

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 -30 noiembrie 2010

197



Judetul Cluj

3 lei



Cum stă teatrul românesc?

Festivalul Național de Teatru, București

Interviu cu istoricul și
criticul literar

**Petru
Poantă**

Clubul de lectură

**Cosmina Moroșan
Andrei Doboș**

Proză de

**Alexandru
Vlad**

Ilustrația numărului: Cristina Marian

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:

L. G. Ilea

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

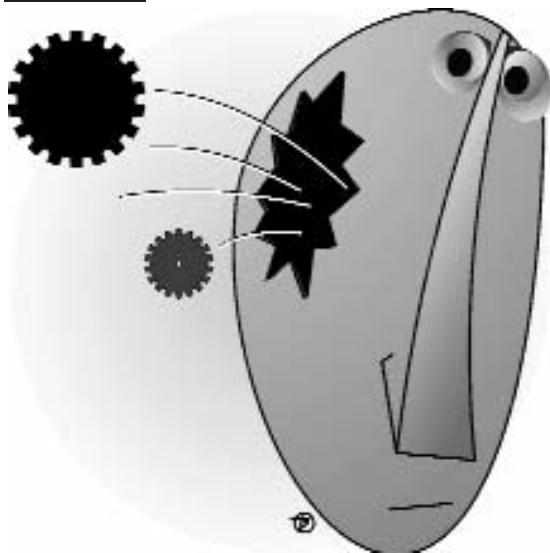
Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



remember

O lacrimă pentru Virgil Bulat

Mircea Borcilă

În toamna anului 1964, bătea la Porțile Clujului și ale Facultății de Filologie un tânăr care își pierduse deja tinerețea, întorcându-se din infernul anilor lungi de detenție. Se numea Virgil Bulat și urma să fie coleg, iar, apoi, bun prieten, cu „bobocii” mult mai tineri decât el - cu Nicu Mocanu, cu Teodor Tocuț, cu soția mea -, de care îl despărțea, însă, imensa lui erudiție și cumplita experiență a temnițelor. Când l-am cunoscut, eram cu doi ani mai tânăr decât el, și deja în primul meu an de asistență, dar apropierea s-a produs aproape instantaneu. A avut curajul să-mi destăinuie totul, recunoscându-și „crima” de a fi jurat tainic (însă, vai, într-un loc public!), la 16 ani, împreună cu cel mai bun prieten al său, că nu se vor „împăca” până când „ocupația sovietică” nu „va dispărea din România”. Aspectul cel mai monstruos al delatunii care a urmat a fost acela că ea și-a amânat, *deliberat*, lovitura de trăsnet, timp de doi ani, până când cei doi au ajuns majori și au putut fi condamnați! Am simțit, pentru prima oară, din acel tragic episod al vieții lui, ceva din sentimentul terifiant al istoriei și al lumii în care trăiam, iar, pe fundalul acestui devastator sentiment, am trăit și revelația dimensiunii extrem de adânci și de grave, îngropate în inima studentului meu, și, în același timp, a lucidității amare și a puterii sufletești nemaîntâlnite, care se instalase, în anii grei de pușcărie, în spiritul său. Forța interioară a acestui spirit m-a copleșit, aproape înspăimântându-mă, pentru că mi-am dat seama cu ce preț a fost ea dobândită! Mi-a fost dat să îl pot ajuta, atunci, întâia oară, la „intrarea” în Facultate și, apoi, într-un moment crucial care a urmat și care mi-a rămas adânc întipărit în memoria afectivă, la fel de viu, până în clipa de astăzi. L-am însoțit, ca martor, la procesul de reabilitare, la Tribunalul din Cluj, și retrăiesc clipa în care judecătorul și-a prezentat vanele scuze ale justiției *Republicii Socialiste România*, pentru tinerețea sa distrusă. Am văzut, pentru prima oară, atunci, pe chipul încrâncenat al lui Virgil Bulat, ceva ce n-am mai putut vedea niciodată: de undeva, din izvorul ascuns al inimii - mai puternică decât toată tăria spiritului său, și decât orice cuvânt, care refuza să se ivească -, o lacrimă, o singură lacrimă, l-a podidit!

Ne-a legat apoi, în cuget, norocul de a-i fi cunoscut împreună, în chiar forul lor lăuntric, pe doi dintre marii dascăli care ne-au influențat, în bună măsură, destinele, și ale căror *Umbre luminoase* știu că îl așteaptă, astăzi, la capătul lui de drum. Cel dintâi și cel mai fascinant a fost un mare spirit din afara Facultății noastre, de fapt cel mai important psiholog al culturii române, Nicolae Mărgineanu, care revenise și el, după cei 15 ani de temniță, dar nu se întorsese, între studenți, la cursuri. L-am cunoscut, prin profesorul Ion Aluș, și am rămas amândoi profund marcați, pentru totdeauna, de întâlnirile care au urmat. Așa s-a ajuns și la prima conferință, de după întoarcerea marelui savant - în fața studenților de la *Filologie*, nu de la *Psihologie* -, o mică faptă istorică, împlinită și prin efortul „bătrânului” student, în sala Coșbuc. Am descoperit, atunci, pentru întâia oară, printre altele, un adevăr extrem de simplu, dar hotărâtor pentru noi amândoi și pe

Responsabil de număr
Ștefan Manasia



care nu l-am mai uitat, apoi, niciodată. Anume, acela că mult mai important decât *conștientul* și *subconștientul*, pentru viața noastră, este *acea zonă de lumină* care le integrează, pe deasupra, pe acestea, și *ne unește în ea, fără ca noi s-o vrem sau măcar s-o știm* - zona definită, de profesorul Mărgineanu, a *supraconștientului*. Al doilea părinte dascăl, al amândurora, a fost cel care ne-a învățat că *cercetarea științifică e pasiune curată, ca și iubirea*, și că ea se exponențializează atunci când se întreprinde *în colaborare*, și în căutarea unor adevăruri mari și semnificative, pe care, de cele mai multe ori, *nu le poți dobândi de unul singur*. Regretatul profesor Iosif Pervain l-a trimis, astfel, pe studentul nostru excepțional, în Aradul pe care îl cunoștea atât de bine, să cerceteze amănunțit *Lexiconul lui Gavra*, cu toată documentația aferentă, iar pe mine m-a îndemnat să străbat tot ce s-a scris în lingvistică și în filologie despre începuturile acestui domeniu la noi. Din munca noastră îngemănată de atunci, asistent și student, s-au născut, astfel, studiile, în coautoriat, despre „*primul lexicon enciclopedic românesc*”, despre care se spune, și astăzi, că au fixat definitiv un adevăr al istoriei culturii românești. Așa a început, în același timp, nu numai colaborarea noastră intelectuală perenă, ci și formarea noastră ca *filologi* în cel mai exigent înțeles al cuvântului.

În momentul când scriu aceste rânduri, știu că nu voi putea evoca, aici, nici măcar o mică parte din izbânzile de o viață, care au făcut din Virgil Bulat unul dintre exponenții cei mai serioși ai culturii clujene a timpului. Dar când se va încerca o asemenea evocare, sunt sigur că ea va trebui să înceapă, în primul rând, cu atât de valoroasă și de bogată lui activitate editorială. O cunosc încă din momentul ei auroral, al reîntemeierii Editurii Dacia, - sub conducerea lui Alexandru Căprariu și alături de bunii săi colegi și prieteni: Vasile Igna și Mircea Opreț. Seria lungă de cărți care a apărut sub grija competentă a lui Virgil Bulat cuprinde multe dintre titlurile cele mai reprezentative ale epocii, de la *Aud cântând America* și cele două volume istorice ale lui Vasile Bogrea, prefațate de Constantin Daicoviciu, până la *Hermeneutica lui*

editorial

Când uităm de condiția umană...

Sergiu Gherghina

În ultimele decenii, în încercarea de a apropia cetățenii săi și de a crea o identitate, Uniunea Europeană (UE) a promovat aspectele comune ale locuitorilor continentului. Moștenirea intelectuală (în mare parte a filosofiei grecești), cultura milenară (în care Antichitatea, Renașterea și perioada modernă reprezintă doar macro-categorii în interiorul cărora se poate elabora), respectul pentru legi (fundamentat pe tradiția romană) și valorile morale (preponderent creștine) au fost principalele elemente urmărite. Apartenența la civilizațiile vestice – prin civilizație înțelegând mai mult decât caracterul religios identificat de Huntington în celebra sa *Ciocnire* – a majorității cetățenilor înlesnește acest proces și permite structurarea comportamentală pe aceleași dimensiuni. Vorbim aici despre norme, cutume și relații invizibile care nu sunt surprinse de instituții sau tratate. Uneori devin atât de fragile încât începem să ne întrebăm unde au dispărut. Alteori, deviațiile de la normele stabilite sunt atât de frapante încât „legile” anunțate de Aristotel în a sa *Politică* nu se aplică, deși le consideram precondiții pentru actuala noastră dezvoltare. Rândurile următoare aduc un argument în favoarea laturii umane a UE, de care suntem tentați frecvent să uităm, fundamentul întregii construcții inițiate în anii '50 ai secolului trecut. Mai specific, discut despre valențele violenței și implicațiile sale nocive.

Trăsătura recurentă îngrijorătoare este violența. Aristotel menționa că în *polis* lucrurile se rezolvau prin intermediul cuvintelor și al persuasiunii, violența fiind caracteristică vieții din afara cetății sau lucrurilor care nu aveau legătură cu luarea deciziei (de exemplu, relațiile cu sclavii). Egalitatea de oportunități și libertatea de exprimare pe care de Tocqueville le identifica în periplul său american de la începutul secolului al XIX-lea drept apanajul democrației devin aproape nule în fața actelor de violență. Și aici nu mă refer la evenimentele majore de tipul atentatelor de la 11 septembrie 2001 sau Madrid, Londra și Tokyo, ci

la evenimentele cotidiene, care fac parte din realitatea multora dintre noi. Asasinatelor și răzburărilor (o listă lungă alcătuită din oameni de stat și personaje publice) li se adaugă apatia care conduce la rezultate inimaginabile. Nu contează etnia atât timp cât ne amintim că cel de lângă noi aparține aceleiași rase – cea umană. Cazul recent al româncei decedate în Italia a fost mediatizat deoarece reprezintă contra-argumentul pentru politicile inițiate de francezi și italieni împotriva cetățenilor români. S-a insistat mult asupra pasivității trecătorilor. Dincolo de lipsa de relevanță a naționalității celor implicați în astfel de situații, nu trebuie să uităm că scene cu trecători pasivi se înregistrează permanent în jurul nostru. Noi înșine suntem pasivi. A existat cel puțin un moment în viață în care am dorit să ne uităm în altă parte și să nu vedem o persoană întinsă pe jos (considerată de multe ori rezultat al băuturii în exces), două persoane lovindu-se sau, pur și simplu, o mamă educându-și copilul cu elementul „rupt din Rai”.

Violența reprezintă eșecul raționalității. Formele sale sunt irelevante, motivele sale sunt redundante, rezultatele sale sunt mereu aceleași: reducerea condiției umane la condițiile incipiente, de supraviețuire, prerazionale și presociale (în sensul conviețuirii). Violența nu este nocivă prin substituirea raționalității, ci și prin complementarea acesteia. În perioada contemporană, statul, cel ce deține monopolul utilizării forței, o folosește din ce în ce mai des fie împotriva altor state, comunități, populații de pe un anumit teritoriu sau chiar împotriva propriilor săi indivizi. Cea din urmă manifestare pornește de multe ori de la un proces rațional, cel al pedepsirii unui act criminal. Un individ a comis o crimă, crimele se pedepsesc (prin moarte în cazul despre care vorbesc), individul trebuie pedepsit. Din punct de vedere logic, acest silogism este unul valid. Problemele apar când vinovăția pentru crimă nu există și violența

fizică pedepsește o faptă care nu a avut loc. Există un singur mod de a elimina posibilitatea acestei erori – abolirea aceluia gen de violență fizică. În societatea contemporană violența cunoaște multe forme de la limbaj trivial până la invadarea corespondenței private. Nu trebuie suplimentată de comportamente fizice sau de pasivitate. Însă, dincolo de acest aspect normativ rămâne un comportament îngrijorător.

Unul dintre primele exemple la care mă gândesc atunci când violența este vizibilă se regăsește într-un film pe care l-aș introduce drept material vizual pentru orele de cultură civică/educație cetățenească din școli. *American History X* provoacă valorile morale clasice și reușește, chiar dacă la nivel superficial, să traseze o linie argumentativă persuasivă. Deși marea majoritate a privitorilor știe că teoria supremației albe este eronată, provocând atrocități în trecut și continuând să facă numeroase victime, cuvintele personajului principal creionează un discurs aparent logic. Prin selecția și decontextualizarea unor exemple, el creează impresia că normele și valorile noastre sunt eronate, poziția lui fiind validă. Paradoxal, singurul lucru care îl îndepărtează de propriile opinii este violența izvorâtă din propriile-i acte de violență. Este un cerc vicios din care nu se poate ieși fără victime. În cazul filmului, rolul acesta este jucat de fratele său, victimă parțial colaterală (parțial deoarece fusese și el contaminat de ideile ariene). Violențele celorlalți produc multe victime colaterale, iar înmulțirea lor generează efecte profunde. Revenind la preocuparea inițială legată de calitatea noastră de cetățeni europeni, perpetuarea și tolerarea violențelor ne îndepărtează și mai mult de idealurile părinților fondatori ai UE. Iar aceste lucruri nu se învață prin tratate și alegeri europene repetate...

Mircea Eliade, la editarea căreia a lucrat, cu devoțiune, alături de regretatul Adrian Marino. Cele mai importante realizări în activitatea sa editoria-lă se leagă, însă, firește, de perioada în care Virgil Bulat a fost, el însuși, director al acestei prestigioase instituții și, în mod aparte, de impresionantul lui efort pentru editarea științifică, începând din 1991, a operei lui N. Steinhardt, marele și bunul lui prieten, cu care a împărțit, în detenție, anii cei mai grei ai vieții.

Evocarea izbânzilor lui Virgil Bulat ar trebui să consemneze, apoi, atâtea alte fapte admirabile, mai ales de după Revoluție. În ce mă privește, aș dori să amintesc, aici, în mod deosebit, două orizonturi ale activității sale atât de prolifică, care au rămas, prin forța lucrurilor, mai puțin cunoscute. Mă refer, în primul rând, la munca lui anonimă, purtată *pro bono*, în ultimul deceniu, alături de mine, de Irina Petraș și de Doina Cetea, în cadrul nucleului executiv al *Colegiului director al Societății Culturale Lucian Blaga*. Nu voi uita, niciodată, fermitatea și îndârjirea cu care a apărut, și el, până în ultimul an, proiectul înființării, sub această egidă, a unui *Institut de studii blagiene*, la Cluj. Pe de altă parte, nicio evocare a vieții sale nu va putea trece cu vederea imensul efort și inegalabila pasiune pe care acest suflet generos le-au pus în slujba înaltelor idealuri ale Basarabiei

sale iubite. Personal, m-am împărțit din entuziasmul inițiativelor lui în sprijinul marilor iluzii ale bunilor săi prieteni basarabeni, ale minunatului poet și om Grigore Vieru, ale criticului Mihai Cimpoi sau ale lui Vasile Nedelciuc („Bădița Vasile”), cu care ne-am întâlnit, nu o dată, și la el acasă.

Locul cel mai însemnat, în orice evocare, oricât de fugară, a împlinirilor de o viață ale lui Virgil Bulat ar trebui să-l ocupe, însă, fără îndoială, încercarea de a estima singulara sa moștenire literară, ilustrată - pe lângă prețioasele traduceri din Anatole France, Ana de Noailles și Marcel Proust -, în primul rând, prin creația sa poetică originală, care poartă amprenta inconfundabilă a unei voci distincte în peisajul liric contemporan (amintesc că unul dintre volumele lui de poezii a fost încununat, între altele, și cu Premiul Societății Lucian Blaga). Criticii literari au semnalat, desigur, în poezia sa, și un indeniabil „filon livresc”, dar au recunoscut, pe de altă parte, cu certitudine, natura profund reflexivă și, în același timp, percutant vizionară a lirismului său „ideatic”. Dintre toate pasajele, grele și tulburătoare, din opera sa poetică, îmi vine în minte, acum, nu știu de ce, doar strania rotire a imaginilor sumbre din poemul său despre mirajul *Atotputerniciei* cuvintelor noastre, chiar al celor poetice (din volu-

mul *Dragonul spre ziuă*): „Ce neputințe-ascunde totuși/ atotputernicul cuvânt/ dacă aici acum ce spus a fost/ întunecă făcutul?// Amețai/ rotindu-te/ sterp vis deasupra propriului abis/ Ca-n nemurire iubeai/ dar bănuiai/ mirajul cum se năruie-n clepsidra?/ și

n-auzeai/ cum încolțește-a moarte?”.

Nu mă voi putea împăca niciodată cu sensul deznădăjduit al acestor versuri și voi rămâne, întotdeauna, alături de iubita sa Sorina, de Maria și de toți cei ce l-au cunoscut îndeaproape și l-au iubit, cu imaginea luminoasă a firii lui nobile și a sufletului său bun, dar atât de greu încercat. Și aș dori să pot invoca, prin această târzie și zadarnică lacrimă, adevărata și suprema *Atotputernicie* a *Cuvântului Providențial*, care să-ți poarte spiritul, asfințitul meu Virgil, din tărâmul de umbră al morții cuvintelor noastre, *înapoi în Veșnica Lumină!*

cărți în actualitate

Frumusețea florii de menghină

Octavian Soviany

Svetlana Cârstean
Floarea de menghină
 București, Editura Cartea Românească, 2008

Svetlana Cârstean e o poetă „fără generație”, situată undeva în spațiul de inter-regn dintre căutările promoției '90, tutelate de spiritul lui Cristian Popescu, și discursul „autenticist” al primilor douămiiști. Debutând editorial abia în 2008, după ce colegii ei de la cenaclul Literelor bucureștene (T. O. Bobe, Mihai Ignat sau Doina Ioanid) intraseră de mult în conștiința cititorilor de poezie, iar momentul de explozie al grupului 2000 (marcat de apariția revistei *Fracturi* și a diverselor manifeste: fracturist, utilitarist etc.) devenise, la rândul-i, un fapt de istorie literară, autoarea *Florii de menghină* s-a dovedit de altfel puțin interesată de febra actualității și complet retracilă față de „spiritul de grup” așiat atât de ostentativ uneori de ultimele promoții.

Căci pentru Svetlana Cârstean poezia e înainte de toate o „problemă personală” (cum ar spune Angela Marinescu), textul - marca puternic personalizată a unei individualități pentru care diferența este mai importantă decât asemănarea, astfel încât poeta încearcă să-și circumscrie propriul teritoriu de liricitate și să-și creeze (recurgând la detaliul autobiografist) propria ei simbolistică și mitologie, transformând actul poetizării într-o progresivă descoperire de sine. De aceea poemele sale din *Floarea de menghină* (Editura Cartea Românească, 2008) încep uneori prin a fi exerciții de introspecție ce transcriu dubitațiile unei ființe cu identitate incertă („Mă uit la bărbați și nu știu cine sunt”) care se autopercepe în permanență dual: „Atunci îmi luam mâinile, le așezam în fața mea și începeam să le vorbesc. Întâi calm, apoi din ce în ce mai tare. Pe cea dreaptă o chema Beatrice, nume frumos, pe cea stângă Alice, nume urât. Alice era proastă, rea, murdară, neascultătoare. Nu primea nimic de la mine, nici măcar o mângâiere. Ba dimpotrivă, uneori chiar o pocneam și îi spuneam să plece, obligând-o să stea la spate. Beatrice era strălucitoare și nu mai are rost să îi enumăr calitățile” (*Balada ghetelor de lac*).

Această percepție în registru dual pare să urmărească ca un blestem toate trăirile și toate experiențele din textele Svetlanei Cârstean; din ea se nasc, neîndoielnic, oroarea de corp sau sila pe care o provoacă procesele din intimitatea plasmei organice, viața, în accepțiunea ei „abjectă”, adică pur biologică: „Mama mea nu transpiră. Și face pipi fără zgomot. De zece ani, nu a mai vrut să audă cum cade pipiul ei pe faianța imaculată a veceului. Mai întâi, dă drumul la apă, în chiuvetă, apa curge cu putere, nervoasă, stropește totul în jur, însă acoperă orice alt sunet din încăpere. O apă rea, dar curată, limpede, fără miros. Mirosul e al meu. Eu vin din urmă, cu subsuorile lipite, închise pe dinăuntru, ferecate, ca să nu fiu recunoscută. Sufletul meu ascuns în subsuorile mele e insuportabil, duhnește. Mama mea nici măcar nu-l poate privi. Ea mă trimite direct la baie” (*Două*). Sexul, la rândul său, e o sursă permanentă de anxietate, de aceea însemnele feminității vor fi repudiate, iar în poemele Svetlanei Cârstean își face acum apariția „fata-băiat” situată sub arhetipul „sintetic” al androginului: „Am fost un băiețel

singur căruia într-o zi i s-au împletit codițe și i s-au pus fundițe roșii și albastre și bentița de elastic pe cap. (...) Am fost un băiețel căruia într-o zi au început să-i crească sânii” (*Cine am fost eu?*). Complexul sex-corporalitate se leagă organic de presentimentul precoce al morții, corpul dobândind din momentul acesta „aspectul unei mașini ce nimicește totul” (precum în teoretizările lui Mike Kelley), provoacă frisoane și atacuri de panică: „Corpul meu este chiar mai slab decât lucrurile. Se ofilește cuminte în brațele fotoliului în care stau, printre lucruri mai vechi sau mai noi. Lemnul, fierul, staniolul acestei mici ciocolate Milka, cizmele de cauciuc, pe care le aud traversând holul, toate îmi vor supraviețui într-un fel sau altul. Până și propriul meu echipament de protecție, pe care n-am apucat să învăț să-l folosesc. Căci vântul se va foi mereu prin carcasa goală”.

Dualitatea corp-suflet se răsfrânge și asupra lumii exterioare, unde se concretizează în două moduri de viață, cu valorile lor specifice. Există pe de o parte „viața activă” a lucrătorului, care se desfășoară, după logica furnicarului, în mijlocul uneltelor și în decorul specific al atelierului (care fac parte din mitologia personală a Svetlanei Cârstean), iar pe de altă parte, „viața contemplativă” a sufletelor „oblomoviene”, orientată spre interior, spre peisajele sufletești și spre dimensiunea estetică a experienței: „Lungit în patul său, cuminte, cu degetele la urechi, să nu audă zgomotul pașilor pe trotuar, Oblomov își așteaptă ca în fiecare clipă, de atâția ani, stările. Ele vin mereu, una după alta, neschimbate, ca un mecanism fără cusur. Îl absorb cu patimă, într-o liniște absolută. Cu perna mare în brațe, legănându-se tandru, se trezește înaintând lin pe niște ape întinse. Atât de întinse și mereu aceleași, încât de acolo el n-ar avea chiar nimic de povestit”. Aceste două formule de existență nu sunt totuși atât de incompatibile cum par la prima vedere; privirea oblomoviană, atunci când renunță la solipsismul ei de esență și se strecoară în spațiul prozaic al strungurilor și al bancurilor de lucru, deține capacitatea de a actua



liza latențele magice ale obiectelor, transformând unealta cea mai banală într-un instrument fabulos: „Ai plecat ușor și ai luat-o la fugă. Țineai menghină în mână ca pe un felinar care îți arăta drumul. Atât de luminos era corpul ei”. Iar punctul cel mai înalt al acestor metamorfoze pline de stranietate, adevărata „piatră filosofală” a alchimiei vizionare practicate de Svetlana Cârstean este „floarea de menghină” în care contrariile: spiritul și corporalul, activismul și contemplativismul își găsesc starea de sinteză și echilibru. Ea se identifică finalmente cu textul însuși, în care autorul acestuia (impuls către căutarea unei alte sinteze) se simte captiv pentru totdeauna și resimte nostalgia contactului frust cu realul: „Eu, cel care am inventat cu atâta bucurie și entuziasm floarea de menghină, lucrând cu spor în atelierul meu, eu nefericitul inventator, vreau să mărturisesc acum suferința și umilirea mea. Așa cum de la început le-am presimțit. Căci gândul, mintea și sufletul meu nu-și mai pot găsi locul decât între petalele ei în nenumărate culori, între aripile ei mai mult zbcucumate decât îmblânzite. Din strânsoarea lor nu mă mai pot desface și mă văd stând între ele ca o altă floare presată, neputincioasă, sugrumată”. Iar poemul *Cartea muncitorului sau Floarea de menghină* (ce constituie nucleul fierbinte al volumului) se transformă astfel dintr-o fabulă existențială într-o fabulă scripturală, care vorbește despre rosturile și tâlcurile mai adânci ale poeziei și ale actului scriptural. Impunând-o pe Svetlana Cârstean ca pe o poetă autoreflexivă (fapt mai rar întâlnit la autorii ultimelor promoții) ce poetizează undeva în spațiul dintre poezie și proză, amestecă poemul propriu-zis cu fragmentele de memorial, după o logică mai degrabă a visului decât a experienței și face (la fel ca Doina Ioanid sau Adela Greceanu) ceea ce numeam cândva, în paginile mele de eseu critic, cvasiliteratură. ■

O nouă exegeză despre lirica religioasă

Ion Buzași

Maria-Daniela Pănăzan
Coordonate religioase ale poeziei românești
 Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2009

Într-o lucrare amplă de aproape 400 de pagini, Maria-Daniela Pănăzan a publicat recent, la Editura Dacia din Cluj-Napoca, teza de doctorat susținută anul trecut la Universitatea din Alba Iulia. Autoarea și-a structurat exegeza poeziei religioase într-un plan judicios și echilibrat, menit să dea o imagine plauzibilă și convingătoare a liricii religioase românești din acest veac: după un capitol introductiv cu o argumentată motivație a alegerii temei, urmează cap. II „Manifestări ale sacrului în poezie”, cap. III. „Ipostaze lirice religioase” (capitolul cel mai amplu și cel mai bun, în opinia noastră și care răspunde cel mai bine temei abordate, cu foarte inspirate și sugestive subcapitole), cap. IV *Poezia ca rugăciune*, care și-ar fi găsit poate un loc mai potrivit în considerațiile introductive despre controversatul concept de „poezie religioasă” și, în sfârșit, *Concluzii*. Paginile 280-340 cuprind anexe, bibliografie, rezumatul în limba română și în limba engleză.

Maria-Daniela Pănăzan a simțit o „afinitate electivă” cu „poetii români în rugăciune” și, meditănd asupra creației lor, ne-a dat o panoramă a poeziei religioase românești din secolul XX, adevărind că inspirația religioasă este o constantă a lirismului românesc și contrazicând convingător opinii șocante de dragul originalității, dar neadevurate, precum aceasta: „Lirismul religios nu prea are reprezentanți de seamă în literatura română. În secolul al XIX-lea, nu aș putea cita decât două poezii, două veritabile capodopere însă, *Fecioara Maria* de Bolintineanu și *Rugăciunea* lui Eminescu, fără ca totuși pe cei doi clasici să ne fie permis a-i trece printre poeții religioși” (Ion Negoitescu, *Mai aproape de îngeri*, în „Dialog”, Caiet de literatură, nr. 1-2, martie 1988). O asemenea opinie ignoră antologii mai vechi sau mai noi de poezie religioasă și mai ales excelentul curs universitar despre *Spiritualitatea poeziei românești*, ținut de Nichifor Crainic prin anii 1940 la Facultatea de Teologie din București. E adevărat că aproape o jumătate de secol după instaurarea comunismului, această temă de inspirație poetică a devenit tabu sau „terra ignota”, exaltându-se și exagerându-se „frânturile ateiste” din lirica unor mari poeți. Este semnificativ că o sinteză despre *Personalitatea literaturii române* a regretatului profesor ieșean Constantin Ciopraga, apărută într-o primă ediție în 1978, n-a putut să enumere și să dezvolte printre trăsăturile ce definesc personalitatea acestei literaturi și dimensiunea creștină, decât într-o a doua ediție apărută după 1990.

Așa cum se cuvine, într-o asemenea exegeză, poezia românească este examinată din dublă perspectivă: teologică și literară. Formația intelectuală a autoarei (licențiată în litere și magister în teologie) o îndreptățește la o asemenea abordare. Comentariul literar al poeziei, venind în întâmpinarea unei false controversă și a unor inutile contestări, distinge două tipuri majore și evidente de poezie religioasă: o poezie religioasă manifestă (cu trimitere directă la învățătura creștină și biblică) și o poezie religioasă imanentă în care „reverberația sacrului” vine

dintr-o viziune creștină asupra existenței umane.

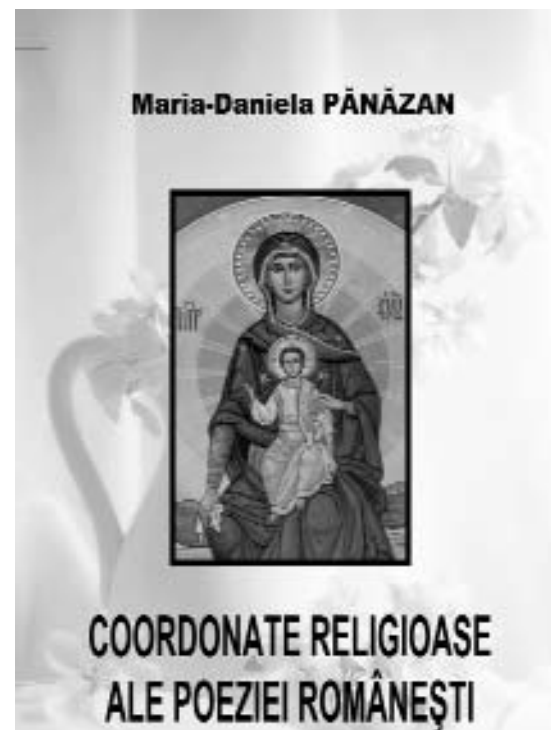
Apreciind că prima jumătate a secolului XX

aduce o revigorare a poeziei românești și o sincronizare (după expresia lui Eugen Lovinescu) cu literatura europeană, sunt prezentați cu scurte aprecieri, în ordine cronologică, Al. Vlahuță, Șt. O. Iosif, Cincinat Pavelescu, Nicolae Iorga, Mihai Codreanu, Ion Pillat și Octavian Goga. În cazul unor poeți a căror religiozitate este controversată (Tudor Arghezi sau Lucian Blaga) autoarea fructifică opiniile cele mai autorizate înfățișând „ecouri biblice în poezia lui Tudor Arghezi” și „simboluri arhetipale și geografie mitologică în poezia lui Lucian Blaga”.

Capitolele remarcabile sunt consacrate marilor poeți de inspirație creștină din lirica românească: Nichifor Crainic și Vasile Voiculescu. Despre Nichifor Crainic, Părintele Profesor Dumitru Stăniloae spunea că este „poetul nostru creștin prin excelență, cum este Paul Claudel, poetul creștin francez prin excelență sau Rainer Maria Rilke, poetul creștin german prin excelență.” Prin viziunea tradiționalistă, Nichifor Crainic continuă pe Coșbuc și Goga, dar mai mult decât la predecesorii săi se conturează în poezia lui o lume a credinței, o „uriașă eclesială”. Deși Părintele Profesor Dumitru Stăniloae nu-l amintește alături de Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu este, de asemenea, poetul nostru creștin prin excelență. Există și câteva simetrii: capodoperei lui Crainic, *Isus prin grâu*, îi corespunde tot o capodoperă a lui Vasile Voiculescu, *Isus din copilărie*. Dar noutatea interpretării la capitolul consacrat lui Vasile Voiculescu rezidă într-o „lectură nouă” a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducerea imaginară a lui V. Voiculescu*. Preluând o sugestie a Înalț Prea Sfințitului Bartolomeu Anania, din *Biblia* de curând diortosită, Maria-Daniela Pănăzan prezintă acest volum ca o *Cântare a Cântărilor românească*: „Consider că aceste 90 de sonete, unitare ca tematică și viziune poetică, alcătuiesc *Cântarea Cântărilor românească*, putând concura, loial estetic, cu marea poezie a Vechiului Testament. Concepute ca un dialog între El, Iubitul și Mirele eternității, și Ea, Iubita și Poezia desăvârșirii umane, sonetele dezvăluie cea mai tulburătoare întâlnire divino-umană din întreaga noastră poezie religioasă. Triada Mire – Iubire – Mireasă vine în eternitatea cunoașterii artei cu toată splendoarea și strălucirea ei, culminând în răspunsurile repetate pe care El, Cel care este Iubirea, le aduce Ei, Poeziei, și coboară în lume, invocat de aceasta, pentru a înduhovnici și eterniza umanul.” (p. 147)

În cazul poezilor Nichifor Crainic, Radu Gyr, Valeriu Gafencu și Ioan Andrei, autoarea stabilește interesante filiații între poezia religioasă și poezia carcerală, iar în următorul capitol aduce câteva veritabile „restituiri” literare: mă gândesc la poezia Zoricăi Lațcu (călugărită sub numele de Maica Teodosia, pe care am cunoscut-o prin anii 1970 la sfânta Mănăstire Nicula, unde era găzduită de starețul Nanu Cleopa, care mi-a și dăruit unul din volumele mai vechi ale poetei, colaboratoare la „Gândirea”). Este, cred, prima sinteză amplă asupra poeziei Zoricăi Lațcu, așa cum o revelație este prezentarea, din perspectivă creștină, a Magdei Isanos, sensibilă poetă cu o viață nemilos de scurtă.

Revelator este și capitolul despre poezia contemporană: Șt. Aug. Doinaș - în ipostaza unui



psalmist modern, nu a baladistului din Cercul literar de la Sibiu. Capitolul despre Ioan Alexandru, „poet al Logosului”, este o amplă prezentare a „Imnelor”, bazată pe un paralelism cu unii imnografi din literatura bizantină. Paralelă convingătoare pentru că poetul însuși se considera un imnograf din stirpea lui Roman Melodul sau Efrem Sirul, iar profesorul Edgar Papu îl considera cel mai important imnograf din poezia românească. Alături de studiul mai vechi al profesorului blăjean Ioan Miclea, *Ioan Alexandru – Imnele Bucuriei. Poezia Luminii și Lumina Poeziei* (v. Ion Buzași, *Un studiu inedit despre poezia lui Ioan Alexandru*, în „Steaua”, An XL, 2003, nr. 7, pp. 23-25), paginile acestui capitol constituie o pledoarie pentru o interpretare adecvată a poeziei autorului *Imnelor*, într-o vreme când critici grăbiți, cu o lectură de suprafață a poeziei sale, consideră că Alexandru „este poet numai până la imne.”

Un subcapitol surprinzător, dar absolut justificat, este consacrat versiunilor românești ale poeziei Vechiului Testament, în speță *Cântarea Cântărilor* și *Cartea Psalmilor*, pentru că, așa cum arată Eugen Negrici, „scrisul religios românesc s-a ivit sub semnul poeziei... Psaltirea, adică o carte de poezie, este cartea capitală a veacului al XVI-lea”. Această carte este urmărită în poezia românească din secolul XX în două direcții: generatoare a unei specii literare – psalmul - o meditație filosofică religioasă și în versiuni poetice literare ale psalmilor, iar Anexele reproduc, în paralel, câteva dintre aceste versiuni.

O bibliografie bogată încheie această exegeză despre poezia religioasă românească. Chiar dacă uneori apropierea sau interpretările poeziei nu conving pe deplin, teza de doctorat a Mariei - Daniela Pănăzan propune o panoramă plauzibilă asupra poeziei religioase românești din secolul al XX-lea, cu opinii pertinente și cu puncte de vedere originale.

comentarii

La pas cu Husserl

I. Francin

“Este lucrarea de fenomenologie cu cea mai complexă structură pe care am citit-o. Este deopotrivă text academic, eseu, poem, confesiune, mit – dar mai real decât orice realitate concepută vreodată. Este mitul Ieșirii din labirint.”
(Ion Copoeru, Prefață)

Vorba, în citatul de mai sus, de prefața la cartea lui Remus Foltoș, *Absolutul interior sau interiorul absolut. Edmund Husserl* (ed. Zestrea, Baia Mare, 2009). O afirmație făcută de Ion Copoeru, cel mai avizat cunoscător al lui Husserl la noi în țară, privitoare la o carte despre Husserl trebuie luată în serios. Totodată nu trebuie uitat că avem de-a face cu o prefață, nu cu un studiu introductiv, deci se acceptă din principiu uzul unei retorici a măgulirii autorului pe care îl prefațezi. Aș spune că o astfel de retorică e chiar obligatorie și dincolo de convenția mutuală a prezentării în regim de marketing a unei cărți încă necitite de public, a unui autor încă puțin cunoscut, afirmația profesorului Copoeru acoperă o realitate veritabilă. Spre deosebire de dânsul, eu aș remarca nu atât structura, cât parcursul analitic și stofa speculativă impecabile conținute de această carte. Dacă vom ține cont de faptul că lucrarea a fost scrisă în 1998, fiind teza de licență a autorului la Facultatea de Filosofie din Cadrul UBB, Cluj-Napoca, adică la vârsta de 23 de ani, maturitatea demersului ni se va părea năucitoare dacă nu de-a dreptul improbabilă. Cei mai mulți autori de literatură filosofică nu ajung niciodată să scrie la densitatea și cu cadența analitică a tânărului Remus Foltoș și cred că nu e vorba numai de autorii români.

Pentru a nu fi greșit înțeles, trebuie să specific aici că nu e vorba de profunzimea sau caracterul novativ al ideii, ci de acuratețea demersului analitic, de abilitatea gândirii și scrierii în registrul fenomenologiei, care este, după experiența mea de până acum, cel mai sistematic și încheșat discurs filosofic produs în cultura europeană modernă. Cine e în măsură să îl citească pe Husserl, să-i urmărească pașii gândirii și să îl înțeleagă cred că poate citi apoi orice text filosofic, din orice epocă și cultură. Cele mai multe dintre acestea îi vor apărea facile, naive, copilărești, privite din perspectiva felului în care sunt compuse și nu din punctul de vedere al încărcăturii ideatice. Textul lui Husserl este țesut ca o pânză de păianjen, cu aceeași meticuloasă obsesie pentru încheșarea propozițiilor într-o rețea impecabilă, dar și cu aceleași surprize nebănuite – să nu mai poți ieși din ea, să rămâi prins în ochiurile pânzei și să crezi până la urmă că realitatea însăși a fost absorbită cu totul în pânza ta.

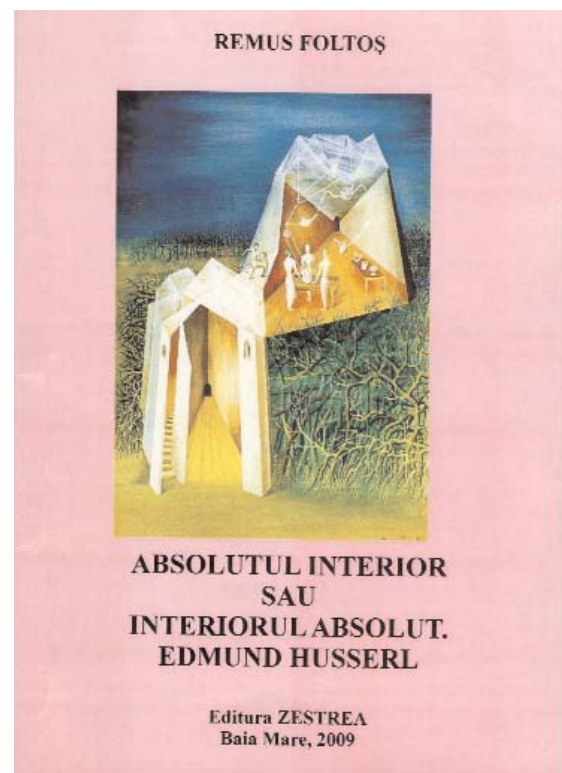
Nu am pretenția să fie adoptată necritic comparația mea, dar pentru pregnanța ei intuitivă cred că merită luată în seamă. Mai mult decât oricare alt tip de discurs filosofic, cel husserlian se compune în maniera țeserii pânzei de păianjen. Adică, din sine (interioritate), este scos ceva și transformat în alteritate obiectivă (exterioritate) conform unui model transcendent care ia forma geometrică a pânzei, corespondentul factual al unei „țesături” interne pe care

păianjenul nu o poate descrie și nici explicita, dar o conține totuși. Dacă mai avem în vedere și faptul că întreaga rețea este croită dintr-un singur fir, după nenumărate curbe, răsuciri și împletiri în sine, vom avea în aceasta corespondentul analogic al fluxului temporal al conștiinței intenționale. Diferența dintre *atitudinea naturală* și *atitudinea transcendentă* ar fi următoarea: în atitudinea naturală păianjenul stă sprijinit în propria pânză, dar privește înspre lume uitând că unghiul său și perspectiva îi sunt determinate chiar de locul ocupat pe pânza sa; în schimb, în atitudinea transcendentă, întors cu spatele la lume, păianjenul privește microscopic generarea imaginii lumii prin reflectare în țesătura pânzei pe care o modifică în fiecare clipă, producând-o. Aceste procese productive neîntrerupt echivalează constituirea lumii fenomenale. În atitudinea naturală, absolutul ar fi exterior, iar în atitudinea transcendentă, din contră, un absolut interior.

Ceea ce face diferența între cele două moduri ale absolutului este sensul dat transcendenței. În primul caz este ceva de neatins și nemodificat, anterior prizei conștiinței și imun la modificările pe care fluxul temporalității le produce mereu în ea; în cel de-al doilea, transcendentul se descoperă chiar ca eternitate subsecventă ce rezistă modificărilor din conștiință ale fluxului temporal, ceea ce Remus Foltoș tinde să considere a fi chiar substanța eului. Altfel spus, transcendentul este timpul nemodificat, inalterabil prin demersurile intenționale. El constituie condiția ontologică a fluxului temporal subiectiv în care se produc percepțiile, intuițiile și reprezentările ca reliefuri sau forme fenomenale cu calități și sensuri operate în retenții. Acel timp nemodificat e absolutul interior, cu toate că e imposibil de trasat limita acestuia cu exterioritatea: „Dacă esența subiectivității nu se confundă cu obiectele temporale, atunci s-ar putea ca ea să se confunde cu Timpul însuși – atât de greu de diferențiat de obiectele temporale.” (p. 54)

Echivalările oarecum rigide, specifice unei situații filosofice naive între, pe de o parte *exterior-obiectiv-transcendent* și, de cealaltă, *interior-subiectiv-transcendent* nu mai au suport în atitudinea fenomenologică. Aici exteriorul nu mai este dat pur, ceva consistent în sine, separat de sfera subiectivității, ci impresie originală pe care sensibilitatea apercetivă o întâmpină cu setul ei de forme apriorice transformând-o în percepție, iar mai apoi, antrenând activitatea memoriei ce suportă retențiile, în reprezentare. Aici, între percepție și reprezentare există decalajul temporal dintre ceea ce constituie, în primul moment, *prezentificarea* datelor impresiei originale și, în al doilea moment, *reactualizarea* în memorie, dar și diferențe de calitate, de conținut. Impresiile originale – de natură acustică, vizuală, olfactivă etc. – izbesc sensibilitatea care este natural, constitutiv orientată înspre exterioritate, dar odată primite ele devin forme ale percepției, impresii ale interiorității pe care fluxul conștiinței le ordonează în unități de percepție – de pildă melodii interioare, tablouri, forme de impresii, intuiții și reprezentări.

Datele livrate prin impresia originală sunt



substanță potențială (*hylé*) pe care o ordonează în forme (*morphé*) actuale sensibilitatea transcendentă, într-o continuă priză intențională activată de transcendentul temporal care eliberează duratele mișcării conștiinței. În mișcarea acestor durate – una, orientată spre impresia originală, cealaltă spre actul intern al producerii de forme fenomenale, obiectivări – ceea ce părea a deține formă externă se topește în formele interne al căror conținut e încărcat de sens (*noema*), echivalând pentru conștiință forma potențială a exteriorității dizolvate. Această exterioritate pierdută, recunoscută ca flux amorf și continuu de impresii, fără consistență și sens, este absolutul empiriștilor sau transcendența atitudinii naturale. După cum îl interpretează Remus Foltoș pe Husserl, acest absolut tipic empirismului naiv nu e anulat, ci convertit prin impresie, percepție și reprezentare, acestea toate fiind animate de-o intuiție profundă și constantă, în forme ale interiorității. Absolutul interior nu este formalizat, nici nu adună în sine reliefurile fenomenale obținute prin diversele orientări intenționale către sens, ci are natura unui strat ontologic potențial în care toate aceste fenomene prind formă. Absolutul interior e la fel de difuz și greu de prins precum cel exterior, însă imanența lui în conștiință îl face să pară atributiv acesteia, cu toate că acest lucru e imposibil de argumentat. Nu există o mișcare a conștiinței derivată din atitudinea intențională care să permită stabilirea proprietăților neutre ale acesteia, adică caracterul de obiectivitate: „Interiorul absolut nu are nicio modalitate, nicio posibilitate de a se orienta spre el însuși într-o fandare care să îi permită să iasă din sine pentru a se putea privi pe sine.” (p. 79)

Problema este că la acest nivel relația subiectiv-obiectiv nu mai are încărcătura pe care i-o acordau empiriștii. Obiectiv nu mai înseamnă acum exterior subiectivității, detașat sau opus acesteia, ci stratul formelor obținute în subiectivitate prin procesul acordării de sens. În acest fel absolutul devine corelatul formal interior al exteriorității potențiale. Nedefinită ca formă și conținut, exterioritatea pare degradată ontologic, conducând, în cele din urmă în pragul unei capcane solipsiste. Un solipsism al „absolutului interior” (p. 73) cu care Remus Foltoș nu vrea

să pactizeze. Ținta lui este să găsească o ieșire din falsul absolut interior, un exod al elului dincolo de teritoriile controlate intențional. Numai că el nu își atinge ținta, deși o vede „ca într-un vis”

(p. 95). Faptul că nici Husserl nu a găsit-o, nu pare să-l consoleze.

Dar dacă negăsirea țintei e datorată tocmai modalității în care se tinde spre ea? Tinzând să ieși din sfera intențională nu faci decât să-i extinzi orizontul, să-i adaugi forma unei activități noi, livrându-i energia prin care te închide în sine. A transcende intenționalitatea nu se poate produce, în schimb ar putea să *survină*. În această direcție ar fi trebuit să se orienteze nasul altminteri foarte fin al autorului *Absolutului interior* ... O analitică a corporalității, a proceselor acesteia care nu decurg din preluări intenționale, l-ar fi apropiat de scop, întrucât corpul, cu viața care frează în el este o exterioritate în raport cu centrul intențional. Faptul bunăoară că este vulnerabil la accidentări, că este expus, poate fi lezat și chiar anihilat de-o cauză externă sunt deja modalități neintenționale, deci dovezi ale transcendenței externe. Climaxul plăcerii, raptul leșinului sau instantaneul morții nu au caracterul unor procese intenționale. Analitica acestora ar fi constituit o pistă bună de urmat. Din această perspectivă, acel scop al autorului, eliberarea de cercul intenționalității, nu mai poate fi o *ieșire*, ci o *scoatere*, nu o formă a activității interne, ci un eveniment al pacienței.

Probă a unei îndemânări analitice care atinge adesea culmile virtuozității, cartea lui Remus Foltoș este valoroasă în primul rând prin încheierea propozițiilor într-o structură de gândire asemănătoare acelei țesături de păianjen cu care am început expunerea, adică prin aceea că oferă o pânză fenomenologică de cea mai bună calitate. Autorul încearcă ceea ce cred că e însăși esența fenomenologiei – concomitența gândirii cu ființa. Nu e vorba de vechea identitate care ne vine încă de la Parmenide, ci de ceva mai rafinat și dificil, anume să faci ca ființa (condiția de existență) și gândirea acesteia să se producă în acel tip special de relație pe care-l presupune suspensia transcendentă. În sine, producerea unui text din această postură este o performanță, una ținând de estetica gândirii. Dar ce poate face cititorul cu aceasta, depinde mult de cunoștințele pe care el deja le deține în momentul lecturii precum și de răbdare. Dacă nu știi ceva fenomenologie, nu-l poți citi pe Remus Foltoș pentru că el își structurează în așa fel discursul încât toți termenii, conceptele și sensurile filosofiei husserliene se presupun asimilați. Nu-i explică, nu dă lămuriri pentru eventuale profani. Aceștia din urmă i-ar putea reproșa un anumit ermetism, însă nu cred că e vorba de asta, ci de faptul că gândirea fenomenologică și literatura în care aceasta e formulată constituie un dialect aparte. Cine nu-l deprinde, nu poate citi și, chiar dacă ar face-o, ar fi zadarnic. Fie s-ar enerva, fie s-ar plictisi. Reacție pe care cititorul mediu o are, de altfel, la textele celor mai mari filosofi.

lecturi

„Armele grăitoare” ale lui Emilian Galaicu-Păun

Ion Pop

Nu e foarte ușor să recenzi poemele lui Emilian Galaicu-Păun din *Arme grăitoare* (Ed. Cartier, Chișinău, 2009). *Facile d'accès* poetul n-a fost nicicând, dată fiind complexa (și complicata) sintaxă a discursului său în parte ermetizant, străbătut de trimiteri intertextuale, îndrăzneț-metforic dar și cu imediate distanțări lucid-„prozai-ce” și cu notații de concrete fruste, de o mobilitate ludică scăpărătoare, răsfântă și asupra punerii în pagină a unor secvențe, amintind de vechi-noui experiențe grafice avangardiste. Noua carte duce parcă și mai departe aceste întrepătrunderi dificile și rafinate, făcând ca și explicită osmoza visceralitate-text, sânge și cerneală, - un poem se și intitulează, franțuzește, *sang d'encre* -, iar în alte locuri mișcarea imaginativă dintre teluric și spiritualul trecut în scris cunoaște destule variante semnificative. Cândva, îmi puneam și eu, foarte succint, întrebarea cumva „hamletiană”: „ce fel de sânge curge / dintr-o linie rănită?” - și e o chestiune pe care o pot înțelege prea bine la poezii pentru care, în chip mărturisit ori numai abia sugerat, experiența scripturală se vrea intim participantă la cea direct existențială, cu îndoieli, neliniști, frustrări, insatisfacții și, desigur, nu fără anumite nădejdi și iluzii... și mai demult, gramatica și dicționarul îmi păreau niște „vechi cimitire-n care nu se plânge”, lăsând, abia, în zăpada suprafeței imaculate, câte o „virgulă de sânge”... Gramatica întârzie, nu-i așa, mai întotdeauna în raport cu trupurile de sub ea. Vorba lui Arghezi la întâlnirea cu Dumnezeu: „Am întârziat un minut”...

Or, autorul *Armelor grăitoare* (tot din franceză: *les armes parlantes*, adică emblemele, steagurile, pecețile medievale pe care „figurau lucruri al căror nume, peste tot sau măcar întrucâtva, aducea aminte de numele familiei nobile respective”) manevrează toate aceste registre, variațiuni ale relației fundamentale dintre text și trăit, devenite în timp, aproape locuri comune ale reflecției lirice, cu o dexteritate de artizan datat unor astfel de modelări/remodelări ale materiei verbale, luând lucrurile cum sunt, fără a dramatiza prea mult și nici cu teribile angoase provocate de eventualele eșecuri ale ecuației propuse între cei doi termeni. Până și Șerban Foartă, care semnează postfața volumului, e pus oarecum în dificultate când constată că: „Fundamentală contradicție a acestei poezii aparte este aceea dintre simplu și savant, dintre vitalitate și livresc, dintre naiv și prea-sofisticat”, notând „un amestec straniu de *poeta doctus* (*doctissimus* chiar) cu omul frust al poftelor carnale”, înregistrând intertexte și rafinamente de „perfecționist”. Când îi recenzează volumul, în stilul său artist, cu volute și meandre ale frazei îndrăgostite de ele însele cel puțin tot atât cât aderă la poezia la care se referă, Al. Cistelean pare, într-un târziu, a-i reproșa chiar absența „febrei emoționale” și „migala” cu care totul e „sublimat” și trecut în „scriitură”.

Esențialul despre această care a fost, în felul acesta, spus. Dar mai este de reținut, totuși, un fel de ferovare filtrată, de nervozitate greu reținută, a unei *ars combinatoria* ce se știe, totuși, în strictă dependență de impulsuri și stări trăite intens, încât poemele ne introduc (și ne mențin acolo cu obstinație) în laboratorul însuși unde vasele comunicante, „umbră a trupului... de sabat... peste literă”, au fost puse în funcțiune. Versul ramificat de obicei al poemelor cotrobăiește în toate cotloanele

micii/marii experiențe de viață care se transmit, între gârzi cărturărești, ca pentru a exploata orice zvâcnet propus transcrierii pe pagină, cu conștiința concurenței imediate a „literiei”, înregistrată însă, cum spuneam, fără mari neliniști, fiindcă obstacolele puse de memoria culturală și de contiguitățile ei asociative sunt întâmpinate și integrate mai degrabă cu calmul, uneori chiar amuzat, al celui care știe că asemenea bruiaje țin de ordinul unui soi de firesc al experienței (post)moderne a poeziei, ce nu poate fi deloc naivă și aurorală, ci e obligată să-și recunoască ereditățile și moștenirile livești. Așa se face că poemele sunt, toate, un soi de palimpseste, cresc pe straturi cultural-simbolice care cer prospectări atente și circumspecte, solicitând o anume acuitate hermeneutică.

E de notat, însă, imediat că aceste zise „palimpseste” nu sunt deloc geologii încremenite, cristalizate, în care să se deseneze în geometrii luminos epurate fosta convulsie a materiilor intrate în reacție, ci ele sunt răvășite mereu de energia interioară a construcției frazei poetice, lăsate în tensiunea lor, în trudnica mișcare a reacției chimic-verbale.

„Transfigurarea” despre care vorbește Al. Cistelean în cronica sa („nimic nu e lăsat netransfigurat”) e expusă, de fapt, ca proces, etalând mișcarea generică a poemului, cam în felul cum le plăcea anavardiştilor să-și conceapă opera: mai puțin ca scop estetic atins, cât ca înaintare accidentată, căci vie, spre el. Schimbând ce e de schimbat, e ceva, aici, din revărsările cu încheșuri provizorii ale magmei verbale a unui Gherasim Luca din poeme ca *Passionément*, ce lasă la vedere spectacolul încordărilor sonore, numai că acolo alchimia textuală confisca aproape totul, lipsind planul referențial propriu-zis, al „notației”, foarte prezent și dens la poetul de astăzi. S-ar putea face și trimiterea, până la un punct, la experiența, insolită și ea, a lui Liviu-Ioan Stoiciu, cu ale sale divagații și circumlocuțiuni, tot atâtea ieșiri-impotmoliri studiate în vecinătățile concretului existențial ale unui discurs ce mima un soi de neglijență în efortul de încheșurare a sugestiei, prin salturi neașteptate, discontinuități, suspensii în spațiul „corelativelor obiective”.

Emilian Galaicu-Păun este și el ancorat în concretul - adesea nespectaculos, cotidian, prozaic -, dar el întâmpină „realul” cu un ochi în care s-au depus bibliotecii, cu o memorie saturată de urme cărturărești apărute ca și automat în rostire, de segmente ale limbajului oral comun, față de care eul mereu vigilent ia distanțe, afirmă libertăți interogative, face manevre combinatorii chemate să unifice capilar scrisul cu faptul trăit. Un vers din poemul *langue au chat(te)* spune foarte clar acest lucru: „cerebrală-n măsura în care să nu facă zgomot când trece prin cap (poezia), pun tâmpla la bătaie pe post de surdina”. Un demon al divagației asociativ-disociative își vără mereu coada neagră, ironic-turbulentă în cerneala deja agitată a poemelor sale.

E elocvent faptul că deja primul poem pune în paralel discursul poetic cu „cimitirul central”, căutând echivalențe și omologii între sintaxa verbală și cea existențială: „să ridici puterea de abstractizare, plimbându-te printre morminte și cruci, cimitirul la schema unei fraze cu subordonate de timp de loc mod cauză ș.a., a zâmbit profesorul de sintaxă,





doar pentru ca-n schema astfel obținută să torni limba veche și-nțeleaptă... Ori: „să adâncești săpătura-n cuvânt”. Altundeva, citim că: „nu e, literă să nu fie scrisă de două ori, cu chinovar și sineală, o dată-n ceruri și, ntoarsă, / pe pământ. după gustul, tot mai pronunțat, de rugină din gură, se simte că au și pornit să se taie în săbii, de sânge.” Această dublură scriptural-vitală e mereu prezentă și asigură discursului un caracter amfibiu, prin simbioza/osmoza celor două planuri, ce se dezvoltă reciproc, cum ne sugerează o insolită asociere din poemul *blitzlicht*: „când în iunie '64 a fost să-l boteze, băgau în cristelniță pruncul și-au scos din soluție poza lui dezvoltată / negru-alb și cu margini zimțate mărunț, ca la un biscuit, ronțăite de moarte”.

Un puternic filon erotic străbate și irigă mai toată poezia acestei cărți, nu fără o anumită brutalitate a viziunii. Până la un punct, sexualitatea e aproximată în manifestări de o anume agresivitate, de o senzualitate – să-i spunem – aproape silnică, de vreme ce evocă nașteri programate oficial precum cele ale numiților „decreței”, întreruperi de sarcină sub imperiul fricii de represalii ale regimului interdictiv, ori, ca în poemul *tanka*, o stranie paralelă între gestația unui copil și invazia tancurilor rusești în Moldova: „(o poveste a gestului: mâna dusă la burtă a tinerei / profesoare de mate, în chiar timpul lecției când, despiciându-se-n două, / o coloană de tancuri sovietice tocmai intra-n sat, ca pentru a-și / feri sarcina/fătul zvâcnind prima oară-n turela maternă de *cha(i)ir* la atingerea / celei care, la tablă, cu creta-ntr-o dește – ea însăși ca dată cu var – explica: ‚două linii / parelele nu se interesează...’) / fată mare, înjură de nașterea mă-si/se roagă de doamne, / maica domnului. Numele ei fie *tanka*, chiar dacă-i maria. în numele precistei poartă cu grație / cele două războaie – ce stâng, cu *varice!*”... (Cum se vede imediat, tentația jocului de cuvinte – între *char* și *chair*, adică *tanc* și *came*, între *war* – război – și peozaicele *varice* – nu e mică nici în acest context mai curând grav, și poetul va manevra mereu acest raport dintre o anume tensiune a discursului și destinderile sale punctuale). Patimile cărnii se înfățișează aici cumva răzbunătoare contra opresiunii, ca sfidări temporare ale voinței de a fi, însă repede și dur reprimite, - cum se poate citi în *poem kaligrafic*, unde mișcarea de du-te-vino dintre senzorial/senzual și scriptural capătă expresii din nou îndrăznețe, de o puternică și sugestivă încărcătură livrescă și accente ludice, cu trimiteri la formula biblică a suferinței cristice, la Soljenițin și victimele lagărelor staliniste, ori Lautréamont, Joyce și Eminescu: „dacă-ar fi să le cos cap la cap pe iubitele mele, pe părția albă a cărnii lor aș fi putut evada din gulag’, / îi șopteam la ureche-ntr-o noapte de iarnă, la moscova – să prind curaj! – transcendenței goale (sigur, avea un nume lumesc, dar în pat îmi plăcea să-i spun astfel). / natura cerea / transparentă și sex – le avea pe amândouă odată și fără a ieși de sub plapumă, replica / ei venea de îndat’: ‚dacă-ar fi să înnod cap la cap pe iubii mei, câmpul electric / format astfel ar fi suficient pentru a-mprejmui un gulag’. Nu făceam decât literatură. Ne *eli e-liberam* de lecturi. soljenițin, șalamov, ragon ș.a.m.d. mângâiam / trupul ei kaligrafic, de parcă aș fi urmărit, bifurcându-se-n copulative și subordonate, o frază. /.../ citeam printre rânduri ‚moskovskie novosti’: regele gol / umplea gura copiilor înfometați de-adevăr cu țărână. tbilisi, baku, erevan. ‚voi avea un copil, / dar nu-ți face tu grijă’, mi-a spus într-o zi. ‚vom avea’. Încercam *s-o fixez*. parantezele / și-au făcut apariția-n textele mele o dată cu sarcina ei devenită vizibilă. stilul / se naștea din deloc hazardata-ntâlnire pe-o masă de / operație dintre o gaură neagră deschisă în fusuri orare precum o umbrelă de domn și-o

mașină de cusut. *boii soarelui* însă erau deja scriși... // *când deodată tu răsăriși în cale-mi*, / perestroikă, tu!... restul e literatură...”

Am citat un pasaj mai amplu, fiindcă e dintre cele mai ilustrative pentru modul ambiguu de a-și construi poezia al lui Galaicu-Păun: celor anticipate mai sus li se poate adăuga observația că sintaxa poetică e din nou pusă în ecuație cu cea existențială, mergând până la trimiterea directă la contextul social-politic, uzând de inserția unor elemente de oralitate, dar și prin asocieri „textualizante” explicite, legate de dezvoltarea paralelă dintre făt și text, dintre stil și conjuncția literarului cu vitalul. Pe pagina următoare, un *p(o)em G(eo)-p(olitic)* anunță încă din titlu, prin vizibilul artificiu tipografic osmoza dintre numele poetului și scrisul său, pentru a continua să dezvolte viziunea schițată în textele precedente, prin versuri ca acestea: „alfabetele cresc în prostie-ntr-o coapsele fetelor la pubertate – mai crețe, mai linse, cum dă Dumnezeu”; ori, cu exces de joc textual cam superficial, imediat: „dacă tot scrie în frunte, de ce se citește în palmă – cu mână / *sous les jupes des filles?*...” pubis ovidius na[ș-o bage pe mâneacă] știe de ce! / nu atât o gramatică-n rut, cât o lecție practică trupul iubitei, de geopolitică”... Dar trupul iubitei poate deveni și pretext pentru mai înalte angajări... spirituale, în ambigua asociere/identificare dintre „răstignirea” senzuală și cea de pe Golgotha, precum în poemul intitulat *marea răstignire*: „vorbesc de iubita mea, *fără de care*, ca cel de a zis, *s-au făcut nice una din câte / s-au făcut*, având gustul sfârșitului – coadă de ouroboros e limba mea – în gură. /.../ pe când Duhul lui Dumnezeu se purta deasupra / apelor prenatale. Pe când, îmbrăcat de duminică, repausa-voi sub *INRI*. Iubirea / pentru ea e de parcă aș face-o cu ea tot pe ea. O retorică / gâtul căreia, cu cruciuliță – pe verso: SPASI I SOHRANI – de botez, îi sucește / mințile creatorului. Îmbrățișându-o, / n-o poți spune decât dacă-i faci declarații de dragoste cu pietricele în gură, cu pietrele Legii (Ioan, 8, 5-7) decât dacă-i scrii cu / degetul pe pământ ecuația trupului, alta decât ‚câci țărână ești și țărână te / vei întoarce’. În replică, buzele ei vor rosti –Bucurați-vă, astăzi Fecioara...” Un text succint imediat următor împinge spre burlesc acest erotism și păgân, și biblic, dat cu un strat de culoare ironică, dar cumva în genul „râsu-plânsu”, trimițând la o cunoscută situație... geopolitică: „**linie punct (de n ori)**: frontiera acestei țări este trasată de-o sută de mii de fecioare dormind / una-n alta ce și-au dezvelit în somn nașterea. Inexpugnabilă /”VĂ ORDON TRECEȚI RUTUL!”// **linie punct (de n ori)**: frontiera acestei țări trece prin nașterea celor o sută de mii de femei / care dorm una-n alta pe-o rână cu curul în străinătate.”

Sunt, cum se vede, versuri în care specificul basarabean al „generației ’80” iese puternic în evidență, într-un soi de textualism de marcă locală asupra căruia istoria dramatică a lăsat amprente durabile, dar a căruia solidaritate programatică cu confrății de dincoace de Prut nu e mai puțin evidentă, prin miza pe acea „textistență” despre care s-a vorbit, - experiență scripturală ce angajează o încărcătură „biografistă” notabilă și care sugerează intima comunicare dintre ontologic și scriptural într-un înțeles mai larg. O înrudire cu acest spațiu poetic ar putea fi aproximată și prin numirea lui Ion Mureșan ca termen apropiat printr-o anume vehementă a „îmbrățișării” unor realități ce contrazic orice idealizare a perspectivei, sugerând mai curând grotescul, diformul, tulburările de linii și alterările de substanță ale universului către care se orientează cuvântul, ca pentru o nouă „izgonire din poezie” către o realitate, vorba lui Rimbaud, „*rugueuse à êtreindre*”. Căci scrie Galaicu-Păun: „Am îmbrățișat o poetică-asemeni leproslui îmbrățișat

într-o zi de franceso d’asisi: / cad din textele mele – bucăți cât migdala de carne de viu putrezind – epitelele. unde a dat / frumusețea în mine-a rămas vânătaie s-a copt a prins a supura pân’ s-a spart”. Saturația de literatură, de formele convenționalizate ale expresiei lirice e mărturisită cu o particulară patimă: „am citit toate cărțile. Mi-am măritat / poezia cu primul venit. /.../ pe unde cândva mi-au căzut / epitelele s-a îngrășat cernoziomul s-au săturat niște câini înfloresc / orhidei de o parte și de-alta a poeziei mele, potecă îngustă pe care / îmi duc trupul la moarte de mână – să nu rătăcească să nu-i fie teamă”. Poetul se mărturisește a a fi „cu întreaga ființă-adunat sub pleoape lipit de pupila privind” – însă acest program „autenticist” nu-l împiedică totuși să uzeze cu profit, de cele mai multe ori, de libertățile și de mobilitatea artei combinatorii despre care am vorbit, pe direcția unui joc intertextual ce sugerează, la rândul lui, amintita osmoză dintre scris și trăit. Dar nu de o propriuzisă „transfigurare” a datului imediat este vorba, totuși, cum s-a spus, căci elementul livresc-cultural, mitic, biblic, nu e atât un factor de mediere între notație și un „sens” cumva transcendent, spiritualizat, chiar idealizat și purificat, ci mai curând de o coexistență firească a celor două nivele asimilate deopotrivă ca straturi ale unei experiențe acute. Existențialul în înțeles propriu nu e atât *mediat* de cultural, ci îl acompaniază solidar și copleșitor, ca de la egal la egal, într-o mișcare liberă între ambele nivele. Cum s-a tot spus întru apărarea textualismului bănuț de o prea mare cotă de artificialitate și formalism, și la autorul *Armelor grăitoare* Biblioteca devine spațiu vital, experiența de lectură e fructificată ca experiență de viață. O singură dată actul transfigurator e tratat la propriu, ca translație dintre carnal și spiritual prin pătimirea – iarăși cristică – transfiguratoare: în poemul de aspect tipografic biblic, modelat într-un fel de versete numerotate, sub titlul *Figură în repaus*. Aici textul descrie *ad litteram* trecerea elementelor corporalității (voce, privire, sudoare, veșminte, cuie, gesturi, până la „liniile vieții și soții...”) prin găurile” din palmele crucificatului înspăimântat de moarte, ca printr-o „clepsidră desăvârșită”, prin care „ultimele linii și trăsături scurse din palme s-au adunat într-o altă dimensiune, formând aceeași palmă”, dar una, așadar, spiritualizată, devenită simbolică. Atât doar – și e un lucru esențial – aceste treceri de praguri înspre spirit „nu i-au vindecat rănilor”, iar „palma lui de cândva”, cea de carne suferindă reapare pe drumul invers, dinspre metafizic spre carnea pătimitoare... Precizia anatomică a descrierii acestui proces nu e lipsită de un dram de solemnitate, deși orice accent retoric e evitat, iar surdina pusă patosului expresiv prin lentoarea descrierii aproape neutre a acestui „point d’orgue” al pătimirii.

Mai toată poetica lui Galaicu-Păun e concentrată în acest poem remarcabil, știrbit în echilibrul său doar de „poanta” textualistă finală, prea ușuratică, prin care șoapta înspăimântată a celui de pe cruce – „Moo-o-r” – e devalorizată de impulsul ludic irepresibil, necontrolat aici și compromițător pentru substanța mesajului, manifestat în penultimul „verset”: „32. și s-a auzit (și s-a văzut) în jocul de vocale și consoane (în ansamblul de plinuri și goluri): „moo-r” (al sculpturilor lui Moore)”. E un exemplu de felul cum ieșirea (prea) jucăuș-relativizantă din ritual poate altera grav însuși sensul comunicării lirice. Versetul ultim, numerotat cu cifra 33? (vârsta lui Isus-omul, cu adaosul apartenenței la „treimea” sacră), întoarce textul spre citatul biblic din nou grav: „...dar lumea nu L-a cunoscut”. Însă paguba a fost deja produsă.

Ceea ce se poate amenda în această ecuație este așadar, în unele poeme, acest exces în exercițiul intertextualității, cu riscuri în descumpănire a pon-

derilor celor două componente ale „mesajului” și derapaje, din loc în loc, către jocuri de limbaj cumva frivol-relativizante. În genere, însă, poezia lui Emilian Galaicu-Păun rămâne esențialmente gravă, căci ludicul său are o nervozitate specifică, transmite o tensiune ce interzice de cele mai multe ori pura gratuitate a expresiei. Poeme precum cele care evocă dispariția unor poeți ca Ioan Flora și, mai ales, a lui Grigore Vieru, sunt dintre cele în care această gravitate se exprimă în două registre diferite – unul fratern-evocator, cu jocuri de limbaj mai adecvate „personajului” evocat la limita dintre elegie și anecdota destinată (cu „etalonul etilic”, „l'eau-de-vie en rose”, „ah! țuica e băută și alcooluri scrise!”), altul sub semnul rupturii cvasipamfletare. Mai ales în acesta din urmă, neobișnuita priză la real a scrisului poetului nostru devine tulburătoare, în amestecul de notație brută, „nepoetică” și imagini orientată către simbolic, dar stând sub amenințarea privirii reci, sarcastice în cruzimea ei, a spectatorului unei morți în contrast amar cu scena vieții pe care evoluase scriitorul evocat, acum o „pată umană întinsă pe jos, după ce-au să-l ridice și ducă, / ale cărei contururi sunt una cu, pe dinlăuntru închise, frontierele țării ce nu e”. Jocul textual din versurile următoare, surprinzător triviale, putea lipsi, fără să diminueze prea mult procentul de straniu cinism afișat: „după cât de păzit îi, cum n-a fost o viață, e limpede: nu mai apucă / să dea – abreviere – M[oldova &] UE!”...

„Armele” celui mai puternic poet român basarabean din generația acum „medie” sunt, așadar, „grăitoare” mai ales în măsura în care își radicalizează programul „textențial”, pe pragul care unifică/desparte viața cu textul. Încărcătura concretelor purtată de poeme capătă în scrisul său o particulară consistență, mai demult invocatul, la noi, „pact cu realitatea” e respectat și ilustrat și în acest volum cu o strictețe și o responsabilitate etică ce trebuie evidențiată (chiar dacă o asemenea exprimare ar putea părea cam pretențioasă în lumea atâtor relativisme din jur). E responsabilitatea unui subiect poetic care se află, de fapt, în conflict cu lumea, pus pe întrebări incomode și cu o privire acidă îndreptată deopotrivă spre exterior și spre sine însuși. Dar mai e și cealaltă dimensiune, a suportului textual, etalat cu bună știință, având și el materialitatea lui, poroasă față de zisul „real”, însă și într-un soi de concurență cu el, tentată să-și afirme, mai la tot pasul, independența ca univers literal, „joc de vocale și consoane”. Cele mai bune poeme ale sale sunt construite tocmai pe acest teren de paradoxală conciliere încordată sau, mai degrabă, de tratative mereu prelungite, cu concesii și rigidități de ambele părți, cu fertile momente de compromis rezonabil, dar în care nu dispăre conștiința că jocul nu poate dura prea mult fără pericole, că, oricât s-ar juca între ele, o pace definitivă nu se poate încheia.

imprimatur

Snobism și mistere în literatura română

Ovidiu Pecican

În literatura română detabuizarea, întârziată și foarte parțială, evidențiază, treptat dimensiunile fenomenului. Repertorierea temelor se poate face, deisgur, mai bine atunci când apar primele tentative decât într-un climat de conspirare totală. Astăzi știm mai bine decât ieri că ocultismul, curentele și mișcările esoterice au căzut sub sancțiunea regimului de dominație ideologică și polițienească al comunismului. Dar pașii în direcția deconspirării acestei linii de supraveghere și punere sub obroc se fac încet.

Importanța francmasoneriei în modelarea realităților social-politice a început la noi, culmea, încă din vremea dictaturii ceaușiste, din anii '70 - '80 ai secolului trecut. Este oarecum mirabil că, mai pe șleau sau mai discret, tema francmasoneriei românești a survenit în discuția culturală. Dar nu este întâmplător că ea a pornit pe tărâmul, oarecum marginal, în aparență, al istoriei literare. Monografia lui Alexandru Paleologu dedicată discutării *Treptelor lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (1978), mirabila carte *Al patrulea hagealâc* (1981) de Vasile Lovinescu, un studiu pitit în *Revista de Istorie și Teorie Literară* de către regretatul Christian Bolog, referitor la motive francmasonice în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, apoi celelalte studii ocultiste ale aceluiași descendent al spiței Lovineștilor, toate au ajuns, în circa douăzeci de ani, să formeze un mic, dar consistent, în felul lui, raft de contribuții la o posibilă schiță de istorie literară în cheie esoterică. Trebuie spus că ulterior, în anii '90 și în cei de după trecerea mileniului secund, acestor cărți li s-au alăturat și studii, puzderie, care dezbate ocultismul și francmasoneria în partea lor de acțiune exterioară literaturii. Dar pentru înprospătarea percepției literelor noastre, adepții cheii hermeneutice esoterice au izbutit să creeze nu numai o cutie de rezonanță, acreditând ideea – odinioară neverosimilă – a unor autori mai sofisticați și mai misterioși decât păreau la prima vedere, ci și orizontul de așteptare al unei istorii literare oculte.

În zilele din urmă, Radu Cernătescu publică sub titlul *Literatură luciferică. O istorie ocultă a literaturii române* (București, Ed. Cartea

Românească, 2010, 360 p.) ceea ce părea să fie onorarea promisiunii din subtitlu. De fapt, nu este așa, sinteza trebuind deocamdată să mai aștepte un timp. În schimb, studiile pe care autorul le adună în cartea menționată satisfac bucuria unei alte lecturi decât cea dată mereu prin tocătorul criticii literare, rezumată și reprodușă de obicei prin manuale, ceea ce nu este de ici, de colo. Tradițiile rozacruciene românești, existența unui naționalism esoteric la Carpați, țiganiada ocultă a lui Budai-Deleanu, preromanticii, Alecsandri, Bolintineanu, mistica eminesciană, misterul coșbucian, Bacovia enigmaticul, Mateiu Caragiale (firește!), „cazul Urmuz”, dadaimul mistic, Vinea, Fundoianu, Arghezi, masonul Sadoveanu, Eliade și Călinescu circumscriu un teritoriu presărat cu simboluri, tăceri rituale, dar și rebusuri lăsate parcă anume pentru exegeții literari destoinici, gata să apuc firul Ariadnei și să ne scoată din labirint.

Radu Cernătescu scrie bine și este un constructor de enigme deslușibile, înzestrat, fără îndoială, cu talent, așa cum asigură criticii convoacăți pe copertă, de la Laurențiu Ulici la Cornel Ungureanu, Gh. Grigurcu și Alexandru George. Efectul lecturii este garantat, iar promisiunile ei onorate. Cititorii cultivați și subtili vor beneficia de o companie livrescă și agreabilă, și incitantă și flatantă pentru sentimentul că au acces la ceva de factura misterului piramidelor, a aerodromului de la Nazca sau la experiențele uluitoare ale hotelierului Erich von Däniken.

Dar nu despre aceste lucruri vreau să scriu, după cum nici alineatul anterior – care sună a concluzie de cronică literară – nu l-am inserat mai sus din... greșală. Atestând toate aceste lucruri și bucurându-mă, ca și alții asemeni mie, că toate acestea marchează botezul focului pentru un mai tânăr autor înzestrat, cu un stil și o abordare deja mature, aș merge în altă direcție, luând cele dinainte drept premisă.

Să presupunem, deci, că toate destăinuirile simpaticului Dan Brown al interpretării literare care pare să fie autorul nostru duc, într-adevăr, în





incinta invizibilă, deși sacră și reală, a Templului Francmason prin excelență. (Asta deși, în mod inexplicabil, din colecția de figuri și momente, lipsește, deocamdată, unul major, chiar și-ar fi meritat pe deplin, poate mult mai temeinic decât alții și altele, locul în cuprinsul cărții: Cantemir și *Istoria ieroglifică*.) Întrebarea mea este: care sunt consecințele ultime care să dea dreptate lui Radu Cernătescu în acțiunea lui de dez-văluire? Că mica Românie pe care obișnuim să o desemnăm cu titulatura ei oficială de Principatele Unite a fost făcută, într-o măsură insuficient subliniată încă, de francmasoni se știa deja. Ar urma că proiectul unei întregi literaturi române, prin marile și mai puțin marile ei figuri din modernitatea timpurie și din cea „coaptă” aparține gândirii și acțiunii esoterice? Pare destul de mult și, mai ales, contrar legii simple, „naturale”, care face ca talentul, când există, să tindă să se exprime fără să ceară permisiunea vreunui Mare Maestru. Nici nu se cunoaște vreo literatură întreagă care să fie rezultatul unei decizii oculte și care să se încropească din vocații exersate cu conștiinciozitate, ritmicitate și eficiență birocratică.

Dacă nu despre asta este vorba, să avem de a face numai cu exersarea prestidigității unui talent de iscoditor și potrivitor de fapte? Nu aș subestima un asemenea talent, chiar dacă l-aș promova mai curând în loja politicianilor. (Printr-o fatalitate, acolo nimeresc, în ultimele decenii mai mult scamatori incapabili să mențină mingile în aer mai mult de câteva clipe.) Literatura de enigme, curentă în domeniul thriller-ului, și consumată masiv atunci când vine la pachet cu jocurile de tip rebus, este binevenită pe o piață și așa parcă insuficient de inovativă în materie de subiecte și viziuni auctoriale.

S-ar putea să fie vorba însă despre o instinctivă îndepărtare de universul agrest al pășunismului național. Nu m-ar mira ca, fie și inconștient, printr-o alegere a autorului de către temă, și nu invers, zona esotericului ca areal interpretativ să fie câmpul ales în antiteză cu sămănătorismul, cu poporanismul, cu gândirismul, cu toate acele curente și tendințe mai vechi sau mai noi care, privilegiind naturalețea rousseau-istă a piesajului rural autohton, puneau implicit în paranteză trăirile intelectualiste de mare rafinament care puteau fi apanajul vieții unei aristocrații rarefiate, răspândite prin conace de țară, mai mult decât prin vitalele medii burgheze ale zonei urbane. Esoterismul înțeles ca răspuns decadent, estetizant, dandist, la prea multa natură românească – după celebra exclamație exasperată a tânărului Noica, cel din *Jurnalul filosofic* -, afin ermetismului barbian și, cum se observă și din simpla enumerare a numelor protagoniștilor cărții lui Cernătescu, și cu avangarda (de la Urmuz la Fundoianu) pare și chiar poate fi o construcție literară, artistică dar și difuz ideologică pe care o viitoare istorie literară puțin mai articulată decât cea discutată în rândurile de față să o pună la dispoziția pasionaților, descoperind privirilor o altă, surprinzătoare, Românie.

sare-n ochi

Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (II)

Laszlo Alexandru

Prin ce e mai bună soluția avansată de P. Cernat, în comparație cu ce se propunea în sacrosancta “rezistență prin cultură”? Pe vremea dictaturii comuniste, întrucât scriitorilor români le era amputată dimensiunea social-politică a reflecției publice, mulți dintre ei s-au îmbătat cu apă rece, spunându-și: din moment ce nu ni se permite să ne pronunțăm decât în limitele textului literar, noi declarăm – în semn de sfidare? – că nici nu ne interesează altceva. Nu sistemul opresiv ne blochează o cale de evoluție, ci noi optăm cu bună știință, prin argumente filosofico-estetice (?), să renunțăm la ea.

Peste capetele scriitorilor s-a prăvălit însă, pe neașteptate, schimbarea de regim din decembrie 1989. Rezistența prin cultură n-a mai valorat o ceapă degerată, în corul revendicărilor energice, provenite din cele mai diverse straturi ale societății. Refugiarea în turnul de fildeș al estetismului autosuficient, refuzarea interdisciplinarității și a dimensiunilor politicului din existența cotidiană îi condamnău, în mod automat, pe toți cei înțepenii în proiect, la desuetudine. Iar acum, după douăzeci de ani, apare ca o floare Paul Cernat și încearcă să răsucescă la loc mersul istoriei, oțărindu-se la toți cei care i-au experimentat deja, pe propria piele, splendorile și serviciile: “Din păcate, revizionismul est-etic postdecembrist – care are, desigur, legătură cu critica, mai puțin cu cea literară – s-a făcut responsabil de întreținerea prelungită a unei confuzii deliberate între etic, estetic și politic, fapt ce a dus nu doar la vicierea multor judecăți de valoare, ci și la parohializarea vicioasă a câmpului nostru cultural, ceea ce a favorizat – cu bune intenții, poate – mai degrabă o nouă închidere decât o reală deschidere a minții”. Mintea bornată – care respinge percepția realităților în interconexiunea lor disciplinară – îi acuză pe ceilalți de închiderea minții.

Că Paul Cernat ne propune o nouă lobotomizare ceaușistă se percepe și din nostalgiile lui maladive. Tînărul scriitor, afirmat în contextul și cu ajutorul pluralismului democratic, își deapănă cu voce tare aleanul după glorioasele vremuri de odinioară. Punctînd în treacăt micile detalii dezagregabile, analistul subliniază apoi cu entuziasm aspectele tari ale ceaușismului literar românesc: “cultul «operei» ample, complexe, seriozitatea laborioasă din domeniul criticii și istoriei literare, o «înflorire» spectaculoasă a poeziei, dar și a prozei ce uza de strategii «oblice» (parabole istorice, metaficțiune parodică, realism magic, ambiguități ludice și ironice ș.a.m.d.), ba chiar și a literaturii de aventuri”. De mirare că toată această “înflorire” s-a dus de rîpă, nu-i așa? Urmează pupatul dulce, lipit pe mîna cenzorilor trimiși din ceruri, de la Partidul Comunist Român: “Mă tem că nu-i cu totul neîndreptățit umorul negru al celor ce afirmă că, în anumite cazuri, cenzorii au făcut bine – literar vorbind – unor romane prea «subversive», plivindu-le prolixitatea tendenționistă și redundanțele moralizante. Cînd vrei să îți transformi literatura în armă politică antitotalitară, e de dorit să nu tragi împotriva propriei literarității”. De ce nu s-o fi ducînd istețul la un schimb de experiență prin Cuba ori Coreea de Nord, să le explice și

romancierilor subversivi de-acolo despre binefacerile estetice ale cenzurii?!

Firește că întreaga teorie privind absolutismul estetizant al literaturii e scoasă din jobenul magic al scamatorului: “Etica politică e una, dar literaturii îi priește, în general, eschiva, atitudinea oblică, piezișă, «enigmatică»”. Cine i-a șoptit la ureche, lui Paul Cernat, o asemenea aberație?! În realitate, unele dintre cele mai semnificative izbînzi din istoria literaturii au avut, tocmai dimpotrivă, o atitudine directă, militantă, adînc implicată în realitățile din mijlocul cărora au apărut. Nu vreau să insist aici asupra epopeilor homerice, dar capodopera medievală a lui Dante Alighieri a oferit, cu siguranță, cel mai fidel tablou al vieții social-politic-etic-religioase de-atunci. Capodopera contemporană a lui Aleksandr Soljenițin nu doar a descris birlogul monstrului comunist, la el acasă, ci a condus pur și simplu la o revoluție a mentalităților politice, pe întregul continent european. Ne va explica oare Paul Cernat că *Divina Comedie* ori *Arhipelagul Gulag* nu țin de marea – de cea mai mare – literatură a tuturor timpurilor?

Pe vremuri circula în mediile scriitoricești un banc sugestiv. Se spunea că, prin anii '50, în plină epocă proletcultistă, Eugen Barbu, în timp ce stătea la băut cu amicii într-un restaurant, le-ar fi declarat cu aplomb: “Gata, băieți, m-am săturat. De mîine mă fac porc. Mă dau și eu cu comuniștii”. A urmat sinistra experiență cunoscută, cînd Eugen Barbu a devenit principalul stîlp cultural de susținere a ceaușismului, beneficiind de toate privilegiile nomenclaturiste aferente. Bancul e, totuși, cu două tășuri și le-a permis celor cu simțul umorului să-l considere mai curînd fabricat: împrejurarea presupune că Eugen Barbu ar fi avut și o etapă anterioară, de conștiință și luciditate, ceea ce, avînd în vedere profilul odios al personajului, pare cu totul improbabil...

Mi-am amintit de această anecdotă apocrifă, în timp ce citeam pasajele spășite în care Paul Cernat își pune cenușă-n cap, regretîndu-și elanul publicistic anterior, care l-a propulsat în atenția opiniei publice, și promițînd că n-o să mai facă: “Nu mă exclud din peisajul acestei orbiri ideologizante, și cred că dezintoxicarea prin care am trecut după 2005 a fost salutară. Multă vreme, atît sus-semnatul, cît și colegul Daniel Cristea-Enache am fost percepuți ca fiind pe «baricade» opuse. Faptul că azi ne regăsim, de bine, de rău, pe aceleași poziții ale «ecumenismului estetic» ține de o normalitate inconceptibilă în anii '90. Nu e vorba aici de «apolitism», ci de o (pe cît posibil) depolitizare a actului critic, în condițiile în care independența sa e mereu amenințată de sectarisme clientelare. (...) În ceea ce mă privește, am căzut o vreme în această capcană din rațiuni mai mult est-etice decât estetice. Nu degeaba atunci cînd am scris, acum cîtiva ani, despre criza de creștere a prozei noastre tinere și stigmatizarea puerilă a maximalismului narativ, multă lume s-a scandalizat, contrariată”. Cernat se întoarce din excursia de la Damasc și, din Paul, devine Saul...

Ce interese mîină oare din urmă această metamorfoză proclamată sus și tare? Majoritatea noii generații de critici a învățat, de fapt, să se muleze pe evaluările precaute, vîslind în limitele țarcului

estetizant: "E de remarcat că o judecată *sine ira et studio*, dar nu necritică, dublată de o separare fină între etic, estetic și politic în judecarea operei unor scriitori importanți cu angajamente totalitare se manifestă abia de curînd, la unii critici și istorici literari din generația cea mai nouă (Andrei Terian, în *G. Călinescu. A cincea esență*, Oana Soare, în monografia despre Petru Dumitriu, Crina Bud, în cartea despre A. E. Baconsky ș.a.), neangajați direct în «bătăliile» ideologice ale trecutului și ale prezentului".

Pe lista tinerilor aliniați la judecata prudentă, unilaterală, care șterge compromisiunile social-politice grosolane ale autorilor examinați, dragă Doamne, strict estetic, Cernat îl putea adăuga și pe alde Mihai Iovănel. Fost ciomag al lui Eugen Simion printre cercetătorii revoltați din Academie, el și-a făcut mîna reeditîndu-l triumfal pe D.R. Popescu, în anul de grație 2004. Aceste calități, pe lîngă multe altele, l-au chivernisit pesemne și cu un premiu academic pentru publicistică, deși Iovănel încă nu s-a învrednicit să publice o carte, în înțelesul îngust și tradițional al termenului. Pentru cine are probleme cu terminologia, ești mare publicist atunci cînd nu publici cărți... (Originalitatea răsplății a fost depășită în trombă, cînd premiul "Titu Maiorescu" pentru critică literară a fost ulterior atribuit chiar și unui legionaroid agramat.)

Privind roată și învățînd din mers, nou-veniții în lumea literaturii române au băgat de seamă că, dacă te ții vertical în convingeri, cariera ta stagnează. După decembrie 1989, vechea garnitură de mastodonți a rămas la butoanele de comandă, în sectoarele culturale și educative pregnante. Dispensa, în vederea cățărării fulgerătoare, e semnată doar în beneficiul celor fără scrupule excesive pe teme de judecată etică. Și-atunci ce face junele publicist? Își mai permite să descifreze, în gura mare, semnificația inscripției "Mene, mene, tekel, upharsin"? Principiile nu țin de foame, iar lecția cu pricina au învățat-o, vai, mult prea repede tinerii critici, ale căror valori de tagmă vine acum să le îngroașe Paul Cernat.

Este evidentă prăpastia uriașă care s-a căscat între valorile profesate în țară și cele apreciate în lumea reală. Pe plan intern, înțepenirea vechilor decidenți în poziții-cheie pentru cariera intelectuală impune aceleași criterii de contraselecție remarcate, cu decenii în urmă, și de către I.D. Sîrbu: "după o generație ce refuză castrarea



totală (un coi poate fi donat ostatec la primărie), vine o generație ce se castrează singură, în sunet de tobe și trîmbițe, ca apoi să urmeze a treia generație care se naște deja castrată gata". E drept că I.D. Sîrbu n-a intuit, la vremea sa, tentativele unora de-a face... saltul generațional, încercînd să urce pe scara curajului, de la nivelul nepoților la acela al părinților. Sau poate chiar al buniciiilor.

Zbaterea aceasta mărunță, între adevărul conștiinței și adevărurile carierei, se află însă la ani lumină de realitățile vieții. O putem constata mai ales cînd avem prilejul de-a face comparații. Cînd avem posibilitatea de-a admira imaginea României, văzută prin ochii unui scriitor vertical. Herta Müller, premiată cu Nobelul pentru Literatură, și-a prefigurat vizita în România printr-o serie de observații tăioase despre situația mioritică din zonă: "Cînd te uiți peste tot, vezi oameni care au lucrat pentru Securitate și nu prea are importanță cine ce a făcut. Nu s-a discutat aproape nimic: nici despre Securitatea din Biserica, nici despre cei care au fost omorîți cînd treceau granița, nici despre cine pe cine a împuș-

cat la Revoluție sau despre cine a dat ordine. Oriunde te uiți, în psihiatrie sau în alte domenii, nu s-au dat răspunsuri despre ceea ce s-a întîmplat acolo în perioada dictaturii, pentru că problema nici nu a fost pusă. Trăiesc în Germania și compar mereu lucrurile: cum s-a întîmplat cu istoria recentă a RDG și ce s-a făcut în România. Rezultatul este sumbru".

Au oare scriitorii români vreo datorie, pe această linie a democratizării societății în care trăiesc? S-o ascultăm din nou pe Herta Müller: "În alte țări intelectualii se ocupă mai mult de treburile politice, se discută mult mai mult și mai aplicat pe marginea unor teme, ceea ce în România nu s-a întîmplat și nici nu se va întîmpla. Din păcate, în România există alte obișnuințe, dar foarte multe ar putea depinde de intelectuali și de tehnocrați. Scriitorii și artiștii din România nici măcar nu au vrut să discute despre problemele colaboraționismului. Erau prea mulți încurcați cu dictatura, așa cred". Iar dialogul continuă pe aceeași tonalitate lipsită de echivoc: "Cum ați putea defini acest gen de neimplicare? / H.M.: În limba germană există termenul «Mitläufer», cel care merge cu ei: tace, încearcă să nu iasă în evidență, nu deranjează pe nimeni, se face gri".

Între înfrigurarea lui Paul Cernat de a trage după sine ușa bordeiului, spre a nu fi deranjat în judecățile exclusiv estetice, și exigența Hertei Müller, care cuprinde cu privirea sa realitățile mizerabile ale unei societăți înapoiate și ale unor scriitori care (nu) o reprezintă, se află distanța dintre cel care își caută adaptarea la non-valoarea internă și cea care a obținut deja recunoașterea valorică externă. De-asta n-are ursul coadă. ■



eseu

Masculinitate în România interbelică

Amalia Lumei

O nouă grilă de lectură – cum este cea oferită de studiile de gen – oferă șansa decelării unor noi direcții de înaintare în cercetarea științifică a perioadei și problematicii asumate ca țintă. Rezultatul posibil al unei asemenea abordări ar putea deveni semnificativ în înțelegerea mai profundă a elanurilor, instinctelor, intuițiilor, atitudinilor și ideilor unei perioade mai mult sau mai puțin coerente în tendințele ei majore, decriptându-se anumite mentalități fără care adevărată și emulația stărnite de anumite profesii de credință rămân condamnate la o înțelegere parțială sau chiar la neînțelegere. Din acest punct de vedere, abordarea din unghiul masculinismului a fenomenului interbelic românesc nu poate fi privită nici ca o extravaganță, nici ca o noutate absolută. În câmpul vieții noastre publice s-au strecurat deja, ici și colo, sugestii și deschideri în această direcție, pe moment lipsind numai tentativa de a le exploata sistematic sub raport investigativ.

Există deja intuiții în virtutea cărora o lectură din perspectiva de gen a filosofiei în epoca interbelică devine posibilă, dincolo – sau dincoace – de orice *parti-pris* teoretic și metodologic. Mai mulți cercetători și publiciști au semnalat diverse manifestări ale dimensiunii masculine în atmosfera epocii.

Astfel, cineva observa că „În zorii celui de-al Doilea Război Mondial, România se comportă ca o starletă răsfățată de priviri adulante. Ea se acoperă într-un voal de atitudine bovarică, încercând apoi, fără succes, să evite atât paguba, cât și războiul. Se va comporta feminin prin negocierea cu toate părțile, iar în cele din urmă va schimba fronturi (în vederea păstrării a cât mai mult din trupu-i sau forma geografică, în vederea salvării statutului ei compromis). Între toate aceste mișcări, România va avea anii săi de fascism și război, ceea ce reprezintă o virilitate bolnavă, o masculinitate dezastruoasă [subl. A. L.-P.] (precum testosteronul în corp feminin și foliculina în corp masculin). Totuși, acea iconografie dominant feminină va fi păstrată, ca și cum ea ar dovedi continuitatea ideologiei naționale de dezirabilă și cochetă neutralitate, ca și participarea justificat-defensiv-recuperatoare în război. În vreme ce Ungaria, de pildă, va acționa rectilinear, imprudent bărbătește, cu o constantă virilitate și violență, optând pentru un fascism deschis de la bun început și însoțindu-l pe Hitler până la capăt. Până la capătul de a fi (altă ironie!) cucerită, în numele și contul armatei sovietice, de trupele României. Ale unei României ca icoanele banilor săi: eminemente folclorică, adică preamuzicală sau preafeminină”¹.

La rândul său, un analist notoriu al celei mai importante organizații extremiste de dreapta din anii respectivi, observa că „... acțiunile grupului Codreanu se înscriu mai mult în contextul acțiunilor pistolarilor politici ai dreptei europene, atât de caracteristici anilor douăzeci, decât în planul unei violențe sistematice cu obiective clare și susținută de o largă bază de masă”². Și autorul adaugă, în aceeași linie, că „Imaginea disperatului, care își încarcă arma în singurătate pentru a «spăla cu sânge» o pretinsă nedreptate, înfruntând chiar pe boier sau poliția, coincide cu ideea

despre ceea ce era pentru țărani români, după mulți ani de dominație străină, «adevărată justiție». Tinerii radicali din LANC căutau conștient această imagine prin intermediul diverselor lor acțiuni și chiar prin scrierile lor”³. Se îmbină aici, mi se pare, imaginea atât de populară în răsărit, a haiducului – figură de justițiar popular într-un context politic al dominațiilor străine, când legea codificată rămâne străină, aparținându-i dominatorului, în vreme ce populația modestă ascultă de regulile nescrise ale unei justiții imemoriale, necodificate⁴ – cu cea a arhaicei vendetta.

În fine, Sorin Alexandrescu, vede în planul vieții publice din deceniul al patrulea – anii '30 – o manifestare a imaturității⁵ care, adaug eu, datorită dominației absolute a masculinității în viața politică – prezențele feminine sunt mai degrabă „oblice” (regina Elena, Elena Lupescu neavând roluri directe în politica vremii) –, poate fi înțeleasă ca întârziere a acceptării vârstei virile de către protagoniști.

„Virilitate bolnavă”, „masculinitate dezastruoasă” pentru unii, haiducie și vendetta, pentru alții, și imaturitate virilă pentru altcineva, extremismul politic al ultradrepții din anii treizeci se pretează, cum se vede, la catalogări complementare și convergente. Toate însă se manifestă în perimetrul masculinității și survin pe fundalul unui „timp cultural hărățit, febril, căutând mereu să se depășească”. Cursa aceasta contra cronometru avea drept cauze multiplele discrepanțe ale României momentului – inventarul lor l-am făcut, în linii mari, mai sus – și nevoia de a le echilibra, de a le soluționa sau rezolva în sensul creării unei identități comune. Mitul nevoii unei dezvoltări organice, acreditat de junimism și, pe urmele lui, de paseisme și conservatorisme ori reacționarisme vremii (eminescianismul, sămănătorismul, ortodoxismul, legionarismul) părea să oblige la o cât mai alertă, mai promptă rezolvare a inadvertențelor, nepotrivirilor moștenite sau dobândite. O asemenea datorie o resimțeau mulți, tineri și bătrâni, dar explicit o exprimă Mircea Eliade într-un text celebru unde amintește că, odată ce înaintașii imediați realizaseră Unirea, iar războiul mondial spulberase tabla de valori a societății anterioare, ceea ce le rămânea sieși și colegilor săi de generație era altceva. Acest ceva era să găsească „noi rațiuni de a fi”⁶, să depășească diletantismele de orice fel, să regăsească dimensiunea spiritual-religioasă, să realizeze sinteza. Este mărturisirea unei nevoi de distanțare față de jaloanele lumii dinainte și de integrare într-o nouă paradigmă, mai exigentă și mai performantă, însă radical diferită, înglobând-o pe cea veche. Eliade și colegii săi de generație – înțelegi aici de mine nu ca simpli congeneri, ci ca inși care, dincolo de diferențele de vârstă dintre ei, au trăit și au fost activi în aceeași perioadă interbelică – și-au pus programul în lucru, atât prin creația lor, cât și prin tentativele de a inova formulele organizatorice ale vieții sociale și politice. De aceea, întâlnirea dintre unele dintre personalitățile vieții culturale și unele tendințe ale momentului au luat forma simpatizării sau chiar a adeziunii la unele mișcări ori organizații de factură politică, dincolo de diferențele de nuanță

care se lasă constatate. Opțiunea pentru mișcările autoritariste, non-democratice – precum, pentru unii, Garda de Fier (Mircea Eliade, Emil Cioran), iar pentru alții comunismul (Belu Silber, Lucrețiu Pătrășcanu) – poate fi citită ca traducând în convențiile jocurilor sociale și politice ale zilei pariul pe un anume tip de masculinitate radicală, ce se vedea pe sine ca eroică, mesianică, modelatoare, un factor activ menit să transforme din rădăcini realitatea cotidiană, așezând-o pe noi făgașe. Față de modelul „lax”, flexibil, permeabil și, în consecință, socotit neperformant, al opțiunilor de tip democrat-burghez (fie ele de factură social-democrată, liberală ori țărănistă), pariul pe opțiuni „tari” a fost, instinctiv și, uneori, chiar asumat, unul în sensul afirmării exuberante și dezamăgite a masculinității, ba chiar o negare a părții feminine din identitatea proprie, ca și din cea a colectivității.

Peisajul mental din acea vreme este surprins cu plasticitate de Mihai Ralea în 1925. Eseiul deplânge faptul că „Autoritatea paternă se închină umilită în fața reproșurilor de patruzeciști, formulate cu suficiență de fiii prematur emancipați. Pentru bărbați, specialitatea e avantajul material, gloria ușor câștigată. Dezinteresarea artistică, morală ori socială sunt excepții din ce în ce mai rare. Pasiunea pentru ceva absurd, eroic, la fel. La femei, senzualitatea, întovărășită de lipsa de ținută a moravurilor, se afirmă clară, impudică, cinică. Plăcerea imediată, de orice natură, alungă efortul lent, răbdarea susținută a bucuriilor ce vin târziu. Fiecare se achită cu cele mai ușoare mijloace, trișând unde și pe cine poate. Și oricine își creează legea lui, făcută din proprie justificare, din enorma indulgență pentru propriile sale slăbiciuni. Acesta e peisajul pe care generației noastre îi e dat să-l contemple”⁷. Cu alte cuvinte, dincolo de opțiunile politice, atmosfera însăși are un aspect frivol, este lipsită de ideal, etalând imoralitatea și dezorientarea axiologică. Pentru acest bun motiv, autorul tânjește după situația contrară, făcând apologia eroicului, a „absurdului” înțeles ca imposibil de atins, idealitate pură. În alt loc, trei ani mai târziu, același publicist cu deschideri filosofice face – cu apropo – apologia seriozității, înțeleasă ca înțelegere a propriilor limite și ca responsabilitate („Omul serios e omul care se cunoaște, care știe ce poate și ce nu.”); tot una dintre întruchipările posibile ale masculinității⁸. Ceva mai departe, în cuprinsul aceluiași text, Ralea revine, constatând noul tip de comporta-



ment social: „Gluma brutală, jovială, de o nerușinată sinceritate, înlocuiește în societățile cele mai distinse, între tineri, eticheta pudrată ori fagotată de altădată. Femeile, ca și vârsta, au pierdut orice prerogativă. Suntem cu toții buni camarazi și ne tratăm jovial cu câte-o viguroasă și francă palmă pe umeri (în cel mai bun caz).// Nici costumul n-a scăpat de această simplificare naturistă.// A dispărut crinolina, corsetul, jaboul și toate culorile decorative, ca să se facă loc unui monoton costum în sărace linii americane”⁹. Evoluțiile consemnate aici merg, așadar, în direcția unei simplificări atitudinale și vestimentare, nivelând social și impunând nu numai moda „americană”, ci și pe cea urban-burgheză, în locul aceleia european-aristocratică. Demn de insistat este detaliul că „Femeile, ca și vârsta, au pierdut orice prerogativă”, ceea ce înseamnă că masculinizarea socială s-a instalat viguros și că ea înseamnă nu numai renunțare la gingășia efeminată a unui tip tradițional de educație, ci și la o anume formă de respect patriarhal acordată vârstei a treia.

Note:

¹ Marin Marian Bălașa, „Cântarea României interbelice”, în *Săptămâna financiară*, nr. 24, luni 15 august 2005.
² Francisco Veiga, *Istoria Gărzii de Fier. 1919 - 1941. Mistica ultranaționalismului*, București, Ed. Humanitas, 1993, p. 81.
³ Ibidem, p. 83.
⁴ Vezi Eric Hobsbawm, *The Outlaw*, London, f. a., *passim*.
⁵ „Așa începe deceniul al patrulea; cu de-ziceri, cu ștergerea memoriei, negarea realității și pervertirea a însuși sensului dorit al Restaurației, acela de act de justiție...” Vezi Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998, p. 98.
⁶ Mircea Eliade, *Itinerariu spiritual*, ciclul de articole publicat între 6 septembrie și 16 noiembrie 1927 în revista *Cuvântul*. Apud Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 202: „Punctul meu de vedere era că diferențele dintre o generație și cele dinaintea ei se datorau faptului că înaintașii noștri își realizaseră misiunea istorică, și anume unirea țării. Dar dacă războiul îngăduise României să-și desăvârșească unitatea teritorială, el constituie totodată un teribil scandal pentru valorile tradiționale ale Occidentului. Mitul progresului nelimitat, încrederea în putința științei și tehnicii de a instaura pacea generală și dreptatea socială, întâietatea raționalismului și prestigiul agnosticismului, toate acestea s-au spulberat în țândări pe toate fronturile unde avuseseră loc lupte. Iraționalul, ce făcuse războiul posibil și chiar îl alimentase, își făcea intrarea în viața spirituală și culturală a Occidentului... Criza prin care trecea Occidentul era pentru mine dovada că valorile generației războiului nu mai aveau curs. Nouă, celor din „tânăra generație”, nouă ne revenea să găsim noi rațiuni de-a fi. Dar spre deosebire de înaintașii noștri, care se născuseră și trăiseră cu idealul unirii naționale, noi n-aveam nici un ideal de schimb. Ne regăseam liberi și disponibili pentru tot felul de experiențe”.
⁷ Mihai Ralea, „Reflecții pesimiste asupra mentalității postbelice”, în *Scrieri*, vol. 7, București, Ed. Minerva, 1989, p. 90. Textul a apărut inițial în *Cuvântul liber*, seria a II-a, an. II, nr. 17, 2 mai 1925, p. 9-10.
⁸ Idem, „Filozofia seriozității”, în *op. cit.*, p. 50.
⁹ Idem, „Reflecții...”, în *op. cit.*, p. 91.

clubul de lectură

Cosmina Moroșan

ok
 din care poveste
 o să apuc
 partea bună?

- Vreau să fim mereu ok, se poate?

în lunca aia
 câinele tihnit încă urmărește pasărea

- o să-ți las un mesaj și în zăpadă

confuzia

băjbâi prin contul de mail vechi-
 un indice de căldură ;
 stau aici ca într-o uniformă cambrată, ca un dezertor
 așteptând ca lucrurile bune să prindă o formă
 mi-am adunat animalele, am făcut un garduț vișinului,
 am întins cortul
 o bătrână mică se mișcă anevoie
 printre clădirile în paragină
 insectele fulguiesc în jurul gunoiului
 suprapuse toate par un diapozitiv
 în care doar eu
 te aștept încordată
 ca un balerin timid

worldofwarcraft

în genealogiile lor poate încăpea dragostea
 fata strălucește inertă sub veioza aia virtuală
 are numai replici frumoase
 inteligente
 memorez
 și le repet curat
 lângă eroii ăia pun bocitoarele minții
 și ascult doar crescătorii de albine
 creierul se balansează - vegetație
 negricioasă,
 deșeu umed
 /
 acum văd o insulă
 între circuitele de apă
 acolo unde orașul nu mai atacă
 și deja începi să uiți
 acolo unde oamenii vin pe biciclete
 și fac schimb de lucruri
 - un pâlț de insecte care
 trebuie doar să se înțeleagă

caldura

înțelegerea și ordinea
 și căldura dintr-un mușuroi
 cerul niciodată fad

sigur, înlocuind
 amintirile
 tot ce te sufocă
 te substituie

Niciun apel pierdut

aveam niște lentile albastre
 și crengile erau mai frumoase așa
 ca săbiile printului
 celălalt mă întreba
 despre lumea de acolo
 dacă greșeam le mențineam tuturor atenția



trebuiau speriați din cinci în cinci.
 (care mă va uita primul?)

/
 undeva s-ar mai putea ascunde și liniștea
 și mulțumirea
 ca-n documentarele despre selenizare,
 campioni, cei mai de succes oameni

mă învelesc până la ochi
 cu filmul neterminat
 fără niciun apel pierdut
 două camioane îmi apasă creierul
 adorm

Oboseala

vrea din ce în ce mai mult să călătorească
 deși oasele îi pocnesc ca grindina pe asfalt
 boscorodește ceva
 despre tot ce e mai sigur (*există un scanner care
 mi-ar spune tot timpul cum te simți*)
 și restul trebuie să intuiesc
 în chipul lui mai pleoștit decât un cartier pe timpul
 ploii

/
 avea niște ochi negri, mari, calzi
 în mijlocul ringului
 cu toată *greutatea emoțională posibilă* pe
 debarasarea
 de vestuța cauciucată
 - ca un pește fosforescent
 sfios arătându-și schemele
 totul la rece/
 totul în televizor
 /
 asta e distracția nopții
 corpuri pe care niciodată nu le voi vedea sau atinge
 o familie care să mă învețe cum să rămân lângă
 evenimente
 bucuria explodând ca un curs valutar

credința

cred în cărți despre Africa
 Și plăci cu muzică
 în rest o nimica toată
 într-o cameră
 odovanie:
 un ghid mental care





mă înlănțește
de toată muzica de afară:
sporturi nautice
imagini ca pe national geographic
cât să păstrez ceva neșifonat
ceva impecabil
înăuntru
verva

mai clar

fețele curată ferestre
și totul pare un perete proaspăt
străin
ceva mă trage înapoi / mă
păcălește:
acoperișurile
ca niște păsări moarte
familiarizarea asta ad-hoc
până la capăt ocupați și singuri
non-stopul de pe piezișă sfâșiat de oameni/
liniștea din gang
totul mai clar
decât radiografia unui craniu

alții

zațul de pe limbă
și praful din dosul palmelor
mereu o absență
dincolo de corpul frumos proporționat
de rasetele
ca muscuțiile nopții în jurul neonului
niște oameni
chicotind pe pod
și asta
ca un simulacru
o exprimare improprie
un rău primenit
înăuntru

un singur lucru

și dimineața dă luciul
omul cu pălăria aia
cât o ciupercă uscată
zilnic pe banca
ce dă înspre lac

coșul împrăștie fum
guri umane imense
aproape toată ziua m-am uitat la cer
(trebuie să grăbesc)

ce s-ar întâmpla dacă lucrurile n-ar mai merge
mai departe

putere și dragoste

în loc de credință
stăpânire și dragoste
frica să nu-mi scape
la fel ca visele de care uiți

un loc întins, fotografiat

“...să depășească individualitatea, separarea și
devenirea”
(Michel Houellebecq)

am avut și eu vârsta aia
când toate se petrec lin
ca zborul păsărilor de pe
un loc întins, fotografiat
treptat
am crescut și eu
ca într-un țarc al megalomanilor
până m-au umplut cu saliva lor argintie
cu amprentele lor vii ca
tatuajele electronice în pielea
capului

un gol metalic lovind din plin
corpul rușinat de neîndemânarea sa

[...]
în țarcul ăsta nu supraviețuiești deghizat
cel care m-a salvat
purta o rochie lungă ca să pară mai frumos
până a rămas singur
îmbrățișând numai rochiile sale lungi
inuman de frumoase la fel cum
un gol metalic
i-ar fi invadat și lui corpul
izolat
ca un câine bolnav
care vrea să moară singur
și lasă doar mirosul lui greu
să plutească printre ceilalți

[...]
acum -
el deschide cutia nichelată din creier
cu frustrările - florile mele de plastic,
rușionasele amintiri ale unei novice de țară -
o face ca și cum ar îndepărta
o carcasă
de plastic ars sub care
un creier compact, o cameră brusc
invadată de lumină

[...]
o bucată din memorie mi-a șters-o

am un morman de frunze moarte
în flăcări



și nu-mi mai poate părea rău
că toți o să ardă așa
inuman de frumos
în singurătatea deplină și neutră
a unui dozator golit

[...]

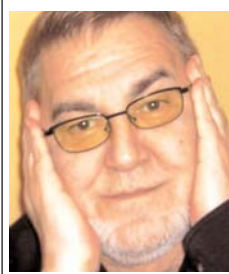
ochii mei sunt două filtre ce

sfâșie lumina până dau de corpul lui
sub care voi dărdăi ca într-un carusel
de plăcere și frică

[...]

ca un soare alb așteptat
o noapte întreagă, fotografiat
aștept acum o vârstă mare,
ca un act mutual, cumva eroic
în care el se va culca
pe locul meu întins:

milioane de plăci și ecrane coplanare
peste care sângele meu va fi scurs
cu totul, în voie
ca o apă vie



emoticon

Rimania & Versalbia (II)

Șerban Foarță

Rima, cultivată până la demență, în Republica
Literelor Rimania (cf. *Tribuna*, numărul trecut),
este, în schimb, cu totul prohibită în Republica
Literelor Versalbia (în abreviere, R. L. V.).
Etimologia cuvântului *Versalbia* este atât de evi-
dentă, încât nu insistăm asupra-i. Versalbia e, ca
și Rimania, un stat de tip cenacular, astfel că, n-
articolul dintâi al Constituției sale, se stipulează
explicit că, în Versalbia, admis e numai acel vers,
albia căruia firească este proza, - pe cale de con-

secință, versul fiind un caz particular de proză.
Că mari po(i)eticieni locali sau de aiurea au
demonstrat că, n- limbă, există și rime strict gra-
maticale (inevitabile în cazul, bunăoară, al cutărilor
participii sau gerunzii), a fost mai mult decât
zadarnic, - ba, pe deasupra, chiar suspect. Tot
zadarnică și observația cum că o seamă de zicale
și proverbe fac uz, în scop strict mnemotehnic,
de rimă, nu de azi, de ieri, ci, dacă vreți, dintot-
deauna... Iată de ce, familia Ixulescu, stabilită, de

puțin timp, în Versalbia, suferea de nostalgia
rimei, încât trecea fraudulos frontiera în țara-i de
origine, Rimania, ca să se sature de „ce bijou d'un
sou” („giuvaerul ăsta de-o pară”), vorba maestrului
Verlaine. Trăgea la o familie de vechi prieteni,
anume Igrecescu, - al cărei cap, avertizat din
vreme de vizita perechii versalbiene, îi aștepta, în
prag, cu un tablou, înfățișând vreo 6-7 lupi. „Ce-s
ăștia?”, zise gazda; „Lupi”, zise musafirul. La
care, gazda ripostă, în rimă: „Păi, dacă-s lupi, în
cur mă pupi!”. După vizita ce debutase astfel,
Ixuleștii hotărâră să-i aștepte, la rându-le, pe oas-
peții rimanici, în capul scărilor și tot cu lupi în
brațe. Or, după întrebarea ritualică a gazdei, „Ce-s
ăștia?”, și replica oaspetelui: „Lupi”, riposta priete-
nului Ixulescu fu: „Să mă pupi în cur!”.

Andrei Doboș

Peisaje

Lumea e o bolboroseală, se spune pe malul lacului sărat.
 Ei, tolănită la soare pe treptele de lemn
 i se închid, treptat, ochii.
 Floră marină în inima Transilvaniei.
 Bulgări de pământ sărat și copii
 cocoțați pe verdeță, sus în deal.
 Un vortex imperceptibil – satul
 alunecă. Bronz. Coloape. Porcuți.
 Lișițe și plaje din loc în loc.
 Unde e soarele roșu acolo e Cluj.
 Cluj din nămol sărat – Face bine
 la ceva.
 Din Matiz Lufthansa
 aterizează, ea vine
 și ea se așează la loc.

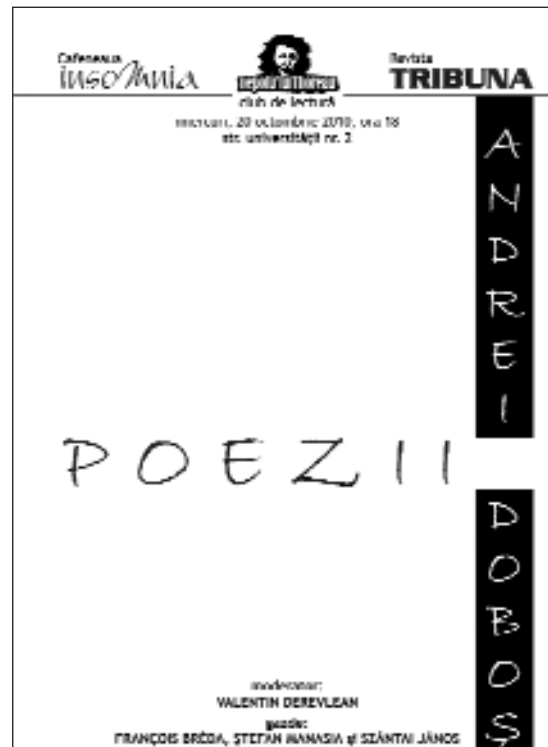
Două libelule grase survolează locul, calme.
 Un bătrîn se învîrte
 de la sine în cercuri concentrice.
 O tipă sculpează ceva din nămolul
 plin de creveți.
 Soarele ăsta pare prea puțin
 face pielea cărămizie și se va spune
 că ești un om al pământului.
 Aici, unde a fost odată marea,
 profesori plutesc
 și fac planning.
 De pe deal copii se dau de-a dura
 ca bilele de argilă.
 Risul, parcă imaginat, al fetelor.
 Levănțică, lișițe și sare.

Trec pe dig, în drum spre muncă,
 foarte puțină lume e cu adevărat matinală.
 Praful stă jos, un pescar buimac de somn
 își instalează cu insistență sculele.
 Cîteva clădiri mai înalte încep
 să reflecte lumina roșie a primului soare.
 Din mărciniș un ciîne iese
 și cască prelung. Mizeria îi este încă
 uscată pe blană – curentul mă izbește
 din spate – trenul tocmai traversează
 podul. Acolo unde
 puietul de clean făcuse pătură
 acum doar pietre pe jumătate strălucitoare
 și volbura mînată de valuri spre umbră.
 Mă dor picioarele.

Mă bucur cînd știu
 că mulți oameni dorm.
 Somnul fără vise de la ora 6.
 Iarbă de rîu – junglă de brusturi -
 rațe lipite de mal -

Număr și trec,
 neonul bate de jos
 luna bate de sus
 nucile abia se disting de frunze.
 Vița s-a extins pînă la cabluri, un puiet
 trage separat, dar asta numai de-aproape.
 E noapte, pe boltă o pînză subțire
 de lumină. Un vîjiit constant
 prin beznă, dinspre oraș
 fluturi alburii, bătrînicioși
 plutesc în derivă.
 Pe picioare primele blînde -
 o amintire falsă
 o falsă alarmă de furtună.
 Număr și trec, ea intră în cameră
 închide ușa, apropie ferestrele,
 se așează în pat,
 eu las
 și las mai departe.

Am văzut puii zbatîndu-se pentru hrană,
 blănița lor e moale, ghearele mici și ascuțite.
 Lapte și zeamă de orez în seringă
 cîte două de-odată, lichidul gros
 se prelinge pe bărbie în valuri, colții
 prădătorilor mici, ochii prădătorilor mici
 strălucesc;
 Ce este acolo mai mult decît viața -
 am intrat în întunericul pur unde
 insecte de toate mărimile zboară, mișună,
 se cațără;
 Roiesc în imensitatea asta, înăuntru
 și afară la fel - Un vînt cald
 în forță scutură plasa, dar el se mișcă
 numai puțin, se face ghem și imită
 păianjenul mort;
 Roiesc în întuneric și vuietul lor
 este vuietul întunericului;
 O lume de praf bătătorit,
 miros iute de urină și
 excremente uscate.
 Urma pe care o lasă oboseala
 e un căuș în tină; din craniul retractil
 o buhă speriată
 aleargă prin umbra pădurii
 spre adăpost.



Bine că blîndețea, de cum închizi și
 deschizi ochii.
 Iar capul tigrului, cu mustățile lui lungi, cu botul
 lui umed
 umple de tot încăperea. Gong pe sub
 tinichele și alămuri sub ploaie.
 Andrei deghizat în pisică
 a speriat pisica,
 a speriat copiii care se jucau în curte.
 Ochii lui n-au văzut pentru că n-au fost ochii lui.
 E puiul ce tocmai a fost fătat.
 Hrooom, Hrooom, bine că
 musculițe și țînțari
 bine că relații.
 Doi se dezbracă, doi lucrează
 unul cu altul. Doi se hrănesc,
 dar numai unul în somn profund
 continuă joaca asta
 care ține de milenii.
 Dacă nu vine spontan
 de ce mai vine
 la cine mai vine umed pe gheruțe
 urme pe internet, seara
 cu furtunădimineța cu furtună
 muzica e vacs
 doar pulsul a rămas
 pulsul e vacs
 doar sora a rămas, albastru intens
 sora ghidează
 dar oricît de frumoasă
 sora e vacs
 de aceea Andrei se deghizează în ea.

Alcool înseamnă gena, marș forțat
 spre corp, spre toate bucuriile.
 Acolo jos prietenii mei așteaptă
 imerși, fulgi de cenușă din pene
 și baleierea subtilă a luminii
 pe gura vasului.
 Ce Moloch este
 acesta - pielea ei roibos uleios
 dezacordate mîinile se-agață
 cască-n fața ochilor să cazi -
 purpură-n neoane, mîineazi tu
 vibrezi doar la cîință;
 textile peste care treci cu palma,
 fum în capul tău radio-luminător.



Trenulețul

Alexandru Vlad



foto: Stefan Socaciu

Drumul cu trenulețul apărea în program totdeauna pe la sfârșitul sejurului. Un afiș scris de mână, cu litere mari, pentru cei care aveau vederea mai slabă sau își uitaseră ochelarii pe noptiera din cameră. Imediat ce se anunța Marea Escapadă, atmosfera se schimba sensibil, în rutina relațiilor începea o oarecare animație. Lumea vorbea parcă mai tare. În sala de mese, printre clinchete de tacâmuri, se puteau auzi discuții ca aceasta:

- Mai rămâneți?
- Câteva zile doar. Știți, n-am fost cu trenulețul încă!

Evident că nu fuseseră cu trenulețul, era la mintea cocoșului, pentru că după această aventură nu-i mai vedeai pe acolo pe cei cu care până ieri te salutai pe aleea cam abruptă ce ducea spre izvoarele minerale. Nici pe băncile de sub pini aromati. Unde sunt cei doi bătrâni simpatici, în costume de gata, care se așezau întotdeauna pe aceeași bancă și urmăreau pe toată lumea de parcă ar fi făcut un recensământ? Ei nu merg cu trenul? Ori au fost deja?

Uneori, când vedeai lumea cu șepcuțe colorate și cu rucsăcele pe care le așezau lângă masă, îți dădeai seama că unora tocmai le-a venit rândul pentru râvnita expediție. După asta știau care sunt aceia care și-au terminat tratamentul - cura. La afișierul din hol se adunau cei care dezbăteau cu aprindere evenimentul. Știau tot felul de lucruri, dar nimeni nu se lăuda c-ar mai fi fost vreodată în aceeași fericită situație. Nu conta vremea, vagoanele erau acoperite, dar lumea se bucura dacă era o zi senină, dacă era soare și lumina copleșea văile înguste în care vegetația sufoca totul.

O fată tânără, căreia toată lumea îi da atenție, alerga pe scări, își lega un batic la gât, își punea o șapcă cu cozoroc ca să vadă toată lumea că se pregătește și ea de voiaj:

- Vai, atât de tânără și deja mergi cu trenulețul! profita câte unul ca să intre în vorbă cu ea, dacă soția urcase în cameră pentru că uitase un mărunchiș important: o cremă ca să nu se usuce pielea din cauza vântului.

- Ce are a face vârsta? întreba puștoaica amuzată.

- De obicei tinerii doresc mai degrabă altfel de distracții. De exemplu, preferă să rămână singuri

ca să poată da muzica mai tare.

Bătrânii își făceau cu ochiul, urmărind-o din priviri. În pantaloni strâmți, era ca acele studente practicante pe care medicii le sfătuiesc să se fâțâie prin saloane pentru a le ridica pacienților tonusul vital. Altfel tinerii nu erau încurajați să participe, nu că li se interzicea - doamne ferește, dar s-a constatat că în superba nepăsare caracteristică vârstei aveau tot felul de inițiative, viteza mică îi făcea să se amuze, unii chiar se dădeau jos din mers, și se prefăceau că nu mai pot prinde din urmă trenul. Ar fi putut la fel de bine urca, dar preferau să dispară pe traseele turistice pe care le aveau pe hărțile lor pliante și să se întoarcă pe jos, peste două sau trei zile. Dacă se mai întorceau. Cei vârstnici priveau toate acestea cu înțelegere dar și cu invidie, deveneau tăcuți, câte-o ceartă izbucnea între soți pe care până atunci fuseseră plătite să-i vezi câtă grijă își purtau unul celuilalt.

Trenulețul, căruia toți îi spuneau Decovilul de parcă prin asta l-ar fi ridicat în rang, era unul din acele trenuri folosite cândva în zonele de munte la transportul buștenilor, cu un vagon pentru călători. Fuseseră reabilitat, vopsit, garnisit cu tot felul de decorațiuni, nu neapărat de bun gust. Tot ce era din alamă era cu multă râvnă lustruit. Acum toate vagoanele sunt pentru călători, unul este chiar de lux. Acesta avea decorațiuni aurite și mânere roșii pentru semnalul de alarmă.

De fapt era vorba de trei vagoane, vopsite în culori vesele, cu perdeluțe la geamuri. Aducea mai degrabă cu acele trenuri din Far-West, ca să fie și pe placul turiștilor străini. Călătorii, dar și cei care stăteau doar și făceau cu mâna undeva pe verșanți, aveau fumul ieșind din coș. Asta de când au început să se folosească lemne și nu cărbuni. Și fluierul locomotivei era unul muzical, care nu-ți străpungea auzul ci îți dădea, pe două note, un fior muzical.

Există obiceiul de-a se da un bănuț mecanicului, gest probabil inventat, pentru că voiajul era gratuit, cuprins în programul pe care oricum îl plățiseră, dar toți dădeau mecanicului un bănuț, plata simbolică a biletului, probabil. Unii, ca să arate că nu sunt săraci, sau pentru că oricum fiind sfârșit de sezon nu mai avea nevoie de bani, îi dădeau o bancnotă, având grijă ca amănuntul să nu le scape celorlalți. Se spunea că mecanicul nu

avea contract de muncă, și deci nici salariu, o făcea de plăcere și pentru acești bănuți din care își cumpăra țigări și câte o cafea pe care o bea în cantină, așteptând ca toată lumea să se îmbarce. Purta șapca pe ceafă și fuma pipă.

Cineva spuse că mecanicul semăna cu un frate al bunicului lui, dispărut în America încă înainte de război. Mai erau fotografii pe undeva prin casă.

Există și o gară în miniatură cu toată simbolistica feroviară. Restaurantul gării - de fapt un simplu bufet, ghișeele în care îți rezolvai problemele de ultimă oră, trimiteai bani cuiva sau o telegramă. Vedeai câte un singuratic mai excentric își lua toate lucrurile cu el, ca în orice voiaj. Fanfara formată din doar cinci membri intona un marș, întotdeauna același. Medicul stațiunii, însoțit de cele două asistente în uniforme apretate, venea să vadă și el îmbarcarea celor care pentru două săptămâni îi fuseseră pacienți și prieteni. Apărea și bucătăreasa. Asta dădea întregii agitații proporții de eveniment. Ghirlandele din cetină de brad erau întotdeauna proaspete. Cetină se afla din belșug, și ar fi făcut o proastă impresie să vezi ghirlandele pleoștite rămase de acum două săptămâni. Când locomotiva arunca două jeturi de aburi ca două mustăți zburătoare și trenul se urnea din loc îi auzeau pe unii cum izbucnesc în urale.

Pe jos Valea ar fi fost greu de străbătut. Ori munții aceștia uluitori puteau fi mulțumitor și comod admirați prin geamul pătrășos al vagonului. Șinele strălucneau în urma trenului, dar printr-un efect al luminii în față erau aproape negre, ca trase cu creionul. Din când în când erau locuri din care se putea arunca câte-o privire drept în pâraul îngust și adânc din dreapta. Atunci se auzeau exclamații de plăcere. Defilau tufe de zmeură care se ridicau uneori aproape până la geamuri, încărcate de rod și încă cu rouă pe ele. Ultimii tineri săreau jos, ei doar până aicea veniseră, să se înfrupte. Existau stânci care se pogorau în surplombă peste calea ferată, apoi urmau poieni deschise, cu sunătoare și omag, vedeai o clipă cerul. Iar trecerile acestea permanente de la umbră la lumină creau impresia că timpul se împărțea în zile mici, bune și rele. Dacă întrebai ce se află la capătul celălalt al căii ferate, îți se spunea că acolo se află Cheile. Locul acela unde se despica muntele și prin care se putea trece dincolo. Unde dincolo? Dincolo.

Dar oare la capăt exista o altă gară? Nu. Atunci cum întorcea trenulețul? Locomotiva își schimba poziția pe o placă turnantă, își dădea cu părerea unii. Dar și pentru asta trebuia un mic triaj. Sau poate veneau cu spatelul - la urma urmelor era tot una. Suspicios, se mai întâmpla să se răzgândească câte unul și să considere că ar fi mai înțelept să coboare. Să se agite, să se ridice în picioare și să se anine de semnalul de alarmă, vopsit în roșu, constatând, în hazul tuturor, că acestea erau false, mai mult pentru amuzament. Era bătut pe umăr și sfătuit să se așeze. De ce să-și bată capul cu întoarcerea când știau foarte bine de unde plecaseră, când tratamentul se încheiase cu succes și banii se cam terminaseră? Meritau și ei la vârsta lor o ultimă aventură. Și dacă scoteai capul pe geam, ca să simți vântul, senzația era una de zbor. Ce-ți puteai dori mai mult? Și brusc locomotiva fluiera pe două tonuri și se intră în tunel. Tuturor li s-a făcut inima ca un purice. Bezna îl făcea pe fiecare să se simtă singur. Dar când au ieșit senzația de lumină era copleșitoare, de parcă te-ai fi născut din nou.

profil de scriitor

Aurel Rău, la 80 de ani tineri

Irina Petraș

Poetul, prozatorul, publicistul, traducătorul de elită, redactorul șef al *Stelei* decenii în șir – și-au adunat cu toții anii și le-a dat, la acest început de noiembrie, un incredibil 80. Incredibil fiindcă mai multe ipostaze, toate tinere, nu fac împreună un om bătrân, ci un înțelept și un multe-știutor în ale trecerii prin lume și pe sub vremi. Cărțile sale sunt tot atâtea încercări de a traversa, personalizat și elegant, cu abatere minimă de la rafinate principii, vreo *situație* mondială sau, mai ales, una de negociere interioară cum ar fi cea „a toamnei anilor mei în contrast / cu primăvara din sufletu-mi, cel mai cast – ezitant între rimă și proză”.

La toate vârstele, poezia lui Aurel Rău respiră aceeași delicatețe insinuantă, aceeași artă a minimalului în stare să acopere/descoperind marile, gravele teme cu fină derădere, căci solemnitatea poemului se construiește în știința surzătoare a zădărnicii: „Se desprinde un cuvânt dintre cuvinte / și mă arată cu degetul”. Egal cu sine, „cu un stil care a lovit, într-un moment necesar, în prejudecățile poeziei tradiționale” (Eugen Simion), poetul avea să-și împlânzească instrumentele lirice, mai ales de la *Mișcarea de revoluție*, apelând la subiectivizarea deschisă a stărilor și mișcărilor ființei. Cu mijloace de o simplitate albă, aproape inconștiente de subînțelesurile pe care le poartă, poemul se deschide pregătind luminișurile trăirii poetice programatice. Corespunderi vaste se întemeiază sub privirea vitraliată, eliberată de sub autoritatea simțurilor comune. Marea – „uriașa aceasta cu șoapte fierbinți care pleacă mereu / și sosește mereu”, – dimineața – „e ora când toate-n mișcare se-ntorc și-n culoare și-n sunet”, amiaza clară, noaptea himerelor sunt fantasmă ce convin gustului pentru nemărginit și ambiguu. Livrescul este administrat poemului în doze suave, din vârful penitei.

„Să scriu și să fiu” este deviza unei existențe livrești, a unui interior care-și clădește stâlpii de susținere – „aceste versuri / aceste bare / de care mă țin” – „hărțuit de cer”, „grăbit spre cuvânt”, depășind „faptul că nimeni nu găsește / și căutăm totuși”. Discursul liric își subminează ceremonia-lul sobru, pedant, reticent față în față cu propriile rezonanțe, deghizând gravitatea în miniaturi fragile.



Redacția *Almanahul Literar* - anii '40 (G. Tomuța, D. R. Popescu, I. Florea-Rariște, M. Tomuș, Leonida Neamțu, G. Muntean, V. Felea, A. Rău, A. E. Baconski, A. Gurgheanu, Teofil Bușecan)

Latura ludică a intimității poetului se revelează astfel și la vârsta sobrietății conținute, alintându-se în jocuri grave, ambigue, eufemizând trecerea („O bătrânică, o doamnă în vârstă înaltă țâșnește / în plină vară când nu te aștepți / îți atâră pe după cap cu colier de flori veștede / pe care pururi nu-l mai desprinzi / și se pierde nevăzută-n mulțime”), efemerul („De ce să te dai bătut / Când știi că nimic nu așteaptă / Dincolo?”).

Jocuri de cuvinte, uneori pure sonorități, ivite din plăcerea de a supune vorbele printr-o dresură înaltă, orgolioasă, de hârjoană cu propriul har. Chiar și recursul la rimă și ritm este o tentativă ludică de recuperare a inefabilului, în rezolvări excesive, cuceritor-formale ale unor stări de fond – strofe de un lirism concentrat, aforistic, fulgurații imagistice, vagi, transfigurate impresii de călătorie de o prospețime remarcabilă a expresiei.

Performanțele formale sunt formule de reabilitare discretă a melodicității incantatorii, criptic-exorcizante a *Poeziei* și pledoarie pentru gratuitatea cu miez.

Ispitit de libertate și înspăimântat de zbor (un „zbor de seară”), gândul abandonează trupul în vuietul precar al veacului, dar îi stă alături cu un refren-descântec: „Cuvintele sunt puternice”.

Rătăcit înspre timpul crepuscular al „vârstei spre ieșire”, poetul transcrie gânduri „impare și crude” despre „moartea care ninge în lucruri”, despre „grea este, foarte grea / Numărătoarea inversă, soră lume, / Viață cât cade-i stea”, ori despre om: „în loc să vină somnul și să dorm, / Vine un dor de timp, enorm, inform”. Ritualurile lui Aurel Rău omagiază cuvintele care „ca și zeii... îmbătrânesc / dar nu mor niciodată”. „Târziul de vârstă” se trece în blânde orgii verbale, aspirând la regăsierea unității și coerenței lumii.

Fragmentul asigură mereu reluata euforie a începuturilor, poetul apelând liber, într-un alint subtil care ignoră surpări progresive, la cuvântul insemnator care poate naște oricând un poem, o oglindire a lumii. Lume în sens valéryan: „ansamblul de incidente, injoncțiuni, interpelări și soliciități de tot felul și de toate intensitățile care surprind spiritul fără a-l ilumina propriu-zis, care îl emoționează și îl descumpănesc”. A fi și a scrie se potenează reciproc, se legitimează; ba, mai mult,



își sunt unul altuia condiție esențială, adevărind, în cele din urmă, nu viața, ci „tăria din Cuvânt” – singură garanție a trecerii cu urme:

„să-nsemn că sunt atâtea *de-nsemnat* / Iar de trăit nimic...”; „În fond, ce altceva, decât Cuvânt / sunt toate...” Delicate intimități constelează într-o lumină scăzută, mică, joasă în care chemările de dispariție își pierd puterea. Aurel Rău este prin excelență un poet al interioarelor, al „cuibului” recuperat mereu prin alinierea câtorva obiecte, familiare fiindcă privite de aproape, *recunoscute*. Poemul zilnic e liman și refugiu. Cu o seninătate de orientat, poetul degustă „boaba și fărâma”, oficiază complicate ritualuri în jurul unor forme infime de existență a lumii, se concentrează asupra *aproapelui* lăsându-i *departelui* rolul de replică subînțeleasă, împlânzită prin rostiri învăluite.

„Axele rotirilor, eterne” sunt obligate astfel să prezideze și să ocrotească universul minimal al zilei omenești. În atari circumstanțe, socialul, politicul – nici ele absente, persoana publică Aurel Rău plătindu-și tributul – își capătă adevărata însemnătate, adică una cu totul meschină.

Maniera de a rezista a lui Aurel Rău este aceea de a construi alături de ororile „istorice” de toate felurile zidiri omenești purtătoare de sens, înfiorate, în speranța că acestea din urmă le vor pune în umbră pe cele dintâi, fiindcă ieșind, fie și părelnic, de sub vremi.

Nu mai rămâne decât să adaug un *La mulți ani!*

„Nu mai este vremea marilor personalități polarizante, ci a vedetelor...”

de vorbă cu criticul și istoricul literar Petru Poantă

I. Maxim Danciu: - Pentru încălzire, o întrebare... vastă: ce crezi că s-a întâmplat semnificativ în literatura română de la începutul mileniului trei?

Petru Poantă: - Primul deceniu de literatură din mileniul trei l-am traversat mai degrabă ca un cititor decât ca un critic practicant. Dar nici pe departe să-i fi citit toate cărțile, cum de altfel nu cred că au făcut-o nici criticii cei mai harnici și mai conștiințioși. Am scris, așadar, despre puțini scriitori, însă m-am aflat mereu în interiorul câmpului literar, cu lecturi pasive, vorbind puțin despre ele, dar meditănd asupra lor. Mileniul începe turbulent, cu manifestele de natură neoavangardistă ale poezilor *douămiști*, prima generație a revoltei de după 1989 având un program cât de cât coerent. Dintre criticii consacrați și cu autoritate se atașează mișcării Marin Mincu și Octavian Soviany. Primul îi promovează pe tinerii autori în cenaclul său, îi comentează și îi difuzează în antologii substanțiale. Dar autorii se promovează ei înșiși prin tabere de creație și mai ales pe internet, fiind cea dintâi generație care practică masiv și dezinvolt „scrisul” virtual. Ambiția lor era de a schimba radical și definitiv limbajul poetic. În zece ani s-au afirmat, într-adevăr, câteva voci distincte, dar spațiul liric continuă să rămână „haotic” în absența unei personalități dominante și polarizatoare. Criteriul poetic tare al optzeciștilor (viața este text, textul este viață) nu s-a modificat în esență. Miza majoră, remarcabil împlinită, a noii poezii o constituie autenticismul, cu priza confesivă și plină de sensibilitate la real. Poezia deceniului e totuși foarte diversă, promoțiile '70 și '80 fiind încă în ofensivă. Mai mult, câteva modele active acum vin din lumea „veche”. Este cazul lui Mircea Ivănescu și mai ales al lui Ion

Mureșan, lirica acestuia din urmă devenind nu doar un catalizator de adâncime, ci și o referință livrescă pentru noua poezie. În spațiul public, cel puțin, deceniul nu e dominat însă de poezie. Mult mai vizibil și cu succes de piață sînt prozatorii, romancierii îndeosebi. Dezinhibată și deprovincializată, scriitura câtorva autori de top are consistența creației majore. Prozatorii regăsesc plăcerea ficțiunii, a epicului, a atmosferei și a personajului. Au mentalitatea de profesioniști ai genului. Aproape nimeni nu mai scrie cu ambiția de a inova cu orice preț, de a „revoluționa” romanul, ci cu dorința de a explora existența, societatea și istoria în cadrul unor structuri consacrate. și, totuși, cele mai spectaculoase realizări ale acestui interval aparțin criticii, cu toate modalitățile sale.

I. M.D.: - Vorba lui Moromete, pe ce te bazezi?

P. P.: - Este în primul rând deceniul istoriilor literare și al altor tipuri de sinteze. Evenimentul central îl reprezintă, indiscutabil, *Istoria critică...* a lui Nicolae Manolescu. Înainte de orice, ea este un excepțional precipitat stilistic al criticii estetice, o performanță a spiritului critic în stare de grație. Cu toate eventualele prejudecăți și omisiunile mai mult ori mai puțin nedrepte, o lucrare de referință rămâne și *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000* a lui Alex. Ștefănescu, ca să nu mai spun de *Istoria literaturii române. Dramaturgia* a lui Mircea Ghițulescu, unica, de altfel, în cultura română. Tot un fel de istorie, dar a metamorfozelor criteriului poetic cu referire la poezii reprezentative, este *O panoramă a poeziei românești din secolul XX* de Marin Mincu. O panoramă - *Literatură română contemporană* - de peste o mie de pagini publică Irina Petraș, iar Cornel



Ungureanu o *Istorie secretă* a literaturii și Ioan Holban o amplă sinteză asupra prozei contemporane. Tot acum apare și *Dicționarul general al literaturii române*, scos de Academie, sub coordonarea lui Eugen Simion. Nu pot omite *Iluziile literaturii române*, de Eugen Negrici; o carte demistificatoare, de un criticism radical: de fapt, un semn al maturizării culturii însăși, sau *Panorama criticii literare românești. 1950-2000*, a Irinei Petraș. În sfârșit să amintesc și temeinica sinteză a lui Mircea Muthu, *Balkanismul literar românesc, Aisbergul poeziei moderne* de Gheorghe Crăciun și *A doua tradiție* de Gheorghe Perian. Câteva eseuri memorabile, apoi, de Mircea Mihăieș, H. R. Patapievic, Aurel Pantea sau Horia Bădescu; acesta din urmă cu o lucrare de poetică despre relația dintre poezie și sacru, publicată inițial în Franța. S-au afirmat și și-au consolidat poziția în spațiul literar o serie de eminente critici tineri: Daniel Cristea Enache, Răzvan Voncu, Bogdan Crețu, Alex Goldiș, Sanda Cordoș, Paul Cernat, Andrei Terian, Simona Sora, Cosmin Ciotloș, Mihaela Ursa, Alexandru Matei, Nicoleta Sălcudeanu, Luminița Marcu, Radu Vancu, Victor Cubleşan, Mihai Iovănel, Ionuț Tomuș, Marius Miheț ș.a.m.d.. Din garda veche au continuat să scrie cronicari consacrați: Gheorghe Grigurcu, Al. Cistelean, Alex Ștefănescu, Cornel Ungureanu, Ion Pop, Irina Petraș, Dan Cristea, Ion Vlad, Ion Simuț, Ștefan Borbély, Doina Curticăpeanu, Dan C. Mihăilescu, Ioan Holban, Ion Bogdan Lefter (care, printre altele, publică acum și o panoramă asupra poeziei optzeciste), Ovidiu Pecican, Cornel Moraru, Mircea Popa, Constantin Cubleşan. Desigur, am enumerat aici cărți și autori cumva spontan, însă cu siguranță mai sînt multe lucruri memorabile. În fond, eu vreau să subliniez excelența și diversitatea limbajelor criticii, precum și faptul că eseul și critica ocupă prim-planul fenomenului literar contemporan. Privind iarăși tabloul general al deceniului: câmpul literar și-a dobândit autonomia specifică, iar creația literară lasă impresia unei creșteri exuberante. Ne găsim în sincronizare reală cu Occidentul și autorii români sînt tot mai cunoscuți peste hotare.

I. M. D.: - Ai vorbit, observ, mai ales despre critica literară. Aș vrea să te întreb, însă, ce





importanță mai crezi că are poezia în societatea noastră și care ar fi locul ei în relație cu celelalte genuri literare?

P. P.: - Cred că în România scriu versuri în prezent câteva mii de persoane, de la elevul precoce până la pensionarul matusalemic. Nu sînt puțini nici poeții profesioniști, dar majoritatea o constituie versificatorii mai mult sau mai puțin inocenți, dar care, de fapt, întrețin în mare parte cultul poeziei. Aceștia sînt și principalii cititori și difuzori de poezie, chiar dacă au un slab discernă-mânt estetic. Oricum avem de-a face cu un public semnificativ care crede încă în natura miraculoasă a liricii și în necesitatea ei ontologică. Altminteri, poezia modernă în special este un produs de lux. Accesul la ea presupune neapărat și o minimă inițiere teoretică. La o lectură adecvată a ei ajung puțini. Cât despre locul ei într-o ierarhie a genurilor, îmi amintesc că, în urmă cu câțiva ani, Ion Simuț îi scandaliza pe mulți lansând ideea marginalizării poeziei în favoarea netă a prozei. Cititorii celei din urmă sînt evident mai mulți, însă o asemenea statistică nu reprezintă neapărat un indiciu al valorii. În interiorul câmpului literar poeții rămân foarte activi și deloc complexați de succesul de piață al prozatorilor. Pe de altă parte, nu cred că ofensiva prozei este singură semn al maturizării literaturii, respectiv al unui spor de



reflexivitate. De altfel, lirica modernă este prin specificul său asistată de o conștiință teoretică; tipul însuși al prozei moderne este esențial reflexiv. Din metamorfozele sale s-au născut mai toate manifestele modernismului și avangardismului literar. Nici poezia postmodernă nu s-a dezis de armătura teoretică. Ba, chiar atuurile ei inovatoare sînt evidente mai curând în corpusul masiv de manifeste și de reflecții. Pe scurt, poezia nu însemnă nicicum *copilăria* literaturii. Diferența dintre ea și celelalte genuri nu e una de grad.

I. M. D.: - După 1989 s-a vorbit mult despre o criză de identitate în cultura, respectiv în literatura noastră. Dacă așa stau lucrurile, cum ar fi posibilă o recuperare a identității?

P. P.: - În primul deceniu de după Revoluție au fost foarte productive și cu un impact public substanțial demitizarea și demistificarea trecutului. Când ar fi fost nevoie de o mare idee fondatoare și coagulantă, noi am început cu un discurs anxios despre criza identității și a culturii noastre. Ni se spunea, cu o sintagmă infamantă, că venim dintr-un „deșert al spiritului”, deci din afara culturii și a civilizației: conștiințe complet pervertite de ideologia comunistă, inși mecanomorfi și fără identitate. Mitul cotidian cel mai activ era cel al revenirii și integrării în Europa, iar pe fundalul acestuia s-a iscat o bătaie, nearticulată ideologic, între „naționaliști” și „cosmopoliți”, care însă a derapat repede în pamfletul caricatural. Apoi, în noua lume încă pe cale de instaurare, scriitorii au avut brusc sentimentul marginalizării, încercând să-și câștige publicul prin teme la modă, între care întâietatea o deținea sexul. În campaniile de revizuire ale trecutului imediat, criteriul estetic a căzut iarăși în dizgrație.

S-a ajuns, astfel, la un derutant relativism al valorilor ai cărui beneficiari prompti au fost producătorii de subcultură. Mulți scriitori importanți intră în politică ori simpatizează activ cu unul sau altul dintre partide, având drept urmare și constituirea unor așa-numite „grupuri de influență” a căror principală motivație este accesul la resurse și relațiile, fie oculte, fie transparente, cu puterea. Comunitatea scriitoricească se fracturează, cu o radicalizare a stărilor conflictuale. E totuși un haos fermentativ, căci nu lipsește producția de

cărți bune. Dar, cum ziceam, nu apare nicio idee cu adevărat novatoare. Nu mai este vremea marilor personalități polarizante, ci a vedetelor, chiar dacă stimabile. Noile modele, câte există, au un prestigiu mai curând parohial. La toate acestea să mai adaug și acutizarea unui complex al ierarhiilor, adică al locului pe care scriitorul îl ocupă în societate și în interiorul câmpului literar.

Scriitorul român caută să se identifice în primul rând în imaginea recunoașterii de către ceilalți. Vrea să aibă un loc consacrat oficial. În asemenea împrejurări, regăsirea de sine pare posibilă prin afirmarea pur și simplu a talentului și asta mai ales în „satul global” în care slăbesc atât sentimentul național al apartenenței, cât și legăturile comunitare de tip tradițional. Atomizarea societății, absența sentimentului comunitar sunt fenomene ale vieții contemporane cu efecte neașteptate mai peste tot. Este și cazul triumphiului obligatoriu într-o piață de carte eficientă – scriitor-editor-cititor. În spațiul culturii noastre, e greu să vorbești despre o relație funcțională între aceste trei entități. Ele funcționează mai degrabă autist, cei mai afectați fiind scriitorul și cititorul.

I. M. D.: - Apropos de viață literară, criză de identitate, apartenență, spui într-un eseu din *România literară* că: *S-a pierdut în mare măsură sentimentul solidarității de breaslă. Scriitorii se citește prea puțin între ei, iar generozității admirației și spiritului critic lucid tind să li se substituie promovarea interesată și excesivă de grup. În loc să fie dialogală, viața literară este mai degrabă un haos de monologuri autiste. Mai mult, cei vocali au avut imprudența să o transforme într-un complex al vinovăției și, astfel, pe fundalul unui proiect de demitizare și demistificare, mai totul a fost aruncat în derizoriu. Încercarea de demitizare generică a scriitorului și chiar a literaturii române în ansamblul său a nutrit scepticismul și apoi indiferența celorlalți. S-a dovedit repede că o comunitate de creatori nu-și poate menține prestigiul decât într-o perspectivă mitizatoare... Ai putea nuanța în plus?*

P. P.: - Când spun perspectivă mitizatoare, mă gândesc la faptul că prestigiul unui autor se construiește și pe o anumită aură de mister din jurul existenței sale. Cititorul simte nevoia să-și reprezinte scriitorul ca pe o ființă neobișnuită, doar aceasta fiind capabilă să spună lucruri ieșite din comun. El vrea să creadă că „împăratul nu e niciodată gol”. În modernitate, de exemplu, boema nu înseamnă doar un mijloc de individualizare, ci și o tentativă, fie și inconștientă, de seducere a publicului. Desigur, nu mă gândesc doar la persoana ca atare a scriitorului, ci la ideea de scriitor pe care breasla o poate impune la un moment dat societății. Dar, dacă singur îți afirmi marginalitatea și precaritatea condiției sociale, e greu să ți se recunoască forța diferenței.

Interviu realizat de
I. Maxim Danciu

exegeze

Erewhon al lui Samuel Butler: de la utopie la distopie

Cristiana Cornea

Samuel Butler (1835-1902), romancier și eseist englez, e un nume important al Epocii Victoriene târzii. A tradus *Iliada* și *Odiseea* și e autorul a patru opere majore: *Erewhon sau dincolo de munți* [*Erewhon, or, Over the Range*, 1872], *Autoarea Odiseii* [*The Authoress of the Odyssey*, 1897], *Și tu vei fi țărână* [*The Way of All Flesh*, 1903], *Umorul lui Homer și alte eseuri* [*The Humour of Homer and Other Essays*, 1913]. E cunoscut în special pentru interesul lui pentru ortodoxism, pentru gândirea evoluționistă și pentru studiile de artă italiană și lucrările de istorie și critică literară.

Procesul de definire a utopiei, atât sub forma unei construcții literare cât și ca produs al imaginației, e complicat. În ceea ce privește evoluția istorică, o definire a utopiei e greu de conturat pentru că însăși ideea de gândire utopică implică o mare varietate de schimbări și influențe, ce au avut loc pe fundalul unor contexte istorice diferite. Pentru a explica acest aspect, ne putem gândi la Nietzsche care consideră că „doar ceea ce nu are istorie poate fi definit”, sugerând astfel că orice încercare de definire a utopiei e zadarnică.

Din punct de vedere literar, utopia poate fi asociată cu ficțiunea pură, bazată pe aspirația constantă a omului de a accede la starea ideală a lucrurilor. Idealul e identificat, de-a lungul istoriei, ca fiind în strânsă legătură cu crearea unei societăți perfecte. În acest sens, lumea prezentată într-o viziune utopică e percepută ca o societate funcțională, bazată pe legi proprii, ritualuri și tradiții între care scriitorul utopic încearcă să găsească un echilibru. În acest fel, el încearcă să modifice percepția cititorului, desenând o societate care, inițial imposibilă, devine posibilă și, în cele din urmă, realizabilă.

În același timp, utopia poate fi analizată din mai multe unghiuri. Northrop Frye, de exemplu, sugerează că ea rezumă o concepție asupra societății, ce poate fi exprimată prin referire la mit și prezentând „o viziune imaginară a telos-ului sau a sfârșitului la care conduce viața socială. [...] Ca mit speculativ [...] desemnat să conțină sau să conțină o viziune asupra ideilor sociale ale individului”¹, utopia, asemeni literaturii, e adesea inspirată din realitate. De fapt, utopia, în viziunea lui Frye, captează elementele esențiale din societate, arătând modul în care aceasta ar arăta dacă aceste elemente ar fi dezvoltate.

În mod evident, utopia nu acoperă doar domeniul mitului ce corespunde Epocii de Aur, ci se află și în strânsă legătură cu proiecțiile distopice ale viitorului, ce desenează o lume lipsită de rațiune și stăpânită de progresul tehnologic. Uneori, utopia interferează și cu istoria actuală, ce se prezintă sub forma ucroniei, recreând o alternativă idealizată a istoriei; în alte cazuri, tinde să se focalizeze asupra ei (eupsihia), ca un fel de restaurare spirituală.

În complexitatea ei, utopia poate fi văzută atât ca descriere textuală a unui loc ideal, cât și ca „stare mentală” incongruentă cu realitatea în care apare, cum arată Karl Mannheim în *Ideologie și utopie*. Prin propriile ei reprezentări ficționale, utopia devine nu numai un spațiu mitic situat la limitele spațiului și timpului, ci desenează și un proces

al activităților umane.

Personalitatea iconoclastă a lui Samuel Butler e remarcabilă în contextul cultural, filosofic și literar al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Butler a dus, din punct de vedere moral, o viață independentă, consacrată căutării adevărului. În ciuda faptului că nu a reușit să devină un autor popular pe vremea când trăia, după moarte i s-au descoperit realele calități de scriitor.

Romanul *Erewhon* (al cărui titlu e o anagramă a lui „nowhere” - în traducere „nicăieri”) combină elemente din tradiția ficțiunii utopice cu elemente ale romanului picaresc (tema călătoriei), autorul dorind să scrie o operă complet originală scufundată într-un ocean de satiră. Statul Erewhon e folosit de Butler ca fundal prin care pune în lumină probleme ce îl interesează. Aceste probleme sunt strâns legate de conflicte sau inconveniente din timpul lui Butler și reflectă propriile lui soluții. Lumea fictivă a locuitorilor din Erewhon e creată ca o imagine distorsionată a Angliei victoriene, menită să demaște ipocrizia și absurditatea numeroaselor instituții englezești, cum ar fi Biserica (prin intermediul „Băncilor Muzicale”) justiția (prin intermediul proceselor desfășurate de cei din Erewhon), sistemul educațional (prin prezentarea „Colegiilor celor fără rațiune”), sau familia (prin prezentarea lumii celor încă nenăscuți). O parte semnificativă a cărții e dedicată criticii teoriei selecției naturale a lui Darwin. Capitolul „Cartea Mașinilor” conține interpretarea de către Butler a ideilor lui Darwin, transpusă într-o societate fictivă ce interzice orice urmă de invenție mecanică de teamă că aceasta ar putea într-o zi prelua controlul asupra umanității.

Plecând de la principiul îndoielii și al lipsei de încredere în lume și în încercarea de a distruge realitățile victoriene pe care le disprețuiește, Butler își găsește refugiul în operele literare pe care le creează. În acest proces complex, recurge la propriul lui mijloc prin care realitatea e prezentată ca fiind impură și coruptă: utopia satirică cu semnificație profetic-anticipatoare: „Erewhon e anti-utopie în măsura în care Butler a reprezentat în ea, într-un mod fantastic, credințe și practici din propria lui societate pe care le găsește ridicole și respingătoare. Arată bolile societății victoriene sub formă avansată: din acest unghi, e o imagine a viitorului Angliei, prezentat într-o lumină deloc propice.”²

Universul utopic e de obicei centrat în jurul unor viziuni idilice de puritate și perfecțiune care sunt subliniate de prezența unui mediu înconjurător de o frumusețe unică, a unor așezări umane amplasate în cele mai ascunse colțuri ale lumii sau a unor caracteristici aparte prezentate de locuitorii unor teritorii ce nu pot fi identificate pe hartă. Erewhon e o expresie a tuturor acestor însușiri, reunite pentru a crea universul fictiv care e explorat de Higgs, naratorul întâmplărilor. Lumea utopică, cum sugerează titlul cărții, e situată dincolo de piscurile munților explorate de naratorul care descoperă o întindere vastă de pământ după ce traversează cu succes cărările înguste și periculoase ale acestei regiuni montane. Element important în scrierile utopice, decrierea are rolul de a transmite cititorului sensul verosimilitudinii pentru

a-l adânci și mai mult în atmosfera cărții: „Era o asemenea așezare încât o puteai compara cu cea văzută de Moise în vârful muntelui Sinai, asemănându-se cu țara promisă în care nu avea dreptul să intre.”³

O altă caracteristică utopică ce se poate întâlni în *Erewhon* e legată de trăsăturile fizice ale locuitorilor. Cei din Erewhon sunt oameni foarte frumoși, cu un simț dezvoltat al generozității și bunătății: „Oamenii erau de o frumusețe ce era pur și simplu uluitoare. Nu am văzut niciodată pe cineva comparabil cu ei.[...] Bărbații erau la fel de frumoși ca femeile.”⁴ Pentru ei orice imperfecțiune fizică sau orice boală e de neconceput; iar când apar astfel de defecțiuni, oamenii urâți sunt, în general, respinși de societate și duși fie în spitale, fie ținuți în casă pentru a nu avea posibilitatea de a-și arăta chipurile în public. Butler preia această idee din Utopia lui Thomas Morus, în care societatea (fie ea un oraș perfect sau un loc izolat pe o insulă oarecare) prezintă o concepție insolită a libertății umane. Morus arată că la apariția unei boli incurabile bolnavului i se propune moartea, sub forma eutanasierii, ordinea fiind mult mai importantă decât libertatea de a trăi nedemn, în suferință. Ceea ce putem remarca e faptul că societatea utopică a lui Morus e bazată pe ideea perfecțiunii fizice (frumusețe și sănătate) și e menținută în această stare prin pedepsirea celor ce nu se supun legilor vieții codificate de societate (sinucigașii sunt lipsiți de înmormântare și aruncați într-o mlaștină). Cum avea să o facă Butler, Jonathan Swift prezintă și el în *Călătoriile lui Gulliver* o satiră îndreptată împotriva societății engleze, autorul dorind să exploreze posibilele utopii (cel mai bun exemplu fiind cel al liliputanilor al căror mod de guvernare e similar cu cel al Angliei). Pe urmele lui Morus dar inversând semnificația elementelor narative, Swift arată și el, prin intermediul struldbrugilor, că moartea la timp ar reprezenta o bună soluție, demonstrând că nemurirea, devenită o povară insuportabilă pentru societate, poate duce la nemulțumiri. De exemplu, struldbrugii nu au dreptul să dețină proprietăți pentru că se consideră că odată cu înaintarea în vârstă pot deveni avari putând ajunge cu timpul să conducă întreaga lume. Aflându-se în imposibilitatea de a muri, ei stau sub semnul unei aspre satire sociale. Marcați cu un semn fizic distinctiv (un punct roșu deasupra sprâncenei stângi), sunt stigmatizați de societate, primesc un ajutor minuscul de la stat, apar ca fiind deja morți din punct de vedere legal și trăiesc în condiții grele, disprețuiți de toată lumea. Oprobriul public ia locul eutanasierii. În ceea ce privește satira lui Butler, elementul utopic ce stă la baza narațiunii e reprezentat de modul simplu de viață, chiar rudimentar, al celor din Erewhon. Aceștia trăiesc într-un fel de univers arcaic, neatins de progres. Mașinile, la fel ca orice alt dispozitiv mecanic, nu sunt utilizate în viața de zi cu zi din cauza unei profeții făcute de un filosof înțelept cu privire la faptul că mașinile ar putea într-o zi evolua și înlocui omul. Această teamă de o posibilă anihilare are un asemenea impact asupra locuitorilor încât aceștia, după ce au progresat atât științific cât și tehnologic, renunță la toate invențiile mecanice și la tot ceea ce e produs de rațiune. Prin răsturnarea istoriei tehnologiilor, singurele rămășițe pot fi găsite în muzee, nivelul tehnologiilor admise de Higgs nefiind superior celui din Europa secolului al XII-lea.

Toate aceste elemente utopice creează fundalul manifestării satirei și, în consecință, *Erewhon* poate fi văzut și ca un text distopic ce se remarcă prin faptul că prezintă o imagine distorsionată a

unei societăți perfecte, și prin urmare, o reflectare deformată a utopiei. Satira e o parte esențială atât a operelor utopice, cât și a celor distopice. Prin observațiile făcute de Higgs, Butler încearcă să pună în lumină ideile false ale societății în care a trăit. „Băncile Muzicale”, „Colegiile celor fără rațiune” pentru tratarea criminalilor, toate sunt o sursă de satiră și ridicol. Monedele fără valoare distribuite de „Băncile Muzicale” pot fi asociate cu ideile și credințele lipsite de valoare emise de Biserica în societatea contemporană cu autorul, în vreme ce prezentarea „Colegiilor celor fără rațiune” e menită să sublinieze prostul sistem educațional din societatea engleză. Lipsa justiției în societatea victoriană e criticată prin portretizarea criminalilor din Erehwon care, în loc să ajungă în închisoare pentru faptele comise, sunt trimiși în spitale pentru a fi vindecați. Întreaga imagine a societății e prezentată pe dos pentru a amplifica satira. Această răsturnare a imaginilor ilustrează societatea descrisă inițial în mod pozitiv de narator și transformarea ulterioară a acesteia într-un fel de societate negativă. Cu alte cuvinte, utopia e înlocuită de umbra ei, anti-utopia, ce reflectă degradarea și dezumanizarea societății; degradare provocată adesea de pierderea controlului în societate sau de incredibile descoperiri ale științei, al cărei destin e să evolueze și să domine.

Distopia poate fi identificată în *Erehwon* și la nivelul principiilor pe care le urmează locuitorii ținutului. În acest sens, scriind „Cartea Mașinilor”, Butler nu dorește doar să ridiculizeze teoria lui Darwin, ci încearcă, totodată, să arate interesul oamenilor din Epoca Victoriană pentru mașini și consecințele negative ale utilizării acestora.

În încercarea de a prezenta imperfecțiunile societății în care a trăit, Butler își construiește satira utopică pe dihotomia dintre utopie și distopie. Cartea demonstrează coexistența satirei și utopiei într-un text literar autoreferențial care surprinde toate dezavantajele epocii victoriene. Butler dorește să prezinte modificarea de sens ce are loc prin prezentarea ținutului într-o viziune utopică ce duce la formarea unei percepții distopice. Autorul reușește să combine într-un mod ingenios utopia, satira și distopia pentru a sublinia atât aspectele pozitive, cât și cele negative, tratate cu inventivitate și virtuozitate stilistică. Anii în șir și vieți după vieți pot trece, dar nu putem ști nimic despre ele. Putem doar să deținem cunoștințe ce pot fi de folos atunci când sunt folosite în scopul dezvoltării artei, religiei, științei și filosofiei. Când motoarele minții sunt folosite împotriva cunoștințelor, atunci, crede Butler, e datorită fiecărui om inteligent să le atace. Astfel, a atacat religia; l-a atacat pe Darwin; și s-a atacat pe sine mărturisind că orice va scrie va trebui utilizat în scopuri scandaloase. Samuel Butler e un scriitor înzestrat cu darul rar al unei minți scilpitoare, originale, ostile prejudecăților.

NOTE

1 Northrop Frye, *Varieties of Literary Utopias*, citat în F. E. Manuel, „Utopias and Utopian Thought”, publicat în *The Criterion*, nr. 135, octombrie 1996, p. 25.

2 Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, p. 106.

3, 4 Samuel Butler, *Erehwon, or Over the Range*, The Penguin English Library, London, 1970, pp. 70, 79.

accent

România comunistă. Propagandă și cenzură

Ioan Tomoiagă

Pînă de curînd am crezut că anumite metehne ale scrisului istoric au apus odată cu regimul comunist, dar ne-am înșelat. Din păcate, lucrarea lui Tiberiu Troncotă, *România comunistă. Propagandă și cenzură*, apărută în 2006 la editura bucureșteană Tritonic, oferă ocazia reîntîlnirii cu metode vechi și deloc neonorante, mai ales pentru un tînăr cercetător de astăzi. Cu toate acestea, ea încearcă să „lumineze imaginea vremurilor cețoase ale comunismului”, așa cum scrie Brîndușa Armanca în *Prefață*, propunînd „cronologii și analize cu metode ale istoriei[...]”, cu bibliografie la zi”. Am putea spune, astfel, că lucrarea avută în discuție își merită prefațarea, iar prefața își merită cartea.

Nu vrem să stăruim prea mult asupra structurii lucrării (eventual, vom relua această problemă spre final), care este mai puțin importantă în cazul de față, ci vom îndrepta atenția cititorilor spre conținutul acestei lucrări, marcat de însușirea unor idei ale altor istorici sau de trimiteri bibliografice false, precum și de folosirea unui aparat critic deficitar.

O „explorare” doar la suprafață a acestei lucrări a relevat lucruri interesante în acest sens. Astfel, în capitolul al II-lea, intitulat *Tranziția către totalitarism*, autorul citează, la pagina 47/nota 128 pe Jean-François Soulet, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 și pînă în zilele noastre*, Ed. Polirom, Iași, 1998, p. 27, din care ar trebui să aflăm că „Ion Lugoianu scrie în *Universul* un amplu articol ce viza înființarea Ministerului Presei și Propagandei, care avea un rol de intoxicare cu știri false și articole partizane comunistilor, puternicii zilei”, dar nici vorbă de așa ceva. Bănuiala că nu este singura trimitere de acest gen s-a adevărat ulterior. La pagina 56 a lucrării sale, Troncotă continuă să trimită la autorul menționat mai sus, prin nota 160, scriind despre „campaniile de presă susținute de comuniști contra fruntașilor țărăniști și liberali, denunțați drept fasciști”, dar la pagina citată din *Istoria comparată...*, 65, se analizează practicile instituționale din sinul partidelor comuniste, fără să fie amintit undeva cazul celui din România. Cum probabil autorul și-a dat seama că *Istoria comparată...* a lui Jean-François Soulet reprezintă o lucrare valoroasă pentru înțelegerea comunismului est-european și nu numai, a continuat să o folosească și la pagina 88 a lucrării sale (capitolul al III-lea *În umbra lui Stalin*), prin nota 290, unde, de asemenea, referirea la „realismul socialist [...] ca metodă de creație” nu se regăsește în *Istoria comparată...*, pagina 57, chiar dacă am fi vrut ca, de această dată, să avem mai mult noroc. Lipsa spațiului necesar unui asemenea demers ne împiedică să redăm conținutul paginii citate și lăsăm această dorință cititorilor avizați.

Aceștia ar fi surprinși să constate că Tiberiu Troncotă nu face deloc discriminări în ce privește însușirea ideilor și a unor pasaje din lucrările altor autori, încercînd, pe cît posibil, să „împace” atît istorici străini, cît și istorici români, lucru atît de necesar unui echilibru al lucrării. Prin urmare, la pagina 83, nota 264, autorul trimite la Gheorghe Buzatu, Mircea Chirițoiu (coord.), *Agresiunea comunismului în România. Documente din arhi-*

vele secrete: 1944-1989, vol. I, Edidura Paideia, București, 1998, p. 15, pentru a ne face cunoscut că „întreaga activitate editorială se afla sub controlul Ministerului Artelor și Informațiilor”, în cadrul căruia funcționa și o „Direcție a Presei și Tipăriturilor”. Stupoare însă! La pagina indicată am găsit doar o Bibliografie sumară. Documentele secrete, de mare valoare, descoperite de istoricii ieșeni, l-au speriat într-atît pe Tiberiu Troncotă, încît cenzura, instrumentată de Serviciul Autorizării Cărilor, despre care vorbește la pagina 90, nota 299 cf. Gheorghe Buzatu, Mircea Chirițoiu, *op. cit.* p. 98, era rezultatul decretului nr.319 al Prezidiului M.A.N. al R.P.R., privind înființarea de Gospodării Agricole Colective!!

Citarea la întîmplare pare să fie specializarea domnului Tiberiu Troncotă. De acest lucru n-a scăpat nici Stelian Tănase, *Anatomia mistificării 1944-1989*, Humanitas, București, 1997, p. 68, la care se face trimitere, prin nota 293/pagina 89, unde citim (a cîta oară!) despre Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, cu rol major în cenzura comunistă dejistă. Căutarea noastră a dat, însă, peste altceva: un interogatoriu din octombrie 1959 luat arestatei Acterian Sadova Maria de către un locotenent de securitate, privind legăturile acesteia cu oameni de cultură români emigrați.

Tot în capitolul III, vorbind despre persecuțiile la care au fost supuși peste 180 de membri ai fostelor elite, din „care 2/3 fiind trecuți de 60 de ani”, autorul ne uimește cu adevărat, trimițîndu-ne să ne documentăm pe larg, prin nota 403/pagina 111, în Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, Editura Enciclopedică, București, 1998, p. 88, unde „facem cunoștință” cu mai toate zeitățile din societatea daco-romană. Altfel spus, între ceea ce scrie Tiberiu Troncotă și ceea ce citează există uneori chiar diferențe de aproape 2000 de ani! Plagiarea, însă, îi ia mai puțin. Tiberiu Troncotă copiază aproape un fragment întreg din

Mihai Bărbulescu et alli, *op. cit.*, p. 529, referitor





la ascensiunea lui Ceaușescu, atribuindu-l, în lucrarea sa, la pagina 165/ nota 651, lui Iosif Constantin Drăgan, *Istoria românilor*, Editura Europa Nova, București, 1993, p. 267. Un alt fragment din Mihai Bărbulescu et alli, *op. cit.*, p. 529, referitor, de asemenea, la ascensiunea lui N. Ceaușescu în Comitetul Central este redat de Tiberiu Troncotă la pagina 166 a lucrării sale, fără a se mai indica vreo notă! Păreră personală! și exemplele ar putea continua și cu alte lucrări „citate” de autorul lucrării de față.

În asemenea condiții, a vorbi despre structura lucrării este mai puțin relevant. Cu toate acestea, trebuie să precizăm că și sub acest aspect, lucrarea de față este prost concepută: din cele cinci capitole (*I-Preambul. Precizări necesare; II-Tranziția către totalitarism; III- În umbra lui Stalin; IV- Dezghețul; V- Epoca de aur*), primele patru acoperă perioada lui Dej, doar ultimul fiind alocat perioadei lui Ceaușescu, ceea ce, în opinia noastră, reprezintă un dezechilibru serios al lucrării. Nici dimensiunile ei nu sînt prea generoase, mai ales că autorul și-a propus să investigheze două fenomene importante ale comunismului românesc: propaganda și cenzura. Lucrarea are un pronunțat caracter descriptiv, așa-zisele analize de care vorbea autoarea prefaței sînt simple preluări din diverse lucrări sau cel mult prezentarea rolului unor instituții de cenzură și de propagandă.

Conceperea metodologică și tehnică a lucrării prezintă, de asemenea, numeroase carențe. Astfel, autorul își construiește lucrarea pe câteva lucrări, de altfel, importante, cum sînt cele ale lui Șerban Rădulescu-Zoner, Bușe Daniela, Beatrice Marinescu, *Instaurarea totalitarismului comunist în România*, Ed. Cavallioti, București, 1995 și Bărbulescu, Mihai, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, Ed. Enciclopedică, București, 1998, și altele, pe care le citează în exces, în dauna altor surse bibliografice, prezentate, de altfel, în lista de la sfîrșitul lucrării. Există și lucrări nou apărute despre propaganda comunistă românească, pe care autorul nu le cunoaște, din moment ce nu le menționează, așa cum este Eugen Denize, Cezar Mățu, *România comunistă. Statul și propaganda. 1948-1953*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2005. O altă carență este dată de absența ziarelor și revistelor din lista bibliografică finală, deși ele apar în notele de subsol. De asemenea, autorul confundă pe *Ibidem* cu *Idem* și uită, de multe ori, să treacă pagina de unde ia informația, la fel cum procedează și în privința traducătorilor sau a îngrijitorilor unor ediții de lucrări, care sînt omiși din bibliografie. Putem suspecta autorul de încercarea de a produce confuzie totală pentru a îndepărta orice cititor avizat de dorința de a verifica informația scrisă, deși acest aspect nici n-ar trebui pus în discuție măcar. În afara acestor probleme de tehnică a lucrării, lipsa unor surse arhivistice dăunează și ea caracterului științific al lucrării, oricum puternic afectat și de structura cărții.

Lucrarea lui Tiberiu Troncotă trebuie văzută, totuși, ca o inițiativă ambițioasă, o încercare de sinteză asupra unui subiect deosebit de sensibil și foarte dificil de explorat. Lăsăm însă cititorului plăcerea și șansa de a descoperi această lucrare, în complexitatea ei, precum și de a decide asupra problemelor de etică profesională pe care le ridică.

arte & investigații

Steaguri pe turnuri (VIII) Noile „armonii” ale destinderii

Radu Vasile

*Moscovite ziduri multisekulare
Strălucesc în haine noi, de sărbătoare
Și sub sărutul soarelui ce arde,
Urcă spre-nălțime codru de stindarde.(1)*

Pe vremea când Eduardo Paolozzi (2) își ilustra opera cu imaginea primului *sputnik* sovietic și decreta *Open New Era, This Is Tomorrow* (1957), tinerii români poposeau, invitați la Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova, lăsând în urmă, temporar, angoasa învățămîntului ideologic și de clasă, imaginea severă a secretarului UTM, inflexibila sa *tărie revoluționară*. Chiar dacă, de la înalta tribună a Festivalului, K. E. Vorosilov - șeful guvernului sovietic - îi întâmpina pe tinerii din cele 122 de delegații din lume cu mobilizatoarele slogane: „*Trăiască tinerețea - minunata primăvară a omenirii! Trăiască popoarele care au trimis pe tinerii lor reprezentanți la cel de-al VI-lea Festival Mondial!*” *Zeci de mii de porumbei își iau zborul spre înaltul cerului. Tineri din lumea întreagă, stați de strajă bunului cel mai de preț: Pacea!* (3)

Muzica... „luptei” pentru pace.

În aprilie 1949, se ținea la Paris, în marea sală Pleyel, Congresul Mondial al Partizanilor Păcii. Louis Aragon, unul dintre suprarealiștii care cochetaseră cu gândirea de stînga, îl convinge pe Picasso să facă un afiș pentru Congres. Ambii se opresc la o imagine care tocmai fusese publicată în acel an de Kahnweiler, intitulată *La Paloma* (*Porumbelul*). Era un laviu desenat spontan, aplicat pe o placă de zinc, al cărui impuls emoțional l-a constituit pentru Picasso nașterea fiicei sale, Paloma. Sedus de cântecul de sirenă al comuniștilor sovietici, Picasso se înscrieseră în Partidul Comunist Francez. *Armă politică sau sfidare, [La Paloma] este, în același timp, o operă de artă de-orară perfecțiune. În ciuda faptului că a fost folosită pentru Congresul Păcii, Academia de Arte Frumoase din Philadelphia decernează în toamna aceluiași an Columbei, expusă atunci la New York, premiul „Pennel Memorial Medal”, distincție înființată în anul 1928 de către membrii Clubului Acuareliștilor.*(4)

În felul acesta se naște, pentru arta postbelică, o tematică nouă, de un real umanism, care va fi



Richard Hamilton, *Care sunt exact lucrurile care fac căminele de astăzi atât de deosebite, atât de atrăgătoare*, colaj, 1956



CONGRÈS MONDIAL
DES PARTISANS
DE LA PAIX

SALLE PLEYEL
20-21-22 ET 23 AVRIL 1949
PARIS

Pablo Picasso, *La Paloma*, afiș pentru Congresul Mondial al Partizanilor Păcii, 1949

îmbrățișată cu ardoare de mulți creatori din est și vest, dincolo de coloratura taberelor politice în care aceștia se găseau, la un moment dat, angajați.

Semnalul acestei noi preocupări tematice l-a dat artistul sovietic Boris Prorokov, autorul, printre altele, al unor cicluri de grafică militantă intitulate *Pentru Pace* (1950) sau *Aceasta este America* (1949) și *Maiakovski despre America* (1951).

Printre lucrările reproduse în epocă până la sașietate au fost lucrările *Docherii francezi* - reprezentând un grup de muncitori care, încordați într-un efort solidar, împing de pe chei un tanc în mare, sau *Noi impunem pacea* - reprezentând un muncitor în salopetă care oprește moartea călare, o reprezentare dramatică, hiperbolizată a imperialismului militar al statului american, în plină epocă a confruntării și războiului rece. (5)

Munca și... Ospățul

În climatul de sărăcie endemică, de lipsă a resurselor de după război, profesorii și studenții de la institutele de artă, artiștii din statele socialiste aveau doar șansa de a participa, prin angajarea publică, la edificarea noii societăți. Poziția lor era „ridicată” la rangul... *agitatorului de profesie*, având o misiune importantă în economia profesiilor politice din statul comunist. Dar, pe stomacul gol era inconfortabil să confecționezi lozinci despre prosperitatea viitoare! Oricum, temele principale ale creației rămăneau slăvirea muncii și zugrăvirea chipurilor proletare.

Mai puțin preocupați de ecourile politice ale artei lor, artiștii pop americani nu păreau să fie interesați de anvergura angajamentului lor față de reprezentativitatea social-politică a discursului plastic, să se simtă responsabili de angajamentele *leadership*-ului politic propriu, aflat într-o confruntare explicită și explozivă cu forțele *lagărului socialist* condus de Uniunea Sovietică. Dimpotrivă, anticipând poetica *generației pierdute* a poetului Allen Ginsberg, se vorbea despre o

contradicție la nivelul individului care, lipsit de marile proiecte sociale, plonja în ceea ce Mario Amaya numea *obsesia comestibilului* din tradiția americană, în cea mai explicită acceptare a teoriei freudiene. Avântul comerțului și prosperitatea economică de după război se petreceau în același timp cu noile direcții din arta americană, unde devenea predominant curentul *pop*, mai ales pe linia inaugurată de școlile din New York și Los Angeles, de data aceasta fără furia polemică a dadaismului și a suprarealismului interbelic, atât de profund legate de protestul antirăzboinic.

Astfel, în vreme ce Wayne Thiebaud imagina nesfârșite șiruri de plăcinte umplute cu cremă sintetică de fructe, Roy Lichtenstein realiza benzi desenate alcătuite din ambalaje de sucuri artificiale de portocale, iar Jasper Johns reproducea cutii de bere, Andy Warhol se concentra pe ilustrarea cutiilor de supă concentrată, *brenduite* cu chipul expresiv, repetat în zeci de secvențe al starletei Marilyn Monroe. Tom Wesselmann imagina portocale uriașe, sticle de cola fără număr, iar Claes Oldenburg reproducea hamburgeri imenși din ipsos vopsit și va aduce în expoziție o mașină de gătit pe care se îngrămădesc farfurii și cratițe pline cu fripturi și legume care alcătuiau, în mod obișnuit, masa familiei americane. Peste acest munte de bunuri care stârnea poftă rablaisiene nesfârșite *flămânzilor* din lagărul socialist, plutea imaginea-concept a lui Richard Hamilton: „Care sunt exact lucrurile care fac căminele de astăzi atât de deosebite, atât de atrăgătoare”. (6)

În cealaltă parte a lumii, tinerii artiști din *lagărul socialist* se confruntă cu *forța* proletcultismului și realismul socialist, într-un uriaș efort ideologic de a le fi convertite mințile spre acceptarea unei doctrine politice care era departe de a produce, ca efect imediat, prosperitatea atât de râvnită la care ajunseseră americanii. Cel puțin, prin ceea ce susțineau și imaginau artiștii plastici! O societate radicală, profund sărăcită după război, care avea ca model de supraviețuire austeritatea economică și îndoctrinarea politică abuzivă. Modelul vestic stârnea poftă aprinse, germina vocația individualiste, dar copierea lui era aspru pedepsită. Orice tentativă de a asocia artei proprii modele ale artei pop sau ale artei abstracționiste constituia o *erezie inacceptabilă*, în locul imageriei vestului fiind instalat de către statul devenit singurul

mecena artistic, modelul artistului angajat să ilustreze conceptele iluzioniste agreeate de noile puteri aflate, ca și artistul, *în slujba clasei muncitoare*. Lovitura brutală, radicală, care urma să fie dată ideologiei burgheze a fost îndelung ținută de ideologia comunismului să se desfășoare pe terenul artelor plastice. În anul 1958 se sconta pe succesul mondial al *artelor roșii*, prin organizarea unei expoziții mondiale la Moscova, prilej de a racola în acest perimetru pe artiștii asiatici din China, Vietnam, Coreea de Nord și Mongolia. Confiscarea de către puterile postbelice din est și vest a porumbelului, simbol biblic al *Duhului Sfânt* și folosirea lui pentru uzul lor propriu n-au fost, firește, de natură să facă aceste sisteme ideologice și estetice să conveargă.

În cadrul celui de al doilea *salt* (7) al Partidului Comunist Chinez - cel de-al doilea cincinal de la declararea Republicii Populare Chineze (1949) - artiștii plastici au realizat în China, în anul 1958 peste 162.172 lucrări de pictură, gravură și articole teoretice, iar în Mongolia Interioară, un număr de 35 artiști plastici își propuseră să creeze 6899 de lucrări în același an. Pentru a ilustra elanul fără precedent care cuprinsese masele pe tărâmul artelor - un fel de *Cântarea Chinei* - avant la lettre, în districtul Sulu, provincia Hebei, în cursul unui singur an *masele au scris peste 233.000 de versuri, cântece și alte opere culturale, executând, de asemenea, în întregul district peste 90.000 de panouri*. În mod cert, China Populară, ne-o luase din primii ani înainte. La Peisian existau 1800 cercuri de arte plastice, iar numărul membrilor înscriși în acestea depășea 15.000 de oameni. În această perioadă ei au executat 183.000 foi! În satul Huanhu, doar 70 de locuitori au realizat într-o singură noapte... 3.500 de panouri (recorduri demne de Guinness Book). Fără discuție, au luat-o și înaintea artiștilor pop americani, care pierdeau, deja, prea mult timp cu zugrăvirea și consumarea Hamburgerilor! Scopurile artei fuseseră atinse! Cel puțin, în China... *întregul district (Peisian) este pavoazat cu panouri, iar cercurile de artiști plastici îmbină, de regulă, sarcinile politice cu cele de producție și de propagandă*.

Realismul socialist voia să combată abstracționismul postbelic, „lipsit de conținut social”, mai ales expresionismul francez care se afirmase imediat după război prin Jean Dubuffet și cea ple-

diadă de spirite *morbide* care invadaseră *Școala Internațională de la Paris* în epoca interbelică, începând cu Jules Pascin, Georges Rouault și Chaim Soutine. Lascivitatea dezgolită și imorală a lui Pascin, vehemența lirică și patetică - subliniată într-o cheie evanghelică - a lui Rouault, morbidețea, urâțeniile, mizeriile devenite pastă picturală la Soutine, toate trebuiau repudiate și înlocuite de mesajul patetic-umanist, înălțător, al realismului socialist. Toate sunt considerate ca ilustrând criza isterică, *epilepsia genetică* a artei burgheze decadente. (8)

Replică încununată de succes dată manifestărilor artei abstracționiste din Occident, (conturate îndeosebi la cea de-a 29 *Bienală din Veneția* și la *Expoziția Universală din Bruxelles*), *Expoziția Țărilor Socialiste*, deschisă la 26 decembrie 1958 la Moscova, prezintă peste trei mii (!) de tablouri executate de artiștii plastici din 12 țări: Albania, Bulgaria, Ungaria, Vietnam, R.D.G. (Germania de Est), China, Coreea (Republica Democrată Coreeană), Mongolia, Polonia, România, U.R.S.S. și Cehoslovacia.

După cum declara S.T. Konenkov în cuvântul de deschidere, *expoziția desfășoară în fața ochilor noștri tabloul complexelor și variatelor căutări creatoare ale artiștilor plastici din țările socialiste*. Această expoziție - adaugă N. A. Mihailov, ministrul culturii al U.R.S.S., în cuvântarea ținută cu acest prilej - *se opune artei burgheze în putrefacție, în plin proces de degenerescență*. Această expoziție este o lovitură dată purtătorilor ideologiei burgheze, manifestărilor revizioniste în mediul plastic (9) O recunoaște și unul dintre cei mai cunoscuți critici și istorici de artă englezi, Raymond Watkinson (10) Arta abstractă... *nu este decât o simplă răbufnire de forță primitivă, cu elemente de infantilism și vagi reminiscențe atavice*. Această tendință a dus în vara anului trecut (1957) la executarea de către doi cimpanzei, Betsy și Congo, a unor picturi discutate apoi cu toată seriozitatea în cadrul Institutului de Artă Contemporană.

NOTE:

1. Horia Crețianu, „Festivalul Păcii”, în *Rev. Flacăra*, nr. 18/ 1957, pag. 15
2. Eduardo Paolozzi (1924-2005) sculptor scoțian, figură binecunoscută a artei internaționale postbelice, suprarealist, promotor al „artei brute” iar, după 1950, prin *screenprint*-urile sale, a devenit unul dintre reprezentanții artei pop engleze și americane.
3. Octav Pancu-Iași, „Reportaj de la Festival”, *Revista Flacăra*, nr. 18/1957.
4. Antonina Vallentin, *Pablo Picasso*, Editura Meridiane, București, 1967, pag. 413.
5. Boris Prorokov (1911-1972). Grafician de presă și afișist, Maestru Emerit al Artei, deținător al Premiului de Stat, cunoscut ca artist militant pentru pace, împotriva imperialismului american, împotriva inegalității sociale și rasiale.
6. Dan Grigorescu, *Pop Art*, Editura Meridiane, București, 1974, passim.
7. U-Tzo-Jen, rectorul Institutului de Arte Plastice din Pekin, în articolul *Reflectând viața reală, să mergem cu hotărâre înainte!*, în revista *Arta Plastică*, nr. 9-10/1958, pag. 43-46.
8. Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București, 1971, pag. 150.
9. *Revista Flacăra*, nr. 18/1958, loc. cit.
10. Raymond Watkinson. Notă biografică. „Anul artistic 1957-1958 în Marea Britanie”, în *Revista Arta Plastică*, nr. 9-10/1958, pag 53/54.



Boris Prorokov, *Noi impunem pacea*

religie

philosophia christiana

Kant și Dumnezeuul moral

Nicolae Turcan

Discuțiile contemporane de filosofia religiei recur la Kant ori de câte ori vine vorba de idolul Dumnezeuului moral, rezultat al reduției epistemologice la rațiunea pură. Să ne oprim asupra criticii kantiene a religiei. Ceea ce trebuie semnalat de la bun început este faptul că ea se profilează pe fundalul modernității pentru care fundamentul discuției despre adevăr în teologie nu mai e constituit de revelația divină, ci de rațiunea care încearcă să dovedească în primul rând coerența doctrinelor (Pannenberg). Această reduție la rațiune articulează o definiție a religiei care sună astfel: „Religia (considerată subiectiv) este cunoașterea tuturor datorilor noastre ca porunci divine”.¹ Cum arată, în acest caz, religia adevărată?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să vedem cum se prezintă „credința religioasă pură” față de „credința religioasă ecleziastică”, după cum le denumește Kant în *Religia doar în limitele rațiunii*. Religia adevărată este o religie unică și imuabilă, spune Kant, fiindcă ea nu are un caracter istoric, precum credința ecleziastică – divizibilă într-o multiplicitate de credințe mereu concurente –, ci se bazează pe rațiune. Consecința acestei universalități este posibilitatea de a întemeia o biserică universală, adevărată și invizibilă, care să nu aibă tarele bisericii istorice, adică să nu se impună prin fapte, ci doar prin convingere rațională. Trăsăturile acestei biserici ar fi: din punctul de vedere al *universalității*, ea s-ar adresa tuturor oamenilor și n-ar mai fi expusă la pericolul sectelor, fiind pe deplin întemeiată pe principiile rațiunii; *calitatea* ar fi asigurată de puritatea imboldurilor morale; *relația* ar sta sub principiul libertății, necondusă nici ierarhic, nici prin iluminare, ci printr-un fel de democrație „rezultată din inspirații particulare”; în fine, sub raportul *modalității*, biserica adevărată s-ar dovedi imuabilă – deși ar păstra rezerva modificărilor conforme timpului și împrejurărilor în administrare – pentru că ar cuprinde *a priori* principii sigure, exprimate într-un cod de legi publice (deși Kant va refuza să o compare cu un sistem politic, optând mai degrabă pentru un soi de „comunitate casnică”).

Optimismul lui Kant nu se oprește aici, utopia devenind totală atunci când e vorba de universalitatea legii morale: „... există o cunoaștere practică – scrie filosoful – care, deși este întemeiată exclusiv pe rațiune și nu necesită nici o doctrină istorică, este într-atât de apropiată tuturor, chiar și de cei mai simpli oameni, ca și cum ar fi literalmente înscrisă în inimă: o lege ce poate fi doar numită pentru a îi fi recunoscută imediat autoritatea de către toți și care produce din sine o obligativitate *necondiționată* în conștiința tuturor, și anume a moralității; și ceea ce este mai mult, această cunoaștere ne conduce de la sine, fie la credința în Dumnezeu, fie este singura, cel puțin, ce ar putea determina conceptul de Dumnezeu ca legiferator moral, prin urmare ne conduce la o credință religioasă pură, nu numai pe înțelesul tuturor, ci care să poată fi onorată în cel mai înalt grad; ea conduce într-acolo atât de natural, încât atunci când voim să încercăm, interogând un om oarecare, ce nu a fost niciodată instruit în acest sens, aflăm că el posedă această credință în întregime și pe deplin.”²

De altfel, odată cu morala, ajungem în inima concepției kantiene despre religia adevărată fundamentată în mod necesar pe legi morale. Superioritatea virtuții față de orice alt serviciu divin este pentru Kant evidentă: nici rugăciunea (considerată inutilă), nici harul (considerat iluzie) nu-l pot satisface pe Dumnezeu, ci doar „dispoziția morală pură a inimii”. Chiar dacă, din punct de vedere istoric, credința ecleziastică precede celei pure, aceasta din urmă trebuie să se emancipeze, fiindcă „Trecerea treptată a credinței ecleziastice la autocrația credinței religioase pure este apropierea de împărăția lui Dumnezeu”.³

Emanciparea înseamnă totodată o serie întreagă de înlocuiri: autorii erudiți (preoții), necesari într-o religie a cărții, se dovedesc nenesecari în fața unei credințe morale care „se demonstrează de la sine”; libertatea ia locul unei atitudini despotice și autoritare reprezentată de cler, eremiți, stat; cultul și slujbele divine, adică tot ceea ce constituia o datorie ecleziastică, sunt înlocuite cu pura datorie morală, singurul serviciu divin acceptabil; în fine, oamenii devin mai buni, căci mai morali, spre deosebire de cei care rămâneau în afara binelui, pentru că chiar participând la slujbe ei nu-și împlineau datoriile morale. Într-un fel, ceea ce e în afara moralei e doar iluzie religioasă și, chiar dacă această propoziție poate fi acceptată, corolarul ei nu poate fi adevărat: ceea ce e credință ecleziastică este în mod necesar în afara moralei. Într-adevăr, întâlnim la Kant afirmații care susțin că religia morală face inutile miracolele, sau că doar moralitatea contează, nu sfințenia: „După sacrificiul buzelor, care este cel mai mic pentru el, până la cel al bunurilor naturale care, de altfel, ar putea fi folosite mai bine în avantajul oamenilor și chiar până la sacrificarea propriei persoane prin părăsirea lumii (starea de ermit, fakir, călugăr), omul îi oferă totul în afară de dispoziția sa morală”.⁴ Cu alte cuvinte, sfințenia exclude moralitatea!

Încercând să edifice o religie a rațiunii și a virtuților morale, Kant își încheie volumul despre religia în limitele rațiunii cu o critică la adresa principalelor metode de dobândire a harului divin (pe care îl vede într-un ciudat antagonism cu

lucrarea virtuților!). Mai întâi, este criticată *rugăciunea*, fiindcă ea devine o iluzie de dobândire a harului, fiind importantă doar în litera ei, nu în spiritul ei; or pentru Kant spiritul rugăciunii este important, iar el este stimulat „prin purificarea și înălțarea continuă a dispoziției morale”. Apoi, *frecventarea bisericii* este de dorit în măsura în care nu duce la idolatrie și nu induce iluzia de a fi devenit, fără eforturi morale, ci doar prin cultul exterior, cetățean al împărăției lui Dumnezeu. În al treilea rând, este criticată *consacrarea*, exprimată prin botez, ca neoferind niciun fel de har și nici iertarea păcatelor – o „superstiție aproape mai mult decât păgână”. În ultimul rând este criticată ceremonia comuniunii, care n-ar fi rea dacă ar ajunge la ideea unei „*comunități morale cosmopolite*”, dar trebuie criticată în măsura în care se consideră că astfel se dobândește har, fiind „o iluzie a religiei care nu poate acționa decât exact în opoziție cu spiritul aceleiași”. Pentru Kant, mijloacele de dobândire a harului îl face pe om să lase „atotbinevoitoarei providențe să facă din el un om mai bun, în timp ce el se străduiește să fie *evlavios* (o venerație pasivă față de legea divină), în loc să fie *virtuos* (aplicarea propriilor forțe în vederea respectării datorieienerate de el), unde ultima, totuși numai *unită cu prima* poate forma ideea ce exprimă cuvântul de *evlavie* (adevărată *dispoziție religioasă*)”.⁵

Prin felul în care îl concepe pe Dumnezeu, religia kantiană îl subordonează principiilor rațiunii, transformându-l într-un Dumnezeu moral, adică într-un idol al divinului construit de rațiune. Trăsăturile acestui Dumnezeu sunt lipsite de orice apel la mister, adevărata credință universală susținută de Kant susținând că Dumnezeu este creatorul atotputernic și legiferatorul moral sfânt, protectorul și susținătorul oamenilor și judecător drept, în vreme ce raporturile cu oamenii se bazează în mod exclusiv pe moralitate. În modul în care Kant percepe religia rațiunii în opoziție cu cea istorică, a Bisericii, descoperim o presupuziție: împlinirea virtuților morale și legea morală sunt pe deplin raționale și la îndemâna omului, în vreme ce ritualurile și slujbele Bisericii nu fac decât să ofere o iluzie satisfăcătoare, fără a avea vreo legătură cu moralitatea. Moralitate împotriva Bisericii, așa ar putea fi denumită această presupuziție care, în esența ei, este pe deplin neadevărată. Însă chiar dacă idolul Dumnezeuului moral se dovedește a fi un construct metafizic modern, el rămâne o provocare pentru contracararea poziției adverse, adeseori întâlnită, pentru care moralitatea n-ar avea niciun rol. Echilibrul nu s-ar putea contura decât într-un principiu pe cât de rațional pe atât de evident: nici moralitate fără religie – care l-ar rata pe Dumnezeuul cel viu –, și nici religie fără moralitate – care l-ar pierde pe Cel care se ascunde în poruncile Sale, după cum afirmă spiritualitatea filocalică a Bisericii.

Note:

¹ Immanuel Kant, *Religia doar în limitele rațiunii*, traducere de Rodica Croitoru, Bic All, București, 2007, p. 223.

² *Ibidem*, p. 255.

³ *Ibidem*, p. 181.

⁴ *Ibidem*, p. 245.

⁵ *Ibidem*, p. 275.



structuri în mișcare

Alte animaliere și cărți sub apă

Ion Bogdan Lefter

Grădină zoologică la Muzeul de Artă Contemporană! (continuare)

Pe alte „suporturi” (în *Zoomania.ro* de la MNAC/Muzeul Național de Artă Contemporană, august-septembrie 2010):

Mulțimi de mioare/Mioarițe pictate cîndva, persiflator, de Vladimir Șetran pe plăci de polistiren (decrepite, cu muchii mîncate și înnegrite).

Alături de o splendidă animalieră așternută pe o pînză de mari dimensiuni, în manierismul său bineștiut, Sorin Ilfoveanu expune și un surprinzător dip-tic de asamblaje parietale de lemn, nici tablou, deși parcă ar fi unul, nici sculptură, căci parc-ar fi pictură! Un taur devoră un om: stîngii albe, nevopsite, pentru cel din urmă, scînduri negre pentru vita care într-o secvență înghite capul, în cealaltă l-a îngurgitat deja cu totul și-l cuprinde, l-a încastrat între plăcile arse, decupate exact cît să facă loc, de la gura la coada animalului, conturului de corp uman.

Trei cîini de Ion Grigorescu din tablă, pe tablă lepădată, care și-a pierdut în timp netezimea: patru-pede „schițate”, tăiate neglijent dar expresiv de artistul cel mai experimental, care fuge de-o viață de fixarea într-o „formulă proprie”; sau - unul - doar desenat, improvizat, cu cretă, fără să-i mai fie apoi urmărit conturul cu foarfeca de tăiat tabla.

Tot cîini - din ciclul de fotografii pe care Iosif Kiraly le-a mai expus: experimente tulburi, în întineric, neliniștitoare.

La polul opus - imaginile lui Dan Hayon cu aceleași patru-pede (altele, bineînțeles!), sub titulatura ironică de *Cel mai bun prieten al omului*: cadre estetizate, perfecte, cu fundițe, furnizate cu ironie abia ascunsă gustului burghez pentru „drăguț”: „Ce cîini, drăguți, ce poze drăguțe!”...

Un „prieten al omului” fotografiat și de Gheorghe Raszovsky, multiplicat în trei plăci cu expuneri de culoare diferite, producătoare ale unui soi de mister care parcă „topește” personajul în întunecimea fundalului - alături de alte cîteva lucrări ironice ale polimorfului artist: de pildă un elefanțel pictat glumeț pe o pînză minusculă, cu o ramă foarte lată, parodic-emfatică; sau altă ipostază pe o pînză fără niciun cadru, atîrnînd ca o tapiserie pe perete, *Cadou de Crăciun* (*Gift for Christmas*) țîpător, de un kitsch savuros.

Cel mai radical-experimental suport, aici: blana de oaie pe care Romelo Pervolovici și-a extins seria

de persiflări ale stelulelor Uniunii Europene, ale simbolisticii „integraționiste”, deci. În alte lucrări ele se înghiteau animalier una pe alta, dar și mecanic, parcă-ntr-un *computer game*. Acum totul s-a fixat chiar pe blana mioritică la care cam știm că tînjesc lupii devoratori, nu?!

Filmulețul Ancăi Benera despre demontarea statuii lui Stalin din fața Casei Școlii și depozitarea ei dincolo de incinta Palatului Mogoșoaia, cu o mică statuie plasată undeva, în fața ecranului, cu același funest lider politic călare pe cal, în postura clasică a autocratului antic și medieval, în simbolism afixat, nu fără cinismul persiflator al sudurii lăsate la vedere între jumătatea de jos a corpului cine știe cărui împărat sau voievod și jumătatea de sus a statuii demolate, micșorate miniatural pentru asamblare.

În expoziție - alte lucrări, pe care nu le mai descriu, de Codruța Cernea, Reka Csapo Dup, Vasile Vasiliu-Falti, Alexandru Galay, Nicolae Groza, Vlad Iacob, Adriana Jebeleanu, Olga Morărescu-Mărginean, Viorel Mărginean, Florin Menzopol, Aurelia Mihai, Cristina Miron, Gili Mocanu, Vlad Nancă, Mihai Olos, Adrian Preda, Neculai Păduraru, Alexandru Rădvan, Ilie Rusu, Ioana Șetran, Ovidiu Simionescu, Donald Simionoiu, Ion Stendl, Simona Vilău, Marian Zidaru.

Imagine finală - de vizitator, dar și, într-un fel, de expoziție: printre pînzele cu intervenții minimale ale Ecaterinei Vrana, lăsate în mare parte cu textura la vedere, neacoperită cu nimic, doar ici-colo o linie de culoare păstoasă, o siluetă umană miniaturală, un animal mărunț, o inscripție naiv-ironică, descopăr că titlul uneia îl menționează chiar pe... Mihai Oroveanu! Într-adevăr, în partea de sus a suprafeței, mic-mititel, apare un portret: chip lătăreț, cu ochelari. Asemănarea e cu atît mai uimitoare cu cît nu e decît o schiță rapidă, din puține tușe, fără elaborație vizibilă. În maniera ei de jurnal vizual poveristo-glu-meț, autoarea îl va fi preluat pe directorul MNAC în rol de figură emblematică a muzeisticii actuale; însă ni-l putem închipui pe același, curator al *Zoomaniei*, selectînd special lucrarea pentru a pătrunde astfel, el însuși, în „menajeria” celor două etaje de muzeu: *mise en abîme* a expoziției și parodie a gestului vechilor maeștri, care-și includeau autoportretul în tablourile aglomerate, undeva, în plan secund, în fundal,

într-un colț, veghiînd în secret scenele respective și totodată privindu-ne pe noi, privitorii către ei, admirații, „iubitorii de frumos”, publicul artei din vremea lor și dintotdeauna...

Cărți pe fundul mării

De la Palatul Parlamentului - la Sala Dalles, tot la o expoziție MNAC: *Biblioteca scufundată* (25 august-17 septembrie), proiect al unei artiste române trăitoare în Italia, Ileana Florescu.

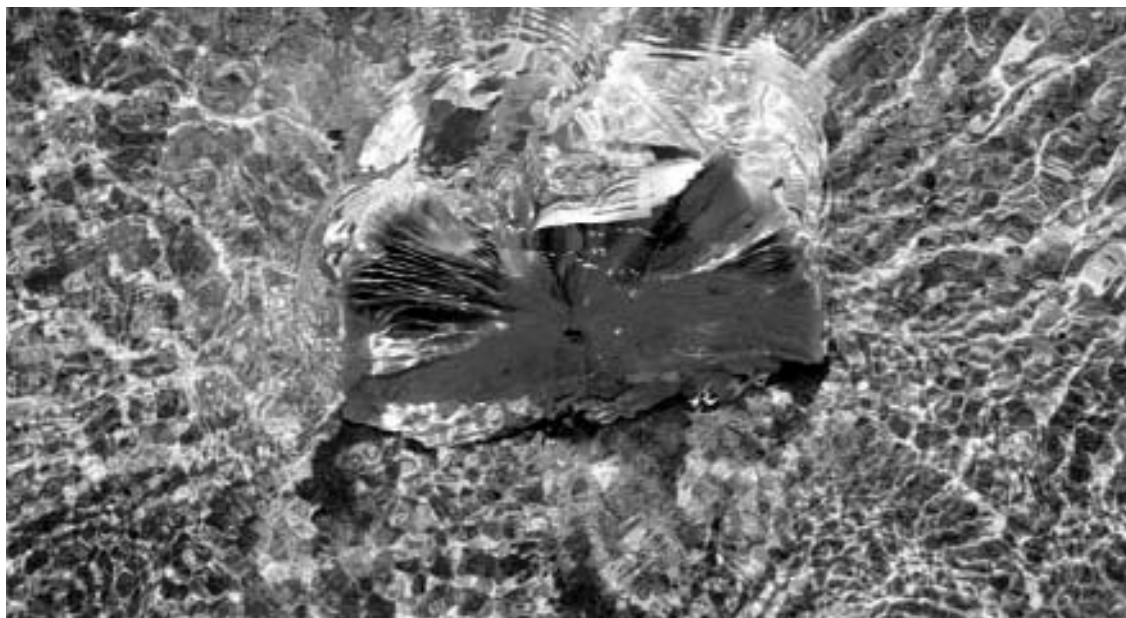
Idee interesantă, tulburătoare, combinație a două vechi teme, cea a bibliocidului și cea a diluviului: artista fotografiază cărți sub apă. Symbolism bogat pe ambele dimensiuni, venind dinspre ambele componente: tradiția livrescă, metonimie - de fapt - pentru întreaga istorie a culturii; și tragedia extincției prin scufundarea în marea aducătoare de moarte, dezagregantă, ca-ntr-un punct terminus al cărții și poate al vieții înseși.

Într-adevăr, opurile culcate pe nisip, legănate de valuri, fără alte obiecte în jur, fără alte contururi în afara unduirilor și reflexelor apei, au forța intensă a unor martori muți, vestitori ai sfîrșitului.

Apocalipsa? (Clădiri scufundate, orașe, continente - Atlantida?!...) Sau doar un avertisment, o proiecție a dezastrului posibil? Mesajul e cam defetist, cam conservator în esență (pe linia semnalelor de alarmă cum că am trăi vremuri de decadență, că lumea ar fi în pericol să se „scufunde”, la propriu sau - mai ales - la figurat...), însă expresivitatea vizuală a imaginilor salvează situația: salvează cărțile de la înec, îmi vine să spun! Căci viziunea opurilor plutitoare, deschise, cu paginile răsfirate, ca părul despletit, parcă într-o mișcare lentă, *au relanti*, e impresionantă, pe de o parte; pe de alta, există în toate aceste cadre și o rece, tăcută seninătate, o „serenitate” epurată de anecdotică existenței cotidiene, de unde o neliniștitoare calofilie a expunerii, un straniu manierism al acestor cărți care parcă ar fi una singură, supusă contorsionilor și prinsă în cadre succesive pe hîrtie, după fiecare nouă răsucire. Altfel, sigur că sînt titluri varii, de la unele din vechime și pînă la altele contemporane, mai ales din culturile occidentale, dar și rusești ori chinezești, deci etalînd alte sisteme alfabetice. Include în ciclul special pentru versiunea românească a proiectului (care a mai fost expus la Roma, în 2009): cărți de Eminescu (în care se pot citi rînduri despre mare...), de Mircea Eliade sau despre istoria Bucureștiului, orașul în parte distrus sub regimul comunist.

„Manierism”, am spus; dar cu o infuzie de tensiune venind nu numai dinspre tematică, ci și din percepția directă a degradării concrete: căci cărțile scufundate, odată impregnate de apă, cu copertile umflate și cu paginile ondulate sau și mai rău boțite, pînă la ilizibilitate, nu mai pot fi recuperate, au fost efectiv sacrificate pentru a fi fotografiate și incluse în *Biblioteca scufundată*. Pe cîteva le și vedem scoase din apă, uscate și așezate în casete de sticlă: diforme, nu se mai pot citi.

O interpretare posibilă, nu știu dacă luată în calcul de autoare: apocalipsa cărților ar putea fi și o consecință a trecerii culturii pe „suporturile” epocii „informaționale”, computeristice, internetistice ș.a.m.d.. S-a mai profetizat în ultima vreme! Optimiștii, printre care mă prenumăr, vor contesta - firește - atare fantasmă întristătoare...



Ileana Florescu

Pierre Jourde Năzbâtiile „bibliometriei”

Cum să devii cercetătorul zilei (1)

Sena se desfășoară departe de lumina zilei, în măruntaiele amenințătoare ale unui bunker. Suntem oare la Berlin, în anul 1945? La Moscova, în anul 1952? Nu, suntem la Paris, în anul 2008, al treilea arondisment. În sală, nici urmă de *apparatcik* ori birocrați de culoarea zidului, ci câțiva dintre cei mai străluciți reprezentanți ai universităților și ai organismelor de cercetare franceze: membrii Consiliului național al universităților (CNU), ai comitetului Centrului național de cercetare științifică (CNRS) și ai laboratoarelor din Paris și Ile-de-France. Elita intelectualității.

Cu greu se poate trece de ideea că locurile specifice cercetării și învățământului francez, cele unde se reflectează, se cercetează și se transmite cunoașterea, și care evocă mai degrabă un comisariat din România lui Nicolae Ceaușescu decât universitățile italiene, britanice ori americane, fac dovada unui dispreț generalizat și-al unei umiliri a universitarilor. Dar aceste frivolități sunt rapid îndepărtate, treaba e de altminteri serioasă iar personajele grave din tribune o anunță încă de la început înaintea acestui *aeropagus* de minți luminate: „Ne aflăm aici cu scopul de a pilota cercetarea.”

Într-adevăr.

Miracol al PowerPoint-ului, se aprinde un ecran mare care afișează tabloul de bord al unui Airbus. A, desigur, *pilotarea cercetării*, e foarte clar. Mințile cercetătorilor se luminează, căci sunt foarte inteligenți, n-au nevoie de mai mult de o imagine pentru a înțelege.

Totuși, vorbim aici despre gânditori, se știe, care trebuie stârniți. Să ne mișcăm. „Trebuie să apucăm acum taurul de coarne”, declară imperios oratorul. Ecranul proiectează acum nu o țeastă de vițel în vinegretă, nici o umbrelă, ci, incredibil, un splendid profil de taur. Imaginea corespunde întrutotul cuvântului, destul pentru a motiva puțin această bandă de intelectuali.

Despre ce e vorba de fapt aici? Despre propunerea de stagii de descoperire în bucătăriile unui McDonald's? Despre conversii în vânzarea de aparate electrocasnice? Deloc. Agenția de evaluare a cercetării și a învățământului superior (Aeres), cu bunkerul său, cu imaginile sale Airbus și coarnele de taur e organismul numit de guvern pentru a evalua cercetarea în Franța. E vorba de a pune la punct sisteme de măsură care să permită clasarea, deci și dotarea, centrelor de cercetare, și determinarea carierelor cercetătorilor în funcție de valoare estimativă a lucrărilor lor.

Dintr-odată suntem încrezători. Oamenii capabili de atare finețe (Airbus, taurul) nu pot decât să efectueze o evaluare pe măsură. Iar în ceea ce-i privește pe cercetătorii prezenți, aceștia trebuie să clasifice revistele științifice (A, B, C). În mare, cu cât cineva publică mai mult în reviste de calitate (A), cu atât cercetătorul e mai bun. Dacă publică un articol într-o mică revistă din Varșovia, citată rar (C), nu e bine. Dacă publică în schimb într-o revistă americană cu difuzare largă (A), sunteți net mai inteligent iar asta e excelent pentru cariera dumneavoastră.

Să adăugăm „factorul de impact”, care măsoară raportul dintre numărul de articole citând un cercetător și numărul de articole pe care acest cercetător le-a publicat, fără să mai luăm în considerare factorul H, factorul G ori alte mecanisme ademenitoare pe care universitatea se va amuza de-acum înainte să le mănuiască pentru a-și măsura

importanța. Asta va veni de la sine. Iată ce e „bibliometria”.

Evident, era de așteptat ca totul să meargă prost, cunoscându-i pe acești intelectuali reci, conservatori, repliați în jurul privilegiilor lor corporatiste. De săptămâni întregi petițiile împotriva sistemului de evaluare se multiplică în rândul cercetătorilor. Mișcarea e pornit din țările anglo-saxone, acolo unde de fapt s-au născut aceste sisteme, și pe ale căror modele se calciază Franța. Directorii mai multor prestigioase reviste internaționale de istoria științelor au publicat un comunicat comun prin care refuzau ca publicațiile lor să fie folosite în evaluarea bibliometrică.

Ei denunță criteriile Indexului European de Referință pentru Științele Umaniste (ERIH) din care se inspiră pe scară largă cei de la Aeres, în termeni oarecum usturători: „ERIH se bazează pe o neînțelegere fundamentală a modurilor de dezvoltare și publicare a cercetării în disciplinele noastre și în științele umaniste în general. Calitatea revistelor nu poate fi separată de conținutul lor și de metodele lor editoriale. O cercetare importantă poate fi publicată oriunde, și în orice limbă. O lucrare revoluționară are mai multe șanse să apară pe suporturi marginale, disidente ori neașteptate, decât în spații instituționale bine stabilite (1).”

Câteva asociații internaționale de matematicieni (printre care Uniunea internațională a matematicienilor, care decernează medalia Fields [2]) au publicat un raport care denunță grosolană și rusticitatea instrumentelor de statistică pe care se bazează clasamentele revistelor ERIH. Pentru Peter Lawrence, profesor la Cambridge, principalul rezultat al bibliometriei e că „obiectivul principal al savanților nu mai e să facă descoperiri ci să publice pe cât de mult posibil” așa încât „utilitatea, calitatea și obiectivitatea articolelor s-au degradat (3)”. Până și una din marile teoreticiene ale „impactului”, Anne-Wil Harzing, profesoară la universitatea din Melbourne, a publicat recent, alături de Nancy Adler, profesoară la McGill (Montreal), un lung articol în care pune serios problema efectelor bibliometriei (4).

În Franța circulă mai multe petiții și texte care se opun clasării revistelor (5). Cercetători însărcinați cu acest proces părăsesc Aeres-ul. Anumite comisii (cu precădere artele, limbile, științele limbajului) refuză pur și simplu să recurgă la asemenea clasamente. Ceea ce a dat naștere la reuniuni agitate și la tentative de resuscitare mai degrabă burlești cum ar fi cea care constă în propunerea de alcătuire a unei liste a revistelor fără ierarhizare (precum alcătuirea unei bibliografii).

Care sunt argumentele acestor dușmani ai modernității bibliometrice, care recent au constrâns Aeres-ul să renunțe momentan la clasificarea revistelor de literatură franceză și comparată?

Ei pretind că revistele anglo-saxone sunt supraevaluate de aceste estimări, fără niciun raport la calitatea lor reală; că această supraevaluare va provoca exodul textelor europene în aceste reviste și că astfel bibliometria provoacă ceea ce pretinde că măsoară; că anumite reviste românești ori libaneze în franceză cad în abisul clasamentului, excelentă metodă de promovare a culturii franceze în străinătate; că [bibliometria] presupune oferirea de pensii unor reviste cărora nu le mai rămâne decât să se culce pe lauri pentru eternitate; că principalul criteriu al publicării într-o revistă prestigioasă nu e neapărat calitatea științifică; că cercetarea îndrăzneată e adesea difuzată în reviste noi și necunoscute; că aceste criterii sunt în realitate cantita-

tive și nu se pliază pe măsurarea calității unei lucrări; că timpul e cel care adesea face să reiasă importanța cercetărilor; că valoarea unei reviste nu se măsoară prin difuzarea ei, nici calitatea unui text prin renumele revistei care îl publică; că majoritatea documentelor fundamentale, cu precădere din câmpul științelor, se află pe suporturi rare și confidențiale; că această supraveghere condamnă dinainte creațiile revistelor novatoare și îndrăznețe; că răsturnările de cunoaștere s-au produs adesea înafara ori împotriva instituțiilor bine stabilite și brevetate de Aeres; că numărul citărilor măsoară tendințele intelectuale, pozițiile de putere și audiența unui autor mai mult decât calitatea articolului citat; că toate acestea nu pot produce decât platitudine și aservire a gândirii.

Anumiți tipicari, precum Olivier Boulnois, medievist, filosof și director de studii la școala practică de studii înalte (EPHE), merg chiar până la a examina în detaliu listele Aeres-ului, unde remarcă reviste esențiale clasate B, reviste inexistente înregistrate corespunzător, periodice clasate de două ori, A sau B.

Alții se amuză să calculeze cota lui Aristotel și a lui Platon conform criteriilor bibliometrice. Foarte mediocru: acești bieți cercetători greci vor vegeta toată viața pe posturi subalterne. Emanuel Kant e mai bine cotate, însă net inferior în comparație cu Dov Gabbays. Albert Einstein sau Mihail Bahtin ar obține cu greu o avansare și credite de cercetare. Factorul de impact al lui Laurent Lafforgue era nul atunci când a obținut medalia Fields. Pe scurt, orice.

Progresul nu trebuie să stagneze din cauza asta. Să pilotăm cercetarea, să luăm taurul de coarne. Un bun pilotaj trebuie să fie automatizat, standardizat, mecanizat. Mai ales să nu gândim, să calculăm doar. Așa măcar părem obiectivi. Să numărăm, căci doar așa vom încuraja cercetarea, îndrăzneala, originalitatea.

Am putea, de altfel, să ameliorăm sistemul de clasare, și, pe lângă ședințele de motivare prin PowerPoint, să ne inspirăm în mod util din practicile de management ale McDonald's-ului. Cel mai bun vânzător de cheeseburgeri va fi numit angajatul zilei. Ar fi de dorit ca titlul de cercetător al zilei să fie acordat astrofizicianului sau arheologului merituos. Un șef din conducere l-ar săruta pe ambii obraji, fotografia i-ar fi agățată la Aeres, chiar în întunecimea bunkerului, și atunci, în sfârșit, vom fi luat taurul de coarne.

Note:

1. Text integral (în engleză) pe: <http://corporeality.net/museum/2008/07/17/humanities-journals-under-threat-from-the-european-research-bureaucracy-erih>

2. De la numele unui matematician canadian, John Fields (1863-1932). Acest premiu, echivalent cu premiul Nobel, se atribuie la fiecare patru ani unui matematician cu vârsta sub 40 de ani.

3. Citat de Nancy Adler și Anne-Wil Harzing, „When knowledge wins: Transcending the sense and nonsense of academic rankings”, *Academy of Management Learning & Education*, vol. 8, no. 1, New York, 2008.

4. „When knowledge wins...”, *op. cit.*

Cf. între altele:

<http://sauvonsluniversite.com/spip.php/article656>

5. Jonathan Wolstenholme: „Tragerea sforilor” (2005) Articol publicat în *Le Monde Diplomatique*, decembrie 2008.

Traducere din franceză de

Ana-Maria Suciuc

flash meridian

Un Booker surprinzător

Virgil Stanciu

■ Cercetătorii literaturii americane discută de multă vreme, teoretic sau aplicat, despre „romanul iudeo-american”, considerat cu îndreptărire a fi un fenomen major, cu o pondere considerabilă în clădirea romanului de peste ocean, îndeosebi în anii 1960 - 1970 și acum, în primul deceniu al mileniului trei. Dacă scriitorii de origine evreiască domină, prin număr și calitate, proza americană a ultimilor cincizeci de ani, acest fenomen nu este la fel de vizibil în literatura Regatului Unit.

Suficient de mozaicată și ea, în special ca rezultat al intrării în scenă a romancierilor postcoloniali, proza britanică nu a dat, totuși, până acum, niște scriitori de spiritualitate iudaică comparabili, ca excelență literară, cu un Saul Bellow, un Philip Roth sau un Jonathan Safran Foer. Probabil că singura autoare care se bucura de o oarecare faimă și care aparține cu adevărat *mainstream*-ului britanic este Elaine Feinstein, al cărei nume este bine cunoscut nu doar cititorilor de poezie și roman, ci și publicului îndrăgostit de literatura rusă, Feinstein fiind și o apreciată traducătoare.

■ Iată, însă, că premiul Man Booker pentru anul 2010 a revenit tocmai unui scriitor din această categorie, foarte puțin discutat în România, al cărui nume figurează rar în indexurile studiilor critice despre romanul britanic recent și care are o vizibilitate relativ redusă în propria-i țară, dacă e să ne căluzim după faptul că nu i-am văzut niciodată recenzată vreo carte în publicațiile importante, nici n-a figurat pe listele de *best-seller*-uri ale marilor cotidiane. Surpriza, am putea afirma, a fost totală. Este vorba de un autor „foarte literar”, după cum îl definește *site*-ul Consiliului Britanic, romancier, lector universitar și om de televiziune: Howard Jacobson, un „evreu din Nord” (născut la Manchester în 1942, lector de engleză la Wolverhampton Polytechnic din West Midlands și la Selwyn College, dar și în Australia, la Sydney). Ultimul său roman, *The Finkler Question* (Chestiunea Finkler) și-a adjudecat mult râvnitul premiu, ce-i drept într-un an când autorii de categoria grea nu au avut cărți în competiție. Conurenții lui Jacobson - autorii de pe „lista scurtă” a nominalizărilor - au fost: australianul Peter Carey, cu romanul *Parrot and Olivier in America* (el câștigase de două ori Bookerul, în 1988 pentru *Oscar and Lucinda* și în 2001 pentru *The True History of the Kelly Gang*); irlandezo-canadianca Emma Donoghue cu *Room*; sud-africanul Dalmot Galgut cu *In a Strange Room*; Andrea Levy (născută în Jamaica, stabilită în U. K.) cu *The Long Son*, și Tom McCarthy cu romanul *C*, considerat favorit până în ultima clipă. E interesant de observat că Jacobson nu a mai ajuns niciodată printre cei șase finaliști, fiind, totuși, nominalizat de două ori pe „lista lungă”.

■ Howard Jacobson a debutat în 1983 cu romanul *Coming from Behind*, bazat pe experiența sa de profesor în Midlands. În el se vede deja pregnant preocuparea pentru identitatea evreiască, redată prin tribulațiile eroului principal, Sefton Goldberg. Ulterior, romanele sale au apărut cu remarcabilă regularitate, remarcându-se prin știința de a exploata umorul situațiilor și prin construcția îngrijită a intrigii. *Peeping Tom* (1984) este o comedie ce are ca pretext gelozia sexuală, incorporând însă și un substanțial element metaficțional, un comentariu comic și critic subiacent la

adresa artei biografiei literare. *The Very Model of a Man* (1992) este o rescriere a povestirii biblice despre Cain și Abel. *No More Mr Nice Guy* (1998) îl are ca protagonist pe un critic de televiziune care traversează o criză identitară tocmai când se află la apogeul carierei. *The Mighty Waltzer* (1999), de factură autobiografică, este romanul lui Jacobson cel mai medaliat: plasându-și acțiunea în comunitatea iudaică din Manchester, în anii 1950, el a câștigat premiul Bolinger Everyman Wodehouse, acordat pentru excelență în proza comică, și premiul pentru roman al publicației *The Jewish Quarterly*. În *Who's Sorry Now* (2002), Jacobson construiește o impresionantă împletitură de povești de dragoste, atât comice, cât și tragice, redând colorat viața boemilor din sudul Londrei. *The Making of Henry* (2004) este o tandră poveste despre iubire, speranță și dezamăgire. Se cer menționate și două cărți nebeletristice: *Roots Schmoots: Journey among Jews* (1993), în care autorul își scrutează propria biografie și-și evaluează apartenența la comunitatea evreiască, și *Seriously Funny: From the Ridiculous to the Sublime* (1997), o analiză a comediei și funcțiilor ei, inspirată de experiența lui Howard Jacobson ca realizator de programe de televiziune.

■ *The Finkler Question*, spunea Edward Docx într-o recenzie din *The Observer*, cu mult înainte ca romanul să fi fost premiat, mustește de umor, căldură umană, inteligență și înțelegere față de semenii. Este splendid scris, cu sofisticarea neostentativă a scriitorului adevărat: aproape invizibilă, nemenită să epateze. Eroul romanului, Julian Treslove, a lucrat cândva pentru BBC (corporația fiind satirizată cu blândețe în roman), nu este evreu, dar manifestă un interes deosebit pentru cultura iudaică și vrea să afle, prin experiențe de viață proprii, ce înseamnă iudaicitatea din toate punctele de vedere: etnic, politic, social, intelectual, cultural, intelectual etc.. Conștient de mimicnia sa, Treslove dorește să facă parte din ceva vast: el vrea să fie evreu, fie și prin adopțiune. În paralel, aflăm povestea lui Sam Finkler, cândva prieten al lui Treslove, acum inamicul său

declarat și obiect al invidiei sale. Finkler e un filosof populist și popular, mereu prezent pe micul ecran și la emisiunile de la elitistul Radio Four. Finkler este evreu și Treslove folosește cuvântul „Finkler” cu sensul de „evreu”; ca atare, titlul romanului înseamnă, de fapt, „Chestiunea evreiască”. Julian Treslove este extrem de gelos pe Finkler și vrea, totodată, să-i semene întru totul. Finkler, deși evreu, urăște tot ceea ce reprezintă statul Israel. [În ultimii ani, foarte mulți intelectuali evrei din Marea Britanie au avut o atitudine critică față de politica Israelului în chestiunea palestiniană.] Un alt personaj aparținând aceleiași etnii este Libor Sevcik, un fost ziarist de la Hollywood, îmbătrânit, cândva profesorul celorlalți doi, acum în doliu după frumoasa sa soție. Spre deosebire de Finkler, el este pro-Israel. Dintre prezențele feminine, se detașează Tyler, soția lui Finkler, care, nefiind evreică, a fost complet asimilată și trăiește în mediul intelectual și cultural iudaic în modul cel mai natural. O mare parte a intrigii se concentrează asupra adulterului ei cu Treslove. *The Finkler Question*, așadar, provoacă cititorul să înțeleagă ce înseamnă a fi și a nu fi evreu - atât pe un ton serios și elocvent, cât și pe unul comic, batjocoritor. Romanul prezintă, ca în oglindă, atât meditațiile personajelor evreiești despre propria lor condiție, cât și felul cum este văzută și interpretată această condiție de către personajele *goy*.

■ Sir Andrew Motion, președintele juriului, a declarat că *The Finkler Question* „își merită din toate punctele de vedere premiul”. Este primul roman comic, a mai spus el, care a primit Booker-ul în cei 42 de ani de existență a premiului. Motivul din care Howard Jacobson a fost trecut cu vederea până acum, a mai presupus celebrul senior al literelor britanice, este modul comic și simpatic în care contemplă lumea.” Lui Jacobson îi place să se considere „o Jane Austin de origine evreiască”. Sir Andrew Motion i-a comparat însă cartea cu un alt gigant literar: „Ar fi o exagerare să spun că e shakespeariană, dar el [Jacobson] cu siguranță știe ceva ce știa și Shakespeare: că tragicul și comicul sunt strâns împletite.”



Știință și violoncel

Vânătoare de exoplanete

Mircea Oprea

Primele planete s-au descoperit cu ochiul liber. Ochi buni aveau și cei din Antichitate, așa că primele planete din sistemul solar le-au descoperit ei. Pentru următoarele a fost nevoie de invenția lui Galileo Galilei, luneta, și variantele ei perfecționate cu timpul, telescoapele. La găsirea planetei Neptun nici telescopul n-a fost de ajuns, au trebuit făcute calcule pornind de la dereglările din orbita planetei Uranus. Abia după aceste calcule pur matematice, obiectivul telescopului a fost în stare să descopere efectiv planeta. În legătură cu Pluton, am mai spus asta undeva, telescopul nu s-a înșelat, a găsit într-adevăr, în zona periferică a sistemului solar, un corp ceresc ceva mai răsarit, dar

s-a înșelat în aprecierile sale omul. Dorința noastră de a avea o nouă planetă era atât de mare, încât chiar așa am botezat-o, planetă, fiind nevoie să treacă decenii până să ne călcăm pe inimă, degradând obiectul cosmic respectiv la rangul inferior al planetoizilor. Care tot un fel de asteroizi sunt, ceva mai măricei.

Dincolo de orbita lui Pluton, telescoapele n-au mai putut găsi nimic consistent. Și nici mai departe, în lumea stelelor, n-au putut observa, multă vreme, nimic de felul acesta, deși părea absurd să se creadă că numai Soarele nostru are un sistem planetar, iar ceilalți sori nu. Stelele se văd perfect cu un telescop puternic, pot fi mărite până iau aspect de disc luminos. Planetele lor, în schimb, se află la mare distanță de globul incandescent al stelei, iar lumina reflectată de aceste minuscule aglomerări de materie este prea slabă pentru a impresiona placa fotografică sau retina observatorului. Până nu demult s-a crezut că nici n-o să putem observa vreodată, de la zeci sau sute de ani-lumină depărtare, vreo planetă aparținătoare unui exo-

sistem. Așa au fost botezate ipoteticele sisteme solare din galaxie, prin urmare nu e nicio mirare că planetele care ar trebui să le constituie poartă denumirea de exoplanete.

Descoperirea acestor exoplanete a început cu vreo două decenii în urmă, și numai după ce astronomii au avut o revelație importantă. Revelația era că nu mai trebuiau să caute planetele altei stele în beznele cosmice din apropierea ei, ci chiar pe discul stelar. Mai precis, trebuie surprins momentul când planeta, în evoluția sa pe orbita proprie, trece prin dreptul stelei respective, apărând ca o pată rotundă și întunecată pe fondul strălucitor. Așa ceva s-a mai văzut și în sistemul solar, când ba Venus, ba alt corp planetar trece prin dreptul Soarelui, fiind observabile prin micul disc negru pe care îl decupează pe fondul luminos al astrului nostru.

Firește, distanțele enorme până la stele fac o asemenea proiecție să fie greu de descoperit, dar nu imposibil. E imposibil doar în cazul telescoapelor de pe Pământ, unde filtrul atmosferei face aproape indistinctă variația de lumină prezentată de discul unei stele peste care trece la un moment dat o umbră planetară. Altfel stau lucrurile, însă, cu observatorii noștri deplasati în spațiul cosmic, mai precis, cu telescoapele instalate pe sateliți. Claritatea imaginilor luate din spațiul extraterestru este revelatoare pentru genul de observații ce implică prezența exoplanetelor, iar diferențele de luminozitate ale discului stelar pe durata fenomenului astronomic amintit sunt suficient de pregnante pentru senzori, încât să poată fi măsurate, permițând astfel calcule privitoare la dimensiunile corpului planetar studiat, la traiectoria și viteza lui de deplasare pe orbită. Telescopul cosmic Hubble a făcut începutul, dovedind că ipotezele lansate de la observa-

toarele cu vedere limitată de pe Terra nu erau fantezii, ci lucruri confirmabile. Iar telescopul spațial Kepler, lansat de NASA ceva mai recent, în martie 2009, nu face decât să sporească neîntrerupt numărul exoplanetelor cunoscute, care în numai două decenii a trecut deja de trei sute. De la zero planete observabile dincolo de limitele sistemului nostru solar, încet-încet avansăm spre constituirea unui întreg catalog. Iar de la scepticismul celor care considerau cu nu prea multă vreme în urmă Soarele și planetele sale un fel de singularitate excepțională în lumea galactică, începem să acordăm credit ideii că planete se află cam peste tot în Galaxie și, prin extensie, în Univers.

Până și „pensionarul” Hubble, despre care se știe că și-a făcut cu supramăsură datoria în anii '90 și la începutul mileniului trei, tot mai are de unde scoate exoplanete noi: din arhivă. O arhivă uriașă, acumulată prin cercetarea de la distanță a peste 200 de stele. Unele exoplanete au fost găsite atunci, dar interesant e faptul că altele, rămase încă ascunse, ni se revelează după tratarea prin tehnici noi a noianului de date stocate în memoria computerelor de la NASA. Este cazul, bunăoară, al unei planete masive din sistemul unei stele tinere, aflate la 130 de ani-lumină depărtare de noi. Astronomii o știu după o denumire codificată, HR 8799, fiindcă mitologia și-a cam terminat soluțiile, iar stelele cerului, scrutate cu telescopul, sunt inepuizabile ca număr și diversitate. Cât privește noile tehnici de procesare a imaginii, ele sunt atât de fine, încât permit să se detecteze în marginea coroanei stelare planete care până nu demult aveau o strălucire prea slabă pentru a fi observată pe fondul discului stelar.

Uneori, telescopul Hubble nu face astfel decât să-și spele onoarea, fiindcă planetele acelea au fost revelate de alte observații, ulterioare. Ele existau, totuși, și în înregistrările lui Hubble, trebuia să știi doar cum să le scoți la lumină. ■

Sport & cultură

Învingători în sport, învingători în viață

Demostene Șofron

Avem nevoie de modele, asta este sigur. Și modele de urmat avem în sport, avem în cultură, avem în viața științifică, singurele spun eu, care mai reprezintă România în lumea întreagă. Sînt oameni care ne fac cinste, sînt oameni dedicați, pasionați, motivați în demersurile lor ce vizează performanța, înalta performanță sportivă înalta performanță artistică, realizări științifice de vîrf, excelența cu alte cuvinte.

Mă opresc asupra excelenței în sport. Dar nu voi vorbi despre rezultate sportive, cunoscute, apreciate, reperi în analizele specialiștilor. Voi vorbi despre mai mult sau mai puțin cunoscutele bătălii duse pe un alt tărîm, cel medical. Este lupta împotriva cancerului, o bătălie aspră, din care mulți, tot mai mulți ies învingători. Sînt cei cărora li se potrivește rîndurile proverbului sanscrit, citez, „Ia aminte la ziua de azi/căci este viața însăși cea pe care o privești/În fugara trecere a zilei regăsești toate/realitățile și adevărurile existenței: /Binecuvîntarea de a crește/Frumusețea de a acționa/Măreția puterii/Căci ziua de ieri e doar un vis/Iar cea de Mîine e doar o închipuire/Dar ziua de Azi, dacă știi cum să o trăiești/ poate face din fiecare Ieri un vis fericit/și din fiecare Mîine o întru chipare a speranței/Ia aminte bine la ziua de Azi”.

Au luat și iau aminte „la ziua de Azi” devenind modele de urmat, Martina Navratilova (54 de ani; 18 titluri de Mare șlem, 167 de trofee la simplu și alte 177 la dublu, mai mult decît oricare alt sportiv din tenisul de cîmp mondial; cancer la sîn; „Vestea rea e că este vorba de cancer. Vestea bună e că nu s-a împrăștiat la alte organe” sau „Am plîns! A fost un șoc

total! Eram atît de sănătoasă. Pur și simplu, am simțit vestea ca pe un șut în fund. Credeam că dețin controlul asupra corpului meu, asupra vieții mele. Acum totul mi-a scăpat din mîini”; a suportat o intervenția chirurgicală de îndepărtare a țesutului canceros de la sînul stîng, intervenția suferită în data de 15 martie, 2010. În 17 martie, la două zile numai, Navratilova a luat parte la Indian Wells, seară demonstrativă pentru strîngerea de fonduri pentru sinistrații din Haiti); Marcos Antonio (27 de ani, fotbalist brazilian; jucător al grupărilor Corinthians Alagoano, Uniao Leiria, Auxerre, PAOK Salonic, Rapid în momentul de față; cancer la glanda tiroidă; a revenit pe gazon la numai două luni de la diagnosticare!, „Golurile i le dedic soției mele, cea care îmi dă forța să lupt să fiu cel mai bun !”); Milan Vukas (23 ani, handbalist, Serbia; cancer testicular; „M-am născut a doua oară. Totul este nou pentru mine. Acum știu ce înseamnă viața cu adevărat ! Am un mesaj. Nu fiți balcanici! O dată pe an să meargă oamenii la un urolog, pentru un control. Avînd în vedere că această boală nu are simptome, că nu simți durerea, te poți îmbolnăvi și ajunge aproape de moarte fără să-ți dai seama”); Lance Armstrong (38 ani, ciclism, Statele Unite; cancer testicular, diagnosticat în 1996; medicii au descoperit că avea metastaze la plămîni și ... creier!; „N-aș fi cîștigat niciodată dacă nu aș fi avut cancer!”; a pus bazele fundației ‘Right for Roses’, fundație ce sprijină bolnavii de cancer); Brian Laudrup (41 ani, fotbalist, Olanda; cancer limfatic; „Sînt șocat, sîntem șocați și eu și familia mea. Dar am fost încurajat de ceea ce mi-au spus doctorii, că

începînd de astăzi am de jucat un nou meci. E cea mai mare provocare din viața mea, dar am alături familia și pe toți cei apropiați, așa că sper să cîștig și acest meci”); Cristian Boroian (volei, cancer testicular; „știam că șansele mele de supraviețuire sînt destul de mici. Dar nu am încetat să sper că mă voi face bine și voi putea juca volei din nou”); Ludmila Enqvist (atletism, Suedia; cancer la sîn); John Charles (fotbalist, Țara Galilor; cancer la vezică; cel supranumit ‘Uriașul Bun’ avea să declare, citez, „Nimic nu este mai important decît să-i ajuti pe cei care au nevoie atunci cînd se mai poate face ceva pentru viața lor”); Tony Marsh (rugby), Scott Hamilton (patinaj artistic), Alex Baumann (înot), Luboslav Penev, Jose Francisco Molina (cancer la organele genitale), Ebbe Sand (toți fotbal), Corina Morariu (24 de ani; tenis de cîmp; Statele Unite; leucemie promilotică acută); Tamara Costache (înot; cancer la sîn), Eli Marrero (baseball, Statele Unite), Marian Pîrșă (fotbal, Republica Moldova; noduli cancerigeni), Mircea Sandu (fotbal; cancer la rect și la ficat; „Vestea că am cancer nu m-a doborât. Am rămas senin, pentru că știu că dacă vrei să trăiești, trăiești”), Arjen Robben (fotbal; Olanda; cancer testicular; „Am înțeles că în viață contează cel mai mult familia și sănătatea”), Mario Lemieux (44 ani; hochei; Canada; Sindromul Hodgkin, diagnosticat în 1993; s-a retras la finalul sezonului 2008/2009, pentru a da prioritate vieții).

Sînt exemple și modele, repet, de urmat. Sînt dovada că există viață după cancer. Totul e să crezi, să sper, să fii motivat în tot ceea ce înseamnă Azi, în tot ceea ce înseamnă Mîine. ■

portrete ritmate

Larisa Andrei

Radu Țuculescu

După douăzeci de ani... de la absolvirea unei facultăți tehnice, Larisa Andrei (un nume cu "rezonanțe" poetice...), se hotărăște să treacă "pe malul celălalt", în universul literaturii și absolvă a doua facultate, cea de Litere, îndeplinindu-și un vis mai vechi și, poate, chiar tainic... Traduce, apoi, mai multe volume din limbile engleză și franceză pentru ca, în sfârșit, să-și învingă sfiala și să debuteze cu un volum de poezii: *Anotimpul Vak*, Editura Galaxia Gutenberg, 2010. (*Vak*, cea mai veche formă de yoga...), discret și subtil ilustrat de tânărul plastician Andrei-Marius Varga.

Volumul este structurat în două părți: *Jurnalul unor perechi de aripi și Două zile în Gamizoană*, aceasta din urmă adunând texte poetice în proză, unde autoarea combină dialogul cu monologul interior, cu scurte și incitante descrieri ori meditații despre viață și iubire, despre moarte și existență cotidiană, dialogând chiar și cu Dumnezeu, fără patos ci cit se poate de firesc, oferindu-și (și oferindu-I...) șansa să înțeleagă mai bine lumea și ființele care o populează...

Larisa Andrei știe să descopere "pete" poetice și-n cele mai banale momente ale existenței. Pentru ea, cuvântul devine o frumoasă obsesie care o bîntuie adesea, provocînd-o. Din acest duel nevăzut, se naște poezie. Din acest neastîmpăr al cuvintelor pe care poeta se străduiește să le cumițească, oferindu-le locuri în spațiul alb al hîrtiei. (*A mai rămas un cuvânt/ împletit pe gleznele tale,/ liană veștedă, cu miros de must/ și răsărit înfiorat de brumă./ Nu știu să-l spun,/ știu doar să-l beau/ din căușul negru al urmei/ pe care-ai lăsat-o...*). Sfințește-te, cîntă-te, picură-te, cuvintele, șoptește poeta fără sfială. Căci, adesea, dantela cuvîntului i se zărește, adesea, pe sub poala fustei. (*Sunt pata întunecată/ ce surâde chinuit/ în zarea înroșită de apusul cuvintelor...*) Uneori, cuvîntul înfulecă, lacom, dezacorduri cu conținut crescut de grăsimi și-atunci ironia poetei devine subtil-grațioasă. (*Fii lacom, cuvântule!/ Înfulcă dezacorduri cu conținut crescut de/ grăsimi, dă gata vreo două/ ciovârte de versuri, delectează-te cu înjurătura/ pe care tot o reprimi,/ și... nah! ți se vede poezia dosită sub preșuri...*)

Poeziile și proza poetică ale Larisei Andrei trasează o mascată autobiografie a "stărilor" prin care a trecut și care au marcat-o. Ea știe, însă, să evite cu abilitate alunecarea în desuet, în facil. (*Ascuns în coconul meu de beton, una cu canapeaua, telecomanda și certitudinea materiei, mă simt în sfârșit în siguranță. Este adevărat că odată ronțaiam frunzele tinere a tot felul de idealuri, muguri fragezi, nou-născuți ca și mine. Acum însă nu am nevoie de asemenea hrană. Minciuna și spaima sunt delicioase, orice ar spune nutriționiștii sufletului - cred că mai degrabă nepriceperea lor în a le găti îi determină să vorbească așa...*)

Nevăzutele aripi ale poetei sînt țesute din cuvinte. Zeii ei trăiesc în herghelii sălbatice iar iubirea ia, mereu, forme surprinzătoare. Și în cele din urmă, filozofii au bătut cuie în palmele tuturor gîndurilor și le-au răstignit la intrarea în templu... (*E noapte la templu, culcate pe-o rîună/ Cuvintele zac,/ De ultimă eră, bâlbăită atîrnă/ Puternica Vak... E noapte la templu, când ultima rimă/ Râzînd a apus,/ Nu mai rămîne decât lunga vină/ De-a nu fi răpus...*)

Larisa Andrei este o poetă pe care cetatea o merită. ■

zapp media

Dihania CNA

Adrian Țion

CNA-ul e o creatură bizară cu urechile înfundate și cu privirea sașie. Când simte o furnicătură în brațul drept (cu care sprijină puterea), aplică rapid sancțiuni usturătoare în zona mogulilor răi. Când calcă pe bec mogulii buni, sfoarăie umflându-se în penele obiectivității activității de cerber neînfricat, hrănit gras din pensiile nevoiașilor. Răsfațată de soartă și obeză peste limitele normale, în plină epocă a glorioaselor diminuări salariale, dihania cu trăsături comuniste rezistă, ba chiar se extinde volumetric, fără să i se amputeze un degetel, bun să dea speranță de viață la o sută de cetățeni pauperi ce plătesc obligatoriu taxa tv, dar n-au televizor.

Cearta dintre creatura exclusiv castratoare și deputații din Comisia de Cultură a Camerei Deputaților a pus pe tapet o problemă deosebit de importantă: degradarea spațiului audiovizual. Iată că, mi-am spus cu satisfacție, în sfârșit, se pune degetul pe rană! Dar n-a fost să fie decât o simplă gâlceavă de tip dâmbovițean între susținătorii mogulilor răi și susținătorii mogulilor buni. Care-s buni și care-s răi e greu de spus. Mircea Badea susține că „degradarea spațiului audiovizual este o chestiune absolut subiectivă” pentru membrii CNA și după cum aplică ei sancțiunile se pare că așa e. Deși stă cu urechile înfundate, cum spuneam, la adevăratele blasfemii proferate în gura mare în media, dihania CNA reacționează la câte un adjectiv introdus de „binevoitori” în analizatorul acustic și fără să gîndească, sancționează. Victor Ciutacu a acordat calificativul „bună” unei persoane ce-și expune ostentativ formele. Ea expune mereu marfa de calitate sub o formă interogativă. E firesc să primească uneori, chiar în media, răspunsul așteptat. Ce e ilegal în asta? Ce vină are Mircea Badea că, aplicînd adjectivul „bucălată” aceleiași, CNA-ul a înțeles că ar fi vorba despre o formă posterioară a corpului? Sunt astfel de chichițe amendabile? Dacă ar fi existat CNA pe vremea lui Caragiale, marele dramaturg ar

fi fost sancționat și el pentru că a pus în gura Cetățeanului turmentat cuvintele: „În sănătatea coanei Joița, că-i damă bună!” Rigida creatură pare a nu cunoaște care e farmecul unui limbaj nuanțat și colorat, mai ales în cazul unor jurnaliști mustind de talent. De bună seamă ar prefera limbajul de lemn fără condimentări și conotații. Adică plat, monocord. Numai asta pot să înțeleg, dacă exclud interesele unora de a găsi nod în papură pentru a lovi în mogulii cei răi, invidiați pentru că sunt sufocați de o prea mare audiență. Astfel că dezinhibiții la minte și limbaj Badea și Ciutacu au luat-o peste bot de multe ori pentru glumițe sau luări de poziție foarte dure, dar permise de legile democratice. E drept, nu și de legile democratice din România. Înfrunțați de deciziile arbitrare luate de Consiliul pedepsitor, ei doi vor protesta în fața sediului CNA până se vor zgâlțâi ferestrele și pereții și scaunele. Pentru ca protestul lor să nu ia amploare, au fost preveniți să nu-și cheme alături admiratorii. Drept care simpaticul Mircea Badea a anunțat pe post: „Nu veniți!” Ce au înțeles fanii săi rămîne de văzut cîți vor fi pe la uși, pe la ferești. Ce a înțeles CNA-ul e clar, dar n-am să vă spun. E secret.

Toate astea se întâmpă în vreme ce oficialii așezați pe audiovizual ca pe un cuțăr cu arginți clamează cu insistență din ce în ce mai păguboasă mai multă CULTURĂ pe canale. Efectul obținut e doar puțin modificat. Avem „cultură de canal”, adică plină de dejecții și producții submediocre. În mod surprinzător, aceasta trece bine mersi nesancționată, deși e licențioasă din cale afară și uimește prin jignirile aduse bunului simț. Dacă nu mînjește portocaliul pedelist, poate să treacă. Desigur, nu e vorba de cultură, ci de eforturi disperate de a dobîndi audiență. Și pentru rating se poate sacrifica orice.

Ne-o dovedește cu asupra de măsură Kanal D, care anunță intrarea programelor tv într-o nouă eră, cea în care „infractorii periculoși devin staruri”. Dacă vorbim despre degradarea spațiului audiovizu-



al, atunci Kanal D bate recordul. Ucigașul Mihaelei Runceanu este pur și simplu invitat la emisiunea *Închisoarea păcătoșilor*. Un reality-show de toată groaza. Te înspăimîntă numai când te gîndești pe cine vei vedea pe ecran ca invitat. După ce a făcut 17 ani de închisoare pentru omorarea celebrei cântărețe, Daniel Ștefănescu va urma terapia recomandată de medicul Cristian Andrei și va putea câștiga 10 000 de euro ca să se reintegreze în societate. Pușcăriașii, s-ar părea (și tinerii zăluzi asta vor înțelege) că au mai mari șanse de a se realiza decât fraierii care n-au trecut pe la mititica. O lume exact pe dos. Nimeni nu spune că nu trebuie să le dăm șanse foștilor pușcăriași de a-și găsi un loc în societate, dar de aici până a-i face staruri tv e o mare distanță. Se pare că dihania CNA doarme dusă. Bine că ne apără de niște musculițe mai obraznice și lasă monstrul să ne intre în casă. Mulțumim, CNA pentru această distracție cu asasini! ■

jazz story

Ce este jazzul

Ioan Mușlea

În general, despre jazz, știm cu toții că este o muzică specifică negrilor și că își are originile în cântecele sclavilor de pe plantațiile din Sudul Statelor Unite. A încerca să dai o definiție atoatecuprinzătoare este zadarnic sau, în orice caz, la fel de greu cu a defini, în chip convingător, ce este poezia, filmul și, în general, orice formă de exprimare artistică "pe bune". De la definiții de genul "muzica e aia care cântă, domnule" și până la cele figurând în tratate ori dicționare dintre cele mai savante, în dreptul termenului jazz, putem da peste banalități de genul: "Stil muzical nordamerican, utilizat mai ales în muzica de dans, avându-și originile în *ragtime*-uri cărora le-a mai adăugat tot felul de sonorități excentrice ajungându-se la ritmuri de dans extrem de sincopate sau subtile" (dicționarul "Webster", ediția 1953) ori bizarerii cum ar fi "gen aparte al muzicii de dans a negrilor nordamericani, bazat pe ritmuri dezlanțuite. Muzică de dans sincopată în chip excesiv și extravagant" ("Dictionary of Modern Music & Musicians"); la fel de bine însă - atunci când își bagă coada ideologiile totalitare - ies la iveală enormități ca de pildă aberația nazistă: "Această muzică, cântată de niște degenerați, este cu totul străină sensibilității muzicale a germanilor" (Enciclopedia Brockhaus, 1935) sau etichetarea jazzului de către estetica comunistă drept *manifestare decadentă*.

În chip evident, jazzul continuă să fie considerat de către foarte multă lume fie ca o muzică excentrică și violentă, fie ca un gen prea complicat și greu de ... înțeles. De parcă, iertat să-mi fie, muzica ar trebui (neapărat) să poată fi înțeleasă! O asemenea etichetare este în bună parte întemeiată, întrucât, în fond, jazzul a fășnit, s-a născut din durere și suferință, iar prefacerile pe care le-a cunoscut în a doua jumătate a veacului trecut au mers mână în mână cu radicalizarea politică a "afroamericanilor", accentuând în chip vădit brutalitatea și violența acestei forme de manifestare.. Pe de altă parte, conștientizarea de către muzicienii de culoare a potențialului artistic al acestei modalități de exprimare explică în mare măsură un anumit ermetism și o complexitate, o sofisticare cu nimic mai prejos decât cele ce bântuie artele așa-zis majore.

După părerea mea - oricât ar fi de pretențioasă ori sofisticată - nici o definiție nu va putea lămurii/acoperi pe deplin un asemenea domeniu, rămânând - prin forța lucrurilor - incompletă sau oarecum nesatisfăcătoare. Iată de ce, în cazul de față, ați putea renunța fără nici o ezitare la comoditatea sau certitudinea înșelătoare a unei definiții, hotărându-vă, în schimb, să începeți prin a parcurge câteva capitole ale cărții de față și a asculta câteva eșantioane cât de cât semnificative din muzica despre care vă voi vorbi în continuare. Cât despre "povestea" cu a înțelege (cu adevărat) *muzica*, aceasta li se adresează (aproape) în exclusivitate profesioniștilor în vreme ce a te lăsa dus, pătruns, purtat de miracolul sunetelor stă, practic, la îndemână oricui ar fi dispus să facă un mic efort pentru a-l trăi..

Ați avea însă la îndemână o altă soluție și opțiunea atât de firească de a vă lăsa pradă acestei muzici atât de nepereche și de a încerca să o simțiți, să o trăiți, pur și simplu, cu toată ființa. S-ar prea putea ca, încercând astfel marea cu degetul și lăsându-vă "proștiți" de asemenea

îndemnuri, să trăiți - măcar o dată, pe viu și în direct - multășteptata confruntare sau contopire cu jazzul, care să vă modifice în chip radical judecățile; ar fi, altminteri, cât se poate de firesc să nu vă placă de-adevăratelea decât anumite "zone", stiluri sau perioade ori doar anumiți interpreți sau, în sfârșit, numai unele instrumente. Nu e cazul să intrați la "vreo idee" căci nu ar fi nimic grav, mai ales dacă unii dintre Dumneavoastră vă mai aduceți aminte că aceiași "fenomen" îl veți fi trăit cândva întocmai și în cazul muzicii "așa-zis" clasice (în special când intră în discuție formele sale contemporane, "la zi"). În cazul altora dintre voi/noi, o experiență asemănătoare putea să fi avut loc în domeniul rock-ului și al muzicilor *progresive* sau - mergând și mai departe - atunci când veți fi încercat o apropiere de ceea ce înseamnă astăzi poezia, artele vizuale ori "descifrarea" unor filme (de artă/autor). Întorcându-ne însă la jazz, chiar dacă, de pe urma primelor



experiențe, veți fi rămas cu un gust amar, nu e neapărat cazul să vă descurajați ori să abandonați! Oricum, lucrurile nu stau pe loc și - probabil, undeva, în timp -, perseverând, veți avea parte de alte confruntări, de noi apropieri, care să vă ajute să legați între ele anumite elemente (în aparență) dispartate, să explorați alte și alte zări sau perspective, sfârșind - în cel mai bun caz - prin a vă lăsa pradă beției unor sonorități, intensități ori sfâșieri



rarisime, incredibile.

Revenind însă la chestiune, ar fi poate nimerit să mă recunosc dezarmat și neputincios în a vă oferi o definiție "ca lumea" care să vă lămurească integral; mă consolează în parte doar faptul că, după părerea mea, situația (sau impasul) se prezintă cam la fel în tot ceea ce privește formele de exprimare artistică scăpate literalmente de sub control de-a lungul și de-a latul fascinanelor veacuri al XIX-lea și al XX-lea. Este extrem de semnificativ, în acest sens, faptul că - în anul 1981, într-o a patra ediție a *bibliei* jazzului intitulată "Das Jazzbuch"¹ ("Cartea Jazzului") - un mare muzicolog și expert într-ale genului, pe numele său Joachim E. Berendt, avea să declare că renunță la capitolul - copios, de altfel, și figurând în toate edițiile precedente - intitulat "Definiția jazzului". După îndelungi cumpăniri și ezitări, neamțul cel atât de doct a crezut de cuviință să opteze pentru conceptul cu totul neașteptat de calitate jazzistică. Din nefericire, însă, noua formulă nu s-a dovedit nici ea mai fericită sau mai convingătoare.

Iată de ce, după atâtea ezitări, poate că rostul acestei *introduceri în jazz* stă doar în a vă înlesni unele lămuriri și conexiuni, de a face cât de cât lumină în anumite unghere sau hățișuri ale acestei muzici și de a vă îndrepta pașii/privirile înspre câteva jaloane sau căi de acces; unele dintre ele - unanیم acceptate, altele - în mai mică măsură..

Să ne încumetăm, așadar, și să pornim la drum!

1. Kruger Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

Erata

Dintr-o regretabilă eroare tehnică, rândurile din finalul articolului d-lui Ioan Mușlea din numărul precedent al revistei au "sărit", ieșind din pagină. Cu scuzele de rigoare le reproducem în continuare:

"la noi, concertele/recitalurile de jazz "fac" (sau - mai bine zis - *făceau* !) cu regularitate săli arhitecturale, înțesate de tineri. Astăzi, când „oferta” culturală a devenit „pe bune” amețitoare mai mult ca ori-când, noile generații sunt cu adevărat libere și - în ce mă privește - le văd, le simt, le bănuiesc întotdeauna gata să pună întrebări, să încerce să se lămurească în toate privințele și în legătură cu orice le poate stârni interesul.

Lucrearea de față se adresează, așadar, cu precădere tinerilor, însă - în aceeași măsură - și tuturor celor ... "rămași tineri" și care se vor încumeta să descopere jazzul, să se apropie de el. Ea se vrea un ghid, o *adevărată* introducere în jazz care să lămurească anumite lucruri, călăuzindu-le pașii celor ce - chiar dacă încă ezită - vor cu adevărat să afle câte ceva despre începuturile, meandrele și devenirea acestei modalități de exprimare. *De obicei, când ajungi la sfârșitul unei introduceri, sunt amintiți cei cărora le rămânem îndatorați. Ei bine, mulțumirile mele se îndreaptă înspre incomparabilul Zsolt György, un adevărat guru pentru tot ce a însemnat jazzul în România ultimelor trei sau patru decenii.*"

Un (opus) Beethoven între două (opus-uri) Sibelius

Oleg Garaz

Numele dirijorului suedez Mika Eichenholz nu mai necesită o prezentare detaliată. Și nu doar pentru publicul meloman clujean. Este un interpret care oferă certitudini chiar și în ceea ce privește originalitatea titlurilor selectate pentru interpretare, cât și concepția interpretativă de fiecare dată convingătoare și completă în egală măsură.

Concertul din 22 octombrie (Casa de Cultură a Studenților) a reprezentat ultima secvență dintr-o veritabilă "furtună" culturală care s-a abătut asupra Clujului în perioada 1-22 octombrie 2010 și care s-a numit Festivalul *Toamna Muzicală Clujeană* (ediția XLIV).

Toate cele trei titluri ale seriei au reprezentat o promisiune dirijorală împlinită pe deplin în planul așteptărilor publicului. Lucrarea *Întoarcerea lui Lemminkäinen* (din Suita *Lemminkäinen* - Patru legende din *Kalevala*, op. 22, nr. 4), pentru orchestră simfonică a deschis seara în sonorități exotice, însă atât de proaspete, ale unei muzici care se înalță pe intonațiile folclorului finlandez, pe misterul subiectului mitologic, dar și pe orchestrația densă, multicoloră și în egală măsură energică a lucrării. Atmosfera de vrajă (aportul activ a instrumentelor de suflat de lemn) și exuberanță (instrumentele de suflat de alamă), *tutti*-urile maiestuoase, accentele acordice sclipitoare (cu participarea activă a corzilor), succesiunea năvalnică a unei diversități de momente descriptive, "narând" imagini puternic reliefate ca sugestibilitate, nemaivorbind de "erupțiile" în cascadă a unei serii de culminații, toate aceste momente au contribuit la crearea unui "șoc" impresiv numai bun pentru a deschide seara de concert. Fără a fi

durat prea mult, această scurtă "schiță" simfonică a reprezentat o "incizie" în egală măsură hotărâtă (ca gest interpretativ-dirijoral), dar și convingătoare ca efect produs asupra publicului. Aplauzele nu au întârziat să erupă într-un unison perfect cu atmosfera degajată în plan muzical.

A doua lucrare a fost una binecunoscută publicului clujean și anume *Concertul nr. 1 pentru pian în Do major*, op. 15 de L. van Beethoven. Mai mult, interpretul solist al lucrării este și el o personalitate cunoscută și îndrăgită de către public. Este vorba despre pianistul Daniel Goți, iar amândouă numele - Concertul nr. 1 și Daniel Goți converg în ideea unui tandem cunoscut și el publicului, deoarece interpretul nu și-a prezentat versiunea lucrării beethoveniene drept primă audiție absolută. Deloc așa ceva. Iar așteptările publicului au fost "înșelate" într-un mod mai mult decât plăcut, atâta timp cât pianistul a prezentat o versiune diferită decât cea ce era deja cunoscut. Poate pentru prima dată a putut fi audiată o versiune atât de "clasică" în perfecțiunea și puritatea articulației fiecărui "enunț" muzical, a fiecărei teme, a fiecărei intervenții instrumentale (că era vorba despre instrumentul solist sau orchestră), toate supravegheate de către dirijor, a cărui rol a fost, evident, unul de amplificare a stilului interpretului solist. Mai mult decât atât, surpriza primei părți (*Allegro con brio*) a reprezentat-o atât tempo-ul, cât și atenția pentru agogică, pentru articularea fiecărei "încheieturi" motivice, frazice, pentru respirația vie a fiecărui profil melodic, dar și pentru organicitatea succesiunilor armonice, pentru valoarea fiecărui moment în sine - pian solo sau orchestră "solo", dar

și pentru evoluția amândurora. Surpriza totală a acestei concepții, cel puțin în prima parte a lucrării - eliminarea totală a ideii de competiție, generarea continuă a unei nevoi mai degrabă de întâlnire între solist și orchestră, între solist și dirijor, decât a unei confruntări. Inteligența interpretelor și originalitatea concepției interpretative nu necesită nici un comentariu, ci doar toată aprecierea. Partea a doua a lucrării (*Largo*) a reprezentat, din nou surpriză totală, culminația întregului ciclu prin "inexplicabila" putere a pianistului de a realiza o focalizare extrem de puternică pe "microscopia" articulării valorizante a fiecărui sunet, a capacității de a le construi succesiunea din care într-un mod miraculos, chiar de sub degetele interpretului, sunetele convergeau, deloc grăbit și aparent fără niciun efort, în succesiuni tot mai extinse și tot mai consistente în sens narativ-sugestiv și deplind noi și noi stări discursive ale acestei "retorici" muzicale realizate cu cea mai mare acuratețe și atenție față de fiecare nuanță și detaliu semantic al sonorității. Concepută și emisă astfel, muzica "vorbea" respectând într-un mod perfect paradoxul lui Levy-Strauss, desfășurându-se într-o ordine "intraductibilă", însă perfect "inteligibilă" a lucrurilor. Efectul obținut friza magia. Până și partea a treia a Concertului (*Rondo. Allegro scherzando*) a avut de câștigat mai întâi de toate prin controlul drastic al tempoului realizat impecabil de către dirijorul Mika Eichenholz. Aparenta "încetinire" producea o mai intensă limpezire, dar și o mai puternică expresivizare a profilurilor tematice, fără a se pierde în tradiționalul "galop" al ultimei părți. Prima parte a seriei s-a impus atât prin puterea contrastelor expresive, cât și prin inteligența vie a interpretelor care au făcut ca muzica nu doar să sune, ci să ființeze în sensul real al cuvântului pe întreaga durată a interpretării.

Încheierea "laponă" a unui festival transilvan

Ludmila Sprincean

După diversele aniversări muzicale, concerte camerale și simfonice susținute în cadrul Festivalului *Toamna Muzicală Clujeană*, *Simfonia a treia, în do major*, opus 52 (1904-1907) scrisă de către reprezentantul școlii naționale finlandeze, Jean Sibelius, a fost cea care a încheiat cu succes această ediție. Lucrarea are ca sorginte folclorul finlandez. Apărută cronologic în creația compozitorului după primele două simfonii, aceasta se plasează într-un plan mai puțin conflictual.

Concepută într-o formă simetrică, simfonia continuă astfel linia clasică. Influențele folclorului finlandez se resimt chiar din primele acorduri ale primei părți (*Allegro moderato*). Pulsația energică a corzilor grave pe fundalul instrumentelor de suflat care dețin o linie melodică cu tentă de imn au creat două planuri de dezvoltare foarte bine conturate. Acest fapt a fost realizat prin intermediul unei viziunii foarte clare a dirijorului Mika Eichenholz (Suedia) asupra materialului tematic din această parte. Elementele agogice ale temei secunde, interpretată de partida violoncelului, se impune drept o adevărată simbioză dintre rafinament și *rubato*, izvorâte din sensibilitatea interpretelor și ghidată de plasticitatea baghetei dirijorale. Un efect sonor foarte interesant l-au avut în același timp și nuanțele dinamice care au excelat de la *ppp* la *ff*. Pe

un fundal în care corzile își *purtau* grăbite figurațiile melodice se *înălța* o temă susținută de fagot, după care era preluată de instrumente precum clarinetul și oboiul în aceeași cheie cantabilă. Finalul părții ne surprinde cu un *tutti* orchestral în acorduri majore expuse la întreaga orchestră.

Mișcarea a doua (*Andantino con moto, quasi allegretto*) începe cu un cântec popular de o simplitate înduioșătoare, dar în același timp emanând o trăire interioară intensă. Un efect cu totul deosebit îl crează *pizzicato*-ul susținut de corzile grave la sfârșitul frazelor muzicale de mare efect sonor în contrast cu linia melodică cantabilă și cu acompaniamentul static susținut de corni. Pentru început tema a fost interpretată de două flaute care au redat prin timbrul lor „volatil” o linie melodică plină de grație și melancolie. Ca o amplificare a intensității sonore, prin gesturile sugestive ale dirijorului, corzile grave preluau aceeași temă, de această dată cu tentă meditativă. Precum o gradare a distribuției instrumentale, linia melodică era expusă în formă de dialog între flaute, clarinete și oboi. Ca o creștere a intensității, ideea muzicală se regăsea spre sfârșitul secțiunii a doua a simfoniei la întreaga partidă orchestrală în nuanțe dinamice intense. Ultimele măsuri ale părții secunde lăsau în suspensie imaginea tensiunii, creându-se astfel sentimentul

de așteptare a rezolvării care de fapt nu mai apare, decât în ultima secțiune a simfoniei (*Moderato*).

Allegro ma non tanto.

Într-un tempo mult mai alert decât partea precedentă, dirijorul nuanțează cu cea mai mare precizie fiecare intervenție instrumentală de această dată cu o considerabilă densitate. Un aspect la fel de important a fost și reminiscența temei din partea a doua a simfoniei care suna la flaut în contrast cu linia melodică energică interpretată pentru început de oboi după, continuată în același tempo de către corzi. Întreaga formație împreună cu dirijorul au reușit să făurească acel joc de motive melodice și tempo-uri, în cazul în care trecutul și viitorul muzicii interpretate erau prezente în același timp. Pentru a încheia în același spirit popular, Sibelius introduce o temă de aceeași sorginte la corzi. Într-un caracter mai mult de *imn*, tema sună mai puțin impunător la instrumentele de suflat în ideea de contrast imagistic și sonor. Masivitatea și ritmul alert duc gradat și fără exagerare tema până la nuanțe de *fff*, creând astfel imaginea unui final solemn.

Ideea preluării materialului folcloric într-un gen atât de complex precum este simfonia, este miezul unei creații care va trece de rigorile timpului atât în patrimoniul național cât și în cel mondial.

Concertul de încheiere a festivalului a fost o reușită atât a formației orchestrale, a pianistului Daniel Goți și nu în ultimul rând a dirijorului Mika Eichenholz.

teatru

Cum stă teatrul românesc?

Festivalul Național de Teatru, București, 30 oct.-7 nov.

Claudiu Groza

Dacă ar fi să fac un top al celei de-a 20-a ediții a Festivalului Național de Teatru (FNT), cum au făcut unii colegi ai mei, în acesta ar figura *Regele moare*, în regia lui Silviu Purcărete, *Miriam W*, înscenat de Radu Afrim, și *Codrii*, montat de Alexandru Berceanu. Las la o parte, firește, spectacole dinainte văzute – *Strigăte și șoapte*, r. Andrei Șerban, *Herr Paul*, r. Radu Afrim – sau încă nu văzute – *Pyramus & Thisbe 4 you*, r. Alexandru Dabija – susceptibile de a ocupa niște poziții în top. N-aș putea, pe de altă parte, să fac și un top 3 invers, al eșecurilor, ceea ce înseamnă fie că sunt eu mai indulgent decât alții, fie că am evitat abil astfel de spectacole, fie că selecția FNT a fost relativ echilibrată anul acesta.

Evident că, precum în alți ani, festivalul a născut polemici, diatribe, ba chiar și dezbateri pe facebook, în premieră absolută, cu opinii inflexibile, cu explicații cam străvezii, în fine, cu argumente cam umorale și în stil „așa e că așa zic eu”. Personal, cred că nici un spectacol nu a fost un *fiasco total*, o creație definitiv ratată, din cele pe care le-am văzut, dimpotrivă, în fiecare, oricât de opac și obositor mi s-a părut, am găsit elemente interesante. E-adevărat, în oglindă, că nici una din producții nu mi-a dat senzația unei descoperiri, a unei bucurii care te face să ametești, să-ți dorești să revezi spectacolul îndată ce ai ieșit din sală, așa cum mi s-a întâmplat în alți ani. FNT 20 ar fi astfel, zic eu, o ediție de tranzit, nici prea-prea, nici foarte-foarte.

Nu e prima dată, dar a fost evident că miza teatrului românesc cade din nou pe actor. Am văzut în FNT actori minunați, cu o forță interioară și o expresivitate uimitoare, indiferent de calibrul sau caracterul spectacolelor în care au jucat. Ion Grosu, de pildă, construiește un personaj extrem de complex și fascinant prin alternanța de stări în *Aniversarea* de Thomas Vinterberg și Mogens Rukov (r. Vlad Massaci, Teatrul Nottara). Fiul abuzat al unui tată care conduce strict o familie numeroasă, reunită în fiecare an ca să-l aniverseze, Christian e hiper-formalist, genul de burghez fără imaginație, mereu corect social, cu voce onctuoasă, cumplit de antipatic în scoțosenia lui. Asta până când decide să-și mărturisească public trauma, confirmată și de o scrisoare ascunsă și descoperită a surorii sale care s-a sinucis din aceeași cauză. Grosu a redat splendid cele două ipostaze ale personajului său, de la cea exterioară la cea interioară, pulsională, dureroasă. În drama foarte epic înscenată de Massaci, într-un stil de teatru stanislavskian, un pic obositor dar nu lipsit de culoare, acest actor a fost contrapunctul evoluției dramatice, „thrill”-ul care a dat vigoare unei montări cam prea calofile pentru timpurile noastre.

O echipă de calibru, sudată în ani, s-a văzut și în *Povești de familie* de Biljana Srbljanovic (r. Cristian Ban, Teatrul „Andrei Mureșanu”, Sfântu Gheorghe). Sensurile subtile și grave ale textului au fost oarecum ratate de regizor, care a păstrat din poveste doar dimensiunea maturizării unor copii, prin jocurile crude și imitarea „oamenilor mari”. Ban a ocultat referințele la războiul din fosta Iugoslavie și traumele induse de acesta în destinul adolescenților, astfel că piesa își pierde practic forța de sugestie profund umană, rămânând doar o istorie oarecare a maturizării și descoperirii empatiei și dragostei. Abordarea lui Cristian Ban mi se pare dramaturgic și hermeneutic superficială, mai ales în cazul unui text impresionant, cum e cel al scriitoarei sârbe. E un decupaj regizoral abuziv, care ar trebui amendat, fără îndoială, deși personal accept în general „operațiile” făcute de directorii de scenă asupra pieselor. Ban e un exemplu de „așa nu”.

Totuși, textul e îndeajuns de bine scris ca și așa, amputat de orizontul care-i dă anvergura literară, să rămână măcar delicios, cum îl transpun vizual actorii de la Sfântu Gheorghe, temperamental și savuroși. Sebastian Marina, Daniel Rizea, Claudia Ardelean și Fatma Mohamed s-au jucat frumos de-a copiii care cresc, devenind din niște animăluțe neiertătoare niște adolescenți care descoperă iubirea, care reușesc să treacă dincolo de aparențe și să vadă înăuntrul sufletului celuilalt. Se râde mult la *Povești de familie*, dar se și simte destul. Energici, ludici, fiecare cu personalitate, cei patru actori au încărcat scenic admirabil un text descărcat de filonul său dur.

Las deocamdată deoparte alte câteva partituri actricești remarcabile, pentru că voi comenta pe larg spectacolele respective în numerele viitoare, pentru a observa și câteva producții oarecum păcloase ori școlărești, care poate nu și-ar fi avut locul într-un festival „reprezentativ” cum e FNT. Voci difuze au avansat de mai mulți ani încoace, indiferent de selecționerii evenimentului, că unele spectacole vin la FNT din cauza simpatiei ori prieteniei ori slăbiciunii directorilor de festival pentru câte un regizor sau obligațiilor față de un teatru. Destule producții mi-au dat și mie acest sentiment, dar repet ce am scris și anul trecut: orice selecționar are dreptul – arbitrarul, dacă vreți un termen mai net – de a face propria listă de spectacole. Firește, opțiunile lui pot fi discutate, or din acest punct de

vedere o anume rigiditate belicoasă a Cristinei Modreanu – care și-a încheiat anul acesta mandatul de director artistic al FNT – mi se pare un pic excesivă, oricât de „colțoși” s-ar dovedi cărcotașii.

Așadar, am avut niște rezerve față de *Aici, la porțile beznei*, după tragediile lui Euripide (r. Mihai Măniuțiu, Teatrul Național din Iași), o viziune scenică eteroclită, în care apar motociclete, dar se păstrează și ceva din hieratismul tragediei antice, pe o muzică de manele cu inflexiuni rock. Spectacolul mi s-a părut lipsit de limpezime, confuz hermeneutic, o mixtură semantică aleatorie, în care unii referenți duceau către o interpretare, alții rămăneau suspendați într-un discurs nefinalizat. O anume atmosferă special-sugestivă nu i se poate nega acestei montări, dar ansamblul nu e deloc convingător. Iar pentru un regizor de calibrul lui Măniuțiu, un astfel de experiment scenic nu îmi pare reprezentativ.

În fine, *Odyssea* după Homer (r. Tim Carroll, Teatrul Național din Craiova) a fost parcă o localizare a modelului de „teatru comunitar” de tip american, adresat grupurilor nefamiliarizate cu arta dramatică. O repovestire „în proză” a textului antic, într-o formulă interactivă, cu spectatorii care „indică” actorilor, prin bilețele extrase dintr-un vas, maniera în care să joace – de la operă la teatru radiofonic. În sine, spectacolul e agreabil și jucăuș, dar ținta sa par să fie mai degrabă copiii decât adulții, cel puțin asta cred eu despre publicul român, iar prezența sa în FNT nu se justifică decât ca element „exotic”, altfel valoarea sa estetică este minoră. În *Odyssea* am avut și exemplul lipsei de vlagă a unei echipe de actori de vârf.



film

Morgen & Eva

Ioan-Pavel Azap

Un film despre prietenie este *Morgen* (România, 2010; sc. și r.: Marian Crișan; cu: András Hatházi, Yilmaz Yalcin, Elvira Rimbu), o prietenie atipică dintre doi bărbați. Nelu este agent de pază într-un magazin din Salonta. Greu de imaginat „erou” mai șters decât el: viață banală împărțită între serviciu și casă, venituri modeste, o soție cicălitoare care nici măcar nu-l mai enervează, un copil la facultate - la Cluj, un singur „viciu”: pescuitul... Bicicleta nevastei, motocicletă lui cu ataș și o casă mai degrabă dărăpănată decât falnică, cam la atât s-ar reduce „declarația de avere” a familiei. Omul pare resemnat, viața nu mai poate să-i ofere surprize, iar el nu pare a mai fi interesat de nimic, cu atât mai puțin de a lupta pentru ceva sau cineva. Așa că atunci când se trezește pe cap, la pescuit fiind, cu un... turc, pătruns ilegal în România și care vrea să ajungă în Germania la familia lui, Nelu nu pare a-și ieși din placiditatea obișnuită: de când s-a născut, numai cu turci a conviețuit... Până să hotărască ce va face, îl ascunde pe Behran în pivniță, unde este, evident, descoperit de nevastă. Nici pe Florica nu pare a o surprinde prezența turcului, cât faptul, pe care îl și reproșează din tot sufletul, că Nelu face și drege peste capul ei, că o să o omoare cu zile și atunci îi va fi, lui, mai bine... Cum cei trei se înțeleg exclusiv prin semne, în ciuda debitului verbal deosebit al lui Behran, modul în care acesta se integrează în gospodăria românilor este cel puțin haios, de la preluarea sarcinii de a crăpa lemne pentru foc, până la mâna de ajutor dată la culesul porumbului. De un umor debordant este însă încercarea de a-l trece pe imigrantul ilegal frontiera, „ascuns” printre suporterii echipei locale de fotbal care merg să-și susțină favoriții la un meci în Ungaria. Stratagema reușește, însă Behran se pierde cu firea și, speriat, preferă să revină printre „prieteni” săi.

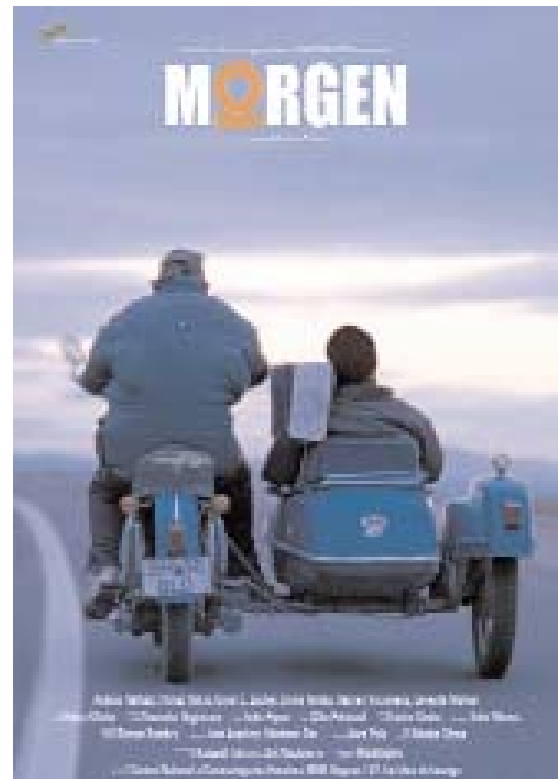
Filmul este plin de astfel de momente, tragicomice în fond, care construiesc încet, încet un univers semi- sau para-balkanic: oamenii din jurul lui Nelu, care-l acceptă pe Behran în mod firesc, fără să le treacă prin cap să-l denunțe; cumnatul lui Nelu, în tentativa de a-l angaja pe turc la fabrica lui de pâine; poliștii de frontieră, care se explică aproape politicos în fața lui Nelu și Behran că pe ei nu-i interesează absolut deloc soarta emigranților ilegali, pentru că oricum n-au cum să-i ajute, atâta vreme cât nu adăstează prea mult în zona lor ș.a.m.d. Totul converge „leneș” spre finalul în care revolta lui Nelu nu mai ține cont de nimic, el forțând practic frontiera pentru a-l duce pe Behran mai aproape de familia sa. Este nu atât o revoltă, cât mai degrabă un act de solidaritate a celor năpăstuiți, o reacție provocată la indiferența sistemului pentru soarta omului de rând. Există enorm de multă căldură umană, emoție autentică și înțelegere pentru condiția umană în *Morgen*, film care îl transformă pe Marian Crișan, după Palme d'Or-ul de acum doi ani pentru scurtmetrajul *Megatron*, din promisiune a filmului românesc, în certitudine. L-au ajutat din plin și cei doi interpreți principali, care, fără a cădea în melodramă ieftină, emoționează de fiecare dată când apar împreună: András Hatházi, Yilmaz Yalcin.

Remarcabilă lipsa de încrâncenare, „profunzimea” ostentativă, dar superficială, care te copleșește în alte filme românești, umorul cu care Marian Crișan tratează teme altfel dintre cele mai grave. I se poate reproșa regizorului-scenarist cel mult alter-

nanța nu întotdeauna inspirată între un ritm lent și dinamismul unor scene, dar asta numai dacă vrem neapărat să găsim nod în papură filmului.

Adrian Popovici a debutat nefericit și confuz cu *Dracula The Impaler / Vlad Nemuritorul*, în 2002, film de un umor involuntar, umor care nu-l făcea atât de anost pe cât putea să fie. În 2008 revine pe marile ecrane cu *Un acoperiș deasupra capului*, superior debutului, dar tot confuz ca demers regizoral. Cu *Eva - Povestea unui secol* (România, 2010; sc. Radu Aneste-Petrescu, adaptare după romanul *Fiul risipitor* de Radu Tudoran; r. Adrian Popovici; cu: Amy Beth Hayes, Vincent Regan, Michael Ironside, Maia Morgenstern, Patrick Bergin), Adrian Popovici demonstrează că acumulările cantitative pot duce uneori și la oarece salturi calitative. Să fiu bine înțeles: *Eva...* nu este un film mare, ci mai degrabă un film necesar în peisajul cinematografiei române. Este un film care diversifică oferta, nu la nivelul *Nunții în Basarabia* al lui Napoleon Helmis, dar în orice caz la un nivel de cinematografiere acceptabil. Radu Aneste-Petrescu decupează (și brodează pe) din staticul, ori mai degrabă fragmentarul roman al lui Radu Tudoran secvențe, personaje, motive și momente care asigură o narațiune încheiată, melodramatică cu măsură (sau, mă rog, nu mai rău decât la casele mari), cu o poveste de iubire (pre)dominantă, „asezonată” cu altele mai puțin semnificative, cu acțiuni și accente de roman popular, personaje secundare care gravitează în jurul protagoniștilor anume pentru a-i pune în evidență, peisaje frumoase, costume, atmosferă de epocă - cu alte cuvinte, toate ingredientele necesare unui film de succes, de impact la public, acel public care își dorește să se relaxeze și să viseze la un film, care înțelege sala de cinema ca pe un loc unde se poate ascunde de realitatea agresivă. Cel puțin acestea par să fi fost bunele intenții ale realizatorilor, vizibile și în ceea ce a rămas pe ecran.

Firul principal este povestea de iubire dintre Eva (Amy Beth Hayes) și Tudor (Vincent Regan), ea un personaj feminin cu o evoluție destul de complexă, de la copila inocentă la potențiala asasină, în legitima apărare, e drept, dânduindu-se necondiționat unui bărbat misterios, lângă care petrece destul de puțin



timp dar care este atât de prezent în viața ei încât îi creează o dependență aproape morbidă. Abordarea cinematografică este însă ilustrativă, simplistă de-a dreptul pe alocuri, lipsită de nerv, plată. Aproape totul este filmat corect, dar nu mai mult de atât, îi lipsește minima sclipire care ar fi putut transforma filmul într-un real succes comercial. Dar, paradoxal, tocmai acest ilustrativism, funciar se pare, salvează filmul de crasa banalitate sau, mai aproape de adevăr, de la penibil. Fără să-și propună să prezinte psihologii abisale, deși povestea s-ar fi pretat la o asemenea abordare, Adrian Popovici se mulțumește să asambleze disciplinat cadru după cadru, fără prea multă zbatere interioară ori preocupare pentru relief, personajele având mai mult contur decât substanță, dar tocmai din această cauză ansamblul dobândește noimă; o noimă de benzi ilustrate, biduală. (Cât despre ce ar fi putut deveni scenariul de bază încăput pe alte mâini regizorale, cred că nu are rost să ne întrebăm.) Inspirat finalul deschis, dar nu atât de „deschis” încât să permită o continuare; sau, mai știi...?

Dacă am fi avut de a face un film străin, din spațiu anglo-american să zicem, *Eva - Povestea unui secol* ar fi fost absolut banal, submediocru, nu merita să fie consemnat. Dar, repet, pentru cinematografia română nu este deloc de ignorat, ba chiar merită să i se acorde atenția cuvenită, aceea de operă populară, bine intenționată, posibilă „momeală” pentru atragerea publicului în sălile de cinema la filmele autohtone. Și tocmai aici este și reproșul cel mai mare care i se poate aduce. Adrian Popovici încearcă să sară peste propria umbră și livrează pe piață filmul gata vorbit în limba engleză, ceea ce în ochii spectatorului român îi reduce sensibil din verosimilitate, din impact, acțiunea petrecându-se în București și în munții noștri... Dar, dincolo de toate cele, dacă până acum am văzut filmele lui Adrian Popovici din obligație profesională, cel puțin următorul său film vreau să-l văd din curiozitate, ca simplu și, pe cât posibil, inocent spectator.

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Dulceag și denotând o crasă lipsă de inspirație este **Wall Street - Banii sunt făcuți să circule** (*Wall Street - Money Never Sleeps*, SUA, 2010; sc.: Allan Loeb, Stanley Weiser, Oliver Stone; r. Oliver Stone). Dacă *Wall Street*-ul din 1987 avea oarece noimă, deși se vedea și acolo rețeta - cel rău ajunge la închisoare, cei buni câștigă (o bătaie, dar, pe termen lung, pierd războiul!) -, adică personajele aveau carne, erau tridimensionale, viabile, conflictul era puternic și real, aici, în nefericitul remake, totul este răsuflet. Gordon Gekko (Michael Douglas) iese din închisoare falit și hotărât să se împace cu soarta și cu familia. Adică ce a mai rămas din ea, fiica Winnie (Carey Mulligan). Care fiică are un cont în Elveția, bani puși bine de tatăl ei pe vremea când avea de unde. Cum, necum acesta o convinge să-l împuternicească să-i administreze mica avere. Ei, dar escrocul tot escroc. Cum se vede cu banii în mână, cum uită de Winnie. A, Winnie are și un prieten, Jacob (Shia LaBeouf), personaj parazită, vârat ca un ic în poveste, întâmplător și el broker, de care Gekko se folosește pentru a o (re)cuceri. După ce Winnie se căsătorește cu Jacob și rămâne însărcinată, Gekko revine la sentimente mai umane și filmul se sfârșește cu o scenă înduioșătoare, banală și lacrimogenă, de reîntregire a familiei. *Wall Street - Banii sunt făcuți să circule* este un film submediocru care nu merită să facă banii spectatorilor să circule.

Greu de pensionat (*Red*, SUA, 2010; sc.: Erich Hoeber, Jon Hoeber; r. Robert Schwentke) este un film absolut savuros. Frank Moses (Bruce Willis) este un agent CIA pensionat, dar activ. Mă rog, obligat să se „resusciteze”. Când foștii colegi vor să-l elimine pentru că știa ceva ce nu trebuia să știe, Moses recurge la mai vechii săi prieteni, toți (foști) ucigași de profesie, aflați la apusul carierei însă mai vrednici ca oricând, cu care face un adevărat careu de ași: șarmantul Joe Matheson (Morgan Freeman), paranoicul însă eficientul Marvin Bogs (John Malkovich), rafinata Victoria (Helen Mirren). Lor li se adaugă, fără să țină neapărat, Sarah (Mary-Louise Parker), iubita lui Moses. Ritmul este demențial uneori, umorul de bună calitate, jocul actorilor un regal. Povestea amestecă de-a valma agenți CIA, KGB, ucigași activi dar bine intenționați, eminețe cenușii, politicieni veroși, situații absolut incredibile însă care funcționează perfect în contextul dat. *Greu de pensionat* este un divertisment de bună calitate, care ar putea descreți frunțile și celor mai morocnoși spectatori.

Americanul (*The American*, SUA, 2010; sc. Rowan Joffe, după un roman de Martin Booth; r. Anton Corbijn; cu: George Clooney, Violante Placido, Johan Leysen) este un thriller corect, convențional, în sensul bun al termenului, care nu vrea mai mult decât propune, dar putea fi mai mult decât izbuteste. Povestea asasinului plătit Jack/Edward (George Clooney) este captivantă, în ciuda faptului că pe la jumătatea filmului realizezi că protagonistul își pregătește, fără să știe, propriul asasinat. Altfel, este plăcut să vezi un film de gen în care nu se trage cu arma în fiecare minut și nu sunt explozii la fiecare cinci. Nici finalul deschis, când nu ști dacă eroul moare sau ba, nu este chiar de disprețuit.

Predators

Lucian Maier

Cîte un reprezentant al fiecărei rase umane e răpit de *alieni*, e blițat cu creionul ăla șmecher al *oamenilor în negru* (soldații intergalactici din *Predators* nu-și mai amintesc nimic despre răpire) și e parașutat pe o planetă străină, unde trăiește un animal împrumutat din *Avatar* pentru rolul unui ciine și unde mai viețuiesc vreo patru predatori din filmul cu Arnold. Predatori ceva mai fresh, cu stilizare de 2010. În acel spațiu extraterestru cerul e oleacă diferit de ce știm noi de pe Pământ, e cărămiziu și e plin de planele mari de tot. În rest, flora e ca pe Pământ, relieful e ca pe Pământ, metehnele-s ca pe Pământ.

Predatorii ăștia au chef de joacă, de unde rezultă că oamenii au fost aduși pe post de ținte mobile, precum cercurile de plastic pe care le aruncă în aer sportivii care se antrenează la tir și pe care le ochesc apoi și le fac țândări. Intrarea în scenă a fiecărui personaj seamănă cu spectacolul coborîrii sportivilor în ringul de box. Fiecare soldat are o armă specifică pe care și-o etalează din plin în prima sa apariție pe ecran, după formula „eu sînt X, asta e jucăria mea!”. Nikolai, rusul, are o mitraliera cu cinci sau șase țevi, cum are și Arnold la un moment dat în *Predator* din '87. Isabelle - lunetist de elită în forțele armate israeliene - are, cum vă și așteptați deja, o pușcă prevăzută cu lunetă cu laser. Cuchillo, membru al unui cartel al drogurilor din Mexic, are două carabine Uzi. Ofițerul Mombasa din Frontul Revoluționar din Sierra Leone are tot o mitralieră. Hanzo, membru al Yakuza are un pistol și, pe la mijlocul filmului constatăm că avea și o sabie de samurai. Iar Royce (Adrien Brody), americanul, cel-care-va-fi-căpitanul-grupului are o mitralieră cît toate zilele și o minte *brici*. Cu ei mai e și unul dintre cei mai periculoși criminali din State și un medic destul de fricos. Iar dacă îl socotim și pe regizor, Nimrod Antal, care e maghiar, avem o adevărată echipă cu

care să faci un *Lost* pentru iubitorii de *Local Combat*. Pe care nu e greu să realizezi cine-l va câștiga.

Odată prezentate echipele, începe joaca. Oamenii sînt urmăriți de predatori, apoi predatorii sînt urmăriți de oameni, apoi predatorii se urmăresc și se căsăpesc între ei, oamenii nu se lasă mai prejos așa că își sapă unii altora groapa. Totul suprasaturat cu ieșiri la rampă sclipitoare ale personajelor: cînd dau de o grămadă de cranii umane așezate la baza unui stîlp totemic, personajul din Sierra Leone dă și explicația - în zona sa, vînătorii adună trofee și le expun în cel mai vizibil loc al tribului!

Nu prea veți găsi vreo noimă în tot proiectul acesta, o alta în afara celei susceptibile de a crea spectacol. Cam ca în jocurile video cu bătăi, cu diferența că la cinema nu poți apăsa două trei butoane și să sari direct la acțiune. Aici trebuie să înghiți și timpenniile care pregătesc luptele, trebuie să parcurgi și traseul care desparte o luptă de alta. Cea mai stupidă luptă din film e cea dintre membrul Yakuza și un predator. Duel, japonezul cu o sabie, predatorul cu un cuțit de oțel pe care-l are montat pe încheietura mîinii. De la decor la mișcările personajelor în lupta asta cu *arme albe*, totul respiră un kitsch înfiorător, de bibelou cinematografic făcut la normă. Din păcate, trimerile către episodul prim al seriei cu predatori (care încă e un spectacol pe cinste) nu au farmecul și tăria de care ar fi fost nevoie pentru a transforma *Predators* într-o sărbătoare (sau o celebrare) a seriei. Și ele transpiră același aer contrafăcut ca întreaga acțiune a filmului: în folosirea citatelor sau referințelor nu vezi urmă de ironie, de surpriză, de insolit. Toate par montate în pelicula de față pentru că, teoretic, ar trebui să dea bine, fiindcă trăim timpuri postmoderne.

colaționări

Infernul ca o reptilă aurie

Alexandru Jurcan

Dă, cunosc tînăra generație din interior, pentru că predau unor adolescenți, pentru că particip cu trupa mea de teatru la multe festivaluri internaționale, asistând la petrecerile lor, la discoteci, la certuri, la atitudini diverse. Ei, care fumează adesea, care te pot scoate din sărite prin aserțiuni bizare sau licențioase, au deodată sclipiri nebanuite, reflexii perene, ba chiar sunt în stare să-și asume un spectacol, să joace într-o piesă de teatru. Am sosit de la festivalul francofon de la Arad. Nouă țări și vreo douăzeci de trupe. Spectacole de invidiat, dar și seri cu o veselie exagerată.

Evlii din filmul *Esquive* de Kechiche pregătesc un spectacol după piesa lui Marivaux *Jocul dragostei și al hazardului*. Servitorii schimbă costumele cu nobilii, ca să studieze mai bine caracterele ori să lase întâmplarea să dicteze legăturile umane. Pricep tinerii o piesă scrisă în 1730? Se vede clar că da, că depinde de profesor plasarea accentelor. Joacă în film Sarah Forestier, o actriță absolut magnetică, proteică, pe care o regăsim în filmul *Hell* de Bruno Chiche, alături de Nicolas Duvauchelle. Ați remarcat? Primul regizor e Ke... chiche, al doilea e... doar Chiche. Ca să reținem mai ușor, nu?

Lolita Pille a scris romanul *Hell* în 2002. Să nu uităm că ea s-a născut în 1982. Scriitoarea frecventa la vârsta aceea barurile de noapte, precum Hell. A scris ceea ce a trăit atunci. După ce a citit cartea *99 francs* de Frédéric Beigbeder, a prins gust de lectură și de scris. În 2004 îi apare *Bubble Gum*, iar în 2008, *Crépuscule Ville*. Regizorul Bruno Chiche a solicitat-o

pe Lolita Pille la conceperea scenariului. Născut în 1966, Chiche e scenarist, actor, realizator. A terminat *Hell* în 2006, iar în acest an a realizat filmul *Small World*.

În filmul și în romanul *Hell* se mișcă un tineret aurit, poleit cu confort și lux de către niște părinți care nu au timp pentru copiii lor. Banul nu poate suplini afecțiunea. Ce face Hell? Mereu la chefuri nocturne și sordide, cu alcool și droguri, într-o promiscuitate antrenantă. Face un avort, fumează în neștire, fură bijuteriile mamei... Întreținuți de părinți, tinerii nu au niciun scop, se plictisesc, nu știu să iubească. Uneori străbate un fior de puritate în gesturile spontane. Apoi Hell îl întâlnește pe Andrea, cu care va coborî în... infern. Pe îndelete, gradat. La vârsta lor comunicarea o fac trupurile în atracții erotice. Medii sofisticate, licitații fastuoase, alcool, droguri, interioare imense pe care nu le știu stăpâni, oglinzi sparte, iluzionări pasagere... Câteodată răzbate o briză felliniană în întortocherea saloanelor. Cum este el, Andrea? Frumos, magic, fragil, puternic, pudic, amintind de James Dean. Actorul Nicolas Duvauchelle fascinează. Sosește mereu... la întâmplare, fantomatic. Revedeți scena cu biliardul. El se învârte în jurul fetei ca o reptilă sigură de viitoarea sa pradă. Poate că infernul drogurilor pândeste la fel. În orice caz, Bruno Chiche studiază lumina fiecărui cadru. Nimic nu e întâmplător în demersul său regizoral. E dur filmul? E foarte real. Cunosc tînăra generație, credeți-mă pe cuvânt!

amarcord

„Debutul lui Fellini este neconvingător”

de vorbă cu criticul și istoricul de film Caterina d'Amico

Doru Nițescu: - *Stimată doamnă Caterina d'Amico, aș dori să începem acest interviu cu o mică introducere în cinematograful italian în anii în care Fellini a venit la Roma.*

Caterina d'Amico: - În anii '30, chiar și la începutul anilor '40 cinematograful italian exista și chiar era foarte bogat. Însă, în mare parte era un cinematograful de imitație, care imita genurile și problematicile filmelor străine; apoi mai erau câteva curente foarte italienești, ca de exemplu cinematograful practicat de Soldati, din *Piccolo mondo antico*, apoi erau caligrafii, de la Poggioli și Renato Castellani la Mario Camerini. Erau atâtea mișcări în cinematograful „lejer” italian care apoi și-au găsit de fapt o dezvoltare în neorealism. Dar, într-un anumit mod, elementele neorealismului sunt deja prezente în cinematograful lui Camerini sau în cel al lui Castellani. Fellini intră în acest traseu ca scenarist al lui Rossellini. Pentru aceasta trebuia să fie un om foarte special, pentru că Rossellini lucra mult asupra realității și asupra evenimentelor, deci se folosea de scenarii, dar de scenarii care trebuiau să fie în primul rând structuri dramaturgice. Înclin să cred, cunoscându-l foarte bine pe Rossellini, mai mult decât pe Fellini, că lui Rossellini îi plăcea prezența lui Fellini, care era un om extraordinar de spiritual, cu un imens simț al umorului, la fel ca și Rossellini. Cred că mai mult s-au distrat împreună, decât au muncit. Cred că vârful acestei colaborări „distractive” a fost atins atunci când Rossellini i-a vopsit părul lui Fellini în blond și l-a pus să joace în *Miracolul*. Cred că aceea este culmea colaborării dintre cei doi, nu neapărat colaborarea la scenarii.

La fel de adevărat este că debutul lui Fellini cu *Șeicul alb* este un debut neconvingător. *Șeicul alb* a fost scris de Fellini pentru Antonioni. Este foarte comic, ba chiar imposibil să încercăm astăzi să ne închipuim un film precum *Șeicul alb* regizat de Antonioni. L-am cunoscut foarte bine și pe Antonioni, care era, și el, un om foarte spiritual, foarte strălucitor, de aceea este efectiv plauzibil să credem că cineva s-a putut gândi că *Șeicul alb* poate să fie un film pentru el. Este la fel de clar că, dincolo de faptul că era foarte spiritual, Antonioni avea foarte clar în minte ce dorea să facă, de aceea când a citit scenariul, a spus că nu este pentru el. Iar Fellini, mergând la producător, în încercarea de a-l face să achite ultima rată din suma pentru scenariu, care se plătea doar în momentul în care filmul era realizat, a încercat să explice cât mai bine cu putință că acesta era o capodoperă, era foarte frumos, era extraordinar, sigur că exista o mică problemă cu regizorul, dar că filmul era foarte frumos. Atunci producătorul i-a zis să îl regizeze el. Așa a început. Din fericire.

- Pentru critica italiană, Fellini a fost când inamicul public nr. 1, când copilul favorit. Când îl repudia biserica, era îmbrățișat de critici, iar când biserica îl aplauda, criticii îl respingeau. La strada era în ochii bisericii o reînnoire a spiritualității, pe când criticii de stângă nu îi plăcea deloc...

- Desigur că nu! *La strada* nu a beneficiat de favorurile criticii militante și mai radicale. Criticii militante de stângă nu i-a plăcut niciodată faptul că unii autori au putut să abandoneze realitatea în favoarea altor tipuri de povestiri. Chiar și *Senso* - vorbesc despre el pentru că iese pe ecrane în același timp cu *La strada*, sunt filme care au fost prezentate în același an la același Festival din Venetia - a produs o mare deziluzie în

rândurile criticii militante de stângă, pentru că se părea că Visconti s-a refugiat într-un trecut muzical, melodramatic, prea puțin apropiat de problema centrală a societății italiene din acel moment. În mod asemănător, *La strada* mergea pe un drum foarte apropiat de fabulos. Poate ar fi interesant de văzut ce impact de public au avut aceste filme, ce încasări au făcut. Visconti și Fellini au avut cariere care, în mod straniu, au mers paralel, căci filmele lor ieșeau mereu împreună, făceau un film la fiecare trei, patru ani, mereu în același timp. Așadar *La strada* iese împreună cu *Senso*, *Noaptea Cabiriei* împreună cu *Noaptea albe*, *Rocco și frații săi* împreună cu *La dolce vita*, *Ghepardul* iese împreună cu *Otto e mezzo* - și se găseau mereu în concursurile la aceleași festivaluri, luptându-se pentru aceleași premii și chiar și pentru același public. Cred că marile încasări le-a avut „cuplul” *La dolce vita - Rocco și frații săi*. Aceste filme sunt, în același timp, foarte serioase, foarte profunde, foarte grandioase, dar și puțin transgresive; au fost chiar interzise în epoca respectivă, deci erau filme care atrăgeau interesul publicului. Și apoi, deja cu *Otto e mezzo* și *Ghepardul* fiecare dintre ei a îmbrățișat un drum mai puțin clasic. Îmi aduc aminte că am văzut *Otto e mezzo* la premieră și părea un film de-a dreptul de avangardă. Era copleșitor prin viteza cu care se dezvolta. Nu se înțelegea. Gândindu-mă azi, îmi vine să râd, dar chiar a fost așa, după cum și *La dolce vita* a fost un film scandalos, foarte scandalos, care părea cu adevărat că atinge limitele pornografiei. și asta mă face astăzi să râd.

- După *Otto e mezzo*, Fellini face *Giulietta degli spiriti* și intră direct în psihanaliză, urmând un drum pe care nu îl mai abandonează niciodată. Care a fost impactul Giuliettei... asupra publicului italian?

- *Giulietta degli spiriti* nu a fost un mare succes de public. Unicul mare succes pe care Fellini l-a avut în partea a doua a carierei a fost *Amarcord*. Celelalte filme nu au fost succese comerciale. Au fost filme mai mult adresate elitelor. E la fel de adevărat că spre sfârșit i-a fost foarte greu să pună cap la cap finanțările pentru a face filme, tocmai pentru că acest șir de filme nu a avut un mare succes de public.

- În anii '80 Fellini realizează, pe lângă filmele pe care le cunoaștem cu toții și două spoturi publicitare: Barilla - Rigattoni și Campari. E un deceniu agitat punctat de un protest masiv al cineștilor italieni împotriva televiziunii și publicității.

- Polemica cineștilor italieni nu era contra publicității, ci a inserării spoturilor publicitare în timpul transmisiei unui film. A fost o campanie imensă, făcută de autorii de cinema, în încercarea de a împiedica televiziunile de stat, unde contribuabilul plătește un abonament, să întrerupă un film cu publicitate. Lupta lor era dreaptă. E una dacă faci un produs care prevede întreruperi unde să poți insera publicitate, dar să întrerupi un film... Sloganul italian care a fost vârful de lance al acestei campanii era „Nu se întrerupe o emoție!”. Era o demonstrație că cinematograful era considerat un lucru minor, un produs care nu e o operă de artă și deci poate să fie manipulat. Era și încă e o lipsă de respect pentru autorul de film. Apoi Fellini mai avea o luptă cu televiziunea, pentru că, spunea el, televiziunea este de proastă calitate și de aceea *Ginger și Fred*, care e un film minunat, continuă această polemică. E adevărat că acest film a fost o anticipare a decăderii programelor de televiziune, care



Caterina d'Amico

s-a instalat odată cu intrarea masivă pe piață a televiziunilor private, care a provocat, aparent, o mare diversificare a programelor. De fapt, pe termen lung s-a observat că era o aplecare spre doar un anumit gen de programe, entertainment-ul, făcut cu un singur scop, cel al publicității. Deci discursul lui Fellini este coerent. Iar faptul că el s-a distrat realizând spoturi publicitare... de ce nu? Nu găsesc nimic imoral în asta. Îmi amintesc minunatul spot pentru Barilla - Rigattoni.

- Anunță cinematograful italian de azi o explozie precum cea de după război?

- Nu. Dar asta nu se mai întâmplă în nicio cinematografie din lume. Cinematograful e foarte legat de evenimentele sociale. Italia de imediat după război era o țară extrem de plină de energie. Această energie s-a reflectat mai ales în cinema, pentru că era forma de expresie cea mai imediată. Astăzi acea energie nu mai există. Dar nu mai există de atâția ani! Cinematograful pe care îl vedem în zilele noastre e mai puțin puternic, mai puțin stimulant, mai puțin vital. Zicând acestea, susțin totuși că în Italia se face mult cinema de calitate și zicând acestea, susțin că nu se mai face cinema fellinian. Mi se pare că Fellini nu a lăsat nimic în urma lui! Că a fost un meteorit foarte individual, care a povestit lucruri extrem de profunde și universale, dar a rămas unic. Nu e nimeni care să îl continue, în Italia de azi nu mai există nimeni care să facă acest tip de cinema, pe care l-aș numi *fellinian*.

- Nu a făcut școală...

- Nu! Dar nici nu era posibil să facă, pentru că a practicat un tip de cinema foarte personal. În Italia a fost o foarte mare școală a cinematografului de denunț. De exemplu filmele lui Francesco Rosi se înscriu într-un gen pe care, apoi, altcineva a continuat să le facă. Francesco Rosi nu le mai face, pentru că așa cum le realizează el sunt foarte scumpe, dar sunt alți regizori care le fac. Poate că nu la fel de bine, poate că nu cu același impact la public, dar acel drum este umblat. Drumul (în italiană: *la strada*) indicat de Fellini a fost călcat doar de el.

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Caterina d'Amico - fiica lui Suso Cecchi d'Amico, scenaristă italiană celebră care a lucrat cu Visconti - este critic și istoric de film. Este autoare de cărți și monografii și profesoară la Centro sperimentale di cinematografia (una dintre cele mai vechi școli de film din lume), unde a fost și decan. A fost, de asemenea, președinte al CILECT (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision).

sumar

remember Mircea Borcilă O lacrimă pentru Virgil Bulat	2
editorial Sergiu Gherghina Când uităm de condiția umană...	3
cărți în actualitate Octavian Soviany Frumusețea florii de menghină Ion Buzași O nouă exegeză despre lirica religioasă	4 5
comentarii I. Francin La pas cu Husserl	6
lecturi Ion Pop "Armele grăitoare" ale lui Emilian Galaicu-Păun	7
imprimatur Ovidiu Pecican Snobism și mistere în literatura română	9
sare-n ochi Laszlo Alexandru Iluziile pierdute ale lui Paul Cernat (II)	10
eseu Amalia Lumei Masculinitate în România interbelică	12
clubul de lectură Cosmina Moroșan Andrei Doboș	13 15
emoticon Șerban Foartă Rimania & Versalbia (II)	14
proza Alexandru Vlad Trenulețul	16
profil de scriitor Irina Petras Aurel Rău, la 80 de ani tineri	17
interviu de vorbă cu criticul și istoricul literar Petru Poantă "Nu mai este vremea marilor personalități polarizante, ci a vedetelor..."	18
exegeze Cristiana Cornea Erehwon al lui Samuel Butler: de la utopie la distopie	20
accent Ioan Tomoiagă România comunistă. Propagandă și cenzură	21
arte & investigații Radu Vasile Steaguri pe turnuri (VIII)	22
religie philosophia christiana Nicolae Turcan Kant și Dumnezeu moral	24
structuri în mișcare Ion Bogdan Lefter Alte animaliere și cărți sub apă	25
excelsior Pierre Jourde Năzbâțiile "bibliometriei"	26
flash meridian Virgil Stanciu Un Booker surprinzător	27
știință și violoncel Mircea Oprită Vânătoare de exoplanete	28
sport & cultură Demostene Șofron Învingători în sport, învingători în viață	28
portrete ritmate Radu Țuculescu Larisa Andrei	29
zapp media Adrian Țion Dihania CNA	29
jazz story Ioan Mușlea Ce este jazzul	30
muzica Oleg Garaz Un (opus) Beethoven între două (opus-uri) Sibelius Ludmila Sprincean Încheierea "laponă" a unui festival transilvan	31 31
teatru Claudiu Groza Cum stă teatrul românesc? Festivalul Național de Teatru, București, 30 oct.-7 nov	32
film Ioan-Pavel Azap Morgen & Eva Lucian Maier Predators Ioan-Pavel Azap Forșpan	33 34 34
colaționări Alexandru Jurcan Infernul ca o reptilă aurie	34
amarcord de vorbă cu criticul și istoricul de film Caterina d'Amico "Debutul lui Fellini este neconvingător"	35
spectator Dorin Mircea Rațiu Porțile Cristinei	36

spectator

Porțile Cristinei

Dorin Mircea Rațiu

Dimineața cu cețuri Monet mă conduce printr-un Cluj de care ușor uitasem, după peregrinările de ultima vreme, în Cipru pe urmele Afroditei, sau pe malurile Pontului Euxin, împărțind cu forța gândului tristeți de-ale lui Ovidiu - dar și eliberări.

Îmi propusem o plimbare cu scop bine definit - pe străzile dosnice, cotloane bine alese, curți de trecere de pe-o stradă pe alta, impasuri chiar, prin medievalul cetății, cel cu deja știute accente bizantine, baroce sau secession, cu cătarea ochilor spre porți.

Prin antiteză, gestu-mi venea în întâmpinarea viziunii unei expo-pictură a aceleia ce ulterior la ceasul apusului, ne primește cu ștaif nativ, în generosul spațiu al Bastionului Croitorilor... Se numește Cristina Marian, iar lucrările îi sunt grupate sub genericul *poarta dincolo și dincoace*. Iubind pictura, ca unul ce i s-a alăturat practicând-o, dar mai ales ca un pasionat al saloanelor de pictură, îmi încep dialogul princiar, acela cu mine. Sigur că poarta, geamul, orice deschidere, creată cu voie sau pur și simplu descoperită, ne poate duce cu gândul spre unic-balsamică meșteșugită și misterioasă clipă a trecerii. A o decipta, înseamnă a ne oferi flash-back-uri ale lecturilor cu și despre Poarta Babilonului (cea a zeiței Iștar, purtătoare de puternică conotație sexuală), cea cu generozitate expusă într-un Berlin multicultural, al unei Germanii actualmente !sensibilă! cel puțin, la o Europă unită în spiritul Lisabonei și ne mai duce gândul la Poarta Ierusalimului, a Romei - loc unde s-a oprit invadatorul venit din stepele Asiei centrale, raiului sau iadului, inimii, dar și a lui Brâncuși, cel căruia i-au putut sta în față doar Moore sau Calder... Ca și într-o dezbatere asupra pragmaticului, nu dogma conduce ostilitățile, ci *efectul* ei.

Sentimentul predestinării devine imperial. Încercarea noastră neputincioasă de a o înțelege ne conduce spre acea stare numită *transcendentă*. Gestul picturii arătate (devenit vehicul) și cel al săvârșitorului (pictor), devin una, în Ex-hibit.

O simțim astfel, ca și purtătoare a tainelor sacre, *poarta Cristinei* conținând în aceeași măsură darul atunci când privește în jos, precum și recunoștința, atunci când privește în sus. Făcând referire la desen, ajungem la pătratul (profund pământean) cu extincție la translația-dreptunghi, adică exact traseul grafic al porții. Aici o simțim pământeană, lăsând-o să ne transmită, nouă și celor de după noi, ce crede că trebuie să rămână în urmă-i. Precum la Cezanne, oranjul, ocrul se acordă cu cianul sau ceruleumul. Pictura se așează. Iarși pământeană. *dincoace*. Complementar și bine ales, tabloul propune însă și punctul-de fugă-total nepământean, fiind chiar cel ce crează - *dincolo* - Aici ni se deschide poarta, cu prețiosul unghi al celei întredeschise... acolo printr-un răspuns apare zăvorâtă. Rezultatul se traduce prin mister, incertitudine... cabală... Suntem cuprinși de acel *lirism tulbure*, de dorința de evadare în spațiu și timp... translocație, *Matrix*. Ne revin obsesiv acele fante descoperite în partea de apus a piramelor egiptene, spații prin care... se pare, se făcea trecerea. Ne simțim profund muritori, întregind astfel și nu numai, condiția Dirijorului. Relaționarea culorilor, compoziția prin dualitatea om demiurg (sau dreptunghi-punct), neconcurând, susțin transcendența. De undeva din back-stage, Constantin Noica ne face cu degetul un semn, parcă răspicat repetându-ne: *petrecere* e mai uman... și nu trecere.



ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX00709 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

