl trec destul de iute cu vederea.

Mihai Iovănel, într-o cercetare cu titlu bizar: *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, repune în circulație apelul antifascist de odinioară (Buc., C.R., 2012, p. 294-295). Și îl comentează în felul următor: "Fiind vorba de un document cu patru semnături (Iuliu Maniu, Const. I.C. Brătianu, Lucrețiu Pătrășcanu, Const. Titel Petrescu), ar fi naivă ipoteza că redactarea lui Sebastian se găsește integral în versiunea finală. Ceea ce nu anulează paternitatea lui Sebastian asupra textului" (p. 253). Ce gîndire contorsionistă!

Un al doilea document - pe care Mihail Sebastian nu și l-a revendicat vreodată, dar "binevoitorii" i-l tot atribuie - se intitulează *Armata Roșie vine*. A apărut la Editura Comitetului Central al Partidului Comunist din România în 1944. Este o broșură de 16 pagini, care propagă un fervent

militantism comunist, după cum e și firesc pentru instituția care-i patronează tipărirea.

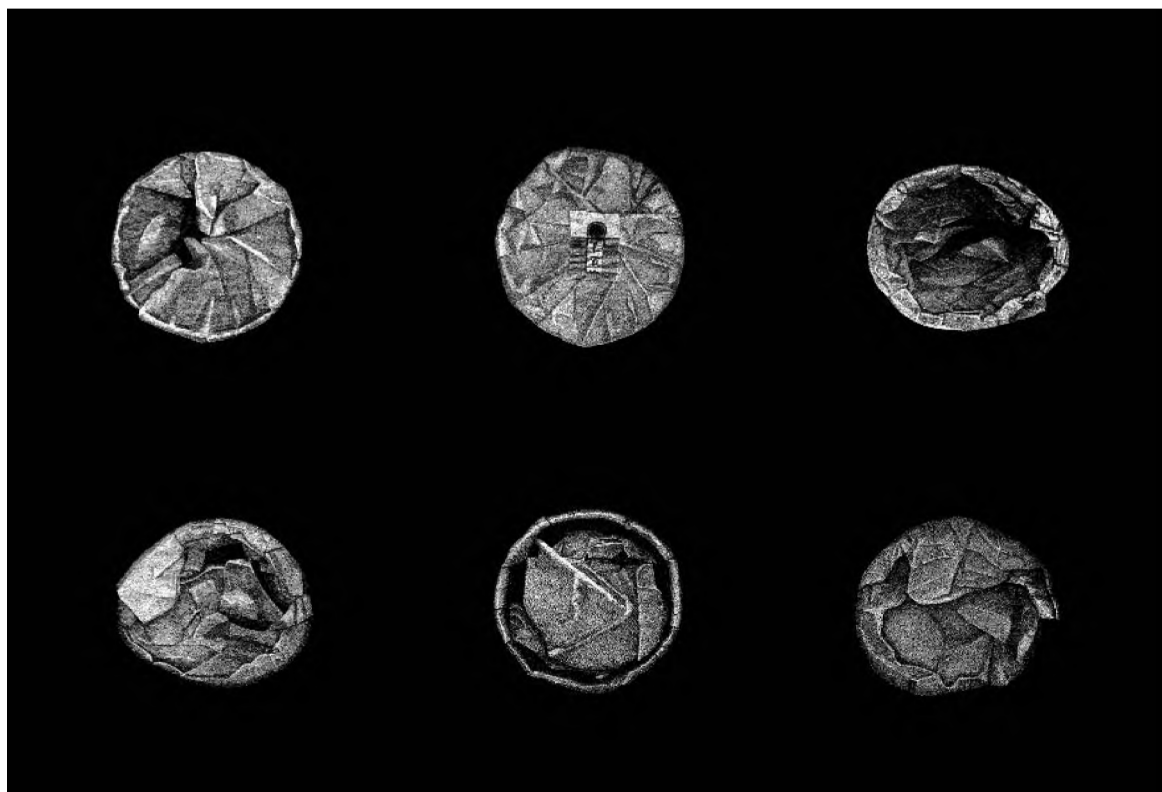
Pe ce se bazează cei care-i atîrnă dramaturgului ghiuleaua de picioare, încercînd să facă din el un elogiator al măreței Uniuni Sovietice? De bună seamă că nu pe mărturiile lui Belu Zilber: "Moartea a scăpat doi oameni de proces și de închisoare. Primul era scriitorul Mihail Sebastian, al doilea, sociologul Anton Golopenția. Amîndoi colaboraseră cu Pătrășcanu, la recomandăția mea. Sebastian a murit călcat de un autocamion în 1945. De zeci de ori am fost întrebare ce relații am avut cu frații Sebastian. Minuțiosul Dumitru Coliu căuta, dincolo de moarte, serviciul de spionaj american. Anton Golopenția, un om de o rară calitate morală și intelectuală, a murit sau a fost ucis în 1949, după arestarea lui. Nici unul, nici celălalt nu fuseseră comuniști. Lucrau cu Pătrășcanu fiindcă urau hitlerismul" (Iovănel, *op. cit.*, p. 262, nota). O precizare cît se poate de limpede.

Așadar Mihail Sebastian a colaborat cu Lucrețiu Pătrășcanu, deși el însuși n-a fost comunist. În ce fel au conlucrat? E consemnată o întîlnire, pe la începutul lui august '44, deși oarecum împotriva voinței prozatorului. "Pătrășcanu mă atrăgea prin ce este uman în el. Cînd, acum patru săptămîni, la ferma lui Ulea, ne-am înțeles asupra gazetei, nu pot spune că nu regretam în anumită măsură că mă întorc în jurnalism. Dar primeam situația în măsura în care îmi dădea urgent posibilitatea să spun tare tot ce am tăcut, scrișnind, timp de cinci ani" (*Jurnal*, joi, 31 august 1944, p. 558).

E descrisă și experiența efervescentă din 23-24 august 1944: "Noaptea de miercuri spre joi - petrecută cu Pătrășcanu, Belu și ațiția alții, imediat după lovitura de stat, în casa din Strada Armenească ('casa istorică') - a fost noaptea de delir. În tot orașul, lumea urla de fericire. Antonescu fusese răsturnat în 5 minute. Noul guvern, constituit. Armistițiul, acceptat. Nici n-am avut timp să beau un pahar de șampanie pentru Parisul recucerit de francezi, cînd ne-a ajuns din urmă avalanșa de evenimente proprii. / Toată noaptea am scris pentru *România liberă*, care trebuia să apară în zori. Eram fericit că întîmplarea mă făcea gazetar, în chiar noaptea victoriei. / Dimineața m-am dus frînt de oboseală spre casă, cu speranța că o să dorm, cînd au început să urle sirenele" (*Jurnal*, marți, 29 august 1944, p. 556).

Dar entuziasmul lui Sebastian se stinge rapid, atunci cînd - blocat fiind de vicisitudinile personale - constată degradarea rapidă a situației: "Mă felicit că experiența mea la *România liberă* s-a terminat repede, înainte de a-mi fi angajat acolo semnătura. Ar fi fost imposibil să lucrez sub un regim de comitete secrete. Imbecilitatea îndoctrinată e mai greu de suportat decît imbecilitatea pură și simplă. (...) În trei zile, după năvala lui [Alexandru] Graur și a bandei lui, am înțeles că intru într-o redacție terorizată de conformism. Nu, nu. Mai bine scriu piese de teatru. / Casa îmi era bombardată. Am dat un telefon că sunt sinistat - și de atunci n-am mai călcat pe acolo. Mai tîrziu, prin Belu, am comunicat că mă retrag definitiv" (*Jurnal*, joi, 31 august 1944, p. 558).

Cînd anume să fi scris evreul Mihail Sebastian - care nu agrea comunismul și imbecilitatea îndoctrinată - broșura propagandistă *Armata Roșie vine*, printre bombardamentele devastatoare, spaima de o nouă invazie hitleristă, gazetăria entuziastă din 23-24 august și rapida oripilare în fața noului oportunism? Iovănel nu ne-o spune.



Krzysztof Szymanowicz (Polonia)

Amintiri XVII (2010), linogravură

Dorin David Pe cărare

Îl vedeam deseori mergînd pe cărare, cu pasul mărunț, adus de spate, încet, încet. De cîte ori îl vedeam mă întrebam oare unde merge? de unde vine? Niciodată nu l-am zărit în altă parte, și dacă stau bine să mă gîndesc, e posibil ca de fiecare dată să-l fi întîlnit cam la aceeași oră, pe înserat, cînd umbrele se îngemănau cu lumina palidă, care se dădea mereu bătută și făcea loc luminii electrice de pe stîlpi. Unul, cel mai aproape de teiul din colț, nu avea niciodată bec. De cîte ori n-au încercat autoritățile să-l schimbe, dar seara se ardea din nou, imediat, cu un pocnet scurt. Au încercat să vadă unde e defecțiunea, au schimbat toate firele, tot degeaba. Pînă la urmă au renunțat. Bucuria adolescenților, care aveau nevoie de un loc întunecat pentru a se săruta pe îndelete, în timp ce noi, copiii, ne jucam de-a v-ați ascunselea. Seara era întotdeauna mai plăcut, mai straniu. Iar unele ascunzături îmi dădeau furnicături pe spate, dar erau cu atît mai greu de găsit cu cît îți dădeau mai multe fiori. Cine s-ar fi gîndit, de exemplu, să te caute în tei? Oricine. Dar în podul casei părăsite? Sau, mai ales, în beciul ei? Nimeni. Erau locuri în care nu mergeam nici ziua, darămite noaptea.

În nopțile de vară, calde și înstelate, nu de puține ori mergeam pe deal, la cazemată, și făceam focul, prăjeam slănină, și spuneam povești de groază. Rîdeam de fiecare dată, dar rîsul ne era de multe ori înghețat. O dată, după o astfel de seară, am verificat toate cotloanele camerei, să mă asigur că nu mă pîndește vreun bată-l crucea. Dar am uitat să mă uit sub pat. Iar după ce am stîns lumina, am auzit foșnete. Mi-am ținut respirația, nici nu mai știu cît, dar cu siguranță mi-aș fi ținut-o toată noaptea, numai să scap. Pînă cînd a ieșit de acolo motanul meu, am tras o sperietură de o mai țin minte și acum.

Așa că știam cu toții poveștile cu case bîntuite, sau cele cu strigoi. Deși de strigoi nu-mi era teamă, pentru că bunicul meu spunea că vecina era strigoaică, că nu mai dă vaca lapte. E drept spunea asta doar după cîteva pahare de țuică. Eu, însă, nu știu dacă era sau nu; ba chiar mergeam la ea să o ajut la cules

merele, avea un măr cu poame dulci, mari, verzi și roșii, să te lingi pe buze. Iar ea era bătrînă, soțul îi murise, și nu avea pe nimeni. Sau poate avea, dar de zgîrcită ce era, nimeni nu o căuta. Iarna venea cu schimbul cînd pe la noi pe-acasă, cînd pe la alți vecini, și nu se mai dădea plecată. Pentru că nu-și face focul, de zgîrcită, spunea bunicul, și cînd ajunge se bagă direct în pat. Avea cred, dreptate, pentru că nu-mi dădea nici un măr, deși munceam pe gratis. Noroc că, imediat ce mă urcam în pom, mîncam pe săturate, de se făcea foc de ciudă. O vedeam cum se consumă, o auzeam cum bate din gură, dar de oprit n-avea cum să mă oprească.

Totul a fost bine, conform legilor copilăriei, pînă într-o seară cînd iarăși am uitat de noi jucîndu-ne de-a v-ați ascunselea. Nu știu care a fost neinspiratul care a zis dar ce-ar fi să mergem dincolo? arătînd cu capul înspre casa părăsită; sau vă e frică? Nici nu cred că era un copil de pe strada noastră, venise cu siguranță de la blocuri, chemat de unul dintre amici sau poate nechemat. Proastă alegere. Cum era să zicem nu? Ne-am fi făcut de rîs nu numai în fața lui, dar în fața tuturor celorlalți de la blocuri. Rușine mai mare nici că s-ar fi putut. Noroc că au început să strige părinții după noi, că trecuse iarăși de miezul nopții. Mergem mîine, am spus, ca să ne salvăm onoarea. Mîine!

Dacă n-aș fi avut febră, m-aș fi dus. Chiar și așa, eram gata să mă duc, dar am căzut înapoi în pat imediat ce am încercat să mă ridic. Toată copilăria am avut gîtul roșu, și febră pînă la injecții cu penicilină, dar niciodată vara, și niciodată ca pînă acum. Cred că rușinea că prietenii o să creadă că mă prefac, de frică, mi-a sporit mai mult febra. Cînd au venit a doua zi să-mi povestească, deja mă simțeam mai bine. Nu i-am întreat niciodată dacă m-au crezut, pentru că despre noaptea aceea nu am mai vorbit de-atunci. Nici ei nu au mai deschis subiectul, iar mie mi-a fost mai ușor să-l ocoloesc.

Oricum, ceva s-a rupt atunci, un fir invizibil, o legătură secretă. Sau, poate numai mi se pare, și doar creșteam. Pentru că, deja în vara viitoare, eram toți

perspectivele clasice, și, în genere, de evitarea desenului „după model”, tentația folosirii de către artiști a materialului fotografic ca etapă „intermediară” ia amploare. În acest trend se înscriu și prelucrările/deformările foto-digitale ale unui Vass Tibor, dar și lucrările în regim de „tipar adânc” practicate de Tomasz Knapik (*Slow motion*), ambii interesați de structurarea și filtrarea afectiv-senzorială a propriului răspuns dat realităților înconjurătoare. Decupajele – în termenii unei modernități revizitate – și prelucrările după fotografie ale artistei lituaniene Nijole Šaltenyte (*A remoted day. Big star*) – aspirînd la surprinderea unui eșantion semnificativ de „viață reală” – sunt și ele ajustate și atașate programatic postmodernismului contemporan.

Compozițiile încărcate, deschise, extrem vibrante sunt și ele un simptom al unui *horror vacui* epidemic, experiat în masă de omul erei consumeriste; o astfel de efigie iconică, animată de spiritul unui „ucenic-vrăjitor”, ce pare să predomine în acest veac, se regăsește și în lucrările lui Oleg Denysenko, precum *Tertia sentina* ori *Balance*. În xilogravura *Chinese civilization* aparținînd plasticianului chinez Xi-Sheng Liu, inextricabila rețea de elemente iconice

cu ochii după fete, și încercam să le căutăm doar pe ele la jocul de-a v-ați ascunselea, pentru a le putea fura cîte un zîmbet. Iar cînd mergeam la film, cu cîtă emoție încercam să le prindem de mînă, cu inima cît un purice bătînd mai să spargă pieptul. Uneori credeam că este sonorul prea tare la filmele indiene care rulau pe atunci, dar erau doar inimile noastre de băieți înamorați.

Nici nu-mi mai amintesc dacă l-am mai văzut în acea vară, ocupat cum eram să-mi stăpînesc bătaile inimii. Și nici în următoarea, cînd mă pregăteam de admitere la liceu. Cred că abia în vacanța dintre clasele a noua și a zecea l-am văzut din nou. Mergea la fel de încet, adus de spate. S-a uitat lung la mine, cred că pentru prima oară.

Aș fi vrut să-l întreb de unde vine? unde merge? dar mi-era jenă, de parcă mă simțeam vinovat că de atîta vreme nu-l mai văzusem, sau nu-l mai băgasem în seamă. Mă mulțumeam să stau și să-l privesc, pierdut în gînduri. Apoi, să-mi văd de tinerețile mele. Anul celălalt, firește, a urmat admiterea în treapta a doua, așa că a mai trecut un an pînă m-am hotărît să-mi fac curaj.

De unde vii? l-am întreat; încotro mergi așa în fiecare seară?

S-a oprit puțin, zîmbind. Mă privea de parcă n-ar fi înțeles întrebările mele. Tăcea, și tăceam și eu de-acum, oarecum stînjenit. Abia într-un tîrziu, fixîndu-mă în ochi, mi-a răspuns cu o întrebare.

Cînd ți-e somn, te bagi în pat și dormi?

Poftim?

Dacă ar fi să-ți cari patul cu tine, cînd ți-ar fi somn, n-ar trebui decît să-l pui jos, să te bagi în el și să dormi. Nu?

Bănuiesc.

Mai mult am îngînat, decît am vorbit. Deja îl priveam nedumerit, și începea să-mi pară rău că n-am avut de lucru decît să vreau să-mi astîmpăr curiozitatea. Eram gata să-l mai întreb ceva, sau mai bine să-i spun seara bună și să plec, cînd a rostit, arătînd spre umeri.

Și-atunci, ce-ai vrea să fac eu cu sicriul ăsta? Sau poate-l vrei tu?

Nu mulțumesc, i-am răspuns și am plecat pînă nu se răzgîndea.

Tribuna Graphic 2012

(urmăre din pagina 36)

asemenea, și la Neuwirt Jiri (*Bosch variations II/Omen*), cromatica este cea care asigură coeziunea imaginii fragmentate și (supra)animate de mici/numeroase entități grotești. Briar Craig (*Minute In*) exploatează impactul optic al imaginii reconfigurate geometric, părănd tentat de o recontextualizare „constatativă”/„arheologizantă” a deșeurilor urbane ale societății mediatice post-industriale, saturată de logouri, semne/semnalizări, graffiti, fragmente de ziare, bonuri, memo-uri, în timp ce Magdalena Hlawacz, în (*Make up*), surprinde artificialul, confuzia viu/non-viu, invazia kitschului în contingent prin colaje (fotografii, manechine etc.) de sorginte dada, atribuind culorii statutul de detaliu semnificativ/semnificant în procesul de simulare/reconstituire formală a „relicvelor” citadine în cel mai autentic spirit postmodern.

În spațiul *imaginal*, instituit de artele plastice încă din zorii modernității, marcat de dispariția treptată a desenului bazat pe sisteme

ce cuprinde integral suprafața de imprimat are un cu totul alt suport afectiv-intelectiv, fiind rodul unei concepții holiste despre viață/cosmos, oglindind un mod distinct de participare „din interior” la metafora vizuală simbolizînd străvechea „arcă civilizațională” chineză.

O notă distinctă, venind din zona unui neo-expresionism cu certă încărcătură liric-simbolică, o întîlnim la graficianul maghiar Pató Károly, în ale cărui lucrări – *Reflection* și *Autumn* – câmpul plastic vibrat aduce ritmuri dinamice, echilibrate, dând seama, în filigran, și de formația de arhitect a autorului. Spirit liber, exploziv și nomad, sensibil la efectele vizuale spectaculare oferite de mediul natural genuin, artistul își pliază atent opțiunile de limbaj specificului tehnicii abordate.

Deconcertantă prin exprimări aparent divergente, numitorul comun al acestei expoziții pare, astfel, a nu-și afla originea în vreo unanim împărtășită tendință stilistică&tehnică de exprimare plastică, ori în aplecarea spre o anume tematică prioritară, ci, mai degrabă, în altitudinea standardelor tehnice (auto)impuse de graficienii profesioniști ai zilei – asumate cu rang de „normă comunitară” a breslei – și nu ca „nevoită” umilă a travaliului artistic creator.

focus

Dimensiunea pierdută a spațiului: spațiile memoriei (sau despre hiperspațiu într-un sens comun)

Sanda Berce

“Istoria lumii? Doar voci ce sună a ecou în întuneric; imagini care ard pentru câteva secole și apoi pălesc; povești, vechi povești care se suprapun, uneori; legături stranie, conexiuni nerușinate[...]. Credem că știm cine suntem, deși nu chiar știm de ce suntem aici, sau cât timp suntem obligați să fim. Și, în timp ce ne agităm și ne zvrăcolim[...], în nesiguranță, confabulăm. Construim o poveste pentru a acoperi fapte pe care nu le cunoaștem sau nu le acceptăm; alegem câteva fapte adevărate și toarcem, apoi, o poveste nouă în jurul lor. Panica și durerea noastră sunt ușurate de acea poveste liniștitoare; pe care, apoi, o numim *istorie*”.

Julian Barnes, 1989

“Faptul că acesta [orașul] era un deșert deghizat, îl îndemnă să sărbătorească *geniul ființelor umane*, abilitatea acestora de a popula pământul cu tot ceea ce își imaginează, de a aduce apă în sălbăticie și de a forfoti în spații vide; cât despre deșert, acesta avea formele lui de a se răzbuna marcând adânc fețele cuceritorilor, uscându-le, brăzdându-le cu linii și șanțuri adânci[...]

Salman Rushdie, 2001

Cititorul român neavizat va putea primi cuvintele de mai sus, două fragmente de roman britanic contemporan, ca îndemn de a citi. Pentru cititorul “informat” ele anunță, tematic și formal, două direcții pe care romanul în discuție le-a urmat, începând cu sfârșitul deceniului opt al secolului al XX-lea și, respectiv, cu întiul deceniu al secolului XXI.

Cu alte cuvinte, romanul scriitorului britanic Julian Barnes, “*A History of the World in 10 Chapters*”, publicat în anul 1989 și romanul *Fury* de Salman Rushdie, publicat în anul 2001. Un deceniu de literatură și de roman scris bine, cu forță și atitudine intelectuală, cu tentație proactivă și implicare. De la problematica istoriei, a unei viziuni reflexiv-critice asupra acesteia, a *istoriei ca discurs construit*, direcție pe care s-a înscris noul roman istoric al literaturii britanice a prezentului, până la *problematica spațiului* și problematizarea spațiului reprezentării în textul literar (de altfel, Premiul Booker 1989 se acordă lui Kazuo Ishiguro pentru *The Remains of the Day* și include pe lista scurtă *Restoration* de Rose Tremain, două romane de factură “istorică” ce își asumă jocul permutațiilor cu evenimentul istoric). Și până la versiunile contemporane ale acestui proces - spațiul simbolic, spațiul alegoric și spațiul reflexiv - după modelul construit de Scott Lash și John Urry (2002), cu temeuri solid argumentate ce definesc potențialul reflexiv și auto-reflexiv al romanului britanic contemporan, instalat în modernitatea fluidă a epocii noastre prin bagajul de strategii specific și necesare (re)-construirii noilor fațete (sau “versiuni”) ale subiectivității atrase în jocurile complice ale contemporaneității.

Ele, argumentele, jocurile și fațetele subiectivității, toate sunt atent văzute și analizate în cartea pe care intenționăm să o prezentăm cititorului român în rândurile de mai jos, “*Reprezentări spațiale în romanul britanic contemporan*” publicată de editura Presa Universitară Clujeană în 2012 (“*Spatial Representations in the Contemporary British Fiction*”, 226 pag.) a cărei autoare este doamna

Petronia Petrar, asistent universitar doctor la Departamentul de limba și literatura engleză al Facultății de Litere din Universitatea “Babeș-Bolyai”. O investigație asupra romanului britanic al ultimelor decenii interesată, așa cum afirmă autoarea, “în a aduce la lumină procesele prin care reflexivitatea ca trasătură paradigmatică a modernității străbate și inspiră povestirile despre identitățile individuale și colective din romanul contemporan britanic”(54), cartea pornește de la și se înscrie pe linia cercetărilor contemporane asupra *teoriei narațiunii*, cercetări inaugurate la mijlocul anilor nouăzeci de viziunea lucrare a lui Andrew Gibson de la Royal Holloway University din Londra, lucrare intitulată *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (1996). Gibson dezvoltă atunci, la sfârșitul anilor '90 o perspectivă inspirată de prigogiana “noua alianță”, reluată și dezvoltată, doi ani mai târziu de Mark Currie în *Postmodern Narrative Theory* (1998). În spațiul academic englez, Gibson și Currie, la rândul lor, se situează în câmpul terminologic (și nu numai) al unor filozofi francezi cum sunt Michel de Certeau, Michel Foucault și Michel Serres precum și, în cazul expres al lui Mark Currie, al memorabilei lucrări *The Lost Dimension* a urbanistului și arhitectului Paul Virilio. Cercetările universitarilor britanici, mai sus menționați, re-instalează *naratologia* și *funcția discursului* critico-teoretic despre narațiune în cadrul mai larg al valorizării construcției ficționale a spațiului. Dar, *scopul liminal* al cărții doamnei Petronia Petrar se situează în sfera interesului contemporan crescut pentru raportarea literaturii

la *alte forme de comunicare* culturală, proces în care justificările teoretice conduc la necesitatea *explorării conceptului de spațiu* însuși, altfel considerat decât acela de “spațiu al textului”. În sensul în care, schimbărilor pe care modernitatea le-a adus conceptului de spațiu - la nivel cultural - orice analiză a conceptului de spațiu, reflectă modificările survenite la nivelul producției sociale a spațiului. De aceea, în studiile de specialitate, în general, în cartea de față în mod specific, romanul britanic contemporan nu este privit ca un *produs static*, conținut de spațiul de ocurență ci, dimpotrivă, ca *fenomen participativ, cognitiv-comunicativ*, component al procesului continuu de producție a spațiului social și al percepției umane asupra acestuia. Ca firească urmare, autoarea aplică textelor (și autorilor lor: Julian Barnes, Salman Rushdie și Marina Warner) un anume fel de selecție, criteriul fiind relația dintre textele și scriitorii supuși analizei atente și pilduitoare și teoriile asupra spațiului în general, al spațiului reprezentării textului, în special.

Indicată în introducere și reluată tenace și metodic în analiza primului capitol (*Theoretical Considerations: I.1 The Conceptualization of Space; I.2. The Space of Modernity: Alterations of the Visions of Space; I.3 Towards a Theory of Postmodern Space; I.4 The Space of the Novel*), ipoteza este aceea conform căreia direcțiile date de mobilitatea spațiului cultural, literar, social sau istoric precum și influența altor câmpuri științifice (cum ar fi lumea virtuală) se reflectă în imaginea recurentă a identității pe care romanul contemporan o tematizează cu o intensitate fără precedent, re-definind-o în funcție de aceste plurale direcții. În aceste condiții, în practica reală a producerii textului literar și în cea a reprezentării spațiului textual, în *narațiune*, personajul devine o entitate instabilă cu multiple inserții într-un timp și spațiu multifuncțional.

De aceea, *scopul declarat* al demonstrației pe care aceasta carte, scrisă cu acuratețe, cu entuziasmul descoperirii și nevoia de a explica importanța acoperirilor terminologice prin formulare exactă și



Remo Giatti (Italia)

Eu și ceilalți (2010), xilografie

fără echivoc, scopul cărții, cel care dezvoltă metoda și face recurs la sursele de informare, este analiza mecanismelor de producere/ reprezentare literară a spațiului și identificarea „mijloacelor și strategiilor prin care subiectul se confruntă (la modul reflexiv) cu presiunile și tensiunile caracteristice epocii contemporane”. De aici și recursul la metoda prin care își propune definirea unei tipologii a relațiilor spațiale creatoare de subiectivitate, specifice modernității târzii. Poate că, în acest punct al demersului, de altfel excelent argumentat printr-o construcție imbatabil-logică, bazată atât pe o demonstrație euclidiană de tip cauză-efect cât și pe una de extracție ne-euclidiană de tip analogie-corespondență, s-ar fi convenit o mai insistență aplecare asupra unor diferențe sensibile între conceptualizările epocii contemporane, așa cum le regăsim la diferiți analiști și teoreticieni literari sau filozofi și pentru care fluctuația terminologică indică diferență de sens: „capitalism târziu”, „modernitate târzie”, „postmodernitate”, „modernitate radicală”. O carte scrisă cu determinare într-un câmp al cunoașterii interdisciplinare care se face vizibilă în prezența, în paginile cărții, a unei texturi - construct, bine configurată pe baza interpunerii și contrapunerii unor informații venite din diferite direcții de cercetare și provenite de la discipline umaniste cum sunt filosofia, sociologia, critica artei, teoria literaturii, studii culturale. De aceea, terminologia pe care am exemplificat-o mai sus provine din aceste științe și se referă la diversele sfere și nivele ale culturii. Ne gândim la relevanța terminologică în raport cu selecția, numai în aparență, aleatorie a textelor care au făcut subiectul cercetării teoretice și care reprezintă praguri ale construcției simbolice, alegorice și reflexive ale spațiului în anumite etape ale producției românești contemporane, configurată în literatura britanică. Autoarea cărții ajunge la o astfel de viziune pornind de la modelul Lash-Urry, prin asocierea analitic-exploratorie a trei lucrări de filozofie importante, aparținând lui Lefevre, Certeau și Foucault precum și perspectiva deleuziană asupra rețelilor și extensiunilor rizomate, a stratificărilor și dispersiilor, interpretările spațiului fluctuant și haotic găsite la Michel Serres pentru a defini organizarea noilor narațiuni spațiale. Nevoia de a depăși vârsta conceptelor simple, cum ar fi cel de „heterotopie”, împrumutat/folosit în toate textele importante de teorie literară pornește de la adevărul că acesta nu acoperă tipologia spațială prolifică a romanului contemporan.

Pe aceeași linie, relevanța conceptelor asumate din metodologia lefevr-iană a producției spațiului ca practică socială și distincția metodologică dintre „practica spațială”, „reprezentările spațiului” și „spațiile reprezentării” făcută de filozoful francez au contribuit, fără nici o îndoială, la selecția textelor analizate (romanele scrise de Julian Barnes între 1989-2008; cele scrise de Salman Rushdie între 1994-2008 și ale Marinei Warner dintre 1993-2001). Împreună cu celelate surse bibliografice care au intrat în textura, absolut remarcabilă a demonstrației teoretice este, așa cum afirmam mai sus, metoda care stă la baza cercetării reflectate în conținutul acestor cărți (dincolo de componenta interdisciplinară), aceea a complementarității, pe linia acelei „pluralist understanding”, definită la sfârșitul anilor optzeci de Wyane Booth (*Understanding Pluralism: The Powers and Limits of Interpretation*) și anume, aceea a unei construcții integrate și integratoare care conține trei nivele de relevanță a problematicii: nivelul filozofic care se referă la spațiu ca producție și reprezentare socială (construit cu ajutorul unor celebre texte semnate de Henri

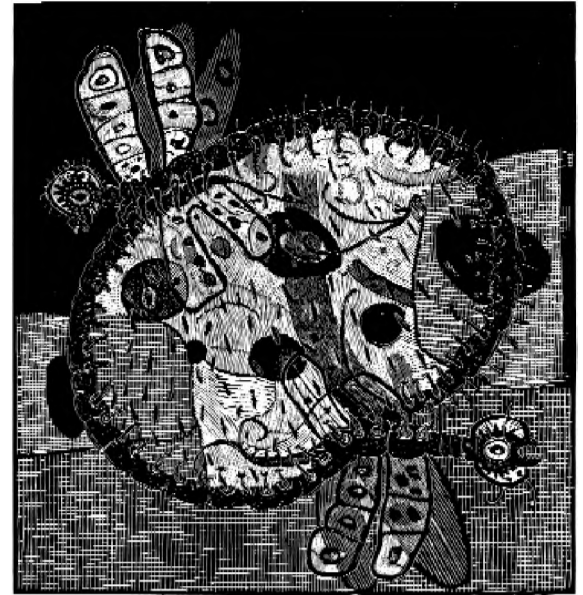
Lefevre, Michael de Certeau, Michael Foucault, Deleuze și Guattari); nivelul sociologic (construit cu ajutorul lui Giddens et al.) care descrie și definește spațiul modernității din perspectivă diacronică și sincronă și trecând în revistă conceptualizări contemporane ale spațiului, configurează o teorie a spațiului în postmodernitate (spațiul simbolic, spațiul alegoric și spațiul reflexiv). Acesta integrează noțiuni și concepte din filozofie, sociologie, teoria literaturii și istoria artelor; nivelul teoretic literar prin care cercetătoarea construiește o teorie a spațiului romanului, o posibilă nouă versiune a unei poetici a spațiului care, pornind de la cronotopul bakhtinian, construiește o viziune integratoare ce cuprinde: spațiul ca alteritate a literaturii, spațiul ca materialitate a textului, spațiul ca vizualitate a formei spațiale și spațiul ca formă de conceptualizare a timpului.

Necesitatea unei astfel de viziuni este incontestabilă în cazul apariției unor romane care, toate la un loc și fiecare în felul său, recuperează dimensiunea pierdută a spațiului contemporan prin spații ale memoriei regăsite în hiperspații (sau universuri paralele și configurații non-euclidiene ale geografiilor culturale): cum ar fi spațiile reflexive din ultimele romane ale lui Rushdie (*The Ground Beneath Her Feet/1998*, *Fury/2001* și *The Enchantress of Florence/2008*), de altfel, toate traduse în limba română, sau reflexivitățile virtuale ale ultimelor romane ale Marinei Warner (*The Leto Bundle*) și spațiile memoriei, spațiile haotice și temporalitățile multiple ale romanului fără egal care este *A History of the World of Julian Barnes* precum și cele care i-au urmat: *England, England/1998*, non-ficțiunea *Nothing to Be Frightened Of/2008*, dar și admirabilul roman care le-a precedat, *Flaubert's Parrot/1984*, excelând prin noutatea șocantă a construcției. O tipologie romanescă ce se definește prin tipologia construcției spațiale în cadrul unei viziuni integratoare care facilitează transferul terminologic de la o știință la alta, într-un câmp al interacțiunii și o zonă de comunicare idiosincronică ce potențează tabloul divers al romanului britanic contemporan, aflat în plină expansiune.

Vizionară analiză, ce reflectă „starea de fapt” a romanului britanic, un roman aflat în plină expansiune (prin formulele proteice care apar de la un an la altul) o carte care imaginează, în a doua parte a sa, un câmp deschis al unor viitoare completări! Nici nu se putea altfel într-o cercetare al cărei principal subiect este contemporanul și contemporaneitatea (în accepțiunea pe care Stephen Spender o dă termenului) ca acceptare a progresului tehnologic ca forță stimulatorie pentru apariția unor noi forme de expresie în artă și cultură și al cărei principal obiectiv este spațiul.

De aceea, regăsim în partea a doua o demonstrație - aplicată cu acribie ce nu ascunde, însă, pasiunea demersului. Aceeași metodă integratoare a științelor într-un câmp al interacțiunii creatoare, ceea ce dă unitate și echilibru acestei cărți admirabile apărute în spațiul cultural românesc.

Aici se regăsesc, în analize pertinente, formulele proteice ale romanului contemporan pornite de la ceea ce doamna Petrar numește cu o nedisimulată bucurie a descoperirii - „derealizarea locației” reprezentate de „placa turnantă a modernității”, romanul *The Alexandria Quartet*. Truismul conform căruia relația dintre literatură și spațiu este producătoare de sens ce atribuie valențe euristice culturii contemporane, o face pe autoare să inițieze o investigație cu caracter exploratoriu în *Quartetul Alexandria* de Lawrence Durrell, moment de criză al romanului și punct de emergență al modernității târzii care, proiectiv, re-consideră întreaga construcție romanescă a



Ayrat Teregulov (Rusia) Animale 17 (2012)

spațiului din arealul englez. Admirabil prilej de dezbateră asupra spațializării timpului în roman și, nu în ultimul rând de re-locare a funcției narațiunii în raport cu spațiul, în încercarea de a configura o poetică a spațiului narațiunii într-o direcție construită la sfârșitul deceniului nouă, al preocupării pentru etică a scriiturii contemporane, simptom al depășirii vârstei post-structuraliste.

Într-adevăr, de aici, de la Lawrence Durrell a pornit totul: transferul de la simbolic la alegoric, timpul spațializat, alegoria ieșirii din timp și, implicit a intrării într-un spațiu al virtualităților. Intuim faptul că acest segment al cercetării a fost cel mai dificil de surmontat, având în vedere sărăcia terminologică (poate o inadecvare terminologică în raport cu noutatea incontestabilă a romanului, pentru epoca apariției sale), o sărăcie conceptuală în bibliografia referitoare la romanul lui Durrell, în comparație cu bibliografia aferentă celorlalte texte contemporane despre care s-a scris. Prin urmare, a fost nevoie de curaj pentru transfer și adecvare terminologică. În aceeași măsură, ținem să remarcăm cap.: *Reflexivități virtuale: „The Leto Bundle”* de Marina Warner, precum și întreg cap. V. *Spații ale memoriei și ale fluxului*, capitol pe care îl știm deschis spre alte regimuri de semnificare ce conduc spre o critică pozitivă a postmodernității mult blamate, pe care autoarea o numește poetică incluzionistă și care confirmă rostul interesului scriitorului Julian Barnes pentru problematica subiectivității. Într-o foarte mare măsură, această a doua parte a cărții (inițiată în cap. *Dominanta spațială postmodernă și alegoria simulacrelor*) reprezintă o contribuție incontestabilă la receptarea critică a romanului prezentului, la renumirea tipologiei românești pe care acestea o configurează și o deschidere necesară și de bunăsimț asupra a ceea ce Julian Barnes numea, cu o nedisimulată auto-ironie, „self-stuff”, adică a „literaturii despre sine”, acum mai în vogă ca oricând în arealul britanic și spre care - fără exagerare - literatura primului deceniu al mileniului trei (aparent) se îndreaptă. Gîndul conform căruia Sinele, conștiința este ultima frontieră a spațiului ce rămîne, încă, de cucerit, este locul spre care Petronia Petrar conduce firul expunerii, tors cu grija pentru adevărul deschizător de orizonturi noi.

Să fie, oare, conștiința „the deep space” dincolo de care „jocurile ficțiunii” nu mai sunt posibile?

dezbateri & idei

Medicină, magie, religie

Încercări de ușurare a suferinței umane

Ionela Iacob

Cuvintele sunt, bineînțeles, cel mai puternic drog folosit de omenire.
(Rudyard Kipling)

Prezentarea domnului Alin-Mihai Gherman (*Leacuri, medicamente și descânțete: cultura medicală românească la 1700 (o perspectivă filologică)*), prima prelegere din acest an susținută în cadrul *Atelierului de Filozofie și Antropologie Medicală*, ne-a oferit celor prezenți câteva informații despre cunoștințele și practicile medicale oarecum autohtone din jurul anului 1700, informații extrase în special din Dicționarul latin-român redactat de către persoana care se ocupa de corespondența lui Constantin Brâncoveanu, Teodor Corbea, precum și din manuscrisele vremii care conțineau diferite vrăji, farmece sau rețete medicale menite să ajute la tratarea diferitelor boli.

Dicționarul lui Corbea, care după părerea lui Mihai Gherman reprezintă cea mai importantă sursă pentru cunoașterea limbii române din acea perioadă, conține, în materie de medicină, în special informații provenite din medicina antichității. Aflăm astfel informații legate de unii medici vestiți din antichitate, cum ar fi Etius, doctor din Antiohia, primul medic care a descoperit relația dintre psihicul bolnavului și boală, dar mai ales numeroase încercări de circumscriere a profesiei medicale: *athiat* (doctor mare, domnesc), *bărbierul* (chirurgul), *clanicus* („doctor umblător la bolnavi sau la betegi”), *eticus* („doctor mojicesc”, doctor de țară), *medicus dies* („zi în care vracii fac judecata de bolnavi”), *veterinaria* („vrăciuire de vite”) etc.

În cea de-a doua parte a prezentării, Mihai Gherman s-a axat pe dimensiunea folclorico-etnografică a practicilor medicale din acea perioadă. Am aflat astfel că cel mai vechi descântec românesc cunoscut datează din jurul anilor 1601-1607. Voi reproduce aici textul acestui descântec, așa cum ni l-a citit Mihai Gherman, cerându-mi scuze dacă transcrierea făcută după înregistrarea audio va conține unele inevitabile greșeli:

*Oprescu-te diavole
Cu cel două lumini ce-au făcut Domnul
Soarele zilei și luna [luna] nopții,
Să n-ai putere a strica nimică la creștini,
Oprescu-te diavole, Satana,
Cu Huruvimii și cu Serafimii lui Isus Hristos
Și cântarea iertării făcută, și cu-al nostru glas.
Să ne fie de folos
Și să fie de spovedanie,
Și de-acum și pururea și-n veci de veacuri.*

În ultima parte a prelegerii sale, Mihai Gherman ne-a prezentat cea mai veche rețetă descoperită în manuscrisele vremii, o rețetă care propune un remediu împotriva sifilisului, bazată pe principiul *similia similibus*. Conform acestei rețete, persoana afectată de boală trebuie să-și așeze organul inflammat, care era bineînțeles roșu, într-o sfeclă roșie, în care trebuia să pună de asemenea pucioasă, praf de pușcă și tămâie.

Prezentarea lui Mihai Gherman mi-a reactualizat un mai vechi interes pentru medicina populară, preocupare lăsată momentan la o parte, dar nu tocmai părăsită, deoarece metodele terapeutice tradiționale reprezintă un subiect mereu tangent cu sfera principală a preocupărilor mele actuale: experiența subiectivă a bolii în societatea românească contemporană.

Indiferent de sistemul medical la care facem referință, fie el de tip magic sau biologic, originea

agentului provocator de boală a jucat întotdeauna un rol important în cadrul practicilor terapeutice cunoscute. În funcție de natura și proveniența acestei cauze „malefice” a bolii, oamenii și-au conceput și organizat mijloacele de vindecare adecvate.

Utilă în acest context este clasificarea stabilită de către Allan Young, potrivit căruia sistemele medicale pot fi de două feluri, internalizate (internalizing) sau externalizate (externalizing). Sistemele de tip internalizat privesc boala drept o entitate fiziologică, localizată la nivel biologic. În cadrul acestor sisteme, boala este o problemă individuală, iar sănătatea este conceptualizată separat de problemele sociale. Sistemele medicale externalizate implică o viziune holistă asupra bolii, centrându-se asupra felului în care relațiile sociale și cosmice influențează starea de sănătate a individului. Boala este fenomen social, iar factorii patogeni sunt plasați în afara corpului uman. Astfel, disfuncționalitățile organice sunt văzute ca fiind determinate de agenți supranaturali sau agenți umani aflați în relație cu forțe supranaturale (ex: vrăjitorul). În acest context, sfera sănătății este relaționată cu alte domenii culturale, cum ar fi religia.

Având în vedere situația în „exterior” a factorilor declanșatori ai bolii, mijloacele terapeutice de sorginte magică dobândesc o raționalitate proprie, potrivit căreia ținta eforturilor terapeutice trebuie să se îndrepte tot înspre exteriorul corpului bolnavului, acolo unde se află agentul malefic care a provocat suferința. Binecunoscutele descânțete din medicina populară românească, alături de întregul fenomen al descântatului, își află astfel o explicație cât se poate de logică. Atât textul acestor incantații, cât și ritualul care le însoțește, dovedesc încercările susținute ale terapeutilor de a înlătura cauza externă a bolii, acest act medical mulându-se perfect pe credințele puternic interiorizate ale beneficiarilor (bolnavilor).

Deși ritualurile de vindecare erau cel mai adesea însoțite de utilizarea anumitor substanțe cu calități mai mult sau mai puțin curative, componenta magică a ceremonialului – unde textul propriu-zis al descântecului juca un rol extrem de important – poate fi considerată la fel de eficientă ca și substanțele folosite. Chiar dacă biomedicina a denunțat multă vreme ineficiența acestor practici tradiționale, ultimele cercetări din medicina și psihiatria contemporană au demonstrat rolul crucial jucat de latura psihologică a bolnavului în procesul de vindecare al acestuia.

Bineînțeles, o comparație între eficacitatea ritualurilor magice și cea a tehnicilor biomedicale contemporane în tratarea bolilor fizice este un demers inutil dacă luăm în considerare doar rezultatele concrete asupra corpului uman, cunoscută fiind superioritatea terapilor biomedicale. Ceea ce mă interesează acum este tocmai rolul pe care îl joacă latura ritualică asupra vieții psihice a bolnavului. Consider deci ca nefiind tocmai hazardantă o comparație între ritualurile magice tradiționale și tehnicile actuale de consiliere psihologică a bolnavilor, atât în cazul bolilor fizice, dar mai ales în cadrul metodelor psihoterapeutice. Dacă descânțetele utilizate în diferite sisteme medicale populare nu par a se asemăna deloc cu strategiile utilizate în cadrul diferitelor psihoterapii, acest lucru ne determină să le considerăm două metode terapeutice total diferite. Luând în considerare sistemele etiologice la care se raportează fiecare dintre aceste sisteme terapeutice, adică factorii considerați a se afla la originea diferitelor



boli și probleme, mai mult sau mai puțin patologice, vom observa că abordarea terapeutilor vizează tocmai gestionarea acestor elemente etiologice. După cum e și firesc, în sistemele medicale *externalizate*, în care cauza răului se afla în afara bolnavului, eforturile vindecătorului popular se canalizau înspre lupta simbolică cu acei agenți malefici care au provocat suferința bolnavului, fie ea fizică sau psihică. În societățile contemporane, în care suferințele psihice și emoționale ale omului sunt privite ca avându-și cauza în însăși structura psihică a individului și în felul acestuia de a se raporta la mediul socio-cultural în care trăiește, strategiile psihoterapeuților vizează tocmai interioritatea pacienților, armonizarea vieții psihice și emoționale a acestora prin intermediul unei „ajustări” a acelor aspecte din viața interioară care cauzează suferință. Tehnic vorbind, psihoterapeuții contemporani – în mod mai mult sau mai puțin declarat – încearcă să manipuleze viața psihică a pacienților la fel cum vindecătorii populari manipulau, în mod simbolic, elementele malefice care au deranjat starea de bine a indivizilor. Această manipulare simbolică a agenților malefici producea în același timp o manipulare a atitudinii pacientului față de boală, un proces psihic cunoscut astăzi sub binecunoscuta denumire de *efect placebo*.

O mare parte dintre discuțiile care au urmat prezentării domnului Mihai Gherman s-au axat cu predilecție pe rolul jucat de religie în viața pacienților afectați de diferite boli, mai mult sau mai puțin grave. Opiniile participanților la atelier au vizat atât rolul jucat de Biserică ca instituție în cadrul sistemului medical românesc (înțelegând prin sistem medical atât instituțiile sanitare propriu-zise, cât și cadrele teoretice de înțelegere a fenomenului maladiv), cât și rolul credințelor religioase în viața particulară a fiecărui pacient. Cred că o mare parte dintre „disputele” iscate între interlocutori s-au datorat tocmai lipsei unei delimitări clare între aceste două paliere amintite mai sus. Critica majoră adusă sistemului medical din România, perfect îndreptățită după părerea mea, viza intruziunea, adeseori abuzivă, a Bisericii la diferite nivele ale traseului terapeutic urmat de bolnavi. Prezența, adeseori cât se poate de vizibilă, a preoților în spitalele românești în care psihologii sunt aproape inexistenți arată neglijarea unui număr important de pacienți, ale căror nevoi psihice și emoționale nu pot fi satisfăcute de către religie, – și mai ales doar de către religie și persoana preotului – ei având de cele mai multe ori nevoie de o îngrijire psihică complexă, care nu poate fi realizată decât de persoane specializate în psihologie și psihoterapie. Fără a mai vorbi de necesitatea existenței unor psihologi specializați în chiar acest domeniu al psihologiei sănătății, foarte slab reprezentat la ora actuală în România.

Au fost aduse, de asemenea, în discuție posibilele efecte ale modelului teologic creștin de conceptualizare a bolii. Perspectiva potrivit căreia boala reprezintă o pedeapsă divină pentru păcate individuale sau păcate ale altor membri ai familiei (mergând până la strămoși îndepărtați) poate cu siguranță avea unele dintre cele mai nocive efecte atât asupra psihicului bolnavului (sentimentul acut de vină, autostigmatizarea), cât și în ceea ce privește desfășurarea procesului terapeutic (bolnavii care refuză să fie tratați deoarece consideră că numai Dumnezeu are dreptul să hotărască evoluția stării lor de sănătate). Acest subiect necesită însă o atenție deosebită, întrucât generalizările pot adesea oferi o imagine denaturată a realității. Dacă este adevărat că doctrina creștină

privitoare la boală poate produce sentimente puternice de culpabilizare și uneori chiar refuzul îngrijirilor medicale, sunt la fel de reale și cazurile în care sentimentul religios poate aduce ușurare persoanelor suferinde. Acest lucru este posibil întrucât, în perioada contemporană cel puțin, modelele de conceptualizare creștine ale bolii nu urmează întotdeauna doctrina oficială (care și ea poate însuma mai multe variante), ci adesea se manifestă în forme cât se poate de personalizate. Alături de modelul bolii ca pedeapsă se întâlnesc adesea perspective de sorginte creștină în care boala este privită ca o încercare primită de la Dumnezeu cu scopul întăririi credinței, sau ca un dar menit să consolideze laturile pozitive ale personalității și cracterului individului bolnav. Aceste conceptualizări ale bolii nu reclamă întotdeauna o atitudine pasivă de acceptare a bolii și un refuz al tratamentului, ci pot fi însoțite de o luptă cât se poate de susținută cu boala, fără ca acest lucru să provoace bolnavilor vreun conflict interior. Chiar și atunci când boala este considerată un dar sau o încercare trimisă de Dumnezeu, încercarea de a scăpa de acest „dar” nu este percepută de toți indivizii atașați de religiozitatea creștină ca un păcat, chiar dacă așa ar reieși dintr-un raționament logic. Bineînțeles, cazurile de atitudine pasivă și culpabilizare extremă nu lipsesc, dar contactul personal cu numeroase persoane religioase mi-a arătat că aceste perspective creștine asupra bolii se pot împăca cât se poate de firesc cu eforturile îndreptate spre vindecare.

Prin cele spuse aici nu doresc nicidecum să las senzația că susțin în vreun fel amestecul doctrinar al religiei în sistemul de sănătate sau că aprob încurajarea viziunilor de tip creștin asupra bolii. Din contra, consider cât se poate de necesară o separare a sferei medicale de instituțiile religioase, mai ales având în vedere faptul regretabil că în spitalele noastre se pare că tot suportul psihologic al pacienților este lăsat pe seama preoților care, așa cum spunem, nu pot îndeplini nevoile spirituale și psihologice ale unui însemnat număr de pacienți. Mai mult decât atât, pentru ca perspectiva creștină asupra bolii să aibă un efect pozitiv asupra bolnavilor este necesar ca persoanele care susțin și ghidază pacienții pe această cale să aibă anumite calități umane, pregătire și competențe psihologice deosebite, în așa fel încât sentimentul religios pe care îl internalizează bolnavii să aibă efecte pozitive asupra lor. Un preot, spre exemplu, sau o altă persoană care oferă sfaturi sau încurajări bolnavului poate să-i transmită acestuia atât sentimente pozitive, care să-l ajute în mod real în gestionarea situației sale, dar este de asemenea posibil să-i insuflă sentimente de stigmă și culpabilizare. Datorită unor astfel de posibilități, încurajarea intruziunii religiei în sistemul de îngrijire a sănătății nu reprezintă o opțiune dezirabilă. Ceea ce vroiam însă să pun în evidență mai sus era faptul că generalizările de tipul celor care afirmă rolul exclusiv negativ al religiei în procesul de gestionare a bolii nu oferă o imagine reală asupra acestui subiect. Pentru cei la care sentimentul religios a căpătat un anumit nivel de profunzime, credințele religioase pot avea un efect cât se poate de benefic, în unele cazuri fericite, sau extrem de nociv, în altele. Rolul jucat de religie și de religiozitate în aspectele privitoare la sănătate și boală nu poate fi discutat înafara unei atente analize care să ia în calcul contextele sociale, culturale, politice, economice și personale în care se desfășoară viața indivizilor.

Notă: Cei care vor dori să asculte în întregime prezentarea susținută de Mihai Gherman o pot asculta în varianta audio pe site-ul Atelierului de Filozofie și Antropologie Medicală
http://afsam.eu/e107_files/uploads/Mihai_Gherman.mp3

Allan Young, (1976), "Internalising and externalising medical belief systems: An Ethiopian example", *Social Science & Medicine*, 16:43-52.

metaforele nordului

Piticii - făpturile din oasele pământului

Flavia Teoc

Metafora *fyrða fjarðleggjar* din poemul „Vellekla” este un *kenning* dublu prin care scaldul Einarr Helgason descria la sfârșitul secolului al X-lea lumea locuită de micile făpturi. Adaptat la regulile de metrică și aliteratie ale poeziei scaldice, un astfel de *kenning* făcea dovada unei adevărate măiestrii. Metafora „oasele pământului” se referă la stânci și peșteri, încăperi locuite de meșteșugarii metalelor rare și paznici ai comorilor neștiute de pământeni. Niciodată atinși de lumina soarelui, pielea lor albă și palidă le dă un aspect mortuar, motiv pentru care Thor îl ia în derâdere pe Alvis, piticul care îndrăznește să-i ceară mâna fiicei sale, zeița Trud: „Ce fel de făptură mai ești și tu/ De ce ți-e fața atât de palidă/și nasul atât de roșu/Oare pentru că trăiești numai în întuneric asemeni morților?/Și trupul tău e diform precum al căpcăunilor/N-ai fost născut pentru ca frumoasa mea fiică să-ți fie mireasă”. În limba nordică veche, Alvis însemna „cel înțelept”, numele său evocând de altfel episodul binecunoscut din mitologia nordică în care Thor îi cere piticului Alvis să-și dovedească înțelepciunea dacă dorește să se însoare cu Trud. Preocupat de încercările la care este supus, piticul cel înțelept nu observă că noaptea e pe sfârșite, iar soarele stă să răsară. La prima rază care îi atinge trupul, Alvis se transformă în stană de piatră, dovedindu-se astfel neputincios în fața trucurilor zeului Thor. De la basmele lui Andersen și-ale fraților Grimm până la romanele lui Tolkien și

J. K. Rowling, literatura europeană s-a inspirat copios din întâmplările celor 22 de pitici din mitologia nordică. Vestitul inel blestemat din „Stăpânul inelelor” a fost la început inelul piticului Andvari din care la fiecare a noua zi picurau alte opt inele sortite să atragă numai ghinioane și nenorociri. Piticii Austri, Vestri, Nordi și Sudri țin nemișcate cele patru colțuri ale pământului, îngrijindu-se ca oamenii să nu se piardă pe cărările lor, iar confrății lor, Gjalar și Fjalar, transformă sângele lui Kvasir în miedul poeziei, băutura mistică a zeilor și scälzilor inspirați.

În „Limbajul poeziei”, Snorri Sturluson recomandă generațiilor viitoare de scälzi să se refere la poezie prin metafore *kenning* precum „miedul lui Odin”, „sângele lui Kvasir” sau „băutura piticilor”. Cap al panteonului scandinav, Odin face parte din clanul zeului Aesir, adică *cei veniți din Asia (Troia)*. Până la venirea lor, Asgard-ul era locuit doar de pacifiștii zei ai clanului Vanir. În războiul care se declanșează între cele două grupuri, înțeleptul clan Aesir propune ca toți zeii să aibă un statut egal în Asgard și să se înrudească printr-o serie de căsătorii. Înțelegerea este pecetluită prin faptul că membrii ambelor clanuri scuipă într-un bol, iar din saliva lor se naște un nou zeu, Kvasir, mare înțelept și tâlcuitor de stihuri. „Edda în Proză” povestește că piticii Gjalar și Fjalar îlucid pe Kvasir și îi amestecă sângele cu miere,

creând astfel o băutura miraculoasă. Toți cei care sorb din miedul piticilor devin pe loc inspirați. După o serie de aventuri povestite în poemele scaldice, Odin ia forma unui vultur și bea pe săturate din acest mied. Ajuns în Asgard, îl regurgitează în mai multe vase mari, iar din picăturile prelinse pe pământ poezii continuă și azi să culeagă inspirație.

Dain este un alt pitic celebru, meșteșugar iscusit, cel care căleşte în foc sabia „Dainsleif”, de asemenea blestemată, pentru că odată scoasă din teacă trebuie să omoare un om. Provocând răni de nevindecat, chiar și cea mai ușoară atingere a sabiei piticului Dain duce la moarte. Numită și „sabia regelui Hogni”, eroul unei întâmplări povestite de Snorri Sturluson în capitolul 50 din „Limbajul poeziei”, sabia piticului Dain declanșează bătălia fără sfârșit ce se va încheia doar în zilele de pe urmă ale Ragnarok-ului. Povestea începe cu răpirea frumoasei fiice a regelui Hogni de prințul Hedinn, fiul regelui Hjarrandi. După lungi căutări, Hogni își găsește fiica în insulele Orkney, însă îndrăgostită de Hedinn, fata îi cere tatălui său să o lase acolo și îl roagă să nu caute răzbunare. „Lute la mânie”, regele Hogni scoate din teacă sabia piticului Dain și războiul este inevitabil. Cele două oștiri se luptă până la apusul soarelui, când cei rămași în viață se retrag la corăbii pentru odihnă. Numai frumoasa Hildr rămâne pe câmpul de luptă și, cu incantații magice, îi recheamă la viață pe cei căzuți. Fără să aibă altă amintire decât clipa morții lor, soldații reîncep bătălia care durează și acum, și va dura până la sfârșitul lumii.

Sunt multe poveștile în mitologia nordică despre înțelepciunea, iscusința, hărnicia și câteodată răutatea piticilor, iar darurile făcute de ei zeilor și muritorilor s-au dovedit de neegalat. Să ne amintim doar de peruca de aur sortită zeiței Sif, soția lui Thor, sau de corabia „extensibilă” dăruită zeului Freyr. Ori de câte ori acesta nu avea nevoie să călătorească pe mare, corabia se făcea atât de mică încât zeul o putea purta în buzunar. Greu de ucis, asemeni tuturor făpturilor mitologice, piticii trăiesc și azi în Nidavellir (câmpiile întunecate), una dintre cele nouă lumi ale cosmologiei scandinave, așa cum ne asigură o serie de medii islandezi autorizați să ia legătura cu ei și să le transmită oamenilor sfaturi și amenințări atunci când le invadează ținuturile subterane.

patrimoniul

Gadget-urile artei

Criteriile excelenței (II)

Vasile Radu



Mads Peitersen

Înlocuirea pigmentului natural cu „surogatul” lui, culoarea de sinteză artificială

Lucrurile se schimbă odată cu lumea modernă și revoluția industrială din secolul al XIX-lea. Dezvoltarea acelei ramuri a chimiei numită „organică” a deschis calea studiului structurii, proprietăților, reacțiilor de sinteză sau de descompunere a acelor compuși organici sau minerali care fuseseră până atunci descoperiți și folosiți în pictură în starea lor naturală. Procurarea lor era costisitoare, punându-se, astfel, problema sintetizării lor. Astfel, prima substanță organică sintetizată a fost „ureea”, obținută prin distilarea uscată a oaselor de către Friederich Wohler în anul 1828. Primul colorant chimic obținut artificial a fost „anilina” (colorant textil) de către William Henry Perkin, în anul 1856. Această revoluție a avut un efect imediat mai ales asupra lianților în care pigmentul cromatic era amestecat cu grăsimi animale, albuș de ou și zaharuri vegetale și era protejat cu ajutorul „lacurilor” obținute prin dizolvarea anumitor rășini în uleiuri sicative (de la pictura rupestră până în secolul al XVIII-lea). De aceea, calitatea unei picturi nu depinde numai de pigmentul folosit, ci și de calitatea liantului și a lacurilor de protecție a stratului pictural. Pigmentul cromatic, în sine, este stabil din punct de vedere chimic, este un produs „natural” și asupra lui acționează numai procese „naturale” cum ar fi de pildă „îmbătrânirea”. Odată cu trecerea timpului, acesta se „cristalizează” dobândind calități de durabilitate specifice rocilor naturale din care a fost obținut. Celelalte ingrediente folosite la obținerea stratului pictural - lianții, sicativii, lacurile, suportul - pot fi mult mai instabile din punct de vedere chimic și, de obicei, de aici pornesc deteriorările care desfigurează pictura sau îi scurtează nepermis de mult viața. Din acest motiv, pentru a dobândi durabilitatea, calitatea acestora trebuie să fie sinonimă cu cea a pigmentilor. Dintr-un exces de inspirație, dintr-o „frenzie” a creației, adeseori, artistul nu acordă suficientă importanță acestor „materiale ajutătoare” componente ale capodoperei,

periclitând viața ei viitoare, condamnd-o la o viață scurtă sau numai la memoria gestului care i-a dat naștere.

„Industrializarea” producției de pigmenți cromatici a dus la creșterea cantitativă a acestora și la scăderea drastică a prețurilor de achiziție ale picturilor. (1) Prețurile s-au reechilibrat abia după dezvoltarea gustului pentru artă, a colecționariatului de artă și a comerțului cu artă „second hand”, adică cu lucrări provenite nu direct de la artiști, ci de la proprietarii unor opere obținute prin cumpărare (piața de artă) și apoi scoase la vânzare.

Această epocă (1850-1950) pare să constituie oarecum „epoca de aur” a picturii în ulei. Dacă la începuturi, pentru a realiza o pictură în ulei trebuia să-ți prepari singur pigmentii ca și lianții, oprindu-te din lucru de fiecare dată când provizia de „materie primă” se termina, confruntându-te cu problemele legate de uscarea precipitată a pigmentului, trebuind să blochezi procese chimice ireversibile care acționau asupra stratului pictural în timp (ceea ce a creat necesitatea unor abilități deosebite în practica meșteșugului), apariția în epoca modernă a ofertei comerciale atât de abundente a dus la scurtarea timpului de lucru și la necesitatea unei alte abordări tehnice a picturii. Scurtând timpul de execuție, maniera de lucru devenea mai rapidă, mai precipitată, ceea ce dus la eliminarea unei operațiuni esențiale în pictura în ulei - amestecul prealabil pe paletă a pigmentului și sicativilor - prin aplicarea lor direct pe suprafața de pictat, aceasta contribuind la descoperirea amestecului optic al culorii, la creșterea strălucirii ei și la apariția curentului modern al impresionismului. Dacă înainte, execuția unei lucrări dura luni sau ani de zile, acum s-a impus drept criteriu de performanță nu durata cât mai îndelungată de execuție a lucrării, cât scurtimea timpului acordat execuției ei. Confruntat cu pericolul de a nu mai putea justifica marile prețuri cerute pe opera de artă până în secolul al XVIII-lea - care erau justificate prin durata execuției și dificultatea procurării materiei prime - artistul a trebuit să născocască altceva, mai ales că aceste prețuri mari erau

cerute inițial numai comanditarilor direcți, după moartea acestora, prețul lucrării achiziționate și rescoase la vânzare scăzând drastic.

„Revoluția” polimerilor în pictură

Odată pătruns în interiorul celei, omul, împins de aceeași curiozitate „bolnăvicioasă”, a desfăcut legăturile atomice care țineau la un loc entitățile materiale minuscule - particulele atomice, legăturile ascunse ale lucrurilor și substanțelor - care ne înconjoară de mii de ani. Prin unirea succesivă a mai multor grupe de atomi numite „meri” s-au obținut „polimerii”(macromolecule). Aceste macromolecule sunt rezistente, elastice, puternic solvabile, ușor de manipulat, relativ stabile, acceptând cu ușurință acțiunile celui care le folosește. Printre ele sunt alcoolul polivinilic, metacrilatul de metil, rășinile poliesterice, epoxidice, siliconice, poliamidele, polietilenglicolii, etc. Ele devin astăzi materialele noi cu care lucrează artistul plastic. Apariția lor a dus la crearea unui nou limbaj care merge până la desfigurarea celui al picturii vechi, bazate pe emergența naturalului. Cea mai spectaculoasă carieră a făcut-o în ultimii ani tehnica fotografiei, puternic „chimizată”, apoi „îmbăiată” în virtual (prelucrată electronic) bazată pe reproducerea și conservarea imaginii și o altă „manieră” de a executa picturile după tehnica tradițională pe baza colorilor nou inventate, prin sinteză, numite „culori acrilice”.(2) Multe din acestea nu mai au relevanța naturalului și nici „prețiozitatea” realului.

Despre calitățile lucrului „bine făcut”

Primul sfat pe care trebuie să-l urmeze cumpărătorul atunci când se decide să cumpere este „să ia un lucru bine făcut” care este prima dovadă a calității și a profesionalismului autorului. De la corectitudinea îmbinării laturilor șasiului, penele de reglare ale întinderii pânzei, la calitatea pânzei folosite și la calitatea aplicării gletului (gesso) pe suport. Toate denotă seriozitatea muncii, aspecte profesionale de luat în seamă mai ales la artiștii actuali care elimină, din superficialitate, aceste operații premergătoare picturii, dar care trădează neseriozitatea autorului. Nu este mai puțin adevărat că, mai ales în pictura românească din secolul XX, confruntată cu sărăcia endemică a artiștilor, aceste probleme erau trecute pe planul doi, căutându-se doar calitatea picturii determinată de valoarea artistică a imaginii pictate. Dispariția calităților meșteșugărești ale artiștilor plastici și insistența cu care aceștia clamează că ei aparțin unei meserii „intelectuale” în care mijloacele practice nu contează pentru atingerea scopului „artistic” denotă fragilitatea formației lor. Superficialitatea asumării „meseriei” de artist, lipsa de înțelegere a gravității atitudinii sale, scopul chiar, pentru care execută „opera de artă”. Cei care se grăbesc astăzi să se numească „artiști” dau buluc, de regulă, la rafturile de culori, atât de accesibile într-o piață supraabundentă, pentru a provoca cu pensula un măcel în care doar instinctul cromatic neordonat, neșcolit contează. Lipsa deprinderilor sistematice față de lucrul bine executat, disprețul mascat pentru meserie sunt dovada slăbiciunii lor. Aceștia „mimează” doar actul pictării și folosesc elementele de limbaj nedisciplinat într-o „hărmălaie” a expresiei pe care o pun pe seama „talentului” lor.



Michael Trompet

Atenție! primul indiciu că ați descoperit un fals este atunci când vedeți că artistul nu poate stăpâni, prin meserie și cultură, regulile de execuție (tehnica) autorului original (pe care le descoperiți ca un prim movens inspirator). Sau, nu le cunoaște! O mare parte din operele nou create "se inspiră", vin de undeva, dar nu într-atât de mult încât să concureze cu originalul, ca o dublură a lui. Acesta mai are întotdeauna ceva inexplicabil și deosebit, o amprentă unică care aparține indubitabil originalului.

Mulți dintre aceia care se consideră artiști azi nu înțeleg că pigmentul pur, așa cum iese din tub este un pigment comercial neînobilat de munca artistului, este o "prescurtare" a culorii, are doar o "valoare generică" și nu este sinonim cu "alfabetul" mult mai bogat al culorilor folosite de artiștii originali. Folosind doar "literele" alfabetului nu poți dobândi și exprima virtuozitatea limbajului. "Grădinița" artei este un loc unde se îngheșuie tot felul de diletanți vanitoși, susținuți exacerbat din motive de "puericultură", sau din alte motive, de diverși întreprinzători specializați în mascarea propriilor lor intenții și scopuri sordide, oneroase.

Când "ați ochit" ținta, învățați-o!
Nu trageți până nu "cunoașteți" specia pe care vreți s-o "vânați"!

Căutați să aflați cât mai multe lucruri despre artistul pe care vreți să-l achiziționați. Despre viața lui, amănunte pe care să le interpretați în scopul cunoașterii operei. O colecție de tablouri nu este integră dacă lucrările exprimă numai gustul proprietarului, fiecare tablou trebuind să se integreze într-o "țesătură" culturală pe care colecționarul o stăpânește ca un erudit.

Fiecare tablou are prețul lui, chiar și cele proaste. Uneori «non-arta» se vinde la prețuri stupefiant. Și lipsa de valoare are un preț! Singura rațiune a pieței este de a vinde și a cumpăra. Nu contează ce. Ce cumpărăm noi trebuie trecut prin filiera criteriilor calității în artă. Pe primul loc nu stă autorul, ci calitatea (valoarea) în artă.

Derapajele epocii moderne au fost în mare măsură provocate de nevoia artistului de a experimenta, de a se desprinde de modele și de tehnici tradiționale. Dar, chiar și

experimentalismul tehnic este adeseori lipsit de originalitate, copiind sau reproducând familii de semne, atitudini, idei a căror ambiție este de a se ascunde în dosul etichetei stilului, curentului, tendința inovativă fiind cea care produce "gadgeturi". Iar, aceste colecții de... "gadgeturi" acumulate au o valoare suplimentară adăpostită într-o casă privată sau devenită publică prin expunerea ei în muzee. După criteriul calității materiale, criteriul auctorial este acela care conferă semnificație valorică operei, după cum se va vedea în continuare.

O vreme, după anul 1960, aceste derapaje au fost subsumate critic manifestărilor artei minimaliste, aria conceptului fiind extrem de confuză. Unul dintre exegeții acestei arte, David Bachelor își începea exegeza paradoxal, negând întreaga problematică a acestei arte. *Problema artei minimaliste este că ea nu a existat niciodată. Pentru majoritatea artiștilor care sunt reuniți sub această etichetă acest termen a fost, de cele mai multe ori, fără sens și frustant.* (3) După anul 2000, "coada" difuză a cometei numite "Deviantart" a contaminat o parte a

preocupărilor unor artiști care se revendicau vizualului. Curentul s-a lansat în S.U.A ca parte a unui site muzical - "Dmusic" - de către Scott Jankoff, Matt Stephens, Sotira Angelo. Printre reprezentanții actuali ai aripii "vizuale" se numără Michael Trompet și Mads Peitersen care s-au inspirat din gadgeturile tehnologice ale ultimei vârste electronice, primul exersând modalități de distrugere "artistică" a acestor gadgeturi, utimul umanizând tehnologia lor, reconstruindu-le "estetic" după o aparență organică.

Note

1. "S-au sintetizat pigmenți noi, cu proprietăți mult îmbunătățite, durabilitate crescută. De asemenea, s-au dezvoltat numeroase clase de vopsele. În spatele artistului stă chimistul discret, asigurând o "bună practică" a meseriei", salvând "geniul" artistic de la bălbăielile inoportune ale diferitelor amestecuri pe care, din superficialitate, le poate provoca artistul. Utilizarea terebentinei ca solvent organic în producerea lacurilor și a vopselelor a fost descrisă pentru prima dată în 1740. Diverși aditivi metalici capabili a grăbi procesul de uscare a vopselelor pe bază de uleiuri vegetale au început să fie utilizați în jurul anului 1840. Bazele chimiei rășinilor formaldehidice au fost stabilite între 1850 și 1890, dar utilizarea lor pentru fabricarea vopselelor datează din secolul al XX-lea. În timpul Primului Război Mondial, nitroceluloza a fost mult utilizată ca exploziv. După război, cererea de materiale explozive a scăzut și au început să se dezvolte noi utilizări ale nitrocelulozei, printre care și producerea de vopsele. Anul 1918 marchează intrarea pe piață a celor mai numeroase tipuri de lacuri și vopsele destinate aplicațiilor celor mai diverse." (Victor Hurduc, *Teza de doctorat*, Iași, 2012) Iar, pentru aceasta, și Primul Război Mondial a avut rolul lui!

2. Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. ACS, 2011, passim.

3. David Bachelor, *Minimalism*, Cambridge University Pres, 1997.



Nijole Saltenite (Lituania)

O zi îndepărtată. Stea mare (2011), acvatinta

flash meridian

Michael Ondaatje - la masa nesemnificativilor

Virgil Stanciu

Michael Ondaatje a devenit celebru prin romanul *Pacientul englez*, după care Anthony Minghella, și el canadian, a turnat un inubliabil film.

Autorul cu nume cvasi-imposibil de pronunțat (și ortografiat) s-a născut în 1943 în Colombo, Sri Lanka (pe atunci Ceylon), într-o familie în care sângele olandez era amestecat cu cel tamil și cu cel portughez. În 1954 a plecat pe urmele familiei în Marea Britanie, iar după încă zece ani și-a continuat exodul, stabilindu-se în Canada, unde a studiat la University of Toronto și la Queen's University din Kingston, Ontario. Ulterior, a predat și el la York University din Toronto. Probabil datorită extraordinarului succes de care s-au bucurat *The English Patient* (1992), *Anil's Ghost* (2000) și, mai recent, *Divisadero* (2007), Ondaatje este mai cunoscut astăzi ca romancier. Totuși, el a debutat în literatură cu un volum de poezii, *The Dainty Monsters* (1967), urmat de multe alte producții lirice, precum poemul lung *The Man with Seven Toes* (1969) sau de placheta *Rat Jelly* (1980). O carte bizară a sa este *The Collected Works of Billy the Kid* (1981), în care se regăesc, legate printr-un singur fir narativ, poezie, proză, interviuri, scene dramatice, chiar cântece și fotografii; o combinație de istorie și legendă, văzută din unghiuri multiple, vorbind despre fragmentarismul și ambiguitatea lumii. Aceeași ambiguitate, același pluri-perspectivism îi caracterizează primul roman, *Coming Through Slaughter* (1976), biografie ficționalizată a jazzman-ului Charles „Buddy” Bolden, elevată la rangul de parabolă a soartei artistului în secolul XX. În *Running in the Family* (1983), Ondaatje se întoarce în țara sa natală, Ceylon, pentru a-i înțelege specificul și a-i interoga istoria. Explorarea continuă în *Anil's Ghost* (2000), roman în centrul căruia este plasată Anil Tissera, antropolog și medic legist, care, cercetând cadavrele victimelor unor asasinat politice, reface atmosfera post-colonială de violență și isterie de pe statul-insulă. *The English Patient* observă „de pe margine” tragediile și traumele individuale provocate de al Doilea Război Mondial. În *Divisadero* se intersectează mai multe fire narative, narațiunea principală fiind aceea a căutării de către o fată provenită dintr-o familie dezbinată din San Francisco a urmelor lăsate de romancierul Lucien Segura în Europa. Cel mai recent roman al lui Ondaatje, *Cat's Table* (2011), a fost scris dintr-un impuls autobiografic evident: el narează călătoria unui băiețel, rebotezat Mynah, din Sri Lanka în Anglia, modul în care partenerii de voiaj îi deschid acestuia ochii asupra lumii, încurajându-i tendința de a fabula.

Michael Ondaatje a primit Premiul Booker și The Governor General's Award, cea mai importantă distincție literară canadiană. Alături de Margaret Atwood, este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori canadieni actuali.

Cu prilejul apariției în Franța a traducerii romanului *Cat's Table* (La Table des autres), M. Ondaatje a acordat un interviu mensualului *Le Magazine Littéraire*, din care spicuim:

- La Table des autres este o operă de ficțiune, toți sunt inventați, de la comandant, echipaj și

toți pasagerii vaporului, până la narator, aveți grijă să precizați la sfârșitul poveștii. Autobiografie ficționalizată sau roman? Sau și una, și alta?

- Când încep să scriu o carte, nu-mi pun întrebări de genul ăsta. Vreau să știu care este intriga, ce se va alege de personaje, care este culoarea realității. Când am început să relatez acest voiaj, adică o călătorie de douăzeci și una de zile din Sri Lanka în Anglia, cu pachebotul *Oronsay*, în 1954, nu știam nimic din ceea ce avea să se întâmple; cartea, ca și viața mea la vârsta de unsprezece ani, era o pagină albă. Îmi amintesc doar că mi-am făcut amici și că acea claustrare într-un spațiu strâmt pe o perioadă determinată avea în ea promisiunea unor aventuri palpante, dar imaginare, pe care m-am hotărât să le povestesc, lăsându-mă în voia imaginației. Acum că textul este scris, chiar știind că este 100 % roman, ei bine, cred în el fără rezerve! Totul mi se pare adevărat și verosimil. Există mister, umor, tragedie.

- Cei doi amici, Cassius și Ramadhin, sunt două fețe ale naratorului: tristețea și veselia, acțiunea și reținerea.

- Da, așa e, chiar și prenumele lor contrastează, prenumele roman și prenumele oriental, iar povestitorul, Mynah, poartă în el cele două aspirații contradictorii, virilitatea romană și fragilitatea inventivă a lui Ramadhin. Celelate personaje sunt văzute cu ochii unui puști de unsprezece ani. Ele sunt verigile unei intrigi care assemblează diverse stiluri narrative - romanul de aventuri, romanul dickensian, romanul de spionaj - dar, încă o dată, totul este văzut de Mynah, care este un ascultător de istorisiri, mai curând decât un povestitor. Cassius e și el un observator, un „ochi”, de aceea va ajunge pictor și pictura sa va fi inspirată direct de ceea ce a văzut în acest voiaj.

- Când ați fost copil, dumneavoastră ce erați, observator sau povestitor?

- Eram un băiat singuratic, care petrecea mult timp de unul singur, dar conștient de ceea ce se întâmpla. Ca și pe Cassius, mă tenta să fac multe prostii, să încalc decența. În internatul unde eram, în Sri Lanka și apoi în Anglia, inventam povești, mințeam pentru a rezista, pentru a supraviețui în colectiv. Eroul meu vede romanescul peste tot, dar se înțelege că are o privire retrospectivă, care decupează un moment din tinerețe, conferindu-i interesul artistic al adultului care a devenit. Există un moment precis când scriitorul se poate întoarce la trecutul său, ca să-l reinventeze. Proza de ficțiune îmi oferă infinite posibilități de a-mi aminti de trecut, de a-l înregistra și a-l înțelege. Nu cred că e vorba de nostalgie sau de înfrumusețare: toate personajele mele sunt invalizi, arși, accidentați, ca în *Pacientul englez* sau *Fantoma lui Anil* și în aproape toate celelalte cărți.

- Ca de obicei, proza dumneavoastră e incredibil de senzuală, poetică, fluidă. Nu vă jucați și cu mixarea genurilor? Roman experimental, sau roman de aventuri?

- Agit personajele într-un pocal de aventuri, chiar am un câine care scapă din lanț și omoară



Neuwirt Jiri

Variațiuni Bosch II (Omen)

un om în patul său. Cu cinci minute înainte de acest deznodământ, nu știam că dulăul îl va sfâșia! Îmi dau seama că merg uneori prea departe, că exagerez și atunci tai, corectez. Îi dau deplină libertate situației narrative.

- Claire Messud, în cronică din The New York Review of Books, reamintește poziția dumneavoastră față de libertatea personajului: „Nu trebuie să avem o cunoaștere mai profundă a personajelor decât o au ele însele.”

- Mie nu-mi plac personajele-metaforă, purtătoare de simboluri, mesaje sau categorii abstracte. Iubesc misterul, opacitatea, incomprehensiunea, care trebuie să rămână în text. Trebuie să existe spații virgine, zone intime în care nu se pătrunde. Definiția titlului englezesc al cărții este „The least privileged place” [locul cel mai puțin privilegiat - *cat's table*, spre deosebire de *captain's table*, este, pe vapor, masa pasagerilor obscuri, n. n.]. Ceea ce e important se derulează în secret, în locurile unde nu se manifestă puterea. Nimic din ceea ce are valoare durabilă nu ajunge vreodată la masa cea mare.

- La ce masă preferați să stați la banchetul vieții? Chiar printre cei mai puțin privilegiați?

- Te plictisești la masa mare, cea a onorurilor, a privilegiilor, a medaliilor. Certitudinilor, vanității, le prefer îndoiala. Învăț mai ales de la cei diferiți de mine. Citesc scriitori care nu scriu ca mine. Din aceeași cauză mă interesează celelalte arte, pictura, cinemaul. Mă pierd în contemplarea tablourilor, mă diluez. Îmi place ca și cărțile mele să fie diferite, să mă surprindă.

- Orientul este pentru dumneavoastră un imperiu imaginar?

- După *Pacientul englez*, am revenit în Sri Lanka, mi-am creat legături, m-am documentat mult pentru *Fantoma lui Anil*, ca să reprezint o Sri Lanka realistă și emoționantă. Acum, mă consider mai ales canadian. Am rădăcini noi. E o țară de emigranți, o țară a deschiderilor. Au colonizat-o europenii, apoi au venit emigranți de pretutindeni, din Jamaica, din China, din Sri Lanka ... N-aș putea trăi într-un climat politic precum cel din Statele Unite. Îmi plac distanța, depărtarea, calmul aproape provincial ale Canadei - pot să mă cufund în natură, în pace; e mai simplu așa.

- Imaginația este o calitate esențială?

- Fără realizarea artistică a unei cărți, fără o intenție profundă, imaginația nu servește la nimic. Dar cum să știi ce face din tine un artist? Determinarea e fundamentală, capacitatea de a crede în ceea ce faci - în unele cazuri, încăpățânarea se apropie de eroism. Dar e și o doză de orbire.

rânduri de ocazie

Noul look al teatrului ARIEL sau și, totuși, se poate...

Radu Țuculescu



Vizitând noua "reședință" a teatrului pentru copii și tineret ARIEL din Tg. Mureș, am fost cuprins de-o bucurie de-a dreptul adolescentină, ca și cum, personal, aș fi câștigat o mare bătălie! Două clădiri elegante, una complet renovată și "adăugită", cealaltă nouă, cu o arhitectură modern-funcțională. În interiorul lor am descoperit o sală "mare" de spectacole, cu o scenă extrem de ofertantă, instalații complete pentru luminat și sonorizare, altă sală, mai mică, pentru teatru mai mult ori mai puțin "experimental", o sală de proiecții și simpozioane, bibliotecă, bar cu podium pentru lansări de carte, cabine moderne toate dotate cu săli de baie!, birouri funcționale cu ferestre largi și mici terase, un alt spațiu de joc gândit în curtea interioară, pentru zilele călduroase de vară-toamnă... Am aflat și amănunte. În urmă cu vreo doi ani, comunitatea evreiască din localitate decide ca spațiul respectiv să se întoarcă în patrimoniul cultural cu destinație precisă, adică teatrul Ariel. Apoi, consiliul local hotărăște finanțarea proiectului (și a execuției sale!) din resurse proprii și, iată, într-un timp record, un mic "complex" cultural ia ființă. Ambele instituții merită aplauzele noastre sincere și entuziaste.

La deschiderea noului sediu al teatrului Ariel, am asistat la câteva reprezentații de elegantă ținută scenică. În primul rând *Respirări*, spectacol de animație non-verbal în regia lui Gavril Cadariu care este, de câțiva ani buni, și directorul acestei instituții. *Respirări* este un eseu scenic plin de dramatism, despre poluare și influența nefastă a acesteia, în special asupra copiilor. Scenele de animație au multă fantezie, sînt extrem de sugestive, cu multiple conotații, îmbinînd (uneori voit șocant) gingășia, puritatea, cu amenințările terifiante, cu perspectiva sumbră, cu adierea morții... Dansul fin, dantelat al pălăriilor, al rochițelor și pantalonașilor copiilor și-apoi tîrîtul unei lune negre, năucită de noxe, pe-un cer ostil, copaci fără crengi, fluturi colorați care nu mai pot da naștere decît unor fluturi cu aripi negre, fumul

care se înalță constant, fără ezitări, sunetele neliniștitoare care-l însoțesc, apoi deșeurile care se aruncă și strigătul final de ajutor al copiilor, un strigăt fără prea evidente licăriri de speranțe... Un spectacol de-un farmec aparte care poartă amprenta clară a personalității regizorului Cadariu.

Lázár Attila a fost actor la Ariel iar din 1990 s-a stabilit în Ungaria unde este, la această oră, artist independent. Spectacolul său este un program solo bazat pe scrierea din secolul al XVI-lea, un soi de cronică a bătăliei de la Eger, semnată de Tinódi Lantos Sebestyén. Un spectacol extrem de viu și de colorat, cu muzică, fluierături și tobe, cu scene multiple

adesea debordînd de haz. Vedem cum se ridică cetatea, cum prinde viață, apoi cum se adună turcii, cu miile, cum o asediază, cum sînt alungați, în cele din urmă... De unul singur, Lázár Attila umple scena, ne prinde în jocul său, în muzica sa, în risul său lipsit de inhibiții.

Georgeta Lozincă este interpretă dar și regizoare, de câțiva ani încoace. Îmi permit să afirm fără ezitări că ambele "meserii" le practică cu talent și este, constant cuprinsă de-un entuziasm (artistic...) molipsitor, ceea ce înseamnă că blazarea (artistică...) o va ocoli multă vreme. Spre norocul ei și... al spectatorilor. Împreună cu interpreții secției maghiare, ea a montat *Jack și vrejul de fasole*, mult cunoscută și îndrăgita poveste. O provocare, zic eu, căci ai nevoie de fantezie și ingeniozitate scenică pentru a-l porni pe Jack în aventura sa "cățăătoare" pe-un uriaș vrej de fasole unde are parte de întâlniri neașteptate. Georgeta Lozincă a rezolvat excelent spațiul de joc, dîndu-i multi-funcționalitate. Ea a "dirijat" păpușile (siluete expresive, pline de farmec) atentă la detalii, într-o bună comunicare cu sala. Apariția uriașilor, cu capetele lor grotești și... rozalii, fu unul din momentele de vîrf în derularea spectacolului, de un haz nebun, animînd spectatorii, incitînd la bună dispoziție. Cu mici sincope ici colo (dar nu prin părțile esențiale...) în care dialogul s-a derulat într-un ritm mai tărăgănat (spectacolul este abia la început de "carieră"...), *Jack și vrejul de fasole* este o nouă reușită a teatrului Ariel, care și-a găsit, în sfîrșit, o locație pe măsura capacităților și aspirațiilor sale. Părerea mea.



Frising Mark (Luxembourg) *Eternitatea unui vis de copil este un moment trcător VIII (2011)*, mezzotinta, acvatinta

Sfârșitul lumii la TV

Adrian Țion

Se pare că străvechii maiiași sau cititorii de azi ai calendarelor lor au greșit. Înscrișul prevăzută acolo pentru a desemna sfârșitul lumii nu e 21 decembrie 2012, cum trâmbițează toată presa internațională, ci – după cum orice român parțial naiv poate bănuși – este 9 decembrie 2012. Un alt 21 decembrie, chiar o răsturnare istorică a însemnat pentru noi, acum datori suntem să mai sperăm o dată (în loc să ne îngrozim). Dar o eroare de câteva zile din calendarul maya poate fi trecută cu vederea, mai ales că acele calcule datează din timpuri imemorabile. E vorba, firește, de sfârșitul lumii vechi și începutul unei lumi noi. Cum, de altfel, lasă să se înțeleagă și interpretările izvorâte din fatidica dată care bagă frica în oameni de câteva luni, pe măsură ce ziua se apropie. De câte ori n-a fost vorba despre izbăvitoare primeniri de acest fel în istorie? Câte sfârșituri de lume n-am trăit? N-ar fi cazul să ne mai amăgim o dată? În mod cu totul paradoxal, unele previziuni sunt chiar optimizante, subliniind efectul benefic asupra pământenilor inundați subit cu iubire creștină și cu energii pozitive în urma inversării polilor Pământului. Mai ales pentru populația din arcul carpatic, ura și dușmănia vor fi înlocuite cu iubirea apropielii și prietenia constructivă, în locul sărăciei se va instala definitiv prosperitatea visată. Numai flori și armonie așadar. Nu sunt simple elucubrații, ci sintetizate lozinci electorale fluturate pe sub nasul virtualilor alegători de toate partidele politice interesate a accede la putere. De ce spun „virtuali alegători”? Pentru că nu se știe câți vor mai avea curajul civic de a ieși din casă

pe 9 decembrie după intimidările și tracasările din vară.

Fie că este extras din calendarul civilizației maya, din calculele vreunui astrolog împătimit de soarta Pământului sau din profețiile lui Nostradamus, sfârșitul lumii se transformă sub ochii noștri, prin manevrele presei, din catastrofă majoră, înfricoșătoare, în boom publicitar, proiectat ca atare în mentalul colectiv. Când cercul politic și scandalurile mondene nu sunt îndestulătoare pentru a sătura gura flămândă a presei, apelul la astrologie, OZN-uri și paranormal sunt minunate subterfugii pentru a da impresia că știrile de senzație nu se întrerupe. În această goană după senzațional, *sfârșitul lumii, inversarea polilor Pământului, gaura neagră, alinierea planetelor, invazia extraterestrelor* sunt adevărate mane cerești pentru presă. Odată preluate, știrile acestea sunt prelucrate hiperbolic și tocate mărunț pe toate meridianele Terrei. Degeaba vin oamenii de știință, specialiștii NASA pentru a dezminți zvonistica lansată cu succes pe piața presei. Virusul s-a instalat deja în mințile oamenilor și devine productiv. „Frica vinde mai bine decât sexul” s-a spus, concludiv, pe Antena 3. E o constatare a vânzătorului de butaforii, un comerciant la fel de perfid precum abilul contrabandist ce pune în sticla de whisky apă colorată și nu se rușinează după ce a vândut-o bine.

Dar să nu credem că beneficiul e numai al presei. Poți verifica băutura contrafăcută din sticla de whisky? Se pare că nu, din moment ce unii au luat în serios atenționările din presă și au început

pregătirile. Nu în mod isterizat ca în noaptea de Halloween a lui octombrie 1938, când Orson Welles „a zguduit America” printr-o piesă de teatru transmisă la radio și a indus frica în oameni cu invazia marșienilor, ci temeinic, în pragmatic stil american. Un dezvoltator din Kansas s-a pregătit pentru sfârșitul lumii construind „într-un siloz de rachete” un turn subteran, deci invers, un refugiu pentru milionarii lumii. Acest Turn al Apocalipsei cu 14 nivele are apartamente dotate cu piscină, home cinema și bibliotecă, pereți de beton de 2,7 metri grosime ca să reziste unei explozii atomice. Deci un turn în pământ sau un puț mai degrabă, un buncăr. Te aperi de planeta Pământ pe care locuiești cu pământ, în pământ. Un simbol mai grăitor pentru această lume cu fundul în sus nici că se putea. E limpede că „frica vinde mai bine decât sexul”. Frica aceasta are în vedere exclusiv protejarea corpului. Despre pregătirea întru spirit nu se suflă niciun cuvânt.

Specialiștii susțin că nu va avea loc o inversare a polilor planetei, nici o aliniere a planetelor, nici civilizațiile extraterestre care au construit templele maiase din Mexic nu se vor întoarce pe 21 decembrie. Va fi doar obișnuitul solștiu de iarnă. Televiziunile însă nu lasă asul din mânecă. Se pregătesc pentru un sfârșit de lume spectaculos.

Nu ratați emisiunea Sfârșitul lumii în premieră la TV! Se va transmite în direct. OK, ne întâlnim după sfârșitul lumii.

sport & cultură

Om vs. Inteligența artificială 'El Ajedrecista' la 100 de ani

Demostene Șofron

El Ajedrecista ('The Chess Player', 'șahistul', 'Automaton') a împlinit nu cu mult timp în urmă, frumoasa vîrstă de 100 de ani. O sută de ani care au însemnat perfecționări datorate unor teoreticieni și practicieni încercați – fizicieni, matematicieni, informaticieni, ingineri de diferite specialități -, programe de șah îmbunătățite permanent, șahiști de renume și partide memorabile, articole în publicații de specialitate și nu numai, un univers științific care este parte integrantă a ființei noastre, univers științific care trebuie cunoscut în datele lui esențiale.

Primele rînduri sînt dedicate lui Leonardo Torres y Quevedo (1852 – 1936), inginer, matematician, profesor, inventator. El este cel care a conceput și lucrat *El Ajedrecista*, o muncă titanică, să recunoaștem acest fapt, de 20 de ani, o muncă încununată de succes, atîta timp cît mă refer la primul Computer Games început în 1890 (potrivit altor versiuni, 1901, 1910...) și terminat în 1912, odată cu prezentarea lui publicului, într-o perioadă în care Torres Quevedo era președintele Academiei de științe de la Madrid.

Considerat primul joc de șah pe computer din

întreaga lume, *El Ajedrecista* era o mașinărie ultra-performantă pentru acele timpuri. Algoritmii erau suboptimali, dar puteau duce la victorie în sub 50 de mutări împotriva oricărei apărări. Pentru efectuarea mutărilor se folosea de un braț mecanic, în timp ce mutările adversarului erau detectate cu ajutorul unor senzori electrice. Anunța în limba engleză 'Check to the King', în timp ce la mat se aprindea un bec, iar dispozitivul se deconecta automat de la sursa de curent. Dacă adversarul făcea o mutare nepermisă, se aprindea un alt bec, iar *El Ajedrecista* refuza să mai joace! Executate trei mutări nepermise, *El Ajedrecista* refuza să continue jocul.

În 1914, *El Ajedrecista* este prezentat în cadrul Expoziției Mondiale de la Paris, pentru ca șase ani mai târziu, Gonzalo Quevedo, fiul lui Leonardo Torres Quevedo, să ofere lumii o versiune mult, mult îmbunătățită, în care brațele sînt înlocuite cu magneți montați sub tabla de șah.

Cele două versiuni ale *șahistului*, 1912, respectiv 1920, sînt funcționale și pot fi văzute în cadrul expoziției Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de la Madrid.

Al doilea punct care trebuie atins este cel al teoreticienilor, cei care au conceput și dezvoltat programe de șah, între numele de amintit figurînd, alături de Leonardo Torres y Quevedo (Spania), Ernst Zermelo (1871-1953), Norbert Wiener (1894 – 1964; fondatorul ciberneticii), John von Neumann (1903 – 1957), Konrad Zuse (1910 – 1995), Alan Turing (1912 – 1954), Claude Shannon (1916 – 2001). De la ei ajungem la programe de șah tot mai performante de la un an la altul, de la o generație la alta ('Turochamp', 1948/Alan Turing și David Champerhowne; 'Machiavelli'/1948, Donald Michie și Shaun Wylie; 'Nemes Chess Machine'/1949, Tihamer Nemes; 'Shannon's Chess Machine'/1950, Claude Shannon; 'Mate-in-two'/1951, Dietrich Prinz; 'Deep Thought'/1986, Feng-hsiung Hsu...), ajungem la partide memorabile de genul Levy vs Chess 1978 (3,5 – 1, 5), Kasparov vs Deep Blue 1996 (4:2), Kasparov vs Deep Blue 1997 (2,5 : 3, 5), Deep Thought vs Bent Larsen, ajungem la partidele din World Computer Chess Championships și prima lor ediție din 1976.

Ca final al acestor rînduri, prefer un citat din Dieter Nisipeanu (MMI; ELO 2668), citez, "E evident cît de inegală e lupta. Mașinile astea calculează milioane de mutări pe secundă. Cred că în scurt timp, omul va mai putea smulge o remiză, doar atît". Un punct de vedere la care subscriem.

mofteme

Caragiale și muzica

Vasile Gogea

Într-un interesant articol publicat cu ceva vreme în urmă ("Caragiale între Thalia și Euterpe", *România literară*, nr. 11/2012), Vasile Lungu, scriind despre relația lui I. L. Caragiale cu muzica și importanța pe care aceasta ar fi avut-o în decizia scriitorului de a alege Berlinul ca loc al exilului său autoimpus, amendează „la pachet” comentarii acestuia, totuși destul de nebulos, moment din biografia dramaturgului: „*Toți pierd din vedere motivul, poate cel mai important, dacă nu al părăsirii țării, sigur al opțiunii pentru Berlin: pasiunea de meloman a scriitorului. Mai puțin din Italia, și aproape deloc din Franța simbolismului și impresionismului, proveneau idolii săi muzicali; aceștia aparțineau spațiului cultural germanic și se numeau Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.*” Această constatare categorică a onorabilului confrate mă încurajează să amintesc că (prelungind o aserțiune a lui Ibrăileanu, cu privire la „ura” profundă cu care acesta se raporta la unele dintre personajele sale, generată de faptul că Nenea Iancu „ura prostia”) am scris, încă în prima ediție a cărții mele *OftalMOFTologia sau ochelarii lui Nenea Iancu* (2002): „...cred că mai există un motiv serios al urii lui Nenea Iancu față de unele personaje ale sale. Și anume, că făceau prea mult zgomot, zgomotul trănănelii lor neîntrerupte, asurzitoare care rănea profund auzul fin, de mare meloman, al lui Nenea Iancu. Corespondența, din perioada berlineză, cu Paul Zarifopol ne arată un Caragiale cunoscător și iubitor de Beethoven, Mozart, Haydn, Haendel, Gluck, dar și Olfenbach, muzică lăutărească și cântăcele populare.” Mai mult, într-o izbucnire de exasperare, Caragiale exclamă: „București! (...) există oare pe lume vreun loc unde să găsec eu

mai mult zgomot decât în sînul tău?” Dar, pentru a nu se înțelege că dau frîu liber vreunei ipotetice manifestări de orgoliu, am să adaug imediat că nici eu (acum zece ani, dar și în ediția a doua a cărții mele care iată, deși „adăugite”, încă rămîne neimplinită), nici comentatorul *României literare* (pentru a mă limita doar la noi doi) nu ducem ideea simțului muzical deosebit al lui Caragiale dincolo de eticheta exterioară de meloman.

Au făcut-o, totuși, în mod surprinzător și exemplar doi mari compozitori români. Exact într-o perioadă în care scriitorul era supus, în postumitate deja, unor foarte dure atacuri. Nu le voi inventaria acum, discuția lor comportă și lămuriri ideologice destul de delicate. În 1928, arădeanul Sabin Drăgoi compune după *Năpasta* o puternică operă dramatică, pentru ca șapte ani mai târziu, un alt mare compozitor și teoretician al esteticii muzicii, ploieșteanul Paul Constantinescu să compună o la fel de viguroasă operă comică, după *O noapte furtunoasă*. Acuma se întimplă să am în față un excepțional volum* alcătuit de Sanda Hîrlav-Maistorovici, în care se recuperează „cuvintele scrise, tipărite sau rostite” ale celui care a fost unul dintre cei mai mari compozitori români, Paul Constantinescu. Unul dintre zecile de texte antologate - cu o mare acribie și un admirabil devotament pentru memoria și moștenirea documentară ale autorului celor trei mari *Oratorii* -, se numește *Cum I-am văzut pe Caragiale în muzică*. Iată un fragment semnificativ pentru moftema de azi: „*Ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică mi s-a cristalizat în vreme ce mă aflam, pentru studii, la Viena, unde luasem cu mine opera scriitorului. În privința libretului, atunci mi-am ales elementele*

esențiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punîndu-le atît în fragmente de proză cît și versificîndu-le cu rime felurite, după necesitatea momentului. Doresc să subliiez (și subliniem și noi în text), ca un fapt caracteristic, că am adăugat foarte puține cuvinte de la mine, slujindu-mă, aproape în exclusivitate, de textul lui Caragiale. Însuși ritmul și chiar rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că deși lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă - ceea ce m-a ajutat și la realizarea textului muzical.” Și în continuare, compozitorul, ne deconspiră, pe rînd, pentru fiecare personaj sau scenă, care au fost sursele muzicii sale. Pornind firesc de la cultura muzicală neogreacă, „în floare” în vremea lui Caragiale, pînă la tema din *Spitalul amorului* din culegerea lui Anton Pann, sau de la sîrba populară la romanța de epocă, sau de la inflexiuni melismatice orientale la ritm occidental de vals. Și, toate acestea, întrucît își aveau deja corespondentul în ritmul și muzica *interne*, ascunse în textul caragialian, dar pe care, desigur, niște moftangii afoni și zgomotoși nu aveau cum să le audă!

Așadar, mai mult decât un simplu sau mare meloman, *Caragiale era structural o ființă muzicală*. De aceea, hipersensibilă. La o primă vedere („ascultare”), doar monstruos. Astfel că, acum mai că-mi vine să întreb nu de ce a ales Berlinul, ci de ce n-a rămas la Viena!

* Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii*, Argument, notă asupra ediției, transcrierea textelor, note și comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Prefață de Elena Zottoviceanu, Editura Premier, Ploiești, 2004.

acvariul cu petice

Destin frînt între „răsfățat” și „alintat”

Mihai Dragolea

După un drum lung și pieptiș, am reușit să plătesc electrica, loc unde intransigența cu pîrlîți ca subsemnatul e drastică, se poate spune chiar nemiloasă. Odată dificilul moment depășit, am vizitat nu un muzeu sau o librărie, cît ceea ce mi-a ieșit prompt în cale: o vastă și bine înzestrată alimentară. Nu era multă lume, animație moderată, se puteau frunzări alene standurile și meșterii, cu reticența necesară. La o adică, acțiunea s-ar putea defini ca studiu și meditație! Așa, în calea ochilor mei se desfășoară, singurică, tînăra și ambițioasă doamnă Julia, proaspătă, impetuoasă și nesimțită colaboratoare a instituției unde, încă, mai muncesc. Ca norocul, doamna jună e atentă la produsele desfășurate în galantare, nu mă vede. Blondă sexi, situată pe tocuri înalte, rupătoare de glezne fine, se mută de pe un picior pe altul, ambele falnice și nervoase, conspictînd oferta de la raionul de conserve. În rapida trecere prin spatele cucoanei, văd și eu produsele la care-și concentrează ea atenția subtilă

și neconținut proaspătă (așa cum este și se dovedește prostia). Ochii săi frumoși se zbat de-a dreptul între „Ciolan răsfățat pe fasole” și „Ciolan alintat pe varză călită”. Mi-e ciudă că n-am văzut ce anume a ales Julia, dar mă consolez gîndindu-mă că și mie mi-ar fi fost dificil să optez. Bine că o chinuie și pe ea gîndul! Etichetele celor două produse pe care le achiziționez sunt foarte modeste și seci, nu produc nicicum frisoanele unui răsfăț sau alint. Am plătit repede la casă și am dat să plec, nu fără a o căuta cu privirea pe juna Julia. Am mai zărit-o, proțăpîită în dreptul aceluiași galantar. O, Doamne, n-am să știu niciodată ce a ales, răsfățul sau alintul! Dar știu, precis, cum întreba un coleg cum se spune/scrie, „volebaliști” sau voleibaliști”. Puternica ei personalitate s-a impus fără drept de apel și în împrejurări mai gingașe: într-o zi, la telefon, atrăgea atenția unui el să nu mai zică cum că n-are buze frumoase, ea le apreciază la nivelul „super”. Nu știu cum n-a lovit-o inspirația, să-i cînte buzatului manea care debutează glorios

cu „Buzele tale,/două petale!”. Condiția de față de primar, cu bani mulți și limuzină scumpă a atras și atrage în jurul ei pe mulți dintre masculii tineri și hămesiți ai instituției. Așa, de pildă, într-o pașnică dimineață, am dat, în birou, de tălpile și trupul zvelt al unui „preot misionar”, cîndv: popa sta pe locul atrăgătoarei Julia, cu picioarele pe birou și nefăcînd altceva decât nimic. Dovada intensei sale concentrări era lipsa răspunsului la salut și menținerea picioarelor, nemișcate, pe birou. Individul s-a prezentat o vreme ca „preot misionar”, apoi a uitat de sutană și s-a impus la nivelul imobiliarelor. Inspirat și tandru, califică apăsător orice prezență feminină ivită în cale cu uimită strigare „dar ești chiar frumoasă!” E o certitudine că textul i l-a spus și Juliei, altfel nu apărea blonda gloabă cu o pizza la pachet, pe care a așezat-o pe picioarele fostului preot misionar, actualmente vajnic membru pe la mai multe partide și întreprinzător imobiliar. După cum i-a oferit Julia pizza anonimă, greu să afli cum o va servi, cu gura sau cu labele picioarelor ornînd biroul. Așa, nimic! Dar dacă frenetica Julia ar fi știut să-i aducă părințelului eliminat din biserică un „ciolan afumat” și un „ciolan răsfățat”?! Cu siguranță apatia chipului popesc s-ar fi păstrat nealterată, dar ar fi fost perceptibilă o vie mișcare la nivelul degetelor, tălpii, călcîielor expuse pe birou!

Miles Davis, finalul ...

Ioan Mușlea



Am renunțat cu părere de rău la continuarea redării unor fragmente cât mai semnificative din finalul „Autobiografiei” lui Miles, care v-ar fi adus atâtea alte și alte elemente sau informații de maxim interes, legate de cariera și performanțele unice ale unuia dintre cei mai importanți muzicieni de jazz ai tuturor timpurilor. Oricum, însă, cu ajutorul materialelor de până acum vă veți fi făcut o idee mult mai apropiată de realitate în privința vieții și a neliniștilor, a frământărilor fără sfârșit de care au parte chiar și cei mai grozavi jazzmeni. Se impune, însă, o anumită prudență în acceptarea Adevărului integral al acestor mărturisiri întrucât, nu o dată, a ieșit la lumină faptul că Miles însuși era departe de a fi un înger: invidios și insuportabil, ba chiar de-a dreptul brutal când venea vorba de concurență (în special de orișice i-ar fi amintit de marile figuri ținând de *freejazz* și avangardă), pătruns de ideea că este o mare personalitate și că trebuie să demonstreze sistematic, de fiecare dată, acest lucru uzând de orișice argumente/tertipuri, aflat într-o permanentă goană după parale, risipitor ca puțini alții și cheltuind averi pe mașini de mare clasă, revenind periodic la alcool și droguri sau nesuportând să nu fie văzut în compania celor mai fantastice negrese, Miles a avut de înfruntat perioade extrem de dificile, trădări sau - de nenumărate ori - grave probleme de sănătate. În fragmentele autobiografice publicate până acum n-am ajuns, de fapt, decât la celebrele înregistrări ale LP-urilor „In a Silent Way”, „Bitches Brew” și „Fillmore West & East”. Le putem considera ca aparținând într-un fel aceleiași perioade (începutul anilor 70) și pe arhicunoscutele „Live Evil”, „Jack Johnson” sau „On the Corner” chiar dacă în rândurile celor care i se alătură pe scenă apar nenumărate schimbări. În jurul lui Miles se vor strânge pianistii Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul sau Keith Jarrett, saxofoniștii Wayne Shorter, Kenny Garrett, Garry Bartz sau Dave Liebman, ghitariștii ca John McLaughlin sau basiștii Ron Carter, Dave Holland și bateriștii de geniu cum erau Tony Williams, Al Foster ori Jack de Johnette. Ați putea de bună seamă urmări un adevărat „studiu de caz”, aventurându-vă din nou pe Youtube și încercând să vă delectați cu cele

două părți ale înregistrării „Miles Isle of Wight”. Este vorba de un celebru recital al grupului Miles Davis care a avut loc în 1970 în cadrul faimosului festival de pe Isle of Wight, în fața a zeci de mii de spectatori. La tobe îl veți recunoaște desigur pe Jack deJohnette, la claviaturi (electrice, desigur!) pe Chick Corea și Keith Jarrett (cu o impozantă coafură afro), la el-bass pe Dave Holland (o figură de puști de liceu), la saxofoane pe Gary Bartz, iar la trompetă pe Miles într-o zi super-fastă. Poate că sonorul lasă întru câțva de dorit, însă imaginile vorbesc de la sine, lăsând să treacă senzația de superdens, de texturi din cale afară de bogate și diverse (până la imprevizibil!), de încântare/participare totală a tuturor celor numiți mai sus, părând adeseori să acționeze într-un fel de transă, sub hipnoză. Percuționistul Airtto Moreira avea să comenteze entuziast: „Eram drogați cu toții în ultimul hal!”, dar nimic nu poate scădea nici măcar o idee din fervoarea și uitarea de sine sau dezlănțuirea de energii care cuprinseseră întreg grupul.

În anii '80, apar - pe de o parte - multe figuri noi, iar pe de alta, punerea în scenă se schimbă radical, devenind pe alocuri ultrasofisticată, aproape fastuoasă, potențată de o costumație pretențioasă care îți ia ochii. Miles își va juca perfect rolul de maestru de ceremonii nu însă fără să lunece uneori într-o postură de circar. Vă recomand să vă încercați norocul cu înregistrările „Miles in Warsaw 1983” și „Miles Septet in Poland 1988”, dar să nu neglijați nici o altă înregistrare, intitulată bizar: „Miles Davis Live Electric and brutal” unde apare și un Dave Liebman de-a dreptul torid la saxofoane, în vreme ce tartorele Miles „emite” sunete cu totul neobișnuite, mai mult decât surprinzătoare.

Este șocantă afirmația unor specialiști care pretind că - sub o formă sau alta - Miles nu a încetat niciodată să fie sfâșiat între un anumit respect față de tradiție și fascinația, interesul sau implicarea în cerințele avangardei. Aceiași specialiști vor încerca de altfel să ne convingă că trompetistul a încercat și a chiar izbutit să rezolve această problemă recurgând la soluția de tot bizară a unei *libertăți controlate*, considerând-o mult superioară „haosului” din *freejazz*. Sunt adeseori citate, în acest sens, chiar cuvintele lui

Miles: „Bagă de seamă! Nu trebuie cu orice preț să te dai peste cap și să cânti haotic, fiindcă asta nu înseamnă automat libertate. Trebuie să fii cel care controlează libertatea!” În anii '60, - după părerea lui J.E. Berendt - această *libertate controlată* va consfinți ruptura intervenită între Miles și majoritatea extrem-avangardiștilor, însă - în continuare, pentru generațiile următoare și pentru Noul Jazz al anilor '70 ori pentru postmodernismul tinerilor anilor '80, - va constitui un fel de sacrosantă tablă de legi.

Au existat, firește, și experți care nu au văzut cu prea mare entuziasm inovațiile introduse non-stop de către Miles, considerând că adevăratul jazz a avut prea mult de pierdut din combinația jazz-rock. Miles a avut parte și de scandaluri și contestații la scenă deschisă venite din partea unor jazzmeni consacrați (ca de pildă marele trompetist Wynton Marsalis!), însă - într-un moment nu foarte favorabil jazzului - fabuloasa trupă electrică făcea sistematic săli pline și banii curgeau gârlă ceea ce - dacă stăm să ne gândim - nu e puțin lucru. Așa încât - cu excepția celor șase ani de „înterupere”, intervenită prin 1976, din motive de epuizare, boală și droguri - Miles nu se va opri o clipă din „ofensiva” sa electrică și din căutarea neobosită de noi și noi soluții de înnoire. Și ce n-a încercat! O apropiere de muzica lui Stockhausen, explorări îndrăznețe în direcția funkului sau a muzicii pop ori o reîntoarcere spre blues. Și toate i-au reușit - cum se zice astăzi - fără rest. Doar că viața pe care a dus-o, compusă din excesele și vâlvățiile intense, fără sfârșit în și pentru care a înțeles să trăiască îl vor fi uzat și epuizat în cele din urmă. Când s-a stins, avea 65 de ani și lăsase în urmă o viață ca'n filme închinată în cea mai mare măsură înnoirii muzicii de jazz.

Cei mai mulți jazzologi îl consideră - și pe drept cuvânt - punctul/momentul cel mai înalt al dezvoltării jazzului, văzând în el un concurent de seamă al „monștrilor” care au fost cândva Louis Armstrong sau Charlie Parker. Ultimii doi au dominat doar pentru câțiva ani istoria jazzului, pe când Miles și-a pus pecetea pe tot ce a însemnat această muzică între anii '40 și până în zilele noastre. Este, poate, cel mai potrivit moment pentru o recapitulare și o sistematizare a fazelor stilistice pe care le va fi parcurs Miles: anii furtunoși ai *bebop*-ului pe care i-a trăit alături de marele Bird; fenomenul *cool* din anii 1957/58 în care s-a implicat cu trup și suflet alături de Gil Evans; perioada *hardbop* de-a lungul căreia a experimentat neobosit formule de quintete sau sextete și la capătul căreia a găsit soluția ideală alături de John Coltrane și unicul Bill Evans, intrând în domeniul improvizației modale; faza *libertății controlate* (anii 1964-1968) pe care o explorează în cadrul celui de-al doilea magistral quintet (Hancock, Tony Williams, Ron Carter și Wayne Shorter) fără însă a depăși acea limită care ducea la *free*; *electricul* care merge de la *In a Silent Way* (1969) și *Bitches Brew* (1970) și până la *We Want Miles* (1982) sau la ceea ce a însemnat „Miles-Pop”-ul unor „*You're under Arrest*” (1985) și „*Amandla*” (1989).

Imunitatea la miracole

Mugurel Scutăreanu

Toți muzicienii și nu numai ei, știu că Mozart a fost un copil-minune. Și povestea lui Mendelssohn-Bartholdy este le fel de cunoscută. După aceea, cazurile de precocitate tulburătoare au fost consemnate tot mai palid – și Saint Saëns ar fi fost un *enfant prodige* dar cine-și mai amintește? La noi s-a vorbit mult despre copilul Enescu, mai puțin de Dinu Lipatti, după care ne-am apropiat fără mari miracole de zilele noastre, când au apărut fenomene ca Gabriel Croitoru sau Mihaela Ursuleasa. Și sigur că au mai fost străfulgerări uimitoare însă, dacă nu-mi vin iute în cap, înseamnă că vâlva din jurul lor a rămas potolită. A! Ar mai fi vița tuciurie, în sânul căreia, din când în când, răsare câte un Adrian-minune, Ionică-minune, Fulgerică sau alți *acordatoriști* inițiați peste noapte, *din vis* cum zic oacheșii.

Generațiile noi, pe măsură ce le crește craniul și li se atrofiază musculatura, par să se polarizeze, majoritatea viermuind în marea masă amorfă a rebuturilor, în vreme ce vârfulurile, câteva, să le numeri pe degete, năzuiesc drept spre infinit. Este ca și cum înțelepții civilizației însărcinate cu vegherea pământurilor și-ar zice: *să le mai dăm genii, acum, repede, fiindcă nu par s-o mai ducă mult...*

În lumea muzicală actuală, banalizarea miracolelor mi se pare mai pronunțată decât în alte domenii. Poate fiindcă dintotdeauna mă învârt în acest mediu și-l cunosc într-o oarecare măsură. În general, șochează copiii de instrumentiști, fapt explicabil într-o anumită măsură și din punct de vedere genetic și educațional. De bună seamă, nu este o regulă, însă agonisilele trudite ale părinților rămân împletite în spirala ADN-ului iar supravegherea și îndrumarea venite din partea unei autorități care-ți suflă-n ceață zi de zi, nu se compară cu studiul anarhic al învățacelului care exersează de capul lui, cu gândul de-a o șterge cât mai iute afară, la joacă.

Cu chin, cu lacrimi, cu tensiuni familiale, asperitățile psihologice trec și, mai devreme sau mai târziu, prinde a se inflăcăra aurora pasiunii, țâșnită dinlăuntrul trupului mic și muncit și-atunci nu mai trebuie niciun brânci din spate, niciun ghiont în coaste, nu mai există bariere – zborul se înalță în pantă abruptă, dorința de-a arăta ce poți, ce știi, ce-ai adunat, acoperă lumea. Este marea clipă a eliberării, eliberare care, printr-un paradox datorat unității contrariilor, înseamnă damnare. Muncă silnică pe viață. Atâta doar că e dusă mai mult cu plăcere decât cu stoicism. Există un anume neam cu deosebire dotat pentru astfel de destin, însă și printre români se mai naște câte-un Prâslea-cel-voinic.

Am văzut unul, nu de mult (în 2 octombrie), la sala Colegiului Academic, noul sediu vechi al Filarmonicii *Transilvania*. A cântat concertul pentru violoncel de Dimitri Șostakovici de-am rămas toți afazici și exoftalmici – dirijor, orchestră, public. Băiețandru care încleștase vițelul între coapsele puternice și-l îmblânzea sucindu-l de coarne, într-un soi de tauromahie muzicală, se numește Ștefan Cazacu. Are 18 ani Ștefan și e celist de celist (în argou de mahala), adică este fiul marelui Marin Cazacu. Așchia n-a sărit departe de trunchi, se vede bine, mai mult, a sărit în sus și n-a mai căzut, se tot înalță. În

pauza concertului am schimbat câteva idei cu dirijorul Theo Wolters, care vorbea de-a dreptul exaltat: *A fost o mare plăcere să cânt cu un asemenea mare talent. Ștefan este un instrumentist fantastic și atât de tânăr! Incredibil!* Și mă gândesc că o fi văzut destui tineri năzdrăvani, la viața lui, acest reputat om al baghetei. Ștefan, în schimb, mi-a răspuns la întrebări cu o inocență admirabilă, cu o modestie netrucată. Tot îmi spunea că el nu are încă realizări mari, a reprezentat, e drept, România în 2010 (avea 16 ani atunci) la concursul *Eurovision Young Musicians* de la Viena, se înscrișese la începutul lui octombrie între finaliștii competiției *New Talent* de la Bratislava însă nu are premii de anvergură în palmares. Eu mă gândeam între timp că este bucureștean sau că, cel puțin, studiază la București și nu-nțelegeam, în ruptul capului, cum de nu se făcea simțită deloc trufia sudistă, care, în ciuda oricărui strădanii, răzbate chiar și printre cele mai umile cuvinte. Înseamnă că bravul june violoncelist nu cunoaște (deocamdată) păcatul iubirii de sine! Înc-o dată incredibil!

După concert am stat puțin la povești și cu colegii orchestranți, printre care celiștii Marian Marica (fericitul tată al unei dinastii de copii-muziceni excepționali) și Török Zsolt (vocea de bariton a cvartetului *Arcadia*) și amândoi mi-au spus că „băiatul ăsta” cântă cu o maturitate uimitoare. Să ataci cu atâta succes un asemenea concert la 17 ani (l-a cântat și anul trecut, la Iași, înlocuindu-l pe neprevăzute pe tatăl său, care avusese un necaz la un deget) reprezintă nu numai o realizare impresionantă ci, în primul rând, dovada unei baze tehnice solide și a unor capacități expresive de maturitate. Mă gândesc la lungile porțiuni din lucrarea lui Șostakovici în care instrumentul solist rămâne singur-singurel, având de cântat pasaje de maximă dificultate – echilibristică în registrul supraacut, duble-coarde cu intervale neobișnuite și atâtea altele. Mă gândesc la unele indicații ale compozitorului, ca de pildă *feroce*, sau la șoptirile în *pianissimo*,

toate acestea reclamând fie forța bărbăției pline, fie rafinamentul vârstei târzii. Or Ștefan Cazacu s-a ridicat deasupra luptei cu materia grosieră (instrumentul masiv, struna încăpățânată, arcușul năbădăios) de o manieră care a sedus asistența, rămânându-i destule resurse pentru arta pură.

Și-atunci mă întreb: oare acești copii (adulți numai în buletin) nu sunt niște adevărate miracole? Cum să nu! Numai înmulțirea copleșitoare a oamenilor care s-au întins și stăpânesc (cum nu trebuie) Pământul, face ca minunile să nu ne mai pară minuni, prea dese fiind ele. Acum câteva zile, căutând ceva pe *YouTube*, am dat peste un băiețel (chinez, cred) Kevin Zhu, care, la 11 anișori, cânta *Fantezia Carmen* de Sarasate cu o perfecțiune care m-a lăsat perplex! Și cine vorbește la noi de Kevin Zhu? Numele său, mult mai mare decât trușorul oriental, n-a străbătut încă planeta. Explicația mi se pare una singură: am devenit imuni la miracole. Trebuie ca minunea să fie la scară cosmică pentru a o mai lua în seamă. Mai ales în cazul instrumentiștilor, această atitudine este profund nedreaptă căci muzicienii extraordinari de vârstă fragedă își plătesc gloria cu prețul martiriului infantil.

Poate că următoarea generație de copii-minune instrumentiști, vor fi din aceia care, la un an, când li se va clădi dinainte purcoiul de obiecte din care să și-l aleagă pe cel care le va întruchipa destinul, vor înșfăca fără șovăială vioara de jucărie abia zărită pe sub creioane, piepteni și alte-alea și-și vor lăsa neamurile înmărmurite, trăgându-le dezinvolt un capriciu de Paganini! Așa, ca să vadă toți că au de-a face cu un miracol!



Károly Pató

Reflecție (2009), linogravură

teatru

"Noul circ" în căutarea sincretismului

Claudiu Groza



Celălalt

Cum o fi un festival de circ? Și ce o fi însemnând "circ nou"? Acestea au fost întrebările care m-au provocat, în vara lui 2012, să aplic pentru o rezidență în cadrul programului european "Unpack the Arts", ca un novice în domeniu, dată fiind slaba reprezentare a circului - "vechi" sau "nou" deopotrivă - în România.

Experiența mea în domeniu se limita la străvechi amintiri din copilărie, când am fost ultima dată la o reprezentație de circ clasic, cu clovni, trapeziști, prestidigitatori și animale dresate. Nici un alt orizont legat de circ nu se regăsea în cariera mea de critic și jurnalist, în afară de câteva "trimiteri" din varii spectacole teatrale. Astfel că participarea la Festival Novog Cirkusa, în Zagreb, în prima parte a lui noiembrie, a fost ca un fel de inițiere, prin conținutul însuși al rezidenței - discuții, conferințe, prezentări ale "noului circ" -, dar mai ales prin cele patru spectacole văzute, fiecare din ele - chiar și primul, *Cirque invisible*, de o factură mai degrabă clasică - demonstrându-mi tentativele sincretice pe care circul contemporan și creatorii săi le operează pentru a-și reconfigura - în manieră postmodernă - estetica, fără să trădeze mijloacele autentice ale artei lor.

Înțeleg prin sincretism tendința artiștilor din circul contemporan de a asimila și a-și apropria elemente din teatru, dans, arte vizuale (multimedia) etc., atenția mai mare acordată unei *dramaturgii* a spectacolelor. Firește, perspectiva mea, din rațiuni obiective parțială, poate să fie greșită prin generalizare, însă nu pot să nu fac o comparație cu tendințele recente din teatru și dansul produse în România, ceea ce mă face să cred că *trendul* e cvasi-general. În România, în anii din urmă, a căpătat o importanță tot mai mare apelul la aptitudinile vocale și coregrafice ale actorilor de dramă, ca și, pe de altă parte, la aptitudinile dramatice ale dansatorilor sau chiar soliștilor de operă. *Light-designul* și formulele

multimedia au o pondere mai însemnată în producțiile de teatru, muzica de scenă e creată în acord cu "anvergura" interpreților. Sunt elemente pe care le-am regăsit și în spectacolele de circ văzute la Zagreb, care mă îndreptătesc să fac o comparație.

Un spectacol "deconstructiv"

Inițial, mi-am propus să analizez punctele de interferență dintre noul circ, teatru, dans și arte vizuale aplicat pe trei din cele patru producții văzute în Croația; pe parcurs însă, mi-am dat seama că și prima, *Cirque invisible*, are, în ciuda venerabilei sale "vârste" - se joacă deja de câteva decenii - și a profilului său tradițional, elemente certe de sinteză culturală.

Autoironia și spiritul parodic, prin care convenția e exhibată, iar spectatorii sunt acceptați cumva în "bucătăria" creatorilor, apropie

spectacolul de formulele teatrului postmodern. *Cirque invisible* e jucat de Victoria Chaplin și Jean-Baptiste Thiérrée, doi artiști legendari, într-o manieră poznașă dar de mare virtuozitate, combinând tehnici de circ clasice - precum iepurii scoși din diverse cotloane -, dar în rama unei complicități conștiente cu publicul, cu *gaguri* sau momente de interacțiune coregrafică ce duc cu gândul la scheciurile TV ale lui Benny Hill ori la dansurile orientale. "Povestea peștelui Raoul", de pildă, redată de Thiérrée, cu jocuri de cuvinte ingenioase (merluciu "Merlusconi" sau "Murene Mathieu") este o secvență evident teatrală, iar metamorfozele spectaculoase ale Victoriei Chaplin, în care obiectele sau îmbrăcămintea transformă oameni în fluturi ori păsări, intră în sfera artelor vizuale prin picturalitatea lor manifestă. Firește, aceste momente coexistă cu cele tradiționale - remarcabilă a fost virtuozitatea acrobatică a artistei. Cred că *Cirque Invisible* a fost, la momentul apariției sale, un spectacol inedit în peisajul artei circului.

Revenind însă la focusul acestei analize, notez - oarecum pedagogic - că interferențe între artele performative există de mult timp, fie că elemente de circ sunt prezente în spectacole de teatru (la Brook sau Ariane Mnouchkine, s-a punctat în rezidența zagrebiană), fie că teatrorii, ca Joseph Nadj, au lucrat cu tineri artiști de circ. Mai mult, o parte a artiștilor de circ se consideră "interdisciplinari" ei înșiși, folosind în spectacole *happeningul*, scenariul ca-și-teatral, coregrafia ori muzica străzii (hip-hop, de exemplu). Direcțiile sunt foarte diverse, iar *căutarea* e dominantă, așa cum, de altfel, au punctat și creatorii celorlalte trei spectacole văzute în Croația, în discuțiile cu noi.

Între antropologie și tehnologie

Creatorii spectacolului *Vibrații* au optat să prezinte la Festival Novog Cirkusa din Zagreb doar un fragment de zece minute din producția lor de două ore. Intitulată *Gravitație*, secvența a fost irelevantă pentru ambitusul artistic al spectacolului, fiind mai degrabă un simplu crochiu, o primă nadă aruncată spectatorului - este chiar momentul de debut al reprezentației -, care să-l introducă pe acesta în "magia" spirituală pe care, ne-a spus unul din directorii Companiei 14:20, Raphael Navarro, o edifică spectacolul. Evoluția lui François Chat a corespuns dezideratului enunțat teoretic: "o călătorie magică



Cirque invisible

și onirică în care se combină dansul, teatrul, obiectele și cirul”, însă n-a reușit să transmită publicului acea *empatie* definită de criticul Anne Quentin, chiar la Zagreb, ca unul din elementele constitutive ale ”noii magii” promovate de Compania 14:20.

Dincolo însă de acest aspect ”tehnic”, am remarcat influența unui tip de dans hieratic, relativ lent, în reprezentație. O coregrafie unduitoare, fluidă, care, în lumina scăzută a scenei și cu ajutorul ”bățului magic” care plutea aparent în spațiu, încerca să creeze o anumită energie spirituală. Conform grilei mele de analiză, ca critic de teatru, fragmentul văzut se încadrează în zona teatrului-dans, acest palier prevalând asupra ”magiei”, care a fost aici doar un adjuvant al performanței scenice. Nu neg însă că, văzând întregul spectacol, privitorul nu poate intra în orizontul semantic propus de creatori, acela al întoarcerii la o metaforă existențială prin această magie a mișcării.

Spectacolul imediat următor - căci a fost o reprezentație-coupé - ne-a dus într-o cu totul altă zonă de cercetare, marcând totodată și un hiat între mijloacele teatrale-vizuale și cele ale noului circ. *Nopeusokeus*, al iluzionistului finlandez Kalle Hakkarainen, este, parțial, un spectacol de teatru și multimedia, și, parțial, o demonstrație de circ, dar între cele două planuri există o anume fractură, vizibilă și spațială.

Hakkarainen a jucat ”în buclă” clipele dinaintea producerii unui accident auto, confuzia planurilor din mintea șoferului, încetșarea simțurilor, scăderea acuității, izbitura. Totul înapoia unui ecran translucid, dar foarte performant tehnologic, care permitea spectatorilor să-l vadă atât pe interpret, cât și ”ambianța” - rezolvată aici, foarte ingenios, prin cuvintele ”copac”, ”stâncă” etc. ce se succed de o parte și alta a ecranului. Potențată de o muzică excelentă, special concepută de Samuli Kosminen pentru acest spectacol, cu suneri electronice, dar difuze, ca un fundal care accentuează dinamica scenică, secvența recurentă a accidentului a fost în sine o reprezentație de teatru-media. Or, prin alăturare, folosirea unui cablu roșu în ipostaza de ombilic primordial, liant între viață și moarte poate - e vorba de un element tradițional al cirului, frânghia care trece prin corp -, un cablu ce atârna la marginea scenei, suspendat, și-a diluat semnificația, mai ales prin rizibilul momentului. Astfel că senzația mea a fost mai degrabă că asist la un spectacol teatral hiper-tehnologizat, dar care, pentru că protagonistul e și magician, trebuie să aibă un element de acest tip.

De altfel, senzația mea s-a verificat a doua zi, la discuții, prin declarația lui Hakkarainen: ”mă consider mai mult un artist vizual decât un magician”. *Nopeusokeus* a probat această ierarhie



Vibrations (Gravitation)



Nopeusokeus

profesională: partea tehnologică, sofisticată, a fost elaborată cu mare atenție, accentul căzând așadar pe performanța vizuală, iar secvența propriu-zisă a accidentului a mizat pe calitățile actricești - chiar de coregrafie, la un moment dat - ale artistului. Abia în al treilea plan s-a dat atenție elementelor de circ - la reprezentația văzută de mine Hakkarainen a ratat, după cum au apreciat colegii mai experimentați.

Ambele spectacole comentate mai sus au semnalat *căutarea* unor noi formule de expresie în cirul contemporan, inspirate fie de dansul magic tradițional - ca în primul caz, după cum a dezvoltat Navarro -, fie de ”oferta” noilor tehnologii, cu o ușoară neglijare (priviți cu rezervă termenul, e relativ) a mijloacelor tipice artei cirului. Tatonările vor duce însă, cred, la o sincretizare a elementelor estetice și la regăsirea echilibrului noului circ.

Excelență... sincretică

Ultimul spectacol văzut la Festival Novog Cirkusa din Zagreb a confirmat atât un principiu teoretic al criticului Anne Quentin (”artistul de circ își configurează *volumetric* spațiul”), cât și o distincție făcută, dacă nu mă înșel, de criticul croat Nataša Govedić, între *meșteșug* (cu trimitere, punctual, la *Cirque Invisible*) și *design* (apropro de celelalte două montări): *Celălalt (L'autre)* al lui Claudio Stellato a fost cel mai aproape de dezideratul estetic al noului circ. Artistul belgian a catalizat tehnica cirului într-un spectacol cu dezvoltare teatrală, prin scenariu și evoluția ”intrigii”, dar și cu un pregnant semn scenic coregrafic, aproape acrobatic, de fapt. Rezultatul a fost cuceritor, desăvârșit, creând în public atât acea dorită *empatie* cât și magia tipică lumii cirului.

Celălalt poate fi descifrat ca un traseu inițiat prin care individul se descoperă, în sens ontologic, dar nu numai, ci și... fizic, să zicem, iar apoi îl descoperă pe cel de lângă el. Însă nu ce spune Stellato contează în acest spectacol - până la urmă fiecare spectator își poate construi propria poveste -, ci *cum* spune ce are de zis. Performanța lui - cuvântul e foarte potrivit în context - are un anumit grad de abstractizare, fără a fi ermetică.

Dimpotrivă, ea degajă o energie tonică și o libertate a sensurilor care contribuie la atmosfera ansamblului.

Teatral este felul în care artistul și-a construit parcursul scenic. Fără a avea un scenariu concret, spectacolul conține un *story*, are o evoluție ce poate fi rezumată într-o frază. Nu avem de-a face cu un șir de momente, ci cu o desfășurare telescopică a secvențelor scenice, fiecare decurgând din cea precedentă. De aici se naște o remarcabilă *curșivitate* a reprezentației, în ciuda faptului că jocul interpretului implică un efort fizic notabil - Stellato folosește două dulapuri, unul mic și altul cam de doi metri înălțime ca ”recuzită” scenică. Ajungem așadar la partea de coregrafie care certifică virtuozitatea artistului. Dinamica mișcărilor e calculată precis, de grațioasă fluentă, fără sacadări sau sincope. Intrarea/ieșirea din dulapuri se face ca în gimnastică, cu zvâcniri energice și suple, ascunzând efortul fizic, în timp ce ”dansul în dulap” - acesta fiind uneori un soi de cochilie, alteori o cutie ambientală - face să vibreze scena, dar nu sparge echilibrul perfect al reprezentației. Coregrafia lui Stellato e la granița dintre dans și acrobație, căci are câte ceva din ambele. Mi-a amintit de un spectacol de dans jucat într-o cabină de telefon de patru dansatori, însă felul în care manipulează obiectele duce direct spre conceptul cirului, mai ales prin trecerea de la dans acrobatic la magie, la ”mersul pe aer” care a constituit, firesc, uimitor și admirabil, punctul de forță al spectacolului său.

Celălalt a fost, cred, spectacolul reprezentativ pentru ce se dorește a fi ”noul circ”, cel puțin într-una din direcțiile sale. S-a remarcat prin *coerență*, simplitate, virtuozitate și tehnică, dar, înainte de toate, prin ”rețeta” sa irezistibilă, care a mixat foarte bine ”ingrediente” din mai multe zone culturale. E un accident sau o normă acest spectacol, asta nu știu.

Rezidența mea la Zagreb, datorită programului ”Unpack the Arts” și a Festival Novog Cirkusa, mi-a relevat o artă de extremă vitalitate, ale cărei căutări și rezultate vor putea fi, sper, văzute și în România. De la noul circ la dans ori teatrul contemporan pasul e mic. Poate magic. ■

film

După dealuri

Laborator cu mediu controlat

Lucian Maier

Alina și Voichița au fost cele mai bune prietene într-un orfelinat din Moldova. Odată majore, Alina a plecat să lucreze în Germania, iar Voichița a intrat într-o mănăstire. Alina revine în țară după câțiva ani pentru a o lua și pe prietena sa în Germania. Ajunsă la mănăstire, Alina constată că Voichița s-a schimbat. Pare că a renunțat la aspirațiile mundane și la iubirea pasiune, a îmbrățișat calea credinței și (se) împărtășește din iubirea agape. Alina, măcinată de pasiunea pentru Voichița, nu înțelege cum cineva poate renunța la o ființă umană pentru o himeră. Voichița ar dori să îi arate Alinei că decizia sa, noul său drum, însușește binele pe care îl visau ele, cândva, în iubirea lor. Și că acolo, în mănăstire, în apropierea de Dumnezeu, ea și-a găsit liniștea. Însă dorința Voichiței nu este foarte sigură, chemarea Alinei nu o lasă indiferentă și nu o poate îndepărta categoric. În conflictul care se naște în mintea Voichiței, iubirea pasiune și iubirea agape se mistuie reciproc, ea amână să ia o decizie categorică, ceea ce va duce la un declin treptat al Alinei, pe un drum care va urma – ca schiță a evenimentelor – întâmplările de la Tanacu din 2005.

Însă ultimele minute ale filmului vulgarizează povestea, fapt ce ridică semne de întrebare importante în ceea ce privește încercarea lui Cristian Mungiu de a vorbi despre dificultatea de a înlocui pasiunea cu credința sau despre felul în care absența persoanei iubite mistuie ființa umană. Datele prezente în secvențele de final, coborârea în social prin intermediul întâmplărilor care succed moartea Alinei, lezează personajele din film (dacă vorbim despre reacția medicului de gardă care primește trupul Alinei) și servesc spectatorilor o morală prefabricată (dacă vorbim despre modul simbolic în care autorul alege să atragă atenția spectatorului asupra celor văzute, în așa fel încât raportarea sa morală – a autorului – să fie clar înțeleasă).

Realismul cinematografic și onestitatea auctorială în cadrul unui astfel de construct artistic ar trebui să fie vizibile pe celuloid în înființarea unei realități care din punct de vedere reprezentational nu arată viața și nu povestește viața, ci are viață și se adresează gândirii spectatorului tocmai ca forță vitală. Iar spectatorul privește spre ecran ca și cum ar privi în viață, nu ca și cum ar privi la viață. Privitul la viață (cum e și privitul la televizor) este un act în cadrul căruia receptorul primește o istorie deja mijlocită de o altă conștiință, iar un film care se instituie pe o astfel de practică prezintă o istorie *deja* judecată de o gândire. Fiindcă viața, atunci când e rostită, e întotdeauna rostită dintr-un unghi de observație, după ce trece prin filtrele unui analizator. Când un proiect cinematografic investește în viață, singurul punct de vedere care va fi reperat pe ecran este cel al aparatului de filmat. Care, ca subsidiar al vieții înfățișate și pentru a ieși din capcana ideologiei cinematografice, construiește un prim discurs: discursul despre cinematografie ca mod-de-a-privi-în-viață.

Când autorul se retrage din proiect pentru a da voie personajelor să respire propriul aer dispar simbolurile și mimetismele în raport cu realitatea. Simbolul este întotdeauna un construct intelectual, nu este un dar al realității, ori dacă el este prezent pe ecran, el este prezent acolo ca mesaj pus de autor în (relație cu) istoria (re)prezentată. Imediat ce apare un

mesaj, construcția nu mai e una a privirii-în-viață, față de care gândirea spectatorului trebuie să se raporteze cumva, similar modului în care se raportează atunci când privește în realitatea înconjurătoare. Ci e una mimetică, în care autorul caută să prindă pe ecran reacțiile cât mai multor oameni (unii să găsească resorturi care să le permită sădirea unor teorii proprii în cadrul poveștii; alții să plece din sală mulțumiți că și-au găsit punctul de vedere pe ecran), sau una moralizatoare, în care autorul plantează metafore și simboluri prin care să evidențieze sensurile speculației sale cinematografice.

Când, la final, autorul permite medicului să o admonesteze pe călugărița care însoțește trupul Alinei (ii spune că va infunda pușcări și îi adresează replici zeflemitoare cu privire la capacitatea călugărilor de a vindeca omul și cu privire la efectul rugăciunilor acestora asupra oamenilor), el vrea capteze în film și celălalt punct de vedere asupra istoriei (reale) dinspre care pornește filmul – precaritatea presei tabloide în cursă după senzațional și raportarea umană similară. Pentru că nu o prezintă critic (critica acestei raportări ar fi fost tocmai absența reacției dure a medicului), ci mimetic (printr-un personaj care jignește) și filmul se contaminează cu substanța tipului de reacție reprezentat. Poate că dacă autorul era interesat cu adevărat de personajele sale, poate că atunci prima parte a filmului (aceea în care ar fi trebuit să descoperim intimitatea unei mănăstiri și să înțelegem că acolo lucrurile se derulează după alte reguli decât cele ale lumii laice) nu i-ar fi dat voie să lase acele reziduuri să inunde ecranul.

De asemenea, simbolurile și situațiile-clîșeu pe care Cristian Mungiu le montează în poveste merg împotriva încercării sale de a privi onest personajele și faptele relatate pe ecran; clîșeul seacă realul de un element esențial, ineditul, iar simbolurile transmit spectatorului o anumită cheie culturală de lectură, montează în poveste o serie de sensuri care nu aparțin realității, ci interpretării acelei realități. Un prim moment de acest gen (un clîșeu) e chiar în debutul filmului, când cele două prietene urcă dealul spre mănăstire. Aproape de vârful colinei, Alina se oprește și privește spre așezarea din vale, apoi spre locul în care se află mănăstirea, ca și cum ar pune în balanță cele două lumi (pentru a pregăti spectatorul pentru ceea ce avea să descopere: conflictul ce va frământa mintea Voichiței). Această secvență va avea ecou aproape de final, după moartea Alinei, când doi polițiști vin să cerceteze locul în care a murit tînăra. Chipul înlăcrimat al Voichiței este focalizat în planul îndepărtat al imaginii și tronează peste chipurile pietrificate ale măicuțelor și peste cele ale polițiștilor și preotului – vizibile în ceață, în plan apropiat, – care organizează o reconstituire a exorcizării. E un cadru construit, în care camera de filmat nu mai e suportul unei observații obiectiviste, ci e mijlocul prin care este transmisă o imagine poetică, plină de sens. În clipa în care vorbim de o astfel de construcție, lumea de pe ecran începe să aibă valențele gândite de autor, nu semnele distinctive ale realității și vieții.

Construcția e observabilă și în secvențele următoare ale filmului. Când îl caută pe procurorul care urma să investigheze cazul de la mănăstire, un polițist află că acesta a plecat să chestioneze un băiat care tocmai și-a înjunghiat mama și a pus poze pe



net cu fapta sa. Imediat ce transmite acest lucru colegului său aflat la volan, parbrizul mașinii de poliție e împroșcat cu zloată. Zloata aruncată peste discuția polițiștilor e o remarcă a autorului la adresa senzaționalismului tabloid atât de vizibil în presa autohtonă și la adresa modului în care *înghițim* opinii contrafăcute (care *ne* murdăresc privirea).

Construcția e prezentă și în caracterizarea personajelor, a căror constituție nu e dată numai de faptele și afirmațiile lor, ci și prin elemente plasate în mediul lor intim, elemente care să sugereze calitatea persoanelor respective. Cum e cazul medicului care o externează pe Alina, în biroul căruia zărim, pe perete, un calendar ortodox și o reproducere a Giocondei. E ca o replică ironică adresată de autor personajului, o replică de care personajul nu mai poate scăpa indiferent cât de profesionist ar părea și indiferent cât bun gust ar dori să exprime în atitudinea sa. În acest sens operează și referințele pe care le capătă cele două fete: faptul că ar fi fost abuzate în orfelinat (de un domn din occident care le făcea *tot felul de poze*), faptul că tatăl uneia dintre ele s-a spânzurat, iar fratele ei este retardat. Datele acestea deja le transformă pe fete în victime (și sînt aspecte care, din nou, trimit spectatorul pe o anumită pistă în ceea ce le privește pe tinere – lucru ce va fi confirmat pe ecran pînă la urmă: cele două fete vor fi victime absolute).

Construcția văduvește proiectul de două aspecte esențiale, întâmplarea și ineditul, elemente care ar fi putut certifica faptul că pe ecran e o realitate care emană viață. Prin construcție, ecranul e încărcat cu sens și fiecare secvență ajunge să spună ceva. Doar că, de cele mai multe ori, filmul e asemănător radiografiilor jurnalismului de consum, cele oferite privitorilor sub forma unor știri care au în spate ideea că nimic nu este interesant dacă nu conține o fărîmă de scandal: unele secvențe vorbesc despre comercializarea spiritualității, altele sugerează o relație homosexuală, alta vorbește despre pornografie infantilă, altele arată violență, altele arată cum părinții își nedreptățesc copiii adoptivi. *După dealuri* e ca un laborator cu mediu controlat, străbătut de gândurile autorului despre viața religioasă și despre modul în care laicii se raportează la această viață.

Minimalism bine temperat

Marian Sorin Rădulescu



Echipa filmului *După dealuri* la Cannes 2012

După dealuri este un „film de autor” de Cristian Mungiu, inspirat din romanele-reportaj ale Tatianei Niculescu-Bran ce au ca subiect intens mediatizat „caz Tanacu”: la o mănăstire din Moldova, o tânără recalcitrantă moare, după ce preotul și maicile o imobilizează, ca urmare a purtării sale violente. Regizorul a declarat de la bun început că filmul său e altceva decât un documentar ce „ecranizează” întâmplările, încheiate tragic, de la Tanacu.

În film, două tinere fete care au crescut împreună la orfelinat se reîntâlnesc. Între timp, una din ele - Voichița (Cosmina Stratan) - e pe cale să devină o „făptură nouă”, *nota bene!*, prin asumarea unei „experiențe ecleziale” (deprinzând, încetul cu încetul, taina spovedaniei, a împărtășaniei), nu „religioasă” (de tip pietist). Pare că și-a găsit pacea în viața de obște a unei mănăstiri, unde se nevoiește cu „postul și rugăciunea” (în limbaj „progresist”: este spălată pe creieri). Cealaltă - Alina (Cristina Flutur) - se întoarce la prietena ei din România după ce lucrează o vreme în occident (pe care personajul preotului din film îl consideră „cam căzut de la dreapta credință”). Acum a găsit de lucru pentru amândouă pe un vapor. Voichița însă pare să asculte de o „altă lege” (după ce a descoperit bucuria comuniunii euharistice,

îmbisericindu-și mintea), pe care „revoltata” Alina nu o poate pricepe. Una pare să fi câștigat (cel puțin deocamdată) lupta cu singurătatea. Cealaltă, nedusă aproape deloc pe la biserică, încă se războiește cu „urâciunea pustiirii”. După ce tulbură exagerat de mult slujbele și rânduiala din mănăstire, este internată câteva zile într-un spital de psihiatrie. Acolo e sfătuită să se reîntoarcă la mănăstire pentru „că are mai multă liniște”. Devenind tot mai agresivă, maicile o leagă de o scândură foarte asemenea unei cruci și, câteva zile mai târziu, moare.

Sub aparenta sa „obiectivitate”, *După dealuri* ascunde profunzimi de apolog ce ating dimensiunea euharistică a existenței umane. Rugăciunile pe care preotul (Valeriu Andriută) - cu duhul blândeții - le citește Alinei (în vederea îndepărtării „duhurilor necurate”), canonul pe care îl dă (mătăniei, „post negru”), lectura îndreptarului de spovedanie în grupul de maici, interdicția femeilor de a pătrunde în altarul unei biserici ortodoxe, „icoana făcătoare de minuni”, permanentele raportări la despătimire, la „viețuirea bineplăcută lui Dumnezeu”, la importanța de a-ți cunoaște și spovedi toate păcatele etc. par - pentru privitorul agnostic, certat cu (sau indiferent față de) credința bisericească - desuete, încifrate, obscure,

inutile sau ilare. Ca tot ce ține de religie. La final însă, aproape întreaga obște (care, departe de a fi ostilă și indiferentă față de soarta recalcitrantei, se roagă până în ultima clipă pentru despătimirea ei) ajunge sub incidența legii lumești. Preotul și câteva maici cad sub felurite acuzații ale Poliției și urmează a fi anchetați de Procuratură pentru „privare de libertate”. În aceste clipe, Voichița trece prin momente de confuzie, de îndoială. Filmul lui Mungiu nu exprimă însă zădărnica jertfă Mântuitorului (a cărei icoană, într-unul din ultimele cadre, privește - de pe catapeteasma bisericii - atât personajele, cât și spectatorii), ci, eventual, greutatea pe care o întâmpinăm noi, oamenii, de a ne asuma până la capăt jertfa Sa, atunci când am ales - asemenea Voichiței - „calea cea strâmtă” a pocăinței. Privit mai atent, *După dealuri* transmite fiorul acestei răscolitoare mărturii de credință. Filmul (care nu este - nici în această privință - ilustrativ și artizanal, ci expresiv, bogat în sugestii) încarcă spectatorul cu o neîntreruptă și stranie stare de tensiune, cu o emoție pe care ți-o strecoară în suflet doar întâlnirea cu capodopera. Sau cu poezia - tot una, care este însuși limbajul experienței bisericești, al Ortodoxiei. Expresivitatea imaginii (Oleg Mutu) și scenografiei (Călin Papură, Mihaela Poenaru) recuperează o anume plasticitate cu care filmul românesc nu s-a mai întâlnit de ceva vreme. Dialogurile și interpretii (toți, fără excepție) transmit o reconfortantă senzație de firesc, iar montajul (Mircea Olteanu) conferă poveștii un dinamism de *thriller*.

S-a spus că *După dealuri* pune societatea românească, o dată mai mult, într-o „lumină proastă”; că obediența regizorului față de „corectitudinea politică” a Occidentului e scandalosă; că e „blasfemiator”; că aduce în discuție lucruri ce nu se cuvin abordate (ca și cum ar exista, într-adevăr, teme și subiecte *tabu* - și se vede că ele există, pentru unii) ș.a.m.d. După vizionarea primelor *teasere*, am știut că *După dealuri* nu va fi nici dulceag-sentimental, dar nici grotesc-licențios. Viziunea minimalistă, bine temperată, a lui Mungiu îl lasă pe privitor să-i deslușească miezul, tâlcurile ascunse. Pentru că, așa cum „după dealuri” se află - în funcție de perspectivă - fie mănăstirea (unde cei ce viețuiesc după învățătura Bisericii își vin în fire), fie lumea (pluralistă, liber-cugetătoare, semeață), la fel și drama filmului - asemenea parabolelor hristice - este percepută diferit, potrivit așezării duhovnicești a fiecărui spectator în parte.

Ninsoarea ca o tăcere fără răspuns

Alexandru Jurcan

Îmi pare atât de rău că mă despart în opinii de (unii dintre) prietenii mei rafinați cinefili! Adică... mie mi-a plăcut mult filmul lui Mungiu, *După dealuri*. Știam cazul Tanacu din ziare, de la televizor. Am răsfoit cărțile Tatianei Niculescu Bran și îl cred pe regizor când afirmă că a luat ca pretext realitatea pentru o operă de ficțiune. Mungiu a conceput scenariul depășind flagrant cărțile *Spovedanie la Tanacu* și *Cartea judecătorilor*, mergând spre ficțional. Nu uităm că prima carte a Tatianei Niculescu Bran a fost dramatizată de Andrei Șerban pentru spectacolul său, care a constituit primul impuls pentru Mungiu.

Un film echilibrat, ca o cumpănă între vijelii, mentalități, credințe. E atât de greu să nu fii părtinitor, să nu dai verdicte! Cred că am înțeles

mesajul lui Mungiu, epurat de orice fapt concret. Adică? Fiecare are dreptate. Se întretaie toate dreptățile posibile. Fiecare e șef pe planeta lui. Voichița e îndoctrinată, Alina e lucidă și vrea să-și trăiască viața, nu să se închidă la mănăstire. E vinovată Voichița că a găsit alinare în credință? E vinovată Alina că se zbate într-o credință sui-generis, a iubirii terestre?

Nu sunt de acord că Mungiu a vânat în film mizerabilismul românesc, străzile desfundate etc. Cred că nici nu s-a gândit la asta. Finalul, însă, e sugestiv. Noroiul pe parbriz, ca metaforă a lipsei de purificare, a privirii obtuze, a indiferenței. Un prieten susține că a simțit atmosfera tarkovskiană a filmului. Eu nu aș spune asta pentru că am simțit

filiații pur românești, venind de la *Moara cu norori Fădurea spânzuraților*. Geam, lămpaș, noapte, vânt, ninsoare, câini. Uneori se filmează doar mâini febrile, alteori ceea ce există deasupra capetelor umane. De la filmări lente se trece brusc la scene toride, agitate, zgomotoase, în ritm drăcesc de... exorcizare. Joacă în film Valeriu Andriută, Cosmina Stratan, Cristina Flutur, Dana Tapalagă etc.

Se înfruntă aici iubirea pentru Dumnezeu, în teritorii nedefinite, cu dragostea umană pasională pentru aproapele. Enunțată fiind problema, nu se insistă abuziv sau vulgar asupra iubirii dintre cele două fete. Alina „turbează” deoarece Voichița a ales iubirea pentru Dumnezeu. Stările ei sunt rezultatul unei evidențe tragice. Refuzul de a transfera carnalul în metafizic. Un strigăt animalic contra frustrărilor de orice fel. Ceilalți - cei de la mănăstire - se află pe malul opus și au alte arme. Intențiile lor sunt generoase. Pete de umbră, firicele de lumină, așteptări glaciale, ninsoarea ca o obstinație a tăcerilor fără răspuns.

sumar

bloc-notes		
Alexandru Ioiga	La moartea balerinei	2
editorial		
Sergiu Gherghina	În căutarea unui (alt) laitmotiv	3
cărți în actualitate		
Cezar Boghici	Cartea catoptrică	4
Vistian Goia	Boala autorlăcului de altădată	5
Dorin Mureșan	Literatura intens colorată	5
Ion Buzăși	O monografie (prima) despre Vasile Aaron	6
comentarii		
Mircea Popa	Un istoric literar cu program	7
lecturi		
Ion Pop	Dan Mircea Căpăriu și noua "singurătate colectivă"	9
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Romanul ca tentativă în morfologia culturii	10
Așezăminte culturale transilvane. Colecția Oriens		
de vorbă cu filosoful Virgil Ciomoș	Casa "Alexandru I. Lapedatu"	11
Virgil Ciomoș	Filosofie și psihanaliză	14
Horia Lazăr	Inconștientul și omul imponderabil	16
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Pater incertus (I)	18
proza		
Dorin David	Pe cărare	19
focus		
Sanda Berce	Dimensiunea pierdută a spațiului: spațiile memoriei	20
dezbatere & idei		
Ionela Iacob	Medicină, magie, religie. Încercări de ușurare a suferinței umane	22
metaforele nordului		
Flavia Teoc	Piticii - făpturile din oasele pământului	23
patrimoni		
Vasile Radu	Gadget-urile artei (II)	24
flash meridian		
Virgil Stanciu	Michael Ondaatje - la masa nesemnificativilor	26
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Noul look al teatrului ARIEL sau și, totuși, se poate...	27
zapp media		
Adrian Țion	Sfârșitul lumii la TV	28
sport & cultură		
Demostene Șofron	Om vs. Inteligența artificială	28
mofteme		
Vasile Gogea	Caragiale și muzica	29
acvariul cu petice		
Mihai Dragolea	Destin frânt între "răsfățat" și "alintat"	29
jazz story		
Ioan Mușlea	Miles Davis, finalul ...	30
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Imunitatea la miracole ...	31
teatru		
Claudiu Groza	"Noul circ" în căutarea sincretismului	32
film		
Lucian Maier	Laborator cu mediu controlat	34
Marian Sorin Rădulescu	Minimalism bine temperat	35
Alexandru Jurcan	Ninsoarea ca o tăcere fără răspuns	35
plastica		
Livius George Ilea	Tribuna Graphic 2012	36

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

plastica

Tribuna Graphic 2012

Livius George Ilea

Sfera vizualului contemporan, invadată de obsesia unei corporalități epidermice exacerbate, denunțând o cvasi-permanentă alertă a simțurilor deturnate/asfixiate în „jungla de beton” și în păienjeniișul noilor media specifice marilor metropole, mizează adeseori pe expresivitatea texturii, pe calitățile haptice, pe mesajul intrinsec al materiei (propriu-zise ori simulate), pe arsenalul nelimitat al asociațiilor declanșate, aproape în regim proustian, de „urzeala” percepției senzoriale a lucrurilor.

Astfel, în actuala ediție *Tribuna Graphic*, în timp ce canadianul Derek Michael Besant utilizează în lucrările sale, aparținând seriei *Nuit Blanche*, elementul textural ca temă centrală, ca modalitate esențială de expresivitate plastică, vizând impactul emoțional pe care materia sugerată (în cazul de față, materialul textil, frenetic, angoasant, răvășit al unei lenjerii de pat) poate să îl declanșeze privitorului (posibil - de ce nu? - internaut insomniac, pasionat al site-ului denumit cu tocmă titlul generic al ciclului de gravuri prezentate), un alt artist, de pildă, Hisashi Kurachi, în lucrarea sa *Positive*, se servește de materialitate/textură cu intenția de a amplifica, prin incongruență vis-a-vis de reperul formal propus, raportul cu (i)realitatea, inducând ca mesaj secund, consecutiv celui principal relativ la prezență/absență, și conflictul familiar/nonfamiliar. Un rol esențial îl ocupă jocul texturilor la italianul Giancarlo Pozzi (*Alberi senza nome*), prin care se constituie „armătura” vizuală pe care artistul construiește sugestia unei stări/trăiri emoționale greu de exprimat altfel. Și la conaționalul său, mereu tânărul și în plină formă Remo Giatti, aplecarea sensibilă asupra valențelor expresive ale diverselor texturi, alături de recursul la jocul cromatic și la ingenue forme cvasi-organice, devine metaforă structurantă, subliniind fluiditatea și potențialul metamorfotic al sistemului de relații simbolizat, precum în xilogravura *Io e gli altri*. La plasticieni precum Brita Weglin (*A Swimmer*) ori Teregulov Ayrat (*Animals*) se urmărește impactul vizual al bogăției texturale, latența sa decorativă favorizând un ludic mai degrabă optic, senzorial; la polonezul Krzysztof Szymanowicz, textura, materialitatea devin prețioase accesorii de sugestie afectiv-intelectivă, intrând în contrast cu non-textura - non-materialitatea fundalului întunecat înconjurător suspendând spațio-temporal obiectul/obiectele meditației plastice (*Souvenirs XVII*). Alte abordări ale texturii am putea identifica la Liliana Oltean (*Ianus*), ca expresie vizuală a punții între concret/corporal și metafizic - vizând registrul stihial/cosmic (configurații stelare, galactice), respectiv derma (umană/animală), - și, doar ca semn al unei absențe ființiale, la Ana Vivoda (*Traces*). La Marc Frising (*The eternity of a child's dream is a fleeting moment VIII*), texturile de intenție surrealistă și expresie *Vintage* vin doar să

contribuie, alături de cromatică, la insolitarea elementelor compoziționale, la extragerea lor completă din contingent, exilându-le într-un sistem referențial imaginar, paradoxal, al cărui spațiu incert se asociază unui dat temporal vag, menit să evoce „eternitatea tranziției”.

Regimul cromatic - în mod firesc „vioara a doua” în artele grafice - asociat mai curând cu picturalitatea, variază dramatic de la non-culori (alb/negru), la monocromii, game armonice, surdinizate, ori dimpotrivă, vocale, până la inflexiuni de poster publicitar ori efecte op-art. La lituanianul Alfonsas Cepauskas (*Sale Of A Horse* din ciclul *Karšuva Legend*) culoarea, deși „căutată”, armonică, deține doar rolul de a delimita arealuri structurale învecinate ca topos, textură și vibrație, subordonându-se întru totul vervei narative a liniei, în timp ce la neerlandezii Ravenhorst Jurjen (*Viewpoint*) și Brouwer Ardi (*Reineveldbrug*) cromatică deține o situație privilegiată în economia lucrării, potențând spontaneitatea „regizată” a efectelor de laviu, de tuș ori de cărbune, ce dau Savoare tehnicii litografice, și, mai ales, fiind o importantă sursă de „fior metafizic”, supralicitând sentimentul de straniețe și solitudine indus de lipsa personajelor umane ori de metafore iconice, vehiculate în pictura metafizică de un Carrà sau de Chirico - turnul, tabla de șah, podul, zidurile cetății. O notă poetică, arhaizantă, de palimpsest susceptibil de a evoca straturi civilizaționale multiple, obțin prin efectele cromatice uzitate Dimo-Kolev Kolibarov (*Gravitation*), Pektaş Hasip (*Nature*) ori Todor Ovcharov (*Primary chronology I*), în vreme ce la Aleksandar Mladenovic Leka (*Vic, Red Triangle*), sugestia de „cadru de film” de cinematecă trimite la momentele de ascensiune ale culturii pop-rock din Iugoslavia post-titoistă. La Hanks Rew (*Defloration*) - prin aspectul vetust, de secvență de bandă desenată din perioada colonială a continentului australian - culoarea apare pentru a marca o distanțare nostalgic-ironică, nu lipsită de grotesc, de *Weltanschauung*-ul unor timpi istorici revoluți. Ca accent cromatic în sine, cu rol structiv, compozițional, regăsim culoarea în contextul lucrării cu tentă modernistă, abstractizantă *My home is my castle* (de altfel nu foarte reprezentativă pentru opera graficianului austriac), aparținând lui Elmar Peintner, sau în discursul strident, pe marginea kitschului, al „șarjei” post-moderniste, în *Portrait*, lucrare semnată de tailandezul Methaphisit Suwan, cu o mare doză de umor cinic, terifiant, ori la Brita Weglin (*A Swimmer*), în acest din urmă caz, fiind vorba de susținerea/insolitarea centrului de interes printr-un conflict culoare-formă, gen poster publicitar. La Onnik Karanfilian (*Other side*) culoarea are, în principal, rolul de a unifica spațiul compozițional sfâșiat, conectându-l în același timp cu un „dincolo” doar intuit; de

(continuare în pagina 19)

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



6423416100180