

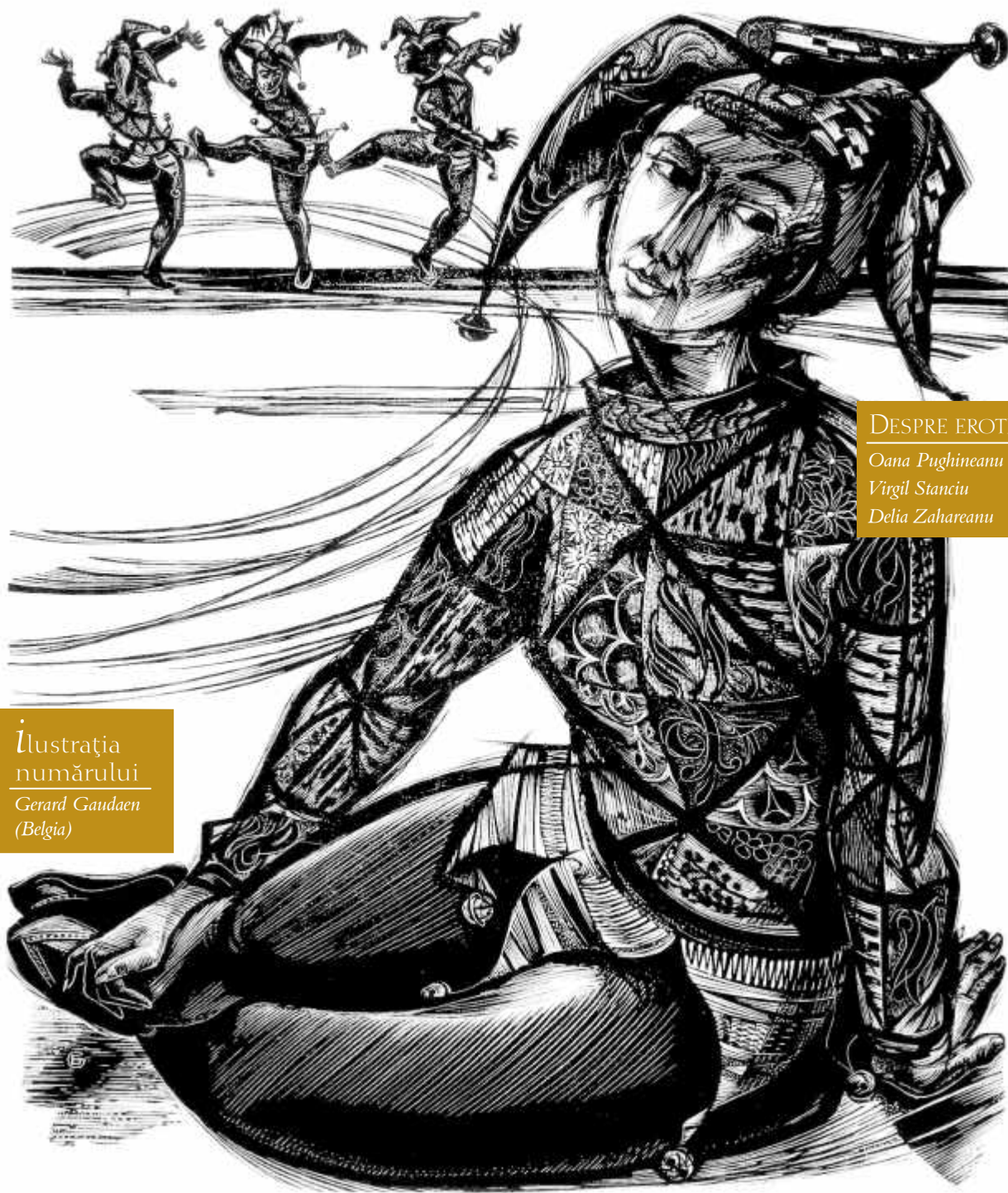
serie nouă • anul III • nr. 36 • 1-15 martie 2004 • 10.000 lei

T

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



DESPRE EROTISM

Oana Pughineanu

Virgil Stanciu

Delia Zahareanu

Ilustrația
numărului

Gerard Gaudaen
(Belgia)

TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Centrului de Studii Transilvane Cluj
și al Ministerului Culturii și Cultelor.

CONSILIUL CONSULTATIV AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHET
ION MUREȘAN
MIRCEA MUTHU
IOAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUȘCAȘ
IOAN SBĂRCIU
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 TOHĂZAN

Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

Consemnări

Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei

■ *Constantin Dumitrescu*

La început de secol și de mileniu cercetarea culturii tradiționale se desfășoară într-o textură interdisciplinară conjugând preocupările arheologilor, sociologilor și istoricilor de artă populară deopotrivă.

Cum aceste cercetări nu se finalizează într-un timp strict determinat este firesc ca rezultatele să fie cunoscute secvențial și tipărite în publicații de specialitate care în istoriografia modernă sunt cunoscute sub denumiri diferite: anale, anuale, buletine etc. Nu sunt nicidecum dări de seamă ale unor institute de cercetare, muzee sau arhive ci, mai degrabă, o riguroasă selecție a celor mai recente rezultate dintr-un domeniu sau altul.

În primul rând sunt instrumente cu care se operează în bibliografia de ultimă oră. Dar și „monedă” de schimb cu publicațiile similare din țară și de peste hotare.

Numeroase sunt lucrările definitorii din domeniul istoriei, arheologiei, botanicii, zoologiei, lingvisticii care s-au conturat mai întâi sub forma unui studiu publicat în această veritabilă „carte de vizită” care este anuarul unui institut de cercetare sau muzeu.

La Cluj, bunăoară, au făcut epocă și sunt încă la mare prețuire acest gen de cărți-publicații. Se trudește din greu de decenii la seria *Acta Musei Napocensis*, la Anuarul Institutului de Istorie Națională, la seriile publicate de Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Universitatea de Medicină și Farmacie, Universitatea Tenhică, care se adaugă celor editate de Grădina Botanică și Institutul de Speologie, cu ascendență încă din vremea cititorilor Racoviță, Borza, Emil Pop și desigur la Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei.

Care în ediția sa din 2003 ne îndeamnă să întredeschidem insiprată poartă-cooperă și să ne afundăm în lectura celor peste 500 de pagini structurate în patru capitole de sine stătătoare.

Primul dintre aceste capitole este intitulat sugestiv *Evocări* dar dincolo de tenta enciclopedică inserează câteva articole, fiecare cu aură de inedit. Pentru că universitarul Dumitru Pop abordează personalitatea lui Nicolae Drăganu din perspectiva celui care, dincolo de lingvistică și istoria literaturii vechi, a găsit răgaz și pentru cultura tradițională. O pagină de istorie orală cu certă valoare documentare o reprezintă interviul de acum un sfert de veac cu etnobotanistul Valeriu Butură și ucenicia acestuia la școala lui Dimitrie Gusti, colaborarea cu H.H. Sthal și Constantin Brăiloiu. Pe parcursul a peste 40 de pagini Daniela Șerdan Orga publică, însoțit de comentarii pertinente, studiul „Leontin Ghergariu și bisericile de lemn din Sălaj”, prima încercare de a valorifica o cercetare îndelungată a ilustrului pedagog, posibil punct de plecare pentru tipărirea integrală pe nedrept uitatului manuscris.

Capitolul *Evocări* se încheie cu un portret al renumitului herborist și vindecător năsăudean Anton Popârțac, reproducându-se și fragmente din rețetarul său de sfaturi și indicații medicale, concepute într-un limbaj colorat, cu o fină ironie la adresa celor care tânjesc după nemurire.

Cu al doilea capitol al Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei pentru 2003 intrăm în universul specializat al unui triptic: *Obiceiuri. Ocupații. Cultură populară*.

Maria Boșca semnează substanțialul studiu „Ceramica habană în patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei”, întregind mai vechile cercetări ale istoricilor Magdalena Bunta și Paul Gyulai iar Pamfil Bilțiu ipostiază mătrăguna în cultura populară din Maramureș. Un articol semnat de Simona Munteanu și Ioan Toșa aduce în atenția cititorului „Fonduri documentare privind cultura populară românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea”.

Nu este ignorată nici o structură a cotidianului. Astfel Iulia Blaga intuiește izvorul unității obiceiurilor populare în vigorosul filon al obiceiurilor de muncă din Transilvania, dr. I.A. Goia ne pune în față rezultatele cercetărilor privind gospodăria tradițională țărănească în zona plătoului Ghețar, Țara Moșilor.

Unele studii se referă la zone, altele investigatează comunități circumscrise unui sat: Vărăritul în satul maramureșean Baba, studiat de Cristian Micu sau „Ciclul calendarului în satul Alunișul” în consemnarea lui Marius Dan Drăgoi.

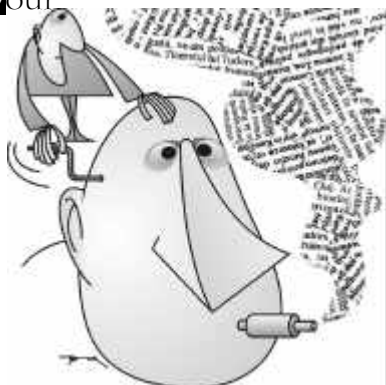
Spuneam că fiecare capitol al unui Anuar poate fi privit ca o sinteză de sine stătătoare. Așa este și cel de-al treilea capitol: *Credințe. Mituri. Simboluri. Superstiții*.

Și ai ce învăța, ai ce afla. Despre ursitul în credințele populare românești, obiceiuri și credințe legate de sarea pământului, colacii ceremoniali, cultul șarpelui la maramureșeni, magia cânepii, medicina populară, plante de leac și descântec, ființe demonice ale torsului sau figura fierarului sacru în cultura populară maghiară.

Fiecare sintagmă este punct de plecare pentru o viitoare carte, pentru conexiuni dintre cele mai neprevăzute.

O constantă preocupare a specialiștilor din muzee este cea legată de conservarea patrimoniului. Fără tehnicile de conservare cursa contra Cronos nu poate fi câștigată. Și fie că este vorba de restaurarea unui păretar din colecția muzeului, de problematica restaurării unei icoane repictate, după cum ne propun Laura Troșan, respectiv Dragoș Drăgan, în considerațiile Paulei Dora Pascu privind conservarea patrimoniului imobil sau de propunerea de conservare a monumentelor etnografice din Parcul Etnografic „Romulus Vuia” avansată de Mihaela Gropeanu, toate aceste studii întregesc imaginea unor preocupări responsabile pentru cultura populară, receptată din perspectiva timpului, un oarecare moment al veșniciei. Având sigiliul editorial al Consiliului Județean Cluj și al Muzeului Etnografic al Transilvaniei, ANUARUL 2003 se înfățișează ca o solidă etnosinteză a arealului transilvan.

bour



Lucian Pintilie, regizor în rezervă

■ Ioan-Pavel Azap

Unul din miturile acreditate după 1989 a fost genialitatea lui Lucian Pintilie. Și nu fără teme. Revenirea regizorului în circuitul public din România a fost precedată de legenda *Reconstituirii* (1968), film văzut - până atunci - de prea puțin lume, dar despre care se vorbea/scrise, totuși, destul mult, un posibil, în altă conjunctură, nucleu al unei (deocamdată inexistent) școli românești de film. Nici *Duminică la ora 6* (1965), debutul său în cinematografie, nu era de lepădat, dimpotrivă. În plus, Lucian Pintilie avea aura expatriatului, a celui care monta teatru și operă în occident și cărui a se interzise *De ce trag dopotele, Mitică?* (1979). Era, alături de Liviu Ciulea, unul dintre autenticii regizori de film distruși de sistemul din România. Nimeni nu se întreba de ce nu reușește să facă film în străinătate (cu excepția *Salonului nr. 6*, 1973, adaptare liberă după Cehov, turnat în Iugoslavia), asemeni lui, să zicem, pentru a ne rezuma la câțiva regizori din est, Milos Forman, Roman Polanski sau Andrei Mihalkov-Koncalovski! De altfel, atunci, aproape toți eram convingiți că numai lipsa de libertate îi împiedică pe marii noștri regizori să-și dea măsura adevăratului lor talent, pentru că altfel...

Și iată că această libertate a venit, iar dezamăgirile au curs gărlă. (Și pentru primii ani de după revoluție nici nu poate fi măcar invocată lipsa banilor, sărăcia de mai târziu - în ultimă instanță efect și nu cauză a lipsei de talent.) Nici Daneiliuc, nici Pița, nici Veroiu, nici Nicolaescu - pentru a pomeni câteva nume mai cunoscute - nu s-au ridicat măcar la nivelul filmelor anterioare, realizate sub dictatură. Un singur regizor din "vechea gardă" a reușit să se autodepășească: Nicolae Mărgineanu cu *Privește înainte cu mânie*, pe un scenariu de Petre Sălcudeanu (cu un final care la momentul respectiv, 1993, părea ușor exagerat, forțat - asasinarea muncitorului șomer cu vocație de lider sindical interpretat de Remus Mărgineanu -, dar care s-a dovedit a fi premonitoriu). În ultimii 14 ani, debutanții (nici aceștia toți, evident) au fost cei care au revigorat, atât cât li s-a permis de către "monștrii (mai mult sau mai puțin) sacri", filmul românesc: Nae Caranfil, Valeriu Drăgușanu, Radu Mihăileanu, Radu Nicoară, Laurențiu Damian, Marius Șoptorean, Bogdan Dumitrescu, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean - și lista rămâne (nu foarte mult) deschisă.

Din păcate, nici Pintilie nu a confirmat așteptările - prea marile așteptări -, în ciuda succesului înregistrat în occident, îndeosebi în Franța. Încă de la primul film postrevoluționar, *Balanța* (1992), se poate observa limitarea regizorului la subiecte cu miză mică, de interes imediat, evenimientale, conjuncturale. Nici un spectator sau critic onest nu poate să nu recunoască, azi, că *Balanța* este un film datat, prăfuit. Cum și mai datat este *Prea târziu* (1996), cum ostentativ-mizerabilist este *Terminus Paradis* (1998), după cum greu de înțeles - cel puțin din punct de vedere strict "meșteșugăresc", al regizorului ca autor al filmului ca produs cultural - este *După-amiaza unui torționar* (2000). Sigurul titlu care îl depășește, în

sensul bun, pe Lucian Pintilie - cel de după '90, fără a egala măcar *Reconstituirea* - este *O vară de neuitat* (1994), poate tocmai pentru faptul că, deși tratează tot tare ale societății contemporane, eterne de altfel - șovinism, intoleranță etc., acțiunea, plasată la începutul secolului 20 (și, probabil, și forța prozei lui Petru Dumitriu), îl împiedică să circumscrie totul unui spațiu/timp strict delimitate, respectiv România, și, implicit, să rateze prea ușor. Dar și acest film este "grevat" de stilul de filmare rece, distant, ostentativ neutru, fără nici un fel implicare afectivă. De altfel, aceasta cred că este marea lipsă, "tumoarea" de care suferă Pintilie: regizorul nu-și iubește personajele, nu-și iubește filmele (ceea ce nu înseamnă neapărat că le urăște), nu se iubește nici (măcar) pe sine. Își iubește, spune el, țara, și toate filmele lui sunt născute din această suferință. Fără nici o umbră de răutate sau de ironie, dar ar fi fost, poate, mai bine să nu-și iubească atât (și în acest fel) țara: am fi pierdut un patriot, dar am fi câștigat un regizor. Și mă gândesc aici la un superb, extraordinar scenariu al lui Lucian Pintilie (citit în urmă cu mai bine de zece ani în *Secolul XX*, apărut ulterior și în volum), după *Colonia penitenciară* a lui Kafka. Este scenariul care, odată transpus pe peliculă, ar putea să-l "reabiliteze" pe Pintilie ca regizor de film cu adevărat mare. Altfel, riscă să rămână autorul unui singur film genial: *Reconstituirea*.

În sfârșit, ajungând la *Niki Ardelean, colonel în rezervă*, pretextul rândurilor de până acum, trebuie spus că filmul reprezintă o cotitură în opera lui Pintilie: regizorul a trecut de la faza de a nu-și iubi personajele, filmul, la aceea de a-i fi indiferente, ceea ce, să recunoaștem, este un pas înainte. Este cel mai rotund, cel mai fluid, cel mai puțin ostentativ film al său (repet, este vorba de cea de a doua perioadă de creație a lui Pintilie, cea de după 1989). Scenariul lui Cristi Puiu (de la al cărui debut, *Marfa și banii*, au trecut, iată, patru ani, fără a fi urmat, din păcate, de un al doilea



film) și al lui Răzvan Rădulescu contribuie din plin la acest fapt. Încăput pe alte mâini (ale lui Cristi Puiu, de exemplu, care este și scenaristul propriului film) ar fi putut să fie o mică bijuterie, o capodoperă "minoră", discretă, de genul celor semnate cândva de Jiri Menzel sau de Milos Forman (cel din perioada cehă). Avem de-a face cu un film "de cameră", cu foarte puține exteriorizări, accentul fiind pus pe relația dintre personaje, îndeosebi dintre Niki Ardelean (Victor Rebengiuc) și cumnatul acestuia, Florian (Răzvan Vasilescu). După moartea accidentală a fiul său, Niki, colonel (de armată, precizare necesară) în rezervă, trăiește drama destrămării familiei: fiica, Angela (Dorina Chiriac) și ginerele (Șerban Pavlu) se pregătesc să emigreze în Statele Unite. Și, ca și cum nu ar fi de ajuns, cumnatul său, ineuizabilul și atoateștiutorul Florian, alintat de toată lumea Flo (cu excepția colonelului, care i se adresează excesiv de politicos cu "dumneavoastră" și cu "domnule Florian", în timp ce grobianul Flo îl tutuiește de-i merg fulgii), se insinuează tot mai mult în viața lui, distrugându-i cu voluptate micul univers domestic, măruntul idealuri, convingerile nevinovate, fragilul echilibru familial. Flo(rian) îi uzurpă până și calitatea de tată, trecând pe primul loc în "top"-ul Angelei (ni se sugerează chiar o relație defel platonică cu zglobia noră). Ce poate să facă, cum poate reacționa la toate acestea fragilul, nevinovatul, candidul Niki (interpretat magistral de Victor Rebengiuc)? Suportând cu stoicism capriciile cumnatului - prototip al mediocrității agresive, al prostiei cu ștaif, al adaptabilului profesionist, lipsit de convingeri proprii sau de idealuri, suficient sieși. Asta până în clipa în care, punând cap la cap, ca într-un puzzle, micile "răutăți" ale lui Flo, docilul Niki își iese din matcă și, nici mai mult nici mai puțin, îl omoară. Un final aparent neașteptat, dar justificat dramaturgic, un fals happy-end, pentru că, în fapt, cel mai adesea, omul rămâne prizonierul conformismului, al automatismelor (reflexelor) impuse, condiționate de micii torționari, de acei dictatori în fașă întâlniți (dar cel mai adesea nebăgați în seamă) la tot pasul. Din păcate, filmul este mai bun când îl povestești decât când îl vezi. Ne izbim și aici de aceeași excesivă austeritate a mizanscenei, de aceeași amintită mai sus răceală a discursului regizoral, filmic, de lipsa de încredere în spectator (ca să nu o numim dispreț). În ciuda rigorii tehnice cu care lucrează Pintilie, sunt secvențe în plus (care dacă ar fi lipsit ar fi îmbogățit filmul), cum ar fi secvența de *post coitum* dintre Dorina Chiriac și Șerban Pavlu, absolut gratuită, nici erotică, nici (măcar) pornografică.

Despre interpretare, cuvinte (aproape) numai de bine: Coca Bloos reușește să salveze de la ridicol un personaj condamnat din start (soția lui Niki); Dorina Chiriac - incendiară cel mai adesea, ușor crispată, falsă uneori; Șerban Pavlu - corect, țepăn, rigid, în tonul obișnuit al interpretării sale; și tot în tonul obișnuit Răzvan Vasilescu - histrionic și cabotin (cel mai adesea în exces). Cel care duce cu adevărat filmul în spate este Victor Rebengiuc, care egalează performanța lui Dorel Vișan din *Senatorul melcilor* (îndatorându-și fiecare regizorul): aceea de a salva, aproape, filmul. Dar nu actorii legitimează regizorii, ci filmele.

Despre simțul măsurii într-o lume în derivă

■ Ciprian Lupșe

NICOLAE KALLÓS

Crâmpiei de viață din secolul XX. Un dialog despre evreitate, holocaust și comunism ca experiențe personale consemnat de Sandu Frunză Iași, Editura Fundației AXIS, 2003

Trei planuri trebuie dintru început urmărite în diacronia lor, ca tot atâtea niveluri de conturare și devenire a personalității, respectiv a istoriei individuale, proprii subiectului acestui interviu, profesorul universitar Nicolae Kallós (unul din supraviețuitorii lagărului Buchenwald), pentru ca apetența cititorului *vis-à-vis* de o lectură fluidă, circulară unor tot atâtea subiecte centrale – evreitate, holocaust, comunism –, să poată fi satisfăcută. Originile – etnică și topografică –, experiența traumatizantă a violenței inutile, iraționale, speranța iluzorie a unui nou început ne sunt prezentate ca domenii de referință pentru trecutul recent al evreității central și sud-est europene.

Realizat în noiembrie 2001, când Nicolae Kallós împlinea 75 de ani, cu concursul direct al domnului Sandu Frunză, interviul, dealtfel un veritabil dialog, parcurge o serie de teme în vederea demitizării lor, sau cel puțin cu scopul nedeclarat, dar intrinsec discursului, al clarificării unor aspecte “sensibile” ce tind constant să devină sarea și piperul discuțiilor neacademice purtate între amatori, și care și-au câștigat în timp statutul de loc comun în sfera culturii generale a unora dintre aceștia.

Prima jumătate a secolului trecut găsește comunitatea evreiască de pe teritoriul României divizată în ortodoxie (comunitatea sefaradă, de origine spaniolă), comunitatea *status quo* și mișcarea neologă (de rit occidental, reformatoare, activă mai ales pe teritoriile de atunci ale Germaniei și Austro-Ungariei). Cum putem interpreta această segmentare, mai ales la acea vreme, când nuanțele cultului iudaic devin semnificative pentru relațiile comunității ebraice cu propriile tradiții? Ca secularizare sau, dimpotrivă, ca modernizare a cultului iudaic? Conform profesorului Kallós se impune un relativism prudent: avantajele acestui proces, declanșat de mișcarea neologă, sunt evidente; nu se întâmplase atunci pentru prima oară în istorie ca trecerea la utilizarea limbilor vernaculare să facă accesibilă maselor cultura scrisă a grupului etnic ce le reprezenta (fie aceasta văzută și numai sub forma predicii religioase, cum este cazul aici). De altă parte este incontestabil că riscurile presupuse de orice acțiune reformatoare se reflectă în abandonul unor reguli și precepte.

Mărturia profesorului Kallós continuă cu ilustrarea unor aspecte cotidiene ale manifestării sacrului în civilizația ebraică: “sinagogă, măcelării rituale, cimitire... Tăierile rituale de găini, găște... regulamentele prescrise pentru pregătirea mâncării” etc. În tot acest amalgam de activități, pe care se greacăză problemele de cult, familia Kallós recurge la arbitrajul ortodox. Perspectiva narativă curentă pornește din interiorul unei comunități cvasiutarhice, suficient de opacă la orice intruziuni exterioare. Constatăm că relațiile firești dintre și din cadrul comunităților evreiești, în speță din perimetrul balcanic și, mai general,

sud-est european, trimit cu gândul la încă neinventată pe atunci sintagmă care definește omonim întreaga problematică a ceea ce în prezent se înțelege prin *sat global*.

Discuția asupra unei percepții corectate (sic!) a imaginii evreilor deschide posibilitatea demitizării unor clișee care au constituit baza generală pentru antisemitism. Ușor de reținut, acestea au fost asimilate rapid și utilizate fără discernământ de anumite forțe interesate. La o analiză, fie ea numai de o relativă profunzime, acuzația de import din Rusia și de propagandă a bolșevismului, adusă evreilor, nu se susține: chiar supraevaluând numărul membrilor Partidului Comunist din ilegalitate (de la membrii propriu-ziși, în număr de cel mult o mie, la un total de 20000, împreună cu simpatizanții, evrei și ne-evrei), comuniștii evrei, statistic vorbind, aveau o pondere derizorie în raport cu totalul populației României, de 15-16 milioane. “Evreii sunt bogați...”. Lipsiți de dreptul posesiei pământului evreii se reprofilează pe comerț; mulți reușesc, dar și mai mulți – sute de mii – trăiesc într-o mizerie crasă, nereușind în pofida statutului profesional să își asigure un minim decent de trai. Evreii sunt suspecți de complot la revolta din 1907; însă, lipsiți prin lege de proprietatea asupra pământului, puțini au fost interesați și atrași să participe.

Se remarcă mai departe problema existenței în mediul social al tânărului Nicolae Kallós a unui gen de neîncredere reciprocă care grevează cadrul relațiilor evrei/ne-evrei, situație întreținută peste generații, de o parte și de alta, prin educație. Ca un potențial mecanism de apărare, achiziționat în timp drept urmare a unor experiențe neplăcute la contactul cu ne-evreii, în arealul evreității sud-est și central europene apare așa-numitul “spirit de ghetou”, a cărui asumare de către comunitatea evreiască locală a fost posibilă numai în paralel cu alte două procese, de întoarcere și de autarhizare a acesteia, procese ce s-au finalizat cu refuzul vieții sociale exterioare.

Această “închistare” cu rol defensiv face ca la începuturile “ușoare” ale antisemitismului în Ardealul aparținător pe atunci de Ungaria (presă, propagandă explicită sau mascată, invective), pericolul să nu fie sesizat imediat. În contextul dat, evreii de rând și chiar personalități de seamă ale vieții culturale, precum un Elie Wiesel la Sighet, se simt oarecum la adăpost de violență. Mai mult, după epuizarea evenimentelor, incapacitatea populației ne-evreiești de a înțelege tragedia din lagăre pare să fie o reacție de neîncredere similară celei anterior încercate de evrei la aflarea veștilor despre discriminările și acțiunile antisemite în forță din centrul Europei. (Absurdul acestei situații particulare ar da satisfacție, din punct de vedere strict semiologic, desigur, anticului Gorgias, autorul unei renumite “trileme”.)

Din experiența traumatizantă a lagărului, ca o încercare de reacție la violență, sunt de reținut acțiunile de selectare a tineretului (!), în vederea protejării, de către comitetul comunist ilegal. Totuși, demersul acesta, în aparență un umanism profund, nu poate eluda chestionarea din punct de vedere etic. Practica amintește de modul în care, cu mai bine de două milenii în urmă, Platon înțelegea să folosească ingineria socială pentru a-și pune în aplicare planul său de cetate ideală.

Comuniștii, în ilegalitatea lor, urmau același deziderat. Noua societate ce urma să fie întemeiată pentru omul nou avea nevoie de minți tinere, deschise oricărui proces formativ. Războiul, distrugător de valori, principii, cutume a creat un vid axiologic de care, încercând să profite, se folosesc nu numai organizațiile laice ci și structurile religioase – precum la Cluj biserica reformată –, care după încetarea ostilităților s-au lansat într-o amplă mișcare de prozelitism. Colateral evenimentelor reale din lagăr, se simte nevoia “îgienizării” memoriei de intruziunile indezirabile (aici) ficțiuni. Interviul dezmembrează anumite mitologii personale cu nuanțe melodramatice, privitoare la relații interumane specifice condițiilor spațiului concentraționar, relații care în varianta deturnată s-ar fi stabilit între viitorii profesori Nicolae Kallós și Gall Erno. Mitologia în cauză îi conferea celui de-al doilea un rol “apotropaic” într-o fictivă situație limită care îl privea direct pe primul, anume practica exterminării fizice a celor inapți de muncă.

După război comunitatea evreiască din România se regăsește practic scindată. O mică parte, crezând sincer în idealul internaționalismului, se implică în politică. Așa se face că ia naștere o nouă mitologie conform căreia în anii ‘50 majoritatea funcțiilor importante au fost monopolizate de comuniștii evrei. Nuanțarea problemei duce la rezolvarea ei: mult mai mulți evrei manifestau neîncredere față de noul regim, de aceea au preferat să emigreze. În plus național-comunismul a schimbat curând raportul de forțe.

Problema alienării contemporane a filosofiei, deși abordată de profesorul Nicolae Kallós la nivelul simțului comun, este tranșată de acesta arătând că filosofia prezentului în România suferă de ceea ce s-ar putea numi reticență înscrierii “într-o matcă naturală”. Filosofia românească pare-se că refuză să devină cu adevărat actuală. Ea abandonează total unele teme și conferă altora de import un ascendent mai mult sau mai puțin justificat.

Pentru cei interesați, găsim tot aici o serie de picanterii printre care afacerea destituirii lui Blaga și mitologiile aferente, “vânătoarea” despăgubirilor evreiești (o escrocherie “albă” specifică epocii postbelice caracterizată prin explozia serviciilor și hipertrofierea futilității mercantile).

Sub un aspect exterior discursului stilul narativ este similar aceluia întâlnit în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda. Dar dacă în cazul lui Preda lungile pasaje descriptive reprezintă o mărturie romanțată (pe atunci singura formă receptă de a face publice unele adevăruri incomode), aici întâmpinăm o situație asimilabilă sferei intertextualității: discursul-text “citește” realități istorice aparținătoare trecutului recent. Se decelează astfel statutul de document istoric al interviului, document ce ar putea, la rigoare, suscita interesul cercetătorilor întru istorie orală.

Încheierea, fapt specific oricărui interviu, îi revine interviuatului. În propriile cuvinte Nicolae Kallós ne prezintă rețeta personală împotriva alienării: cultivarea *simțului măsurii* “în viață, în comportament, în exercițiile intelectuale”. Prin aceasta, credem noi, a realizat într-o formă actualizată, poate fără să-și de seama – în pofida unei intenții constant și conștient orientate în acest sens (filosofic și ideologic) – mult râvnita de către cei vechi *ataraxia*.

Discernământ și dezinvoltură

■ Adrian Țion

ARGENTINA TĂTARU
Colecția de erori
Cluj-Napoca, Editura Fundației Alfa, 2003

Respingând energic rețetele calofile și tentația mistificărilor ludice, Argentina Tătaru plonjează curajos și firesc, încă de la începutul drumului ei poetic, într-un lirism dens, tensionat, întemeiat pe forța de persuasiune a limbajului dezinhbat, a cărui deschidere exclude edulcorările. Tonalitatea discursului se arată a fi mai degrabă severă, când nu e mușcător ironică, atitudinea de extremă exigență în fața cuvântului orientează transmiterea trăirilor eului interpret spre o ideatică sobră, ermetizantă în aparență, amenințată de o anume glacialitate involuntară. În ciuda acestor coordonate ușor sesizabile, poeziile din volumul *Colecția de erori* sunt mai mult niște puseuri lirice în egală măsură concentrate și fragile – dar de o fragilitate inatacabilă -, luate în stăpânire ca veritabile spații de limpezire a încălcăturii emoționale.

Pe parcursul lecturii, șocul întretinut un timp de intruziunea lexicului științific (în speță medical) este detronat treptat de vigoarea imaginilor con-

struite, nu de puține ori chiar cu acești termeni. Poeta operează adevărate „viviseccii” în magna diformă a cotidianului, obținând un „colaj prope-deutic” discret, original. Sintagmele actualității („talk-show-uri livide”, „rețetă compensată”) sunt înșirate letargic, persiflant în consonanță cu viziunile maladive pe care le acoperă în mod cinic. Din „grimasele cicatricelor”, „cioburi de îndoieli”, „dejecții cotidiene”, „anomalii purulente” se conturează chipul hidos, ca un monstru, al realului. Limbajul sfidător la adresa armonizării întregului e ascuțit pe polizorul ironiei amare și al lucidității grave. Viziunile grotești, caricaturale alcătuiesc un univers decrepiti, în dezagregare liberă. Stresul acumulat, lipsa de sens, diformitățile, vidul sufletesc, imperfecțiunile creatului vizează dezechilibrul interior al ființei și apariția depresiei. Enunțuri de un cinism sticlos frisonază sensibilitatea eului liric dezorientat: „în gropile acestei ere/ Locuri nefinisate/ pline de goluri strălucitoare” (*Recentralizare*). Imaginile țâșnesc tăios dintr-o inspirată și particulară ferocitate a expresiei: „capilarele confuziei”, „deasupra inflorescențelor/ un stol de poluări”, „un șuvoi entropic de disperări”, „sentimente carbonizate în furnale isterice”. Din poznaș și hătru

reporter al banalului cotidian (*Romstress*), eul liric se transformă în necruțător interpret al lumii înconjurătoare. Tema centrală a volumului nu pare a fi neapărat legată de „colecția de erori”, deși simpla enumerare a acestora induce dezamărire și neîncredere, cât de necesitatea de a deplânge, la un nivel superior al paradigmei poetizării, existența împovărată a exterioarelor golite de interioare. Referirile la acest motiv asumat și prelucrat liric sunt multe: „fălcile realului ca o menghină/ sufocă cadența miezurilor”; alte indicii ale sentimentului înstrăinării sunt trecute printr-un dispreț reținut, rece, ca înregistrarea dramatică în inventarul afectelor a acestor „fășii de canonică goluri” ce „împodobesc ultima noapte în cimitirul genetic”. Simțindu-se captiv, neajutorat în ghiarele golului existențial, eul liric se abandonează dezolării, consimțind la „oboseala de a inventa sensuri”. Marginalizat, erosul îmbracă formele camuflării: „un câmp de amintiri înfloresce/ singuratic și tandru/ precum oaza iubirii în conspirația de dureri” (*Combinări de 2 luate câte 1*).

Dovedind maturitate artistică și discernământ în alegerea mijloacelor poetice adecvate temperamentului său, Argentina Tătaru se face stăpână încă de la primul volum pe o structură lirică de mare finețe, dar și extrem de îngustă ca bază de explorare tematică, izbutind, prin dezinvoltură și sensibilitate, să dea coerență și strălucire rupturilor textuale experimentate în poezia practică în prezent. ■

Un ins și ficțiunile sale

■ Corneliu Vasile

GABRIEL CHIFU
Bastonul de orb. Poeme
București, Ed. Cartea Românească, 2003

Poetul a mai scris volume de versuri și romane, trei fiind premiate de Uniunea Scriitorilor: *Sălaj în inimă* (1976), *Maratonul învinșilor* (1997) și *La marginea lui Dumnezeu* (1998). Conduce Filiala Craiova a U. S. și revista „Ramuri”.

Cartea are un moto luat din Psalmi și sugerează aspirația spre un scris convingător („înfricoșător și admirabil”), care să prezinte cu exactitate domeniul vizat („toate mădulele...”), ceea ce volumul reușește. Deși autorul nu utilizează majusculele, vom scrie, pentru a evita confuzia cu citatele, fiecare poem cu inițială majusculă.

Noaptea dimineața cîntir de zei sugerează inconștiența și prospețimea începutului, în fiecare dimineață, prin comparația cu pionierul care cu legea mușetel „pentru patrie și partid”. Poetul aspiră către o limbă ideală, iar recompunerea ființei, după mai multe morți suprapuse scoate la iveală o „persoană respectabilă făcută din sânge amestecat/ cu vorbe și plastilină”. *Cum intră igrasia în zid* subliniază obsesia negrului („chiar și sperma care țâșnea zburând fericită/ inconștientă”) – starea de spirit fiind de tristețe și de derută. O altă imagine obsedantă este a unor plămâni mâncați de cancer, care îl împiedică pe poet să mai îngâne vreun cânt sau vreun cuvânt (*Filmul lipit de ochii mei*).

Poemul care dă titlul plachetei sugerează imposibilitatea poetului de a-și împlini dorința de contopire definitivă cu ființa iubită, fiind condamnat să trăiască astfel. Dacă în celelalte poezii abundă comparațiile, aici se pot cita enumerări: „am dat pagină cu pagină iubirea însomnia spaimei/ plictisesc delirul zădărnici pe toate le-am încercat”, sau „mă va lovi mă va doborî mă va strivi ca pe un vierme”. Uneori, cuvintele sunt aglutinate, chiar și în titlu: *Cuvântocorposmos (poem și/sau eseu)*, unde poetul se prezintă ca un intermediar, care transmite doar versurile altcuiva. Tot aici face

comentarii oarecum lingvistice, dar folosind imagini poetice. În cuvântul său vine chiar divinitatea, iar în final „pe pământul verbal ră sare apune sufletul ca soare”, ceea ce sugerează noua creație care se ivește prin cuvânt.

În multe poeme este sugerată dualitatea trup-suflet sau pământ-celest, ca în *Doară râuri în aceeași albie*. În ființa poetului curg „un râu de pământ și un râu de duh”. În aceeași notă de tristețe și descuarajare a volumului sunt titlurile: *N-am ajuns prea departe pe drumul acesta*. Aici apare o frumoasă comparație a sinelui cu o furnică. Pe jos, sau mergând cu vehicule diverse, poetul nu a înaintat, ci a creat doar „câteva cuvinte improvizate” (expresie care se repetă) șterse de vânt ca scrise pe nisip. Există aici o disperare a neputinței poetului de a-și găsi cuvintele cu greutate, care să rămână viitorimii. *Un ins și ficțiunile sale* este un poem structurat în patru părți, cu tot patru comparații. Ficțiunea și realitatea vin într-o concurență acerbă, care îl face pe poet să nu mai distingă care este o copie a celeilalte sau contrafacere. Dar tăcerea „dublurii” îl face pe poet să nu mai poată respira, ceea ce poate fi interpretat ca o presare a autorului, sau cel puțin dependență, de opera care devine autonomă.

Un poem interesant, de factură postmodernă, este *Poemul tatălui al fiului său și al fiului fiului său; poemul tatălui*, în care apare ca personaj fiul poetului, ca și datarea: „în anul 2003, primăvara” (ceea ce, la modul practic, prozaic, dă o indicație cititorului asupra noutății poemelor din placheta care apare în același an). Copiii sunt surzi la conștientizarea părinților, dorind să descopere lumea pe cont propriu și căutând „altceva decât caută”.

Rvine cu mici modificări: „misterul și miracolul oamenilor au viața neînchipuit de scurtă”. Doar tăcerea ajută, ea fiind reprezentată de o frumoasă metaforă: „o lavă ce acoperă totul”.

Imagini care frizează alienarea, cu poduri care nu duc nicăieri („malul celălalt nu există/ dincolo de pod nimic nu e”), cu câini care „alargă spre inima sângerând încă palpitând a unui înger” – sugerând că râul vânează umanul -, distrugerea

atât a poetului, cât și a orașului de către „un cuvânt uriaș”, prăbușit din înalțuri, toate aceste imagini terifiante apar în poemul *Orașul meu*. O construcție foarte reușită despre îmbătrânirea femeii, cu tristețea care plutește, înspăimântătoare în final: „uiți să vorbești, uiți să vezi și să auzi/ devii transparentă, semeni cu aerul/ vrăbiile și rândunelele zboară prin tine” apare în *Tristețe pietrificată*.

În paradisi se ajunge pe o scurtătură aduce în fața cititorului altă imagine terifiantă, cu trei sute de îngeri care, odată cu noaptea, iau culoarea acestora și invadează orașul, unde se simt ca acasă. Poate semnifica faptul că lumea, așa cum este, nu merită lumina, ci penitența. Trupul este inferior, iar spiritul mobil, cuvântul are o forță uriașă, căci, spart de un elefant neart, creează o mare roșie, care inundă totul (*Discuții literare*). În alt poem, *Nisa*, poetul sapă într-un loc despre care nu este sigur că e un munte, moartea, vorbirea sau „trupul lui Dumnezeu”. Motivul orașului mai apare în *Oraș sigilat în moarte*, unde imaginea este complet întunecată, sugerându-se că actualitatea nu poate accede la nivelul spiritualității superioare. Sunt aici și secvențe din sfera socialului: „minciuni pitice, bani transpirați, ulcere, disperări, coșmaruri/ haite de câini sălbatici noaptea pe străzi întunecate și sparte”.

Poetul evoluează odată cu cartea pe care o scrie și pe care o trăiește („pe măsură ce mă mișc eu în paginile ei”). El trebuie închis într-o carte purtată de patru elefanți „triști”, „pe un drum pustiu” (*Patru elefanți*).

Volumul de versuri *Bastonul de orb* este dominat de tristețea poetului care își caută drumul, însă este permanent amenințat de moarte. Tristețea este sugerată de fluid, de curgere. Neînțeleșul și haosul lumii determină detașarea ființei de lumea agramată, violentă, comună și aspirația spre contopire (și salvare) cu celestul, divinul, angelicul și spiritual.

Gabriel Chifu are, fără îndoială un mod poetic sensibil și inedit de a construi un univers liric propriu. Abundă comparațiile și alte imagini reușite, care fac din plachetă o atractivă alternativă poetică. Trăiește din plin și comunică lectorului aspirațiile sale către înalt, chiar sub amenințările întunericii și extincției. ■

Un roman excepțional pentru acest început de mileniu

■ Ion Istrate

VICTOR NICOLAE
Lupii din colivie
Oradea, Ed. Cogito, 2002

În romanul *Lupii din colivie* de Victor Nicolae, fraza de început „născătoare” de ficțiuni, este „...și nu te mai uita înapoi!”. Ruptă dintr-un context enunțativ ca valoare imperativă, formula ține loc de *incipit* românesc, de parcă Grand, funcționarul din *Ciuma* lui Albert Camus, ar fi înțeles ceea ce nu s-a întâmplat în realitate - inutilitatea demersului său stilistic, îngăduind eleganteri amazoane, ca și iepi sale alezane, să iasă din textul său și să se piardă pe aleile *adevărate* ale pădurii Boulogne. Recurgând iarăși la text, gestul acesta ar fi echivalent cu sfârșirea violentă a vâului ficțiunii sub care se ascundese sufletul mic al funcționarului lui Camus, îngăduindu-i să vadă pentru întâia oară tragedia din jurul său, motivul real pentru care se tot împuțina grupul de prieteni are în urmărea travaliu „artistic”. Adică Oranul străbătut de ciumă, din care nimeni nu mai putea fugi, din care, altfel decât prin voința destinului, nimeni nu se mai putea salva. Raportarea artistului la unelele artei sale implică astfel, în cazul acestui roman românesc, o altă perspectivă asupra universului ficțional, un mod diferit de a vedea rosturile literaturii.

„Cravașat” de vorbele aspre ale lui nea Tăscică, fostul său antrenor, personajul principal - ajuns, între timp, cercetător într-un institut cu profil medical - ne întâmpină într-o ipostază juvenilă, din vremea în care aștepta cu sufletul la gură startul unei curse pe viață și pe moarte. „Cine fugi mai repede, Ahile sau broasca țestoasă?” - ajunge să se întrebe personajul în chiar momentul startului, pulverizând, prin chiar această îndoială, întreaga mitografie a progresului permanent, care a înveninat cultura europeană de la enciclopediști încoace. La ce slujește, de fapt, să fugi mai repede decât altcineva? Desigur, se pot aduce destule argumente în favoarea acestei idei, aceea că e bine, e nobil să fugi mai repede decât alții, se încumetă să raționeze personajul, numai că vorbele sfârșitoare ale lui nea Tăscică sună prea tare a gol, se arată desprinse prea evident dintr-un decalog triumfalist. Ce înseamnă să fugi mai repede? Nu cumva totul se reduce la a crede în ideea de progres permanent, în fantasma, de atâtea ori contestată de istorie, a unei apoteoze spre care ne-am îndreptat cu toții? A evaluat cineva cât de rău a făcut lumii nădejdea, prin nimic justificată, a unui viitor edenic? Au crezut în așa ceva enciclopediștii, când vorbeau despre „bunul sălbatic”. La o atare perspectivă au făcut apel justițiarii Revoluției Franceze atunci când au instaurat Terroarea. Dintr-un atare unghi își justificau, ca finalitate a istoriei, delirul politic nazist, imaginând gazarea a milioane de oameni. Din perspectiva unui „viitor luminos” curge ideea marxistă a luptei de clasă, ca rău ontologic, motivând Gulagul, canalele rusești și românești, perspectiva holocaustului nuclear. Blocat în starturi, incapabil de sprintul care l-ar fi înșurubat în buclucașă spirală, cu profil de ADN, a dezvoltării hegheliene, sufletul personajului lui Victor Nicolae, din tulburătorul roman *Lupii din colivie*, nu poate să nu privească înapoi.

Dar ce se vede acolo? Viața de zi cu zi a posesorilor de Dacia și de tichete colorate în baza cărora își puteau cumpăra câte un pui și o fleică lunar, toți înadrați în „câmpul muncii”, cu problemele lor afective, sexuale, de spațiu locativ și de spațiu moral, prinși în hora drăcească a unei lupte pentru

supraviețuire care nu însemna doar agonisirea hranei zilnice, dar și suita de tentative de preservare a unei identități ultragiutate, pătate, sfârșiate. Un univers cu granițe închise și cu concedii prin sindicat, cu masa la cantine murdare și cu improbable excursii de o zi la Varna care, atunci când aveau loc, îți puteau prilejui întreprinderea premonitoare a epavei de la Costinești, carcasă ruginită ce purtase cândva un nume tulburător, *Evanghelia*. Numai că „vestea cea bună” eșuase pe mal, puținii înțotători care își puteau permite îndrăzneala de a o vizita având șansa de a auzi, de pe puntea sa calcinată doar mugetul sinistru al mării, clocoțitoarea succesiune de *corsi e ricorsi* pe care o ritmau valurile, ca pe o permanentă și neobosită contestare a marșului universal spre perfecțiune. O lume în care competiția pentru producerea unui nou medicament, faimosul andreia, capătă forme monstruoase, implicând prestigii, fișe de cadre, mezalianțe, neoșă turătorie, toate pe măsura unor personalități deformate monstruos, incapabile de firesc și de seninătate. Evocate aluvionar, urmând meandrele memoriei afective, toate aceste fotografe mișcate nu slujesc însă unei descrieri de cadru, în dulcea tradiție a realismului obiectiv, reflectând lumea, ci se acumulează stihial, amenințător, însinuând sentimentul de iminență a rușii echilibrului sufletesc, de plonjare în patologic. Romanul *Lupii din colivie*, de Victor Nicolae, interzis de cenzură în 1987, dar reținut conform altor exigențe la început de mileniu, departe de a se constitui într-o panoramă a aceluși „bălci al deșertăciunilor” care era societatea românească din ultimii ani ai totalitarismului comunist, inevitabil plictisitoare prin caracterul său de proces-verbal, cum am văzut că se întâmplă adesea în cazul literaturii „de serter”, se izolează într-o surprinzătoare originalitate. Sub aspect naratologic, nu morfologia faptelor enumerate mai sus contează, ci fantasmalele sufletești pe care le generează. Iar pe acestea relatorul se vede nevoit să le înfrunte într-o luptă inegală, fără garanția succesului, cu o disperare rece. Astfel încât fiecare depășire a crizei, înțelegându-se ca un moment de delir, reprezintă și o victorie asupra „lupilor” albaștri adunați în colivia pieptului, a acelei haite năpraznice de imagini, chipuri și vorbe care se întovărășesc în intenția de a surpa „casa” adăncă a sufletului. Din acest ultim unghi de vedere, romanul reprezintă și o mărturie cutremurătoare despre fragilitatea condiției umane, un text exemplar, vorbind cu simplitate despre cât de greu e uneori să trăiești și să rămâi om în această lume.

Nici pe departe o construcție facilă, scris cu pana sigură a unui romancier exersat, *Lupii din colivie* mai are o calitate care-l individualizează în cadrul prozei românești. Ne-am fi așteptat, poate, dintr-o comoditate explicabilă prin alte lecturi, ca partea care privește spre Apus a universului imaginat de Victor Nicolae să fie mai luminoasă. Nimic din toate acestea. Sarabanda irațională și fantasmogorică a dezumanizării pare să se fi întins, frenetică, asupra lumii întregi. Clonarea, ingineriile genetice, variatele forme ale globalizării, dictatul automat al frazeologilor de partid, bicepsii tumefiați ai armatelor care apără pacea mondială nu sunt percepuți ca o mană cerească, nici ca aducători de fericire. Mefiența celui pășit îl face pe relatorul-narator să nu uite că Alexander Fleming, descoperitorul penicilinei, este mult mai puțin cunoscut printre contemporani, decât Hitler și Stalin, că, în afara unei credințe profunde în om, în dreptul său de a trăi și de a fi fericit, singura posibilitate de a supraviețui care îi rămâne acestuia din urmă este să

se substituie lui Ghelase, falstaffianul părinte al eului gânditor, pentru care reducția la carnal și senzorial reprezintă unica modalitate de domolire a „lupilor” conștiinței. Echivocă, oarecum, din acest ultim punct de vedere, soluția „de închidere” a cărții, prin reluarea imaginii acestuia, în calitate de unic juisor, se justifică nu numai prin pesimismul funciar al autorului.

Aproape renunțând la înscenarea epică, posibilitate despre care fuseserăm avertizați prin chiar *incipit*-ul *sui generis* imaginat de autor, cartea închide pe alocuri, asemenea unor cicatrici, scurte secvențe lirice cu valoare de manifest, de parcă bolgia din care răsună n-ar fi destul de îngrozitoare:

„Până la tine mai urc o dată
în drumul meu de golgotă
bat în fereastra ta
de la ultimul etaj al apocalipsei
și mă sprijin de sângerul unei explozii solare.
Te chem, zefirul chimic adie
Te chem, tatuajele foșnesc
Te chem, deplina armonie a securii îngheață
Vino
Sari pervazul de la ultimul etaj al disperării
și nu te speria:
sub picioarele mele desculte
se lărgește un petic de oxid crepuscular”

Urma siefide a rânii, care s-ar putea redeschide spontan, dată fiind pulsația suferinței, induce ideea persistenței unor ulcerări profunde, aproape de nesuportat, presentimentul iminenței unui urlet existențial devastator, în stare să pună capăt cărții, culturii, civilizației:

„...am nevoie de un îndemn
de o îmbărbătare
de un marș pionieresc, ostășesc, orice
sunăți trompetelor
bateți tobelor
bateți inimilor
răcniți megafonelor
numai să nu cred că este totul pierdut
că încă mă mai țin curelele...”

Suit la bordul *Anitei Reginalda*, varianta coșmărească a *Evangheliiei* eșuate la Costinești, alături de cinicul Ghelase, creatorul și persecutorul său moral, personajul blocat în starturi de la începutul cărții are însă, asemenea lui Soljenitîn, revelația unei soluții neașteptate. În vreme ce nava se scufundă, trasă la fund de mulțimea jivinelor adunate în cală, el descoperă în sine calitățile neștiute ale „campionului absolut”, în stare să depășească limita lui „înapoi”, prin apelul la o altă instanță. Astfel încât gestul final, echivalent cu o redescoperire a sinelui, are, în lentoarea sa, o măreție specială. Asemenea apostolului chemat de Isus, eroul ajunge să înțeleagă că singura sa salvare constă în abandonarea *Anitei Reginalda* călcând pe ape. Cu o abilitate demnă de un mare prozator, autorul nu ne mai spune și dacă omul acesta a ajuns la limanul mult dorit, dacă salvarea prin credință, despre care vorbea și Malraux, a funcționat. Chestiunea ține de complexitatea și de profunzimea raportării noastre la sacru, implicând determinări care, în ordine literară, ar fi presupus scrierea unui „alt text”. Acela semnat și tipărit de Victor Nicolae, sub titlul *Lupii din colivie*, reprezintă însă un roman excepțional, cel mai bun pe care l-am citit din 1989 încoace, pe care-l recomand cu căldură nu numai criticilor, deși se știe cât sunt unii dintre ei de subiectivi atunci când e vorba de formularea unor judecăți de valoare, ci și publicului larg, în că doritor de o literatură de calitate. Profund, autentic, tensionat, *Lupii din colivie* stă foarte bine, în raft, între *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameșteanu, și *Ultima noapte de dragoste*, a lui Camil Petrescu. ■

Un proiect muzical

■ Ștefan Manasia

Volumele cu care debutează în 2003 Oleg Garaz – *Poetică muzicală în convorbiri*, apărută la Ed. Casa Cărții de Știință, și *Contraideologii muzicale*, apărută la Ed. Limes – vin nu numai ca o continuare firească și fericită a activității de publicist, ci confirmă un stil Garaz, o stare de spirit Garaz. Conturează profilul distinct, aristocratic și cultural, al unuia dintre intelectuali cei mai fini pe care îi posedă Clujul la ora aceasta.

Finețe nu înseamnă însă blîndețe, ironii amicale, condescendență, acea politicoasă amînire a verbului tăios etc.

În convorbirile sale, Oleg nu face doar *act de prezență* reportericească. El își supune interlocutorii unei tensiuni extraordinare, provoacă și, la rîndu-i, așteaptă să fie provocat, discută idei iar nu simple fapte, după un ceremonial particular, “garazian”, al interviului, pe care Ovidiu Pecican îl sesizează în Prefață: “Adevăratul invitat aici nu este nicidecum interlocutorul. Acesta se dovedește doar fereastra prin transparența căreia contemplația ideilor și trăirilor, a căutărilor și identificărilor devine posibilă. Invitatul ești tu, cititorul.” Tu, cititorul, ești invitat la un banchet în preajma muzicienilor și muzicologilor, a filosofilor și teoreticienilor, a poezilor și criticilor literari: Eduard Terényi, Cornel Țăranu, Ruxandra Cesereanu, Virgil Mihaiu, Virgil Ciomoș, Aurel Codoban, László Ferenc, Ștefan Angi, Cornel Țăranu, Corin Braga, Ștefan Borbély și alții.

Dintr-o serie de discursuri, Oleg scoate la iveală Discursul, unifică armonii diferite și rezolvă, cu îndemîinare de șahist, probleme de compoziție... literară. Poetica sa se întrezărește în prezentările meticuloase și afectuoase făcute celor chestionați. Dialogul său presupune ton sacadat, fierbinte, o permanentă pendulare între ofensivă

și eschivă. Poetica lui Oleg este polifonică, dialogică, puțin mistică, puțin speculativă, totuși substanțială, vitală.

Reunind nu numai oameni în domeniu, “specialiști” cum ne place astăzi să spunem, proiectul lui Oleg avea “șansa” de a deveni o bună piesă muzeală și atât, culegere de păreri despre, de un oarecare interes pentru viitorime. *Poetică muzicală în convorbiri* își asumă (și depășește) acest risc, îmbinînd didacticismul necesar cu sofistica superioară, convocînd profesioniștii și neprofesioniștii muzicii la confesiuni și argumentații în care biograficul completează nu o dată teoreticul. Muzica devine filtru revelator al unei sensibilități educate interdisciplinar: Ruxandra Cesereanu pornește de la arhitectura muzicală a poemelor *The Waste Land* și *Howl*, de T. S. Eliot și Allan Ginsberg, Ștefan Borbély, în Postfață, descoperă sinonimii între muzica și plastica românească din timpul deceniilor de comunism.

În preambulul interviului cu profesorul Virgil Ciomoș, Oleg Garaz își exprimă nuanțat crezul într-un sincretism luminat al lumilor spiritului, al artei cu înțelepciunea. Gîndirea aceasta eclectică, rămuroasă, totdeauna cu mai multe centre de interes este marca proprie tînărului muzicolog: “Este evident că ar trebui să ne reprezentăm *metaforicitatea* poeziei, *logicitatea* și *conceptualitatea* filosofiei și *muzicalitatea* sonorității organizate care este muzica mai degrabă în calitatea lor de *vase comunicante*, deoarece, fiind emanații ale conștiinței, toate trei se intervalidează într-o continuă horă empatică, în care libera deplasare a sensurilor constituie singura justificare a valorii fiecărui domeniu în parte”. *Poetică muzicală...* se consacră aici drept manifest spiritualist, pentru o artă a mișcărilor esențiale, eterate și deopotrivă viscerale; pentru o artă persuasivă asemenea sonurilor wagneriene și care să-l scoată pe specta-



tor (om) din țîni, ca vorbele puternice și necruțătoare ale lui Zarathustra; pentru o estetică a supraumanului, văzut ca altitudine a purității. “Hora empatică” la care ne invită Oleg nu este, așadar, pentru leneși, pentru cei lipsiți de curiozitate, pentru cei care cred că știu tot. Exuberanța lui Oleg pare nepotrivită chiar pentru unii dintre... melomani. Muzicologul va cere celor care – conlocutori și cititori, convertiți în admiratori – acceptă să-l urmeze în demersul său: curiozitate și intransigență, rafinement și precizie lingvistică, o desnudare spirituală și biografică, pentru că:

Nu poți vorbi, de fapt, despre muzică decît plasîndu-te în interiorul muzicii – chiar dacă asta declanșează filmul în sepia al unei memorii de diletant. Există probabil un *bildungsroman* muzical al fiecăruia dintre noi, după cum există unul biografic/narativ. Pentru că este un drog mai puternic și mai subtil, să acceptăm invitația muzicală propusă de Oleg Garaz.



Erotism și filosofie

■ *Virgil Stanciu*

Că cititor pasionat de romane, ți se întâmplă ceva mai rar să ai o revelație. Explicația constă în faptul că mizezi de obicei pe numele consacrate, fiind mai puțin dispus să investești timp și efort în lectura cărților semnate de autori necunoscuți. Din când în când, totuși, din varii motive – recomandarea unui prieten la fel de pătimăș într-ale lecturii, semnalarea insistentă a criticii – mai faci câte un pas alături de făgaș, gustând și dintr-un vin al cărui parfum nu știi dacă este la fel de tare ca acela cu care ești obișnuit. De multe ori abateră de la itinerarul cunoscut se soldează cu dezamăgiri; uneori, însă, riscantă abatere de la normă îți este răsplătită pe deplin.

Mărturisesc aici că, deși mă consider relativ bine inițiat în literatura britanică de azi, numele lui Alain de Botton nu-mi spunea nimic în momentul când l-am văzut lăfându-se pe coperta unui volum din eleganta colecție “Cartea de pe noptieră” a Editurii “Humanitas”. Mai mult, ca majoritatea compatrioților mei, probabil, am crezut o bucată de vreme că el aparține unui prozator francez. O ieșire pe *web* mi-a lămurit parțial neclaritățile. Chiar dacă nu este francez și locuiește la Londra, de Botton s-a născut în Elveția și, ca și prestigiosul teoretician George Steiner, mănuiește cu egală dezinvolură limbile franceză, engleză și germană. Ignoranța mea cu privire la prestația sa de romancier s-a dovedit a fi parțial scuzabilă, întrucât scriitorul, după acest roman de debut, *Essays in Love* (1993, titlul românesc *Eseuri de îndrăgostit*, traducere de Oana Cristescu, “Humanitas”, 2003), a mai scris două, *The Romantic Movement* (*Mișcarea romantică*, 1994) și *Kiss and Tell* (*Sărut și povestește*, 1995), trecând apoi, cu arme și bagaje, în domeniul pare-se mai congenial al ‘non-ficțiunii’ cu volumele *How Proust Can Change Your Life* (*Cum îți poate schimba Proust viața*, 1997), *The Consolations of Philosophy* (2000) – amintind, firește, prin titlu de nemuritorul tom al lui Boethius și inspirând o populară serie la Channel Four: *Philosophy: A Guide to Happiness* – iar, mai recent (2002), *The Art of Travel* (*Arta călătoriei*). Numitorul comun al tuturor acestor cărți, cu o tematică altminteri foarte variată, este aplecarea autorului spre speculația filosofică, încadrarea experiențelor personale banale – iubirea, erotismul, lectura, contactele sociale, călătoria – în gândirea contemporană și istoria filosofiei, extragerea valențelor generale din experiența unică. Romancierul declară: “Pentru mine, impulsul de a scrie vine, normal, din dorința de a-mi clarifica unele experiențe de viață problematice. [...] Când am început să scriu, eram fascinat de puterea pe care o are romanul asupra imaginației. Cred că mi-a trebuit ceva timp ca să descopăr că de fapt ceea ce mă interesa nu era să scriu romane, ci eseuri. Cred că eram vag conștient de asta și când mi-am desăvârșit prima carte. Mă pasionează să găsesc răspuns la întrebări și cred că majoritatea romanelor se limitează să pună întrebările și să lase restul pe seama cititorului. Pentru mine, situațiile romanești sunt pur și simplu un instrument cu ajutorul căruia pot ajunge la rădăcina lucrurilor și evident aceasta e altceva decât ce fac romancierii.” Avem aici explicația titlului hibrid al cărții pe care o discutăm, ca și a celor două nivele – epic și filosofic – ușor discernibile în romanul *Eseuri de îndrăgostit*.

Formula aplicată de Alain de Botton nu este chiar inedită. O întâlnim, de pildă, la Michel

Houellebecq sau la Milan Kundera. Ea este aceea a romanului digresiv, în care fiecare mișcare epică este urmată de o ramificare și extrapolare a semnificațiilor, la de Botton din punct de vedere filosofic, la Houellebecq din punct de vedere științific și social, la Kundera, firește, din punct de vedere politic și ideologic. Este ca un fel de ‘branching tree’ al gramaticii generative, cu deosebirea că structurile de adâncime nu mai sunt invizibile și implicate, ci etalate ordonat. Trama epică a romanului *Eseuri de îndrăgostit* este de o simplitate cum nu găsești decât în viața adevărată. O structură narativă de tipul mult ironizat ‘un băiat cunoaște o fată’. Naratorul povestește o mică idilă ce l-a apropiat, temporar, de o femeie frumoasă și rafinată, Chloe – aluzile mitologice sunt numeroase, de la Daphnis și Chloe la Cupidon și Venus –, cunoscută într-un avion, de care se va îndrăgosti, care îl va iubi la rândul și în felul ei, împreună cu care va trăi momente de neuitat, dar căreia îi va descoperi treptat imperfecțiunile și de care se va îndepărta, pentru a fi, în final, înșelat de ea cu prietenul său cel mai bun și părăsit. După ce contemplă sinuciderea, naratorul nenumit preferă, în final, să tragă “Învățăminte ale iubirii”. Toate acestea într-un décor modern, exploatat simetric: zboruri internaționale (protagoniștii făcând, indubitabil, parte din *jet-set*-ul internațional), Parisul grădinilor și al muzeelor, Londra cu Hyde Park, Camden Town și Fulham Road. Ceea ce face Alain de Botton, într-un sens, este să coboare filosofia din sferele metafizicii pe pământ și să o aplice la viața cotidiană, demonstrând cum îți poate aduce consolare, înțelegere, resemnare, fericire sau exaltare, cu alte cuvinte tot registrul de sentimente asociat de obicei cu intensitatea iubirii. Nu numai sentimentele, ci și sexul sau erotismul sunt compatibile cu meditația filosofică, naratorul fiind, de fapt, incapabil de a stopa, fie și temporar, funcția raționantă a minții: “Puține lucruri pot fi atât de antitetice ca sexul și gândirea. Sexul este produsul trupului, este nereflexiv, dionisiac și imediat, o eliberare de constrângerile raționalului, o soluționare extatică a dorinței fizice. Prin comparație, gândirea pare aproape o boală, o nevoie patologică de a impune ordinea, un simbol al incapacității melancolice a minții de a se supune fluxului. Pentru mine, a gândi în timpul actului sexual înseamnă a

încălca o lege fundamentală a acestuia, a mă face vinovat de o incapacitate blestemată de a păstra măcar acest domeniu pentru iresponsabilitatea dinaintea alungării din rai. Dar aveam oare de ales?” (p. 49) Să nu se înțeleagă cumva că proza din *Eseuri de îndrăgostit* are în ea ceva din ariditatea abstractă a prelegerilor filosofice. Cartea scânteiază de umor și este scrisă alert, episoadele romantice fiind narate cu grație și pasajele filosofice captivante în sine, prin faptul că sunt extrase din magma cotidianului. Intellectualismul diacursului nu este cea de pe urmă calitate a acestui roman. Protagonistii sunt rafinați consumatori de literatură și artă și se învârt prin medii artistice, iar conexiunile de care este capabil de Botton vor surprinde pe mulți. Iată, de pildă, teoria ‘briului lui Ockham’ aplicată la iubire: “Urăsc să n-am încotro decât să risc iubindu-te așa”. Sau, știți că în fiecare relație amoroasă există un element marxist? În capitolul “Dragoste sau liberalism” de Botton ne demonstrează că intoleranța din iubire seamănă cu cea a marxism-leninismului sau a național-socialismului. Pentru explicarea fiecărei noi faze din relația dintre amorozi sunt puse la lucru teoria probabilității, teoria predestinării, teoriile limbajului, definițiile frumuseții, de la Platon, Marsilio Ficino și Leon Battista Alberti până la Kant, Baudelaire sau Stendhal. Întrebarea ce li se pune cel mai des îndrăgostiților, ‘Ce vezi la ea?’, prilejuiește un doct excurs în istoria filosofiei, pe firul diferenței dintre aparență și realitate. Enumerările pot continua. Frapează structura materialului – a acestui melanj epico-filosofic – pe capitole cu titluri de rezonanță mai curând filosofică, precum “Minte și trup”, “Dragoste sau liberalism”, “Subtextul seducției”, “Terorism romantic”, “Psihofatalism” etc., fiecare capitol fiind, cu adevărat, un eseu, așa cum promite titlul. În cadrul capitolelor, paragrafele sunt numerotate, ca într-un tratat științific, și ilustrate cu nenumărate grafice și desene, printre care diagrama iluziei Muller-Lyer și rățușca-iepure a lui Wittgenstein.

Romanul *Eseuri de îndrăgostit*, înscris în tradiția bogată a romanului filosofic, de la Longos la Yourcenar sau Cămil Petrescu, este o carte ce reușește să satisfacă atât apetitul pentru poveste, cât și cel pentru reflecție filosofică. Traducătoarea, Oana Cristescu, s-a priceput să treacă fără stridențe de la un registru la celălalt, oferindu-ne o versiune românească fluentă și expresivă. Am dori ca Alain de Botton să revină la ficțiune, după ce ne-a prilejuit trăirea unei experiențe epico-filosofice dintre cele mai stimulatoare. ■



Ioan Slavici și mișcarea literară a *Tribunei* arădene (1897-1912)

■ *Mircea Popa*

Deși *Tribuna* de la Sibiu (1884-1903) n-a fost un organ literar propriu-zis, rolul său în viața culturală a Transilvaniei este unul major. Este una din trăsăturile vieții literare din această provincie ca organele de presă să fie în același timp centre ale vieții politice, ideologice, dar și literare. În Transilvania artisticul nu se disociază multă vreme de cultural, etnicul de estetic, alcătuiind o lungă perioadă de timp fețele aceleiași probleme. Așa s-a întâmplat cu *Foata pentru minte*, așa cu *Tribuna* și *Telegraful român*. Toate aceste ziare au avut și o mișcare literară adecvată, lansând și afirmând scriitorii. Reviste literare specializate sunt puține și nu reușesc să dăinuie mult, tocmai datorită acestei ambiante specifice de care vorbeam. În Transilvania literatura nu are forță, căutare, decât dacă slujește un ideal politic, național. Adresându-se unui public larg și diversificat marile cotidiene transilvane îndeplinesc cu toate o funcție dublă: politică și literară, iar literatura nu se emancipează multă vreme din contextul unor preocupări cărturărești mai largi: filologice, istorie, culturale. Chiar *Familia*, prima revistă cu adevărat literară, a trebuit să adopte pentru a rezista, forma de magazin, de almanah, de tipul *Die Gartenlaube*, revistă ilustrată de familie, care publică multe și de toate. *Tribuna* de la Arad (1897-1912) continuă astfel o linie cu tradiție în Transilvania, dar spre deosebire de înaintașele sale, ea ridică activitatea literară la rangul rezervat numai politicii asigurându-i nu numai un loc demn de interesele ei, dar și o prezență activă și de mare clasă. Toți scriitorii transilvăneni din noua generație au debutat, s-au format sau au fost impuși prin coloanele *Tribunei*. Ea joacă în acest sens rolul unei adevărate reviste literare și numai existența *Lucașfărului* o eclipsează. Căci ziarul arădean, prin ecloziunea de forță politică pe care o realizează, a reușit să grupeze în jurul ei cele mai reprezentative și mai riguroase talente literare și să le asigure un contact viu și nemijlocit cu publicul. Este publicația care, alături de *Lucașfărul*, va contribui la impunerea literaturii lui Goga și Agârbiceanu, la popularitatea lui Slavici, Coșbuc și Iosif, la afirmarea lui Emil Isac, Aron Cotruș, Zaharia Bârsan, I.I. Soricu, T. Murășan și V. Loichița. Revista adăpostește debutul poetic al lui Lucian Blaga, paginile de critică ale lui Il. Chendi, foiletoanele lui Russu-Șirianu și Horia Petre-Petrescu. Ea este aceea care va pune paginile sale la dispoziția manuscriselor eminesciene, publicând număr de număr din ineditale sale; ea este aceea care va primi colaborarea lui Gârleanu, Anghel, C. Sandu-Aldea, G. Topârceanu, V. Eftimiu, Cincinat Pavelescu, M. Sadoveanu, M. Săulescu ș.a. adăpostind multe din creațiile lor originale și realizând o salutară operă de unificare culturală, nu mai prejos de cea a *Lucașfărului*. Căci dacă *Tribuna* este pe plan literar anexa *Lucașfărului*, pe plan politic situația este inversă. De aceea, mișcarea lor literară are multe caracteristici comune și aproape că nu poate fi studiată decât într-o strânsă dependență. Dacă o facem totuși separat, e din rațiuni de ordin metodologic.

Introducându-ne la *Tribuna* vom observa că în linia ei de evoluție se pot distinge totuși câteva etape bine delimitate. Mai întâi: o perioadă de început, corespunzătoare anilor 1897-1904, când accentul se pune pe o literatură de factură populară, folclorică, mai puțin pretențioasă, dar pe gustul și înțelesul maselor populare. Ca atare se publică mult, foarte mult folclor, sub formă de balade, doine, colinde, strigături, bocete, cât și sub formă de tradiții, obiceiuri. Culegerile sunt făcute în general de colaboratori de la sate, iar în domeniul presei se formează câțiva povestitori locali, ca: G. Bodnariu, G. Maican, Teodor A. Bogdan ș.a. Scriitorii *Tribunei* se compun dintr-o seamă de condeie locale, multe dintre ele aflate chiar în faza debutului, care n-au reușit să depășească un anumit nivel de improvizatie: Iosif Stana, Iuliu Enescu, Ion Tripa, Al. Munteanu a lui Vasile, Al. Aciu, V. E. Moldovan, Elena din Ardeal, Romănuț Bortosiu, Nicu Stejerel, U.T. Mihai în poezie, Eugenia Pinciu, Tr. T. Țieran, Petru Popa, Augusta Rubenescu, T.I. Magier, Pompiliu Robescu, Adelina Olteanu ș.a. în proză. Mulți dintre ei au colaborat și la *Familia* lui Vulcan și vor publica sporadic și în *Lucașfărul*, dar creația lor nu poate fi reținută ca atare. Ca să nu mai vorbim de mulțimea impresionantă de pseudonime, sub care se ascund poeți lipsiți de talent, aflați în faza dintâi a dibuirilor, sau prozaatori obscuri și insignificanți, chiar dacă „producția” lor literară din coloanele revistei depășește cifra câtorva zeci. Cei mai mulți nici nu vor reuși să străbată dincolo de granițele *Tribunei*, cultivând o lirică ocazională, minoră, total aservită modelelor (Eminescu, Coșbuc, Goga).

Și în domeniul prozei, situația este asemănătoare, majoritatea prozatorilor de aici stând sub semnul tutelă al lui Slavici, al cărui model de povestire va sta la baza scrisului tânăr transilvănean din această perioadă, aceasta cu atât mai mult cu cât Slavici este prezent în coloanele *Tribunei poporului* (așa s-a chemat ziarul până în 1903) de la Arad. Făcând parte din grupul redactorilor dizidenți care în 1896 au provocat sciziunea din cadrul Partidului Național Român, el se bucură din partea *Tribunei* arădene de o bine-meritată atenție. Prin nepotul său Ion Russu Șirianu, redactor al ziarului (despre volumul acestuia de nuvele *Moara din vale* va scrie chiar N. Iorga), el va putea exercita și de acum înainte o puternică influență asupra direcției și destinelor ziarului. Din această cauză contribuția sa cea mai substanțială la mișcarea *Tribunei* trebuie căutată pe teren politic. Totuși nici pe tărâm literar activitatea sa nu e deloc neglijabilă. După o serie de articole politice sau consacrate problemelor de cultură, educație și învățământ, el își reîncheie colaborarea literară cu schița *Anghel* publicată în 1906. E o povestire moralizatoare, în care eroul, un lucrător plin de păcate, pierde tocmai când promisiunea că se va schimba. În 1907 își publică în foileton, aproape număr de număr, lungă „narațiune istorică” *Corbei*. În fond, un roman inspirat din actualitate. Mai interesantă decât aceasta ni se pare suita de note de călătorie din Elveția pe care



Peter Kocak (Slovakia)

scriitorul o publică în același an. Sunt aici câteva impresii memorabile care ne rețin interesul pentru autenticitatea comunicării, spontaneitatea observațiilor, comentariul efectuat. Astfel, Elveția îl impresionează mai ales pentru curățenia orașelor, buna organizare a serviciilor promptitudinea și rapiditatea cu care își îndeplinesc angajamentele, dar mai ales pentru onestitatea și corectitudinea oamenilor, respectul față de muncă și față de semenii, sentimentul cetățenesc al egalității și libertății. Elveția devine astfel pentru el țara ideală, cu organizarea ideală. Elveția înseamnă pentru el progres și civilizație, libertate și egalitate, fiind frapat de faptul că acolo nu observă rezervații pentru potențai, căci: „În Fribourg și prin alte orașe mai mici nu se găsește un singur restaurant, o singură berărie ori o singură cafea, în care să stai fără să ai, ca la biserica, alături de tine ici un țărăn, iar acolo un muncitor cu palma groasă... Înțelegând-o pe aceasta, am înțeles și simțământul de diguitate al elvețianului și mi-am dat seama, cât de ușor e să îți buna rânduială într-o societate alcătuită din oameni, care, având simțământ de dignitate, își pun înșși frâu că li-rușine să facă ceea ce nu se cade⁴¹.”

Evident comparația cu realitățile de acasă funcționează prompt. Dându-și seama de starea de lucruri de acasă în comparație cu cea de aici conchide că „nu bunele întocmiri nici priceperea și îndemânătăcia în toate, nici în învățăturile propagate prin fel de fel de școli, ci curățenia atmosferei morale și cumpătarea sunt ceea ce face pe oamenii aceștia mereu vioiși și cu zâmbetul pe buze și nu-i lasă să îmbătrânească și sufletește⁴².”

Cele văzute îi trezesc însă constatări triste, chiar pesimiste, căci „progresul” realizat nu ne-a schimbat organic, în adâncime: „Nu progresele, așa cum le-am realizat, cultural, așa cum am asimilat-o, învățătura cum am primit-o noi ne-am ridicat ci ne-am coborât, nu ne-au întărit, ci





ne-au slăbit, căci ne-am înstrăinat de obârșia din care am ieșit și-au făcut să ne înstrăinăm unii de alții și să căutăm mulțumirile vieții numai în cele materiale⁴³.

Prin urmare progresul înseamnă la noi regres, câtă vreme nu se realizează o transformare în planul conștiinței. Din păcate aceasta este lăsată în seama religiei, care ar reprezenta, după Slavici singura forță morală necesară consolidării și propășirii unui popor. Iată argumentul său: „Deșteptăciune, știință, îndemnată, vigoare trupească și destoinicii sufletești, bogăție și putere, toate sunt arme primejdioase pentru cel lipsit de statornicia îndemnului spre bine, iar pe aceasta nu poate să mi-o dea decât religiozitatea adevărată⁴⁴”.

Constatarea rețelilor din viața noastră, dezvăluirea cauzei lor, stăgării și a decăderii vieții noastre publice (dezinteresul, goana după învățare, lipsa de organizare și seriozitate), nu înseamnă însă lipsă de patriotism. Ați iubi patria, nu este echivalent cu nu a fi obiectiv. Și frumoasa descriere pe care o face plaiurilor natale la înapoiere este relevantă. Chiar dacă frumusețile patriei îl incită și-l impresionează, trezindu-i fiori de adevărată bucurie, el nu se poate stăpâni să nu remarce sărăcia în care se zbate poporul.

Dar iată-l pe scriitor în calitate de autor de însemnări de călătorie:

„Ziua se dezvăluia încetul cu încetul din noapte când în trecut pe la Turnu Severin prin apele Dunării revărsate și am început să urcăm spre înălțimea de la Palata. Cu cât mai mult ne apropiam pe cursul șerpuit de culme, cu atât mai largă ni se deschidea prin amurgul crevetului vederea spre Dunăre și cu atât mai bine se deslușeau în zarea din ce în ce mai albă a revărsatului de zori văile rămase în urmă și păcurile de păduri în care privighetorile cântau tot mai întreg și mai pe întrecute.

Din culme, în sfârșit, se desfășoară o priveliște parcă din altă lume. Departe în largul văii, la poalele dealurilor acoperite aci de crânguri și colo de păduri dese, printre care se întind poiene și luminișuri, trece Dunărea ca un lat brâu de argint și în lumina oarecum tainică și sficioasă a răsării soarelui toate, până și Balcanii depărtați se arată ca prin vis.

Frumoasă e clipa aceasta pretutindeni, niciăieri ea nu e atât de fermecătoare ca aici, la poalele despre Dunăre ale Carpaților, unde seninul cerului e mai limpede decât apele Ronului la ieșirea lor din locul de Geneva și lumina se revărsa cu îmbelșugare peste toate. Stând cu ochii îndepărtați spre cerul acesta, inima-ți se limpezește, încât o neistovită sete de viață te cuprinde; spre pământ să nu-ți întorci însă privirea căci sub cel mai frumos cer se petrece aici cea mai urâtă viață și în lumina plină a zilei vederea se-ntunecă⁴⁵”.

Și aici urmează contrastul tragic, dintre peisajul dumnezeiesc și pământul plin de nedreptăți. Ochiul lui Slavici înregistrează dureros priveliștea:

„La marginea unei păduri dese și acoperite de un frunziș bogat ca nicăieri în lungul nostru drum, pasc câteva vite, stărpituri de vaci și boi piperniciți, sub paza câtorva oameni zdrențoși și istoviți de foame.

Ceva mai la vale se ivește la stânga un sat risipit pe coaste, bătături pline de bălării și gunoi, prin care stau improvizate niște case, în care elvețianul nici porcii nu și-ar ținea, iar mai la o margine se află ceva ce pe aici se ia drept o biserică, o alcătuire părgănită din turnul căreia clopotele răsună din când în când în pustiu⁴⁶”.

Dezvăluirea acestor realități crude tocmai în anul răscoalii din 1907, mai precis la puțin timp

după înăbușirea ei, poartă în subsidiar protestul sincer al scriitorului pentru realitățile strâmb alcătuite din țară. Denunțarea lor se face de pe pozițiile celor mulți și năpăstuiți, în numele dorinței legitime de schimbare spre mai bine. Căutând cu obstinție soluții pentru remedierea rețelilor sociale, scriitorul crede că ele pot veni pe calea educației, a religiei și a familiei. Acestea sunt după părerea sa elementele de bază, componentele spirituale ale unui popor, cu ajutorul cărora se poate acționa în direcția progresului istoric, elementele de conștiință, mai importante decât orice schimbări în plan economic. E una dintre falsele credințe ale scriitorului, în slujba căreia a militat ani de zile, dar ea e izvorâtă dintr-o concepție morală organică a scriitorului.

Proza publicată de Slavici în *Tribuna* reprezintă o ilustrare în plan artistic a acestei idei. Familia este în concepția sa temelia societății, iar o familie bine educată, cu solide principii morale duce la prosperitate și fericire. Lipsa familiei și a copiilor constituie la Slavici un motiv de dezordine și turbulență socială, iar în plan moral, inconsecvență, dezechilibru până la patologic, nefericire. Căsătoria este aceea care schimbă cursul, îl împlinește. Această concepție evaluată, am spune modernă, care duce la descoperirea femeii, a universului său plin de candoare, capabil de trăiri bogate. Căci prezența biblică a femeii îmblânzește, am putea spune chiar umanizează totul. Așa este, de exemplu personalul Lucia din *Corbei*, femeia care îl transformă dintr-o dată pe mizantropul și îmbătrânitul Corbei într-un adept al vieții casnice, care îi oferă revelația bucuriei și a fericirii, pe care o credea imposibilă de realizat în lumea oamenilor. Așa este într-un fel eroiul din *Preocupetul*, care duce dorul soției și al copiilor morți, din care cauză ajută pe văduva coana Zinca și pe copiii ei să se ridice și să iasă din sărăcie, făcându-i părtași la legat, ca în final să se îngrijorească de cei săraci fără sprijin familiar oferind spitalului o sumă de bani în acest scop.

Nici ampla năvelă *Spiru Călin*, apărută în *Tribuna* din 1908, nu este în fond altceva. Majoritatea celor care s-au pronunțat asupra ei au fost frapați mai ales de figura acestui „cămătar cinstit”, Spiru Călin, care își ajută prietenul vechi de școală în cele mai grele situații, fără a observa de fapt că toată această strategie epică n-are decât un singur obiectiv: acela de a demonstra că Spiru Călin e o ființă recuperabilă sub raport moral și social. Ceea ce o și atestă căsătoria sa cu Veta, cumnata prietenului din tinerețe.

Spiru Călin este apoi expresia desăvârșită a cumpătării și echilibrului, întruparea concepției lui Slavici despre modul cum se poate îmbogăți cineva prin mijloace perfect cinstite și loiale în mediul capitalist, fără a frustra nici morala, nici pe semenii săi (soluție, evident, cam utopică). Căci Spiru Călin își sporește capitalul doar grație unor plasamente sigure și unor acțiuni necesare fără a face risipă de lux. Lumea îl taxează însă cu epetite depreciative: „îmbogățit, calic, magic, cămătar”, dar față de familia prietenului său s-a arătat întotdeauna îndatoritor. Căsătoria din final marchează de fapt intrarea sa în rândul adevăraților oameni, lasă să se străvădă autoul.

În concepția acestuia căsătoria reprezintă o unire sfântă, una din tainele cunoașterii biblice, iar scriitorul va acorda o mare atenție raporturilor dintre soți, dintre bărbați și femei în general. Atunci când această taină nu este respectată, ea atrage după sine consecințe dezastruoase, pustii-toare pentru sufletul omenesc, mai ales atunci când ea se întemeiază pe profunde sentimente de afecțiune. Nerespectarea acestor principii au dus la prăbușirea lui Ghiță din *Moara cu noroc*, la nenorocirea Anei și la eşecul familiei lui. Același

lucru îl sugerează scriitorul și în năvela *Din valurile vieții*, publicată în 1908 în *Tribuna* și editată în același an la București, în institutul *Minerva*.

Subiectul este destul de interesant. Bucur, copil lăsat la ușa unei biserici din București, e găsit de niște oameni sărmani din Argeș, veniți la oraș pentru procopsală, care-l iau și-l cresc. Copilul e rău și neascultător. Îl dau la școală, dar copilul creează și aici probleme. E dat la meserie, dar fuge. Cineva îi descoperă însă taina și copilul se schimbă. Devine un bărbier foarte bun, onest, apreciat. După armată se stabilește bărbier în centru, unde cunoaște o muncitoare, Zoe, pe care o iubește și o ia de soție. Nemulțumit cu starea lui, și la îndemnul lui Zoe, Bucur trece la poliție. Aici i se dă misiunea de a crea unui deputat un scandal amoros și Zoe se oferă să-l ajute. Apoi dându-și seama că Bucur îi nesocotește dragostea, fuge cu un boier bătrân, abandonându-și căminul și copilul.

Ca și în *Moara cu noroc*, Bucur este victima propriilor sale ambiții și a dorinței de îmbogățire. Mulți au văzut în el doar pe omul corect, distrus de legătura cu o femeie fatală, Zoe, de care omul cinstit trebuia să se ferească. A judeca așa, înseamnă a privi simplist lucrurile și a nu ține cont de concepția scriitorului privitoare la rolul familiei și la respectul ce trebuie să i se acorde acesteia. Procedând ca și Ghiță, Bucur nu e în stare să pună mai presus de interesele egoiste, materiale, dragostea și fericirea personală, va trebui să suporte lovitura ca pe o lecție a sorții.

E drept că Slavici nu ocolește nici situațiile inverse, în care femeia este cea vinovată, cea care provoacă mari distrugerii sufletești. Căci alegerea nu trebuie făcută la întâmplare, ci cu chibzuință și după o îndelungă cunoaștere reciprocă. *O aventură galantă*, ultima proză publicată de Slavici în *Tribuna*, este o transpunere în plan artistic a acestei concepții. Un tânăr sublocotenent plecat în concediu, sedus de aparențele aristocratice ale unei tinere partener de compartiment, toacă în câteva seri toți banii pe care-i are, spre a se convinge apoi că domnișoara nu e decât o frivolă cântăreață de cabaret, ceea ce-l lecuieste de dorința altor experiențe și-l îndreaptă spre căsătorie.

În năvelele sale din *Tribuna*, Slavici se dovedește un prozator rafinat, deloc desuet sau epuizat artistic. Detașarea de năvelele tip „povestire” din prima sa perioadă este vizibilă. Atenă la transformările suferite de năvelistica românească, la cuceririle realizate de ea, între timp, Slavici dovedește capacități reale de evoluție, de acomodare și experimentare a unor noi tipuri de năvelă, de lărgire a ariei tematice și a mijloacelor de expresie. Chiar dacă uneori apește investigația asupra unui mediu predilect (vizând slava țărănească sau pe micii funcționari de la oraș) și a unei tematice „tradiționaliste”, înnoirea se simte atât sub raportul compoziției, a conducerii intrigii, cât și sub cel al problematicii și al dezvoltării artistice, perioada tribunistă a năvelisticii lui Slavici consemnează o etapă de căutare, dar și de reușite ale creației sale, o etapă de mare importanță în evoluția scrisului său, asupra căreia cercetarea literară trebuie să se oprească mai insistent.

Note:

1. *Practica religioasă*, Tr. XII 1907, nr. 216-217.
2. *Scrisoare din Fribourg* lb., nr. 101 (6/19 mai) p. 2.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.

Jocul ocheadelor cu premeditare sau schiță minimală pentru “politicile publice” ale erosului

■ **Delia Zahareanu**

“Toți suntem ai celorlalți”

Aldous Huxley, Minunata Lume Nouă

Vrând-nevrând, plec de la începuturi, în încercarea de a găsi un teren prielnic pentru discuțiile despre eros, erotism și politică. Și plec, din start, stapânită de tentația (poate chiar perfidă, în ultimă instanță) de a compara. Defect formativ. Prinsă într-un labirint căruia încep să-i bănuiesc doar ungherele tainice, îmi caut prin buzunare un substitut pentru lampa celebră care a introdus, pe lângă modelul fundamental de cunoaștere în cultura europeană, și gustul pentru paradox.

Coborând spre stările primordiale, constat fie excese de imaginație care își depășesc puterea de a conceptualiza în siguranță un scenariu cap-coadă și care au nevoie de o serie întreagă de reveniri și de redefiniri, fie o ontologie construită cu instrumente de o precizie chirurgicală în economia de efecte speciale. În prima situație, am în vizor cosmogoniile precreștine ale Bazinului mediteranean. Egiptenii încă nu mi-au dat clar de înțeles dacă sunt partizanii de neclintit ai movilei primordiale, sau dacă n-au nimic de obiectat lotusului din care a izvorât întreaga creație, sau dacă toată lumea este de acord că triada Isis-Osiris-Nefthis consfințește primele mișcări ale lumii, ca să amintesc numai câteva din variantele existente. Grecii par a se zbate vreo câteva sute bune de ani între scenarii alternative care, în ultimă instanță, după forțe care guvernează haosul într-un misterios travaliu de stabilire a unor eșaloane intermediare de creație, conduc la triumfală intrare în scenă și în istorie a panteonului clasic. După bălăii universale între titani, giganți și zei, după parcurgerea tuturor vârstelor – și metalelor – omenirii, după elucidarea parțială a principiilor care pot sta la temelile unei lumi în care omul să se manifeste într-o ordine normată, s-au putut decide asupra zeilor și rolurilor fiecăruia.

Surprinzător, în geneza biblică, datele problemei sunt de o aparentă claritate rar întâlnită: există Logos-ul divin, semnul și manifestarea supremă a voinței și operei lui Dumnezeu, există Creația, există Grădina Raiului și, în ea, îi întâlnim pe protagoniștii începuturilor omenirii: Adam, Eva și Mărul/Tentație/Cunoaștere – instrumentul fundamental al personajului negativ, Șarpele. Taberele sunt clar delimitate. Rolurile sunt distribuite pornind de la dihotomia bine-rău. Atât Adam, cât și Eva știu că li s-a interzis accesul la fructul oprit. Întrebări intermediare: de ce Șarpele a reușit s-o tenteze numai pe Eva cu orizonturile cunoașterii? De ce Adam a rămas imun, inițial, față de provocare? Și de ce a fost atâtă timp general acceptat faptul că Dumnezeu, făurind-o pe Eva din coasta adamică, a făcut un prototip care să aibă o mai mare instabilitate față de factorii de risc exogeni? De ce Adam, fiind primul om, a cedat, în ultimă instanță, aceleiași ispite ca și Eva?

Cele mai tulburătoare direcții pentru a schița o mini-istorie a peripețiilor erosului sunt indis-

lubil legate așadar de relația care se stabilește între cunoaștere și putere. Creația, în majoritatea scenariilor cosmogonice se explică printr-un act eminent erotic. Erosul, prin capacitatea sa de a crea, prin atributele sale de forță care coagulează haosul și îl distribuie într-un *pattem* consistent cu sine¹, înseamnă cunoaștere. Trecerea dintr-o stare de nedeterminare la una de determinare implică acumularea unei imense latențe de cunoaștere. Capitalul de cunoaștere creat prin actul erotic al începutului devine, în orizontul stabilizării unei structuri, capital de putere. Este principiul director al tezei enunțate de Francis Bacon:

“Knowledge is power”². De aici rezultă că puterea are întotdeauna un interes direct în a controla forțele creatoare și de a le monitoriza pentru a putea asimila bagajul de cunoaștere pe care acestea le produc în actul erotic al creației. Erosul devine, astfel, generator al puterii politice, dar și potențial focar de destabilizare pentru structurile atent observate și menținute în echilibru. Până la un punct, cunoașterea produsă de creație furnizează puterii toate instrumentele pentru a menține acest precar echilibru și pentru a evita periculoasele viduri de autoritate. Deși izvorâtă dintr-o teribilă confruntare a extremelor, puterea politică utilizează capitalul de cunoaștere pentru a varia la infinit posibilitățile de a menține o stare de echilibru care să-i conserve un *status quo*. O dată creată prin capacitatea dificil de cuantificat și de prevăzut în totalitate a erosului, puterea folosește toate instrumentele oferite de cunoaștere pentru a bloca orice tentativă de *replay* a scenariului de creație *ab initio*, de reformulare a ordinii stabilite.



Aceste instrumente prin care puterea guvernează structurile unei ordini regizate prin erosul sedimentat în cunoaștere se regăsesc cel mai strălucit în “politicile publice” prin care potențialul creativ-erotic este supus unei extrem de discrete monitorizări și intervenții diseminate în întreg registrul instituțional politic. Este modelul de bază al Panoptikon-ului benthamian aplicat nu prioritar în coerciție, ci în prevenire. Tratând cu un “material inflamabil” atât de sensibil, coerciția este exercitată mult mai puțin fățiș în ceea ce privește potențialul erotic răspândit în societățile umane. Principiile înțelept știe, încă de la Machiavelli, că a preîntâmpina costă mult mai puțin decât a rezolva o situație de conflict deschis.

În ce mod au fost gândite și realizate de către putere strategiile de limitare și control asupra potențialului erotic al creației, al inovației? Încă de la bun început, înainte de a mă referi iarăși la antici, am în minte studiul lui Jean-Pierre Vernant, *Mit și Gândire în Grecia antică*, în care eruditul francez tratează relația dintre vârstele omenirii și conceptele de *hybris* și *dike*, în opera hesiodiană, relație pe care Vernant o găsește fundamentală pentru mecanismul funcționării întregii societăți umane în Grecia antică. Forța destabilizatoare a *hybris*-ului este echilibrată atât de Dreptate (*dike*), cât și de acțiunea duplicității zeității Eris. Relația dintre Eros, văzut ca forța creativă și *Hybris* (exces, nemăsurare) este una ce facilitează perpetua răsturnare a structurilor stabilite. În fond, este explicația și pentru disparițiile vârstelor “de aur”, “de argint” și a eroilor. În combinație cu *dike*, erosul este menținut la niveluri stabilizate, fiind pus în slujba acțiunilor drepte, slujirea și venerarea zeilor. O altă implicație este totuși importantă pentru discuția asupra strategiilor de “politici publice” ale erosului. Repartizarea domeniului predilect de acțiune a *hybris*-ului erotic este circumscris feminității și potențialului său distructiv, aspect care este preluat și ajustat în creștinism. În Grecia antică, era un fapt dovedit de statutul și rolul acordat femeii. Medeea este poate cel mai crunt exemplu al erosului distructiv care duce, prin exces, la dinamitarea întregului dispozitiv social conservat prin reguli și cutume, prin respectul față de divinități:

“Vai, vai, cât îndur, sunt făr’ de noroc!
Ce patimi îndur, amar suspinând.
Copii blestemați, din trupu-mi cumplit,
De-ar fi să muriți cu Iason la rând,
Locașul acesta de s-ar năru!”³

Practicile societății grecești, mai ales cea ateni- ană din perioada clasică, erau, astfel, îngrăditoare la adresa femeii tocmai din cauza faptului că potențialul erotic feminin reprezenta, în mare, o necunoscută greu de cuantificat pentru scenariile stabilității. *Pattem*-ul prieteniei formative se dezvolta așadar între bărbați, considerați ca exponenții raționali ai forței dreptății. Democrația ateni- ană se întemeiază pe această categorizare de





fond a capacităților pornind de la judecarea atributelor inerente sexului, din perspectiva potențialului erotic și a gestionării lui. Femeia rămâne circumscrisă gineceului, pentru că o aducere a ei în agora nu face decât să provoace latențe periculoase și de neînțeles în justele echilibre ale cetății.

Salt în timp și spațiu. Creștinismul medieval. Căderea din rai și implicațiile sale pentru statutul bărbatului și al femeii constituie temeiurile debaterilor scolastice, pe lângă stabilirea, în cadrul tezelor de la Sorbona, a numărului de îngeri care pot încăpea pe gămălia unui ac. Femeia, dacă nu este soție, călugăriță sau perpetua domniță fecioară a cântecelor și poveștilor închipuite de menestrei și trubaduri, intră în categoriile marginalilor prin roluri care înglobează potențialul distructiv al erosului, văzut ca un corpus al unei cunoașteri ezoterice, deci extrem de periculoase. Nebuni, vrăjitoare și prostituate se amestecă în imaginarul medieval, metamorfozându-se în categorii care sunt însă percepute de societatea medievală ca fiind o transgresiune a cutumelor. Cifru experienței marginalilor, așa cum îl prezintă Michel de Certeau în *Fabula Mistică*, constă tocmai accesul acestora la spații speciale de cunoaștere, de revelație a unor instrumente de creație care au un accentuat potențial anti-sistem. Ceea ce este însă de o utilitate incontestabilă în categoriile marginalilor îl reprezintă potențialul lor de țapi ispășitori (*pharmakon*, terapeutical salvator al dilemelor sociale) care concentrează complexe de deșeuuri ale diverselor structuri în societatea medievală. Puterea politică își canalizează astfel opera de menținere a status quo-ului înspre persecuțiile celor care amenință prin discurs și comportament să paralyzeze funcționarea codurilor normative ale societății. Totuși, avem de-a face cu un fir constant de conceptualizare. Erosul, forța creativă, este asociat cu păcatul de care se face vinovată femeia. Cele mai disputate categorii de marginali sunt vrăjitoarele și prostituatele. Categoriile pentru care arderea pe rug este iminentă, în ciuda tuturor retrăcărilor posibile pe care legea canonică și tribunalele inchiuzitoriale le prevăd în procedura de judecată. Înțelegerea forței creative este îmbrăcată de haina întunecată a cunoașterii inaccesibile, *ergo* înfricoșătoare. Însă nimănui nu-i trece prin cap să minimalizeze importanța acestor fluxuri de energie care pot fi oricând purtătoarele unor structuri noi de putere, pornind de la premise diferite.

Nimănui, până în epoca Renașterii și a umanismului care asimilează deja marea modificare adusă de Reformă. Pe filiera stoică a serenității și a contemplării detașate a tuturor pasiunilor vieții, erosul nu mai exercită nici măcar acea magică atracție a cunoașterii ezoterice. Erasmus din Rotterdam, în al său *Elogiu al Nebunii sau Discurs despre lauda prostiei*, plasează la sursa marilor cutremurări, cărora deopotrivă le cad pradă atât zeii cât și cei mai detașați muritori, nici mai mult nici mai puțin decât... prostia. Între paranteze fie spus, este exact ceea ce definește forma termenului american *infatuation*, care vrea să spună că cineva se îndrăgostește de altcineva. (Sic!) Așadar, Erasmus scrie:

“Este oare ceva mai dulce și mai de preț decât viața? Și la obârșia vieții cine se află dacă nu eu? [prostia, n.n.]. Nici lancea cruntei Palas, nici scutul puternicului Jupiter nu dau viață oamenilor. Insuși Jupiter, regele cerului și al pământului, care face Olimpul să se cutremure cu o singură privire, nu are încotro și trebuie să-și lase deoparte temutul fulger și aerul fioros, cu care îi bagă în speriete pe zei când pofteste a se deghiza ca un



biet actor de câte ori îi vine pofta să guste din bucuriile paternității.”¹

Începe o nouă eră pentru eros și modul în care este el definit de puterea politică. Tendința generală este de a-i diminua cât mai mult importanța sa ca motor al creației și de a canaliza cât mai mult sensurile sale pe practicile concrete ale sexualității occidentale. Este începutul a ceea ce Foucault denumea, în *Istoria Sexualității*, primul volum, *scientia sexualis*, aflată într-o confruntare teribilă cu *ars amandi*, de care cultura occidentală nu prea se face vinovată în vreun fel anume, comparabil cu cel al culturilor orientale. Actul creator este transferat în domeniul obiectului de studiu al mecanismului care îl face să funcționeze, la cel mai primar nivel: reproducerea, ca reflex repetitiv și schematic al unei imitații originare, căreia îi este net inferioară în semnificație.

Contemporaneitatea aduce cultura de masă, care este o replică simplificată, eficientă și productivă a existenței erotice, ajustată pe tiparele complexelor democrații, ce funcționează numai prin drepturi și obligații, pe baza principiului unui cât mai mic amestec al puterii politice în afara de apanajul sau predilect: monopolul legitimității forței de coerciție în societate. Cultura de masă este, până la acest punct al istoriei, cea mai eficientă politică publică de management al erosului. *Shift*-ul este fundamental.

Evadarea contemporană se face prin *sex spre chaos*. Erosul nu mai constituie decât o și mai mare provocare la adresa normărilor infinite date de instituția corectitudinii politice (*political correctness*). Scoaterea din nedeterminare este acum înlocuită prin nostalgia lipselor de determinare. Debușeurile contemporane create de sporirea gradului de complexitate ale structurilor sociale sunt însă rezolvate prin apelul la aceeași mitologie a marginalilor ale cărei prototipuri se păstrează, dar valențele unei cunoașteri secrete atribuite acestor personaje în afara mediei societale dispar. Substituirea vechilor categorii de marginali, care

pătrund acum în corpul societății ca cetățeni care se bucură de același drepturi și obligații, se rezolvă prin crearea noilor categorii de marginali: queers, homosexuali, transsexuali, toxicomani, fumători (categorii în devenire), acolici. Excesul (*hybris*) este perceput în, și statele occidentale, prin detașarea față de feminitatea angoasanta și amenințătoare cu un imens potențial erotic-creativ, de care s-a temut toată istoria civilizației europene. Marginalizarea categoriilor mai sus amintite are loc datorită faptului că discursul politic contemporan se concentrează pe caracterul și natura practicilor, și nu pe potențialul erotic de cunoaștere conținut în determinantul sex.

Simplificarea discursului cu privire la eros și cunoaștere, modificarea sensului de percepție asupra fenomenului erotic, restrângerea numărului de date esențiale ale scenariului de cunoaștere și crearea unei noi științe a sexului care domină societățile contemporane în virtutea calităților sale de a asigura o viață sănătoasă sunt parcurerile cele mai evidente ale noilor politici publice pe care puterea le pune în scenă. Scopurile? Aceleași dintotdeauna: prețul pe care l-ar reprezenta o nouă ordine nu este acceptabil, atâta vreme cât nu se cunoșc direct și nu se pot face predicții detaliate asupra avantajelor și dezavantajelor noii ordini. Restul este utopie.

Note:

1. În acest sens, definiția comprehensivă pe care o oferă Francis E. Peters, în *Termini Filozofiei Greciei*, este punctul de plecare pentru întrebarea conceptului în acest eseu. Astfel, m-am oprit la definiția erosului ca forță primordială care unifică lumea și crează, fiind considerat primul “motor” universal.
2. Cunoașterea înseamnă putere.
3. Euripide, *Medea*, în *Tragicii Greci*, E.S.P.L.A., București, 1958, traducere de Alexandru Pop, p. 508.
4. Erasmus din Rotterdam, *Elogiu Nebunii sau Discurs despre lauda prostiei*, Editura Antet, Oradea, 1997, p. 15.

Un „produs” al neantului: puritatea

■ Oana Pughineanu

Puritate! Un cuvânt pe care în orice context l-ai pronunța nu poți să-l scapi de alura lui de „utopie”. Alură sau mai bine spus, aură care înconjoară instantaneu orice lucru sau persoană asociată cu puritatea. Dacă „declararea purității este un non-sens”, a vorbi despre puritate înseamnă a cunoaște pericolul unui limbaj metafizic sec care ajunge destul de repede la capătul jocurilor dialectice și speculative spulberat de faptul că despre ceea ce nu se cunoaște ar trebui să se tacă. Cu alte cuvinte, atunci când vine vorba de puritate nu e nimic de spus. Impurității, însă, parcă nu-i ajung cuvintele. Poate de aceea, cel mai adesea, despre puritate se aud *predici*.

Totuși... dintre toate felurile de a vorbi despre puritate (cu siguranță că nu sunt prea multe) eu aleg unul care mi se pare cel mai apropiat de această minunată utopie: o altă utopie, ea a personajului literar. Textul literar are marele atu de a se desprinde de sterilele discuții privind falsitatea sau adevărul. Personaje precum cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu, femeile care trăiesc în fața oglinzii au o adevărată obsesie pentru puritate, declarându-se caste sau la adăpost de orice maculare. Desigur, puritatea nu se confundă cu aceea, dar la fel ca și în cazul *trupului suflătesc* cred că trebuie să o privim ca fiind o altă „fantasmă formativă”²³ a textului bengescian. Manuela (*Femeia în fața oglinzii*) poartă mereu cu ea o oglindă de buzunar, la fel cum și-ar purta o carte de identitate, și asta, nu pentru a se desfăta într-un nesfârșit joc narcisist, ci pentru că procesul de identificare e unul nesfârșit, e un fel de îndoială metodică aplicată imaginilor care o înconjoară cu scopul descoperirii adevăratului chip. În sensul acesta poate că dorința de puritate se leagă de dorința, mai bine spus, speranța, descoperirii unei imagini clare de sine. Înșă de multe ori Manuela constată că „se întâmplă adesea ca privind în oglindă să vedem în ele obiectele dimprejur, și chipul nostru să nu-l vedem”. Oglinda seamănă cu gîrosopul pe care un personaj din *Regele arinilor* a lui Tournier îl poartă la el pe post de „absolut de buzunar”. Oglinzile Manuelei reprezintă și ele un absolut, dar unul care se arată numai în „calitatea” lui de „lucru în sine”, în căutarea căruia mintea are „suferința cuiva care calcă în întuneric”.

Există puține momente în care oglinzile îi dau un sentiment de siguranță sau o surprind trimițându-i o imagine neașteptată. Mai devreme sau mai târziu totul eșuează în neantul lor pentru că „a-ți contempla imaginea înseamnă să te izbești de propriile tale limite, să vezi timpul la lucru în opera sa distructivă, să surprinzi evidențele dureroase sau neliniștitoare de care se apără subiectul – realitatea sa biologică și mortală: orice oglindă este oglindă de vanitate și orice autoportret ajunge la un «automor-trait» după cum spune atât de frumos Ph. Lejeune. Sprijin sau gropar al unui ideal, reflexia, în momentul când se dovedește inaptă pentru misiunea ei, este îndepărtată sau se fisurează”²³. Oglinda și nu celălalt (fie el iubitul sau trecătorul de pe stradă) a devenit sursa continuă a unei alterități radicale, deoarece oglinda îl pune pe individ în fața unui lucru inimaginabil, *nonfigurabilul*. Amânarea acestui neant nu poate fi omeneste posibilă decât pe calea simbolului, singurul care poate atribui o figură informului. El are dublă putere: de a abstrage din concret și de a „imagina” abstractul. Utopia purității este cea care manevrează simbolurile în

textul bengescian îngropând uneori personajele în acele zile ca niște „morminte nesubterane”. Eroinele bengesciene știu că trăiesc într-o lume care a aruncat la gunoi „legende, miturile, superstițiile”. Sufletului care vrea să atingă „calmul minunat” menținându-se pur, nu-i rămâne decât să-și găsească propriile ritualuri, care desprinse de forța lor mitologică și de capacitatea de a integra individul într-o comunitate par niște simple acte compulsive. Oglinda, muzica, scrisorile către Don Juan sunt cele care în lipsa unor veritabile obiecte de cult, mediază contactul eroinelor cu neantul.

Dar să urmărim mai îndeaproape acest proces de „purificare” și impactul pe care îl are asupra iubirii. Cititorul nu poate să nu fie nedumerit de aceste suflăte care par a străluci cu un cristal înăuntru, dar care nu pot descoperi în afara lor decât hidrogenii și anomaliile celorlalți. Prin ce anume s-au șlefuit și au ajuns la acea formă de superioritate dacă mediul în care ele se mișcă e unul totalmente inadecvat, viciat, anomic? E o întrebare justificată, deoarece *nu* găsim aceste eroine într-un proces de purificare. Puritatea lor e ideală, a priori, imposibil de zdruncinat. Oricât s-ar „rostogoli” ele în „viața lucrurilor” ceva impermeabil le ferește de orice mizerie. Uneori e disprețul, alteori e irezistibilă lor nevoie de a abstractiza. Gândirea lor nu pornește niciodată de la considerente de ordin general; aceste femei formulează cele mai sofisticate teorii estetice în timp ce privesc pe plajă costumele de baie, descoperă „eterna lege a sclaviei” din pașii de dans: „Nu poți găsi – și aici e veșnica minune – nu poți găsi doi pași, două mișcări absolute aceleași, de la sine. Una din ele trebuie să se supui celeilalte [...] Degeaba se fac evoluții: totdeauna vor fi tari și slabi, stăpâni și sclavi – la vals unul care conduce și altul care urmează...”. Deși dau dovadă de o luciditate dezarmantă, abstractul gândirii acestor femei nu seamănă cu ceea ce ne-a obișnuit metafizica masculină: nu găsim categorii, substanțe sau esențe. Abstractul lor nu e unul ordonator, ci unul cuprinzător. El se apropie de absolut numai în ceea ce privește echivalența lui cu necunoscutul, cu dorința de a ajunge „în țara fără contururi, fără margini”.





viața morală⁵⁵. Stilul acesta de cuprindere a lumii întotdeauna prin intermediul suprafeței oglinzii sau vitrinei e unul din fațetele procesului de "purificare": Manuela nu vrea să se lase atinsă, cel puțin nu înainte de a deposeda lucrurile de materia lor, adică de tot ceea ce ar putea impurifica. Poate de aceea în clipele de voluptate, pe care le trăiește *întotdeauna singură*, recunoaște că "îi vorbea (iubitului) ca și cum el ar fi fost o încarnare a capriciului ei de azi". Vîlsan apare doar în două ipostaze extreme: cu totul sublimat, ca un fel de exponent al "ideii" de moralitate, neavînd nimic "subteran" în el sau ca un "capriciu". Privit ca bărbat, el este doar exponentul unei forțe "pe care te poți bizui în nevoie și căreia să te poți supune de bunăvoie". Aceeași Manuela care construiește și reconstruiește lumea de câte ori se află în fața oglinzii, nu poate să gândească decât în termeni de "mecanism" sau de instinct atunci când vine vorba de sexul opus și de iubire. Mai mult, ea își judecă iubitul cu o luciditate aspră, absolut nepotrivită pentru o îndrăgostită. Simte în el ceva artificial: "îl știa spiritualizat și proclamând cu pasiune idealul [...] Ce voia să răscumpere cu acel ideal? Ea, care era pură, știa că cei curajii nu proclamă idealul cu atîta patimă, îl poartă ca pe o podoaibă simplă; nici nu resping realitatea cu atîta ură. Ea credea că realitatea poate fi ideală, pe când el le desprindea una de alta ca pe două proprietăți dușmane ale vieții. [...] Era poate la el numai lupta între idolatrie și amor". Cât despre împlinirea erotică, ar dori ca trupul unei necunoscute zărită odată într-o fotografie să o găzduiască, și printr-un fel de "metemsihoză" să participe la desfătarea "celui pe care-l iubea ea, fără păcat". Ideea de a folosi alt corp pentru "maculare" e o încercare de a salva trupul sufletesc de cel fizic, de cel care nu cunoaște pasiunea cu care "te poți lupta", ci doar senzualitatea, adică o forță nesuținută de nici un ideal. Ne-am înșela să credem că Manuela își respinge în totalitate trupul fizic. La fel cum își dorește să iasă din clișeele sociale (precum căsătoria), dorește să-și salveze și corpul din "ritualurile" pe care aceste clișee sociale l-ar supune: "macularea" și maternitatea. Singurul mod în care o poate face e cel de a se autoconsuma într-o încercare de a idealiza orice real.

Și tocmai realitatea care poate fi ideală mortifică orice gest, orice contact între cei doi, iar iubirea nu e decât un pretext, sau mai bine spus, un impuls pe care Manuela îl primește pentru a deștepta *șarpele verde*, simbol al energiei organice a vieții: "simțirea ei depășea gândul despre Vîlsan. Era șarpele cu care pasiunea și tirania ei feminină își măsură simțirea și care urma cu mișcarea lui inerția lucrurilor indifferente". Manuela nu-l iubește pe Vîlsan, în schimb iubește tot ceea ce-i poate înflora și trezi la viață trupul sufletesc. Ea extrage din lume lucruri, gânduri, sentimente pentru a se putea bucura în singurătate de ele, fără prezența unui Celălalt, în fața căruia totul se transformă într-o reprezentare. În locul iubirii împlinite convențional, ea preferă contemplația, pentru că "numai viața mistică, e ca un trecător mereu oprit în fața unei uși pe care nu cutează să o deschidă: ușa propriei sale fericiți... la care renunță pentru a nu-și procura suferințele pe care le simte o ușa siluită". Singurul loc de cinste pe care-l poate acorda iubitului e acela de a fi un partenerul "acelui neant", al zădărniciilor zilelor asemănătoare unor "morminte nesubterane". Realitatea dezamăgește, "siluiește" întotdeauna în operele bengesciene dacă nu e ideală. Doar o puritate sterilă sau o visare uneori maladivă poate oculi aceste "siluiri". Iubirea însăși, mai ales dacă presupune o împlinire erotică, nu poate fi decât o



decădere, o impuritate ce tulbură "apele adânci" ale ființei. "A iubi" și "a fi pur" nu pot constitui niciodată un întreg în opera bengesciană; iubirea nu poate fi decât o concesie pe care din când în când personajele o fac "vieții" din ele, sau, de multe ori, o convenție pe care multe femei o împlinesc înainte de a-și descoperi chipul în oglindă. "Amor! Amor! se gândi fără bucurie. Apoi se mulțumi iar de impuritatea asta care sta ascunsă în puritatea ei, de unde nici o altă nu-și adunase apele, nici găsisse vad."

Dar idealul nu poate înăbuși natura. Corpul funcționează ca un mic generator de haos ce zădărnicește de multe ori analizele clare ale minții, și în același timp dă farmec unei vieți solitare. În clipele de voluptate muzica ia locul oglinzii "care se adâncea în reflexuri și reflecta în ea adâncimile". Celălalt nu poate fi decât un profanator pentru simțul pur, dar în singurătate ea simte carnea cu adierile ei care "învoltau inerția lucrurilor din jur". Prin muzică "voluptatea o invadase fără voia ei [...] Nu o chemase nici un gând, nu era legată de nici un gând. [...] De ce nu o îngăduia? Era singură și se sfia de ea singură [...] De ce îi rezista, deoarece se născuse și murea din ea însăși, în afară de orice faptă? Avea în ea pasiunea mortificării". Nu atât faptul că Celălalt nu se dezlipește niciodată de caracterul lui de inchișitor, de adversar care "pândește" și nu se mulțumește cu "poveștile ochilor" (*Femei între ele*) o face pe Manuela să prefere această autoconsumare și mortificare, ci mai degrabă un impuls de a transforma aceste senzații în altceva. Muzica face mai mult decât să capteze mișcarea emoției, "ordonând-o", stăpânind ceea ce te subjugă (pasiunea, senzualitatea), fiind o artă pe care Manuela o practică nu numai ca "evlavie", ci și "cu o rigoare către ea însăși". Sunetele sunt simultan cele care redau "expresia justă între o realitate mută și o aspirație nedeslușită" și cele care ordonează universul, sau mai bine spus devenirea, într-un construct armonios. Muzica e cea care poate satisface ambele registre (al sensibilității și al idealului) păstrând exigența de puritate, adică consumându-se într-un gest gratuit,

lipsit de realitate. Fiind o artă *stăpânită* muzica scapă de inadecvarea fundamentală a iubirii: "Amorul Imperator cerea un popor pe care să-l asuprească și să-l desfete, și acel popor erau ei, unul către altul. Popor care nu-și cunoștea stăpânul – stăpân care nu-și cunoștea poporul!".

Dar "realitatea care poate fi ideală" sau "natura care conține și idealul și realitatea", combinarea aceasta între registre atât de îndepărtate prezintă un pericol, unul pe care cinicul om politic din *Bătrânul* îl cunoaște foarte bine: "Idealismul, care e tendința ce mai înaltă, se depărtează de la natură și creează o altă morală – imorală dacă vrei". De aceea poate suntem perversi "dincolo de conștiință". Cu cât e mai înalt, mai pur, idealul pare să-și uite punctele de pornire, golindu-se de realitate. Ținta lui e libertatea, "țara fără margini și fără contururi", dar e o libertate cu iz de anihilare.

Când gândirea întâlnește neantul o filosofie sau o religie vine să medieze acest impact zdruncinător: "...în utopie elementul poetic caută și găsește un loc geometric, se înrădăcește și se consolidează în realitatea unui sentiment social și politic", deoarece utopia este "flică a poeziei și a geometriei"⁵⁶.

Textul bengescian "investighează" însă ce se întâmplă când simțurile la rândul lor sunt puse față în față cu limita lor. Se purifică sau se disipează într-o senzualitate necontrolată? Puritatea, la fel ca și vulgaritatea provin dintr-o lipsă: una din lipsă de contact, cealaltă din lipsa unui Dumnezeu în absența căruia totul devine posibil. Manuela alege refuzul alterității. Ea mereu îi studiază sau analizează pe ceilalți... face orice, mai puțin să-i accepte. Ea "sufocă" lumea înainte de a o lăsa să o surprindă, luând această "sufocare" drept un proces de "purificare". Asta în ceea ce-i privește pe ceilalți. Dar, în singurătate sau pierdută pe străzi, o vedem practicând același ritual în care "voluptatea înseamnă intelectualizare" (Mario Praz). Oglinda nu e atât ceva care arată, ci ceva care "trimite înapoi", garantând inexistența unui "afară" impur. Lucrurile se perindă prin fața oglinzii expunându-și "vacuitatea" mai mult decât "plinătatea" și privindu-le Manuela nu va ști niciodată dacă le-a sublimat sau le-a ucis.

Preferând în locul iubiiților muzica sau adierea vântului, pentru aceste femei în fața oglinzii singura iubire veritabilă se poate consuma în singurătate, cochetând cu neantul și așteptându-și moartea. Privindu-și mâinile, Bianca Porporata care-și consumă zilele scriindu-i lui *Don Juan în eternitate* descoperă singurul erotism pe care îl poate accepta: "Pieritoare minuni, pe care nici un amant nu le va măsura în podul cald al palmelor sau în marmoră eternă, ci numai vânăta îmbrățișare a putregaiului, singură, va săruta curba lor unică".

Note:

1. Vladimir Jankélévitch, *Pur și impur*, Editura Nemira, 2001, p. 7.
2. Gheorghe Crăciun, prefață la *Balaurul*, Editura Militară, București, 1986, p. 19.
3. Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, București, p. 315-316.
4. Edgar Papu, *Lucașfârul*, 21 iulie 1973, reprodus în *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, Biblioteca Critică, Editura Eminescu, București, 1976, p. 324.
5. Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972, reprodus în *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, Biblioteca Critică, Editura Eminescu, București, 1976, p. 212.
6. Renato Poggioli, *Definizione dell'utopia*, apud. Marian Papahagi, *Eros și utopie*, Editura Dacia, 1999, Cluj-Napoca, p. 23.

Lista lui Bloom

■ Marius Jucan

O recentă traducere în engleză a lui Don Quijote oferă lui Harold Bloom¹ un nou prilej de ierarhizare canonică, ocazia unor ipoteze fecunde, având drept fundal impresiunile aliniamentelor literare și ideologice ale Canonului Vestic (*Western Canon*, 1994). De data aceasta e vorba mai degrabă de perspectiva comparativă a unei relații dintre doi scriitori, Cervantes și Shakespeare, mult speculată de altfel, dar nu mai puțin memorabilă și mai actuală cu cât anul viitor va rotunji patru sute de ani de la apariția primului tom din aventurile iscusitului hidalgo și de la reprezentarea pe scenă a versiunii amplificate a lui Hamlet.

Dincolo de co-incidenta unor detalii ce țin de apariția unor opere universale clasice, dincolo de încercarea lui Shakespeare și a altor doi dramaturgi contemporani lui de a pune în scenă *Don Quijote*, (drama *Cardenio* s-a pierdut), rămâne ca factor coerent al mai sus amintitei comparații un "principiu al listei", nu doar al listei de asemănări și deosebiri dintre cele două nume generice ale literelor britanice și hispanice, ci al câtorva remarci pătrunzătoare despre perenitatea lui *Don Quijote*. De fapt, principiul listei este activ nu doar în desfășurarea scriilor de prozatori, urmași ai realismului exemplar cervantesc, ci în nevoia de a ilumina asupra filiațiilor și afinităților în continuă expansiune într-o ordine care tinde să devină entropică (vezi profetia canonică despre ultima vârstă a Canonului). Nu importă atât cine e în fruntea listei, (desigur, Cervantes), ci felul în care un principiu al listei organizează post-istoria romanului, modificările, prioritățile de lectură, noi aliniamente literare și ideologice. E ca și cum cine spune A trebuie să spună și B, dar odată ajuns la Z realizează că A este în legătură cu Z, și invers. Altfel zis, spunând Cervantes deschizi paginile unor Goethe, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Melville, Proust, Kafka. Descendența cervantescă înseamnă nostalgie după începuturi, (vezi etimologia greacă a cuvântului nostalgie), dar de asemenea o tentativă de reconstrucție a originarității, implicat a unei perspective genealogice. E la fel ca și când găsim portretul strămoșului în dagherotip, nu ești izbit de asemănarea lui cu urmașii, ci mai degrabă de asemănarea dintre fețele urmașilor amprentată pe fotografiile digitale salvate în pixeli.

Un asemenea principiu al listei, despre care scria Andrei Cornea într-o erudită și generoasă carte, proiectează locul unui centru spre care (din care) converg (diverg) căile de acces ale reprezentării în discursul cunoașterii, în care cel literar e doar un capitol. Nu intenționez să evoc vorbind despre centralitate ori originaritate disputa dintre partizanii erorii intenționale și cei ai validității intenției auctoriale, admitând totuși că cea din urmă și-a sporit spectrul de interes în vremea din urmă. E interesant însă că delimitând centralitatea canonului literaturii americane, Harold Bloom se sprijină de figura bardului Whitman, trimițând la descendență, ori mai degrabă la un scenariu transcendent care permite

călătoria din vârii epoci spre actualitate (Emerson, poetul religios, poezii ca "zei eliberatori")². Într-un asemenea cadru al descendenței și transcendenței investirea lui Walt Whitman cu meritul "inventivității mitologice și arta limbajului figurativ"³ este nu doar posibilă, ci și relevantă pentru posteritatea whitmaniană, în general a literaturii moderne. Astfel, centralitatea (originaritatea) unui autor, al unei opere, a canonului în figura scriitorului major, este un nod de căi care traversează epoca spre alte vize, cum ar fi de pildă de la cele mitologice la cele ideologice. Nodul respectiv nu e nicădecum o culme monumentală prin atributele ei literar istoriografice, ci prin cele ce aparțin poieticii și hermeneuticii

Reîntorcându-ne la Cervantes și la ceea ce face activ principiul listei, nu e de prisos să enumerăm unele din observațiile criticului american, și mai întâi de toate, intenția auctorială. Cervantes se înfățișează în *Don Quijote* într-o formă trinitară: cavalerul, Sancho, și naratorul. Apoi: tema solidarității umane într-un moment de criză al conștiinței europene, asumarea îndrăzneț a nobilului ideal de umanitate într-o epocă de pesimism și relativism maxim. *Don Quijote*, comparat cu melancolicul și solipsistul Hamlet, așa cum au făcut-o adesea și romanticii și realiștii secolului 19, de pildă Turgheniev într-un celebru eseu, e mult mai "uman", deși cu mult mai vulnerabil. În continuare, merită să adăstăm asupra cruzimii descrierilor din roman, temperată uneori de umor și ironie, alteori de lirism. Violenta realismului spulberă pas cu pas tendința spre autoiluzionare, tocmai prin excesul paranoic al acesteia. Cruzimea e văzută ca antidot al literaturizării, și de fapt leac al salvării idealismului eroic de propria lui pasișă. *Don Quijote* e romanul anti-cavaleriei, dar am spune, de asemenea un arhi-roman, roman arhivă și în același timp tipar genealogic, strămoșul romanelor moderne. În acest sens, Cervantes nu este preocupat de sfințenie, ci de transfigurarea acesteia în eroismul mundan. Drept consecință a acestei mutații, construcțiile *batetice* sunt cel puțin la fel de importante precum cele *patetice*. Anticlimaxul nu desfidă idealismul, ci idealizarea patetică, involuntar comică. În fine, două aspecte privind transcendera voinței în *Don Quijote*: metafizica voinței e sublimată prin eros și ironie, gesta lui Don Quijote este una erotică, iar ironia sa este mai blândă, spune Harold Bloom, decât cea a lui Swift, deoarece ne îngăduie speranța.

Principiul listei provoacă în relaționările sale ecouri repercusive, pornind chiar de la cele clasice, datorate filosofilor și eseistilor spanioli Unamuno, Gasset, Maeztu, Mendez y Pidal, dar și altora, greu de cuprins în totalitate. Astfel, una dintre cele mai speculative relații este cea relatând despre influența creștinismului asupra cavalerului Tristei Figuri, mai cu seamă în momentul transformării sale în Alonso Quijano cel Bun. Relație capitală pentru a înțelege dezvrăjirea care propulsează pe *Don Quijote* în modernitate, în sensul că eroul lui Cervantes renunță la modele



abstracte ori instrumentale, pentru o viziune plenară asupra omului concret. În această privință ar fi poate impropriu să vorbim de renunțare, cum unii comentatori au citit în finalul cărții, ci mai curând de *îndepărtare*, de depășirea unei experiențe, prin propria capacitatea de interpretare a eroului, care devine finalmente autonomă. Îndepărtarea și nu renunțarea îi oferă lui Alonso Quijano cel Bun, autonomia de a-și judeca aventurile. Don Quijote nu a murit de fapt, el este însă mai departe de noi, prin oglinda bunului Quijano, tocmai pentru a putea fi contemplat în noutatea sa mereu surprinzătoare. Despre această "artă" a îndepărtării scria cu acribie hermeneutică Toma Pavel, notând îndeosebi rolul *impulsului antiempiric*. Regimul idealizării fertilizează romanescul în toate măștile sale, inclusiv în cea comică și grotescă, iar prin ambitusul său prevalează asupra nuvelei, a se vedea exemplul nuvelei prinse în rama romanului. "Istoria curiosului *nechibzuit*", și a tentativei lui Cervantes de a include în roman și celebra "*Rinconete și Cortadillo*", la care apoi a renunțat. Însă efectul impulsului antiempiric țintește mai sus, spre realizarea unei utopii a binelui care triumfă. Ultimă aventură a lui Don Quijote, e drept, petrecută doar la despărțirea de lume a omului din La Mancha, e judecata sa despre bine, ceea ce ne-ar putea trezi credința că ar putea fi ultima și cea mai de preț a sa alegorie.

Note:

1. Harold Bloom, "The Knight in the Mirror", *The Guardian*, Dec. 13, 2003.
2. Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and the School of the Ages*, Harcourt & Brace, New York, 1994, p. 266.
3. *op.cit. ibid.*
4. Toma Pavel, *Arta îndepărtării. Esu despre imaginația clasică*, traducere de Mihaela Mancaș, Nemira, 1999, pp. 192, 200, 222.

Acasă înseamnă Europa

■ Ovidiu Pecican

Oricât ar părea de banală, ideea unui „acasă” care să însemne Europa nu este una dintre cele ușor accesibile. Nu este simplu să te imaginezi pe întreg continentul acasă nici pentru locuitorii Occidentului, nici pentru cei ai Răsăritului european. Și într-o parte, și în cealaltă a micii „Lumi Vechi” – cea mare ar include, desigur, și nordul Africii, și Asia toată –, casa a fost un ax ordonator prea adeseori amenințat de adversități și, prin urmare, păstrat în niște limite spațiale aparent mai rezonabile, pentru ca oamenii să mai cuteze în mod curent să îi lărgească cadrele. În aceste condiții Europa rămâne pe mai departe, pentru o majoritate umană de netrecut cu vederea, un spațiu prea larg de gestionat.

Problema transformării acestei spațialități într-un topos familiar și securizat este, într-o măsură mai mare decât s-ar putea crede, o chestiune de rezolvat în afara cancelariilor guvernamentale și a birourilor oficiale. Înainte de a fi garantată prin tratate, siguranța individului și a comunităților trebuie imaginată, planuită, jalonată de sensibilități și idei în care viața pulsează deplin și nemediat. Până să devină instituții cu mers de ceasornic și scopuri strategice, asemenea reprezentări și comportamente trebuie să cucerească mințile și sufletele celor care însușesc acest spațiu, cel european.

Așa cum arată astăzi, Europa – conturată pregnant la vest, ezitantă și incompletă la est – mai are

destul până să devină un acasă deplin. Prea adeseori însă se crede că aceasta rămâne o sarcină căreia trebuie să i se devoteze doar notabilitățile. La drept vorbind, într-un asemenea proces, complicat și sinuos, cu diverse viteze de înaintare, actorii vizibili până astăzi rămân instituțiile și indivizii, comunitățile, statele, regiunile, alianțele regionale și transetnice, ca și tratatele bilaterale și cele supranaționale. Până și această simplă enumerare improvizată face observabilă complexitatea acestei forfote mai mult sau mai puțin concentrice care, în cele din urmă, s-ar cuveni să debrușeze într-o construcție cu trăsături unitare, însă în care diversitatea să rămână pe deplin pregnantă și relevantă pentru o bogăție materială și spirituală a cărei dispariție nimeni nu are motive rezonabile să o dorească.

Dintr-un anume unghi de vedere, așadar, „Acasă înseamnă Europa” nu poate fi decât un slogan care cheamă la regândirea temei locuirii. Cel puțin de la Martin Heidegger încoace – cu vestitul adagiu hōlderlinian „În chip poetic locuiește omul” utilizat ca pretext de meditație – acest subiect a dobândit distincție și profunzime filosofică, etalându-și potențialul. Într-adevăr, o reflecție asupra locuirii poate poziționa diferit omul în universul cotidianului, câtă vreme casa rămâne o imagine a adăpostului interiorității prin excelență, unul dintre simbolurile centrului, un ax ordonator.

În logica nomadului, casa – cort, iurtă ori șatră – își urmează stăpânul pretutindeni și cam tot timpul. Divorțul între acasă și spațiul alienant al străinătății nu se produce, nomadul putând acoperi mari spații fără sentimentul pierderii lui „acasă”. În logica sedentarului, însă, casa – construcție rigidă și imutabilă, simplu apartament într-o clădire ce presupune conviețuirea unei microcomunități, castel de piatră sau reședință estivală de lemn situată într-o zonă rurală pitorească – rămâne plasată foarte precis pe hartă, chiar și atunci când aceasta din urmă este imaginată. În deplasările sale mai reduse ori mai ample, sedentarul percepe distanțele nu doar în termenii oboselii pe care o implică călătoria, ci și ca raport spațial cu propria casă, adevărată imagine a centralității. În concepția lui, „acasă” include, pe lângă un anumit spațiu al intimității delimitat de construcția umană, și un anumit peisaj mai familiar, cu străzi, copaci, râuri și forme de relief. Uneori, chiar și atunci când călătoria este dorită, separarea de acest spațiu rămâne traumatică și presupune exerciții de voință și de adaptare.

Chestiunea considerării spațiului geopolitic al Europei ca „acasă” implică deci operațiuni de schimbare a mentalității, eforturi de recalibrare a geografiei interioare și regândirea bazelor antropologice ale unei anumite locuirii. Abia după aceea – și într-o altă ordine de idei, separată de această exploatare a subiectivității – operațiunea transformării Europei într-un acasă accesibil, prietenos și securizant devine o chestiune politico-strategică, administrativă și juridică înscrisă pe agenda politicienilor și birocratilor.

muzică

Câteva ore cu un muzician de vârf: Mathias Rüegg

■ Virgil Mihaiu

După recitalul de jazz-poetry pe care l-am susținut împreună cu pianistul Harry Tavitian și cu violonistul Alexander Balanescu în deschiderea *Săptămânii Jazzului Românesc* de la Viena (ianuarie 2004), am avut privilegiul de a fi invitat acasă la Mathias Rüegg, liderul celebrei *Vienna Art Orchestra*. Din fericire, lui Rüegg îi plăcuse acțiunea noastră scenică. Opțiune mărită și cât se poate de onorantă pentru noi, având în vedere exemplara lui colaborare – documentată pe numeroase albume discografice – cu Ernst Jandl, unul dintre giganții secolului 20 în domeniul interferențelor poetico-jazzistice. De altfel, imediat ce am pășit în locuința lui Mathias din centrul Vienei (totodată sediul oficial al *VAO*), distinsul muzician căruia îi câștigasem amicitia mi-a și dăruit câteva asemenea valoroase mostre. Dar nu s'a oprit la atât: cu finețea și empatia artistică (dar și umană) ce-l caracterizează, m'a fericit și cu alte cadouri muzicale, menite să compenseze incapacitatea cronică a jazzologului est-european de a-și procura capodoperele dorite.

De la înființarea ei în 1977 și până azi, *Vienna Art Orchestra* a fost nu doar unul dintre cele mai inovative big band-uri de pe Glob, ci și o veritabilă instituție de cultură. Iar Mathias Rüegg i-a dat viață asemenea unui instrument propriu – deși păstrând intactă valoarea contribuțiilor individuale ale membrilor ei – în acord cu modelul orchestral arhetipal întemeiat de Duke Ellington. Dar activitatea ca dirijor/lider de ansamblu a lui Rüegg se conjugă cu aceea de compozitor, aran-

jor, pianist, descoperitor de talente, fondator de instituții (inclusiv clubul *Porgy&Bess*, unde s'a desfășurat cu succes amintitul eveniment al jazzului românesc) și manager al *VAO*. Prolificitatea muzicianului, născut în 1952 la Zürich, cu studii la Universitatea de Muzică din Graz, atinge proporții de-a dreptul... mozartiene. Sunt suficiente câteva titluri din enorma discografie *VAO*, spre a sugera vastitatea proiectelor lui Rüegg: *The Minimalism of Erik Satie, From No Art to Mo-(Z)-Art*; superbul LP *Jazzbühne Berlin '85* conținând o iconoclastă portretizare flautistică a titanului Mozart, interpretată de Wolfgang Puschnig; flamboiante transcrieri în limbajul swing-ului ale unor lucrări de Verdi, Wagner, Schubert, Scott Joplin; omagiul adus lui Gershwin la centenarul acestuia, sub titlul *American Rhapsody*; albumul în două volume *Duke Ellington's Sound of Love*; aventura muzicii de jazz în secolul 20 sintetizată în *A Centenary Journey*; fulminantul tur de forță din dublul CD *Art&Fun*; deconcertantul *All That Strauss*, bazat pe muzica regelui valsului; ș.a.m.d.

Pentru Rüegg, asemenea acte de curaj sunt doar o continuare a unor inițiative demult consumate în patria jazzului. Îi place să menționeze, în acest sens, albumul Wagner realizat de Stan Kenton, sau *Ebony Concerto* compus de Stravinsky pentru Woody Herman. În plus, Rüegg își urmează și vocația componistică în sfera muzicii contemporane (mi-a dăruit un prețios album de serie mică, pe care lucrările îi sunt interpretate de Orchestra della Svizzera Italiana, Basel Sinfonietta, NDR Radio



Faimosul lider al big band-ului Vienna Art Orchestra, Mathias Rüegg

Philharmonie, Ansamblul Opus Novum ș.a.). Disponibilitățile sale multimedia sunt remarcabile – a colaborat cu poeți, coregrafi, dansatori, coruri, fanfare, actori, scenografi, pantomimi, literați etc. Iar flerul în a-și alege interpreții e imbatibil. Din lipsă de spațiu, îi amintesc aici doar pe Wolfgang Puschnig, Harry Sokal, Herwig Gradischnig/ ancii, Herbert Joos, Thomas Gansch/trompetă, fluegelhorn; Christian Muthspiel, Christian Radovan/ trombon; John Sass/tuba; Wolfgang Muthspiel și brazilianul Alegre Correa/ghitară; americanca Lauren Newton și italianca Anna Lauvergnac/vocal; rusul Arkady Shilkloper/corn; românul Vasile Marian/oboi; Mario Gonzi, Wolfgang Reisinger/percuție; Woody Schabata/marimbafon, vibrafon... Anul trecut, *Vienna Art Orchestra* a aniversat un sfert de secol de existență, susținând 60 de recitaluri pe întregul mapamond. Cel mai apropiate de noi au fost concertele de la Budapesta și Zagreb. Să sperăm că, măcar la un proximal festival muzical de prestigiu din România, melomanii noștri vor avea șansa să o cunoască în direct.

■ Vasile Igna

Notă vespérală

Cât negru curge-n jur spre a se face zi,
câtă verdeață se ascunde-n uscăciune
și câtă frăgezime spre a putrezi
alunecă din astă clipă-n lume.

O, stinge chipul ei într-un căuș de ceară
și glasul fă-l să urce fir în cer.

Nu mai pot, Doamne, altceva să-ți cer.
E întuneric și în noi și-afară.

Rugină

Grădina e toată sub frunze
covor pe care pășesc noaptea aricii și viezurii
o coadă de păun plină de
mărăcini și ciuline.

O roată ce aleargă spre moarte
e pajiștea arsă a livezii
câlcând de-a valma gutui și alune,
mere de aur
și ghinde frigide.

Un car de foc se înalță din cutele verii
și duce cu sine poveștile ierbii;
ascunde de ochii pădurii
copii nenăscuți, elfi singuratici
păcate de iulie.

Nu mai e nimic de făcut.

În lumina rară a visului
am zărit vulpea roșie alunecând
ca un fir de sânge
spre marginea casei.

Lut ars

Aerul miroase a eter
peste corola anemonelor
stăpânesc colbul și uscăciunea.

Vecinul poartă la gât
o panglică roșie:
numele lui nu-i mai mult
decât al unei pisici
norocoase.

Între două uși așteaptă
anfura de lut a trupului tău.

O barcă de frunze înaintea
spre Centrul Lumii.

Arborii se prefac a da frunze.

Tânăra doamnă
acoperă oglinda cu
umbra părului ei.

Fragmente

Depart de trupul meu
în dimineața aceasta voi privi
pasărea care mă privește,
acum strălucind ca un punct de argint
în ochiul roșu al cerului.

În buza pădurii, bătrânul stejar
ascute procesele de conștiință:
poți să-ți vezi viața sau
să o povestești –
cu cât întâmplările sunt mai
asemănătoare cu atât
sunt mai adevărate.

Singurătatea cutreieră Grădina
vecinului, e aproape o ocupație zilnică

să o însoțești până la gard și să
crezi că nu se va întoarce.

Și din nou aceste potriveli de cuvinte
care sparg coaja tăcerii precum puiul
ce părăsește casa de var a oului.

Nici o suflare nici o mângâiere nici un țipăt.

Dumnezeu se ascunde în literele mari,
știam asta când m-am hotărât
să privesc pasărea care mă privește.

Transcriere

Ar fi putut fi unul dintre ei,
dar nu mai era nimic de învățat,
pe axul ceasornicului cresc mușchi
și pe pieptul scrobrit al duminicii
toamna pictează ideograme de sânge;

Ar fi putut fi vânător
păstor de urme în pădurile Grației
șfășiind întunericul cu plumbii
unei arme de împrumut;

O călătorie? Un exil? Putea
rezista la toate, dar vedeam prin
scrisorile sale ca printr-un geam
aburit: o geografie imperfectă,
o frescă pe jumătate acoperită cu var;

Putea fi un triunghi cu laturile
mobile, nimeni n-ar fi ascultat
cu urechea lipită de ușa cum înflorea
vocea în coșul pieptului;

Acum
va veni ploaie, focul în vatră e mic,
aproape se stinge. Geamurile sunt sparte.
O mână scrie, alta șterge.

ex abrupto

Cartierul și cîinii (III)

■ Radu Țuculescu

Ăsta-i cartier de cartier, explică Grasul iar
Didi dă veselă din coadă, aprobându-l.
Grasul are o sută douăzeci de kilograme
.Cap Țuguiat, adică rasă nobilă, vezi bine, ca și
Didi, păr negru lins, a la mafioții italieni din alte
vremuri. Burtă cât patru, brațe păroase și două
picioare cât două trunchiuri de copac care mereu
se lovesc la genunchi în timpul mersului legănat,
de rață. Are o voce destul de subțire, într-un con-
trast hilar cu întreaga sa înfățișare. Fruntea nu-i
este tocmai îngustă, semn că se mișcă oarece în
spatele ei. Cîinii îl respectă, atît cei fără stăpîni cît
și ceilalți, spălați, periați, pupați zilnic. Cu mersul
său de orătanie uriașă, Grasul cartierului e o
aparitiție care impune. Nimeni nu știe dacă
lucrează undeva și, bineînțeles, nici nu-l întrebă,
e problema lui. Nu l-am văzut vreodată hrănind
cîinii vagabonzi, aciuiați pe lîngă tarabe, printre
blocuri ori printre hidoasele garaje din tablă rugi-

nită. Cu toate acestea, după cum ziceam, atît Didi
a mea, rasă „tricolor” cît și alții, nu-l mîrnie, nu-l
latră, ba chiar încearcă să-i zîmbească, mișcînd
coada ori ciotul, fiecare ce are. Misterioasă este,
uneori, gîndirea cîinească.

În urmă cu cîteva zile, l-am întîlnit pe Gras pe
una dintre alei, în timp ce-mi plimbam cățeaua
căreia tocmai îi cumpărasem o curea roșie la gît,
să nu fie deocheată. Am uitat să spun că Grasul e
un tip informat, știe tot despre oamenii din carti-
er, parcă ar fi un dulap cu rafturi și dosare ale fos-
tei și actualei securități. Avea o servietă uriașă în
mîna dreaptă, umflată ca și burta lui. M-a oprit,
cu un gest larg, și-a deschis geanta și a scos de
acolo un calendar mititel.

„Uite, șefule, un calendar pe care ți-l fac
cadou.”

Zîmbea enigmatic, șiret, perfid, de mă lăsa
mască. De ce-mi face un cadou? N-am apucat să-

l întreb, mi-a ghicit întrebarea pe buze și a con-
tinuat:

„E un calendar micuț pe care l-au scos ăia de
la biblioteca județeană a orașului nostru. Sînt
acolo, o să vezi, înșirați să scibalăii clujeni, scuze,
am vrut să zic scriitorii care au împlinit o vîrstă
frumoasă. Eu știu tot despre blochiștii din
cartierul meu, ceea ce, în schimb, serviciul de
informare!, sună bine, a așa-i?, și de documentare
a bibliotecii habar n-are. ăia sînt urechiști, te
asigur eu...”

„De ce?” îndrăznesc să întreb.
„Pe tine te-au lăsat pe dinafară. O fi făcut-o
intenționat, să nu afle gagicile ce vîrstă înaintată și
rotundă ai...”

„Precis de aia”, i-am zis Grasului iar Didi a
aprobat, lătrînd scurt și zîmbind larg.

„Problema mea este crearea unei imagini fascinante a României”

– Sorin Șipoș: Suntem la Paris, în clădirea Institutului Cultural Român, pe rue d'Exposition numărul 1, alături de distinsul intelectual domnul Virgil Tănase, directorul instituției, aflat după o zi obișnuită de lucru. Este ora 19,45, iar Domnia sa a avut amabilitatea de-a ne răspunde la câteva întrebări privind menirea culturii și a instituțiilor de cultură în societatea contemporană. Domnul Virgil Tănase s-a născut la 16 iulie 1945 la Galați. A urmat școala elementară și liceul la Galați, apoi facultatea de limbă franceză la Institutul de Limbi Străine din București, între anii 1963 și 1968. De asemenea, și clasa de regie de teatru „I.L. Caragiale” din București în perioada anilor 1970-1974, precum și Ecole de Hautes Etudes din Paris. Obține doctoratul în sociologia și semiologia artelor și literelor, la Ecole de Hautes Etudes, în anul 1978. A publicat peste 10 romane în Franța și România. Este autor de numeroase texte dramatice, jucate, printre altele, la Teatrul Național București, Teatrul Lucernaire - Paris, Teatrul Kaliaghin - Moscova etc. Regizor de teatru cu spectacole jucate la Teatrul Național București, Teatrul Național Iași, Odeon/Teatrul Europei - Paris, Opera din Avignon etc. În prezent este profesor de istoria civilizațiilor la Institutul Internațional de Imagine și Sunet, consilier diplomatic și director al Institutului Cultural Român de la Paris. Stimată domnule Tănase, care sunt rosturile diplomației culturale în momentul de față în cadrul politicii externe promovate de statul român?

– Virgil Tănase: Diplomația culturală creează imaginea fantasmatică a unei țări. Un mare publicist și specialist în comunicare, Jacques Séguela, un francez care a făcut mai multe campanii prezidențiale lui Mitterrand, a publicat o carte intitulată *Hollywoodul spală mai alb*, unde scria următoarele: „Într-o societate de consum toate produsele sunt bune, iar produsele proaste dispar de la sine. Lumea cumpără un produs în măsura în care îl face să viseze. Cumpără un detergent pentru că el crede că vedetele de la Hollywood își spală rufele cu detergentul cu pricina”.

Așadar, cultura română se face în România și are logica ei, dimensiunile ei. Dialogul culturilor se face prin raportările firești dintre culturile naționale. Diplomația culturală este altceva, ea creează o imagine fantasmatică pentru a crea dorința de această țară. Când se va crea o dorință de România, ea va fi la fel de eficace și pentru exportul culturii ca și pentru exportul produselor industriale. Este o imensă eroare a tehnocraților liberali din România care își închipuie că vor vinde produse pentru că sunt mai bune. Toate produsele sunt bune! Se vor vinde numai în măsura în care lumea dintr-o țară străină va avea o imagine captivantă despre România. Investiția în diplomația culturală este singura care poate face rentabilă investiția în celelalte ramuri economice.

– Este bine cunoscut faptul că România a avut cu Franța relații culturale de excepție. Au reușit țara noastră, Institutul Cultural Român din Paris să relanseze, alături de alte instituții de cultură și învățământ, legă-

turile de înaltă ținută academică existente, bunăoară, în perioada interbelică?

– Nu – și nici nu putea să se întâmple așa, deoarece după părerea mea aceste relații sunt rezultatul unei creșteri organice și se întâmplă că această plantă despre care vorbim crește foarte încet, este vorba de zeci de ani. Situația privilegiată dintre cele două războaie mondiale a fost rezultatul unei creșteri firești, continue, timp de un secol. Acum semînțele pe care le punem noi astăzi, cu ajutorul lui Dumnezeu, o să le vedem dând roade după 50 de ani. Acest tip de creștere este total străin gândirii liberale.

– Sunteți într-o postură privilegiată, cunoașteți bine cultura română, oamenii de literă și de teatru din țară, dar, în egală măsură, și fenomenul cultural din Franța. Este cultura noastră în legătură strânsă cu mișcarea de idei din Franța, ne găsim noi în sincronism, vorba lui Lovinescu?

– Nu știu dacă suntem în sincronism, nu mai avem cu ce să fim în sincronism. Acum 40-50 de ani, când francezii încercau să schimbe lumea, în Franța s-au născocit, în același timp, noul roman, noua critică, noul val în cinematografie, Școala Analelor în istoriografie, structuralismul antropologic. De o bună bucată de vreme, Franța nu mai vrea să schimbe lumea, cei ce ar trebui să fie profesori se mulțumesc cu gestiunea. Gestiunea exclude cultura. Privirea fascinantă a multor intelectuali români de azi către Franța este o nostalgie pentru o minunată doamnă care a murit. Din fericire, în cultura aceasta, minunate doamne mai mor, mai renasc și chiar au trecut de multe ori prin moarte și prin viață, cum este cazul culturii franceze, care nu moare niciodată.

– Care este colaborarea Institutului Cultural cu românii stabiliți în Franța?

– Nu face parte din politica institutului, deoarece cred că românii din afara granițelor nu au nevoie de noi pentru a cunoaște cultura română. Îi consider ca fiind o parte din publicul nostru. Însă nimic nu este mai jalnic decât o comunitate de ghetou și o elită de grădiniță zoologică.

– Suntem la sfârșit de an, este momentul evaluărilor pentru fiecare dintre noi. Dumneavoastră, domnule Virgil Tănase, sunteți mulțumit ca director de instituție, ca om, ca persoană particulară de anul 2003?

– Ca director de institut, am scos-o la capăt și anul acesta. Când mă uit în urmă la câte am făcut și la mijloacele care mi-au fost puse la îndemână, zic, fără îndoială, că Dumnezeu e cu noi. Am reușit să public sub oblăduirea institutului o revistă independentă, scoasă de un editor francez, pentru a fi vândută pe piață.

Ca persoană particulară, nu a fost un an prea rău. Am făcut un spectacol a cărui premieră a fost pe 9 ianuarie 2003, la Paris, și care de atunci se

Virgil Tănase

directorul Institutului Cultural Român din Paris



joacă în fiecare seară. A fost prelungit până la sfârșitul lui decembrie. În zilele ce urmează apare în România un roman la care lucrez de zece ani. Aș fi necinstit dacă nu aș adăuga faptul că pruncii mei au realizări profesionale de care mă bucur chiar mai mult decât de ale mele.

– Proiecte de viitor?

– În anul ce vine sunt în vorbă cu vreo două teatre, probabil pentru unu, două sau, poate, trei spectacole. Am început să lucrez la o piesă, ca autor, și probabil după Anul Nou o să încep un roman, nu pentru că aș avea ceva deosebit de spus, ci pentru că scriitorul scrie, așa cum plugarul ară.

– Care ar fi segmentele pe care Universitatea din Oradea – unde lucrez – ar putea colabora cu Institutul Cultural Român din Paris?

– Nu am nici o șovăire de colaborare. Am făcut colocvii de chimie macromoleculară, am lansat cărți foarte speciale de istorie, am găzduit expoziții și concerte foarte diferite. De fapt, iarăși, mă întorc la misiunea mea, care este diplomația culturală, pornind de la ideea că tot ce prezintă răspunde unor criterii de valoare. Problema mea este aceea a viabilității în spațiul francez. Fenomene culturale care sunt importante și necesare în cultura română pot fi depășite sau greu de receptat aici. Problema mea nu este propășirea culturii românești, ci crearea unei imagini fascinante a României. Deci trebuie să vorbesc în limba culturală a celor în mijlocul cărora mă aflu și să aduc mesaje culturale care mi se par că pot fi înțelese.

Paris, decembrie 2003

Interviu realizat de SORIN ȘIPOȘ

O naștere spre spiritualizarea existenței create

(câteva cuvinte despre necesitatea reorientării înspre spiritual a ființului uman, schiță pneumatică a ființării)

■ Ioan Chirilă

Poate e vremea să ne vorbim întreolaltă despre ce-o fi, ce-o mai păți, ce-o mai întui mintea noastră supusă de număr și volum. De-i așa, apă-i să știi frate că vreau a-ți zice ceva despre ape, despre apele ce spală, despre cele ce sting și despre cele ce aprind în noi focul dumnezeirii ca să strălucim întru a Sa străluminare. De ce despre ape?! Pentru că ele răsar de sub orice brazdă de pleoapă atunci când spiritul se stoarce chircindu-se sub povara materialității idolatrizate. Nervos dai cu mâna să le alungi și când atingi cu ea buzele simți sarea Mării celei Roșii și te întrebi de nu-i fi trecut și tu pe acolo, căci, iată, sarea te vădește, și-atunci începe potopul, iar tu, întinzi catargul ființei, crucea ascunsă în trupu-ți firav și plutești spre piscul Golgotei ca să fii izbăvit de cel ce a despăcat Marea Roșie în două și a păzit neatins mitrasul Fecioarei. Sau, poate rușinat și temător, te ascunzi în peștera trupului tău și vezi cum, chircit ca pentru o nouă re-naștere, firav o dără de lumină din lumina Lui te cată să se nască în lume prin tine. Se lasă cuprinsă sfios, tremură de frigul ființării tale și aprinde toate patele ieslei ca să te încălzească spre mlădierea cea întru Duh de viață dătător. Peștera s-a umplut de ape, dar peste toate plutește duhul tămăici, smirnei și aurul strălucește verzui căci întru aceasta se fac toate stră-verzii. Era plânsul inimii, erau apele dezghețului sub care prindea să strălucească, ca într-o perspectivă inversă, chipul. Atunci m-a atins pe mână mâna lui, a celui ce-i vorbeam, și i-am auzit glasul sfios spunându-mi: lasă părinte, astea-s tautologii, cin' te mai crede, ori cin' te înțelege, spune-mi de vrei pe glasu-mi ceva?! Mirat, și parcă mănios, aprins de flacăra Celui ce se vestește de fapt prin noi, m-am potolit întru liniștirea unei lacrimi ce mi-a răcorit pentru o clipă oglinda feței și i-am zis: da, ai dreptate, e greu să înțelegi misterul apelor de sus și a celor de jos acum când oglindirea celor de sus în ființarea creată baptismal s-a stins. Dar știi de ce? Nu, poate-mi spui. Fiindcă în apele de jos tu nu mai vezi decât imago-ul narcisității tale. Ei, chiar așa? Poate-o să vezi și poate-o să-nțelegi când voi ieși din văltoarea literaturizării și-o grăi deschis.

De ce spunem așa degrab că este tautologie? Fiindcă nu ne mai putem găsi în Cel care și prin Care am fost creați. El este subiect și predicat, e Cel care despăcă apele de sus ca noi să trecem, aidoma Botezului, în veșnicie. E nor de lumină și stâlp de foc pentru cei care-au decis să lase-n spate egiptica viețuire din istorie. E subiect, adică e cel ce-ncepe cu noi, împreună cu noi, despăcarea apelor, căci apele se trag înapoi văzându-l chipul oglindit în fața-mi întoarsă spre El. E predicat, adică e vreb, e cel ce-ncepe lucrarea prin noi în noi înșine atunci când conformăm actual definiției Sale creatoare cu substanțializarea ființării în timp, atunci când timpul intră în uitare și spațiul e un câmp al unirii tuturor întru îmbrățișare, deci nu mai e distanță, despărțire.

Dar vai, de ce mai ostenesc să vorbesc despre un alt timp decât cel post-modern?! Cred de folos a fi acum să-ți spun ceva despre "deconstrucția babelismului modern".

Rugăciunea. Când nu mai animă cugetarea noastră același duh totul începe să se năruie. Ar putea fi o constatare ușor de realizat în acest timp. Eu una spun, iar tu auzi ce vrei. Puțini mai plâng de bucurie, iar copilul nu se mai bucură de dar ca dar, ci de valoarea lui cuantificată în semnele trecerii. Atunci nu-i Babel, cine pe cine înțelege? Nimeni pe nimeni, căci toți își înalță turnul țării lor, deși ne-a spus de mult că "Domnul este țaria mea", că doar "El dă țarie poporului Său". Babelul este ieșirea conștientă a omului din litugicitatea unitară și unică a creației. Căci numai în liturgie suflă, până și azi, Duhul Său spre o eternă trans-substanțiere, trans-figurare. Aici e vreme să punctez un aspect exegetic pentru ultimul termen. E mult frig în lume din cauza lipsei iubirii, căci iubirea aprinde, încălzește, topește barierele și unește până și ființial. Atunci ce este trans-figurarea? Este trans-(r)figurare, este o trecere prin frig dincolo de frig prin căldura Duhului zămislitor al unității umane și a unității creației, în ansamblul ei. E, așadar, nevoie și de Duh, dacă l-am alungat e vremea să-l strigăm. Prima structură a procesului de deconstrucție a babelismului modern sau post-modern este cea a "invocării Duhului", este, în fapt, o re-conștientizare a noastră despre caracterul cincizecimic perpetuu al ființării în timpul Bisericii deschis de întruparea "ușii – Hristos". Invocarea Duhului, rugăciunea din suflet, este suspinul creației după sensul său integral. M. Henry (*Întrupare, o filozofie a trupului*, Deisis, Sibiu 2003) vorbea despre o corporalitate subiectivă invizibilă originară care alcătuiește originea și posibilitatea transcendentală a corpului obiectiv pe care-l cunoaștem în lume, dar ea în ea însăși este expresia vieții în ipseitatea ei constitutivă, de dincoace de gândire și de lume. Dacă accepți aceasta atunci pot să-ți spun că ai în față o expresie posibilă a integralității pe care o revendică suspinul meu și suspinul Duhului. Iar, de-i voi să iei în seamă și frumoasa demonstrație a lui A.Pleșu (*Despre înțeri*, Humanitas, București 2003) despre interval și despre cei ce-l umplu vei vedea prezența împreună călătoare cu tine a duhului înțeresc care vrea să te facă simțitor și trăitor al celor de sus, a celor ce înalță. Această înălțare se produce prin slujitorii intervalului care cu fiecare cuvânt din care transpare cunoașterea Celui care mai întâi ne-a chemat la ființă se înalță, și odată cu ei și fiindul nostru subiectiv, în har spre adâncul aprins al ființei Sale pururi restauratoare. Rugăciunea, ca invocare a Duhului, este mediu al cunoașterii din sânel actualului teandric, din sânel dumnezeirii, este o vorbire din participăție, este teologie. Rostită în mediul secular ea îi conferă acestuia forța desprinderii din chingile imanenței orizontalității și implicit puterea de elevare, katabasisul. Dar această acțiune

Katabasikă este în fapt o recircumscriere liturgică a creatului prin care greul pământului se ușurează, spiritualizându-se, din dăruirea eleimosinică a tuturor pentru toate. Rugăciunea înțelepțește și unește liturgic toate făpturile vie. Dar ea revendică realitatea dăruirii.

Celălalt, celălalt element al deconstrucției este dăruirea. Îi este foarte greu omului post-modern să trăiască realitatea post-ului, de aceea se confruntă cel mai adesea cu realitatea p(rost)-ului. Când auzim acest cuvânt credem că are doar un sens jicnitor, că nu are nimic pozitiv, și aceasta pentru faptul că nu intuim dimensiunea kenotică a cuvântului sau a cuvintelor în general. Începutul prostiei este ne-vederea celui alt în dinamica necesităților sale relațional-liturgice. Acestea sunt elemente ale chemării mele spre postire, spre dăruire. Lumea a fost creată de Dumnezeu și dăruită omului-rege (Sf. Grigorie de Nyssa, *Despre crearea omului*), iar dacă în Adam eram potențial cuprinși toți, atunci și cerșetorul era rege, iar acum el cere fratelui-rege să-i dea din al său darul iubirii omulnice, darul unicului fiind uman, prin care acesta devine asemenea Lui, Celui Pururea dăruitor întru iubire. Dăruirea este în acest caz o întoarcere în sfera dansului liturgic euharistic zămislit de comuniunea fetelor. Celălalt este cel prin care Tu devine Eu, iar eu mă regăsesc în Eu-l desăvârșit recapitulându-l iubirea predicativă în act de jertfă. De aceea, atunci când dăruiești se năruie Babelul deoarece se deschide fereastra sufletului unduirii Duhului în noi înșine spre veșnică înălțare. A dăruii înseamnă astfel a milui (eleimosini), iar a milui este specific divinului, deci tu ești acum un eu cu El întru miluire. Deconstrucția materialismului exacerbat în chip de babel nu se poate realiza decât atunci când ești conștient că trebuie să-l redăruiești talantul înmulțit. Materia nu merge înspre veșnicie decât cu picioarele iubirii omului și crezi oare că vei putea duce singur toată greutatea veacului adunată cu atâta osteneală? Dăruind îți aduni prieteni la înălțarea creației ca jertfă bineprimită Creatorului. Dăruirea face din casa ta Vasilevs-oikia, casă a Împăratului Hristos, căci prin cel căruia tu te oferi intră la tine Hristos. Acum poate înțelegi că ai primit răspuns la invocarea Duhului, pentru că aceasta este lucrarea Lui: întoarce fețele spre oltă și anulează distanțele prin dăruire instaurând între noi veșnicia iubirii.

Crucea, crucea materialității este o Golgotă încă nescăldată în sângele lui Hristos.

E vremea nașterii. Gătește peștera sufletului ca să se odihnească cel care a știut să plângă pentru tine, cel prin care frigul ne iubirii s-a stins în căldura arzătoare a dragostei prin care deasupra, pe colina peșterii, tuturor a înfipt Crucea – semnul biruinței pasiunilor (patimilor). Nașterea spirituală a lumii nu se poate realiza decât prin cruce. Crucea și ieslea l-au încăput prin dăruire pe Hristos, iar prin El ele au devenit locuri încorporate veșniciei. Acolo unde se naște Hristos este cuprins tot ciclul despătimirii, de aceea acel fiind crește spre întinerire și nu înspre îmbătrânire, capătă acel fiind marca pruncului subiectiv, adică smerenia. El s-a născut din veci din Tatăl în vederea kenozei depline pentru noi, pentru ca să vină sub crucea noastră. Când fereastra sufletului s-a deschis spre unduirea Duhului tot drumul înălțării noastre trece pe sub povara crucii Celuilalt pentru ca toți să fie una, o singură





îubire. Și, astfel, nașterea spirituală poți să o înțelegi în ceea ce este: unirea tuturor prin slujire, prin unica slujire mântuitoare, cea a iubirii dăruitoare. Dar aici cred că ar trebui să stăruim puțin asupra unui fapt ignorat de mulți. Unicitatea slujirii reflectă o reală omoutimie, o reală unitate de voință, punct în care de fapt se împlinește cererea rugăciunii domnești "facă-se Voia Ta precum în cer așa și pe pământ", ceea ce nu înseamnă altceva decât că pământul acesta, aidoma crucii și ieslei, a fost încorporat veșniciei, a deșpit kairos-ul eshatonic într-un chip "deja, dar nu încă". În acest punct se aud glasurile îngerilor cântând: Slavă întru cei de Sus lui Dumnezeu, căci pe pământ este pace slujindu-se unii pe alții întru bunăvoințe. Iar aceasta înseamnă că noi, întru re-nașterea noastră spirituală, l-am primit pe Hristos.

Ceata de colindători a plecat. Cu un suflu ușurat am privit masa, coșul cu colaci, cu mere și cu nuci, și iată era încă plină, de aceea i-am strigat Mariei: mai lasă ușa deschisă, încă vor mai veni, fiindcă s-au răspândit în sat slujitorii intervalului ca să-i adune pe toți cei de la Crucea drumurilor. Spre steaua magilor s-au îndreptat trei priviri, dar din vedere s-a născut o singură cale care i-a dus la ieslea lui Hristos, fiindcă aceasta este minunea dumnezeirii ce se lucrează în noi când dăruim, deși sunt trei este doar una, deși suntem ca nisipul mării suntem o singură iubire asemenea Lor. Babelul s-a preschimbat în scară a lui Iacov și strămoșii iară s-au înălțat prin Sfânta Fecioară. Singura înălțare autentică este cea spirituală, iar ea se realizează numai plecând de la peștera cea încălzită de nașterea Soarelui dreptății care topește gheața inimilor noastre și re-dăruiește cuvindelor sensul kenotic oferit în creație lor de către Cuvântul.

Ipostaza kenotică a cuvintelor este încărcătura lor agapică care revelată în comunicarea cu celălalt face ca întreaga creație să se reconfigureze liturgic și atunci înălțarea nu mai este o sub-stanțializare fizică, ci un tot fizic asumat spiritualizării. Poate vom pricepe și noi că lumea are nevoie de: rugăciune, dăruire și cruce ca să realizeze vreitabilul colind prin care, aidoma Ierihonului, Babelul modern se năruie lăsând ca din făpturi să strălucească stă-veziul iubirii. Apele de sus s-au revărsat în lume baptismal, ca să putem să ne naștem din apă și din Duh, și focul dragostei s-a aprins din Cincizecimea perpetuă care nu este altceva decât o continuă "Parusie a Absolutului" prin care toate gesturile materiale pot primi din punct de vedere existențial un sens infinit și liber determinând astfel o nouă filosofie a actelor materiale, a ritului, a muncii, a cultului, sectoriale prin care liturgic creația poate fi re-orientată anastasic.



Correspondență din Viena „Toată Viena citește”

■ Peter Ivan Chelu

De ce am pus în ghilimele titlul? Oare nu e nimic deosebit în conținutul acestui enunț sărbătoresc, ce ar putea justifica făpta mea? Nimic "suspect"? Oare nu am fost "indoctrinați" încă de la primele lecții de "practică a gândirii", că trebuie întotdeauna verificat conținutul de adevăr al unui enunț pentru a fi acceptat? Sau era mai bine "înainte", când credeam "totul" fără analiză și dovezi?

Veți fi oare de acord cu mine dacă scriu că cele mai grele lucruri din această lume, sau chiar din întreg universul, pentru noi oamenii – în ordine ascendentă a dificultății – sunt: cercetarea realității, stabilirea adevărului și înfăptuirea dreptății? Sau ceea ce consider eu "cercetare a realității, ca punere în ghilimele", scoatere în evidență, vedere detaliată, "Argus cu o sută de ochi", nu e decât vechea și răsuflata *arguție* definită peiorativ ca și argumentare sofistică bazată pe fapte nesemnificative, sau nesigure? E o subtilitate exagerată? Exagerarea, nu e ea esența activității artistice?

Nu este oare mult mai ușor să pronunți judecăți asupra faptelor cuiva, să arăți cu degetul etichetând suveran, decât să afli mobilul lor ascuns, de cele mai multe ori necunoscut chiar și făptuitorului? Veți avea oare curajul de a alege calea din urmă, atunci când veți citi aceste rânduri?

Ce vrea să spună propoziția: „Toată Viena citește”?

Despre afirmațiile constatative știm că pot fi false sau adevărate. Dacă se referă la faptul că toți vienezii pot să citească fiindcă au învățat alfabetul ar putea fi încă adevărată, dar dacă vrea să ne sugereze că "citesc cu toții cărți" (nu vreau aici să diminuez și mai mult domeniul de referință folosind cuvântul "literatură"), e o insinuare. Sau să mă exprim eufemistic scriind că am serioase motive să mă îndoiesc? Dar nu acesta e motivul pentru care am pus-o în ghilimele, ci fiindcă e un citat.

Ajunși aici, cititorul binevoitor mă va întreba – și pe bună dreptate – ce sens are întâmpinarea aceasta cu sămânță de vorbă? Pardon! DOMNUL SĂMÂNȚĂ DE VORBĂ, o traducere liberă din germană, a lui HERR VORREITER, adică "ste-garul", "pionierul", "cel ce merge înainte", altminteri "spaima" teoriei literare germane moderne – și după exemplul ei poate și a altor teorii literare naționale. Rolul lui aici este acela de a ne conduce prin Viena, la târgul de carte, ce se ține în aceste zile, în impozanta clădire, construită în stil neogotic, a Primăriei. Ne va fi un fel de ghid.

În clipa de față tocmai am ieșit din atelierul meu, unde i-am arătat câteva tablouri, și o luăm înspre centru, adică spre Stephansplatz. Deși suntem spre sfârșitul lui noiembrie, e o zi minunată la Viena. Un cer strălucitor, aer proaspăt, temperatură și voioșie primăvărată. Am hotărât să facem pe jos drumul până la Primărie. Va trebui deci să parcurgem mai întâi lunga și plictisitoare mea stradă Ausstellung. Mai e și haosul din cauza lucrărilor de prelungire a uneia dintre liniile de metrou. Șantierul propriu zis este baricadat de garduri înalte acoperite de afișe tipătoare. Printre ele, unul mai decent, reprezentând portretul unui bărbat înspre șaizeci și... Prima oară când l-am văzut mi-a sărit în ochi uriașa inscripție:



SCHRITT FÜR SCHRITT. Apropiindu-mă am descifrat restul inscripțiilor:

Ganz Wien liest. Imre Kertész
SCHRITT FÜR SCHRITT
și scris ceva mai mic:
www.eine STADTeinBUCH.at

Nu e o idee genială, că se face reclamă pentru un scriitor!? Îmi zic, și compun instantaneu lista autorilor mei preferați pentru următoarele afișe posibile. Cum de nu s-a gândit nimeni până acum s-o facă? Doar nu e un drept exclusiv al industriei de chiloți, tabac, automobile și a celorlalte domenii ale bunăstării noastre materiale de a-și face reclamă? A cui a fost oare idea? A primăriei? Una dintre puținele întrebări din textul de față la care cred că pot răspunde, având în vedere legătura causală, mai mult decât evidentă, dintre afiș și târgul de carte, organizat de primărie.

(Pentru cititorul care, dintr-un motiv sau altul, n-ar fi aflat încă cine este scriitorul în cauză, îi voi răspunde citând cuvintele "președintelui meu", adică al Austriei, Thomas Klestil: "Cel târziu de la decernarea premiului Nobel pentru literatură din anul 2002, Imre Kertész este în întreaga lume cel mai cunoscut scriitor al zilelor noastre...").

Trebuie să recunosc aici, că nu urmăresc decernările premiului Nobel și nici a altor premii, și niciodată ele nu au influențat criteriile mele de apreciere a unui autor, a unei cărți, sau a unui film. Când ai un fir interior, acesta presupune că și lecturile, nemaivorbind de vizionări, au loc după o anumită ordine și nu după evenimintele contingente. Am convingerea că pentru un creator, cu cât sunt mai îndepărtate în timp modelele sale, cu atât tensiunea creatoare poate fi mai mare. Există bineînțeles excepții. Ele sunt un fel de "scurt-circuite", nu altceva.

Prima oară am auzit de acest autor anul trecut, la Siracusa, când gazda mea, aflând că vorbesc limba maghiară l-a adus în discuție. A fost neplăcut surprins de neștiința mea. Sincer vorbind, și eu. Ajuns așa, primul lucru a fost să mă uit în Lexiconul Harenberg de Literatură universală. Locul însă, între *Kerouac* și (vânătorul) *Keschi*, unde ar fi trebuit să stea, era gol. Cum e posibil, să fie ignorat de un lexicon de prestanță și nu mai puțin de dimensiunile acestuia – are cinci volume? E drept că a apărut cu zece ani înaintea evenimentului consacrat. Răsfoiesc un timp lexiconul, încercând să-i descifrez "nivelul informațional" și criteriile selectivă. Pe cine credeți că

descopăr? Pe bunul nostru Anton Pann. Cum adică, Anton Pann, da, și un laureat al premiului Nobel, nu? Mai poți avea încredere în lexicoane? În cine să te încrezi, sau în ce? În premii? În cuvintele președintelui? În cuvintele primarului Vienei? În cuvintele criticilor literari? În tine însuși? În păreri proprii? În propria capacitate de înțelegere? În impulsurile tale? În impresiile exterioare? În reclame? În toate, sau numai în unele dintre ele? Ce încredere pot avea în reclama făcută lui Imre Kertész? Nu e o incongruență bătătoare la ochi în formularea: "Toată Viena citește Imre Kertész"? Dacă e adevărat că toată Viena îl citește pe Kertész, ce nevoie mai are de o reclamă atât de ieftină ca și conținut spiritual, dar de bună seamă scumpă ca realizare materială?

Poate că nu e o reclamă în sensul obișnuit al cuvântului? Poate că e un omagiu? Sau e expresia unei dorințe, cu sensul: "odată și-odată toată Viena îl va citi pe Imre Kertész"? Tribulațiile mele ar fi putut continua, cred la nesfârșit, dacă nu mi-ar fi sărit deodată în ochi PUNCTUL de după enunțul sărbătoresc: TOATĂ VIENA CITEȘTE. Imre Kertész PAS CU PAS.

Să nu uităm însă că ținta itinerariului nostru vienez este de fapt târgul de carte. A meritat să facem drumul deoarece primim cu toții (noroc că "tribuna" cititorilor mei nu este încă atât de numeroasă), cadou din partea primăriei, o carte, SCHRITT FÜR SCHRITT (o variantă sub formă de scenariu de film a "Romanului unui om fără destin") din cele o sută de mii, tipărite pentru celebrarea premiantului. În inscripția de deasupra standului său, PUNCTUL nu mai era la locul știut de mai înainte, ci după numele scriitorului, repropunându-mi toate speculațiile aberante de care mă credeam scăpat. După o plimbare lungă și după un kebab cumpărat la Naschmarkt, ne despărțim de Herr Vorreiter și se duce fiecare acasă..

Mă simt destul de obosit după escapada din oraș, dar iau totuși rând pe rând în mână achizițiile făcute la "târg", cărțile. Dar nu mă pot adânci în lectura niciuneia. Mă urmăresc imaginile, inscripțiile, reclamele. E așa numita "poluare mentală". Toate acele amintiri care ți se fixează fără voința ta, chiar fără să-ți dai seama, în memorie. Ca și afișul de mai sus, și bineînțeles, multe alte afișe încă. Așa cum se fixează, tot așa și răbufnesc uneori din subconștient, stimulate, invocate de cine știe ce, sau cine.

Nu știu cum și de ce mi-am adus deodată aminte de o întâmplare cu o carte citită prin '98. Am vrut de mai multe ori să povestesc și în scris întâmplarea dar n-am găsit niciodată timp. Poate că nu e acesta cel mai bun prilej de a o face. Poate că va da naștere la o mie și una de întrebări de fapt nedorite de mine. Și totuși ceva îmi spune s-o fac. Ce? Nu știu.

Am descoperit cartea în timpul unei hoinăreli nonșalante, pe un ștand, undeva pe Mariahilferstraße. Magnetul care mi-a fixat pe ea atenția a fost, ca în atâtea alte cazuri, și de data aceasta titlul: BRUCHSTÜCKE, "Frânturi", "Fragmente". Sunt de-a dreptul obsedat de acest motiv, atât de "postmodern", al fragmentului. Subtitlul nu făcea decât să-mi susțină imboldul inițial: "Dintr-o copilărie 1939-1948". Autorul se numea Benjamin Wilkomirski, locuitor al orașului Zürich, profesor de muzică, flautist, având în timpul liber pasiunea de a construi el însuși instrumente muzicale, după cum am putut citi pe coperta cărții, în citatul extras dintr-un articol al Klarei Obermüller, apărut în revista "Die Weltwoche":

"Der Klarinetist, der in seiner Freizeit selbst Instrumente baut, hat ein Werk vorgelegt, an dessen literarischem Rang nicht zu zweifeln ist." Cartea începea astfel: "Eu nu am limbă maternă, nici limbă paternă." M-am decis s-o cumpăr. Și în răstimpul care a urmat n-am lăsat-o din mână decât după citirea ultimului rând: "Poate că e ade-

vărat: am lipsit de la propria-mi eliberare." Apoi, așa cum se întâmplă cu toate lucrurile vieții și cartea lui Benjamin Wilkomirski, după ce-și găsi un locșor liniștit în memoria mea, începu să se cufunde încetul cu încetul în aburii uitării.

Prietenul meu, Poetul, mi-a spus odată că viața începe să devină poezie abia atunci când unele situații, locuri, sau personaje trăiește intens odată, revin pe neașteptate revelând un alt chip, dezvăluind noi aspecte, care uneori transformă tot ce-am crezut sau știut până atunci despre ele. Dacă e într-adevăr așa cum spunea, atunci pot liniștit să scriu aici că am trăit un "moment poetic" cu acest Benjamin Wilkomirski.

Întâmplarea face să deschid cândva, într-o seară din toamna anului 2002, televizorul. Cred că nu mă înșală amintirea. Era pe canalul postului ARTE. Au emisiuni destul de captivante, de artă, întreprind "călătorii fantastice" în trecut, interviuri...

Și ce văd? Un bărbat îmbrăcat într-un palton gros, cu capul acoperit, traversând, într-o zi mohorâtă de iarnă aleile pustii, printre barăci de lemn, ale unui lagăr de exterminare nazist, undeva în Polonia. Imaginea e acompaniată de un comentariu. Trezar la câteva cuvinte cheie: copilărie petrecută în lagăr, Majdanek, premiul pentru literatură. Și deodată înțeleg că e vorba despre Benjamin Wilkomirski. Îmi vine greu să literaturizez momentul. Fiindcă e șocant ceea ce află: Benjamin Wilkomirski nu e Benjamin Wilkomirski! Amintirile sale din copilărie nu sunt ale lui! Dar atunci ale cui sunt? Ale adevăratelor victime! Patru sau cinci ani a durat munca de demascare a înșelăciunii. Dar oare cu ce scop? Cu ce scop înșelăciunea? Cu ce scop demascarea? Întrebările pe parcursul emisiunii se însumează pentru mine într-un "DE CE?" răscolitor.

Pseudo-Benjamin Wilkomirski a fost crescut de părinți adoptivi destul de înstăriți, pe care bineînțeles i-a și moștenit. Tatăl lui adevărat și o soră sunt și ei intervievați în emisiune. Sunt destul de jenați, complet dezorientați în fața întregii situații. De-altfel, nu ținuseră legătura cu el. Nici nu știu prea bine ce să spună. Suntem martorii unei jalnice bălbăieli.

Ne sunt prezentate momentele înșelăciunii. Într-o secvență (pare să fie la o intrunire), un bătrân, un rabin (dacă am reținut bine), cu lacrimi în ochi, îl îmbrățișează de mai multe ori crezând a recunoaște în el pe fiul pierdut. Ce mai, o suită de situații cumplite. Pare totul o farsă care într-un alt context ar provoca desigur ilaritate, dar aici îți "îngheață răsul în gât".

Și mereu îmi revine obsedant întrebarea: DE CE? Din plictiseală? De ce nu s-a mulțumit să facă doar literatură? Cum și-a închipuit că va putea rezista timpului escrocheriei? Ce-a vrut să dovedească cu fapta lui? Pe cine a vrut să imite? Sau a vrut să fie absolut original? Se pare că a fost prostit de psihologi, cu tot felul de anamneze și "intoarceri în trecut".

Dezvăluirea escrocheriei e ca o dezbrăcare de haina furată, adică de rolul numit Benjamin Wilkomirski. Escrocul stă Gol în fața opiniei publice! O situație la fel de halucinantă ca tot restul întâmplării, deoarece îl aduce exact în postura în care nu fusese de fapt cu adevărat niciodată până atunci. A ajuns negreșit o victimă, chiar dacă una a propriei prostii și ambiții nebunești.

Sentința în cazul Pseudo-B.W. e clară. Ca și fapta. Admiratorii lui, susținătorii, Klara Obermüller, responsabilii de la Editura Suhrkamp primarul Zürich-ului (cartea a fost distinsă cu premiul pentru literatură al orașului Zürich) nici nu știu pe unde să scoată cămașa. Dezorientarea, dezaprobul, indignarea este generală. Anti-eroul nostru se bari-cadează în vila lui din Zürich...

Trebuie să întrerup, fiindcă sună telefonul. E o foare bună prietenă din Budapesta. Cu vocea

tremurândă, aproape plângând îmi povestește că în drum spre spitalul chirurgical unde tocmai urma să fie operată o vară de-a ei, a fost "atacată" în plină mulțime, în stația de metrou de un dement cu înfățișare de cetățean onorabil, cam înspre cincizeci. Totul debutează cu faptul că nu o slăbește nici o clipă din ochi. După un timp însă cu voce tare începe să spună într-un limbaj destul de ales "că «ăștia» au anumite trăsături antropologice care scot imediat la iveală originea" și altele de acest fel, tirada lui devenind din ce în ce mai vehementă, mai directă, la persoana ei, făcându-se tot mai puternic auzită în mulțime – la ora zece înainte de-amiază – aceasta rămânând complet indiferentă. Nimeni nu intervine!

Prietena mea era însoțită de alte două persoane feminine. La un moment dat se oprește direct în fața ei și arătând-o cu degetul, cu gura spumegând, urlă că și ea face parte din "Ăștia", și "că trebuie și ea extirpată". Sărmanele au scăpat de el numai utilizând vechiul truc de acasă, de pe vremea urmăririlor cu securitatea: s-au suit în metrou, sărind apoi afară chiar în clipa în care se închideau ușile, următorul rămânând înăuntru.

"Se pare că nu mai poți ieși în stradă dacă nu ai o înfățișare de Barbie și dacă faci greșeala să iei cu tine o pungă plină de cărți, pe care și scrie că EU MAI CITESC! DAR TU?" a fost comentariul plin de tristete combinată cu umor secuiesc, al prietenei mele.

E oare posibil? În anul 2003, în plin centrul Europei?

Instantaneu îmi aduc aminte, răbufnind din aceeași "memorie implicită", pe care o acuz mereu că-mi "poluează mîntea cu depozitări sale", de cuvintele lui Imre Kertész, spuse într-un interviu, cum că nimic nu s-a schimbat după Auschwitz. "Nu e adevărat că Auschwitz ar fi picat din cer sau ieșit din iad. Auschwitz a fost creat de oameni, într-o lume configurată de oameni... după 1945 nu s-a întâmplat nimic care să combată Auschwitz – viața noastră nu s-a schimbat".

A doua zi când am ieșit în stradă n-am mai văzut afișul cu inscripția "Toată Viena citește. Imre Kertész PAS CU PAS". O, ce păcat? Ași fi vrut acum să-i cer iertare pentru atitudinea mea mult prea mentală, de ieri, poate și de alaltăieri... și în numele escrocului Pseudo-B.W. Prea târziu! Nici nu s-a încheiat târgul că l-au și acoperit cu un alt afiș.

Pășim mult prea repede înainte. Îmi vin în minte cuvintele lui Chaplin din filmul său, "Dictatorul": "...am inventat viteza dar în interiorul nostru batem pasul pe loc". Schimbarea trebuie să se petreacă în inimă. Dar ea pășește mai încet decât o broască țestoasă.

"Nu se poate iubi prin constrângere sau din datorie."

"E adevărat, dar putem, dacă vrem, să iubim pur și simplu."

"Pe toată lumea?"

"Ce-ar fi să pui întrebarea așa: CE-AM FĂCUT EU PENTRU A COMBATE URA?"

"Dar TU CE-AI FĂCUT!"

"Nu, nu, întrebarea e întotdeauna numai la persoana întâi."

"La, naiba cu toate întrebările tale; doar n-am ajuns iar la vârsta incertitudinilor?!"

"Oare nu răspunsurile mele prea sigure au creat și mențin lagărele, întunericul, erorile oroarea?"

Numai NOI, TU și EU, putem afla CHEIA!

Pirandello, nepotul lui Jung

■ *Claudiu Groza*

În opera dramatică a lui Pirandello, *Să îmbrăcăm pe cei goi* ocupă un loc secund, în umbra marilor piese care l-au făcut celebru pe scriitorul italian. Piesa a fost scrisă în 1922, după *Șase personaje...*, și puțină lume știe că a împărțit destinul public al unei piese mai vechi: la fel ca și *Liola* (1917), reprezentarea cu *Să îmbrăcăm pe cei goi* a provocat reacțiile dure ale tinerilor catolici italieni, iritați de subiectul incomod.

Mesajul „social” din *Să îmbrăcăm pe cei goi* nu este singular în creația pirandelliană. În dramaturgie, această linie a fost inaugurată încă în 1915, cu *Dreptatea celorlalți*, și s-a încheiat, în anume fel, cu *Urișii munților* (1937). Însă Ersilia Drei, eroina din *Să îmbrăcăm pe cei goi*, a fost considerată de exegeții drept „cel mai disperat” personaj pirandellian.

Firește, acum, subiectul „orizontal” al piesei – cel al exploatarea afective și sexuale a unei femei de către bărbați – și-a pierdut acuitatea, încât expozeul dramatic are, de alocuri, accente melodramatice. Rezistă însă trama de profunzime – cea a derivei existențiale, a lipsei de încredere în sine, a sentimentului de insignifianță pe care îl trăiește eroina. Ersilia Drei este opusul voluntarei Fulvia Gelli, aproape ibsenianul personaj din *Ca înainte mai bine ca înainte*. Marcată de moartea accidentală a fetiței pe care o-ngrijea, părăsită de un iubit și aruncându-se, disperată, în brațele unui amant versat, încercând apoi să se sinucidă și reușind acest lucru în final, Ersilia Drei este un personaj oarecum exponențial. Cred însă, spre deosebire de unii exegeți, că Pirandello nu a urmărit, prin ea, promovarea unui mesaj social, ci, mai degrabă, revelarea unui profil psihologic liminar. Ersilia Drei nu e, de altfel, singurul per-

sonaj de asemenea factură din arta începutului de secol XX.

Opțiunea regizorului Bocșárdi László pentru o piesă cu dinamică mai degrabă structurală decât formală și-a avut marja de risc. Montarea de la Teatrul Maghiar clujean nu are – trebuie spus – rafinamentul și nuanțele din *Romeo și Julieta*, de pildă. Am senzația că, aici, Bocșárdi nu s-a îndepărtat îndeajuns de textul pirandellian (distanțare ce i-a fost reproșată în cazul lui Shakespeare), astfel încât nu a eliminat „burțile” și „fășetele” partiturii. Spectacolul are, în schimb, *tensione*, un anume frison vertical care transmite foarte bine zbaterea personajelor. Nu întâmplător, de altfel, spațiul de joc e un trapez, iar îngustarea în adâncime a pereților accentuează atmosfera de cușcă, de cutie-capcană, din care evadarea e imposibilă. Sinuciderea finală a Ersiliei Drei este, de fapt, unica posibilitate de evadare.

În maniera sa meticuloasă, Bocșárdi a imprimat fiecărui personaj o identitate marcată, exploatarea excelent de toți protagoniștii. Cei doi poli ai tensiunii dramatice au fost M. Kántor Melinda (Ersilia Drei) – interiorizată, febrilă, hăituită, într-un rol marcat de economia expresiei corporale în care un rictus al feței capătă consistență și relevanța unei explozii de gesturi – și Bogdán Zsolt (Ludovico Notta) – frământat, dezorientat, și el foarte expresiv. Cei doi amantzi ai Ersiliei au dat pregnanță accentelor grotesci: Szabó Tibor (consulul Grotti) – gomos, arogant, cinic și rapace; Molnár Levente (Franco Laspiga) – tânăr și naiv, ridicol, destul de imperativ însă în a-și clama drepturile. În fine, Onoria (Varga Csilla) – empatică, maternă, ocrotitoare, un fel de scut al feminității descumpănite și Bíró József,



pragmaticul reporter-paparazzo în veșnică goană după senzațional, au completat galeria protagoniștilor.

Trebuie remarcate, totodată, coloana sonoră admirabilă, luminoasă, în contrapunct cu atmosfera crispată a scenei, și momentele statice – precum cel final – de extraordinară plasticitate, specifice lui Bocșárdi.

Să îmbrăcăm pe cei goi nu este un spectacol comod, pentru că apelează la modalități de expresie mai puțin familiare publicului de azi, care obligă spectatorul să sesizeze – atent – orice nuanță a chipului actorilor, orice intonație. De aceea, nu puținii se vor plictisi ori vor fi nemulțumiți la final. Montarea lui Bocșárdi nu este o capodoperă de regie. E însă un spectacol onest, în care cinci actori talentați își demonstrează arta, fără să răcnească, să șpumege, să tropăie. Mi se pare de ajuns.

Țuica, grecii și moroșenii

■ *Radu Țuculescu*

Suntem la Teatrul de stat din Oradea unde urmează a evolua, într-o nouă premieră, trupa Iosif Vulcan, bineînțeles, a teatrului în cauză. Înainte de premieră, o lansare de carte alături de alte cărți (despre teatru) care nu sunt lansate ci se află, doar, pe aceeași măsută. Cartea („Cercul de aur”) conține esuri teatrale și este semnată de Mihai Măniuțiu. Cu o molipsitoare bună dispoziție, Florica Ichim pornește acțiunea, antrenând viitorii spectatori. În cuvântul Cristina Modreanu (profil de acțiune de film francezesc) apoi Marian Popescu, un adevărat lord al criticii teatrale românești, printre altele și consilier artistic al teatrului orădean, de aia le-a reușit lor atât de bine ultima ediție a festivalului de teatru scurt. După cam puține autografe date, fuga cu toții în sala de spectacole unde se pornește premiera cu *Electra* după Sofocle și Euripide, în regia aceluiași Mihai Măniuțiu. Șoc de la bun început. Grupul folcloric Iza din Maramureș se află pe scenă (și acolo va rămâne până la sfârșitul spectacolului), explicând, ușor anarhic și, bineînțeles, muzical, ce va să se petreacă în minutele următoare. Adică *Electra* și toată trupa ei, mamă, tată vitreg, frate,

corifei etc. sunt de-ai lor, din zona Maramureșului istoric unde există cântece tulburătoare de jale (din jale se întrupează *Electra...*), dar și jocuri în ritmuri amenințătoare și cântece năucite de pasiuni răscolitoare care țin seama doar de legile „sângelui”. Toți beau ori au bătut țuică („jilav de băutură, bărbatul Clitemnestrei...”), *Electra* plimbă oiaga cu lichidul arzător dintr-o mână într-alta, în timp ce și cântă jalea și dorința de răzbunare. Parte din corifei sunt copii ai alcoolului, ușor handicapați fizic dar nu psihic, știind prea bine ce s-a întâmplat și ce trebuie să se întâmple. De la bun început, în scenă se introduce un căluț jucărie pe care te poți da huța, un căluț troian sângieru care (cu puțină imaginație) poate semăna și cu un mielț (troian?) gata a fi sacrificat.

Mariana Presecan e o blondă *Electra* de pe Valea Izei, hotărâtă în răzbunare fără a fi isterică, fără a-și smulge firele de păr, acceptând soarta între două înghițituri de horincă. Clitemnestra e Suzana Macovei (tot blondă, venită de la Tg. Mureș), prezență scenică marcantă, cu o voce distinctă iar Marian Rălea e invitat de onoare, con-

stant serios în ceea ce face, indiferent de registru (comic ori ba). Mai umplu scena Ion Măinea (largi mișcări acompaniate de-o voce baritonă) și Angela Tanko, suavă-blondă apariție, plus întreg corpul de așa ziși figuranți în frunte cu corifeii. Așa ziși, deoarece e un spectacol de grup, de grupuri mai exact (Iza e în frunte), în care Mihai Măniuțiu a mizat, ca de obicei, pe mișcarea colectivă. Într-o sincronizare tulburătoare, secundă obsedant de muzica excelenților instrumentiști, spectacolul se derulează fără sincopă, nu te lasă să lenevești, te ține mereu „în priză”, te incită, te revoltă, te încântă, te tulbură, te năucește, îți produce reacții contradictorii pe care nu-ți permite să le descifrezi întru totul deoarece... te trezești aplaudând frenetic spunându-ți, da, sigur, muzica asta din Maramureș e absolut impresionantă iar *Electra* nu se putea naște decât pe malul Izei ori al Tisei...

Colectivul Iosif Vulcan al teatrului de stat din Oradea a început, de la o vreme, să pășească cu dreptul, propunând spectacole de ținută care nu mai au nimic de a face cu „provincia cărturarului...” Părerea mea.

Amor cu gheață, grămada de lipituri și alte afaceri

■ Mihai Dragolea

De această dată, năprasnica sărbătoare numită Valentine's Day a fost înghițită și digerată ceva mai greu, s-a nimerit să fie o zi cu temperaturi într-atât de scăzute, încât uscau de frig cele mai avântate elanuri amoroase; dar „marfă de marfă” cu simboluri, inscripții, mesaje jucăușe a fost din plin; asta numai datorită importului Valentine's Day, că Dragobetele se servește mult mai ieftin, mai pe nimic. La vremea respectivă, într-un autocar plin ochi de lume în general tânără, am fost ascultătorul bine temperat al unei istorii cel puțin interesantă; doi cetățeni, amici care se vedeau în autocarul cu pricina, după ce au trecut în revistă ultimele întâmplări de care avuseseră parte, au trecut și la probleme financiare; unul dintre ei, după ce s-a uitat atent să vadă cine îl aude și s-a convins că nu e nici o problemă (pe mine m-a lăsat deoparte, aveam figura de idiot care tot nu pricepe nimic, chiar dacă aude) i-a spus celuilalt cum a aflat el că se pot face bani frumoși cu lipitori; știa de un isteț care și-a făcut crescătoria de lipitori! Pe când majoritatea se ferește de ele și le ucide nemilos, domnul cu pricina le ocrotește, le crește organizat și a afirmat că le vinde bine de tot, scârboșeniile sunt folosite în diverse domenii; cu mult entuziasm i-a propus amicului să facă și ei o asemenea

creșcătorie, nu e cine știe ce de lucru, dar câștigul e garantat și consistent; celălalt a ascultat atent, a spus că se mai gândește, chiar că e interesantă afacerea; și au trecut la alte probleme, numai cu am rămas cu gândul la lipitori, mă gândeam ce se poate câștiga dacă prezinți o expoziție de lipitori bipede; cele de acest soi se găesc la tot pasul, sunt gata crescute, unele chiar supraponderale! Culmea e că și acestea au căutare mare, folosesc în cele mai neobișnute împrejurări. Da, dar acestea nu sunt lipitori crescute, ci integral necrescute! Așa mi-am amintit o altă situație în care alcătuirile limbii române survolează, involuntar, realitatea: s-a anunțat că șoferii care au dat în gropi vor primi bani, despăgubiri pentru daunele produse în traficul plin de hârtoape; cum să nu lege omul anunțul cu pricina de caracterizarea arhicunoscută „e prost de dă în gropi?!”. Ar veni cum că maximum de prostie e cu adevărat folositor, aduce chiar și parale! Ar fi, până aici, două afaceri rentabile, lipitorile și datul în gropi. Cum tot e afacere se dovedește confecționarea de sicrie pentru pisici, câini, porci de Guineea; îmi închipui că vor apărea, cât de curând, preoți specializați, cu discurs adecvat mărimii și conținutului sicriilor, cu tarife, la rândul lor, diferite. Cam tot la vremea friguroasă a Valentine's Day s-



a mai petrecut ceva cu totul neobișnuit: în loc de declarații și gesturi amoroase, un cetățean al patriei s-a pus pe bătut biata nevastă din dotare; și dă-i și dă-i, fără pauză, fără milă, cu vârf și îndesat, până acolo încât femeia s-a refugiat pe dulapul din odaie, îndată ce bărbatul a dat semne de oboseală; dar, din înaltul dulapului, oarecum în siguranță, soția și-a privit partenerul, lăsat moale pe pat; și l-a privit, și l-a tot privit, până când și-a dat seama că nu mai dă nici un semn de viață; nici nu mai avea cum, murise omul din dragoste și oboseală punitivă, căci de drag o bătea el cu atâta răvnă. Și așa i-a făcut omul cel mai neașteptat cadou de ziua îndrăgostiților: a crăpat.

Independența

Supliciile familiei Mann

■ Monica Gheț

Coincidența dintre publicarea în premieră românească a unor fragmente din *Jurnalul* lui Thomas Mann, datate 1938 (*Lettre Internationales*, în traducerea lui Alexandru Șahighian, nr. 48 – iarna 2003/2004) și difuzarea în serial (la TVR Cultural) a unui foarte elaborat documentar pe tema destinului scriitorului german și a familiei sale îmi inspiră reflecția asupra acestui traseu biografic ce tinde să devină emblematic pentru nu puțini intelectuali ai vremurilor noastre.

Fostul „apolitic” Thomas Mann – cum singur se intitulase într-un celebru eseu din 1918 – e surprins de evenimentele din 1933, care aveau să-l propulseze pe Hitler în rolul de Cancellar al Germaniei, la un ciclu de conferințe despre Richard Wagner ținute în Elveția. În preambulul paginilor de jurnal, 1938, Alexandru Șahighian scrie: „Vestile din țară îl determină să-și amâne întoarcerea, iar în martie se retrage din Academia germană a Artelor. În aprilie al aceluiași an, o seamă de cetățeni de vază ai orașului München (ai «orașului lui Richard Wagner») semnează *Protestul* împotriva prelegerii despre Wagner a lui Thomas Mann. *Protestul* – în fapt un soi de denunț – a oferit autorităților naziste ocazia dorită a unei perchiții la domiciliul scriitorului și ceva mai târziu a dus la sechestrarea tuturor bunurilor pre-

cum și la emiterea unui mandat de arestare preventivă pe numele lui Thomas Mann. *Protestul*, nicidecum expresia vreunei minii a «plebei», era opera unor spirite rafinate și cultivate. Ce om simplu ar fi fost oare capabil să detecteze atât de «infașibil» «negermanitatea» în spiritul critic, în ambiguitățile și îndoilele lui Mann, și s-ar fi simțit atât de iritat de distincția făcută de el între modul wagnerian și cel goethean (fundamental «ironic») de a invoca mitul?! În concluzie, semnatarii îi contestau lui Thomas Mann «dreptul la criticarea uriașilor spiritului german».¹

În 1936 întreaga familie Mann se afla într-un exil încă european (până în 1938), iar fiul «patriarhului Thomas», Klaus Mann publică la Amsterdam celebra sa carte *Mephisto*, inspirată de rolul ce l-a consacrat pe fostul său cumnat, actorul Gustaf Gründgens, cindva favorit al lui Göring. Erika Mann (divorțată de Gründgens), personalitate complexă, multiplu talentată, administra la vremea aceea un cabaret la Paris, unde se demola farsă macabră a nazismului. În 1938, Thomas Mann emigrează în SUA, urmat pe rând de toți copiii și de fratele Heinrich Mann. Dincolo de munca neobosită la romanul *Doktor Faustus*, familia Mann resimte dureros vicisitudinile exilului – oricât de confortabil ar fi fost. Heinrich

Mann se află în postura unui necunoscut profund însingurat, Klaus și Erika pleacă pe front drept corespondenți de război (de partea Aliaților), neconținute știri din Germania îi numește însă trădători de țară etc. Încă înainte de izbucnirea războiului, autoritățile naziste răspundiseră zvonul asupra «evreității» lui Thomas Mann, atribuindu-i cu perfidie o falsă identitate. Devenit cetățean american în 1944, Thomas Mann primește repetate invitații din partea noului regim german instalat în 1945, nu fără intenția vinovată de a certifica de-nazificarea țării. Sentimente violent contradictorii iau în stăpînire membrii familiei Mann. Klaus se sinucide în 1949, (mult mai târziu se sinucide și Michael Mann), Erika, știind prea bine că foștii acuzaatori ai părintelui ei sunt acum noii adulatori, își pierde cumpătul încercînd să se opună reînțoarcerii. Toate se complică infinit odată cu procesele inițiate de McCarthy – în urma cărora familia scriitorului e brutal interogată și casa adeseori perchiționată. De această dată, americanii erau cei ce-l suspectau pe Thomas Mann de... comunism. Astfel a revenit familia Mann în Europa, unde scriitorul moare în 1955.

Note:

1. *Lettre Internationales*, ediția română, nr. 48, p. 62.
2. vezi filmul *Mephisto* al lui Szabó István cu Klaus Maria Brandauer în rolul titular.

SUMAR

Consemnări

Constantin Dumitrescu: Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei • 2

Editorial

Ioan-Pavel Azap: Lucian Pintilie, regizor în rezervă • 3

Comentarii

Ciprian Lupșe: Despre simțul măsurii într-o lume în derivă • 4

Adrian Țion: Discernământ și dezinvoltură • 5

Corneliu Vasile: Un ins și ficțiunile sale • 5

Ion Istrate: Un roman excepțional pentru acest început de mileniu • 6

Agența pignastyl

Ștefan Manasia: Un proiect muzical • 7

Traduceri

Virgil Stanciu: Erotism și filosofie • 8

Anul Ioan Slavici - Tribuna 120

Mircea Popa: Ioan Slavici și mișcarea literară a Tribunei arădene (1897-1912) • 9

DESPRE EROTISM

Delia Zahareanu: Jocul ocheadelor cu premeditare sau schiță minimală pentru "politicile publice" ale erosului • 11

Oana Pughineanu: Un „produs” al neantului: puritatea • 13

Meridian

Marius Țucan: Lista lui Bloom • 15

Ovidiu Pecican: Acasă înseamnă Europa • 16

Muzică

Virgil Mihăiu: Câteva ore cu un muzician de vârf:

Mathias Rüegg • 16

Poezie

Vasile Igna • 17

Ex abrupto

Radu Țuculescu: Cartierul și cîinii (III) • 17

Interviu

Virgil Tănase • 18

Felie

Ioan Chirilă: O naștere spre spiritualizarea existenței create • 19

Correspondență din Viena

Peter Ivan Chelu: „Toată Viena citește” • 20

Teatru

Claudiu Groza: Pirandello, nepotul lui Jung • 22

Radu Țuculescu: Țuica, grecii și morosenii • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Amor cu gheață, grămada de lipituri și alte afaceri • 23

Teledependența

Monica Gheț: Suplicile familiei Mann • 23

In memoriam

Ovidiu Petca: Gerard Gaudaen • 24

ABONAMENTE

CU RIDICARE DE LA REDACȚIE:

60.000 lei – trimestru

120.000 lei – semestru

240.000 lei – un an

CU EXPEDIERE LA DOMICILIU:

90.000 lei – trimestru

180.000 lei – semestru

360.000 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. 5010.9575592 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

În memoriam

Gerard Gaudaen

■ Ovidiu Petca

Am trecut, într-o zi de august însorit, am primit de la artista belgiană Sonja Brys vestea cea tristă. A încetat din viață prietenul nostru drag Gerard Gaudaen, unul dintre marii creatori de ex libris ai secolului XX. Am fost șocat, pentru că era unul dintre puținii creatori de marcă pe care am avut ocazia să-l cunosc personal, cu care am petrecut o întreagă zi ascultându-i poveștile, glumele, făcând o incursiune în bogata sa activitate artistică. Mi-a împărtășit atunci multe din secretele profesionale dobândite de maestrul lui: Victor Stuyvaert, Mark F. Severin...

De atunci am devenit amici, m-am bucurat de prietenia sa, de micile gravuri pe care le primeam din când în când de la el, creații noi, strălucitoare, mereu proaspete, radiind o bucurie de viață contagioasă. Era reprezentantul unei generații apuse, în contrast cu noile tendințe inovatoare care au început să se manifeste în lumea ex librisului la sfârșitul secolului XX. Continuator al xilogravurii tradiționale belgiene, a rămas fidel tradiției, lăsând o operă unitară și bogată în urma sa, practicând mai toate genurile artistice, de la minusculele ex librisuri la marile panouri reprezentând vegetația luxuriantă a serelor regale de la Laeken, de la seriile de timbre comandate de poșta belgiană, la construcțiile sculpturale tridimensionale, intitulate *Simbioză*, de la prețioasele serii de stampe tematice, mult apreciate de colecționari, la ilustrația de carte. Planșele pentru *Till Ulenspiegel* sunt familiare și dragi tuturor belgienilor. Multe din lucrările sale au intrat în conștiința publicului flamand prin intermediul cărților, a graficii publicitare și a mass media, iar datorită cataloagelor, premiilor obținute, neobositei sale activități la centrul de ex libris din orașul său natal, Sint Niklaas, s-a făcut cunoscut și apreciat în lumea întreagă. Munca sa a fost răsplătită din plin cu premii, decorații de stat și titluri



Împreună cu Josée și Gerard Gaudaen (Sint-Niklaas, oct. 1995)

Festivalul-concurs de poezie „Gheorghe Pituț”

Primăria Municipiului Beiuș, în colaborare cu Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Bihor și Revista de cultură „Familia” – Oradea organizează, în 1-2 aprilie 2004, cea de-a IX-a ediție a Festivalului-concurs de poezie „Gheorghe Pituț”. Manifestarea va deschide sărbătoarea tradițională a Beiușului „Luna Cinstirii” desfășurată pe tot parcursul lunii aprilie. La concurs pot participa numai creatori care n-au debutat editorial și n-au depășit vârsta de 40 de ani. Manuscrisele vor avea dimensiunea unui posibil volum (minimum 50 de titluri), vor



academice. Fostul director al *Academiei Regale de Arte Frumoase* din Gent, a rămas mereu fidel orașului său natal, renumele său fiind o garanție pentru reușitele bienalei de grafică mică de la Sint Niklaas, care în prezent a ajuns la ediția a XXII-a.

Opera sa este echilibrată, unitară, expresivă, fără fluctuații stilistice, dar bogată tematic. Este narativă, o constantă pentru arta flamandă, cu situații comice, gesturi amoroase, uneori obscene, o lume a fabulei, a poveștilor, a miturilor, a legendelor eroice, sau a peisajelor natale, presărate cu personaje hazlii și nuduri lascive. Cu siguranță nudul feminin a fost specialitatea maestrului Gerard Gaudaen. În gravurile sale și în cele peste 600 de lucrări de ex libris, o constantă rămâne această preocupare, uneori perversă, alteori romantică, dar niciodată platonice. Eros este în toate: în mitologie, în viață, în vise, dar mai ales în gesturi, în manifestare, în acțiunea amoroasă. Se împacă cu muzica, cu vinul, cu veselia, cu zalele eroilor cruciați, cu sutana preotească sau cu piticii din basmele populare.

Preocuparea pentru detaliu, chiar dacă lasă loc unor obiecții mai mult sau mai puțin justificate din partea criticii, pune în evidență măiestria de desenator iscusit și de gravor desăvârșit.

Spre bucuria tradiționaliștilor și a colecționarilor, acest valoros filon stilistic nu se stinge odată cu dispariția maestrului. A fost mereu înconjurat de grupuri de artiști tineri sau mai puțin tineri, pe care i-a promovat cu generozitate și care astăzi sunt nume mari: Antoon Vermeylen, Frank – Ivo Van Damme, Guido Mariman, Emiel Hoorne.

A avut fericeira să cunoască succesul încă din timpul vieții, fiind apreciat atât de critică cât și de cercurile politice flamande sau de curtea regală, considerat artist național. În 1997, la vârsta de 70 de ani, a fost sărbătorit cu mare pompă în Belgia, editându-se un valoros catalog, iar revista *Graphia* a scos un număr special dedicat lui, dublat cu un altul în afara colecției. Cu această ocazie a fost difuzată impresionanta sa listă de opusuri. Revista *Tribuna* a marcat acest moment dedicându-i un număr bogat ilustrat, iar Bienala de Grafică Mică din Cluj l-a avut nu doar pe simezele sale sale, ci s-a bucurat și de sprijinul său moral.