

TRIBUNA

78

REVISTĂ DE CULTURĂ • serie nouă • anul IV • 1-15 DECEMBRIE 2005

15 000
1,50 lei

**Invitați clujeni la zilele
revistei *Magyar Napló***

Ștefan Manasia
Szabó Zsolt

eseu

Radu Vancu
Mircea Ivănescu.
Poezia discreției absolute

grafii

Mircea Muthu
Genologia, astăzi

www.clubliterar.ro

ilustrația numărului:

Ovidiu Petca, *Artă digitală*

Ovidiu Petca - Fantoma lui Ray Johnson III

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheț
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

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

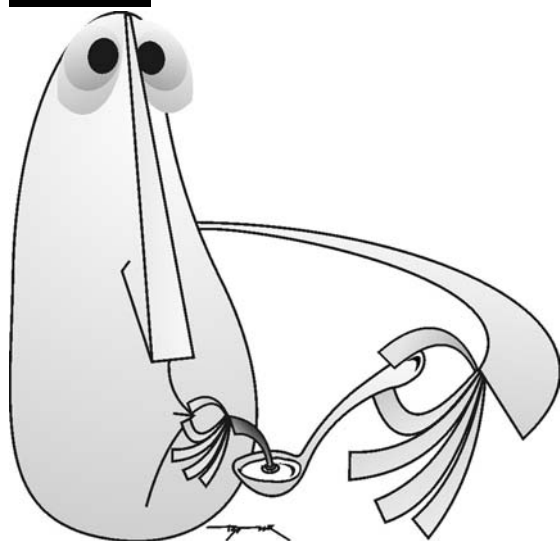
Colaționare și supervizare:
Amalia Lumei

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



opinii

Pe făgașul tradițiilor

Szabó Zsolt

Să sperăm că întâlnirea celor doi redactori șefi ai revistelor *Magyar Napló* din Budapesta și *Tribuna* (Oláh János și Ion Maxim Danciu) în cadrul Zilelor Kriterion la Casa Tranzit în decembrie 2004 va fi un început semnificativ în agenda relațiilor literare maghiaro-române și româno-maghiare, de altfel foarte bogată. Întâlnire, la care a participat și H. Szabó Gyula, directorul Editurii Kriterion, editura care a sprijinit fără doar și poate cel mai mult dezvoltarea acestor relații prin traducerea și

poetului Balassi Bálint referitoare la cântece populare românești sau textele intercalate piese dramatice școlare din secolul al 17-lea, prima traducere a lui Ponor Thewrewk József din 1831, sau primul volum al lui Ács Károly din 1852 până la cele cinci volume apărute la Editura pentru literatură și artă în urmă cu patru decenii (*Antologia literaturii române*. București 1960-1964). *Bibliografia maghiară a literaturii române* vol. I-II, a lui Domokos Sámuel (1966, respectiv 1978), registrează 438, respectiv 700 de



publicarea valorilor literare din și în ambele limbi. Revista *Művelődés* al cărei redactor șef sunt în decursul apariției de aproape șase decenii a lăsat amprenta bine conturată în conștientizarea și popularizarea interetnică a valorilor culturale și literare.

S-a căzut de comun acord ca cele două reviste literare să participe la proiectul Cultura 2000, să traducă și să popularizeze reciproc în primul rând literatura contemporană, bazându-se pe colaboratorii cei mai apropiați, căutând totodată și alte posibilități de dezvoltare prin lărgirea cercului intercultural spre literatura slovacă, cehă, croată, poloneză, respectiv bulgară sau spre literatura română din Basarabia.

Ca urmare făcând primul pas: în cele două numere ale *Tribunei* (57 și 58) a apărut un buchet de poezii, proză și eseu al autorilor maghiari, la numărul din ianuarie în rubrica de *Európai Figyel?* (Observator European) vor apare autorii *Tribunei*. Pasul următor fiind prezentarea comună a autorilor români și slovaci la sediul revistei *Magyar Napló*, de altfel și sediul Uniunii Scriitorilor Maghiari din strada Bajza nr. 18 din Budapesta la data de 26 octombrie. Din partea *Tribunei* au fost prezenți Ștefan Manasia și Ovidiu Petca recitând poezii, respectiv expunând câteva lucrări, iar eu am prezentat un scurt istoric al relațiilor literare maghiaro-române. Fără să repet cele spuse, doar câteva repere, lăsând la o parte însemnările din secolul al 16-lea ale

autorii români traduși în ungurește. Această tradiție continuă programul revistei *Magyar Napló* traducând autorii *Tribunei*.

Pe cealaltă latură, revista *Tribuna* continuă tradiția fondatorului Ioan Slavici, începând din anul 1884, din perioada sibiană, pe urmă cea arădeană, sau continuată după reparația revistei la Cluj din anul 1957 (pentru detalii se poate consulta *Bibliografia română a literaturii maghiare* întocmit de Réthy Andor și Váczy Leona).

Am exprimat și dorința ca în viitorul apropiat să se continue traducerea reciprocă a valorilor culturale, literare, ca circulația lor să fie liberă, independentă de relațiile politice care nu sunt lipsite de tensiuni, de multe ori chiar artificial generate de niște interese obscure. Depinde și de noi, ca acestea să nu fie dominante nici de acum înainte.



În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitați la

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

**101,0
FM**

editorial

Vara indiană și prietenii maghiari

Zilele revistei *Magyar Napló* din Budapesta

Ștefan Manasia

Marți, 25 octombrie, ora 9 dimineața. Ovidiu Petca, graficianul *Tribunei*, și subsemnatul ne întâlnim, în Piața Unirii, cu domnul Szabó Zsolt, redactor al revistei clujene de limba maghiară *Művelődés* și corespondent al *Magyar Napló* în Transilvania. Pentru trei zile Zsolt va fi ghidul nostru într-o inedită excursie budapestană. O zi plăcută se anunță, însorită și incredibil de caldă pentru toamnele transilvănene. Umplem portbagajul mercedesului șaptezecist, ieșit parcă din paginile romanului lui Pawel Huelle, cu gențile noastre, exemplare din *Tribuna* și cărți pentru prietenii de la revista *Magyar Napló*, lucrările de grafică digitală ale lui Petca (acestea urmau să fie vernisate în seara de 26 octombrie, într-o cochetă sală a redacției din Budapesta). Bătrînul mercedes s-a dovedit aliatul nostru fidel și lipsit de nazuri pe șoselele întortocheate sau în linie dreaptă, ce traversează regatul pagodelor țigănești de Huedin și marile suprafețe arabile din pustă.

Am fost invitați la o manifestare multiculturală inițiată de revista maghiară în urmă cu câțiva ani: printr-un proiect european, cadru al unui adevărat parteneriat cultural, sînt „focusate” literaturi central-europene; vecinii care pînă nu demult trăiau într-o dulce ignorare reciprocă, regăsesc astăzi farmecul dialogului, fiecare contribuind - în mod original - la zestrea culturală a Europei. Dacă în anii trecuți *Magyar Napló* prezenta cititorilor din Ungaria scriitori polonezi sau slovaci, anul acesta a venit rîndul literaturii române scrise în Transilvania: poeme, proze și eseuri de Alexandru Vlad, Mihai Goțiu, Oana Pughineanu, Radu Țuculescu, Claudiu Groza, Ioan Pavel Azap, Cosmin Peța, Ștefan Manasia sau Alexandru Vakulovski vor fi transpuse în limba lui József Attilá. (Parte a acestui proiect, în ianuarie 2005, revista *Tribuna* a

găzduit traducerile unor texte semnate de József N. Pál, Kovács István, Mezey Katalin, Csenger Levente, Majoros Sándor, Kovács István, Szentmántoni János și Kányádi Sándor în limba lui Nichita Stănescu.) Despre acestea, despre dificultățile editării unei reviste de cultură în condițiile economiei de piață, despre asemănări și deosebiri între literaturile română și maghiară, despre demonul intoleranței și binefacerile cunoașterii reciproce aveam să vorbim la serata organizată în 26 octombrie în clădirea din Bajza Utca 18 - imobilul este situat între amabasadele Austriei și R.P. Chineze, într-o zonă liniștită din Pesta, dominată de turle bisericilor reformate și catolice, înghițită ca de-un burete de coroanele somptuoase de arțari și castani. Sala festivă din sediul scriitorilor budapeșteni a fost ornată cu lucrările lui Ovidiu Petca, reverii digitale, însemne necanonice ale unei stări pe care am numit-o jazz... Culori calde, roșu și verde și galben, îmbiind deopotrivă organizatori, invitați și auditoriu la discuții neprotocolare, încheiate seara tîrziu în restaurantul „club” al Uniunii Scriitorilor.

Au participat, în calitate de impecabili organizatori, domnul Oláh Janos, redactorul șef al *Magyar Napló*, de o politețe fermecătoare, echipa revistei alcătuită din Csontos János, cel care ține rubrica „Observator european”, Ekler Andrea și Paizs Ábel, entuziaști și prietenoși, tînărul Szenmártoni János, traducătorii Erös Kinga și Kenéz Ferenc (prima născută la Brașov, în 1977, ultimul, redactor al unei publicații maghiare din Cluj, pînă în anii '70, cînd a emigrat în Ungaria), Csaláné Erdélyi Kornélia și Michal Vasko, invitați din Slovacia, Szabó Zsolt (redactor al revistei *Művelődés*, știutor și povestitor neîntrecut al istoriei capitalei maghiare) și Ovidiu Petca și Ștefan Manasia, invitați din partea *Tribunei*. Ne-au întristat, firește, absența invitaților din



partea Centrului Cultural Român din Budapesta: dar capul de struț vîrit în nisp este, iată, metoda preferată de relaxare a reprezentanților noștri în străinătate.

N-am sesizat nimic artificial, fad și conformist pe parcursul acestei întâlniri: dimpotrivă, literații maghiari cunoscuți de mine în cele câteva zile, de vârste și orientări culturale diverse, au fost extrem de deschiși, colocviali deși surprinzător de puțin... gălăgioși față de omologii lor români. Tinerii lor par ușor ... clasici, cumva eterici, mai atrași de cultura înaltă decît congenerii români, exhibiționiști & deprimiști în multe cazuri. M-am bucurat să privesc afixajul stradal din Budapesta (lipsit de prostul gust & ferocitatea ce domină, de pildă, străzile din Cluj sau din București), reclame excelente ale unui festival pluriartistic Pasolini sau ale concertului din martie viitor al legendarei trupe Depeche Mode (pe cînd și la noi?). M-am bucurat să văd trotuare lucind de curățenie, lipsite de excremente canine și scuipați. M-am bucurat să găsesc în librării *toți* autorii maghiari contemporani, traduși în engleză, germană și franceză. M-au impresionat magazinele elegante de malurile Dunării și micile mezelării de cartier, atelierul meșterului olar de la subsolul unei uriașe clădiri industriale. Poți rătăci prin piețele din Buda și Pesta fără teama de a fi accidentat de vreun automobilist dement. Coloane de bicicliști îmbrăcați sportiv traversează podul Elisabeta și Podul cu Lanț, străjuit de celebrii lei fără limbi, pe benzi anume făcute pentru ei. Te poți fotografia seara, sub spoturi luminoase, în fața cofetăriei „Gerbaud”, a statuilor înverzite, a artezienei din istoricul oraș Buda, reconstruit și reamenajat cu fonduri UNESCO. Iar dacă ajungi pe culmea fortăreței ce vegheză Dunărea molatică și freamătul nocturn al metropolei, nimeni nu te împiedică să intri și să sorbi un espresso în incinta de sticlă și lemn a lui „Café Miró”.



cartea

Ardelenizarea crisis-ului poetic

Ioana Cistelecan

IOAN MOLDOVAN

Celălalt pește

Pitești, Ed. Paralela 45, 2005

Un punct de răscruce în lirica lui Ioan Moldovan a denumit Ion Pop apariția în 1993 a *Artei răbdării*, alte voci critice dublind-triplind... notația, oarecum la unison, variațiile concretizându-se în relativa nuanțare a argumentării pe text. O acutizare a noii sale direcții o desemnează *Tratatul de oboseală*, din 1999, cel mai fidel și mai compact în ale viziunii și formei alese de autor. De la Radu G. Țeposu care-l apropia pe Ioan Moldovan categoriei fantezismului abstract și ermetic, pînă la Ion Simuț, care sugera plasarea liricii sus-numitului în sfera ideatică a crizei interiorității, poezia optzecistului consumă și arde molcom, ardeleneste, o autentică dialectică a confesiunii propriului eu, deliberat mascat de realul insignifiant, îngurgitator, spațiu al derizoriului, din a cărui evadare singura cale viabilă se dovedește a fi poemul. Recentul volum *Celălalt pește* cumulează ambele clasificări estetice propuse, ajustînd fantezismul într-un oniric mai mult sau mai puțin vădit angoasa(n)t și amplificînd intrinsecul auctorial pînă înspre parametrii unui impas existențial, pe coordonate mai blind-domoale decît cele ale congenerului Aurel Pantea.

„Lămuririle” autorului, care prefațează volumul, vin ca un dicteu ritmico-melodic, ludic, și schițează chei de lectură fracturate, cvasi-persuasive: „...poezia (...) fiind, în fapt, adevărata introducere, un fel de desprindere. Un fel de moarte în lucrare și care se numește viață. (...) *Mainimicul* este și el rezultatul unei decompoziții pe care nu eu o orchestrez, nu eu o dirijez, ci doar o interpretez și-i caut un sens. Încerc să prind în gramatica limbajului dat (...) o tranziție a existentului”. Ioan Moldovan își prefigurează astfel o strategie lirică, aceea a cultului pentru paradoxul oximoronizat, voalizat; gustîndu-se înșepenit într-un cotidian al desuetului, poetul îl sevuiește, îl defulează, îl epicizează ironico-jucăușo-postmodern, într-o paradigmă frîntă: „ei însă vor fi foarte atenți și vor rămîne/foarte nelămurii”; „în după-amiaza prăfoasă era limpede limpede limpede/doar neînțeleșul foșnitor al frunzișurilor”; „Vorbeam despre vii și cum mor și apoi hop nunta/stăteam cu finul și lăudam senzualitatea uneia alteia/o, laude întristate”; „Vine unul cu frică de Domnul în redacție ai slăbit zice ai postit/nu/după un minut-două ai slăbit/da am slăbit/slăbește-mă am vrut să-i zic/din slăbiciune nu i-am zis”. Două tactici de construcție lirică a senzației zemoase de prizonierat fecund în real, „finalizate” într-o coadă de pește ce se sustrage evident definitivului, sentențiosului: una care liricizează lent frînturi cotidiene cu iz de natură statică, dinamizîndu-le oarecum într-o ficțiune contaminată și ea de real („Acasă apoi la piață din nou acasă vine Alex îi dau/un măr o felie de piine cu margarină și cașcaval/ar vrea bani nu-i dau pentru că i-i ia frate-su ce-l așteaptă jos”; „Pe masă un pahar și-n el puțină apă și-n apă niște garofițe mov/de fapt mă cam tem și iau un pahar cu vin și cu un pic/de apă minerală cumva pe ascuns//da, dar unde sînt îngerii și imnele unde goarnele

cornul/miine iarăși a doua lectură nu mă pot ascunde/fata distribuitoare mă găsește oriunde aș sta”) și alta care narează oniricul infestat alert de intruziunea realului abrupt („Azi-noapte te-am visat făcînd curățenie în mare, pe polițele cu porumbei/(...)/Acum trebuie să intrăm iar în arenă cu blocnotesul umflat de sarcini”; „La Lunca Vișagului într-o după-amiază cu ploaie/m-am visat cu Domnul Manolescu într-o dacie/conducea dumnealui”) - ambele abandonate brusc în staza fie de joc al intertextualității ca substitut al confesiunii complete, curative, iluminatorii - „asta-i situația mă cam tem *trag podul de la mal/ca mai demult pe cînd ființă/pe cînd totul*” -, fie de eludare pur și simplu a finalității apoteotice, clasicizate, într-un exercițiu maniacal al persecuției propriului text: „ba nu două coșuri unul pentru albe altul pentru negre/se gîndește pe-ascuns că nici acum/vai nici acum dar cînd dar cînd”. Autorul pare că se tîrîște vîslind obstacul(n)t în oniricul de sine angoasat, palpînd un erotism atins și el de apatie, eșuînd în captivitatea *sineamăgirii*, miez al unui subconștient/inconștient amalgamat negativ, ale cărui variații sînt „burduful negru”, „buncărul ăsta”, mărci ale *mainimicului* („Un copil muribund pe care l-am luat din lăcriță/după ce medicul l-a dezgropat și eu am văzut imediat că nu/putrezise/că are obrăjii plîși, că trăiește/l-am luat în brațe și am fugit spre casă/îngrozit că acu-acu o să moară”; „Deasupra noastră însă un cap de șarpe/privind apatic colinele verzi”; „prins în plasele paradisului cu viori cu suspine/și cu o despărțire doldora de insignifianțe”; „...eu nu știu cum să ies/din această înduioșare plină de cruzime”; „nu trăim între clarități(...)/un mare tir ne-a blocat ieșirea/aici în livadă afumați de melancolie și precaritate”). Subcategoria *mainimicului* ființează prin adjuvanții săi, *sarea*, amprentă a durerosului pervertit, *nisipul* - emblematizînd precarul, insignifiantul și *mare/părțile umede* - impactînd disoluția viciosului verosimil - hiper-conștient; refugiu auctorial în apele *mainimicului* echivalează unei meta-realități, născătoare a poemului - metaforizînd inspirația, aflată la rîndul ei în imposibilitatea de a se sustrage cotidianului acaparator, malefizat, angoasînd pînă și imago-ul recurent de „docta puella” punitivă în halucinogen: „Deschid caietul/îmi vîr capul între fălcile crocodilului/Dorm, speculez/mi-s ochii duși în lumi de sînge”; „O, tăiteii/cu brînză și scrisul cu gel”. Asumîndu-și dependența de drogul poeziei, autorul se definește periodic, amendîndu-se și admonestîndu-se ca la ora bilanțului, proiectîndu-și ajustările în postura unui maestru păpușar al hilarului ontic proximizat, uitat cu un zîmbet amărui pe chip („Pe mine însumi nu mă am decît pe părți și rime. Sunt plin de crime și lașități. Îmi tot promit să mă pedepsesc două-trei versuri care, memorabile fiind, să sune, în sfîrșit, a ceva omenesc”, „e timpul să devin groaznic și grozav”; „...sunt un calcan al morții”; „sunt prins în imediatețe/ce a fost e amintirea altcuiva/care e un leneș amintitor”; „Sunt supărat pe mine mie silă mă avînt/mă sumeșesc nu mă înghit nu sunt”; „Eu însumi sunt o in-formă fixă”). Într-un registru liric al ambiguității, al probabilității, dar nîcînd al definitivului absolutizat, trei sînt imago-urile înrudite exclusiv la nivel de tematică obsesivă cu Aurel Pantea: *figura mamei* habitînd privilegiat oniricul lui Ioan Moldovan („înăuntru e mama”; „Pentru a muri liniștită și mireasa de maică-mea”) *moartea* ca spaimă omniprezentă, pîndînd și totodată amînînd înșfăcarea ca-ntr-un joc fastuos de-a poetizarea („moartea e o bătrînă surdă/tușînd în camera vecină de mult

nevăruită/slujbele auzului o țin dincolo”; „mama însăși plînge în fața microfonului țuitor/și moartea vezi bine/mai are puțintică răbdare”) și, în fine, *celălalt* - identificabil de astă dată nu în persoana străinului ingrât, ci într-un soi de dedublare a eului confesiv, voit dezrădăcinat, distanțat, obiectivat, ancorat infertil în real („celălalt se uită peste umărul meu/cunosc imaginea, a avut gloria ei în cărți prețioase”; „celălalt pește zodiacal a revenit în ghiol/face lungi liste de obligațiuni/dar cu mare sfială rostește pronumele eu”). Triada aceasta nucleistică organicizează, împăienjenește și evidentiază emfatic o confesiune lirico-discursivă- sacadată, exersată pe-alocuri ca ritmico-rimată-oralizată și, în speță, ironizează fragmentat-deliberat un hău intrinsec al substanței, căscîndu-se cu viteza sfătoșeniei imperturbabile a baciului ardelen, alias Ioan Moldovan.

Drumet pe granițele Holocaustului

Grațian Cormoș

ZOLTAN TIBORI SZABO

Frontiera dintre viață și moarte. Refugiul și salvarea evreilor la granița româno-maghiară (1940-1944)

București, Ed. Compania, 2005

Recentul volum al jurnalistului clujean Zoltán Tibori Szabó, apărut la Compania, în traducerea Floricăi Perian, își fixează două obiective majore, interrelaționate coerent: contextualizează posibilitatea refugiului evreilor maghiari în România în perioada celui de-al Doilea Război Mondial și deplânge încercările de reabilitare a mareșalului Ion Antonescu. Demersul autorului este cu atât mai justificat și meritoriu, cu cât se știe că peste 95% din evreii transilvăneni au murit în “cuptoarele” de la Auschwitz-Birkenau.

Partea cea mai consistentă a volumului este structurată trihotomic, dezvăluind caracteristicile problemei evreiești în: România, Ungaria și Transilvania înainte și în timpul aplicării “soluției finale” propuse de Hitler.

Cu obiectivitatea-i incisivă, Zoltán Tibori Szabó aduce în discuție teza incitantă potrivit căreia Consiliul evreiesc de salvare de la Cluj ar fi fost, în realitate, unul de autosalvare, ca în cazul rabinului-șef neolog Moshe Carmilly, care în timp ce dădea asigurări comunității evreiești, a abandonat-o trecînd granița în România. Jurnalistul încearcă pe baza mărturiei unor supraviețuitori să deconspire impostura cuplului Raoul șorban-Moshe Carmilly - preținși unici salvatori ai evreilor din Transilvania. Nimic din formulările patetico-bombastice ale celor doi “salvatori” nu rezistă în fața retoricii profund argumentată a lui Zoltán Tibori Szabó. Acesta trece în revistă toate căile de salvare atestate istoric: acțiunile întreprinse de mișcarea halușinilor (tineri sioniști din Budapesta), grupul refugiaților în Elveția care l-au mițut efectiv pe Adolf Eichmann, responsabilul cu deportările, cazuri - individuale sau de grup - ale evreilor care au traversat frontiera spre România pe la Arad sau Turda ș.a. Exemplele numeroase de acțiuni concrete distrug dihotomia reducionistă a național-șovinistilor români, ipostaziați în forțe angelice ale istoriei. Situațiile evocate de-a lungul întregului volum confirmă

faptul că "popoarele nu sunt nici bune, nici rele. Popoarele nu pot fi etichetate. Etichetați pot fi doar oamenii - unii buni, alții răi -, după cum acționează în diferite momente ale vieții lor. Activitatea tandemului Șorban-Carmilly s-a axat în ultimele două decenii pe demonstrarea legendei salvării în comun, în mod organizat, a evreilor din Ungaria prin România, precum și pe acreditarea tezei național-comuniste a lui Ceaușescu, potrivit căreia românii sunt buni, inimoși, corecți, iar maghiarii sunt exact contrariul, adică niște criminali" (pp. 197-198).

Volumul explică - pentru cei care aveau nevoie - și conjunctura în care evreii "s-au salvat în România": ocuparea Ungariei de către trupele germane începând cu martie 1944 și circumspecția lui Antonescu privind angajarea pe mai departe alături de trupele Axei. În această ecuație comportamentul autorităților române față de evrei - în cazul tot mai sigur al victoriei Aliților - devenea un atu valoros în vederea încheierii păcii. Iată miza utilitaristă a "omeniei" lui Antonescu.

În ciuda unor carențe pur formale, cum ar fi repetarea unor idei și date, volumul jurnalistului maghiar rămâne unul imperios necesar pentru restabilirea adevărului istoric. Este analiza unui cercetător obiectiv, cu o etică ireproșabilă. În *Anexa* volumului, autorul a inserat și câteva interviuri de istorie orală, avându-i ca protagoniști pe martori și supraviețuitori ai Holocaustului, care ne oferă perspectiva lor subiectiv-victimară asupra evenimentelor.

Dacă am în vedere o distincție a lui Nietzsche, *Frontiera dintre viață și moarte* mi se pare un act de curaj prin care Zoltán Tibori Szabó investighează cu "ciocanul" idolii unei mitopolitici răgușite de atâta lătrat la propriile fantasmagorii.

Memoria unei colectivități rurale

Ion Cristofor

TEOFIL RĂCHIȚEANU, TEODOR BOC
Cazul Șușman în judecata răchiteștilor
Cluj-Napoca, Casa de editură Napoca, 2005

Sub coordonarea poetului Teofil Răchiteanu și a lui Teodor Boc a apărut recent o carte cu adevărat tulburătoare: *Cazul Șușman în judecata răchiteștilor*. În contextul discuțiilor despre un necesar proces al comunismului (mai precis al crimelor sale), acest volum constituie un valoros document referitor la tragedia unei comunități rurale, cea de la Răchiteștele, un sat din Munții Apuseni, surprins în infernul perioadei instaurării terorii roșii. Volumul este centrat, după cum rezultă din titlu, pe radiografierea cazului Șușman, un personaj tragic al perioadei de după război. Cartea alcătuită de Teofil Răchiteanu și de Teodor Boc ne convinge că foarte mediatizată, după Revoluție, figură a lui Teodor Șușman, văzut ca unul din eroii fără pată și prihană ai luptei anticomuniste, trebuie analizată mai atent, fără prejudecăți și note subiective. Cu atât mai mult cu cât memoria colectivă a comunității din Răchiteștele nu confirmă deloc aureola eroică a figurii lui Teodor Șușman, acreditată de câțiva tineri istorici.

Acest volum documentar ne demonstrează încă o dată că în judecata faptelor trecutului

viziunea maniheistă nu e cea mai adecvată, realitatea fiind întotdeauna mai complexă decât apare în schemele teoretice ale cercetătorilor. În jurul figurii lui Teodor Șușman, realizatorii cărții adună o serie de mărturii ale oamenilor care l-au cunoscut, direct sau indirect, pe acest personaj tragic și contradictoriu, evocarea sa constituind în fond o radiografie a unei epoci dominate de tirania și brutalitatea unui regim social de import. Paginile introductive ale poetului Teofil Răchiteanu alcătuiesc un portret obiectiv al personajului, în ciuda implicării sale particulare în problematica abordată. Ca unul care n-a fost "posesor al carnetului roșu" și nici "un beneficiar al sistemului", Teofil Răchiteanu consideră că instaurarea comunismului a fost neîndoielnic un "proces traumatizant". Cu toate acestea, deși nu-i neagă lui Teodor Șușman poziția de adversar al regimului, refuză să-i acorde postura de erou anticomunist, căci acesta și tovarășii săi și-au compromis acțiunile prin bestialități și infracțiuni de drept comun: "Șușman și cei din jurul lui nu aveau, desigur, ca fugari, un trai ușor. Pentru a supraviețui s-au dat la fapte nedemne de adevărați opozanți ai comunismului, fapte prin care această idee, în ansamblul ei atât de frumoasă, au compromis-o. Se considerau anticomuniști, dar se comportau ca niște delincvenți de drept comun, uneori ca niște găinari. N-am auzit ca ei să fi atacat vreă instituție comunistă serioasă, un sediu al securității comuniste, un minister comunist, să fi organizat sau condus vreă răscoală anticomunistă. Strânși cu ușa de nevoi, ei intrau deseori prin casele unor locuitori mărginași ai satelor, de la care cereau mâncare sau haine. Dacă li se dădea, era bine, dacă nu, luau cu japca. Au atacat și jefuit magazine, sedii de ocoale silvice, de mai multe ori au interceptat drumurile unor casieri care duceau, în munți, muncitorilor forestieri salariile și le luau toți banii avuți asupra lor".

De un cinism ieșit din comun, Teodor Șușman e autorul unor crime abominabile. Spirit vindicativ, maleficul personaj își ucide foștii camarazi (Petrea lui Indrei, Suci Pașcu, Bortoș Nuțiu) și va atrage asupra comunității sătești din Răchiteștele represiunea organelor miliției și securității comuniste. Victimă el însuși a propagandei americanilor ("care l-au amețit de cap că vin și-i dau jos pe comuniști" - după cum consideră Ioan Pleșa, unul din martorii intervievați) va persista în acțiunile sale solitare cu un orgoliu bolnăvicios, lipsit de realism. Fiul uneia din victime, poetul Teofil Răchiteanu, rememorează, în fraze de un crud naturalism, sfârșitul acestui personaj contradictoriu. În fond, Teodor Șușman este el însuși o victimă a unei epoci cumplite, ce și recunoaște înfrângerea prin sinucidere: "A fost dezbrăcat și ținut așa, câteva zile și câteva nopți, în ploaie și în ninsoare. Răchiteștii au fost invitați să-l vadă. Venea lumea ca la urs. Unii îl scuipau, alții îl înjurau, un altul cu o furcă de fier îl întorcea de pe o parte pe alta, cum faci cu câinii turbați după ce i-ai omorât, femeile își scuipau în sân și își făceau cruci. Eu însumi, elev pe atunci la școala din Răchiteștele, l-am văzut. Era hidos, am vrut să-l scuip, știind că e asasinul tatălui meu, dar mama mea, venită și ea să vadă mortul, m-a oprit, spunându-mi: «Omul acesta nu merită nici un scuipat»".

Cum această tragedie colectivă e încă

foarte vie în memoria locuitorilor satului de munte, Teofil Răchiteanu și Teodor Boc alcătuiesc un volum documentar prin care se reconstituie, din fragmente, nu atât portretul acestui personaj contestat, cât al unei epoci, cea a instaurării comunismului. Născut dintr-un gest polemic, volumul celor doi autori dorește să restituie un fragment de istorie locală, în integralitatea sa. Autorii cred că oricât de crud ar fi adevărul, el trebuie rostit cu franchețe. Mărturiile adunate în carte sunt transcrise cu fidelitate, cu particularitățile graiului acestei zone montane. Mecanimele instaurării comunismului apar cu claritate în mărturiile făcute, rostite fără eufemisme sau precauții retorice, de martori care au cunoscut pe propria piele ororile sau binefacerile sistemului. Chiar dacă, printr-un straniu transfer de vină, țapul ispășitor este, în imaginarul colectiv al răchiteștilor, Teodor Șușman, la o analiză mai atentă pot fi decelate strategiile infernale de strivire a individului sub roțile unui mecanism neiertător al terorii. Pentru o simplă bănuială că ar fi găzduit pe fugari sau pentru omisiune de denunț, mulți dintre săteni au fost condamnați la ani grei de pușcărie. Este cazul lui Dumitru Valea, fost primar la Răchiteștele, timp de câteva luni, în 1948. Iată cum rememorează fostul condamnat politic motivele arestării sale: "M-am întâlnit odată cu Târtai, care era în bandă cu Șușman, n-am spus nimănui de această întâlnire, da cineva, nici în ziua de astăzi nu știu cine, m-o pârât, o venit Securitatea, m-o arestat pentru nedeunțare și mi-o dat un an și trei luni de pușcărie. M-o închis în 1953". Exemplele pot fi multiplicare.

Mărturiile acestor oameni simpli, plini de înțelepciune, sunt cutremurătoare prin firescul cu care își asumă suferința, prin privirea senină cu care privesc în urmă. Dintre aceste mărturii merită semnalată depoziția Minei Purcel, soția lui Petrea lui Indrei, o victimă a Securității și organelor de stat, îndelung umilită și batjocorită. Rămasă văduvă, cu nouă copii, se comportă cu o demnitate uluitoare, ca o veritabilă eroină de tragedie antică. Mărturiile ei sunt cutremurătoare prin însăși adevărurile umane conținute, adeseori de o surprinzătoare expresivitate artistică, ca în următoarea secvență desprinsă din mărturia pe care o acordă lui Constantin Dumitrescu: "M-am așezat pe pragul casei și-am plâns, și-am strâgat ca o vită când o mănca, de vie, ursu. Și plânsu m-o ușurat. Pântru omu năcăjit îi bine dacă poate plânje, că ușorează năcazu. Io atâta am plâns în viața mé că dacă aș strânge câte lacrimile, aș fi putut face o vale."

Cartea alcătuită de Teofil Răchiteanu și Teodor Boc merită citită nu numai ca un document de istorie orală ori de psihologie colectivă, ci și ca un document de literatură, în care expresivitatea, necăutată, ne descoperă o lume a satului cu mult mai profundă decât cea pe care o zărim pe ecranul televizoarelor. E condensat aici, în fragmente de cioplitură brută, desprinse ca așchiile din blocurile masive de piatră, nefinisate, ale memoriei unei colectivități dintr-un sat din Apuseni, un formidabil roman asupra comunismului din România. Un roman cu care prozatorii noștri ne-au rămas, deocamdată, datori.

comentarii

Limita hermeneuticii jungiene

Cătălin Bobb

Conceptele fundamentale ale operei jungiene (dacă îmi este permis, ale filosofiei sale) sunt *arhetipul* și *inconștientul colectiv*. Ambele fac subiectul criticii. Dacă primul suportă corecturi din partea filosofilor, cel de al doilea este privit cu neîncredere de psihologi, în sensul în care arhetipul este situat în *lumea* ineputabilă a culturii, iar inconștientul colectiv dă măsura universalității sale, adică este regăsit în structura intimă a fiecărui individ. Însă, a critica incognoscibilitatea arhetipului natură (trebuie să precizăm distincția pe care Jung o operează; noi nu putem cunoaște Arhetipul, ci numai reprezentările arhetipale, adică atributele pe care arhetipul natură le dispersează în întregul univers) este ca și cum am critica marile concepte filosofice: prim motor, divinitatea, ființa etc. Demers lăudabil, de altfel, însă fără prea mare șansă de reușită. Ceea ce dorim să vedem este de fapt baza reprezentărilor arhetipale și cum acestea pot fi recunoscute de un privitor priceput (în cazul nostru psihanalistul). Nu construim o critică, ci relevăm punctele sensibile. Dificultatea survine în momentul în care psihologia analitică aplicată se amalgamează inexorabil, ca într-un fel de încrângătură combinatorică, cu multiplele figuri mitologice, eroi salvatori, tricksteri, ființe supranaturale, mandale, demoni, îngeri etc. puși parcă să demonstreze existența *inconștientului colectiv* și a elementului său constitutiv, *arhetipul*.

Desigur, în fața unui ansamblu atât de larg, cititorul nu poate decât să se îngrijoreze, dar o face fără motiv. De fapt, acest șuvoi savant ascunde o complicație. Deși expunerea *in extenso* pare să nu dea nici o șansă de sintetizare, totuși, vechea acuză adusă psihologiei profunzimilor, reducționismul, funcționează și în acest caz.

Încercarea noastră operează două distincții fundamentale, pe care de altfel le operează mult înaintea noastră Jung: a) există înăuntrul matricei comportamentale *instincte cu un profund caracter numinos* care ar fi responsabile de reprezentările arhetipale pe care omul le are b) recunoașterea reprezentărilor arhetipale se poate realiza prin intermediul a *trei surse*. Așadar, construcția noastră urmărește să lămurească ce anume înseamnă aceste *instincte arhetipale* și care este relevanța lor și modalitățile prin care putem avea acces la *arhetip*.

Pattern of behavior înseamnă matrice comportamentală care încapsulează atât instinctele cât și arhetipurile, „instinctul și modul arhaic coincid în conceptul de *pattern of behavior*”¹. Astfel, Jung aruncă modul arhaic de funcționare a individului pe aceeași treaptă cu animalicul instinct, pentru că atâta timp cât instinctele reglează viața pulsională a omului, încadrând-o într-un anumit sistem care soluționează problemele elementare ale omului (sexuale bunăoară), arhetipurile, „acționează ca regulatori și incitatori ai activității de fantazare creatoare”². Cunoscând faptul că individul se naște având înăuntrul său instincte clar concretizate, apriorice, rămâne de văzut dacă nu cumva în acel *Sine* primordial putem regăsi arhetipurile. Desigur, pericolul banalizării îl face pe Jung să scoată arhetipul din osmoza instinctuală prin atribuirea caracterului numinos - în sensul pe care i-l dă Rudolf Otto - pe care acesta îl poartă cu sine;

„Arhetipul are un pronunțat caracter numinos care trebuie numit dacă nu magic, de-a dreptul spiritual” pentru că „el mobilizează viziuni filozofice și religioase la oameni care se credeau complet la adăpost de asemenea accese de slăbiciune”³. Această atribuire a caracterului numinos instinctelor creează, după cum bine observă Vasile Dem Zamfirescu, apropierea dintre cultură și natură în sensul în care dacă natura (instinctele) primește un pronunțat caracter spiritual (numinos) distincția absolută dintre cele două sucombă. Dar din punct de vedere epistemologic, Jung se declară mereu un om de știință, caracterul numinos al instinctelor nu poate fi sub nici o formă explicat. Totuși, prudent fiind, Jung consideră că posibila ridicare a arhetipului deasupra instinctelor, cu care până în acel moment făceau corp comun în amintita matrice comportamentală, se realizează sub un travaliu continuu prin intermediul procesului de individualizare; „Arhetipul este spirit sau nonspirit și depinde de atitudinea conștientului uman drept ce se va releva până la urmă”⁴, dar lăsând o libertate insubsumabilă procesele psihice care „se comportă ca o scală de-a lungul căreia conștientul glisează, fiind când în apropierea proceselor instinctuale - și căzând atunci sub influența lor - când în vecinătatea celui alt capăt - unde precumpănește spiritual care asimilează chiar și procesele instinctuale ce îi sunt propuse”⁵.

Să presupunem că am lămurit baza care stă drept element definitoriu în ceea ce privește arhetipul. Așadar, omul se naște având înăuntrul său *instincte cu un profund caracter numinos*. În acest moment singurul pas pe care trebuie să-l mai facem pentru a avea acces la reprezentările arhetipale este doar de a scoate la iveală (adică a conștientiza) ceea ce este de fapt specific structurii noastre profunde. Modalitățile prin care putem rezolva această chestiune se află în mâinile terapeutului, acesta procedează grijuliu și identifică trei surse posibile.

Principala sursă o reprezintă *viziunile onirice* care au „avantajul de a fi produse spontane ale psihicului inconștient, neinfluențate de vreo intuiție conștientă”. Nu este dificil a se vedea de ce Jung nuanțează inaccesibilitatea conștiinței asupra inconștientului. Acest fapt se datorează despărțirii totale de viziunea freudiană, care vede în vis o manifestare esențială a conștiinței asupra inconștientului - dorințele refulate în stare diurnă se defulează în stare nocturnă. Și de aceea Jung atribuie viselor - făcând, evident, diferențierile de rigoare - un caracter niciodată cunoscut; „motivele căutate de noi sunt cele care nu-i puteau fi cunoscute visătorului și totuși funcționează în visele sale”. În fapt, e vorba despre acele motive care aparțin fondului inconștientului colectiv specific întregii specii umane.

A doua sursă a reprezentărilor arhetipale este *imaginația activă*, altfel spus „seriile de fantasmă produse prin concentrarea intenționată”. Imaginația activă ține de un procedeu psihologic posibil de urmărit, întrucât fantazarea intenționată se realizează numai dacă terapeutul consideră benefic acest fapt. În termeni profani putem numi această fantazare intenționată reverie, a visa cu ochii deschiși. Așa cum Eliade ne arată, cu toții am visat să fim milionar american, șeic, prinț, rege etc.

În sfârșit, o a treia sursă importantă pentru materialul arhetipal o constituie *ideile delirante ale psihoticilor*⁶, fantasmă în stare de transă.

Desigur, aceste fantasmă trebuie, cu grijă, decantate, întrucât aspectele care interesează din respectivele viziuni trebuie să circumscrie în aria lor de aplicabilitate un întreg ansamblu paradigmatic, mai exact viziunea trebuie să reprezinte un sistem prototipic universal.

Avem în față cele trei surse prin care putem demonstra existența reprezentărilor arhetipale, care la rândul lor pot demonstra existența arhetipului. După cum se poate vedea, trebuie mereu să avem grijă să decantăm corect pentru că nu orice viziuni onirice pot arăta reprezentări arhetipale, numai acelea care nu i-au fost niciodată conștiente subiectului visător, nu orice imaginație activă (reverie) poate, în intenționalitatea sa, să-și construiască reprezentări arhetipale, numai aceea pe care terapeutul o consideră ca fiind valabilă și, în cele din urmă, nu orice fantasmă în stare de transă pot exterioriza reprezentări arhetipale, ci numai acelea care pot fi subsumate unui ansamblu paradigmatic. Astfel accesibilitatea cunoașterii, în sensul epistemologiei, asupra arhetipului natură nu are nici o putere. Arhetipul natură *plutește*, putem spune, în transcendent. Singura posibilitate de intuire rămâne reprezentarea arhetipală, în măsura în care această reprezentare poate fi regăsită în ansamblul culturii. Accesul la cunoașterea reprezentărilor arhetipale poate fi realizat prin intermediul celor trei surse pe care tocmai le-am discutat. Cele trei surse își datorează existența, posibilitatea de a recunoaște reprezentările arhetipale, matricii comportamentale care are înăuntrul său instincte cu un profund caracter numinos. Drumul poate fi făcut și invers. Chestiunea rămâne aceeași. Adică reușita omului de știință rămâne limitată, atâta timp cât baza prin care putem cunoaște arhetipul poate fi pusă sub semnul întrebării. În același timp, libertatea de care dispune terapeutul în sensul în care poate alege ce anume face corp comun, prin intermediul celor trei surse, cu ansamblul culturii și ce nu, nu poate decât să ne îngrijoreze.

În fapt am încercat să arătăm limitele pe care le comportă situarea analizelor jungiene la nivelul epistemologiei, cu toate că Jung se declară mereu a fi om de știință. Însă problema pare a fi mult mai complexă atâta timp cât nu am definit clar ce înseamnă epistemologie. Acceptând că psihologia, mai exact psihanaliza, face parte din așa numitele științe ale spiritului, ca să folosim un concept gadamerian, se diferențiază de medicină și comportă alte caracteristici. În același timp dacă psihanaliza nu e la urma urmelor decât o hermeneutică, o interpretare a interpretării ca să fim ușor ricioerieni, Jung are dreptate și critica la microscop nu mai are nici o valoare.

Note:

1. Carl, Gustav, Jung, *Puterea sufletului*, Vol IV, Ed. Anima, București, 1993, p.45.
2. Ibidem.
3. Carl, Gustav, Jung, *În lumea arhetipurilor*, Ed. Jurnal Literar, București, 1994, p. 28.
4. *Idem*, p.55.
5. *Ibidem*.
6. *Idem*, p.28.

imprimatur

Hașururi fizionomice

Ovidiu Pecican

Ritmul grigurcian în care Mircea Petean își publică volumele de poeme indică mai multe lucruri importante pentru profilul poetului. Întâi de toate, că avem de-a face cu un iubitor de lirică fără rest, în aventura căruia se amestecă - la fel ca într-o viitură involburată -, purtate de aceeași patimă a convertirii în vers și frazare poetică, aluviuni și comori, valori și căutări de natura vârtejului. În al doilea rând, că poetul aparține, prin sensibilitate și reflexe, unei lumi a vitezelor informaționale; cea care a transformat globul într-un ghem cu intersecții încâlcite, aducând la tribunalul sensibilității artistice provocări din ce în ce mai diverse și într-un ritm tot mai accelerat. În fine, în al treilea rând, că o astfel de producție livrescă necesită o receptare pe măsură, prezentă, atentă și, pe cât posibil, informată la zi.

Ultima precizare îl recomandă, mai încăpe vorbă, cu asupra de măsură, drept receptor aproape predestinat, pe autorul acestor rânduri, risipitor din aceeași stirpe, coleg de generație cu poetul și colecționar al cărților acestuia. Chiar și așa, un diagnostic pe seama liricii peteniene rămâne dificil deja de la nivelul inițial, cel al informării. În pofida faptului că m-am bucurat mereu de generozitatea autografului a risipitorului meu prieten, nu mă pot lăuda cu o colecție completă a aparițiilor sale în volum. La urma urmei, însă, și aspirația exhaustivului ține de palierul unei mitologii intelectuale pe care, măcar atunci când vorbim despre versuri, s-ar conveni, probabil, să o abandonăm.

Nu este mai puțin adevărat, totuși, că volumul *Lovituri de nisip* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004, 170 p.) deschide apetitul abordării arheologice. „Cartea aceasta s-a scris vreme de 30 de ani”, avertizează coperta a IV-a, surprinzând într-un succint fragment autobiografic, traseul unui proiect. Este vorba despre trei decenii în care Mircea Petean nu a pierdut timpul, publicând alte și alte volume. Paleta bogată cu care operează, ca

și receptivitatea arborescentă au lucrat, din păcate, oarecum, în defavoarea lui. Ceea ce, în mod normal, s-ar conveni înregistrat ca bogăție și generozitate magnanime, a indus mai degrabă sentimentul - nemărturisit - al asaltului. Fără a se putea plânge de o ignorare din partea criticii, Petean rămâne, în pofida cronicilor de întâmpinare și a celor de evaluare de etapă, un nedreptățit. Susțin sus și tare că, atunci când înzestrarea este reală, ca în cazul de față, întârzierea criticii în a trece de la primele reacții la sistematizări mai consistente trebuie sancționată ca nerealizare. Între 1981, anul debutului în volum cu *Un munte, o zi*, și până în 1990, când revenea cu primul opuscul evocator al toposului central al liricii lui (*Cartea de la Jucu nobil*), s-a scurs o decadă istorică dificilă, care pentru poet nu a trecut degeaba. Roadele traseului de creație parcurs atunci pe multiple planuri - de la stimularea inventivității infantile împreună cu soția lui (experiență valorizată în *Ocolul lumii în 50 de jocuri creative*, 1996) la romanul epistolar *Cartea întâlnirilor* alcătuit din schimbul de scrisori cu bunul prieten Andreas Wellmann - s-au regăsit pe multiple planuri și în mai toate volumele apărute până azi. Îl putem, așadar, bănuși pe Mircea Petean de o stăruință redutabilă în fața paginii, după cum știm cu precizie că în spatele său s-a adunat deja o operă poetică amplă.

Petean nu oficiază și nici nu fornăie pe nas. Așa cum a înțeles să-și ridice la rangul unei reședințe aristocratice satul natal - spre deosebire de Marin Sorescu, ai cărui *Lilieci* recuperau, mai degrabă, vitalitatea plebee a lumii originare -, preocuparea poetului îmi pare că se îndreaptă înspre înnobilitatea, fără ifose, dar stăruitoare, a celor mai diverse circumstanțe de viață. Greu de spus ce anume i-ar părea nedemn de a pătrunde în poezie. „Culeg umbra zeului/ dintr-o urmă/ în nisip - ah funigeei” (p. 153), indică un haiku o posibilă direcție de înaintare, dezvoltând în metafore sugestive felul în care sensibilitatea lirică descifrează eternul în perisabil sau perenul în conjunctural, fără a ucide însă frumusețea imagistică ori miza. Siliciul din titlu revine și în poemul final al volumului, intitulat sugestiv *Marea. Un nou început* (p. 168). „Urmele statornicelor lovituri de nisip sunt încrustate în piele/ chipul e ciuruit”, glosează un fragment, explicitând o stratigrafie fizionomică ce face din nisip semnul prin care viața amprentează chipurile. Astfel, *Lovituri de nisip*, carte compusă din mai multe secțiuni ce sunt, totodată, și moduri diverse de a asuma poezia, devine o colecție de „riduri de expresie” (*Fete*, după titlul primului ciclu), harta lirică elaborată de autor prin distilarea feluritelor experiențe de viață. Acuratetea surprinderii clipei e, nu o dată, fără reproș: „un copil a rămas agățat în gard// stăpâna casei părăsite/ pisica de maidan se uită la dânsul/ ca la o vrabie” (p. 13). Notația pregnantă, febrilă chiar, alternată cu anecdota lirică bine dozată dă impresia că Petean scrie permanent, în cele mai năstrușnice clipe și locuri, într-un carnet cât un degetar de care nu se desparte niciodată. Strădania poetului pare coincidentă cu cea a pictorului chinez din fabulă ce a exersat zece ani



Ovidiu Petca

Mesaj straniu I

neobosit spre a fi în stare să surprindă într-o secundă, în fața împăratului, zborul.

Lovituri de nisip este o carte de mari bogății lirice. Cu toate acestea, senzația după lectură este că ea întregeste un continent Petean în continuă expansiune, cu geografii complexe, ademenitoare, aflate în relații de complementaritate, nu o dată, incomodă. Organul poetic al scribului Nicanor - alter ego al lui Petean într-o rubrică eseistică susținută de el în revista *Steaua* - urmează acele busole în toate direcțiile. „Un lucru e sigur: / - notează pe coperta finală însuși protagonistul - cu *Lovituri de nisip*/ nu suntem la porțile Orientului/ ci chiar în inima lui”. De acord, în măsura în care tipul de punere în pagină, de la formele fixe calchiate din cultura niponă până la aforistica lirică aproape taoistă ori parabolele surâzătoare și impenetrabile de sorginte chineză, conduce înspre aceeași concluzie, dincolo de trimiterea la citatul matein din Raymond Poincaré. În alte cărți ale lui Mircea Petean însă sudul, nordul și vestul își afirmă deplin drepturile.

Un anume histrionism ar părea să planeze asupra unui univers liric atât de bogat. Dar poate că de vină sunt numai obișnuințele de lectură monocordă ale unui anumit tip de critică. Așa cum nu e deloc simplu să spui dacă Mircea Cărtărescu e mai mult poet ori mai mult prozator, și cum deja Marin Sorescu - menționat, iată, a doua oară - și-a construit gloria între poezie, teatru și proză, și lui Mircea Petean va trebui să i se concedă o complexitate intelectuală care, deși consumată în bună măsură prin intermediul actului poetic, trebuie întâmpinată cum se cuvine. În virtutea acestei constatări, îndrăznesc să cred că, oricât de izbutit va fi ori este un anume volum din producția peteniană, antologia care va însuma vârfurile acestei creații culese din toate plachetele poetului va fi cu adevărat reprezentativă pentru el. O va întrece, fără îndoială, numai o viitoare restituire a operei în integralitatea ei. Momentan însă, spre bucuria iubitorilor muzei lirice, această operă este în plină viteză și nimic nu anunță vreun ralenti al scrisului acestui poet.



Ovidiu Petca

Microcosmos III

Pe marginea presei

Gheorghe Griguru

C azul Goma continuă să facă valuri. A șaptezecua aniversare a importantului militant civic și deopotrivă scriitor a trecut cu toate acestea neobservată în majoritatea periodicelor noastre, evident ca un semn de dezaprobare. Oare de ce? Un motiv ar fi recenta turnură antisemită a discursului lui Goma (dar ne întrebăm cât de antisemit ar putea fi un om al cărui unic fiu e pe jumătate evreu!) la care - declar din capul locului - n-aș putea subscrie din punctul în care vinovăția unor evrei, a numeroși, de altfel, evrei ce s-au pus cu osârdie în slujba propagandei și terorii comuniste, e nu doar probată, ci și circumscrisă condiției iudaice. Se află aici o bizară tranziție de la procesul supraindividual al luptei de clasă la cel, de asemenea categorial și la fel de intenabil, al unei discriminări etnice! Dincolo însă de acest neașteptat segment al acțiunii lui Goma rămâne, de departe dominantă, incomoda, stăruitoare, obsedantă sa critică anticomunistă, continuată prin critica dedicată postcomunismului ce ne fericește la ceasul de față. Știm bine că i se reproșează și aci exagerări, câteva fapte nedovedite, o intonație pătimășă - factori oarecum explicabili în emisia magmatică a polemismului său neseccat. Dar dacă dăm la o parte acest strat căruia nu i s-ar putea atribui decât cu rea-credință o pondere decisivă, ce găsim? O sumă de adevăruri din speța celor care nu sunt rostite cu voce tare, pe care e mai *conzult*, vorba ardelenului, să le minimalizezi, să le cocoloșești, să le uiți. Așadar o sumă de adevăruri necesare buneii noastre conștiințe. De adevăruri până la urmă inevitabile. Goma e un *trouble fete* în cadrul unei sărbători tulburi. A-l respinge, a nu-i asculta vocea, a te preface că spusele sale n-au nici o relevanță ori că sunt pur și simplu produsul resentimentului, invidiei, unei dereglări psihice etc., mă tem că e o postură perdantă. Din păcate asupra lui Goma se așterne de cele mai multe ori lespede - atât de friabilă, atât de ineficientă! - a unei tăceri care consistă fie în nonatitudine, *id est* în tăcerea ca atare, fie în refuzul analizei punctuale, a examinării obiective, pe concret, a textelor sale pentru departajarea lucrurilor acceptabile și a celor eventual inacceptabile, inclusive cu participarea (de bună-credință deci neexcluzând postura autocritică!) a fiecărui receptor vizat: "În loc să-i punem, precipitat, înnebuniți, perna pe gură lui Goma, tăind, ca în familiile cu probleme, orice discuție, evacuând însuși principiul discutării, mult mai bine, *mai sănătos* pentru noi (...) ar fi să-i luăm vorba din gură (...) pentru a continua și a o extinde, preluând-o din cât mai multe guri, pe cât mai multe tonalități afective cu puțință (Bogdan Ghiu, în *Luceafărul*, nr. 35/2005). Just! Discuției asupra lui Goma îi lipsește frecvența... discuția. E o operație sumară în care adversarii evită îndeobște a-i atinge obiectul, parcă de teama unei contaminări, deși ei sunt cei contaminați cu virusul defetismului. "Chestiunea evreiască", negreșit menită atenției, confruntării cu o pluralitate de opinii, neconstituind decât una din fațetele lui Goma, nu se cuvine a ocupa întreg ecranul. O pădure nu este egală doar cu un pâlci de copaci, ci cu toți copacii care o alcătuiesc! Continuă Bogdan Ghiu indicând defecțiunea de fond a unui asemenea comportament, care ne împiedică "a ajunge, în ceea ce ne privește strict, cu adevărat *scriitori* în loc de *cenzori* unii ai altora, așa cum ne-am obișnuit în comunism și cum continuăm să facem și acum, impunând tăcerea de «piață», monologul și monoteismul valorilor publice, reducând literatura

(de teama pericolului permanent pe care îl reprezintă pluralitatea proliferantă a adevăratei literaturi) la un estetism plezivist de borcan". În prezent Goma se vede tratat nu altfel decât în felul în care Maiorescu îl trata pe Macedonski, detractor - nu-i așa? și el, și încă pe bune! - al lui Eminescu, al lui Caragiale, al junimismului instituționalizat, care n-ar fi făcut altceva decât să "vițieze" atmosfera. E foarte cu puțință să aibă loc, *mutatis mutandis*, o evoluție a fenomenului Goma nu mult diferită de cea a fenomenului Macedonski...

*

Întâlnesc în revista *Origini*, nr. 6-7-8/2005, un florilegiu din opiniile "antipatriotice" ale lui Horia-Roman Patapievi: "Radiografia plaiului mioritic este ca a fecalei: o umbră fără schelet, o inimă ca un cur, fără șira spinării". "Un popor cu substanță tarată, oriunde te uiți vezi fețe patibulare, ochi mohorâți, maxilare încrâncenate, fețe urâte, guri vulgare, trăsături rudimentare". "Românii nu pot alcătui un popor pentru că valorează cât o turmă: după grămadă, la semnul fierului roșu". "România este o limbă în care trebuie să încetăm să mai vorbim ... sau să o folosim numai pentru înjurături". "Toată istoria, mereu, peste noi a urinat cine a vrut". "Puturoșenia abisală a stăutului suflet românesc ... spirocheta românească își urmează cursul până la erupția terțiară, subreptice, tropăind vesel într-un trup inconștient, până ce mintea va fi în sfârșit scobită. Inima devine piftie, iar creierul un amestec apos". "Eminescu este cadavrul nostru din debara, de care trebuie să ne debarasăm dacă vrem să intrăm în Uniunea Europeană". Șocante la prima, poate și la a doua, ba chiar și la a treia vedere, asemenea propoziții n-ar trebui totuși luate *ad litteram*, ci ca un exasperat efect al rejecției patriotismului de flașnetă ceaușistă, de bălci crepuscular-comunist. La trivialitatea falsului propagandist, cum s-ar putea replica mai direct decât prin trivialitate asumată? Desigur e și puțin (poate că mult!) magnetism cioranian la mijloc. Dar ceea ce autorul *Ispitei de-a exista*, a schițat abia, e reluat aci în tușele groase ale unui desfrâu al culorii de stercorară extracție. Și subtilul eseist actual nu ezită a luneca astfel de la o extremă la alta: de la respingerea naționalismului dur, agresiv, delirant, la un antinaționalism la fel de dur, agresiv, delirant. Sadismului îi e preferat masochismul.

*

Să fie invazia de cuvinte scârboase, de circumstanțe scatologice, de înjurături sacramentale în proza și chiar în versurile unor tineri o necesitate realistă, un mimesis sau o modă? Dacă reprezintă un hiperrealism, e pusă... sula în coasta ficțiunii, a sugestiei, a stilului. Adică o reducere nu mai puțin brutală decât o lozincă de partid de pe vremuri! Dacă reprezintă o modă, cuprinde coasta de fandoseală a oricărei mode, nefiind decât un soi de convenție frivolă a deconvenționalizării. Să ascultăm punctul de vedere al d-lui Radu Cosașu (*Dilema veche*, nr. 87/2005): "îmi aduc bine aminte că, după ce am belit-o cu adevărul integral, primul șoc a fost acela suferit în seara când am citit ideea lui Mallarmé: arta începe acolo unde obiectul se descrie pe trei sferturi; am băgat ideea și într-un articol pentru *Contemporanul*; m-a sunat nu spun cine, să mă anunțe «c-o taie», fiind o idee nocivă, ostilă realismului socialist. E de ajuns de hazos că am ajuns să susțin sugestia care nu e decât adevăr pe trei sferturi, supremul în arta literară. Cu ceva mai puțin haz, cred că azi asistăm la asasinarea

sugestiei. Aici nu e vorba de vulgaritate, ci de absența imaginației. «A freca droturile canapelei cu această doamnă...» - cum numește Camil actul - e mult mai sexy decât verbul acela pe care Ralu (nu domnița!) pune bip-ul. Ca să mă enervez până la capăt, eman acest adevăr 100% al meu (cu o marjă de eroare de 3%). Sexul, fecalele, urina au ajuns la abundența «partidului» în literatura și publicistica de altădată! Ele obsedează ca «Congresul al IX-lea», ca «chipul omului nou» ... (cacofonii conștiente). «A-ți băga p... în toate!» a devenit un clișeu. Un șablon. O corectitudine editorială a talentului literar. Un conformism. Dacă nici asta nu vă enervează și nu vă plictisește, îmi rup pixul în toate problemele de mai sus". Tinerii ca tinerii, ce ne facem cu Emil Brumaru?

*

O pioasă prejudecată pretinde că Marin Preda ar fi fost "opusul" lui Eugen Barbu. În partida literaturii din "epoca de aur", unul ar fi fost "băiat bun", iar celălalt "băiat rău". Tot mai numeroase dovezi spulberă o asemenea "simetrie", indicând, mai curând, diferențele, punctele comune ale celor doi protagoniști de odinioară ai scenei noastre literare. Ambii setoși de carieră, cu ochii ațintiți spre etajul cărmuirii de unde puteau pica beneficiile, gata de compromisuri, supralicitând nu o dată natura și frecvența acestora. Cu deosebirea (dar nu o deosebire de esență) că pe când autorul *Prințelului* "se băga" fără ezitare în terenul mocirlos al diatribei comandate, autorul *Vieții ca o pradă* își ajusta opera la "linia" partidului, cea atât de inconstantă, într-o sărguință mai discretă, rezervându-și aroganța și țăfnoasele ieșiri sferei relațiilor personale. Alexandru George scoate în relief încă o trăsătură care-i lega pe cei doi "rivali": ostentația unei intelectualizări ce, de fapt, da în gropi". A unei culturi după ureche (o ureche, inclusiv muzicală, defectuoasă!) (*Luceafărul*, nr. 37/2005). Meloman de ocazie, Eugen Barbu "ne prezintă în ultima-i carte, *Ianus*, pe un arhitect de mare anvergură, care-și întovărășește prin toată Europa ultima amantă, o vedetă de pianului, pe care o pune să execute *Tablourile dintr-o expoziție* de Mussorgski cu... acompaniament de orchestră, ca și cum respectiva capodoperă ar fi așa ceva. Or, ea există în versiunea autorului doar pentru pian și în versiunea orchestrată aparținând lui M. Ravel. Autorul român a auzit așa ceva, dar le-a confundat pe cele două într-una, pentru pian și orchestră! Las alte grozăvii ale aceluiași, care a ascultat la Paris un quartet format din vreo șase-șapte instrumente «Morometele nu se lasă mai prejos la rubrica gafelor. Așa (cazul l-am mai semnalat), bietul Marin Preda, scriitorul cel mai inapt să reprezinte specia intelectuală, îl pune pe eroul său Petrini să spună (după ce pătrunsese «adânc în culoarele culturii» că «am devenit și meloman» - la aproape 30 de ani!) că își cumpărase de la un magazin (în plină perioadă stalinistă!) *Matthäus Passion* de J. S. Bach, pe care l-a ascultat de câteva ori pe zi mai mult timp, deși acest oratoriu pe care Preda îl credea de dimensiunile unui tango la modă de Mălineanu durează, cu recitative cu tot, vreo câteva ore și nu era nici măcar la îndemâna specialiștilor". Nu mi se pare nepotrivit a reflecta la o armonizare cu prezumția "culturală" pe care, de la o vreme, o abordă nomenclatura semidocță, care s-a garnisit cu diplome "pe puncte", după ce, inițial, brava cu lipsa de pregătire școlară ("am numai două clase primare și vezi unde am ajuns?"), o virtute a luptei cu dușmanul de clasă, acesta din urmă posesor al unei periculoase instruirii de factură, incontestabil, burghezo-moșierească...

(continuare în numărul următor)

inedit

Liviu Rebreanu și Ilarie Chendi

Atunci când, în 1909, tânărul Liviu Rebreanu trecea munții la București spre a se dedica cu trup și suflet carierei literare, Ilarie Chendi era un critic cunoscut, cu reputație bine stabilită și unul care se bucura de respect în lumea confracților săi. El este cel care a hotărât, într-un fel, destinul prozatorului, sfătuindu-l să participe la cina lui Mihail Dragomirescu. Scena e povestită de romancier în 1928, într-un interviu dat lui Tudor Mușatescu, apărut în *Rampa*. Sosit prea repede la ședința de cenaclu, tânărul a fost invitat și el la cină, făcând cunoștință cu mai mulți scriitori, între care îi amintește pe Ion Minulescu, Cincinat Pavelescu, Corneliu Moldovanu, N. Davidescu, Al. Stamatian, M. Sorbul, M. Săulescu. Tânărul i-a înmănat manuscrisul unei povestiri, dar, luat cu o discuție în contradictoriu despre Eminescu, amfitrionul nu l-a mai invitat s-o citească: "Eu așteptam cu mare emoție ca D. Mihail

Dragomirescu să citească bucata mea pe care i-o înmănasem discret. Se făcu însă, unu... două..., ședința se ridică și bucata mea nu se citi. Am plecat foarte impresionat. Nu știam ce să cred și fel de fel de presupuneri îmi chinuiau mintea. A doua zi de dimineață primii însă o carte poștală de la d. Dragomirescu în care îmi spunea că, neavând timp să citească bucata mea înainte de a o prezenta cenaclului, nu voise să mă expuie unui eșec. Că, citind-o ulterior, îi găsește calități și o va publica în *Convorbiri*, unde a și apărut".

În 1926, implinindu-se 55 de ani de la nașterea lui Il. Chendi, Ministerul Cultelor și Artelor, condus în acel moment de istoricul Al. Lapedatu, a organizat o mică festivitate aniversară la Dârlos, lângă Mediaș, în comuna natală a scriitorului. Cu acest prilej s-a dezvelit o placă comemorativă, plasată pe casa în care a văzut lumina zilei criticul. Placa avea

următorul text: "În amintirea nepieritoare a lui Ilarie Chendi, valorosul critic literar și ziaristul luptător pentru întregirea neamului, născut în această casă la 14 noiembrie 1871 și decedat la 25 iunie 1913 în București. S-a așezat această placă comemorativă ca un simbol al recunoașterii naționale de către Ministerul Cultelor și Artelor în anul 1926".

La festivitate au fost de față scriitorii Ion Minulescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sorbul, Aurel P. Bănuț, Horia Teculescu și Victor Medrea, rostindu-se cuvântări din partea Societății Scriitorilor Români, Societății Autorilor Dramatici, asociației "Astra", Sindicatului Presei Române din Ardeal și Banat și Societății "Petru Maior". Printre vorbitori s-a numărat și Liviu Rebreanu, în acel moment președinte al Societății Scriitorilor Români. Cuvântul său nu a fost prins încă de editorul scriitorului, Nicolae Gheran în seria sa de *Scrieri*, de aceea îl reluăm aici, așa cum se păstrează el în ms. 4063 de la Biblioteca Academiei Române.

Mircea Popa

Onorat auditoriu,

Placa comemorativă dezvăluită azi este cel dintâi semn de cinstitie oficială a muncii scriitorului și animatorului care a fost Ilarie Chendi. Însemnând locul unde a pornit în lume Chendi, s-a făcut și un gest simbolic. Precum odinioară aici a început modest un om care apoi a devenit sufletul unei mișcări literare și naționale, tot astfel modesta serbare de azi trebuie să însemneze începutul glorificării cuvenite și meritate a lui Ilarie Chendi.

Societatea Scriitorilor Români are toate motivele să se asocieze cu entuziasm la mișcarea de înălțare a amintirii lui Chendi. Cel dintâi luptător pentru organizarea profesională serioasă a scriitorilor, Chendi a fost. Prin numeroase articole a propagat ideea înființării Societății Scriitorilor, iar la întemeiere el a adus îndată munca pozitivă alcătuiind statutele Societății noastre, care, puțin modificate, ne-au rămas până azi. A făcut parte din primele comitete și a călăuzit primii pași ai tinerei întovărășiri de scriitori.

Pasionat și plin de entuziasm, cum a fost în toate acțiunile lui, a fost și în sânul societății noastre.

Fiindcă a știut a iubi cu patimă, Chendi a avut mulți prieteni și nu mai puțini adversari. Prietenii i-au păstrat dragostea, dușmanii i-au recunoscut calitățile și l-au stimat.

Chiar placa comemorativă, care ne-a prilejuit mica serbare de azi, e opera unui prieten, a d-lui Al. Lapedatu, fostul ministru al artelor. În timpul cât a condus departamentul Artelor, d. Lapedatu a dat multe dovezi de simpatie Societății noastre. Cea mai scumpă însă va rămâne grija ce a avut-o de prietenul său și fondatorul Societății noastre, Ilarie Chendi, îi exprim și aici mulțumirile și omagiul scriitorilor pentru acest gest frumos.

Nu e momentul și nici prilejul aici de-a face apologia lui Chendi. Opera celui cinstit azi îi păstrează amintirea vie și veșnic actuală.

Cu ocazia acestei comemorări vreau însă să fac o

promisiune. Societatea Scriitorilor consideră gestul d-lui Lapedatu ca un început și un imbold. Noi vom continua gândul fostului ministru al Artelor, cu toate că nu avem mijloacele materiale de care dispun miniștrii noștri, vom face tot posibilul și imposibilul ca memoria lui Chendi să dobândească o formă exterioară și acolo în București, unde el și-a desfășurat mulți ani de-a rândul vrednică-i activitate. Cu concursul celor mulți pe care Chendi i-a călăuzit în înțelegerea și aprecierea literaturii, noi sperăm să-i putem ridica un bust de bronz în Capitala României Mari, pentru care el a luptat într-o vreme când cei mai mulți din beneficiarii de azi nici nu se gândeau la posibilitatea realizării ei.

Cu această speranță și promisiune, Societatea Scriitorilor Români aduce prinosul ei de recunoștință și dragoste memoriei lui Ilarie Chendi.

cartea străină

Etică și societate

Marius Voinea

Secolul XX a făcut, într-adevăr, din omul social, un vânător de poziție, de stabilitate profesională. În Europa, dincolo de teroarea lipsei, de căutarea decenței materiale, de săracie, o forță subversivă a lovit omul în nevoile sale imediate: contractul profesional. Departate de cel decretat de Rousseau, acesta se rezumă, în rolul lui imediat, la a asigura un raport echilibrat între patroni/Stat și angajați.

Prin cartea sa «Du harcèlement moral ou du harcèlement immoral suivi de L'éthique nécessaire dans le travail social» («Despre hărțuire morală sau despre hărțuire imorală urmată de Etica necesară în munca socială», 2004, EST- Samuel Tastet Editeur, Gérard Lecha, profesor universitar la Institutul muncii sociale și *chargé de cours* la Universitatea «François Rabelais», Tours, departamentul Formare Continuă, își mărturisește, de la bun început, nevoia «de participare et de m'adapter a l'air du temps» «de a participa și de a se adapta la spiritul epocii» (p.18). O epocă dominată de Rău, *anomică*, o epocă a supraviețuirii prin dominarea sau eliminarea celui lalt în care dacă există, într-adevăr, o deficiență, aceea nu e una de suprafață, ci trebuie căutată în însăși natura umană. E interesant, de altfel, de văzut că autorul justifică antropologic nenumarate considerente de ordin sociologic. *Anomia*, concept inventat de Emile Durkheim, în 1897, pe când lucra la studiul despre *sinucidere* își găsește ecou într-o frază a autorului *Calatoriei la capatul nopții*, dintr-o scrisoare adresată lui Louis Lecoin, pe la sfârșitul anilor '50: «L'homme, cette horrible bête, cet immonde animal» (omul,

această oribilă bestie, acest nelumesc animal») (p.23). Iar într-un interviu acordat pentru la *Revue des Caisses d'épargne (documentul 6)*, autorul întoarce cuțitul în rană: «je crois qu'il faut travailler sur l'humain en profondeur et sans plus attendre pour tenter de restaurer la situation» («cred ca trebuie să lucrăm pe om, în profunzimea lui, fără să pierdem o clipă în încercarea de a restaura situația.», p. 63).

Dar este hărțuirea morală așa cum e descrisă ea de către media: «le symptôme d'un malaise multiforme au sein des entreprises et du service public» («simptomul unui rău cu multiple fațete din sânul întreprinderilor și a serviciului public») (p. 21). Probabil. Doar că ochiul analitic al sociologului cu lecția învățată sondează, mai ales după succesul enorm al cărții psihiatrei și psihanalistei Marie-France Hirigoyen - *Le Harcèlement moral* («Hărțuirea morală»), o inabilitate în termeni ce repune în discuție natura relațiilor umane, în special raportul dintre victima și călău. Mai concret, Gérard Lecha consideră, dat fiind raportul de excludere dintre cel care hărțuiește și victimă, că sintagma care-l definește e una improprie, căci pot fi puși laolaltă termenii de «hărțuire» și «morală», fără a ridica între aceștia bariera unui «i» revelator? Hărțuire imorală, ar fi termenul, cu atât mai mult cu cât redefinirea termenilor devine necesară, după ce Jacques le Goff în al său articol «Vers un nouvel imaginaire des rapports sociaux» («Către un nou imaginar al relațiilor sociale», în *Le Débat*, nr. 124, din martie-aprilie 2003, decretează o aplatizare totală a primei sintagme: «ce harcèlement dit moral

ne veut plus rien dire aujourd'hui» (această hărțuire zisă morală nu mai înseamnă nimic astăzi» (p. 21)

Care să fie, în fond, sursa acestui permanent conflict, a acestei nevoi primare de a-și devora aproapele? În al șaptelea document pe care-l cuprinde opusculul, de fapt o conferință din 13 decembrie 1996, organizată de Confédération Française de L'encadrement, autorul reia discuția din prisma unei singure viziuni care domină sectorul social și sanitar: *gândirea unică*, termen sociologic, sinonim cu *o forma mentis* a societății de consum: profitul. Altfel spus, renașterea, sub o altă formă, a doctrinei exploatării omului de către om (*homo homini lupus*) sau, si mai mult, a *reificării* marxiste a procesului de producție. În acest sens, titlul documentului 4, apărut în forma inițială în numărul 235, din aprilie 2003, al revistei *Le Libertaire*, pare mai mult decât elocvent: «*L'homme: plus humanodde qu'humain, plus que jamais!*» («*Omul: mai mult umanoid decât uman, mai mult ca niciodată!*»)

Căderea camusiană a omului în umanoid, așa cum o vede Gérard Lecha, este, în cele din urmă, tumoarea unei întregi societăți în care microbul răului izolează și transformă individul într-o cauză a abuzului de putere, a egocentrismului maladiu, a refuzului comunicării. Referințele literare abundă și aici; de la Molière la Leopardi, relațiile umane par să fi fost dintotdeauna construite pe interes, mizantropie, lasitate, nedreptate sau trădare, iar pe plan social, natura umană decedentă ar duce la *barbarizarea* societății tehnocratice și de consum.

Așadar, etica în munca socială devine pâinea cea de toate zilele a omului social, singurul diagnostic valid în relația cu celalalt. Studiu lui Gérard Lecha are, astfel, forța unei mâini de chirurg care apasă pe rana vie a contemporaneității.

sare-n ochi

Queneau, imprevizibilul

Laszlo Alexandru

"Le plus savant des mystificateurs,
le plus gai des érudits."
(Jean d'Ormesson)

Cartea pe care vă pregătiți s-o răsfoiți e un tipic roman de vacanță: aventuri, împușcături, răsturnări de situație, comic debordant, inconformism, sex. Dar nu numai atât. Cu un fir epic concentrat, cu un ritm narativ alert, scriitura face slalom pe granița dintre intertextualitate, frivolitate și vulgaritate – fără a eșua definitiv în nici una din respectivele metehne.

Publicat întâia dată în 1947, *On est toujours trop bon avec les femmes* o anunța ca autoare pe tânăra irlandeză Sally Mara, care primise o mină de ajutor în "traducerea" franceză de la un oarecare Michel Presle. Inutil de precizat că în spatele amândurora se ascundea Raymond Queneau. Păcăleala a fost gustată de cititori, așa că în 1950 apărea a doua producție din aceeași serie, *Journal intime de Sally Mara*, iar în 1962 li se adăuga *Sally plus intime*, în formație completă pentru a contura *Œuvres complètes de Sally Mara*. Filmul turnat în 1971 după *Sintem mereu prea buni cu femeile* venea să consacre fără echivoc această mască veselă a lui Queneau.

Literatura franceză contemporană nu se confrunta aici cu unicul caz de mistificare a identității literare. Un alt scriitor care a excelat în domeniu a fost Romain Gary: ca diplomat recusesese la pseudonimul Fosco Sinibaldi, când tipărise în 1958 romanul *L'Homme a la colombe*, o satiră aspră la adresa incapacității de acțiune a O.N.U. Același Gary pregătise o nouă farsă cu romanul "tradus" de Françoise Lovat, *Les Tetes de Stéphanie*, semnat Shatan Bogat, ipotetic scriitor turc născut în Statele Unite. Înșelătoria va fi dusă apoi la apogeu prin inventarea unei identități paralele, Émile Ajar, care va scrie o serie întreagă de cărți: *Gros-Câlin*, *La vie devant soi*, *Pseudo*, *L'angoisse du roi Salomon*. "Al doilea" se răfuieste cu "primul": Ajar îl insultă și îl calomniază în grozitor pe Gary. Miza nu e deloc negliabilă, întrucât *La vie devant soi*, admirabil scrisă, primește în 1975 chiar Premiul Goncourt, cea mai importantă distincție literară franceză, și se vinde într-un milion de exemplare*. Adevărul se descoperă abia în 1980, o dată cu sinuciderea lui Romain Gary.

În schimb la Raymond Queneau (1903-1976) nu ne aflăm cu adevărat, ca în celălalt caz de pseudonimie, în fața unei crize de identitate a scriitorului, pentru că tot ce e tragic îi e străin. Autorul lui *Zazie în metrou* ridică la rang de regulă joaca, persiflarea, ironia dezabuzată. Nu există sector sau ungher al existenței umane care să nu poată fi luat peste picior. Realitatea e relativă, depinde doar din ce punct de vedere o examinăm. Angajarea patetică în adevăruri absolute e de prost gust. Moralizarea publicului e plicticoasă. Confruntat cu tragedia condiției umane, un scriitor ca Albert Camus se revoltă. Un autor ca Raymond Queneau ia universul în zeflema. Există cai de rasă ce sar peste obstacole înalte, tot așa cum există și jochei ce ocolesc obstacolele, pentru a le examina și a le descrie.

Cu acest principiu la temelie, opera queniană e extrem de bogată și surprinzătoare, exprimându-

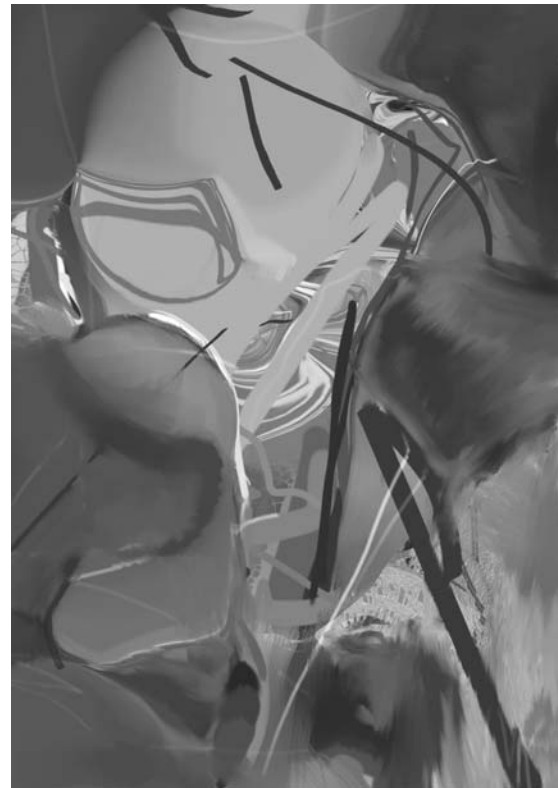
se în poezie (*Si tu t'imagines*; *Courir les rues*; *Battre la campagne*; *Fendre les flots*), în proză (*Le Chiendent*; *Gueule de pierre*; *Pierrot mon ami*; *Les Enfants du limon*; *Les Fleurs bleues*; *Le Vol d'Icare*), în eseistică și publicistică (*Bâtons, chiffres et lettres*; *Voyage en Grèce*), precum și în diverse scrieri experimentale: un... roman autobiografic-psihaanalitic în versuri (*Chêne et chien*), o... poezie interșanjabilă la infinit (*Cent mille milliards de poèmes*), o... povestire din autobuz, redată în 99 de moduri diferite (*Exercices de style*) etc. Autorul își câștigă deplina consacrare în ochii publicului o dată cu apariția romanului *Zazie dans le métro* (1959), în care urmărește deambulația impertinentă a unei fetișcane curioase prin Parisul turnului Eiffel, al precupețelor și papugiilor de periferie, al bombelor de noapte pentru homosexuali etc. Astfel are puștoaica prilejul să vadă multe și de toate, cu excepția râvnitului metrou care rămâne visul ei neîmplinit (posibilă alegorie despre cât pot fi de banale lucrurile extraordinare și viceversa).

Dar Queneau rămâne, înainte de toate, scriitorul care disprețuiește orice formă de totalitarism și autoritate, de îngrădire a liberei opțiuni privind existența proprie. De aceea scrierile lui au ajuns doar întâmplător sub ochii cititorului român înainte de 1989. Abia după căderea comunismului s-au înmulțit și la noi aparițiile editoriale din opera sa, căreia i se prevăd în continuare alte succese**.

Există două mize principale în opera lui Raymond Queneau: la nivelul formei și la nivelul conținutului. În plan expresiv, autorul explorează cu perseverență "a treia franceză", jargonul de *banlieue*, argoul multiform și imprevizibil, cu violența sa diluată prin comicul debordant și căreia îi dă drept de cetate în universul literaturii. Jocurile de cuvinte, analogiile neașteptate, expresiile-valiză, transcrierea fonetică a secularelor franceze etimologice ("doui-poudonktan" se-ntreabă exasperat unchiul lui Zazie), adaptarea ironică a expresiilor străine – engleze, germane, latine etc. –, prinse din zbor de cultura superficială a personajului neșcolit, devin prezențe familiare în scrisul autorului nostru.

În plan tematic este adusă în avanscenă imaginea oamenilor de la periferia societății, cu bucuriile și necazurile lor mărunte, cu discuțiile și distracțiile lor cotidiene, cu mentalitatea lor inconfundabilă. Departe de a-i condamna sau desconsidera, autorul îi privește pe toți cu tandrețe și duioșie, disipă micile lor ticăloșii în pasta groasă a ironiei și sarcasmului. Pentru a-i cunoaște mai bine, îi examinează în diverse momente caracteristice sau în anumite situații-limită. O astfel de împrejurare definitorie este felul în care ei mănincă, dar mai ales meniul "rafinat" pentru care optează. În cazul lui Pierrot va fi eterna farfurie de varză cu cîrnați (*Pierrot mon ami*), în situația lui Gallagher va fi conserva de ton cu sosul golit direct în palmă (*On est toujours trop bon avec les femmes*), iar în ce-l privește pe vlăjganul din *Zazie dans le métro*, ei bine, nimic nu valorează mai mult decât celebra supă de ceapă:

"Grozavă, bă, le zice Gabriel, supă asta de ceapă. De parcă tu (gest) ai băgat în ea niște brânțuri de pantofi și tu (gest) ai turnat peste ele apă de pe vase. Dar așa-mi place mie: fără



Ovidiu Petca

Pământul viu XX

farafasticuri, natural. Puritate, ce mai" (ed. a II-a, cit., p. 176). Grosolănia devine hazlie, grobianismul ne face să zîmbim: ciudată mai e metamorfoza prin artă!

Aflat sub imperiul direct al simțurilor, cioflingarul lui Queneau se va întîlni mai totdeauna cu imaginea irezistibilă a puștoaicei situate la granița dintre virginal și dezmaț sexual, fie că ea se numește Yvonne, Zazie, Sally sau Gertie. Ispita e mare, uneori mucoasa i se strecoară printre degete și-i dă cu tifla, alteori însă consimte, provocînd ea însăși orgia în toată complexitatea sa polimorfă.

Cu adevărat ilare sînt scenele populare de păruială colectivă. Izbucnite din senin, ele n-au un scop bine determinat, fiind vorba mai degrabă de o sănătoasă descătușare de energie, destinată să binedispună pe toată lumea. Iată în *Amicul meu Pierrot* un grup de bătauși de la un parc de distracții, nemulțumiți că vârtejul de aer dintr-un cilindru uriaș n-a relevat în mod suficient de revelator fustele unei mironosițe pentru a le permite curioșilor să examineze detaliat peisajul: "Faptul că i se răpește acea plăcere anume pentru care plătitise trei franci îl scoase din pepeni; își părăsi locul, sări pe estradă și purcese la bătaie. Îi dădu un pumn în ochi unuia dintre indivizi, dar celălalt ripostă fără să stea pe gînduri și, cu o lovitură pe cît de precisă pe atît de ascuțită, îi distruse agresorului urechea. La care, înnebunit de durere, filozoful se năpusti berbecește în adversarii lui și toți trei se rostogoliră la pămînt. (...) Priveau acum la mardeală cu interes și pe deplin dezinteresat. Și dacă se întîmpla să pice lîngă dînșii vreun dinte spart ori un vîrf de nas mușcat și scuipat, se mărgineau să-l măture cu dosul palmei; pe urmă se ștergeau de sîngele care o pătase" (ed. cit., p. 36-37).

O altă scenă de bătaie cruntă, dar caraghioasă, regăsim în barul Nictalopii din romanul *Zazie în metrou*. Observația autorului e precisă, minuțioasă și persiflantă, contrastînd cu ritmul debordant și acaparator al păruielii. Se construiește astfel, prin enumerații imprevizibile, aliterații comice, epitete surprinzătoare, comparații savante sau pastişe ale limbii vorbite, una din paginile de maximă virtuozitate literară a

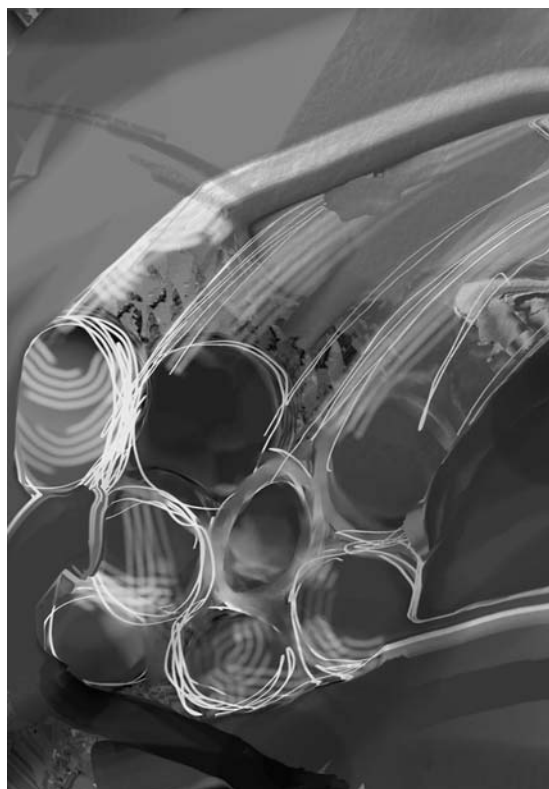
romancierului. "De-acum, armate întregi de ospătari apăreau din toate părțile. Niciodată n-ai fi crezut că-s atîția. Ieșeau de prin bucătării, beciuri, birouri, budă. Masa lor strînsă îl absorbi pe Gridoux, apoi pe Turandot aventurat printre ei. Dar nu reușeau să-l reducă pe Gabriel așa de ușor. Ca și coleopterul atacat de o coloană mirmidonă, ca și boul asaltat de o armată hirudinară, Gabriel se scutura, se răsucea, se zbătea, proiectînd în diferite direcții proiectile umane care se grăbeau să rupă mesele și scaunele sau să se facă sul printre picioarele clienților. / Zgomotul acestei controversă sfîrși prin a o trezi pe Zazie. Văzîndu-și unchiul căzut pradă haitei chelnerești, urlă: curaj, unchiule! și punînd mîna pe o carafă, o aruncă la nimereală în mulțime. Iată cît de mare e spiritul milităros printre fiicele Franței. Urmînd acest exemplu, văduva Mouaque împrăstie cu scrumiere în jurul ei. Iată cît de mult îi ajută spiritul de imitație pe cei mai puțin dotați. Atunci se auzi o zarvă considerabilă: Gabriel tocmai se prăbușise printre vase, trăgînd după el între resturi șapte ospătari dezlănțuiți, cinci clienți care luaseră parte și un epileptic. / Sculîndu-se dintr-o singură mișcare, Zazie și văduva Mouaque se apropiară de magma umană, care se agita printre bucăți de lemne și faianță. Cîteva lovituri de sifon bine aplicate elimină din competiție cîteva persoane cu căpățîna fragilă. Mulțumită acestui lucru, Gabriel putu să se ridice, sfîșiind ca să zicem așa perdeaua formată de adversarii săi, totodată dezvăluind prezența stîlcită a lui Gridoux și Turandot, întinși pe jos. Cîteva jeturi sifonate îndreptate spre bostanul lor de către elementul feminin și brancardier îi repuseră în situație. Din acea clipă, soarta luptei era pecetluită. / În vreme ce clienții osteniți sau indiferenți se ușteau pe scurtătură, încăpățînații și ospătarii, cu răsuflarea tăiată, se dezumflau sub pumnul sever al lui Gabriel, palma uluitoare a lui Gridoux, piciorul virulent al lui Turandot. După ce erau bătuți pînă se făceau covrig, Zazie și Mouaque îi ștergeau de pe suprafața Nictalopilor și-i tîrau pe trotuar, unde niște trecători amatori, de buni la suflet ce erau, îi puneau grămadă. Singurul care nu lua parte la hecatombă era Verdeată, care fusese rău atins de la începutul păruiei de un fragment de supieră. Zăcînd pe fundul coliviei, murmură gemînd: ce seară minunată, ce seară minunată; traumatizat, schimbăse placa. / Chiar și fără ajutorul lui, victoria a fost curînd totală" (ed. a II-a, cit., p. 180-181)

Iată cum orice prilej pretins serios poate fi exploatat cu virtuozitate de marele scriitor comic Raymond Queneau. Același lucru se întîmplă și în romanul de față. Aparent ne aflăm la Dublin, în 1916, în timpul insurecției irlandeze împotriva britanicilor. Dar totul degajă o inconfundabilă aromă de artefact. Povestea cu manuscrisul pierdut de altcineva și regăsit (sau tradus) de autor e veche de cînd lumea. Insurgenții irlandezi se comportă la fel de dezinvolt și vorbesc uneori la fel de frust ca orice mic parizian de la periferie. Personajele sînt parcă în mod deliberat lipsite de substanță și de o individualitate pregnantă: abia ce sînt conturate de pana autorului, că se și prăbușesc ciuruite de gloanțe. Salvele necruțătoare de mitralieră și bălțile imense de sînge parcă sînt puse "cu lopata", pentru a pastîșa ironic rețeta hollywoodiană a filmelor de aventuri. De fapt nu atît caracterul plauzibil al liniei epice îl interesează pe autor, cît construirea unui pretext superficial, pe scena din față, care să permită apoi enorma distracție din culise. În acest al doilea registru, infinit mai subtil și inteligent, se includ trimiterile glumețe la opera lui James Joyce (parola pe care și-o adresează insurgenții surescitați e... "Finnegans wake"!)

dinamismul debordant al dialogului, juxtapunerea diverselor nivele de limbă, neobosita pendulare a situațiilor între tragic și comic (ba chiar măiestria artistică prin care comicul vine în permanență să "corodeze" și să "dizolve" tragicul), zigzagul dintre textul "serios" din pagină și subtextul ironic din note, totul culminînd cu alunecarea finală în cel mai deplin burlesc (vezi "cadoul" muribundului Larry, oferit din adîncul inimii și al... nădragilor).

Figura stilistică predominantă a acestui tip de univers artificial este oximoronul, alăturarea permanentă a unor registre expresive diferite, a unor situații diferite, ba chiar și a unor personaje cu totul diferite: "Domnișoară, zise O'Rourke. / Gertie își întoarse capul spre el. / - V-am întrebat dacă credeți în calitatea de fecioară a Maicii Domnului. / - În ce? / - În calitatea de fecioară a Maicii Domnului. / - Nu-nteleg, zise Gertie. / - De fapt chiar că-i o taină, remarcă Dillon care știa destul de bine catehismul. / - Nici n-a auzit de Maica Domnului! exclamă Callinan cu dispreț. / - E într-adevăr o protestantă, zise Caffrey cu un aer indiferent. / - Nu, zise Gertie, sînt agnostică. / - Ce? Ce? / Caffrey se îngrozea. / - Agnostică, repetă O'Rourke. / - Ei da, zise Caffrey, învățăm cuvinte noi astăzi. Se vede că sîntem în țara lui James Joyce. / - Și ce-nseamnă asta? întrebă Callinan. / - Că nu crede în nimic, zise O'Rourke. / - Nici măcar în Dumnezeu? / - Nici măcar în Dumnezeu, zise O'Rourke. / Se lăsă liniștea și toți o priviră cu oroare și consternare. / - E inexact ceea ce-ați spus, zise Gertie cu voce blîndă, și am impresia că îmi simplificați ideile. / - Auzi la ea, șopti Caffrey. / - Nu neg posibilitatea existenței unei Ființe supreme. / - Băga-mi-aș, șopti Caffrey. Am pus-o de mămăligă. / - Să tacă din gură, zise Callinan. / - și, continuă Gertie, am cel mai mare respect pentru demnul nostru rege George al V-lea. / Din nou liniște și consternare."

Eroii de mucava evoluează de multe ori în dialoguri paralele (mai precis într-o încrucișare de monologuri) și își repetă aidoma replicile sacadate, la distanță de cîteva rînduri. Ticurile lor de stereotipie și robotizare ne amintesc de suprarealismul al cărui adept a fost Raymond Queneau la tinerete. Unii se dovedesc conștienți de apartenența la lumea fictivă ("Pe scurt, continuă Cormack cu o încăpățîinare bovină, așa cum a subliniat-o Larry cîteva pagini mai sus..."), alții chiar "evadează" din paginile cărții și își revendică



Ovidiu Petca

Pămîntul viu IX

obraznic, "a priori, sine die, ipso facto și manu militari", însăși scrierea romanului (precum Sally Mara).

Experiențele formale din *Sîntem mereu prea buni cu femeile* nu merg însă atît de departe ca și în *Zazie în metrou*. Personajele folosesc, cei drept, cu aplomb neînhibat o gamă largă de trivialități lingvistice și comportamentale, dar limbajul încă nu e descompus și reconstruit la suprafața sa. Transcrierile fonetice sînt destul de rare, în ciuda anglicismelor sau celticismelor presărate ici și colo, pentru atmosfera locală ("...stăpînul lui dispăruse în naufragiul Titanicului fără moștenitori sau sterline pentru a întreține «ză kesăl», cum se zice de partea cealaltă a canalului Saint George").

Dilema, intens dezbătută de critică, dacă Raymond Queneau trebuie savurat doar la suprafață sau are cumva și un mesaj profund de perceput, rămîne în continuare nerezolvată. Probabil că tocmai această polisemie a scriitorului francez îi asigură prospețimea și virtuozitatea artistică imperisabilă în zilele noastre, precum și în viitorul estimabil. Unii cititori vor exulta poate în fața aventurilor spectaculoase ale pseudo-insurecției de la Dublin, din anul 1916. Alții vor rămîne poate visători în fața diverselor experiențe sexuale ale protagonistei, expuse cînd mai pe șleau, cînd mai voalat, în acest mic roman de zbulcium copulativ. Dar poate că, la urmă de tot, vor mai fi și dintre aceia care își vor aminti de precizarea flatată a lui Gabriel, unchiul găligan al lui Zazie, în timp ce încasează complimentele publicului:

"- Noi ne-am distrat teribil. Domnu îi mișto de tot.

- Mersi, zice Gabriel. Totuși, nu uitați arta. Nu-i numai distracția, mai e și arta."

(prefață la romanul lui Raymond Queneau, *Sîntem mereu prea buni cu femeile*, în curs de apariție la Ed. Paralela 45, Pitești)

Note:

* În limba română vezi Romain Gary, *Ai toată viața înainte*, traducere, cuvînt înainte și note de Laszlo Alexandru, Buc., Ed. Univers, Col. Corso, 1993.

** Se pot găsi următoarele ediții în limba română: *Amicul meu Pierrot (Pierrot mon ami)*, traducere de Radu Albala, prefață de Val Panaitescu, Buc., Ed. Univers, Col. Meridiane, 1971; *Artă poetică* (include: *Courir les rues; Battre la campagne; Fendre les flots*), traducere și prefață de Ion Caraion, Buc., Ed. Albatros, 1979; *Florile albastre (Les Fleurs bleues)*, traducere, prefață și note de Val Panaitescu, Buc., Ed. Univers, Col. Romanul secolului XX, 1997; *Sfântu' Așteaptă (Saint Glinglin)*, traducere de Sanda Oprescu, Buc., Ed. Image, f.a. [probabil 2001]; *Zazie în metrou (Zazie dans le métro)*, traducere și pseudopostfață de Laszlo Alexandru, prefață de Luca Pițu, Pitești, Ed. Paralela 45, ed. I: 2001, ed. a II-a: 2004; *Exerciții de stil (Exercices de style)*, traducerea într-un colectiv coordonat de Romulus Bucur, prefață de Luca Pițu, Pitești, Ed. Paralela 45, 2004. A se vedea și Val Panaitescu, *Umorul lui Raymond Queneau*, Iași, Ed. Junimea, 1979.

incidențe

Copilul sub influențe

Horia Lazăr

În prelungirea unei reflecții începută la sfârșitul lui 2002, după adoptarea, în Franța, a legii din 9 septembrie 2002 privind dreptul penal al minorilor, numărul 132 al prestigioasei reviste *Le Débat* (noiembrie-decembrie 2004), consacrat în întregime „copilului-problemă”, face bilanțul acumulărilor teoretice și al măsurilor practice în acest domeniu sensibil; bilanț pe care încercăm să-l rezumăm mai jos.

1. *Perspective psihoantropologice.* E copilul o ființă umană completă, un adult în miniatură? Jean-Claude Quentel prezintă starea actuală a dezbaterii dintre genetisti și psihanalisti propunând, ca alternativă, teoria medierii formulată, în anii 1990, de Jean Gagnepain (1). Pe linia lui Piaget, genetistii, moștenitori ai empirismului și ai evoluționismului biologic, văd în dezvoltarea copilului o „embriogeneză a rațiunii” (p.6) și a omului însuși. Cu o pronunțată prejudecată adultocentrică și evitând să vorbească despre naștere (altfel spus de *intrarea în lume* a copilului – vom vedea mai jos despre ce lume e vorba) și despre moarte, ei asociază creșterea fizică și cea morală într-o viziune optimistă a progresului omului spre maturitate, vîrstă a împlinirilor și vîrf al umanității. Minoritar și inițial slab, copilul va fi plasat în centrul preocupărilor educative ale adultului. Obiect al unei protecții legale speciale (dreptul minorilor, construit unilateral pe „interesul copilului”, nu al întregii societăți), el e un adult virtual, fără identitate, o persoană în devenire mulțumită eforturilor părinților. Copilăria e așadar o tranziție tulbură spre vîrsta adultă.

La celălalt pol, psihanaliza identifică, din pornire, copilul cu adultul. Istoria speciei umane fiind cea a pulsionilor inconștiente, care sînt *aceleași* la copil și la adult, fără a se înscrie în vreo evoluție a persoanei și fără a constitui expresia unor nevoi schimbătoare, copilul e definit, asemenea adultului, ca subiect producător de sens. Deși îi redă copilului rațiunea, psihanaliza e totuși insuficientă: ea nu explică *cum funcționează* gîndirea, și nici modalitățile diferite de instituire a sensului.

Punctele nodale ale teoriei medierii îmbină problematica limbajului cu cea a persoanei, corolarul acestora fiind „socialul cultural” (p.24). Opus limbii (care se învață), limbajul ca și capacitate de a ne exprima sau „gramaticalitate” e, simultan, un fapt înnăscut și unul de cultură (p.12). În rădăcinat într-o logică specifică, prealabilă conștiinței de sine, conform căreia capacitatea umană de abstractizare depășește verbalizarea, el difractă raționalitatea în patru registre diferite și coprezente: Semnul (logic), Instrumentul (tehnic), Persoana (etică) și Norma (etică). Pe fundalul acestui „polimorfism causal”, criteriul expresivității e improprietea lingvistică, polisemia și eroarea gramaticală, semn al unei capacități de abstracție specifice. Acesta nu e întotdeauna efectul unei analogii morfologice imperfecte, ci se înscrie într-un „inconștient cognitiv” pe care însuși Piaget pare a-l fi presimțit. Spontan și fără inhibiții, copiii numesc uneori înotătoarele peștilor „vîsle” sau stejarul „ghindar; fapte ce reclamă ceea ce Bachelard numea cîndva o „pedagogie a erorii”.

Lucru cu atît mai necesar cu cît, de o jumătate de secol, psihologi, educatori, antropologi și filosofi semnaleză cu îngrijorare criza educației. Între reprimare și complezență demagogico-clientelistă („interesul copilului” înainte de toate), teoria medierii propune un model explicativ axat pe definirea persoanei ca produs sociocultural, cu tensiunile ce-i sînt inerente, și în care copilul, complice cu adultul și aflat în interacțiune cu acesta (spre deosebire de animal) „se impregnează” treptat cu practicile anturajului familial sau social, „fără a se distanța de ele” (p.24). În acest fel, dihotomia copil / adult e anulată, iar golul antropologic în jurul căruia se înfruntă, într-un dialog al surzilor, senzualității și genetistii (ce afirmă diferența de natură dintre copil și adult)



cu juriștii (ce postulează identitatea minorului ca subiect de drept), și care instituie o „republică a copiilor” (2), paralelă și opusă celei a adulților, e umplut de proiectul educativ *devenit o problemă de societate*, și nu una privată (p.26).

În acest dispozitiv, adolescența are o poziție-cheie: loc al unui conflict ireductibil (prelungire a unei copilării ce va fi retrăită întotdeauna la modul nostalgic și, totodată, vîrstă în care copilul de ieri e „ucis”, cum arată psihanalistii), ea reprezintă, în istoria individului, perioada în care copilul se transformă în persoană autonomă. În vreme ce copilul participă la propria-i persoană *prin alții*, începînd cu părinții în care-și caută repere identificatoare, așadar „prin procură”, adolescentul, ce iese anevoie din dependența legii instituită de ceilalți, o asumă situîndu-se în spațiu, în timp și în lume. Intrat în istorie, el va fi capabil să producă, prin distanțare de data aceasta, povestiri, istorii și relatări rupte de cronologia care le-a servit ca suport temporal dar de care el se desparte, devenind astfel o ființă în același timp socială și culturală.

Ființa socială nu e, desigur, politică sau juridică: nici cetățean și nici subiect de drept. Cu brio-ul pe care îl cunoaștem, Marcel Gauchet se apleacă, în două contribuții

substanțiale, asupra „vîrstelor vieții” și asupra „copilului dorit” (3). Mai întîi, cultura „hipermodernă” (termen pe care Gauchet îl preferă celui de postmodern), sugerînd o intensificare explozivă, e o adevărată „rechiziționare a viitorului” (p.31): creșterea longevității face ca vîrsta împlinirilor să nu mai fie maturitatea, ci bătrînețea, devenită astfel noul „pol al imaginarului social” (p.33). Militantismul devotat, umanitarismul și angajarea culturală sporită a vîrstnicilor, ce atestă politizarea acestei vîrste, e simetrică, arată Gauchet cu depolitizarea tineretului. În același timp, creșterea speranței de viață se conjugă cu prelungirea școlarizării și cu întîrzierea intrării în viața activă. În acest fel, marea constrîngere a societății de azi nu e munca ci școala, educația devenind „suportul obligatoriu” (p.87) al definirii individului.

Pe de altă parte, „dezinstituționalizarea familiei” (facilitarea divorțului, familiile monoparentale, îndepărtarea tatălui din filiația biologică), ca și progresele medicinei (manipulările genetice, procrearea asistată) au de acum un impact puternic asupra mentalității juvenile și a reprezentării vîrstelor. Un paradox: în condițiile în care scăderea exponențială a mortalității infantile e însoțită de aceea a fertilității feminine, secolul XXI – și cele următoare – pot crea o nouă cultură: cea a „omului rar” (p.32). Utopia tinereții veșnice iese din uitare și se recentrează pe figura adolescentului, înzestrat cu o aprecieabilă încărcătură imaginar-simbolică. Tinerețea e refuzul alienării; maturitatea, simplă „categorie de vîrstă”, fără prestigiu, așteptare a senectuții, nu are nici un relief social; plasată înaintea lor, erodată de copilăria din care face parte și totodată avînd un cîmp nelimitat de acțiune prin „lichidarea vîrstei adulte”, adolescența triumfătoare se dilată și devine ambiguă, pierzîndu-și substanța: „tinerețe impregnată de copilărie” (p.42), adolescența e, actualmente, un imens rezervor de tineri ce-și refuză autonomizarea și inserarea socială, cu forma ei paroxistică, repulsia de a munci. Beneficiind de recunoaștere, răsfățați, gratificați și lipsiți de frustrări și de simțul revoltei care, în 1968, a făcut să se clatine ordinea burgheză, adolescenții de azi – copii îmbătrîniți și încremeniți într-o longevitate ce se anunță interminabilă – sînt imaginea vie a „lumii fără adulți” – a noastră.

Mai putem vorbi, în consecință, de proiect educativ? Cui i s-ar adresa acesta și care ar putea fi sensul formării copilului – și îndeosebi a adolescentului – prin instituția școlară?

Cel de-al doilea studiu al lui Marcel Gauchet e consacrat „privatizării procreării” (p.99). În zilele noastre, copilul nu mai e așteptat, ci „dorit”, pregătit, programat. Procrearea conștientă nu are nimic de-a face cu sexualitatea sau cu familia, fiind un joc de relații interpersonale și un bun de consum la îndemîna tuturor, în vreme ce „deierarizarea genurilor” converge cu masificarea reproducerii umane. De acum nu mai există decît copiii legitimi produși într-un pîntec ce poate fi cel al mamei și a căror apartenență la celula familială e mai curînd o excepție socio-antropologică.

În fața unui tată „fără mandat” și a unei mame care poate fi de ocazie, acest copil al nimănui face, curios, ca familia să existe ca realitate socială deschisă. Dorit cu ardoare (chiar dacă, la drept vorbind, copilul dorit e un „copil refuzat”: refuzul șanselor înscrise într-o

dinamică temporală deschisă spre viitor), el răstoarnă rolurile în sînul familiei. Psihologii contemporani se grăbesc să asigure educația permanentă a *părinților* și să-i „susțină” pe aceștia în creșterea copiilor. Negociere dificilă, în care „eliberarea” copiilor are, ca revers, infantilizarea părinților și dezinvestirea lor educativă. De altfel, noul model de familie, „intimizat” (lipsit de vocație publică și totodată infinit de flexibil și, ca atare, străin dreptului privat), împărțit între hiperintervenționism și paralizie, se descarcă de sarcina educativă pe seama societății și a instituției școlare, pe care le contestă fără încetare, fără a dori însă să le reformeze. Cît despre autonomizarea copilului, ea apare deseori sub forme caricaturale, ca de exemplu în imagini publicitare sau în *faire-parturi* de naștere, în care bebelușul, asociat somnambulic la actul propriei sale veniri pe lume, anunță mîndru: „Sosesc!”: nu mai e expulzat din pîntecul matern ci-și provoacă el însuși nașterea - se naște pe sine - „cu sprijinul” părinților - nu doar mama ci și tata.

În familia „intimizată”, „privatizată”, întoarsă asupra ei, fericirea vine de la copil. Această „misterioasă nenorocire” (p.112) e calificată de Gauchet ca o „alienare terifiantă” (p.118), ivită din sentimentul dublu al contingenței și singurătății. Noua „reflexivitate socială” pe care copilul dorit o introduce în lume îl preconstrînge pe acesta să vină printre noi, să-și aleagă părinții și să fie ce e. Printr-o deplasare inedită a temeiurilor identității și autonomiei, precocitatea individualizării îi pulverizează singularitatea, iar „copilăria în sine”, fără trecut și fără semne de apartenență riscă să se piardă în „nebulina originilor” (p.118).

2. *Violența televizuală.* Actualmente, violența nu mai e un fapt material ci cultural. Transformarea principiilor educative, apariția unui nou mediu educațional legat de cultura mediatică și de folosirea timpului liber, puerilizarea adulților - toate fac din violență (verbală, simulată, virtuală) o normă a raporturilor sociale și un „stil de viață” (4). Moderată sau incisivă, sociologii și antropologii nu o pot trece sub tăcere. Prudent și pragmatic, Norbert Elias instituie un „prag de violență legitimă”, expresie a unei culturi, cu riscul de a dizolva violența în contextul social și cultural. Mai subtil, Pierre Bourdieu vede în „violența simbolică” expresia unor conflicte variate, de natură diferită. Cît despre Cornélius Castoriadis, acesta apreciază banalizarea violenței ca pe o pierdere de sens și o voință de autodistrugere - o „micro-barbarie” (p.181) fără miză: înjosire gratuită a individului și a civilizației care l-a produs, lipsită însă de compensație „politică”. Ecranul nu e o armă și nu deschide o luptă pentru puterea reală: actele ucigașe se substituie războiului iar cadavrele exhibate televizual participă la logica amplificării pornografice a detaliului corporal.

Dominique Ottavi reduce manipularea televizuală la riscul *expunerii continue în stare de pasivitate*, asemănătoare expunerii la raze sau radiații nocive. Această noțiune-cheie îi permite să asimileze violența televizuală maltratării traumatice. Apăsînd nevinovat pe un buton, copilul devine instantaneu martor al unui viol. Lipsa distanțării critice (adultul *alege* genul pornografic dintr-o serie de alternative), ca și abundența și prețul ieftin al produselor pornografice sau de bandă desenată violentă, măresc evident riscul. Cît despre liberalizarea totală a pieții, ea riscă să introducă, prin globalizarea cu preț scăzut a mesajelor violente, o piedică în fața creației veritabile - în fapt o nouă și insidioasă formă de cenzură.

Clișeul psihologic, politizant, al autonomiei dobîndită prin interacțiune cu mediul sociocultural devine, prin realitatea violenței televizuale, un simplu mit, ca și acela care înlocuiește educația *prin* mass media a anilor 1960 cu educația - pretins reactivă - *față de* mass media a anilor 1970 (p.189). Cum putem vorbi de un „tînăr telespectator *activ*” [s.n.], intens responsabilizat - și chiar responsabil - atunci cînd, în fața programelor de desene animate, copiii, fascinați de spectacolul morții fictive, cer să vadă așa ceva tot mai des vorbind, printre altele, acolo unde gradația nu are sens, de personaje „foarte moarte”, opuse răniților, „mai puțin morți”? Totul e corelat, din păcate, cu o absență totală de compasiune pentru mortul... adevărat. Dispariția dimensiunii emotive face din moarte o noțiune fluidă și un obiect ludic: tot mai mulți copii se joacă „de-a mortul” în scenarii în care limbajul și comportamentul „fără adresă” sînt deconectate de relația cu ceilalți și cu *realitatea* acestora. Expresie a unei „culturi a imaturității” în care eșecul adulților și cel al educației se îngemănează, violența televizuală ne pune în fața unor probleme apăsătoare.

La antipod, apărătorii libertății de exprimare necondiționate, detractorii înveterați ai „ordinii morale”, afirmă nu fără dreptate că, de fapt, nu avem nici o *dovadă* a efectului violenței fictive asupra comportamentului tinerilor. Rapoartele de experți în violența mediatică publicate în Franța (1995, 2002, 2003) nu au adus, din păcate, un progres real în reflecția asupra fenomenului. Cel din 2002, solicitat de un guvern de stînga, preconiza ameliorarea educației față de mass media, armonizarea criteriilor de clasificare a filmelor proiectate în sălile de cinematograf și de televiziuni, modificarea componenței comitetelor de vizionare (a căror funcționare rămîne neclară și ale căror capacități de intervenție sînt practic inexistente). Unele propuneri atingeau doar lateral problematica raportului, cum ar fi cea privind îmbunătățirea formării profesorilor și educatorilor.

Raportul din 2003, semnat de o reputată profesoară de filosofie, Blandine Kriegel, și neacceptat în cea mai mare parte de ministrul culturii de la acea dată, e vizibil impregnat de preocupări securitare și de prejudecăți etatiste: sporirea controlului puterii asupra sectorului mediatic. Într-o prezentare foarte critică a acestui raport, psihanalistul și sociologul Serge Tisseron îi pune în lumină insuficiențele (5). În primul rînd, majoritatea anchetelor asupra subiectului au fost efectuate în SUA, unde, se știe, posedarea masivă de arme facilitează trecerea la acte violente, prezentate uneori drept gesturi de legitimă apărare. Apoi, dacă violența televizuală face să crească, în mică măsură însă (5%, arată un raport) violența reală, acest lucru se întîmplă la *toate* categoriile de vîrstă, nu numai la tineri! În sfîrșit, avînd în vedere că, oricum, imaginile violente de pe ecran nu vor dispărea de pe o zi pe alta, pentru a preveni realist și eficient răspîndirea violenței reale ar trebui să cunoaștem atît motivațiile celor ce devin violenți sub presiunea ecranului cît și ale celor ce *nu* devin, în ciuda acestei presiuni.

Pentru Serge Tisseron, cauzele violenței sînt sociale: sărăcia, precaritatea profesională, marginalizarea, sentimentul de excludere. Or, interesant, raportul Kriegel nu folosește deloc aceste cuvinte. Pe de altă parte, dacă violența socială e în creștere, revendicările individuale cresc și ele în societățile industrializate - ceea ce ar trebui, poate, să ne facă să punem în legătură aceste realități.

Care ar fi soluția „depășirii violenței”? Ca prealabil, eliminarea confuziei care face din violența televizuală „o reflectare *inevitabilă* [?] a violenței din lume” (raportul Kriegel, s.n.). Fatalist, naiv și politizant, raportul se preface că ignoră faptul că imaginile sînt *construcții*, nu „reflectări”. Or, dacă acceptăm acest lucru, rezolvarea problemei trece prin scăderea destrucției sociale și prin incitarea tinerilor la construirea propriilor imagini, prin dialog cu toate categoriile socioculturale: nu controlarea imaginilor și supravegherea utilizatorilor, ci eliberarea potențialului de creare de imagini la cei care, prin excludere socială, nu au acest drept. În acest fel defavorizării, printre care se află și mulți copii și tineri, prin exprimarea și structurarea nevoilor lor, s-ar putea reinsera într-un peisaj audiovizual împrăștiat, în care diversitatea imaginilor s-ar substitui uniformității actuale a clișeelelor mediatic. Pe scurt, în loc să sofisticăm semnalizările de interzicere a unor emisiuni ar fi preferabil să le propunem tinerilor practici culturale alternative: sporturi, ieșiri în comun, dezbateri privind propriile lor interese etc. Hiperprotejat și totodată fragilizat prin expunerea actuală la fluxul mediatic, copilul și-ar putea regăsi locul în societate, ca *producător* de imagini și nu doar ca simplu consumator, în vreme ce conflictul dintre autoritarismul anilor 1950 și permisivitatea anilor 2000 - expresii ale unei neputințe unice - s-ar putea resorbi într-o lume în care libertatea de a crea imagini va fi reală devenind unul dintre noile drepturi ale omului.

Tehnicienii educației arată că, în cazul ființei umane, heteronomia precedă autonomia și că ieșirea adolescentului din dependența proprie copilului e efectul unei conștientizări a moștenirii pe care o preia de la generațiile anterioare. Sociologii imaginii și antropologii se asociază acestei reflecții dificile propunînd intensificarea dialogului cu tînăra generație și incitarea acesteia la exprimarea propriilor exigențe și nevoi. Recunoscînd alteritatea și respectîndu-i pe ceilalți, individualismul, opus intervenționismului etatist ca și controlului unilateral al grupurilor de presiune, poate constitui un principiu de repacificare socială. Într-o lume în care conflictele dintre persoane se vor anula prin libera lor exprimare, el poate redeveni motorul echilibrului social.

Note:

1. Jean-Claude Quentel, «Penser la différence de l'enfant», in *Le Débat*, 132, p. 5-26.
2. Marcel Gauchet, «L'École à l'école d'elle-même», in *La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, col. „Tel”, 2002, p.131.
3. Marcel Gauchet, «La redéfinition des âges de la vie», in *Le Débat*, *op.cit.*, p.27-74 și «L'enfant du désir», in *ibid.*, p.98-120.
4. Dominique Ottavi, «Enfance et violence. Le miroir des médias», in *Le Débat*, 132, p. 177-194.
5. Serge Tisseron, «Inquiéter pour contrôler», in *Le Monde diplomatique*, janvier 2003, p.32.

Mozart și vârstele muzicale ale Europei

Oleg Garaz

În ce muzică trăim astăzi? Mai corect ar fi, poate, să ne întrebăm în ce muzici trăim, atâta timp cât pitagoreica și kepleriana muzică a sferelor cu siguranță că nu o mai aude nimeni. Nici măcar erudiții, care mai știu câte ceva despre aceasta doar frecventând biblioteci specializate bine ascunse în spatele ignoranței generalizate și tratând subiectul, firește, drept unul esoteric, deci inaccesibil omului simplu.

Într-o totală concordanță cu spiritul vremii, postmodernitatea târzie, dar și cu ideile, atât de terifiante și în același timp atât de actuale, ale lui Sloterdijk, ar trebui să ne întrebăm atunci care este muzica maselor, adică a *parcului uman*? În ce fel de muzică există acel *negru de oameni* care inundă într-o forfotă insectomorfă spațiul public, dar și conștiința colectivă? Răspunsul corect ar fi: într-un zumzet, într-un bruiaj dezarticulat, într-o sincronie probabilistică în care suvoaiile tulburi ale apolinicului se răstoarnă în clocotul protoplasmiei dionisiacului, anihilându-se reciproc, și în care kitsch-ul și simulacrul cultural sunt singurele mize sigure și imbatabile în eficiența lor comercială atâta timp cât muzica bună este muzica vândută bine. Cui? Habitanților *parcului uman*. Muzica *negrului de oameni* este muzica ochiului de albină, una plurifațată și în care oglinzile hex-agonale ale *omului de stup* își răsfrâng imaginile una în cealaltă, iar derizoriul se strecoară până și în „templele”-crescătorii frecventate de avizi după muzică și cultură. Este muzica pieței și, evident, este muzica-produs, destinată vânzării și consumului. Existăm cu toții într-un bruiaj minimalist al *minimei morale* și a *minimei valorice*, epocă pentru care Philip Glass a găsit analogia perfectă în ideea *muzicii-zumzet* de albină angajată în ritualul geometric al pasajului, al unui *enter/exit* continuu reluat cu sisifică ostentație și încăpățănare. Privit prin vitraliul *muzicii minimaliste*, întregul trecut muzical al limburilor de la miez-noapte care este Occidentul, pare a fi fost o *muzică maximală*, o *maximă a moralei*, dar și a *valorii* culturale care astăzi ne apar în cel mai bun caz doar drept *maxime muzeale*. A fost realmente o muzică dată la *maxim*.

Reducând puțin din zvâcnetele vârtoase ale boxelor *dolby surround*, mai schimbăm o *conservă* muzicală cu alta, un *best of...* cu un alt *best of...*, care poate fi orice, Mahler, Ceaikovski, Janacek, Couperin, Amon Tobin, Aphex Twin, Chemical Brothers, Apocaliptica, drum'n'base, techno-funk,

bzzz, bzzz, bzzz, pardon, undeva afară sunetul unui celular, surprinzător, halucinant, adiind a Brandeburgice de Bach, a Mica serenadă de Mozart, a „Lakmé” de Leo Delibes, pardon, este un spot publicitar de pe „Discovery”, televizorul merge în paralel cu stația audio, sau „Kneazul Igor” de Borodin, de această dată este clipul unor raperi afro-americani,

și din nou revenim la „cârnații” conservați în supă *best of...* Arta aparține poporului, adică *melting pot*-ului postmodern de populații, etnii și rase ahtiate după recuperări culturale realizate ca în filmele cu mafioți.

Fapt paradoxal, însă Europa și-a dorit să moară încă de pe vremea Renașterii, adică imediat

de cum începe ciuma laicizării, iar exprimându-ne în termenii proprii fenomenului cultural, acesta din urmă a fost întreținut doar în speranța de a găsi soluția nemuririi. Adică, prima șansă de a ieși de sub timpuri a fost ratată atunci când Europa refuză magia și alege umanismul și rațiunea. Din rugul lui Giordano Bruno se naște Descartes, iar Europa pășește hotărât în prima sa modernitate a cărei expresie nu mai puțin paradoxală o găsim în „*Ano-timpurile*” lui Antonio Vivaldi. Ciudată și suspectă preocuparea asta pentru *ano-timpuri* la Vivaldi, dar și la Haydn cu Ceaikovski, această preocupare pentru vârstele naturii și, implicit, ale omului.

Fiecărei vârste o muzică! Fiecărei muzici o vârstă! Iată pancarta proletkultismului și „politically correctului” postmodern. Bătrâna Europă nu se mai miră de nimeni și de nimic. Ea așteaptă să iasă la pensie și nici o unificare nu îi va readuce tinerețea. Una a credinței în puterea muzicii de a purifica sau a vrăji, ca la Orfeu. Una a credinței în puterea muzicii de a înălța, ca la Bach. Una a credinței în puterea muzicii de a seduce, ca la Wagner. Ea le-a trăit și ea le știe pe toate, iar ceea ce este a mai fost, precum a fost și ceea ce va mai fi, și ceea ce va urma după cu siguranță că a existat undeva într-un trecut nu neapărat imemorial. Erudiții frecventatori de biblioteci specializate și, adăugăm noi, bine dosite de salivanda poftă de subprodus cultural a gustului comun, o știu cât se poate de bine.

Iar Europa și-a trăit vârstele însoțindu-și-le cu *muzica maximă*, una dusă la pragul *maxim* al valorii și proclamând *maximele* superlativului cultural cu voce tare, clar și răspicat trâmbițat prin mânia și urlatul lui Munch a „*Appassionatei*” lui Beethoven (preferata lui Lenin), prin fascinația înșorită a sonatelor pentru pian de Schubert (preferatele lui Sviatoslav Richter), prin muzica lui Wagner (preferata lui Hitler), dar și prin dodecafonia lui Schoenberg (urată și blestemată de oricine o auzea). Însă mai ales prin Beethoven, aducătorul de modernitate. Îi surprindem râsul sănătos și grosolan, „*titanic*” după spusele lui Romain Roland, dar și furia, isterică și chiar dementă, în fiecare fațetă a chipului muzical al Europei. O regăsim prin el însuși, omul-„*vârstă*” a Europei care o impune mult mai tranșant decât o făcuto Descartes, mai împătimit decât a cioplit-o Michelangelo și fără a fi ars pe rug ca Giordano Bruno sau fără a-și fi pierdut capul ca Robespierre. Europa învățase să-și iubească nebulii săi copii fără a mai recurge la inchiziție sau ghilotină. Devenise o Europă în care deja ne putem regăsi. O Europă a Luminilor și a revoluțiilor, a imperiilor și republicilor, a progresului și războaielor. O Europă modernă.

Puțin probabil să mai fi rămas pe chipul Europei măcar o tușă de „*ruj*” a barocului, a muzicii prin care se putea practica delicatețea, eleganța, noblețea, elevația și rafinamentul. Însă știm bine din istoria muzicii că prin tot ce a scris, Bach a reprezentat pentru europeni tot atâtea soluții ale nemuririi, adică a ieșirii din timpul și vârstele omului, și compozitorul și-a luat sarcina în serios, furnizând o cantitate de-a dreptul aiuritoare de lucrări, să-i spun „*titanică*” ar fi prea puțin, însă Europa pentru a căta oară decide să se

sinucidă, făcând-o chiar prin Napoleon, iar opțiunea ei este pentru „*titanul*” Beethoven, care o readuce în timp și nerv, care o învață să moară după modelul personajelor din simfoniile sale. Europa optează pentru o altă modernitate, a doua, dar și pentru alte ritualuri suicidale. De aici și suita de marșuri funebre, tot atâtea soluții de a găsi un ritual pe măsura dar și pe placul Europei – Beethoven (în trei simfonii), Chopin (în sonata în si bemol minor), Liszt optează chiar pentru „*Dansul morții*” și, bineînțeles, Wagner – suicidul ultim al întregii civilizații europene purificată în flăcări, adică mai întâi sedusă și apoi arsă de vie, ca Joana D’Arc pe rugul din oratoriul lui Honneger.

După Schoenberg nimic nu a mai fost la fel, deoarece principala lui preocupare a fost să nimicească însăși sacralitatea culturii în sensul posibilității de a procura nemurirea. Europa a intrat în a treia modernitate și de aici încolo compozitorii s-au îngrijit să nimicească până și cea mai mică speranță în nemurirea vechiului continent, iar Hitler cu Stalin nu au făcut nimic mai mult decât le-au luat în serios propunerea și s-au pus pe nimic în însăși civilizația umană de pe Terra... Aproape că au reușit. Să nu mai existe oare soluții și mitul eternei reînnoțări la ideea nemurii să fi fost doar o poveste deșartă? Și atunci am avut revelația îngerilor.

M-am tot gândit la îngerii lui Cioran (și nu la îngerii lui Pleșu) care cântă Mozart, însă doar atunci când nu-i aude Dumnezeu (fiindcă muzica oficială a Paradisului, firește, este muzica lui Bach!?!). Dincolo de truismele atât de emfaticale ale eseistului român, am înțeles că soluția poate fi doar Mozart – compozitorul ideal al virtualității născut cu două secole mai devreme decât ar fi trebuit. Este muzica perfectă și nu atât a Paradisului lui Cioran sau al unei Europe unificate, cât a Paradisului-simulacru pe care William Gibson, în cărțile sale cyber-punk, îl populează cu divinități cyber-vooodoo ca Papa Samedi sau Mama Dimanche,

bzzz, bzzz, bzzz, pardon, din nou sună un celular undeva aiurea și de această dată este „Habanera” din „Carmen”, țiganca fatală a lui Bizet.

Decât să mi-l imaginez pe Mozart stând undeva la margine de drum și nu atât în poziția „*Gânditorului*” lui Rodin, ci mai degrabă în postura „*Melancoliei*” lui Dürer, mai degrabă mi-l reprezint drept compozitorul ideal al unei Europe virtuale, al unui simulacru de Europă. Iar scenariile și imaginile nu-mi lipsesc, ci chiar din contră. Va fi un Mozart care își va compune muzica jucând biliard cu sferile muzicii celeste undeva între pachetele de biți gonind superluminic prin meandrele unei superrețele de computere. Mi-l reprezint pe Mozart ca pe un Ganesha – corpulentul și bonomul zeu-elefant al indienilor de pe Gange – dansând cu lupii lui Kevin Costner sau, poate, cu Shiva și prin aceasta creând o Europă doar de Beethoven întrevăzută în ultima parte a ultimei sale simfonii. Firește, fără pathos-ul milenarist-masonic al lui Schiller, ci mai degrabă filtrată prin harul vizionar al lui Bill Gates. Iar acest Mozart, doar al meu sau poate al nimănui, va fi un *Amadei* mai ceva ca la Milos Forman și în orice caz mai *cool* decât Michael Jackson. Probabilitatea mi-o garantează chiar Baudrillard în persoană, tatăl simulacruului și mama unui Mozart care încă va să vină. Spiritul fără de moarte a unei Europe eterne.

simptome

Lecția lui Graham Greene

Ion Simuț

Am revenit la proza lui Graham Greene după o lungă pauză. Aproape că-l uitasem pe prozatorul englez. Mi l-a reamintit seria de autor pe i-o consacră Editura Polirom. M-am bucurat cu prioritate de foarte buna traducere realizată de Alexandru Vlad pentru *Consulul onorific* și *Puterea și gloria*. Am recitat *Un caz de mutilare*, apărut cu multă vreme în urmă, în 1968, în „Biblioteca pentru toți”, în traducerea lui Petre Solomon. Am citit *Americanul liniștit*, în traducerea lui Radu Lupan, după ce tocmai văzusem ecranizarea romanului, în regia lui Phillip Noyce, cu un excelent Michael Caine în rolul principal, nominalizat la Oscar în 2003. Am mai citit sau recitat de-a lungul anului 2005 și alte romane de Graham Greene, dar nu mi-am propus acum să fac un bilanț complet al lecturilor. Mi-a plăcut cât de bine pot fi citite cărțile sale, neafectate de trecerea timpului. Am văzut că aproape din fiecare roman s-a făcut un film. Virtutea principală a prozatorului rezultă de aici: a scris romane care sunt virtuale scenarii – narațiuni strănse prin dramatism, cu un sâmbure de polițism, cu o poveste de dragoste exotica sau ciudată și cu un simț acut al implicării în actualitate. M-am gândit atunci că, deși romanele sale cele mai bune au apărut cu destul de multă vreme în urmă, din 1940 până prin 1975, ele pot fi luate ca un exemplu tipic de succes, ce ar merita studiat și de către prozatorii noștri. Poate că-i mai bine să se uite la ce scriu și cum scriu Mario Vargas Llosa, Ian McEwan, Jonathan Coe, José Saramago, Andrei Makine, Kazuo Ishiguro, Julian Barnes, Ismail Kadare, Amélie Nothomb sau alți scriitori, mai apropiați de timpul prezent. Dar, indiferent de termenul de comparație, reflecția merită făcută, cu luciditate și, dacă se poate, cu detașare.

Cum stă proza noastră actuală față de proza europeană e un subiect greu, bun de un doctorat. E o întrebare interesantă aceea privitoare la

subiectele epice care ar merge mai bine decât altele, pornind de la presupunerea ascunsă că defectul ar sta aici: proza noastră actuală nu prea are subiecte bune pentru export. Ar fi însă o capcană plăcută să intrăm în această provocare: cum sau care ar trebui să fie subiectele europene? Ar însemna, propunându-le, să facem o critică de direcție (ca Maiorescu, Iorga sau Ibrăileanu) sau ar fi ca și cum ne-am instala într-un substitut de realism socialist dirijist, conform căruia să spunem ce e bine și ce e rău în felul în care se scrie proză la noi, în momentul de față? Cred că ar fi și una și alta.

Avem nevoie de o proză mai umblată, mai deschisă, mai dinamică, așa cum sunt analiștii noștri politici. Dacă aceștia din urmă ar scrie analize politice ca și cum am fi o societate închisă, de tip comunist, nu ar avea nici o audiență. Dar pentru că ei știu ce idei se vântură în afară devin interesați, atractivi: contrapun ceva realității românești. Nu vreau să spun că soluția ar sta neapărat într-un perspectivism internațional de tip Henry James sau Graham Greene, dar nici departe nu sunt de această opțiune. De aceea, cred în succesul posibil, dincolo de granițele noastre, al unor prozatori ca Dumitru Țepeneag și Alexandru Ecovoiu. Scenariul prozei lor are o deschidere europeană ce poate interesa. Fantasticul și autoficțiunea din proza lui Mircea Cărtărescu au, de asemenea, ceva straniu, insolit, cu putere de pătrundere în afară.

Avem, prin scriitorii foarte tineri și prin scriitoarele foarte tinere, o proză curajoasă în limbaj, alunecând grațios în pornografie, dar e o proză timidă în construcție, artificioasă în intrigă și cam previzibilă în subiectul epic. Nu bate mai departe decât versurile sarcastice și dezinhibate din experiența muzicală de tip hip-hop. Carența epicului ar fi principala defecțiune, pentru că în romanele noastre nu prea se întâmplă mare lucru. Prozatorii noștri trebuie să învețe narațiunea și narativitatea, după Graham Greene, de exemplu, asupra căruia stăruim.

Cele mai bune romane din proza actuală au o intrigă de bibliotecă: sufletul androgen în *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, sau relația ucenic-maestru în romanele recente ale lui Nicolae Breban, până la *Puterea nevăzută*, apărut de curând, sau dezastrul spiritual al epocii actuale, ca în romanele lui Dan Stanca. Repet: aceștia sunt tocmai prozatorii români pe care pariez, împreună cu cei trei pomeniți mai sus, dar mă întreb ce le lipsește pentru a stârni un ecou important în Europa. și un răspuns acesta ar fi: sunt prea livrești, prea eseistici, poate chiar prea narcisiști, parcă ar scrie numai pentru critică. De aceea și succesele lor sunt în mai mare măsură de critică decât de public.

Prozatorului român actual îi lipsește experiența scenariului de film, cu două mari excepții: Mircea Daneliuc și Răsvan Popescu. Nu e întâmplător că e direcția din care ne putem aștepta la cele mai interesante surprize. E o soluție (una, printre altele) pentru un posibil roman de succes: să fie scris ca și cum ulterior autorul ar trebui să extragă din roman un



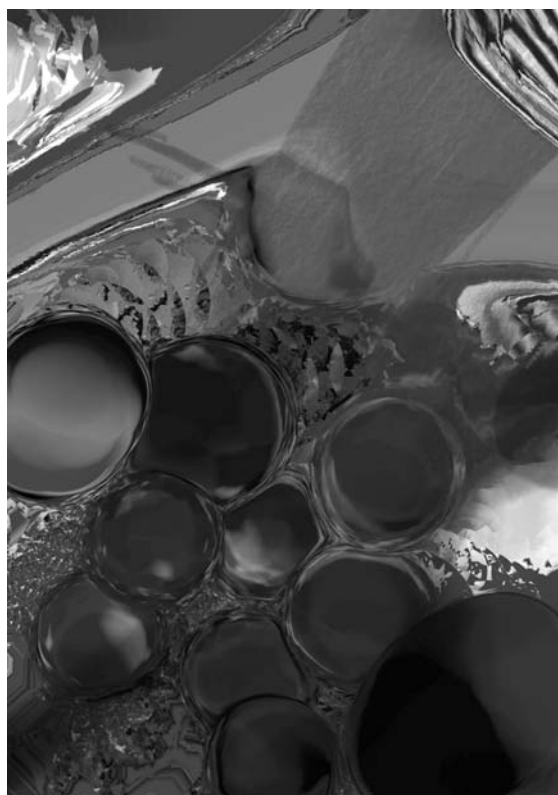
Ovidiu Petca

Pământul viu XXVI

scenariu de film. Iarși Graham Greene poate oferi un exemplu strălucit.

Pentru dinamizarea producției narative, editurile ar putea institui concursuri pe subiecte date sau pe situații de exploatat. Ca la școală, compunerile cu început dat... De pildă: un grup de tineri merge la cules de căpșuni în Spania. Sau: patronul unei firme românești se pregătește să deschidă o investiție sau o afacere în Irak. Etc. Dacă tot nu contează subiectul, după cum spun cei mai mulți critici și prozatori, de ce nu ar testa scriitorul piața? Contează intriga și stilul. De ce i-ar deranja pe profesioniștii romanului că un editor le propune să pornească de la niște teme, dacă ele tot nu contează? Ca să nu cădem în derizoriu, rog să se recitească romanele lui Graham Greene și să se observe ce a făcut el cu „puterea și gloria” unui preot alcoolic într-o regiune din Mexic amenințată de comunism sau cu un „american liniștit” îndrăgostit într-un Vietnam aflat în război.

Evident că această discuție, cu o bună doză de umor și de arbitrar, poate fi suportată numai de scriitorii pentru care contează cititorii, chiar și cei care merg la cules de căpșuni în Spania. Pentru ceilalți scriitori, e o absurditate. Iar eu le dau perfectă dreptate. Cerința pieței sau a Europei (sunt două instanțe nu radical diferite), dacă nu e asumată, interiorizată, nu valorează nimic. Adevăratul scriitor, cel de vocație excepțională, năzuiește să se exprime pe sine și nu să-i mulțumească, meschin și vulgar, pe alții. Deci, ne întoarcem la dilema inițială, esențială: în această ecuație, cine primează, scriitorul sau cititorul? Răspunsul îl poate da numai... editorul. Dacă proza noastră actuală e așa cum e, meritul sau vina aparțin numai editorilor. Ei trebuie să știe ce să ceară. Critica nu (mai) are o influență decisivă. Nici nu știu dacă a avut vreodată.



Ovidiu Petca

Pământul viu IV

Mircea Ivănescu.

Poezia discreției absolute

Radu Vancu

S-a spus, în dese rânduri, că poezia lui Mircea Ivănescu e biografică, acut biografică, ba, într-un rând, s-a vorbit chiar de "biografism extrem" și s-a făcut, în acest sens, apropierea de poeți americani precum John Berryman, Frank O'Hara ori Kenneth Koch¹. Însă comparația nu ține: din poemele celor din urmă aflăm toate cele despre împrejurările vieților sociale ale autorilor lor; pe când din poezia lui Mircea Ivănescu nu aflăm nimic din ceea ce ține de existența publică a poetului. Dacă din poemele lui John Berryman aflăm, de exemplu, amănunte de tot felul despre relația lui cu soția ori cu prietenii de genul unor Delmore Schwartz ori cu Ezra Pound, din cele ale lui Mircea Ivănescu nu putem să aflăm nimic despre Nichita Stănescu ori Matei Călinescu, să zicem. Datele biografiei exterioare nu capătă prea lesne drept de cetate în spațiul poemului ivănescian. Biografică, poezia lui Mircea Ivănescu e numai în măsura în care acceptăm că adevărata biografie a poetului nu e cea exterioară, ci aceea interioară; nu cea care se vede, ci aceea care e ascunsă. Solilocvența incontinentă din poemele lui Mircea Ivănescu nu are rolul de a revela ci, dimpotrivă, pe acela de a oculta biografemele propriu-zise. Și pentru poetul nostru *la vie est ailleurs*, viața adevărată e altundeva decât în viață. Amintirile sunt mai reale decât realul, sau, dacă nu mai reale, în orice caz alcătuite dintr-o substanță de o durabilitate superioară celeia a timpului real; tocmai de aceea, pentru ca lumea de amintiri să poată exista *per se*, cât mai apropiată de idealul autonomiei, precedența realului trebuie, pe cât posibil, ocultată, obnubilată. Între evenimentul real și semnul memorativ al acestuia, conștiința poetică interpune cât mai multe straturi de semnificație, fie că vorbim de alte și alte amintiri născute ca



ciupercile sub ploaia de semne stimulative ale realului, fie că avem în vedere reminiscențele livrești ce împânzesc poemul. Biografia e înlocuită de bibliografie; sursele biografice sunt progresiv înlocuite cu surse livrești. Cu cuvintele lui Mircea Ivănescu însuși: "și eu am impresia și chiar certitudinea că poezia pe care o scriu se referă mai degrabă la surse decât la o experiență reală"². Experiența livrescă se suprapune peste experiența biografică, ascunzând-o și deopotrivă revelând-o, așa cum discreția, deopotrivă, ascunde secretul și revelează natura păstrătorului acestuia. Astfel încât biografismul ivănescian se dovedește a fi de o discreție maximă, iar nu unul "extrem". O neabătută voință de discreție – aceasta este *primum movens* a poeziei ivănesciene.

Iată, așadar, teza noastră: poemele lui Mircea Ivănescu ni se par a fi o perpetuă punere în situație poetică a unei discreții profunde, înțeleasă literal și în toate sensurile. Literal, adică, în sensul ei de dicționar, desemnând "calitatea de a păstra o taină încredințată", "calitatea de a nu atrage atenția, de a nu șoca (prin aspect)", după cum ne lămurește DEX-ul din 1984. Că discreția poate funcționa nu numai în ordinea socială, dar și în cea estetică ne asigură Matei Călinescu, într-un eseu despre proza lui Matei Caragiale în care pune în relație discreția cu ceea ce Ovid S. Crohmălniceanu numea, referitor tot la proza mateină, "tehnica tainei": "În ce mă privește, aș vedea în această 'tehnica a tainei' o formă modernă pe care o ia gustul și chiar cultul clasic și aristocratic al *discreției*..., elementul modern constând în *estetizarea* discreției și a sentimentului discreției... 'Tehnica tainei' îmi apare așadar, la Matei Caragiale, ca o explorare estetică a posibilităților de enigmatic decurgând din discreție, rezervă etc."³ Nu ceva foarte diferit face Mircea Ivănescu în poezia lui atunci când, cu cuvintele lui Lucian Raicu, "alege (cuvântul încă păcătuiește prin ostentație) manifestările perfectului anonim spre a se revela, el preferă să pară *plictisitor* decât să atragă prin ceva atenția și aceasta este forma supremă a înțelepciunii sale"⁴. Discreția poetică presupune deci și ea paradoxala ascundere revelatorie tipică discreției sociale; poetul se ascunde pentru a se spune mai bine. În poezie, discreția este o metodă de autodefinire prin reprimare; poetul trebuie să se reprime ca să se exprime. Unul dintre sensurile ei fundamentale e deci acela ce presupune reprimarea a ceea ce știi ca exprimare a ceea ce ești; poezia ivănesciană ne apare atunci, în chip similar, ca o neîncetată, nerezolvată dialectică între reprimarea și exprimarea realității profunde a ființei poetice, ca o buclă infinită a unui asemenea exercițiu de discreție.

Sau putem să facem încă un pas și să înțelegem că acest exercițiu de "reprimare întru exprimare" este o metodă de autodefinire – și acesta e al doilea sens al discreției poetice ivănesciene; însă de autodefinire nu prin



precizarea diferenței specifice, ci, invers, prin accentuarea genului proxim. "Și eu am umblat odată cu o amintire" – întâiul vers al întâiului poem din întâiul volum al lui Mircea Ivănescu, *Versuri* din 1968 – e o ilustrativă astfel de autodefinire: discreția îi este celui care vorbește într-atât de structurală, încât, pentru el, nu accidentul unic al ființei sale contează, ci întâmplările comune care îi dau siguranța că se află pe tărâmul verificat și verificabil al cotidianului repetabil. Cenușii anonimului este fondul pe care alege să-și deseneze discretul chip; mirabil e că, cenușiu pe cenușiu, trăsăturile se disting, în cele din urmă, cu o indimenticabilă pregnanță.

Există, însă, și sensuri mai adânci ale discreției poetice (și subliniem aici determinativul *poetice*) pe care, pentru a le aduce la lumină, trebuie să procedăm la arheologia semantică proprie științei abisale a etimologiei. Într-un frumos omagiu adus lui Tudor Vianu, intitulat *Tudor Vianu: Elogiul discreției*, Matei Călinescu scrie: "trebuie să restituim termenului [discreție, n.n.], într-un asemenea context, ceva din înțelesul lui etimologic: *discretus* era în latină participiul verbului *discerno*. *Discretus* este îndeaproape înrudit cu *se-cretus* (*secretus* vine de la *scerno*, în ambele cazuri elementul de bază fiind verbul *cerno-cernere*, a cernere, a deosebi, a separa, a vedea)"⁵. Așadar, în subconștientul lingvistic, discretul discerne, adică înțelege, și apoi distinge, separă, adică hotărăște, așază hotare. Nu altceva face eul poetic din poezia lui Mircea Ivănescu: înainte de toate, el înțelege, poate cu asupra de măsură, că, în încercarea lui de a se defini, de a își numi ființa, neîncetata cufundare în substanța anonimului, a nenumitului este totuna cu pierderea propriului nume, și deci a propriei ființe; el își scapă sieși ca nisipul printre degete. Lumea în care caută să existe nu există; evanescența e numele ei. Discretul se află cufundat până peste cap în materialitatea lumii; însă, aidoma lui Tantal, atunci când încearcă să consume substanța realității, aceasta se dematerializează fără încetare și se refuză simțurilor. În fața discretului, materia însăși e discretă; și, cu cât discreția conștiinței investigatoare e mai mare, cu atât și materia e mai discretă. Fără a fi întru totul

o definiție a discreției, evanescența materiei e o consecință a ei. Lumea nu mai e obiectivă pentru *discretul* care face neabătut exercițiul retenției *secretului*; cu cât discreția e mai acută, cu atât ceea ce trebuie reținut (în ultimă instanță, lumea în totului tot) se transformă din obiect în subiect. Și, așa cum substanța conștiinței e recesivă, disparentă, tot așa se face și substanța lumii. Este, cum scrie Jean Starobinski, una dintre cele mai bune definiții ale melancoliei: lumea care se face țândări sub ochii melancolicului. Fără a fi o denotație a discreției, melancolia e numaidecât o conotație a ei; și, dovedind intensitatea discreției melancolice care îl inervează, poemul ivănescian se face țândări sub ochii cititorului – de aici miradele de paranteze, liniuțe de unire (de fapt, de separare), digresiuni etc. Aidoma artefactelor descoperite de arheologi, poemul ivănescian e o sumă de cioburi ale unor poeme anterioare.

Discretul este, deci, cel ce știe, cel ce are discernământ, însă disimulează permanent ceea ce știe și ceea ce vede. În poezia lui Mircea Ivănescu, masca disimulatorie este alcătuită, arcimboldesc, din cărți, din “surse”, cum poetul însuși le numește; reformulând, biografia e mascată de paravanul bibliografiei. Natura infinitei “semioze intertextuale”, ca să folosim terminologia lui Michael Riffaterre, este așadar una discretă; intertextualitatea ivănesciană este și ea o formă de discreție, complicată livresc, cu atât mai interesantă cu cât se topesc în țesutul intertextului și fărâme de existență reală. Discretul discerne cum lumea i se face indiscernabilă. Reacția firească – și aceasta ține de cel de-al doilea sens de adâncime al discreției – e de a pune hotare acestei destrămări, de a îndigui realitatea, de a așeza nenumărați parapeți care să oprească destrămarea. În cazul unei discreții poetice, parapeții sunt, firește, poetici; literatura are să împiedice destrămarea lumii. Conștiința din care realitatea se scurge precum nisipul din clepsidră încearcă să se apere de vidul progresiv suplinind absența crescândă a materiei cu prezența din ce în ce mai plină a literaturii. Între semnele recesive ale realului și reflexiile lor în conștiință se întretes, ca o reacție de apărare, profuziuni de texte asociate, prin similitudine ori, dimpotrivă, prin contrast, cu situația din “realitatea reală”. Se întretes texte – adică se creează intertexte. În straturile de profunzime ale discreției poetice, melancolia se asociază, inevitabil, cu intertextualitatea; pierderea în greutate a lucrurilor, cu creșterea în greutate a textelor. Discretul este asociat întotdeauna, chiar în memoria abisală a limbii, cum am văzut, cu secretul; ceea ce vrea să spună că discretul este cel ce ascunde, spre a-l proteja, adevărul. Una dintre marile, recurente teme ale poeziei ivănesciene – de fapt, în măsura în care statistica are relevanță în poezie, cea mai importantă – este aceea a sesizării adevărului; însă, pentru complicatul eu discret din poezia lui Mircea Ivănescu, adevărul nu ține de un joc grav al secretivității, ca de obicei, ci are o natură aproape insesizabilă ce trebuie ghicită în manifestările discontinue ale existenței. Pentru Mircea Ivănescu, la fel ca și pentru Albert Camus, adevărul este ceea ce continuă; “je nomme vérité ce qui continue”, scrie francezul în *Noces*, iar poetul român citează sau face deseori aluzii la această faimoasă definiție a adevărului. Singura modalitate de a da continuitate și, deci, adevăr, materiei discontinue a lumii este, în poezia lui Mircea Ivănescu, aceea

de a o verifica neîncetat prin referințe la literatură, creând astfel un sistem intertextual de continuitate, într-un sens apropiat de acela în care o frumoasă carte a Irinei Mavrodin vorbește despre “spațiul continuu” al literaturii⁶. Diferența majoră este aceea că, în neîntrerupta *quête*, intertextualitatea ivănesciană nu pune în conjuncție numai texte, ci și evenimente, situații biografice. Într-un puzzle ale cărui dimensiuni sunt înseși dimensiunile poeziei lui Mircea Ivănescu, intertextul întretese biograficul și bibliograficul. Discretul eu poetic urmărește să trăiască literalmente viața ca la carte, animat de ceea ce am putea numi, cu o parafrază transparentă, sentimentul intertextual al ființei.

Inextricabilă în raport cu problematica intertextualității e, de altfel, aceea a melancoliei, amintită mai înainte. După cum arată Jean Starobinski, marii melancolici sunt întotdeauna mari colportori de citate și de referințe, și viceversa; în *Democritus dixit. Utopia melancolică a lui Robert Burton*, atenția criticului și medicului genevez e concentrată asupra “raportului dintre melancolie și inserția continuă a unui discurs de împrumut în miezul discursului propriu”⁷. Pentru



melancolic, arată Jean Starobinski, intertextualitatea e soluția de suplinire a vidului interior, a absenței resurselor interioare. Conștiința melancolică se caracterizează prin neputința de a se mai aplica asupra lumii; ceea ce e același lucru cu a spune că, pentru melancolic, lumea e într-o continuă derealizare; materia, aflată într-o continuă pierdere de greutate, este discretă (chiar și în sensul în care, în mecanica cuantică, se vorbește de proprietatea discretă a materiei și de lipsa ei de existență permanentă⁸) în raport cu conștiința care se străduiește să o sesizeze. Evanescența materiei, proprietatea discretă a materiei, e unul dintre simptomele curente ale melancoliei, și este și ea analizată ca un sens al discreției poetice (mai precis, al discreției *materiei* poetice) într-un capitol rezervat analizei melancoliei. În fond, melancolia poetică se dovedește a fi o formă de discreție aflată sub semnul atrabilar al lui Saturn.

Acestea sunt sensurile discreției poetice ivănesciene: autodefinire prin cufundarea în indefinit, exprimare prin continuă reprimare, ocultare revelatorie a biografiei prin bibliografie, conștiință saturniană a perpetuei evanescențe. O dată cu poezia lui Mircea Ivănescu, toate acestea devin conaturate, participă, adică, în egală măsură la natura poemului ivănescian. Luată separat, fiecare dintre ele se regăsesc și la alți poeți români; senzația de perpetuă reprimare o regăsim din plin și la Bacovia, o precedentă, deci, de cel mai înalt rang, fără însă a cumula, din spectrul sensurilor discreției, și pe acelea majore conexe intertextualității, ca tehnică poetică, și evanescenței materiei, ca senzație inescapabilă a conștiinței poetice (pentru poetul *Plumbului* materia fiind, dimpotrivă, într-o continuă, strivitoare creștere de greutate). Apoi, intertextual până peste marginile iertate este și Mircea Cărtărescu; autodefinirea de tip *low profile* o practică, în chip curent, și cutare poet minimalist, cât despre melancolie – poezia română nu duce deloc lipsă de poeți saturnieni, atrabilari. Însă numai la Mircea Ivănescu toate acestea se află la un loc, focalizate. Abia în poezia lui sensurile discreției “sunt date / deodată toate”, din interacțiunile și fuziunile patosului lor semantic luând ființă sinele profund al literaturii ivănesciene. Ceea ce, sub aspectul discreției, era marginal la alți poeți, la el capătă loc central. Încât nu credem că ducem lipsă de argumente pentru motivarea *demonstrandum*-ului nostru, și anume că poezia lui Mircea Ivănescu este, în toată puterea cuvântului, o poezie a discreției absolute.

Note:

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999, p. 315.

² v. Ion Drăgănoiu, *Convorbirile de joi*, Cluj, Ed. Dacia, 1988.

³ Matei Călinescu, *Gânduri despre Matei Caragiale*, în *Gazeta literară*, 1966, nr. 7, p. 7.

⁴ Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu: Alte versuri*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p. 10.

⁵ Matei Călinescu, *Tudor Vianu: Elogiul discreției*, în Matei Călinescu, *Fragmentarium*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 73.

⁶ v. Irina Mavrodin, *Spațiul continuu*, București, Editura Univers, 1972.

⁷ v. Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, București, Editura Meridiane, 1993, p. 23 și următoarele.

⁸ “Analiza pe care tocmai am făcut-o ne arată că un corpuscul – microfizic – foton, electron, neutron, proton, atom sau moleculă – nu posedă proprietatea pe care o putem numi “existență permanentă” – Alfred Kastler (laureat al Premiului Nobel pentru fizică), *Această stranie materie* (în colaborare cu Philippe Nemo), București, Ed. Politică, 1982, p. 126.

Genologia, astăzi

Mircea Muthu

Apărute din nevoia, omenească, a clasificărilor, genurile ficționale continuă să facă obiectul discuțiilor *pro și contra*. Ordinea pe care o instituie, pentru o perioadă limitată, în imperiul formelor literare se învecinează cu riscul eliminării specificului individual și a unicității operei: imuabilitatea modelului propus ori impus - și e cazul clasicismului sau al evoluționismului - e pusă sub semnul întrebării de așa-numita "modulare generică"; în sfârșit, confundarea, la nivel terminologic, a *genului* cu *specia* (ambele desemnate prin germanul *gattung*) dar și cu *stilul* perpetuează o stare de incertitudine. Romantismul, apoi avangardismul urmat de modernismul târziu și de postmodernism argumentează, din varii perspective, disoluția genurilor - totul într-un context mai larg, în care s-a proclamat pe rând: "moartea lui Dumnezeu" (Nietzsche), "moartea autorului" (Roland Barthes), "moartea diferențelor sociale" (Kristeva, Foucault), "moartea subiectului" (Lévy-Strauss), "moartea elitismului cultural" (Baudrillard), "moartea marilor narațiuni" (Lyotard) ș.a. Obiecția de bază este aceea că *genul literar* conceptualizează ceea ce, prin natura obiectului, este neconceptualizabil. A defini, tocmai de aceea, *genul* ca o clasă de obiecte sau de fenomene care au proprietăți comune este inoperant, și asta cu atât mai mult cu cât: 1. *genul* nu este un simplu concept, el are încărcătură categorială și valoare instrumentală în studiul operei individuale, precum și în acela comparativ; 2. atrage atenția asupra caracterului procesual al literaturii; 3. de *gen* depinde, în bună măsură, înțelegerea *canonului cultural* dintr-o anumită epocă, în temeiul adevărului că studiul categoriei, cum atenționa deja Tânianov în *Despre evoluția genurilor*, este imposibil în afara sistemelor în care și cu care acestea sunt în relație; 4. ca sinteză de continuitate/ discontinuitate *genul* - în cele două ipostaze ale sale: *auctorial* și *lectorial* - aluvionează estetica generală și aplicată prin funcția sa nu atât normativă cât ordonatoare.

Genologia cunoaște, până în prezent, trei vârste: e vorba, mai întâi, de perioada normativă și tonul adesea imperativ, redevabilă Antichității și ajunsă în impas odată cu *Arta poetică* a lui Boileau. Tripartiția genurilor - în *epic*, *liric* și *dramatic* - semnată de către abatele Batteaux, care îi răstălmăcește astfel pe Platon și Aristotel (în viziunea cărora nu existau decât două forme de reprezentare literară), va fi adoptată până în veacul al XX-lea, cu adăunări și re-argumentări trecute prin cele "trei forme stilistice primordiale" impuse de prestigiul lui Goethe. A doua vârstă, preponderent descriptivă, este circumscrisă de veacul trecut: perspectivă psihologică (Paul Van Tieghem - Jean Hankiss - Manfred Kridl ș.a.), a filosofiei limbajului (Ernst Cassirer - H. Junker - Wolf Dieter-Stempel), a morfologiei formelor (Julius Petersen - Ernst Bovet - Moutspoulos), la care se adaugă soluția lui Genette care, după o nouă lectură a lui Platon și Aristotel, propune criteriile "tematice, modale și formale relativ constante și transitorice", destinate să circumscrie *genul* ca o conjugare a mai multor

proprietăți ale discursului literar. Un loc aparte îl ocupă contribuția lui Käte Hamburger vizând revenirea la două genuri - cel *ficțional*, unde cuvântul mediază relația dintre ficțiune și realitate, și cel *liric*, unde cuvântul face corp comun cu enunțarea, epuizându-și valențele în însuși actul rostirii lui poetice. Această epocă, redevabilă, în principal, disciplinelor lingvistice, fructifică și perspectiva sociologică pe linia Maria Corti - Kibédi Varga, dar cu intruziunea benefică a semioticii în circumscrierea genului literar ca fenomen social de comunicare artistică. Printre antecedentele imediate ale genologiei în cheie descriptivă un loc aparte îl deține formalismul rus și, implicit, *legatum*-ul acestuia prin câteva idei fundamentale: evoluția formelor literare e văzută ca un proces discontinuu (metafora lui Șklovski: mișcarea calului în jocul de șah); în istoria literară "moștenirea" nu se transmite "din tată în fiu, ci de la unchi la nepot"; evoluția unui *gen* nu poate fi înțeleasă din perspectiva genului ca întreg; *genul* e definit în aceeași măsură prin *funcție* ca și prin *formă*, iar prima, asemeni celei de a doua, evoluează. Eseul lui Tânianov, *Faptul literar*, dezvoltă cele mai multe din ideile enunțate mai sus, recunoscând în structura genului nu numai o componentă "evoluționistă", ci și una "revoluționistă": *genul* evoluează pentru că actul de apartenență la un *gen* implică în aceeași măsură adaptarea și rezistența la convențiile sale. Exemplul *parodiei* este elocvent, pentru că aceasta impune dar și subminează convențiile. Bahtin, la rândul său, recunoaște că, în fața problemelor ridicate de roman, teoria genurilor a fost obligată să suporte restructurări radicale. De aici, mutarea accentului de pe relația dintre poezie și proză pe aceea dintre *genuri primare* și *genuri secundare*. Cele dintâi includ texte precum scrisori, jurnale, relatări de zi cu zi, genuri ale comunicării, diferite forme de dialog. *Genurile secundare* sunt entități mult mai complexe, incluzând cea mai mare parte a genurilor literare, care sunt formate prin combinarea și transformarea genurilor primare. Or, pentru Bahtin romanul e unic tocmai datorită receptivității sale extreme la genurile primare și pentru că reține, ca principiu structural, influența reciprocă a "vociilor", ceea ce constituie chiar materialul din care derivă. Toate genurile, ale comunicării sau alte literaturii, sunt nu simple convenții, ci "forme de receptare și interpretare a unor aspecte particulare ale lumii, moduri de conceptualizare a realității", care sunt depozitate în memoria genurilor. Revine artistului adevărat sarcina de a trezi "posibilitățile semantice" care există într-un anumit *gen*. În aceeași ordine trebuie amintit Tzvetan Todorov, care încearcă o clarificare a relației dintre noțiunea lui Bahtin de *genuri* ale comunicării și teoria anglo-americană a comunicării (*speech theory*), despre care acesta nu avea cunoștință. Autorul are în vedere legătura dintre textul individual și *gen*, procesul prin care noi *genuri* se formează din altele vechi, precum și deosebirile și asemănările dintre *genurile literare* și alte acte de comunicare. Conceptul de *gen literar* a rămas un punct de interes pentru cel puțin două școli care derivă din formalismul rus. Prima o constituie mișcarea formalistă poloneză. Unul



Ovidiu Petca

Pământul viu LXXII

din reprezentanții acesteia este I. Opacki. Publicat în 1961 și conceput, parțial, ca o critică la adresa teoriei genurilor literare dezvoltată de R. Wellek și A. Warren în *Teoria literaturii*, studiul lui Opacki, *Royal Genres* (1963), trece de la problemele generale de metodologie la aceea a "hibridizării". Folosind studiul de caz, autorul oferă o descriere teoretică a procesului prin care *genurile* se modifică și se combină unele cu altele, producând variante sau chiar dând naștere unor *genuri noi*, în care se pot distinge formele care le-au generat. Procesul implică nu numai combinarea, ci și competiția dintre diverse forme, astfel încât fiecare perioadă tinde să fie dominantă de un *gen particular* care le afectează pe celelalte, prefăcându-le în cele din urmă în proprii săi "hibridi". Opacki numește *genurile dominante royal genres* și sugerează faptul că analiza lor poate oferi cheia interpretării unei anumite perioade sau a unui anumit curent literar. O a doua școală cu un program (încă) formalist/structuralist este aceea de la Konstanz, în cadrul căreia lucrarea lui Hans Robert Jauss, *Teoria genurilor și literatura medievală*, transferă atenția de la momentul producerii actului literar spre cel al receptării.

Ultima vârstă, contemporană, a genologiei este cea funcțională sau a *genului* ca *funcție textuală* ce, pornind de la specificitatea actului comunicațional, departajează *genul auctorial* de cel *lectorial*, explică *genericitatea* ca factor productiv al constituirii textului și impune conceptul de *modulare generică*. Adăugăm aici derivarea *genului*, efectuată de către Tzvetan Todorov, din actele de vorbire, dar și așa-numitele *logici generice* ce proiectează categoria de *gen* pe ecranul mai larg al formelor de reprezentare prin intermediul limbajului lingvistic. Înainte însă de a ne opri asupra ultimei vârste e necesară fixarea și, implicit, re-memorarea a cel puțin trei repere *sine qua non* în procesul de radiografiere a categoriei din unghiul teoriei literare de astăzi.

În primul rând, mutația de la *normativ* la descriptiv și, de aici, la *funcțional* n-a putut obtura o evidență, reiterată de practica și istoria

literară: în toate epocile, inclusiv a noastră, un roman se deosebește de textul destinat reprezentării dramatice sau de o creație lirică, și asta în pofida proteismului formelor. Acestea elasticizează contururile, ca să nu spunem canoanele, fără să le elimine, să le poată distruge. Oricum ar considera o, literatura se ordonează, în cele din urmă, în cele trei categorii "naturale" sau în cele trei forme de bază ale comunicării ficționale: epic, liric și dramatic. Contestările, eliminările sau adăvirările nu pot fi - teoretic și practic - decât parțiale, întrucât ele se fac în funcție de această tripartită capitală, rezistentă de la Batteaux până astăzi. Dacă delimitările operate între proză și poezie sau între tragic și comic sunt mereu mai labile, opozițiile principiale dintre epic, liric și dramatic rămân, și asta cu toate intruziunile sau "încălcările" unor frontiere ce nu pot fi, evident, trasate cu rigla ori cu compasul. Iată, rememorată, o asemenea sinopsă - incompletă, firește! - cu mărcile de recunoaștere ale genurilor, fixate în epoci și după criterii diferite.

În al doilea rând, înțelegerea mai adecvată a genului ca realitate procesuală trebuie să pornească de la relația dintre creator și univers, de pe o parte, și de la raportul, nu mai puțin complex, dintre produsul literar și cititor, pe de altă parte. Unghiul exterior, având în prim-plan tipul de creator (Liviu Rusu) se intersectează cu perspectiva interioară, deci cu tipul de creație (Adrian Marino). Or, complementaritatea și chiar convergența lor este lizibilă tocmai în redefinirea triadei genologice, clasicizată prin uzanța seculară. Amintitul deja *gen lectorial* adaugă o altă perspectivă, aceea a receptorului, cu observația că, în momentul genezei textuale, procesul generic auctorial (sau *intrinsec*, așa cum îl numește E. D. Hirsch) și cel lectorial (sau *extrinsec*) se suprapun mai mult sau mai puțin întrucât autorul este, de asemenea, un cititor, așadar nu există invenții generice *ex nihilo* - lucru confirmat de Pierre Menard, personajul lui Borges, care rescrie - totuși, altfel! - capodopera lui Cervantes.

Din cele de mai sus rezultă, în al treilea rând, chestiunea fixării genului din punct de vedere structural (Ce este genul? Din ce e alcătuit?) și funcțional (Cum este? Ce face?). Ca "unitate de concepție și ansamblu organizat" (Tadeusz Grabowski, 1929) sau ca "un cerc de posibilități formale în interiorul unui conținut dotat cu o structură particulară" (Karl Viëtor), *genul literar* confirmă dinamica comunicatională a operei, în sensul că aceasta nu e doar o realitate textuală, ci un act, adică o interacțiune verbală reglabilă din punct de vedere social între un autor și un anumit public. În consecință, genologia de astăzi a identificat câteva determinări sau convenții ce permit identificarea operei cu un tip de comunicare particulară. Sunt așa-numitele *convenții constitutive* ce fac obiectul unor alegeri obligatorii la nivelul intențional al comunicării când, de pildă, epopeea, romanul, proza scurtă ș.a. au în comun narațiunea ca o convenție constitutivă, opusă reprezentării mimetice; *convențiile prescriptive* sau regulatoare ce fixează prin reguli formale ori semantice, precum tragedia clasică sau formele lirice fixe, și asta la nivelul textual, al mesajului realizat; *convenții tradiționale*, în care înruderirea dintre genuri nu are la bază prescripții, ci relații de modelare directă între opere individuale. Astfel, avatarurile picarescului în narativa europeană configurează un asemenea hipertext. Jean Marie Schaeffer mai adaugă *constantele antropologice*, exemplificabile cu clase de texte nedeterminate din punct de

vedere cauzal, fundamentate însă pe "formele simple", analizate de către André Jolles: legendă, mit ș.a.. În virtutea acestor convenții, genul rămâne o categorie clasificatorie retrospectivă, alăturându-i-se genericul ca funcție textuală. Dacă genericul ține de procesul de instituire a textului prin intenționalitatea concretizată în convențiile constitutive, genul aparține în primul rând categoriile lecturii, fiind legitimat de celelalte tipuri de convenții.

*

Meritul genologiei actuale rezidă, în primul rând, în descifrarea mecanismului de producere și "reproducere" (*id est* transformare) a genului în temeiul câtorva adevăruri axiomatice de cercetare pragmatică:

1. Genul literar nu poate fi comparat cu o *clasă biologică*, întrucât individul (adică opera) nu înseamnă identitatea unui stoc genetic asigurat prin reproducerea simplă, pe principiul unei cauzalități *externe*. Genul este o *clasă textuală*: apărând întotdeauna *a posteriori*, el nu e categorie cauzală care să explice existența (nu și caracteristicile) ficționalului. Altfel spus, genul nu este o *esență ideală*, ci o *imanență textuală* prin intermediul genericității ce produce textul și, implicit, genul pe baza cauzalității *interne*.

2. Incluziunea tradițională uniliniară (operă specie gen) este înlocuită cu determinarea tabulară a genului (tematică, modală și formală), în acord cu multiplicarea criteriilor de abordare - stilistice, psiho sociale, pragmatice ș.a.

3. Opera literară nu este un text-obiect, dacă acceptăm faptul că acesta e "o mașină de fabricat sensuri", adică un act comunicational, alcătuit dintr-un lanț semantic și sintactic care se consumă între doi poli - emisiunea și receptarea.

4. Genul producătorului (auctorial, extrinsec) este diferit de cel al receptorului (lectorial, intrinsec), legătura de continuitate/discontinuitate dintre acestea fiind asigurată de operatorul genericității.

Pentru Jean Marie Schaeffer - și nu numai! - punctul de plecare îl constituie circumscrierea actului discursiv, alcătuit din cadrul *comunicational* (compus din *enuțare*, *destinație* și *funcție*) și *mesajul realizat* pe dimensiunea *semantică* și *sintactică* - toate fiind cuprinse în formula interogativă standard:

Cine și ce spune, prin ce canal, la cine spune și cu ce efect?

- mesajul realizat
- cadrul comunicational

Determinările *temporale* (tragedia elisabetană ș.a.) și cele *spațiale* (epopeea *greacă* ș.a.), adăugate la cele cinci nivele se regăsesc în numele de genuri, ce vizează, în majoritatea lor, proprietățile cadrului discursiv, cum este modul de enunțare, dar și proprietățile mesajului realizat, respectiv determinările *tematice* sau *formale*. Fabula, de pildă, e o povestire (determinare a unui mod de enunțare) în versuri de obicei octosilabice (determinare sintactică) a unui conținut cu finalitate etică (determinare semantică). Sau: Fabula o istorisire (ca nivel de enunțare), cu structură bipolară (nivel sintactic) și cu o interpretare figurativă, pusă în scenă de animale (nivel semantic). Din punct de vedere generic, adică din unghiul producerii acestei forme de reprezentare literară, nu există decât o relativă identitate textuală în raport cu nivelul mesajului investit cu numele genului. Mai exact, între text și genul său se intercalează relații multiple și eterogene. În consecință, *nu există un text total identificat cu un nume de gen*, ci mai degrabă un act comunicational mai mult sau mai

puțin global ce leagă genul *auctorial* de ce *lectorial* (și, mai ales, invers), precum și *modulările generice* (comedie aristofanescă comedie burlescă? comedie absurdă etc.), puternic colorate spațio-temporal. În realitate, nașterea unui gen nou dintr-un text (și odată cu acesta!), el însuși clasificabil într-un gen mai mult sau mai puțin clasificabil într-un gen mai mult sau mai puțin apropiat socio-istoric ilustrează pe deplin axioma, furnizată de teoria literaturii și care are drept obiect codul ca expresie și mod de ființare a intertextualității: anume, *codurile produc operele care "reproduc" codurile*. Enunțul acesta conduce la înțelegerea mai corectă a raportului dintre *invenție* și *repetiție*, ce determină în fond apariția, reiterată, a noului gen pe ruinele celui vechi. Pe de altă parte, o formă literară poate îngloba alte acte comunicatională sau poate fi circumscrișă de către acestea. Un roman, *Patul lui Procust* de pildă, conține - în țesutul conectiv al narațiunii - jurnalul D nei T. și scrisorile Emiliei. Un asemenea nume de gen - și am exemplificat cu romanul camilpetrescian - implică o determinare globală, în sensul că aceasta exprimă o atitudine discursivă ce subsumează și alte segmente textuale.

*

Dacă astăzi asistăm la ceea ce americanul Clifford Geertz numea "încețoșarea genurilor" (*Blurring of genres*) - asta și datorită deconstructivismului poststructuralist - e la fel de adevărat că se poate observa tentativa inversă. Prezent în științele politice, în istoria religiilor dar și în studiile culturale cu caracter interdisciplinar, genul, în curs de revitalizare categorială, este și o problemă de estetică. Încă școala de la Praga, prin Roman Jakobson, orientase categoria genului către sistemul literar ori sistemul cultural. Ceva mai târziu, tendința se regăsește în structuralismul semiotic al lui Iuri Lotman, în școala de la Tartu și, mai ales, în "criticismul arhetipal" al lui Northrop Fry. *Anatomia criticii* extinsese tipul de studiu comparativ și morfologic despre basm și baladă către totalitatea literaturii, iar structurile sale pre generice (cu cele patru tipuri narrative primare: "tragedy, comedy, romance, irony") vor influența teoriile anglo-americane din deceniile șapte opt ale veacului XX. Conceptul de *gen artistic*, impus deja de Renașterea italiană cu tipologia aferentă (*genuri majore* - pictura, sculptura, arhitectura; *genuri minore* - grafica, miniatura, orfevreria ș.a.) era folosit mai ales în spațiul plastic. Dublarea acestora cu *genurile literare* și apoi scurtcircuitarea lor s-a produs atunci când prin genuri s-au înțeles scheme foarte generale cu funcție preponderent sistematizatoare. Or, estetica generală a contribuit, încă de la începuturile sale ca disciplină, la acest proces de formalizare. Chiar dacă dicționarele notabile de estetică păstrează dubletul gen artistic/gen literar, meditația estetică utilizează categoria de gen ca operator ce argumentează nu numai intertextualismul imaginarului artistic dar și pledoaria, manifestă ori subiacentă, pentru resincretizarea artelor. Or, genul văzut din perspectivă funcțională este exemplificabil - în virtutea aceuiași mecanism de naștere/prefacere/înlăturare - și în spațiul plastic sau muzical. Dacă "forma este *organul* și fondul este *funcția* care-l creează, genurile literare - cum observa, premonitiv, Ortega Y Gasset - sunt funcțiile poetice, direcțiile spre care gravitează creația estetică", luată în diversitatea dar și în integralitatea ei.

Viitorul se vede bine

Ștefan Manasia

Provestea cu literatura virtuală în România, cu siturile literare (din ce în ce mai numeroase) e, în aparență, simplă: un grup de intelectuali de prestigiu (al căror număr e, să recunoaștem, într-un declin nu neapărat biologic) refuză să o omologheze cu „drepturi depline”, să o recunoască și să se aplece asupra ei cu o minimă bunăvoință, în vreme ce tot mai mulți creatori (poeți, prozatori, esești, critici) îi descoperă farmecele și avantajul difuzării. Nu doar tinerii, adolescenții își publică textele pe internet, ci și autori incluși în ierarhiile literare ale zilei. Nu o dată polemicele iscate în spațiul virtual au o ținută mai înaltă, mai „academică” decât în unele reviste tipărite pe hârtie. Internetul creează cutume noi, moduri de a reacționa inedite. Grafica textelor e alta, mai vie, dezinhibată, provocatoare. Numărul de cititori, numărul de comentarii avizate ale textelor virtuale spune multe despre valoarea acestora. Inevitabil, viața literaturii române din următorii 15-20 de ani

poate fi palpată, tastată, vizualizată și auzită pe internet.

Subversivitatea acestor texte va speria urechile și privirile mai pudice, pe snobi îi va alunga de monitor: pînă la urmă acesta este și scopul literaturii adevărate.

Am ales, de aceea, pentru cititorii *Tribunei*, câteva secvențe din istoria în desfășurare a celui mai în vogă sit literar românesc, **www.clubliterar.com**. Mulți dintre autorii care ne-au acordat dreptul de a pune pe hârtie textele lor au publicat deja cărți la edituri prestigioase, precum Vinea, Cartea Românească sau Polirom. Unii sînt cunoscuți jurnaliști culturali. Alții au o discreție seducătoare, puțin întîlnită în ziua de azi. Nu-i voi prezenta acum individual, pentru că textele lor mi se par elocvente și, cu siguranță, dacă n-a auzit de ei, cititorul îi va cunoaște și recunoaște peste cîțiva ani.



Ovidiu Petca

Amazon I

Un spațiu virtual considerat elitist

De vorbă cu poetul Eugen Suman

Ștefan Manasia: - Cum a apărut **www.clubliterar.com**, cine a avut ideea, banii necesari pentru o asemenea întreprindere?

Eugen Suman: - Clubliterar.com a apărut ca o reacție la lucrurile din ce în ce mai revoltătoare care se petreceau pe singurul (atunci) sit românesc de creație literară, **poezie.ro**. Ideea le-a aparținut lui Costel Baboș și lui Nick Bereș, lor alăturându-li-se de-a lungul timpului și alți oameni. Nu a fost nevoie de prea mulți bani, doar cumpărarea domeniului **www.clubliterar.com** și plățirea unei sume anuale. Costel a avut generozitatea să plătească aceasta sumă, de altfel o face și în prezent.

- Cum ați încercat (și, pînă acuma, reușit) să îndepărtați veleitarii, cei care invadează (și colonizează), de regulă, siturile de poezie?

- Inițial, pînă la venirea mea, nu existau niște criterii certe pe baza cărora orice potențial membru era „judecat” și, de aceea, clubul avea foarte mulți membri care nu prea aveau ce căuta pe un sit literar serios. Odată cu trecerea timpului și cu introducerea criteriilor de valoare literară, mulți dintre cei care erau „în plus” au renunțat la statutul de membru. E destul de greu să publici pe un sit unde textulețele tale lipsite de relevanță sunt disecate și călcate în picioare nemilos. La momentul de față baza de membri a clubului e, în mare parte, formată din scriitori de certă valoare sau de tineri extrem de promițători, tineri care beneficiază din plin de sfaturile și comentariile celorlalți membri. Acesta a fost unul dintre scopurile noastre, să creăm un atelier virtual de cea mai bună calitate. Lista de membri vorbește de la sine în sensul acesta. Sigur, lucrurile sunt departe de a fi perfecte, însă, cu timpul, problemele își vor găsi rezolvarea.

- Poți defini **clubliterar**, acum, după o perioadă destul de lungă de funcționare?

- Cu siguranță. Clubul literar este cel mai bun atelier literar virtual de pe netul românesc, locul în care îi puteți găsi pe cei mai mulți dintre scriitorii generației 2000, fie ei fracturiști, neo-expresionisti, utilitariști, experimentalisti sau pur și simplu complet neîncadrabili.

www.clubliterar.com este un spațiu virtual în care se intră relativ greu, suntem considerați de mulți ca fiind elitiști, dar în care, odată intrat, ai toate șansele să înveți multe, oricare ar fi vârsta ta.

- Cum vezi viitorul clubului literar? Program, antologie, o revistă „hîrtioasă” etc.

- De program nu poate fi vorba fiindcă majoritatea autorilor își urmează programul propriu. Iarși, părăsirea generosului spațiu de pe internet pentru întreprinderi „on-paper” nu cred că se va realiza. Există însă discuții despre un proiect care va include o editură on-line, o librărie on-line și, eventual, o fundație cu profil cultural. Însă acestea sunt planuri pe termen lung și depind de foarte mulți factori care nu pot fi prevăzuți la momentul actual. Suntem deschiși la orice fel de idee.

Despre chimia industrială și literatura contemporană

De vorbă cu prozatorul Costel Baboș

Ștefan Manasia: - *Domnule Costel Baboș, ați publicat anul acesta un roman, Aș crede în Dumnezeu, în noua colecție de proză română contemporană a editurii Cartea Românească. Cred însă că mai multă lume vă cunoaște în calitate de inițiator/administrator al clubului literar, atelier de literatură ce funcționează în spațiul virtual. Cum se împacă activitatea de scriitor cu aceea de organizator/promotor al clubului literar?*

Costel Baboș: - Am să te contrazic aici, numele meu nu apare în cartușul administrativ decât cu Costel, nume cu care îmi semnez și textele și comentariile și intervențiile tipic administrative pe această pagină. Cei dinăuntru clubului știu că mă cheamă și Baboș, însă un vizitator ocazional din afară nu va face legătura, nici nu are cum. Ca autor (și nu ca scriitor) sunt la fel de puțin cunoscut. Primele mele două volume de proză *Un om din Wayfalua* și *Probleme bărbătești* (apărute la Editura Marineasa) au avut o circulație restrânsă, neintrând într-o rețea de distribuție onorabilă, se cunosc aceste carențe în România. Librăriile nu te acceptă dacă nu ai deja un nume sau nu vii din partea unei edituri cu „nume”, pe de altă parte editurile mici nu se zbat, e prea multă bătaie de cap să urmărești vânzările dacă nu-ți poți permite să ai un angajat profesionist care să se ocupe, apoi e devalorizarea perpetuă a leului românesc, când banii pe o carte vândută după un an nu mai acoperă nici măcar investiția, ce să mai vorbim de un eventual profit.

Activitatea mea pe club literar nu e atât de dificilă cum ar putea părea, sunt înconjurat de o echipă de oameni care mă ajută în tot ce ține de probleme administrative, majoritatea tineri sau foarte tineri, entuziaști și dedicați. Aș menționa



Ovidiu Petca

Pământul viu III

câteva nume care m-au ajutat sau continuă să mă ajute în această întreprindere: Ștefana Dragomir, Liviu Dascălu, Alexandru Popp, Bogdan Perdivară, Nick Bereș, Eugen Suman, Florin Măduța, Claudiu Komartin, Ion Amărieș și Ioana Barac Grigore. Intervin foarte rar în deciziile luate de unul din administratori sau moderatori, în general problemele se votează pe un forum special de cei din echipă.

Desigur, prefer să-mi aloc timpul liber pentru scris, mai degrabă decât pentru promovarea clubului. Îl am pe Eugen Suman, foarte tânăr dar și foarte energic, care a făcut și face o treabă bună în tot ceea ce ține de promovare și publicitate. Îi datorez mult din componența actuală a membrilor.

Dar, probabil că nu ți-am răspuns la întrebare. Cum se împacă cele două activități între ele, aș spune că se completează. Am inițiat această pagină pentru că îmi place să fiu în contact cu literatura în general și cu autorii de limbă română în particular. Asta așa, în doi peri.

- *Mai practicați meseria „de bază”, aceea de chimist?*

- Nu. Decât ocazional, când ofer asistență pentru românii de aici care își construiesc cazane de fiert țuica, sau alte asemenea nimicuri. Primul meu serviciu a fost într-un domeniu apropiat, o companie ce producea vitamine. Am lucrat la ei ceva mai bine de un an. Aveau un management ineficient, lucru pe care l-am semnalat patronului la momentul respectiv. Mi-a astupat gura promovându-mă ca foreman (maistru) și mă ocupam de tot ce ținea de activitatea companiei în schimbul de noapte: producția propriu-zisă, angajați, curățenie. Așa, în treacăt, 90% din angajați erau irakieni, vorbeau între ei numai în arabă. Totuși, ca să mă laud, a fost schimbul cel mai bine organizat și cel mai eficient, pe perioada cât am lucrat acolo. Am plecat pentru că salariul meu rămăsese unul de mizerie și compania nu avea un viitor. Tot ca să mă laud, am reușit să îmbunătățesc unele procedee în producerea vitaminei E și a altor câteva rețete, fără nici o recunoaștere din partea managementului. Am plecat fără să privesc în urmă. Am intrat într-un atelier de ștanțe, ca ucenic, și m-am înscris la cursurile de seară pentru meseria de sculer matrițer, în cadrul colegiului St. Clair din Windsor, pe care l-am absolvit după trei ani și am obținut licența. Compania de vitamine a dat faliment la doi ani după plecarea mea, fapt pe care l-am prezis patronului când mi-am dat demisia.

Am mai avut câteva tentative de a lucra în chimie, una la instalația de polietilenă de joasă presiune din Sarnia, pe care o cunoșteam destul de bine, o instalație pe care mai lucrasem și în Timișoara la combinatul Solventul și altă tentativă în Chatam, la o instalație de alcool etilic din porumb, de care aveam de asemenea habar. M-am împiedicat de fiecare dată la limba engleză, am un accent foarte puternic iar ofertele de servicii în domeniul chimiei din Canada cer să vorbești mai



Ovidiu Petca

Mesaj straniu II

bine limba engleză ca înșiși canadienii (cel puțin asta mi s-a spus la unul din interviuri).

Acum sunt mecanic, sau mai degrabă mașinist, am trecut prin toate mașinile începând cu cele clasice manuale până la cele programate pe calculator. În chimie nu m-aș mai întoarce decât fortuit, sper că nu va fi nevoie.

- *Cum trăiește scriitorul român Costel Baboș în țara de adopție, Canada? După cum am aflat, în 1996 ați emigrat în Canada.*

- La o parte din această întrebare am răspuns anterior. Nu e ușor să te integrezi într-o societate nouă, cu legi diferite, istorie, limbă, cultură diferite, altă geografie, altă climă, altă modalitate de a privi munca.

La început, greutatea a fost lipsa unui sistem de transport în comun, slab dezvoltat în orașele mai mici. Fără o mașină ești practic în afara ecuației, rămâi fără serviciu. De aceea, prima investiție a unui emigrant aici, e carnetul de conducere, mașina și computerul.

Îmi lipsește tot ce ține de România. Restul familiei, prietenii de acolo, amicii, cunoștințele, locurile, tot. Cărțile, revistele, ziarele, radioul, televiziunea, teatrul și așa mai departe. Sunt lucruri cu care m-am obișnuit și care îmi lipsesc. Desigur, m-am și scăpat de unele probleme. Hoția, țepele (pentru că am luat și eu o țepă în România din care greu mi-am revenit), alcoolicii de pe stradă, murdăria etc. Cel mai mult mă deranjau în țară circul politic și administrația publică. Era greu să ai probleme cu o instituție guvernamentală (de orice tip) și să nu fii insultat, batjocorit ori măcar să ți se vorbească pe un ton infatuat, arogant, malițios. Aici am uitat de șpagă, de plicul ce trebuie strecurat în buzunar, buchetul de flori (în cazurile fericite).

Canada nu e o țară perfectă, nici n-am auzit de o țară perfectă. Sistemul de cunoștințe și relații funcționează și aici, ca să dau un exemplu. E greu să obții o slujbă bună, sau chiar o slujbă, dacă nu te recomandă cineva dinăuntru unei companii.

Se lucrează foarte mult, mă refer la numărul de ore, lucru cu care iar m-am obișnuit greu. În medie, lucrez peste 50 de ore pe săptămână, dar sunt mulți care ajung la 60-70 de ore.





Literatura se încadrează la bunuri de consum

- Cum vedeți literatura promoției literare recente, destule nume importante ale acesteia publicând & dialogând în spațiul alternativ al clubului literar?

- Am încredere în generația tânără. Ea vine cu un suflu nou și viu în literatură și merită investit în ea. Mi se pare normal să fie așa. Altfel n-ar exista nici continuitate și nici progres. Îi citesc pe cei din generația două mii, atât cât ajunge la mine. Îmi petrec destule ore pe internet, internet care a ajuns o a doua casă a mea, răsfoiesc revistele de cultură și chiar ziarele și cotidienele românești. Încerc să nu pierd legătura cu ceea ce se întâmplă în țară.

- Cum vă raportați propria literatură la literatura generației (zise) douămiiste?

- E o întrebare grea, mi-am pus-o și eu și n-am găsit încă un răspuns care să mă liniștească. Deși după vîrstă sînt așezat în generația 90..., cred că nu o să răspund pînă la urmă la această întrebare. Pentru mine literatura înseamnă mai întîi lectură și pe urmă creație. Niciodată nu m-am gândit sau nu mi-am propus să devin scriitor, dar am visat să scriu o carte. Eu îmi propusesem să ajung un om bogat. N-am ajuns și, după cum decurg lucrurile, nici n-o să ajung vreodată. Cel puțin nu material. Altfel mă simt realizat. M-am realizat în viața de familie, ceea ce nu e puțin. Literatura, pictura, șahul, chitara, pescuitul, călătoriile, sînt doar hobby-uri. E adevărat, dintre toate, literatura e pe primul loc, de departe.

- Prima dvs. carte, Un om din Wayfalua, a apărut la editura timișoreană Marineasa în 1994. Din 1994 pînă în anul de grație 2005 credeți că s-a schimbat ceva în sistemul editorial românesc? În triada scriitor-editor-public?

- Eu cred că s-a schimbat. În primul rînd, au apărut editurile profesioniste. Mă refer la Humanitas și Polirom. Eventual și Paralela 45 și, mai nou (eu îi urez succes), Cartea Românească. Edituri serioase care, pe lîngă promovarea unor autori sau cărți de valoare vor să cîștige și bani. Eu nu cred într-o editură care nu are și scopul profitului. Nu cred într-o editură care funcționează numai din ajutoare de la ministerul culturii, sponsorizări sau pe banii autorului. În editurile care nu pot asigura distribuția unei cărți în toate orașele importante, în editurile care nu pot plăti drepturi de autor cît de puțin. Literatura, arta în general, se încadrează la bunuri de consum. Și ca orice bun de consum, literatura se produce, se ambalează, i se face publicitate și se vinde. Apoi se consumă, desigur. E o afacere ca oricare alta și trebuie privită și înțeleasă ca atare. Editura Humanitas și-a creat propriul lanț de librării. Pe mine m-a impresionat. La fel a procedat și săptămînalul *Agenda* din Timișoara, care și-a dezvoltat o rețea proprie de desfacere. Și aminteam de publicitate, promovare. Se încearcă ceva în acest sens și în România. Polirom și Cartea Românească, pe lîngă clasicele semnale la radio, televiziune, principalele publicații specializate sau nu în literatură, vine cu strategii noi. Seri de lectură, cafenele literare, site pe internet, propriile suplimente culturale, politică a prețurilor etc. Trebuie să existe această agresivitate

la nivel de publicitate, intrăm în Europa iar Europa înseamnă societate de consum.

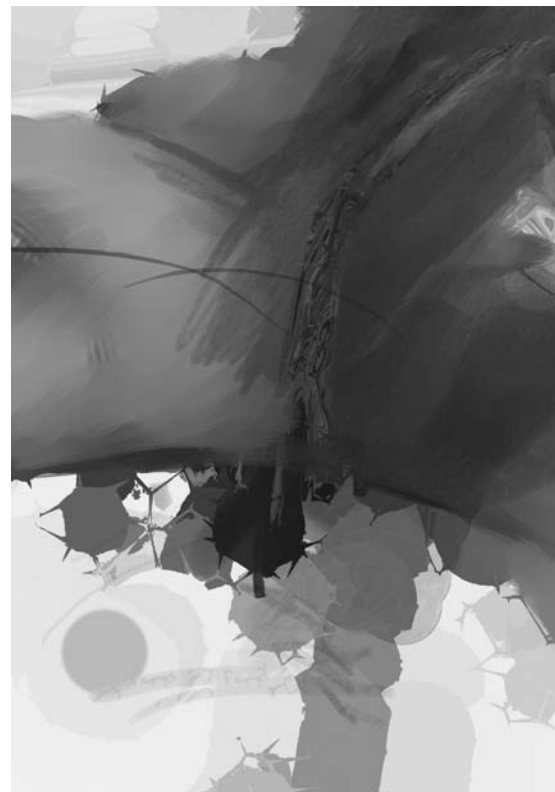
- Prin ce diferă piața editorială canadiană de aceea românească?

- Nu am habar, dar bănuiesc că prin multe. Prin puterea de cumpărare a cetățeanului de rînd. Pretul unei cărți raportat la venitul mediu e incomparabil mai accesibil decît în România, chiar dacă nu e chiar mic. Dar cîți din Romania și-ar permite să dea între 30 de dolari și o sută pe o carte, să ținem cont că prețurile hîrtiei și ale tehnologiei pot fi chiar mai mici în Canada. Poate doar mîna de lucru e mai bine plătită. Apoi, o altă diferență ar putea fi limba în care sînt scrise cărțile, engleza, a cărei piață nu se compară cu cea de limba română. O editură canadiană poate vinde atît în Canada, cît și în USA, UK, Australia, Noua Zeelandă etc. Excepție face provincia Quebec. Sînt multe de spus la acest capitol și nu sînt eu în măsură să-l abordez, nu m-a preocupat o astfel de analiză, ceea ce știu sînt informații care-mi parvin prin radio și televiziune ori din ziarul local, pe care îl citesc numai la sfîrșit de săptămîină. Însă orice ziar ai citi, la rubrica de cultură vei găsi întotdeauna un top al celor mai bine vîndute cărți de ficțiune sau nonficțiune. Și cel puțin o recenzie sau două, nefiind o publicație de specialitate. Am să vin din nou cu un exemplu, nu din literatură, ci din muzică. În mașină ascult un post de radio axat numai pe muzica clasică. Sîmbăta, timp de cîteva ore, sînt trecute în revistă toate aparițiile discografice din ultima săptămîină, cu lux de amănunte, casa de discuri, tiraj, interpretare, istoricul lucrării, al filarmonicii, al interpretului. Ce discuri au mai scos solistul x sau y, unde, cînd... ce concerte a mai susținut... ba uite că mi-am amintit, tot sîmbătă, pe nu știu care post, se vorbește și despre cărți, se lecturează un fragment din fiecare apariție editorială mai importantă și, la fel, se dau tot felul de detalii despre editură și autor.

- Vă mulțumesc pentru amabilitatea cu care ne-ați acordat acest interviu internaut.

- Mulțumesc și eu. Tocmai începusem să-mi dau drumul, poate cu altă ocazie, îmi pare rău că tocmai despre *clubliterar* am discutat cel mai puțin, tema principală a discuției.

Ca istorie, foarte pe scurt, am inițiat acest proiect cu doi ani în urmă, împreună cu prietenul meu Nick Bereș, fără să ne gîndim dacă va ajunge sau nu popular. Pur și simplu eram nesatisfăcuți de ceea ce era pînă atunci ca ofertă în acest domeniu. Existau cîteva pagini (nu vorbesc de revistele electronice, ci de site-urile interactive) pline de grafomani, în primul rînd www.poezie.ro pe care aveam și noi cont, conduse la voia întîmplării (cel din urmă însă, bine realizat tehnic, vezi poezie.ro, mai nou agonia.ro), haotic chiar și pline de (pe lîngă grafomani) diletanți și autori lipsiți de orice valoare artistică, din păcate, marea majoritate fără șanse de viitor. De aici și ideea de club. Nu oricine poate să-și deschidă cont. În principal, membrii erau invitați sau recomandați, principiu care mai funcționează și acum. Cine a percutat cel mai bine se vede din structura clubului. Tinerii. Generația nouă, așa numita a douămiștilor. Și nu din cauză că le lipsea un spațiu în care să se exprime, foarte mulți din ei au volume publicate sau colaborează cu diverse



Ovidiu Petca

Pămîntul viu XIII

reviste și publicații importante. Vin din nou cu un exemplu. Patru din cei cinci autori de poezie recent publicați de editura Cartea Românească, sînt membri ai clubului literar. Dan Sociu, Elena Vlădăreanu, Răzvan Țupa și Claudiu Komartin. Mai degrabă au găsit aici un loc în care să fie împreună, ca într-un cenaclu, dar care nu ține cont de spațiul geografic al fiecăruia. Ei se mai întalnesc din cînd în cînd cu diverse ocazii, se cunosc între ei, însă aici pot veni în contact oricînd simt nevoia de comunicare în domeniul literar. Cel puțin aceasta e percepția mea.

Ca să termin cu istoria clubului, am împărțit sarcinile (eu și Nick Bereș). El urma să se ocupe de crearea paginii web iar eu de problemele materiale. Cumpărarea domeniului și a serverului și am asigurat primii invitați pe club. Nick nu mai programase în viața lui nimic, a trebuit să o ia de la a și să facă totul să funcționeze. Ceea ce a și făcut. I s-a alăturat Alexandru Popp, care l-a ajutat la partea grafică. Apoi l-am cooptat pe Ion Amariuței, din USA, care lucrează ca programator, el urmează să scrie programul pentru o variantă de viitor îmbunătățită a site-ului.

O mișcare inspirată a fost invitarea lui Eugen Suman, un tip foarte energic, care pur și simplu s-a dedicat clubului și ne-a ajutat enorm.

Există și perspective de viitor, idei pe care dorim să le punem în practică. Tinerii și netinerii talentați pot deveni acum membri fără a mai avea neapărată nevoie de invitații sau recomandări. Am creat un cont e-mail în care oricine consideră că ar trebui să devină membru al clubului, ne poate trimite o scurtă prezentare a activității lor literare și cinci texte.

Textele sunt citite, apoi autorul e propus și în funcție de voturile cumulate din partea administratorilor și a moderatorilor, li se vor crea conturi sau nu. Desigur, sistemul e deficitar, judecata valorii e subiectivă. Dar, deocamdată, acestea sînt singurele modalități de a intra pe club.

Da, înțeleg, m-am întins destul. Mulțumesc încă o dată pentru spațiul acordat de *Revista Tribuna*.

Club literar

Rareș Moldovan

cevafrumoscevideosebit

"... either it was an ellipsis in our care ..."

"o viață de cămăși asudate
te mai așteaptă
și-o să-ți placă
nici măcar obișnuință
puloverul în dungi pe care-l tragi pe tine
când ieși după piine
și-i cerul gros ca o măduvă
ca o ambră senină
deasupra"

* * *

"timp să te lămurești că
împrejur
un sul tot mai gras de zăbavă
se-așterne
nici un sunet nici o libarcă
nu pătrunde"

* * *

cevafrumoscevideosebit

* * *

gîngav
trag după mine o ambră senină
fauna eventual
cioburilentotdeauna
am jura, dragostea noastră,
căreia nu-i nimeni să-i facă rodajul

* * *

și nainte de somn "se-nvălătuțește" inima
mă speriu adorm și-o să mergem la doctor
în curînd

* * *

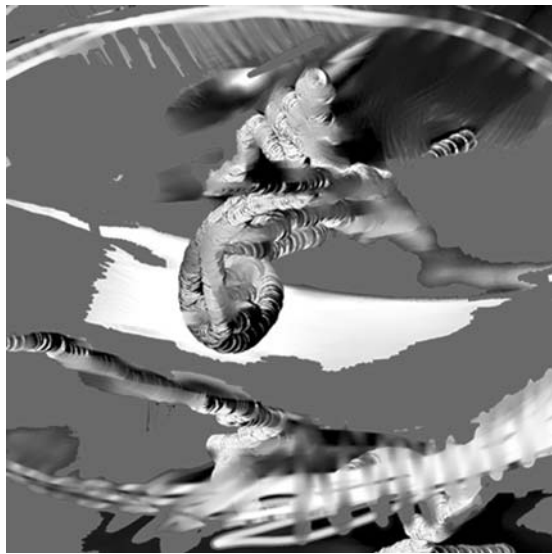
mai am nevoie de-o mie să-mi iau un pachet de
țigări
mai am nevoie de-o mie de voci să spună

* * *

doamnelor și domnilor,
cevafrumoscevideosebit

cevacenusevede
o ștampilă invizibilă pe fiecare lucru:
everything is wrong

cînd ne trezim mă aștept să-ți fie mai bine
așa-s chestiile astea trec
ți-e mai bine
peste noi soarele-i ca neînțelegerea



Ovidiu Petca

Pământul viu XLI

Florin Măduță

al doilea tricou pentru anca

mi-a mai rămas ceva de la tine
un tricou în care ai dormit goală și parfumată
cu fața cuibărită-ntr-un umăr de bumbac
cu părul revărsat peste umeri
un tricou care ți se închina pînă la genunchi
cu diferența de înălțime dintre noi
palid cu miinile desfăcute
de parcă abia azi ar fi fost decapitat

în sfîrșit

nu a trecut nici o lună de cînd scriam un poem
care începea așa
am fost un copil a cărui inteligență părea
maturitate
și am ajuns un bărbat întristător

dar iată că azi sînt altcineva
sînt un lucru greu de înțeles
am înțeles că nu sînt dumnezeu

mintea și inima dragoste
și ură prieten și dușman coincid de acum în
indiferența mesei așternute în stația de tramvai
cine vrea să mănînce să mănînce cine nu vrea să
mănînce să nu mănînce

sînt neînsemnat
starea jalnică a economiei românești
faptul că nu am succes la femei
precum și boala care mă va ucide
nu au fost concepute pentru mine
sînt întâmplări fără un scop precis

îngerii mei sînt o forță nedefinită
care nu mă apără
care mă face fericit

nu o să mă așez în genunchi
dar nici nu mă voi simți umilit
cînd unul dintre miliardele de lucruri la cheremul
căror sînt
mă va obliga să stau în genunchi

și nici pentru că nu am
trecutul sau celelalte lucruri pe care orice om ar
merita să le aibă
despre mine să vorbiți doar așa
nu vrea nimic nu dorește nimic nu speră nimic
pur și simplu e auriu ca mierea de albine care
unora le place iar altora nu

Diana Geacă

...ce-nu-mai-trebuie-spus

#1

fragilitatea asta se chircește în stomacul meu
strînge acolo carnea mea toată/ inima

imaginea corpului tău prins în al ei
(oricât de străină)
se-apleacă peste corpul meu din seara asta
tremur și totuși îți arăt
și imaginile mele cu trupuri străine
cadre triste/ dublate

m-am chircit în călcăiul adidasului
măinile tale îmi țin capul
vrei să mă uit la tine
- tu ești puiul meu/ e normal ce s-a întîmplat
am stat 3 luni departe/ dar fazele astea nașpa
n-or să ne oprească -

lacrimile trasează tot-ce-nu-mai-trebuie-spus
prin fondul de ten/ la ora asta fragilă

un film alb-negru și mut

îmi atingi obraji/ părul/ gura
buzele tale fierbinți filtrează carnea/ aerul
din camera asta

#2

am adormit la 4 dimineața
cu mult după ce mi-ai spus că în america
tu și o bulgăroaică
o singură dată și
ți-am spus că și eu în românia
mi-am împărțit singurătatea 3 luni
prin trupuri străine

îmi tremura carnea în brațele tale
tu zâmbeai
- tre să fim cinstiți unul cu altul
ca să fie totul ca înainte -

după un an și încă jumate de dragoste
n-aș fi crezut că fragilitatea
poate face un chist din inima mea

tre să fii iar între picioarele mele
să ne adaptăm la situație

deocamdată fazele astea nașpa fac din mine
hârtie creponată

carnea aia străină sub tine/ în palmele tale
buzele tale lipite de ea

bag cu pumnul în gură cearșaful/ buzele mele
ipocrite
bărbați și femei urlă/ ieșind afară din carnea mea

și lacrimile bușesc în pernă
din cînd în cand
fetele din camera 102 A gem ușor în somn

Cosmin Perța

vis de vară

Puțini își amintesc culorile pestrițe ale caracatiței de fier. Cu ea dorm noapte de noapte mai nou. Puțini știu cu adevărat să mângâie formele pline și transpirate ale meduzelor-clopot. Pe aici umblă tigrii și vietățile marine; urma lor e albicioasă ca o ciupercă uscată de fag.

Noaptea, cu prietenii mei, prindem fluturi. Le rupem aripile și le scufundăm în formol. Doar acolo viața mai poate începe.

Prin vintrele prietenilor mei mișună furnicile roșii de amazon și toate nopțile par sufocate de mișcarea lor exactă.

Prin gleznele lor trece canalul sub-atlantic și nimeni nu știe cu adevărat mirosul uscat al stridiilor.

Noaptea îmi iau un cearșaf alb, o mătură și o lampă și încep să curăț discret pieile prietenilor mei dintre răsaduri.

Andrei Doboș

Amiază cu Harms

O odaie simplă, nici lungă, nici lată, cu pereții atît de oarecare, între care-o fereastră

prin care nu aveam unde privi.

Soldații de lut, sprîncenați și nepăsători în vitrină, ceaiul îi visa aburind în ceașca poate goală, poate plină,

iar cărțile șopteau păsărește:

copertele roase, copertele noi-

doar niște clinchete statice.

Căci odaia era simplă, nici lungă, nici lată

cu pereții atît de oarecare,

îmbrăcați pe alocuri în șaluri teatrale

îmbrățișate de același fum

zîmbind obraznic lămpii slabe

în care ne pierdusem -

și nu aveam unde privi.

Undeva, în odaie,

Pușkin se împiedecase de Gogol,

Gogol se împiedecase de Pușkin.

Asta, la drept vorbind, e tot.

Adrian Șchiop

onania must die

sau în câte feluri se poate pierde timpul: scriind textul ăsta, mergând la adriana cean, întinzând de o cafea cu NP, vorbind cu alina despre despre tipii ei sau câte specii de mamifere există: care sunt ordine, câte sunt clase sau cum ai putea să te îmbogățești fără să miști un deget, doar prin puterea minții sau cât de lenes se poate fi: lenes, mai lenes, foarte lenes, cel mai lenes

pt că ce mi se întâmplă se întâmplă lent, pe nesimțite, ca și cum ar fi tot ziua de ieri, alaltăieri și așa mai departe.

(eram la adriana.

ne uitam la terminator 2.

adriana

dădea din cap 'da da', părea să spună sau 'înțeleg' sau 'ce chestie' sau 'poate ar fi mai bine să'

e ca și cum

■ îi explicam adrianei

energia mea s-ar scurge într-altă dimensiune

adriana must die

poate ar fi mai bine să poate ar fi mai bine dacă ai încerca să faci ceva să-ți îmbunătățești imaginea uită-te și tu cum arăți dintele stă să-ți cadă sânii îți clămpăne la orice mișcare și în loc de degete ți-au crescut 5 mâini uită-te și tu

arăți ca o caracatiță

zău așa

ai un aspect caracatițoid

trage-ți și tu un lifting

ia niște hormoni up-

gradează-ți creierul ai

ajuns o legumă

să te vād că începi

să vād că termini

■ așa ar fi putut să-mi vorbească mai dăunezi NP

puțin a mai lipsit să nu-mi vorbească așa

foarte puțin a mai lipsit

infim

NP must die

eu îi dădeam înainte

nu era NP ăla care

'ok, și la ce-mi folosește?'

un terminator 2

care stă

toată ziua în starea de metal lichid

incapabil

să agrege

acolo

cât de cât

'de ce? pt cine s-o fac?'

'crezi că asta o să mă facă mai fericit?'

■ spuneam: m-aș prăbuși în fotoliu și în starea de

metal liquid

spuneam: aș articula 4 neuroni + o gură

aproximativă

spuneam: aș structura o mână ca să apuc paharul de votcă

spuneam: m-aș scurge fără nici o jenă spre baie

gata ca bateria băi răule

*

nu-m fa grij cum s-o fa să iasă ba să fa ceva cămva

nu-m fa grij cum s-o fa să iasă ba să fa cămva ceva

las-o așa

nu-m fa grij cum s-o fa să iasă ba să fa ceva cămva

nu-m fa grij cum s-o fa să iasă ba să fa cămva

ceva las-o așa

las-o acolo. îmi place s-o simt înăuntru, îmi place

senzația de securitate

care mi-o conferă

atunci când e înăuntru.

mai rămâi câteva minute, mai las-o puțin să se

odihească acolo.

câteva minute cu un corp străin înăuntru

conferind o senzație de securitate.

*

pt că neuronu o să se deterioreze rapid

imaginea o să dispară de pe scoarță

țepă

filmul o să se rupă și n-

o să mai urmeze alt episod, interminabil

green hours, sweet paradise ș.a.

delete all data

deactivated system

eu, a.s., un 'dreamer', o conștiință

un labagiu polimorf, o 'fetiță'

un young ateist de numai 28 de ani

a.s. must die

&)'m not the only one

preafericitul gicu flautistu (v. dreapta lui brtlomeu

onania)

e bulangiu o

știu din surse sigure

de la cineva care i-a dat-o la supt

delacineva

care aruncă cu pizda-n populație fără discriminări

etnice sexuale religioase

onania must die

filmul s-a rupt pt 3 zile

și a continuat în altă parte

transfer all data

reactivated system

ea nu și-a tras-o niciodată

nu prea era de acord cu faze dintr-astea sex

cuplăraie

era preocupată de alte chestii

și-ar fi dat un rinichi un plămân oricui

ar fi avut nevoie

ar fi dat organul ăla fără să ceară bani

■ așa pur și simplu

asta o făcea fericită

asta era distracția ei



pur și simplu ținea la toată lumea
iubea pe oricine
fără discriminări etnice sexuale religioase

*

filmul rulează neîntrerupt
de mai bine de 2000 de ani
ea ne iubește la fel de mult

*

‘ok, și la ce-mi folosește?’

d-na mangra e cu oamenii de caracter. onania
spune că-n biblie scrie clar. maică-mea și-a
petrecut the 80's in a jamaikkah state of mind.
paleologu mai călca strâmb (ca orice bărbat).
directorul meu crede că sănătatea. h.r. patapievici
are dreptate. mătușă-mea a futut un KANCER și
de atunci bate mânăstirile.
și întocmai cum creierul meu încape
atâtea personaje,
dintr-odată,
trăindu-și în vise o viață proprie,
poate că entitatea q
o să le preleveze
creierele și organele genitale
și o să le translateze într-un alt fișier
o VR reproducând întocma locațiile anului 1999.
și acolo,
o să-i lase să discute dacă avem nevoie de teatru
dacă
procesul comunismului sau
spiritualitatea răsăriteană se
vor felicita reciproc uite își vor spune
lucrurile au evoluat în direcția prognozată vor

fecunda femeii virtuale
cu balcoane mari și caracter care
vor gesta copii virtuali care
vor fecunda femeii virtuale care
vor multiplica lumea

ei gândesc altfel decât mine. deși creierele noastre
folosesc aceleași cuvinte, deși lumea în care ne
mișcăm e codificată de regularitățile aceluiași
limbaj, nu reușim să ne înțelegem unii pe alții.
există, printre circumvoluțiunile lor, gânduri care
or să rămână opace pentru mine - pentru că
singura cale de acces spre o altă minte umană e
limbajul, iar limbajul poate să apropie într-un
singur fel, stabilind distanțe.
dacă aș putea să le trepanez cutia craniană:
aș afla cum a fost posibil ‘ca’
aș da un sens speranței de acces direct la
alteritate

am trăit printre ei.
i-am văzut mișcând.
am trăit în realitatea secretată de marile lor
creiere.
am luat parte la sărbătorile lor
de pe stadioane,
am văzut ritualuri ciudate,
mari penisuri fluturând,
ochiul învârtindu-se leneș în cap.
am trăit printre ei, i-am văzut mișcând.
am fost contemporanul lor.

*

și da,
cu siguranță,

țeasta mea împrășcând idei
țeasta mea adresându/se tinerimii
țeasta mea dând ochii peste cap ca la lotoprono
țeasta mea întinzând o mână rozalie saying
hello

bărbatului NP trupului său
plutind indecis în spațiul verde al camerei
trupului său
îneacă în clorofila viselor de mai bine
suck it! suck it! suck it! trupului său tresărind
convulsiv
când curenții spațiului ciognesc de el obiecte.

*

azi noapte trupul meu s-a agitat s-a
mvrtil de pe o parte
pe alta
fără să-și găsească locul
băuse 5 cafele peste zi
și acum
trăgea consecințele

s-a potolit
înainte de a pescui
ceva
din mediul extern
era noapte și mi-era târșă
să mă duc să-i agăț ceva
acolo
cât de cât

am ieșit pe coridor
i-am înfipt o țigară între buze asta
părea să-l liniștească

‘să-l
facă s-o lase mai moale.

elemente de poetică recesivă

(fragment)

Răzvan Țupa

“Vremea poemului înalt, amețitor s-a terminat”
Mariana Marin

C. În care se arată că nu suntem sigurul centru al lumii

C.I

Nu doar în România promoțiile poetice
au oferit schimbări mai mult sau mai puțin
spectaculoase de paradigmă poetică. După Jean-
Michel Maulpoix (*La poésie comme l'amour*, ed.
Mercure de France, 1998) anii 60 au pus literatura
franceză sub semnul închiderii: „Despărțit de
lume textul există în opoziție cu aceasta. La Denis
Roche găsim închiderea în imagini, la Ponge avem
închiderea în obiecte, la Emmanuel Hocquard
suntem în fața închiderii în sintagme.” Ca o
reacție la această „stază literară”, Maulpoix
amintește fluența poetică opusă stagnării literare.
Pe rând, Michel Deguy, Dominique Fourcade
au încercat, conform criticului francez, să
restabilească funcționalitatea metaforei
și au dezvoltat „poetici ale dislocării”.
Mai târziu, cărțile de poezie apărute în Franța
anilor 80 conturau din ce în ce mai clar o
reîntoarcere la lirism. Era momentul în care
începuse să se vorbească despre „întoarcerea

subiectului”, când Tzvetan Todorov făcea vâlvă
cu volumul *Critica criticii*, iar Roland Barthes
renunța la structuralismul pe care l-a impus în
operele sale de început, din *Eseuri critice* sau *S/Z*,
pentru abordările critice marcate de o profundă
subiectivitate, din *Fragments d'un discours
amoureux* sau *Roland Barthes par lui-meme*.
Acesta este contextul în care Maulpoix (*La poésie
française depuis 1950 - 1999*) plasa apariția noii
lirici, „nouveaux lyriques” aduse de „poetii
născuți, în cea mai mare parte, în anii 50”.
Jean-Pierre Lemaire, Guy Goffette, André Velter,
James Sacré, Benoît Conort, Hédi Kaddour, Alain
Duault, Philippe Delaveau, Jean-Louis Giovannoni,
Jean-Yves Masson, Jean-Claude Pinson sau Olivier
Barbarant sunt numele care revin atunci când se
vorbește despre locul subiectului sau al
cotidianului ca elemente ale poeticului în Franța
anilor 80.

Tradiția literară franceză avea de pus la punct,
o dată cu apariția acestui val al „noii lirici” și
ambiguitatea care întârzia asupra unora
termenului de „lirică”. Sensurile împărțeau, pe de
o parte, afectarea și patetismul, pe de alta,
efuziunea și comunicarea. Dar istoria literară avea
punctele ei tari în Franța: Apollinaire pomenea de
“lirismul vizual”, Flaubert făcuse un caz din
“lirismul stilului” iar Breton își asuma
“comportamentul liric”, trei concepte care

asigurau o bază solidă pentru recuperarea
lirismului ca șansă a discursului poetic.
Punctele de pornire ale polemicii referitoare la
noua lirică au fost, pentru francezi, câteva eseuri.
Jean-Marie Gleize, unul din cei care nu aderau la
estetica propusă de autorii de la Gallimard (unde
“noua lirică” era publicată), a vorbit despre
“Principiul nudității integrale” și despre “Poezie și
literalitate” (“A noir”). Din partea noii lirici
primul care a formulat teoretic a fost poetul Jean-
Claude Pinson în *Habiter en poète (Să locuiești în
poet, subintitulat Eseu asupra poeziei
contemporane)*.

Cu toate că împrășcatau câmpul literaturii,
mutând accentul de la “pagina albă” a la Tel Quel
spre lume, poezia anilor 80 a impus în Franța un
alt automatism, acela al minimalismului. Cea mai
mare deficiență devenind abolirea oricărei
posibilități polemice cu un domeniu pe care îl
fonda ca esențial subiectiv, determinat de gustul
și istoria personală a fiecărui poet. Jan Batens, în
eseul *Ca să terminăm cu poezia zisă minimalistă
(-Interval(le)s- toamna 2004)*, explică abrupt ca
“oricărei judecăți negative vor opune cu ușurință
o afirmare ditirambică”.

Mai mult, Batens, în eseul amintit mai sus,
polemizează chiar asupra autenticității poeziei
franceze de după anii 80, considerând
“minimalismul poetic un fals minimalism”,
semnalând eșecul proiectului de “dezambiguizare
a sensului” mai ales din cauza tehnicilor
scripturale care împiedică procesul de reducere
autoreferențială impus de minimalism. “Atât





suprimarea sintaxei cât și înlocuirea versului cu pagina nu sunt factori minimalizatori ci, dimpotrivă, de maximalizare în primul rând a sensului” afirmă Baetens.

Din păcate, dezbaterile poetice franceze nu au avut cum să mai depășească, din punct de vedere al interesului, granițele limbii franceze, rămânând polemici strict naționale, de multe ori pronunțat specializate.

C.II

Germania ultimilor ani se înfățișează ca un spațiu mult mai dinamic pentru poezie. Una dintre cele mai promițătoare poete germane apărute în ultimii ani este Anja Utler (născută în 1973). În 2003 a câștigat premiul „Leonce und Lena”, cea mai importantă distincție pentru debutanți în poezia de limbă germană. Juriul care i-a acordat acest premiu a justificat alegerea făcută prin „construcțiile sonore senzuale, atât pe hârtie cât și atunci când sunt recitate, fără să fie vorba despre poezie pură. Mai degrabă este vorba despre jocuri de limbaj din lumea percepției psihologice, care creează prin cuvinte deschideri, iluminări prin care curiozitatea noastră și, de asemenea, o uluitoare explorare a limbajului își presimt calea”.

Tematic și poetic, textele scrise de Utler comprimă „bucăți” de limbaj, acte de vorbire, fărâme de percepție pe care le întrețese cu motive și sunete care susțin contradicțiile senzuale, emoționale și lingvistice prin care este afirmată frumusețea. În aceste cuvinte a fost prezentat ciclul de poeme dedicat de Utler satirului Marsyas, cel care a fost jupuit după o întrecere cu Apollo. Folosind o figură mitologică, Anja Utler descrie minuțios scene în care schingiuirea devine un tablou din limbaj: „marsyas, este așa: strivit pe trunchiul copacului imediat: jupuit, creanga cu gheare – cojită- e: întins, astfel că umbre zboară din axilă, desfăcute cu lama - respirația gonită-văzând: deschide gândurile negre: aer aburit și lumina în raze” („MARSYAS, ÎNCONJURAT 1/STRĂNGÂND”) Poate pregătirea ei în filologie slavă și studiile asupra modernismului rus i-au influențat opțiunile estetice, însă deschiderea limbajului avangardist spre percepția unui limbaj profund senzorial este o opțiune care o individualizează pe autoare în câmpul poeziei actuale europene. Tot cu frânturi de percepție lucrează și Nico Bleutge (n. 1972), un alt poet tânăr german. Totuși Bleutge lucrează mai mult asupra unei „percepții reflexive”, după propria sa formulare, anume asupra detaliilor comune trecute printr-o adevărată cutie de rezonanță poetică: „presiunea/ micilor fire de păr pe inelele șervetului, perspectiva/ amintirilor blocate una deasupra celeilalte//”. Conform criticului german Michael Braun, la Bleutge „cea mai de seamă realizare a poemului este schimbarea unei aventuri a percepției în concepte de imagine lirică”. Poate și venind în continuarea „noii subiectivități” clamate de poezia germană a anilor 70, tinerii scriitori germani adoptă o atitudine tot mai clar deschisă spre percepția neliterară a poeziei, influențați de mecanismele artelor vizuale (fotografie, film) sau muzică (mai mult sau mai puțin pop). Pe de altă parte, lirica germană este marcată și de experimentele poetice orale, influențate de tradiția poeziei americane beat. În anii 70 cel mai cunoscut performer care aducea

pe aceeași scenă free jazz și poezie era în Germania, după unii, Hedayatullah Hubsch. Ulterior a fost dezvoltat conceptul unei „Live Literature”, care era prezentată pe scenă nu neapărat folosind muzică. Abia în anii 90, când americanii au impus spectacolele de slam poetry, nemții au protestat față de presa care remarca fenomenul american fără să bage în seamă producțiile similare care existau de ani buni în varianta germană.

C.II

Cum nu doar marile literaturi europene dețin patentul expresivității poetice, merită menționat un poet contemporan maghiar. Pentru toți cei care se vaită de ignoranța cu care este întâmpinată cultura română în afară merită pusă întrebarea: cine a auzit de Peter Zilahy (n.1970)?... Editor șef al unei reviste pe internet pentru literatură contemporană, Zilahy este editor al JAK Books unde, alături de nume ca Victor Pelevin, Ian McEwan, Arnon Grunberg a publicat tineri scriitori germani (Ingo Schulze, Jenny Erpenbeck, Kathrin Röggla). Autor al unui roman tradus în 11 limbi („The Last Window Giraffe” 1998), Zilahy și-a promovat literatura în transpuneri radiofonice, expoziții de fotografie și lucrări de artă interactive și, mai ales cu ajutorul unui CD-Rom multimedia în 4 limbi pe care l-a prezentat în 20 de orașe de la New York la Atena.

La Zilahy, detaliile nu sunt neapărat „artistice” ci umane, împrumutând căldura corpului într-o descriere simplă dar relevantă:

„să mori în șosete
pentru că podeaua e rece
să te cuibărești lângă gleznele
călduțe în ciorapi
să termini acolo
e o dorință căreia
merită să i te încredințezi
pentru că pantofii sunt o închisoare și ai prea puțin timp
să te schimbi în papuci
dar să mori în șosete
pare așa de familiar
să te trezești dimineața
să îți le tragi
și să mori în timpul mișcării obișnuite
să spui- oau, mor acum
în șosete
și să ieși
ca după un pahar cu apă
de aici în moarte
fără să sughiți”

Am citat întregul poem pentru că specificul poeziei lui Zilahy pare să țină mai degrabă de mânărea unui gest liric decisiv de la un vers la altul, expresivitatea discursului sau coagulându-se la nivelul unor construcții simple care, invers decât în estetica postmodernă, deschid contextul, referința.

C.IV

În Italia, unul dintre poeții tineri cei mai vizibili este Flavio Santi. Tânărul poet a tradus poeme de Celan, Andre Breton, Michel Leiris, James Merrill, John Ashbery și scrieri din poeți latini. Ca și în cazul lui Zilahy, Santi manevrează seturi de imagini și elemente simple dinamizate

prin decuparea pe criteriul unei relevanțe existențiale:

„și viața are loc
așa cum la televizor, se arde o lampă
și trebuie să o arunci,
măcar să păstrezi cutia de lemn
să pui în ea medicamente sau băuturi.
Dar duminica asta e așa de dulce
porumbelii pe acoperișul de ardezie
frunzele rămân pe o boare ușoară de vânt,
putem s-o lăsăm baltă, să stăm seara,
să mergem la culcare mai târziu.”

Santi este unul dintre italienii care folosesc și limbi dialectale. De altfel a publicat poezie în dialect friulan, dialectul făcut celebru de Pasolini. Santi scrie în friulană dar elementele poeziei sale țin de lumea contemporană, generația beat americană, Jimi Hendrix, filmele lui David Lynch facându-și apariția în volumul său. Atunci când este întrebat de succesul său, Santi amintește și de alți scriitori tineri din Italia, mai puțin cunoscuți decât el, reproșând criticii italiene că funcționează pe criterii destul de superficiale: Amedeo Giacomini și Antonio Camaioni. Cu toate acestea, într-un interviu, Santi răspunde la o întrebare privind starea liricii italiene de azi citând poeți care țin de ultimele trei decenii, distanțându-se discret de congenerii săi: „Sunt poeți buni mai ales printre scriitorii care au acum 40-50 de ani. D’Elia tocmai a publicat o carte foarte importantă, *Bassa Stagione*. Apoi sunt Magrelli, Riccardi, Albinati, toți poeți care abordează realitatea, situații contemporane. Asta arată cât de important este ca poezia să iasă din ghetou, să nu se închidă și să aibă un dialog constant, poate chiar politic cu realitatea de azi. Poate această tensiune lipsește puțin celor care au 30 de ani, care își fac bine temele, sigur, dar nu au nici o urmă de foame de cunoaștere și furie. De exemplu mecanica cuantică, cibernetica și neurologia sunt zone pe care poezia o să fie nevoie să le exploreze.”

În același interviu, Santi pune tot ceea ce ține de instinct vital (mâncare, sex) în termeni de poftă și visceralitate. „la fel cred ca stau lucrurile cu literatura dacă scrisul înseamnă să trăiești” spune el la un moment dat.

Într-un eseu publicat în octombrie 2004, Buffoni încerca să distingă principalele direcții afirmate în poezia italiană a ultimilor ani. Lucrările de specialitate au reținut, pentru a doua jumătate a secolului XX, în poezia italiană, ca fenomen major poezia novecento (Ungaretti, Montale, hermeticii și Luzi). Între timp, poeți considerați antinovecento (Palazzeschi, Govoni, Saba, Diego Valeri, Pena și Caproni) au ajuns să fie recunoscuți drept la fel de importanți pentru evoluția poeziei italiene în ultima jumătate de secol.

Anul trecut, poezia italiană reușea să acopere o arie incredibil de extinsă din punct de vedere al vârstei autorilor publicați. Alături de autori ca Santi sau Andrea Inglese apăreau cărți noi de Mario Luzi (n.1914), Andrea Zanutto (1921), Luciano Erba și Maria Spaziani (n.1922) sau Giovanni Guidacci (n. 1924).

Buffoni identifică mai multe tendințe active în paralel în poezia italiană: post neo-avangarde; neo-orfici sau neo-hermetici; poezia civilă; manierisme; moștenitorii limbii lombarde; poezia dialectală.

puncte de vedere

Ecce Homo

Vasile Radu

Trebuie să ne mai gândim că indeletnicirea de a colecționa obiecte de artă a devenit șansa unică a „ultimei posibilități”; căci celelalte forme clasice ale luxului au devenit imposibile din pricina împrejurărilor istorice!

Arnold Ghlen, 1974

Într-o noapte înstelată din august 1968 s-a consumat cel mai mare furt de opere de artă din România ceaușistă: mai multe pânze semnate de mari maeștrii ai artei italiene din secolul al- XVII- lea au fost sustrate din colecția Muzeului Brukenthal din Sibiu, acestea ajungând, într-un timp record (cîteva ore) în afara granițelor țării, mai departe de pînă unde se putea întinde jurisdicția statului român. Prima victimă a acestui act banditesc a fost Theodor Ionescu, șeful secției de artă universală de la Muzeul Brukenthal, aruncat în pușcărie! Acesta și-o făcuse cu mîna lui: în urma unor cercetări laborioase care au durat mai mulți ani, a identificărilor, expertizelor, analogiilor și a corespondenței cu mari specialiști de artă din Italia și Austria, Theodor Ionescu a identificat în pânzele aflate la Muzeul Brukenthal tablouri autentice semnate de Rubens, Tițian, van Eyck, Jordaens, Suttermans. Semnalate peste hotare, în anul 1961, aceste rezultate au trezit interesul nu numai al specialiștilor străini, dar și al colecționarilor care n-au ezitat să angajeze „recuperatori” pentru a intra în posesia acestor capodopere. Ironia soartei este că în finalul articolului prin care se comunica rezultatul acestor cercetări, apărut în revista „L'Art dans la Republique Populaire Roumaine” (Nr. 21, 1961) autorul își mărturisea satisfacția față de condițiile create de regimul de „democrație populară” pentru o activitate științifică susținută pusă în slujba promovării patrimoniului artistic național peste hotare. După opt ani, stupoare: în loc ca această capacitate de expertiză a lui Theodor Ionescu să fie recompensată de stat, acesta a fost condamnat pentru neglijență în administrarea patrimoniului cultural național! Nu cunosc amănuntele procesului, dar este interesant de știut că Theodor Ionescu a ezitat mult în privința atribuirilor, publicînd rezultatele parțiale ale acestor cercetări chiar în revista „Tribuna” de la

Cluj! (Theodor Ionescu, „Un Meldolla sub numele lui Tițian”, „Tribuna”, anul II, nr.35, 1959).

Istoria recuperării de către statul român a tabloului lui Tițian „Ecce Homo”, aflat printre cele furate, îmi este necunoscută. Nici nu este foarte importantă. Important este că autorul acestor descoperiri a plătit cu libertatea rezultatele muncii sale, iar după ispășirea reclusiunii acesta era „un homo finito!” Devenise, asemeni personajului studiat din tabloul lui Tițian, „Ecce Homo”, omul generic, eroic, asumându-și păcatele semenilor, capabil prin suferință sa proprie să ne mântuiască! Această reflecție îmi este prilejuită de știrea proaspătă potrivit căreia Consistoriul Evanghelic din Sibiu a revendicat Muzeul Brukenthal, lăsat, de către guvernatorul Transilvaniei și întemeietorul lui, moștenire comunității germane din România. Lucru cu care, în principiu, guvernul actual al României a fost de acord.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că cea mai puternică și mai rentabilă „bancă de valori” din România se re-privatizează și este restituită moștenitorilor legali! Iar, exemplul „funcționarului bancar” Theodor Ionescu care, prin munca sa, a făcut să crească valoarea valutei forte (a capodoperelor) aflate în muzeu, ne oferă o altă dimensiune, peste timp, a prețului integrării europene. Re-introducerea valorilor din muzeele românești într-un circuit european, din care acestea au fost scoase abuziv, după 1948, este o realitate cu efect de bumerang asupra prosperității viitoarei societății românești. *Nu băncile de emisiune - spun Hodgins și Lesley - au creat cea mai puternică valută, ci marii maeștri ai artei și cu atât mai mare devine neîncrederea în înțelepciunea guvernelor, cu cât crește mai repede admirația acordată marilor maeștrii.*

Desenele lui Paul Klee se vindeau în 1914 cu 75 DM (adică, circa 50 EU), valoarea acestora a crescut astăzi de circa 100 de ori. Un Cezanne sau un Seurat, care se vindeau la sfârșitul secolului al-XIX-lea sub 100 de franci vechi, ating astăzi sume de peste 3 milioane de EU. Recent o lucrare de Brâncuși a fost achiziționată de o



bancă cu suma de 4,5 milioane \$. Nu este firesc să restituți după același principiu valori care se depreciază în timp și valori pe care timpul le amplifică. Un artist precum Millet (aceleiași grupări plein-air-iste i se subsumează și Nicolae Grigorescu) se vindea la începutul secolului trecut cu 800.000 franci aur, astăzi se apropie de 3 milioane EU. Acesta este un aspect al problemei. Celălalt se referă la faptul că, o dată cu opera de artă, colecționarul achiziționează un fragment de cultură autentică, opera câștigă în valoare prin combinația „artă-publicitate”, iar deținătorul cumpără un fragment de tradiție, de istoria artei, sau, poate, chiar de eternitate!

Ce-i rămâne românului în afară de a ceda opere deținute, prin forța împrejurărilor, din patrimoniul universal, sau, să vândă altele, autohtone, sub forma părților de identitate și substanță națională? Să devenim o societate săracă dar glorioasă, instruită și doctă, dar lipsită de averi și de trecut. Expoziția de la Galeria „Alianța Artelor” (Piata Unirii, Nr.1-2, Cluj-Napoca) intitulată sugestiv *Scrisoare de dragoste către maeștri* este o expoziție de copii după lucrările unor mari maeștrii aflați la Muzeul Brukenthal din Sibiu și la Muzeul de Artă din Cluj (Nicolae Grigorescu), semnate de doi pasionați ai picturii marilor maeștrii: Ioan Lupu (Sibiu) și Florin Maier (Cluj). O formă de sărăcie instruită, erudită, dar, pasionată. În prelungirea aceleiași problematice ne putem întreba: *Dar, mai este aceasta pictură?* Postulăm că arta de azi este o artă a reflexiei. Reflexia trăiește în mediul ambiguității și cea mai radicală calitate a ei ar consta în aceea că trezește îndoiala dacă, întradevăr, este așa ceva. Punînd astfel problema copiei este foarte ușor să ajungi la kitsch, farsă, sau, pur și simplu, la vechituri fără valoare. Totuși, este nevoie de o mare ingeniozitate, chiar de talent, pentru a găsi soluții. Să rămână singura șansă la îndemâna românilor? Pentru a rezista, trebuie să devenim ceea ce Erwin Panowski numea *capete de serie stilistică*, așa cum lucrarea „Ecce Homo” a lui Tițian este parte integrantă a unei astfel de serii istorice. Ea a fost identificată pentru prima oară în tabloul lui David Teniers cel Tânăr care reproduce interiorul Galeriei de Artă a arhiducelui Leopold Guillaume de Austria la Bruxelles, în 1728, la Viena, iar după câți ani și-a încheiat periplul ei istoric (?) la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Cînd, oare, se va întoarce în Europa după ultima tentativă nereușită (1968) sau după cea aflată în curs (2005)? Ori, când vom rămâne beneficiarii copiei semnate de Ioan Lupu?



răstălmăciri

Despre condiția călătorului

Mihaela Mudure

Singurătatea este privilegiul, dar și ordalia călătorului, iar dacă pelerinul se întâmplă să mai fie și femeie, atunci cu atât mai mult trebuie ea să se pregătească a înfrunta o serie de impedimente specifice. Din perspectivă strict metafizică, ele pot părea superflue, dar atunci când se pune problema a suporta materialitatea existenței de fiecare zi, ele devin teribil de importante. De la căratul bagajelor și până la vulnerabilitatea femeii ca sursă de autoritate subiectivă, totul pare să contribuie a face călătoria femeii mult mai dificilă decât cea a bărbatului. Se simte în această zonă o prejudecată, așa spune, internațională care vine din chiar temelile experiențelor noastre culturale și sociale și se găsește egoist justificată prin diferența de forță fizică dintre un bărbat și o femeie. O femeie care călătorește singură este văzută, evident sau mai voalat exprimat, drept un soi de animal exotic, pasibil de a fi o pradă mai ușoară unei abordări imunde.

Dar lăsând deoparte aceste coordonate foarte concrete ale subiectului călător, bărbat sau femeie, călătorul este întotdeauna singur în eul lui, iar această singurătate este și libertatea lui. Abstrăgându-se din ordinea lucrurilor proprii lui acasă, călătorul rămâne la interfața dintre aici (locul unde călătorește) și acolo (locul unde trăiește de obicei). El este aici, dar în același timp el nu aparține, de fapt, acestui aici. El nu mai este acolo, e călător, dar nu poate face abstracție de apartenența lui la acel acolo care îl deține încă nemilos. În acest spațiu liminal dintre aici/non-aici, dintre prezentă/ne-prezentă, în acest loc este întregă libertatea călătorului care este și nu este în realitatea unui anume loc. Aceasta contradicție pe care fiecare călător o trăiește, în felul lui, cu propria sa sensibilitate și putere de abstractizare e privilegiul și crucea sa.

Condiția călătorului este subiectivarea unei alte realități decât cea în care el sau ea își duce

existența de obicei. Călătorul caută realul acelui alt spațiu pentru a se debarasa de sine, pentru a-și umple propriul vid subiectiv cu acel spațiu căci subiectul care suntem fiecare dintre noi rămâne întotdeauna în aceeași poziție, la marginea vidului neînțelegerii care riscă să ne absoarbă în fiecare secundă a existenței noastre. Dintre multiplele teorii asupra subiectului, perspectiva conform căreia subiectul este un vid care se "umple" prin acțiunea noastră identitară de fiecare zi e cea pe care o consider cea mai adecvată. Eul călător umple acest vid al subiectului care este prin contactul cu realitatea străină și cu realitatea străină. În acest proces, el este agresiv, barbar căci pentru a se umple cu substanța vie a propriilor sale impresii de călătorie, el trebuie mai întâi să ucidă canibal, în sine, realitatea văzută, vizitată, explorată. Orice călătorie este, în primul rând, agresiune și abia apoi regăsire identitară, a eului.

Pentru a cunoaște cum se poate cunoaște realitatea, într-o zi friguroasă, Descartes a intrat cu totul în sobă și a stat acolo o zi întreagă cugetând. Totul poate fi fals, ori jocul unui demon netrebnic, a zis el, în afară de ideea că eu pot gândi că totul poate fi fals. *Cogito ergo sum.*

Subiectivizarea propriei călătorii se naște și ea dintr-un refuz al spațiului obișnuit (precum Descartes în întunericul sobei) și din abstragerea eului din condiția lui obișnuită și supunerea lui la alte reguli, la alte geometrii.

Post-structuraliștii și post-moderniștii vor să reducă subiectul la o simplă poziție într-un joc al discursurilor care nu mai trăiesc prin subiect, ci prin ele însele. Înțelesul subiectului nu s-ar mai găsi în propriul lui discurs ci în afara lui, în limba care îl vorbește, și nu în limba pe care o vorbește. Voința subiectului de a alege din multitudinea de discursuri care îl traversează pe el și lumea este eliminată din ecuație fără prea multe justificări. Dar călătorul nu este el oare chiar expresia voinței de a schimba coordonatele spațiale ale

subiectului care este, fie că este vorba de propria voință a călătorului, fie de voința altora atunci când călătoria este impusă din afară? Este călătorul doar o poziție în care subiectul se reduce la o simplă intersecție de discursuri care ne vorbesc? Dar voința care-l obligă să își asume condiția în deplasare și apoi să aleagă din mulțimea de discursuri pe care le are la îndemână pe cel mai potrivit propriei expresii? Călătoria și fructul ei subiectiv, impresiile de călătorie, arată limpede că e neconvincător să sustragem jocul discursurilor în afara actului voinței subiectului și al puterii, oricât de mult și de retoric ar dori acest lucru post-structuraliștii ori post-moderniștii. Puterea și voința influențează deplasarea călătorului în acea condiție singulară care este și povara, dar și privilegiul lui.

Dar timpul? Care e timpul călătorului? La urma urmei, orice călătorie se face și într-un anume timp, nu numai într-un anume spațiu. Timpul continuă să curgă nemilos, implacabil (chiar atunci când încercăm să i ne sustragem în izolarea subiectivă a vreunei clipe) într-o unică direcție, dinspre trecut spre viitor și singură încercarea călătorului de a-și nota impresiile poate opri această cruzime în cadrul incremenit și fragil al foi de hârtie sau al imaginii (foto, iar mai nou și digitale). Dar nici efortul acesta de incremenire al timpului nu durează mai mult decât strict atât cât durează fragilitatea materialului pe care călătorul și-a notat propriile impresii. Doar spațiul, el singur permite aceea fertilă abstragere completă a subiectului. Cea a timpului e incompletă. Din subiectivarea acestei abstrageri își produce călătorul propria lui condiție, care e cea a singurătății, iar această singurătate e și condiția aspră a libertății sale. Iar pentru a fi liberi cu alții, trebuie să fim, mai întâi, liberi cu noi înșine. Deci, înainte de a fi o formă a libertății exterioare, pentru că ni se dă permisiunea de a o întreprinde, călătoria este și o formă a libertății noastre interioare pentru că primim a ne gândi că am putea să o întreprindem, iar apoi o și întreprindem. ■

ex-abrupto

Ghici unde merge autobuzul?

Radu Țuculescu

O după amiază vineție, brăzdată de stropii mărunți ai ploii mohorâte. Autobuzul își tîrăște în silă trupul metalic, gemînd înăbușit la fiecare curbă. Scaunele sînt ocupate în mare parte. O singură persoană stă în picioare, aproape de ușa din față, lîngă scaunul șoferului mascat de sticla groasă și mată. Pe sticlă se află lipit strîmb afixul circului recent sosit în localitate. Persoana e un bărbat cu figură ștearsă, unul dintre aceia care trec mereu neobservați și care nu fac nici un efort pentru a se remarca în vreun fel. Acum stă întors spre cei așezați pe scaune, zîmbindu-le larg, ca un actor mediocru în fața unui public plictisit. Pare vag băut. Oamenii așezați pe scaune îi aruncă priviri indiferente. Sînt copleșiți de ploaia monotonă. Obosiți după o zi de muncă...

- Eu vă cunosc pe dumneavoastră! izbucnește,

brusc, bărbatul, lărgindu-și și mai mult zîmbetul, indicînd cu arătătorul o persoană. Nu vă supărați, așa sîntem noiăștia care facem naveta. Și eu fac naveta și dumneavoastră la fel. Vă văd în fiecare dimineață. Azi dimineață purtați un pulover roșu. Era cam răcoare, ce-i drept. Așa sîntem noi, nu vă supărați, navetiștii. Ne împrietenim repede. Și dumneavoastră vorbiți tare, ca un adevărat bărbat. Ați fost după cumpărături, nu? E destul de obositor să te ocupi și cu alteăștea, nu?

Cel interogați îl privi cu uimire. Schiță un soi de zîmbet care nu părea nici să confirme, dar nici să nege cele auzite.

- O, dar și dumneavoastră faceți naveta, continuă bărbatul, indicînd cu arătătorul un alt scaun. Sînteți dimineața mereu somnoroasă, nu vă supărați, precum păsăreleleășlea dintr-o poezie. Așa sîntem noi. Mai glumim. Pentru o femeie e

mult mai greu. Copii, spălat, gătit. Eh, ce să-i faci. Dar nu vă supărați. Chiar dacă uneori vă văd tare supărată pe una pe alta. De-ale vieții. Aveați o rochie tare drăguță ieri dimineața. Și pe dumneavoastră vă cunosc...!

Bărbatul continuă să se adreseze fiecăruia cu tot mai mult entuziasm și voie bună, cu tot mai multe amănunte, cerîndu-și mereu scuze pentru îndrăzneală. Frunțile se mai descrețiră. Unii îl priveau amuzați. Alții vag neliniștiți. Nimeni nu se hotărîse încă să intre în dialogul inofensiv propus de bărbatul ce sta în picioare, bătălbănindu-se puternic, schimbînd mereu mîna cu care se ținea de bara metalică și agintînd-o, abrupt, pe cea rămasă liberă. Nici unul dintre cei abordați cu atîta familiaritate nu dădea semne că l-ar recunoaște și ei de undeva. Dar acum îl urmăreau cu toții. Astfel, nu observară că autobuzul nu mai oprise în nici o stație.

Iar, dacă cineva s-ar fi ridicat ca să-i atragă atenția șoferului, ar fi constatat că la volan nu era nimeni. ■

tutun de pipă

Că veni vorba...

Alexandru Vlad

Am și eu, cum bănuiesc că aveți și dumneavoastră, prieteni care au intrat în politică. Și mai sunteți prieteni? va suna întrebarea pe care mai mult ca sigur mi-o veți pune. Ei bine, nu se poate spune că ne-am certat, voi începe eu, diplomatic, să descriu situația relațiilor noastre. Nici măcar n-am avut când, n-am mai avut ocazia. Relațiile noastre n-au ajuns la criză, s-au destrămat pur și simplu de parcă ar fi fost bombardate de undeva cu neutroni. Acești prieteni despre care vorbesc au intrat printr-un fel de oglindă, de unde mi-au făcut semn, mi-a dat câteva telefoane, m-au întrebat de câteva ori ce mai e nou: de parcă noutățile ar fi putut veni de la mine. Niciunul nu mi-a făcut propunerea să-l urmez, nu m-a chema la partid, la București, sau acolo unde este el de când a devenit politician. M-au lăsat în pace, ca pe un peron de gară. S-or fi jenând de mine. Nu se mai consideră la înălțimea relației pe care am avut-o cândva. N-au timp. Nu mai au viață care să fie nepolitică. Când totuși ne vedem îmi pomenesc despre țările pe care le-au vizitat, în care au fost cu misterioase treburi, și

nu despre cărțile pe care le-au citit. Limba română și amintirile comune mai degrabă ne despart acum decât să ne apropie. Sunt ușurați că nu le cer nimic, iar dacă mă plâng de ceva dau cu simpatie din cap: ce să-i faci, așa merg lucrurile pe lumea asta. Ei înșiși mai au multe de făcut. Iar puterea lor, în măsura în care o au, nu e pentru mine. Nu e nici pentru ei, dac-ar fi s-o spunem p-ai dreaptă, e pentru șefii lor. Nu-mi vorbesc deschis nici măcar despre satisfacțiile lor, de parcă n-ar fi sigur că m-aș bucura pentru ei. Telefonul mobil le sună permanent, și până la urmă trebuie să plece în grabă undeva. Sunt puțin circumspecti cu mine, de parcă m-ar suspecta de gripă aviară.

Rațiunile tuturor lucrurilor sunt deja altele pentru ei decât pentru mine. Au informații, au surse. Poate speră să devină europeni mai repede decât mine, ori deja se cred pe jumătate europeni. Și am cumva impresia ciudată că ei nu mai văd covorul pe față, ci numai pe dos: câte noduri are, cine le-a făcut, cum se filează firul peste urzeală și alte asemenea. Ce se întâmplă cu oamenii aceștia? Cum au ajuns să transforme funcția în

meserie? De ce nu mai revin ei niciodată la ceea ce-au fost, nici când cad din funcții și din grații? Sper totuși că-și mai vizitează părinții. Am aflat că fac și asta din ce în ce mai rar. Mai degrabă trimit bani, angajează o asistentă la domiciliu pentru mama lor bolnavă, trimit tatălui lor un pachet de lame bune – pentru că bătrânul refuză să se familiarizeze cu aparatele de unică folosință. Sau după ce le folosește refuză să le arunce, de umple casa cu ele.

Nu trece multă vreme și-i văd în câte-o mașină nouă. Opresc la stop și eu trec pe zebra și ei vorbesc la telefon sau deschid ziarul sau privesc concentrați semaforul sau își pun ochelari negri. Încă nu s-au decis să dea cu mașina peste mine. Dar simt că am devenit pentru ei un reper cu care nu-s nici nici pe departe nerăbdători să se confrunte. Destinul lor e deja cinetic și e o rușine să mai fii cine-ai fost. Eu sunt trecutul lor, și spaima lor cea mai mare e ca nu cumva, prin voința destinului, să le fiu într-o bună zi și viitorul.

aspiratorul de nimicuri

Vișinul și Harap Alb, epoca aviară și Spânul, nufărul și baba

Mihai Dragolea

Prin vară, o furtună hotărâtă a rupt cea mai falnică parte din coroana unui vișin înalt și bogat, crengile s-au culcat chiar peste gardul dintre grădini; trebuia să intervină un om priceput și dotat, să "degajăm" terenul. Așa a apărut în grădină bunul vecin Martin, înarmat cu o drujbă destul de mică, dar eficace. Când s-a prăbușit trunchiul vișinului, pe iarbă a sărit un cuib de dimensiuni apreciabile, un cuib de cioară, după părerea lui Martin; era ceva uluitor, după cum fusese confecționat: bucăți mai mari sau mai mici de sârmă, chiar ghimpată, ca un fel de brâu de metal și aluminiu, apoi crengi și bucăți mărunte de lemn, doar la sfârșit, în mijloc, era și ceva pământ, pe care, cândva, fuseseră ouă; ca din senin, mi-am adus aminte de versurile unui cântec țigănesc: "Cioară, cioară, mă'ta zboară/Tact' tu cântă la vioară". Acolo, lângă vișin, evident nu era talentul artistic, cât cel meșteșugăresc; totuși, uitându-mă la cuibul ciorii, mi-am dat seama că relația nu se bazează doar pe culoare, dar și pe aceeași pasiune metaliferă, probată și pe pământ, și în aer. Martin, învățător de felul lui (cu soția educatoare), are o problemă; tăia crengile vișinului și spunea că jumătatea lui legală are de făcut o lucrare, în care să demonstreze, să arate convingător că Spânul din *Povestea lui Harap Alb* este un individ de treabă, personaj pozitiv, undeva, sus, s-a ajuns la concluzia că e bun, întrucât contribuie la modelarea caracterului fiului de împărat; am uitat de vișin, de cuibul ciorii, de pasiunile metalifere, copleșit de măreția reabilitării Spânului; mi-am și

închipt-o pe biata soție a lui Martin cum le citește copiilor afiliați la grădinița ei minunata poveste a hâtrului clasic și, apoi, începe explicațiile. O prietenă îmi povestea cum nepotul ei s-a dus în pădure, la plimbare, cu tatăl și bunicul din dotare, cum dorea să vadă el mistreți, asta pe baza rămăsurilor descoperite printre copaci; destul că, ajuns acasă, băiatul i-a povestit bunicii cum a făcut și-a dres un mistreț fioros, îi descria colții, râtul, forța; când îi povestea bunicii ravagiile făcute de patruped, băiatul chiar îl vedea pe mistreț cum scurmă pământul, trăia ca și cum camera s-ar fi preschimbat în pădure plină de jivine. Cred că mulți dintre copiii care ascultă *Povestea lui Harap Alb* îl văd pe naivul fiu de crai tăifăsuind cu calul, cu Sfânta Duminică sau trăgând chefură cu formidabila formație alcătuită din Gherilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă; nu-mi dau seama dacă îl trăiesc și pe Spân, dacă îi văd figura boțită de răutate, invidie și viclenie; după cât e de-al dracu' și rudimentar, dorința de a-l scoate basma curată, de a-l reabilita și de a-l trece în rândul personajelor pozitive zici că vine de la un individ care a fost parlamentar o legislatură și, pentru că a rămas "fără coledzi" s-a pripășit prin minister, unde elaborează tâmpenii de asemenea proporții. Nimic de zis, Spânul este expert în provocări, are vocație masochistă, dar n-are rafinament diavolesc; cum să le spui așa ceva unor copii, de unde îndrăzneala de a strica farmecul unei povești? Sau, cine știe?, cel care a dorit să-l treacă pe mizerabil în rândul celor buni este el însuși spân! Ar mai fi ceva: tot datorită

Spânului Harap Alb cunoaște ceata ciudaților; și tot datorită lui, Spânul, ajunge Păsări-Lăți-Lungilă să uzeze de spectaculoasa-i plasticitate pentru a prinde fermecata zburătoare (în mod curent – fiica împăratului); dacă pasărea e virusată, dacă îi cadoriște nefericitul pe amicii de excese cu gripă aviară și-l contaminează până și pe Harap Alb? O nenorocire al cărei ferment de bază rămâne Spânul cel pozitiv, agentul tuturor situațiilor primejdioase sau de-a dreptul dizgrațioase prin care trece năucul Harap Alb.

Cum încă mai tundeam ramurile vișinului, Martin mi-a mai spus o enormitate pedagogică: s-a oferit unor liceeni drept temă pentru o compunere nunta Andreei Esca; n-am mai rezistat, m-am dus ceva mai departe, să mă uit la cuibul ciorii, necăjit că n-aș ști ce să scriu la o asemenea temă; m-am apucat să număr firele de sârmă puse la cuib, dar Martin, din nou, a stricat numărătoarea, amintindu-mi o scenă din copilărie: pe râu, undeva la mijlocul satului, copiii au făcut un baraj, să fie loc de baie și de hârjoneală vara; normal că, mai ales la orele amiezii acolo era o gălăgie teribilă; cel mai tare suferea din această cauză o babă riverană, singura care țipa, amenința, chiar pleznea prichindeii care uitau să se țină departe de ea; pe unul, după ce l-a bătut bine, l-a împins în apă, mărunțelul nu știa să înoate, a înghițit ceva apă și a plâns șuvoaie; drept pentru care fratele aceluia și cu Martin au îmbrâncit-o, și ei, pe babă, unde era apa mai mare; și, zicea Martin, "baba plutea ca un nufăr mare și negru, așa se umflaseră poalele rochiei, de era ca nufărul pe apă". N-am ce face, după mintea mea pitică e mai interesant cum plutea baba pe apă ca un nufăr decât să aud cum se vopsesc bilele negre în alb, întru reabilitarea nenorocitului de Spân.

flash-meridian

Despărțirea de John Fowles

Ing. Licu Stavri

■ S-a stins din viață la Lyme Regis, orășelul din Cornwall care servește drept decor romanului *Logodnica locotenentului francez*, John Fowles, cel mai de seamă reprezentant britanic al postmodernismului narativ. Născut în 1926, Fowles s-a impus destul de repede printr-o rețetă diegetică în care spectaculosul acțiunilor (stratul de suprafață), se îmbină armonios cu felurite căutări formale, având drept scop demonstrarea libertății totale de mișcare a romancierului în lumile ficționale (stratul de adâncime, cu rezonanțe filosofice asupra teoriilor reprezentării). Cărțile lui - aproape toate traduse în românește și publicate la "Univers" - experimentează cu felurite subgenuri narative consacrate, de la thrillerul psihologic (*Colecționarul*) la bildungsromanul cu accente sociale (*Daniel Martin*), de la pastșa romanului victorian (*Logodnica locotenentului francez*) la satira post-structuralismului contemporan din *Mantissa*. Un paradox al personalității acestui scriitor esențialmente livresc este faptul că, deși a predat la multe colegii din Anglia, Franța și Grecia, nu s-a simțit în largul său în lumea academică, de care s-a ținut departe, preferând să fie considerat un țăran.

■ O expoziție dedicată lui Kurt Cobain și formației sale "Nirvana" - "Nirvana - With the Lights Out" - s-a deschis la Londra, la sala "Sony Ericson Proud Central" și va fi accesibilă până la 30 noiembrie. Expoziția conține fotografii inedite de Ian Tilton și de Charles Peterson, ultima persoană care l-a văzut pe Cobain în viață, înaintea sinuciderii sale de acum 11 ani. Fotografiiile expuse conțin multe scene din viața familială (soția cantautorului a fost actrița Courtney Love) și alte scene intime inedite din viața cântărețului. Ziarul *The Guardian*, care prezintă expoziția, menționează faptul că și astăzi Kurt Cobain este popular, dovadă și succesul filmului *Last Days*, al lui Gus Van Sant, care povestește ultimele zile trăite de Cobain la Seattle.

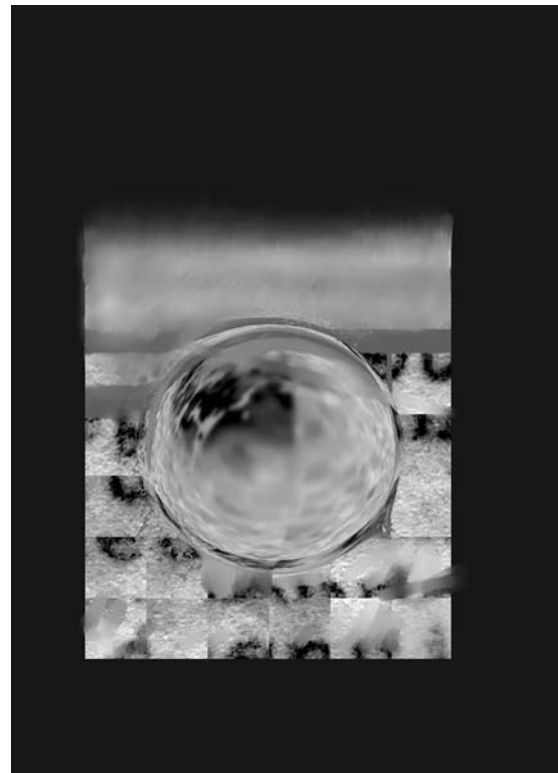
■ O suprafață de 35.000 de mile pătrate va avea noul "Great Limpopo Transfrontier Park", inaugurat în zilele acestea de către președinții celor trei țări africane participante la acest grandios proiect de conservare a florei și faunei continentului negru: Zimbabwe, Mozambic și Africa de Sud. Proiectul, pentru a cărui realizare au fost necesari 15 ani de proiectare, este lăudat drept un bun exemplu de cooperare regională și politică de apărare a mediului înconjurător, el având drept scop salvarea de la extincție a multor specii amenințate. Locuitorii satelor din Mozambic și Zimbabwe, însă, se plâng că interdicerea vânătorii pe o suprafață atât de vastă (cât jumătate din Scoția) le pune în primejdie modul de viață tradițional, bazat pe agricultură și vânătoare, arată *The Guardian*.

■ La comemorarea a treizeci de ani de la asasinarea contestatului cineast și scriitor italian Pier Paolo Pasolini, în Franța au apărut nu mai puțin de cinci cărți consacrate unor aspecte ale vieții și operei acestuia, aflăm din *Liberation*. Este

vorba, în primul rând, de *La longue route de sable* (Lungul drum de nisip), versiunea integrală a însemnărilor de călătorie scrise de Pasolini în 1959, pentru magazinul *Successo*, între cel de al doilea roman al său, *O viață violentă* și primul său film, *Accatone*. Apoi volumul *Pasolini, mort d'un poete*, al cineastului Marco Tullio Giordana, care a făcut și un film cu același titlu, volum în care se regăsește toată documentația referitoare la asasinat. Celelate trei apariții sunt contribuții ale criticii franceze: *Pasolini, l'alphabet de refus* (Pasolini, alfabetul refuzului) de Bertrand Levergeois, *Pasolini*, o biografie scrisă de traducătorul în franceză al artistului italian, Rene de Ceccaty, și *Le dernier poete expresioniste: Ecrits sur Pasolini* (Ultimul poet expresionist: scrieri despre Pasolini), de Herve Joubert-Laurencin. Cât despre crimă, varianta oficială rămâne aceea că făptașul a fost adolescentul Pino Pelosi, căruia scriitorul-cineast îi propusese o partidă de iubire homosexuală în automobilul său Alfa GT 2000.

■ În Anglia există și un premiu pentru poezie, cu numele cam cazon *Forward* (înainte) care, pentru 2004, i-a fost decernat lui David Harsent pentru placheta *Legion* (tot un termen militar?) Laureatul este un poet bine cunoscut și apreciat, autor a opt culegeri de versuri și traducător al lui Goran Simic. Mai interesant este faptul că Harsent scrie, sub pseudonim, și romane polițiste, unul dintre thrillerurile sale psihologice, *The Confessor*, fiind considerat un clasic al genului. Cronicarul lui *The Guardian*, Ian Sanson (el însuși poet renumit, oaspete al țării noastre pe vremea memorabilelor întâlniri literare româno-britanice de la Oradea) arată că există precedente, în literatura engleză, pentru această dublă identitate scriitoricească (poet-cum-autor de romane detectiv): Cecil Day Lewis, cândva poet laureat, este poate cazul cel mai cunoscut, cu seria sa de romane avându-l ca protagonist pe Nicholas Blake, detectiv modelat după... poetul W. H. Auden! În 1903, ne amintește Sanson, G. K. Chesterton publica "A Defence of Detective Stories" (În apărarea povestirilor cu detectivi), eseu în care susținea că romanul polițist este singura formă care "ne face să simțim poezia vieții moderne"!

■ Romancierii scriu istoria. Prozatorul englez A. N. Wilson a publicat anul acesta cartea *After the Victorians* (După victorienii), o încercare de a schița portretul intelectual al secolului XX (investigația se încheie cu evenimentul încoronării reginei Elizabeth II). Perioada a fost mult discutată de istoricii populari ca Malcolm Muggeridge, Robert Graves sau A. J. P. Taylor. În interviul acordat publicației londoneze *Camden New Journal*, A. N. Wilson susține că a dorit să ofere o perspectivă asupra perioadei venită din partea unuia care s-a distanțat considerabil de ea. Dintre personalitățile care au contribuit la crearea spiritului specific al acelor vremuri, A. N. Wilson le consideră importante (desigur, pentru sfera engleză) pe Mahatma Gandhi și pe politicianul Aneurin Bevan, creatorul sistemului național de



Ovidiu Petca

Microcosmos I

îngrijirea sănătății (National Health System). Previzibil, persoanele istorice cele mai detestate sunt Stalin, Hitler, dar și președintele american F. D. Roosevelt, considerat parțial responsabil pentru decăderea statutului de putere mondială al Regatului Unit. A. N. Wilson, care a mai scris o carte de istorie intitulată *The Victorians*, afirmă în interviul amintit că dorește să încheie seria cu un studiu închinat celei de a doua jumătăți a secolului XX, dar pentru a publica o astfel de carte așteaptă să moară actuala regină. Noua versiune filmică a romanului lui Dickens *Oliver Twist* se bucură de laudele unanime ale cronicarilor cinematografici. Roman Polanski a realizat o adaptare perfectă, al cărei unic defect - susține criticul de film al jurnalului *The Observer* - este că splendoarea decorurilor și a imaginii riscă să umbrească remarcabilele performanțe actoricești (Barney Clark îl joacă pe Oliver și Sir Ben Kingsley pe tenebrosul Fagin). Filmul este, totuși, considerat a fi un spectacol care se adresează adulților, mai curând decât copiilor, întrucât atmosfera este sumbră și violentă - în special cea de natură psihică - nu lipsește. Stălucitoarea imagine ascunde multă suferință și mizerie, fără a o tempera printr-o notă optimistă. Printre rânduri înțelegem că respectivului critic i-a plăcut mai mult versiunea lui David Lean din 1948, cu un scânteietor Sir Alec Guinness în rolul tănuitorului Fagin.

■ La Old Vic, în Londra, se joacă o versiune în costumație modernă a piesei lui Shakespeare *Richard II*, cu Kevin Spacey în rolul principal. După cum se știe, tema acestei piese istorice este efemeritatea autorității monarhului absolut; ea repovestește încercarea disperată a regelui Richard II de a rămâne pe tron "prin dreptul divin", în pofida mașinațiunilor Ducelui de Norfolk și ale lui Henry Bolingbroke. Spectacolul, ne spune cronicarul dramatic al publicației *Camden New Journal*, are numeroase inserții din actualitate. Funerariile lui John of Gaunt amintesc de ale Prințesei Diana, se fac referiri la răzmerițele împotriva taxei comunale (*poll tax*) din anii 1990 și la supravegherea modernă a supușilor. Cronicarul îi recomandă acest spectacol, ca lecție despre politică, premierului Tony Blair.

Împărăția lui Puck

Roxana Croitoru

Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete "Puck", 24-28 octombrie 2005, de la Cluj, s-a aflat la a patra ediție.

În timp record, noua directoare, regizoarea Mona Chirilă, a reușit să demareze un festival internațional cu participarea a douăzeci de spectacole din țară și străinătate, în limbile română, maghiară, germană, rromani, vorbite în arealul transilvan. Un dialog multicultural susținut de trupele din București, Craiova, Iași, Bacău, Botoșani, Sibiu (secția germană), Cluj-Napoca și Târgu-Mureș (secțiile română și maghiară), Alba-Iulia și o trupă din Germania, patru trupe din Ungaria, o trupă din Lituania și una din Serbia, la care s-au adăugat participarea în afara concursului a spectacolelor studenților UNATC București și Universității de Teatru din Târgu-Mureș.

Pe parcursul celor cinci zile, de dimineața până seara, te întâlneai cu grupuri de copii ce se îndreptau grăbiți conduși de institutori, părinți și bunici spre sălile de spectacole: Teatrul „Puck”, Casa Tranzit, Cercul Militar, Liceul Brassai, sălile mari ale Operei Maghiare și Teatrului Național, chiar și ele neîncăpătoare. Teatrul de păpuși s-a dovedit un univers unic, fermecător pentru cei mici și deopotrivă fascinant pentru cei mari.

Lumea inanimatului a relevat un potențial nemaipomenit. Într-o risipă de fantezie, materiale de tot felul au devenit obiecte teatrale întrupând lumi, personaje. S-au alăturat păpușa-mănușă (*bibabo*), păpușa vaiang, marioneta, cu actorul, muzica, mișcarea, lumina într-o uimitoare simbioză și o întrecere a performanțelor. Cu mici excepții, spectacolele rămân notabile.

Mica Sirenă, după H.C. Andersen, a Teatrului „Țândărică”, a deschis maratonul.

Regizorul Gabriel Apostol combină jocurile actorilor descinși din ilustrațiile basmelor de început de secol XX, cu păpuși de diverse tipuri și dimensiuni într-o poveste în care, prin finalul schimbat în *happy end*, valorile morale și spirituale sunt mai ușor receptate de micii spectatori. Scenografia în tușe clare, alternanța dintre magia lumii acvatice și frumusețea luminoasă a pământenilor îi aparține Cristinei Pepino (*premiu ex-aequo* pentru scenografie).

Interpretarea actorilor, din care se rețin în special Prințul (Dragoș Toma), Vrăjitoarea (Petronela Purinia) și tehnica impecabilă a mânăuirii a conferit spectacolului meritul de a deschide festivalul. Teatrul „Țândărică” se menține la cota valorică cu care ne-a deprins.

Cu același premiu de scenografie a fost onorată Eugenia Tărășescu-Jianu, pentru scenografia spectacolelor *Vrăjitorul și corbul* după C. Gozzi (Teatrul „Puck”) și *Zurinca* de Alina Nelega (Teatrul „Ariel” Târgu-Mureș).

Zurinca - regia Gavril Cadariu, jucat în limba rromă, e o pasională poveste de dragoste pe fundalul pitoresc și atât de divers al vieții nomade a țiganilor. Scenografia, construită din puține elemente, o căruță cu coviltir, dar cu păpuși

extrem de bine individualizate și de o frumusețe aparte, într-o cromatică puternică și materiale vapoase, se decupează clar, susținând plastic scenele lirice și pe cele alerte de dans (cu o muzică bine aleasă) sau cele de înfruntare a tinerei perechi cu vrăjitoarea.

Vrăjitorul și corbul (scenariul și regia Mona Chirilă), în universul și stilul *commediei dell'arte*, a oferit scenografiei o largă paletă: de la frumoasele păpuși cu tije (nota specifică a Eugeniei Tărășescu-Jianu), care joacă în stilul vetust al teatrului declamator, cu emfază, incredibila poveste declanșată de Vrăjitorul Norando (actorul Ovidiu Crișan), la măștile clovnilor, o bogăție de mijloace. S-a remarcat în spectacol Ovidiu Crișan (*mențiune specială pentru interpretare*), cu o remarcabilă disponibilitate și pentru acest gen de teatru, dar și jocul plin de umor al Danei Bonțidean, secondată de Călin Mureșan, veritabile personaje de *commedia dell'arte*, lianți între lumea reală și poveste, și nu în ultimul rând Doina Dejica și Frunzina Anghel, sufletul păpușilor din „teatrul în teatru”.

Un procedeu des folosit în spectacolele acestui festival, „black light”, a pus în valoare o trupă cu un spectacol inedit: *Jazz-Fantasy* (regia Marius Rogojinschi, director al Teatrului „Vasilache” din Botoșani). Adresat în special adulților, *Jazz-Fantasy* e o istorie, o reverență adusă jazz-ului clasic, marilor săi interpreți, atmosferei „anilor nebuni”, recreată din mâinile alb-în-mănușate, pălăria și bastonul, evantaiul, pantofii actorilor, în ritm de dans lent sau dezlănțuit, clapele pianului sau saxofonul frate, pe un fundal negru. Fantezia, perfecta sincronizare a interpreților într-un sunet și mișcare în imagini sugestive, a fost răsplătită cu *Premiul colectiv pentru virtuozitatea folosirii procedurii black light într-un omagiu dedicat muzicii*.

Premiul de regie i-a revenit lui Simon Balázs pentru spectacolul *János Viteazul* de la Teatrul „Harlekin” din Eger, Ungaria. Poemul lui Petöfi Sándor, emblematic pentru comunitatea maghiară, a cucerit printr-o interpretare neașteptată. Regizorul a imprimat un dinamism năucitor în desfășurarea poveștii, decor și personaje făurindu-se cu repeziciune în fața ochilor noștri, acoperind întregul spațiu de joc. Un spectacol fascinant în rigoare tehnică dar și în arta interpretativă, actorii reușind să însuflețească o bucată de lemn, un fir de lână sau o căpățână de varză. Astfel poemul a pierdut din patetic și a câștigat prin umor, ironie și duioșie atenția și inimile spectatorilor.

Teatrului „Griff” din Ungaria i-a fost decernat *Premiul pentru interpretare* al Festivalului, în persoana actorului Kovács Geza, pentru rolul (mai corect rolurile) din *Vasilache și mieii cu părul de aur*. Spectacolul regizat de Kovács Ildiko, nume de referință al teatrului de păpuși din estul Europei și unul din făuritorii teatrului-gazdă, reia o poveste

comună teatrului popular, de bălci. Cu economie de mijloace regia imprimă ritm și viață în interpretarea plină de umor și perfectă sincronizare a actorului cu păpușile. Tehnica desăvârșită a mânăuirii păpușii *bibabo*, harul actorului, simplitatea profundă a acestui spectacol a demonstrat pentru a câta oară că nici o formă de teatru nu devine perimată dacă e gândită și jucată cu talent.

Un excelent spectacol ce duce cu gândul la teatrul ambulant, de la începuturile păpușeriei, a prezentat Teatrul „Lele” din Vilnius, Lituania: *Cutia muzicală*. Din două geamantane-cutii, cutii magice, răsar obiecte simple, patinate de timp, alăturate insolit de cei trei interpreți, întrupându-se în povestea tristă a unei familii, în care copilul, lipsit de atenția părinților mult prea ocupați, evadează în aventura fantastică. Expresivitatea și manualitatea artiștilor, plasticitatea rafinată a obiectelor au încununat *Cutia muzicală* cu *Premiul pentru cel mai bun spectacol*.

O atenție specială merită și producțiile studenților celor două universități de teatru din București și Târgu-Mureș, pregătiți cu atenție de profesorii lor în confruntarea pe aceeași scenă cu profesioniștii: *Raza de soare* și *Scufița roșie*, ale clasei conduse de lectorul universitar Decebal Marin, au fost demonstrații de mânăuire a marionetei cu fir, tehnică dificilă și de mare finețe, în două spectacole în care motivul literar al poveștii e redat parodic. Demersul lor a fost răsplătit cu o diplomă de merit, pe merit.

Ne-am oprit succint asupra spectacolelor premiate, dar toate spectacolele prezente la această ediție au fost competitive. (Unele nu-și aveau poate locul într-un festival de teatru de păpuși. *Legământ* al Teatrului „Gong” din Sibiu, *Cavalerii mesei rotunde* al Teatrului „Colibri” din Craiova se adresează mai curând publicului unui teatru de copii și tineret.) S-au remarcat prin diversitatea propunerilor regizorale, scenografice și interpretative. Au trezit reacții vii în rândul micilor spectatori, printr-un schimb de energii pozitive între scenă și sală.

În centrul acestui festival a fost copilul, într-un dialog viu cu mirajul scenei, dar și cu comunitatea diversă a colegilor spectatori, într-o coexistență acceptată și creatoare prin cultură și educație.

Dialogul, comunicarea au fost de asemenea șansa participanților, prin posibilitatea de a fi prezenți, trupe și creatori, la spectacolele colegilor, pe tot parcursul festivalului. O șansă unică în timpurile comunicării virtuale rapide dar din ce în ce mai precare în ceea ce privește întâlnirile reale.

În contextul integrării noastre europene prin cultură îi dorim directoarei-regizor Mona Chirilă și minunatului colectiv al Teatrului „Puck” să dezvolte pe aceleași linii de forță acest festival, pe care sperăm să-l regăsim curând în circuitul marilor festivaluri UNIMA.

Conversație cu Dumnezeu

Claudiu Groza

O femeie care-și povestește viața într-un spațiu cenușiu, asemănător cu albia din beton a unui canal de irigații. Aceasta ar fi, rezumată într-o frază, atmosfera din *Julieta*, spectacolul care a deschis vineri stagiunea Naționalului clujean.

Julieta este o monodramă despre Gulagul românesc. Totuși, nu avem de-a face cu un text patetic, obositor. Dimpotrivă, autorul piesei, Visky Andras, a avut abilitatea de a-și construi discursul pe două planuri. Primul este cel grav, al unei femei deportate în Bărăgan, care „dialoghează” cu Dumnezeu. Al doilea plan propune niște contrapuncte amar-ironice. Comuniștii, ni se spune, au adoptat și promovat ateismul pentru că Gagarin, în călătoria lui spațială, nu l-a întâlnit pe Dumnezeu. Așadar, Dumnezeu nu există.

În monologul Julietei este evocată deseori nebuna Speranța, o altă prizonieră din lagăr, care are 30 de kilograme. Ea este un soi de prezicătoare derizorie, care-i vede pe americani

pitulați în tufele din afara gardului, pregătiți să-i salveze pe cei închiși. „O speranță de 30 de kilograme!”, exclamă la un moment dat Julieta, iar previziunile ademenitoare ale nebunei capătă brusc dimensiunea lor reală, de invenții.

Monologul Julietei este retrospectiv și prospectiv totodată. Ea descrie „odiseea” deportării familiei sale, amintirile dureroase ale arestării și călătoriei spre lagăr. În același timp însă, prin „dialogul” cu divinitatea, se pregătește pentru moarte. *Julieta* poate fi considerată drept o confesiune, în sensul religios al termenului.

Regizorul Mihai Măniuțiu a sesizat excelent toate nuanțele textului dramatic. Pentru fluența discursului, el a transformat versurile piesei în proză și a alternat foarte bine orizontul tragic al acțiunii cu elementele ironice. A rezultat un spectacol care nu obosește, ci facilitează concentrarea spectatorului. *Julieta* e un spectacol emoțional, dar bine dozat. El pare să continue o linie regizorală a lui Măniuțiu inaugurată cu *Shoah*, un spectacol despre Holocaust montat la

Oradea.

Interpreta spectacolului, Vava Ștefănescu, a combinat expresiv dansul cu replicile textului. Ea a evitat o abordare în cheie tragică a rolului. Conturul personajului s-a construit cu finețe. Imaginea Julietei este cea a unei femei religioase, dar nu bigote. Ea se adresează lui Dumnezeu nu cu umilință, ci cu respect. E o relație de comunicare demnă. Iar moartea ei este ceva intim-asumat. Vava Ștefănescu a reușit să exprime fluent și convingător toate aceste date ale personajului.

Mai merită consemnate superba, chiar dacă foarte simpla scenografie a lui T. Th. Ciupe și fondul muzical compus de Ana Maria Avram și Iancu Dumitrescu.

Extraordinară, marcând apogeul spectacolului, este scena finală, în care spațiul cenușiu al lagărului se transformă, prin spoturi luminoase, într-o catedrală. O secvență plină de forță și de o teribilă picturalitate.

„*Julieta*” e un debut de stagiune excelent. Un spectacol care nu trebuie ratat.

aduse de la chioșc

Triptic de lunare culturale

Nu am mai scris în spațiul acestei rubrici despre revista piteșteană *Argeș*, al cărei număr din octombrie 2005, iată, îl consemnăm aici. Lunarul piteștean încearcă să medieze între locurile comune ale istoriei literare și orientările din literatura contemporană, între exercițiile, necesare, ale memoriei colective și teme actualității. Editorialul semnat de redactorul șef Jean Dumitrașcu evocă *Reeducarea prin excludere* și este prilejuit de simpozionul internațional dedicat în septembrie „experimentului Pitești”: autorul își manifestă regretul său că, la nici una din cele cinci ediții ale manifestării argeșene, Ana Blandiana nu a reușit să participe (probabil că ilustra noastră dizidentă, organizatoare ea însăși a Memorialului Sighet, este, de la un timp, captiva proiectelor poetice proprii, în țară sau în Occident - așa că rezistenții supraviețuitori, musceleni și argeșeni, să mai aștepte...); dar să revenim la textul lui J.D.: „Reeducarea aceasta a dat roade în timp. Alături de presa nouă, «armă» de preț în mîna partidului unic, s-a construit și o cultură de tip nou, cu scriitori răsplățiți regește, ba chiar și un folclor nou și o nouă mitologie. Ideologii comunisti, apelînd la scheme simplificatoare despre condiția umană, au siluit conștiințe, au anihilat «elementele dușmănoase», au cultivat exilul (interior și nu numai), sfîrșind prin a-i determina pe (mai) toți să se conformeze exigențelor dogmatice”. O astfel de *reeducare prin excludere* (oare nu este prea tare termenul?), autorul observă și în presa culturală de azi: de la ocultarea lui Goma, la trecerea la index, de către anumiți „ideologi” literari, a unor opere „nocive” și autori (J.D. nu o numește, dar este, desigur, vorba de ancheta ziarului *Cotidianul*). De citit, neapărat, în *Argeș*, reportajul lui Sorin Durdun,

Tinerete irosită în pușcăriile comuniste, interviurile cu Alexandru Paleologu și cu Mircea Bârsilă, articolul excelentului prozator Radu Aldulescu, *Critica - între jumătăți de adevăruri și jumătăți de minciuni*, precum și prinosul adus de Dumitru Ungureanu lui Paul Goma la împlinirea vârstei de 70 de ani, *Paul Goma - 70*.

Un nou episod din *Bulgakoviada* (o „excursie documentară” a cîtorva scriitori clujeni, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Marta Petreu și Virgil Mihaiu, pe urmele personajelor din *Maestrul și Margareta*) ține capul de afiș al numărului pe septembrie al revistei *Steaua*, de data aceasta fiind vorba de colocviul care a avut loc la sediul Ambasadei României din Moscova, la 7 iulie 2005. Tot în *Steaua* reține atenția interviul luat de Corin Braga oniricului Dumitru Țepeneag, prilej pentru prozatorul parizian de a șfichiui iarăși caii săi de bătaie, mai vechi și mai noi (Sorescu, Breban, Cărtărescu, Mircea Iorgulescu, editorul Ion Vădan), de a glosa pe marginea (in)traductibilității romanelor sale, a precarității condiției de scriitor bilingv, franco-român. Dumitru Țepeneag rămîne același personaj seducător, cochet, ironic și polemist de calibrul, așa cum rar mai întîlnim în literatura română. De citit poemele mexicanului-mayaș Jorge Miguel Cocom Pech (n. 1952), în traducerea lui Aurel Rău, și cronicile literare, alerte și nicidecum encomiastice, scrise de Doru Pop (*Despre identitate. Temele postmodernității*, de Ion Bogdan Lefter), Ovidiu Pecican (*Cu fața spre trecut. Portrete și ideologii*, de Ion Papuc), Vlad Roman (*Jurnal II*, de Mircea Cărtărescu) și Alex Goldiș (*Evangelia după Arana*, de Nicolae Strâmbeanu).

Am apreciat, și cu altă ocazie, excelentul și

insolitul *Kitej-grad*, revistă lunară a comunității rușilor lipoveni din România. Departate de a fi un simplu buletin comunitar, raportat la problemele etnice, revista condusă de Nichita Danilov înseamnă o necesară punte culturală între români și ruși, între literatura română și lumea slavă, mai eficientă decît anumite departamente ministeriale de la București: Esenin, Hlebnikov, Alexandru Paleologu, Nichita Stănescu, Dionisie Vitcu (actor și profesor la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, dezvăluit nouă într-un splendid interviu realizat de Cristina Cârstea) sînt prezentați în numărul din octombrie, în pagini scrise în rusă și în română. N-am fi vrut, însă, să aflăm, din *Kitej-grad*, tragica veste a morții profesorului ieșean Emil Iordache, în prima jumătate a toamnei. Un emoționant portret al interpretului și exegetului literaturii ruse, poate cel mai important traducător român de după 1989, este constituit din textele semnate de Liviu Apetroaie, Nichita Danilov și Ivan Evseev, din a cărui mărturisire vom și cita: „Emil Iordache, doctorandul meu preferat și tînar prieten, nu suporta impostura, îngîmfarea, oportunistul. Era un om liber în cuget, în simțire și în atitudinile sale față de cei din jur. Volumele sale critice *Literatura orizontală* (1998) și *Cărțile de pe masă* (2000) despre literatura realismului socialist și despre scriitorii conformiști și obedienți comunismului din țara noastră sînt o mărturie a disprețului său pentru orice tip de lichelism politic și pentru orice compromis moral sau estetic.// În preajma lui roiau întotdeauna mulți tineri, care îl iubeau, îl admirau (...) Avea o memorie prodigioasă. Era în stare să recite sute de versuri de Esenin, Blok, să reproducă replicile eroilor lui Gogol, Dostoievski sau Platonov”.

(Benny Profane)

muzica

Noutăți din vârtejul autumnal

Virgil Mihaiu

După o vară ploioasă și culturalmente letargică, Clujul și-a reintrat în ritmul universitar autumnal – acela care îi dă prestigiul de urbe cu reală vocație intelectuală. Privăți de spațiul în care s'a oficiat timp de decenii ritualul marii muzici – sala de concerte a Casei Universitarilor – melomanii își află refugiul și consolarea în locații de mai mici dimensiuni. Uneori, datorită distanțelor sau a afișajului defectuos, evenimentele muzicale sunt văduvite de publicul pe care l-ar merita. Alteori, logistica e improprie, cu acustică precară și vitrege condiții „oferite” interpreților/spectatorilor. Dar dacă au supraviețuit persecuțiilor totalitarismului, amatorii artei supreme se adaptează și la ingratitudinile prezentului. Oricum, muzica apropie sufletele, devenind catalizator al unor experiențe ce depășesc sfera strictă a artei. De aceea, cronică de față nu se va limita doar la comentarea spectacolelor în sine, ci va schița și contextul în care au avut ele loc.

Cu Monica Gheț la concertul de muzică veche organizat de Institutul Polonez

Având în vedere penuria financiară cronică în care se zbate impresariatul artistic din România, faptul că Radio Cluj își pune la dispoziție Sala Studio pentru unii interpreți plătiți de alții e o binefacere. Așa am ajuns să putem viziona *Concertul de muzică veche poloneză și europeană* al ansamblului *Camerata Cracovia*. Inițiativa s'a datorat aceluiași Institut Polonez din București păstorit de dl. Roland Chojnacki, o instanță ce



Camerata Cracovia

știe să-și îndeplinească admirabil misiunea de promovare a propriei culturi în străinătate. Muzicienii din Cracovia alcătuiesc un cvintet sobru, dedicat trup și suflet unui capitol distinct al istoriei muzicii. Spectacolul nu are nimic ostentativ, ba din contra – aspiră să reînvie o atmosferă medievală idealizată, cu discreția și eleganța ei delicată, cu sincera ei devoțiune religioasă. Regimul de intensitate sonoră e în răspăr cu manifestările asurzitoare ale erei noastre electronizate, instrumentele și vocile evocă inocența preclasică: Ireneusz Trybulec/lăută și voce, Magdalena Tejchma/instrumente vechi de suflat, Kazimierz Pyzik/viola da gamba sopran, Marek Skrukwa/viola da gamba bas, plus Marta Trybulec ca solistă vocală. Un grup omogen, profesionist, bine rodat. Inevitabil, am asociat atmosfera de reculegere, quasi-hieratică a acestei seri puternicului filon romantic al artei și chiar temperamentului polon. Piesele *Cameratei Cracovia* păreau să explice, într'un mod aproape

ocult, rădăcinile din care își va trage seva suprema înflorire romantică din opera lui Chopin. Dacă explicațiunile din programul de sală și cele din prezentarea concertului erau extrem de parcimonioase, distinsul mânăitor al lăutei, Ireneusz Trybulec, a ținut o inspirată alocuțiune finală din care am aflat că așa-numitul *Cantionale Catholicum al Fraților Polonezi* e creația unor autori refugiați din calea persecuțiilor religioase tocmai în Transilvania interconfesională. Așa se face că majoritatea compozițiilor lor se păstrează chiar la Cluj. Îmi place să detectez aici o ideală șansă de colaborare în planul istoriei muzicale între Polonia și România. Delectabilul *Dans transilvan* al Fraților Polonezi, „orchestrat” de pe vocea unică a originalului într'un atractiv vestmânt armonic de către cei cinci interpreți, mi s'a părut un argument convingător pentru ca și experții noștri să se ocupe de acest inedit episod.

Colega Monica Gheț a venit cu flori la recital. Nu întâmplător, căci pe linie maternă se trage din viță polonă. Doamna doctor Danuta Gheț mi-a încântat auzul conversând cu muzicienii pe limba Wislawei Szymborska, după care mi-a istorisit cum s'au strămutat antecesorii dânei în România ca experți în căile ferate. Cum era de așteptat, manifestările artistice de proveniență poloneză implică interesante conexiuni istorice și culturale.

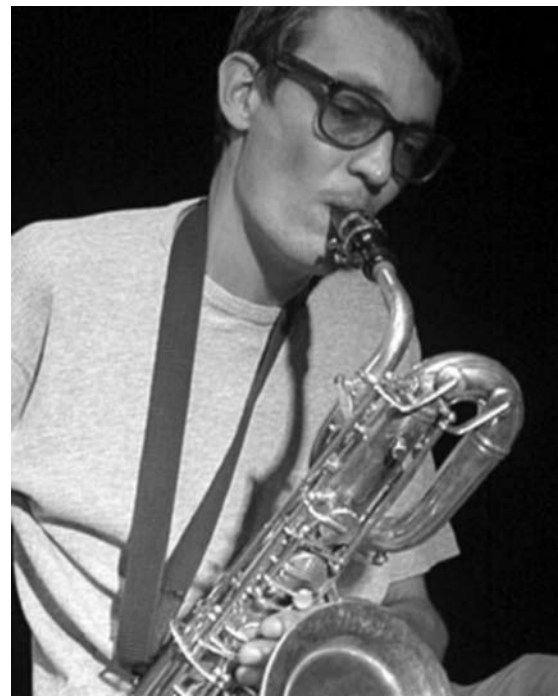
Cu Doriană Unfer la recitalul de muzică italiană al unui trio berlinez

Directoarea micuțului dar vivacelui Centru Cultural Italian de la Cluj, Doriană Unfer, m'a invitat la un insolit recital: trei muzicieni berlinezi cu un repertoriu alcătuit preponderent din piese ale unor cantautori italieni, mulți dintre ei difuzați pe posturile românești de radio ale anilor 1960... ca la ei acasă. Într'adevăr, în deceniul șapte al secolului trecut, Domenico Modugno, Adriano Celentano, Rita Pavone, Mina, Gianni Morandi, I Dik-Dik & compania atinseseră imense cote de popularitate în țara noastră. Remodelarea postmodernă, dintr'o perspectivă jazzificată a unor asemenea creații nu e un fenomen singular: chiar în rubrica de față semnalăm nu demult apariția unui album bazat pe compozițiile lui Luigi Tenco – *Danza di una ninfa / Storie di Tenco*, realizat de excelentul tandem Enrico Pieranunzi/pian & Ada Montellanico/voce, plus un grup de jazzmeni italieni de frunte.

De data asta, clujenii au aplaudat trio-ul *E la luna?*, alcătuit din Eva Spagna/voce, Martin



E la luna?



Mihai Iordache

Klenk/violoncel, sax tenor și Holger Schliestedt/ghitară. Ei activează la Berlin (unde vocalista s'a transferat din Florența natală, în urmă cu zece ani). Beneficiind de virtuozitatea mereu degajată prin care Klenk face din violoncel un instrument complet (alternând momentele solistice, întotdeauna pline de miez, cu lungi pasaje de „walking bass”, rezervate de obicei contrabasului), trio-ul își poate permite să brodeze giuvaeruri sonore pornind de la inspiratele compoziții ale unor Luigi Tenco, Gino Paoli, Paolo Conte, sau chiar ale unor corifei ai bossa novei precum Vinicius de Moraes, Baden Powell, parcă și Antonio Carlos Jobim. Muzicalitatea debordantă a celor trei interpreți e dublată de spirit de convivialitate, pigmentat cu autentic humor. Certamente, Eva Spagna a găsit la cei doi instrumentiști acel fler specific cabaretului berlinez în consonanță cu bucuria vitală și senzualitatea pe care ea însăși o degajă. Din punct de vedere muzical, m'a încântat știința obținerii unei superioare încărcături emoționale prin utilizarea unor mijloace aproape minimaliste. Uneori, o întregă baterie era înlocuită/sugerată prin utilizarea unor mici instrumente de percuție, cum ar fi... o lămâie plină de granule substituind savurosul *guizo* din samba braziliană. O seară cât se poate de agreabilă, într'o notă de intimitate și de confort intelectual. Inițiativa recent inaugurată a cafenele *Justin's* de a organiza asemenea recitaluri e salutară, însă va trebui aflată o soluție pentru ca rumoarea din saloanele adiacente să nu mai deranjeze spectacolul, așa cum s'a întâmplat în cazul de față.

Cu Mircea Toma și Adrian Borda la recitalul grupului „Iordache”

Aproape simultan cu programul de la *Justin's*, la deja binecunoscutul *Club Roland Gaross* începea un fel de mini-festival de jazz, de fapt patru seri consecutive consacrate acestui gen prea neglijat în Clujul ultimilor ani. Cum unul dintre părinții fondatori ai *Academiei Cațavencu*, Mircea Toma, se afla tot atunci la deschiderea *Noptii devoratorilor de publicitate*, ne-am dat un rendez-vous în subsolul de lângă principalul pod de peste Someș. O bună ocazie să ne întâlnim și cu amicul nostru Adrian Borda, care ca orice adevărat arhitect nu ratează ocaziile de a-și lărgi orizontul jazzistic. Toma e un suporter al lui Mihai



școala

Experiențe didactice și terapeutice prin programe europene, la școala Specială "Transilvania"

Diana Irimieș

Deși în septembrie 2005, s-au aniversat doar opt ani de la înființarea ei ca instituție de învățământ special, Școala Specială "Transilvania", din comuna Baciu, are deja o vastă experiență în derularea proiectelor de parteneriate școlare, finanțate de Comisia Europeană.

În perioada 2002-2004 școala a fost partener, alături de alte cinci școli speciale din Europa, în Proiectul școlar - Comenius RECSPEN (Regional Expertise Centres for Special Educational Needs). Acest proiect prevedea colaborarea școlilor cu implicarea directă, activă a elevilor, derulându-se miniproiecte interșcolare cum ar fi "Ce frumoasă e țara mea", "Tradiții de iarnă", "Tabăra de artă din Amsterdam". Rezultatele s-au observat atât la nivelul dezvoltării elevilor, cât și în privința consolidării parteneriatului între instituții. În septembrie 2004 școala a demarat un nou proiect Comenius, numit RECSPEN II, de data aceasta un Proiect de Dezvoltare școlară, care urmărește îmbunătățirea managementului școlar și a

metodelor pedagogice. Acesta se derulează între 2004-2007 și are ca obiectiv final propunerea la nivel național a unui curriculum adaptat elevilor cu nevoi educaționale speciale.

În urma încheierii primului an de proiect, în 3 noiembrie 2005, școala Specială "Transilvania" a organizat o activitate de diseminare, la care au participat cadre didactice de la instituțiile de învățământ special din județ, reprezentanți ai Consiliului Județean Cluj și părinți. La acest eveniment a participat - cu o prezentare și un îndemn motivant privind derularea proiectelor Comenius 1 - și d-na Prof. Dr. Adriana Iacob, inspector pe programe comunitare și integrare europeană la Inspectoratul școlar Județean Cluj.

Cu ocazia acestei activități au fost prezentate rezultatele anului de proiect 2004-2005, concretizate în materiale didactice și terapeutice realizate de profesorii și terapeuții școlii: materialele de stimulare multisenzorială; cărțile traduse și adaptate (*Auxiliar curricular pentru activități de dezvoltare a limbajului; Bucătăria senzorială pen-*

tru persoane foarte speciale - o abordare practică; Rețete culinare pentru activități de gătit adaptate copiilor cu dizabilități; Orare adaptate pentru activitățile cu copii cu cerințe educative speciale; Activități pentru formarea și consolidarea deprinderilor de tăiere cu foarfeca). Broșurile (*Hidroterapia prin metoda Halliwick; Tehnica TAC PAC - comunicare prin atingere*) și pliantele (*Artterapia; Brain Gym sau antrenamentul creierului... o curiozitate și o provocare*) au ca tematică: tehnici de dezvoltare a limbajului; tehnici de bucătărie senzorială; strategii de antrenament mintal; metode de artterapie și muzicoterapie adaptate; înotul terapeutic prin metoda Halliwick. Toate aceste materiale se vor a fi instrumente practice în abordarea zilnică a copiilor cu dizabilități, ajutând astfel la implementarea noilor metode în curriculum-ul învățământului special, cu precădere cel pentru copiii cu deficiențe multiple severe, împrăștiându-l și îmbunătățindu-l.

Fără a avea pretenția că au un caracter științific strict, lucrările sunt rezultatul unor emoții puternice, a unor sentimente sedimentate în timp, a realei provocări pe care relaționarea cu organizații de profil omolog le-au generat. Aceste materiale informative au fost distribuite colegilor din domeniul educației, recuperării și integrării persoanei cu cerințe educative speciale, părinților și tuturilor celor care își dedică activitatea dezvoltării copilului.



Iordache, nimeni altul decât liderul grupului *iordache*, programat în acea noapte pe scena atractivului local clujean. Mărturisesc că mă cam deranjează tendința micii comunități autohtone a jazzmenilor de „a face și desface” oarecum la hazard formulele în care evoluează. De data asta însă pare-se că avem de-a face cu un fenomen cât de cât stabil. Copilul teribil al jazzului nostru a devenit un tip matur, cu o concepție mult clarificată asupra structurării și sensurilor muzicii pe care o practică. Solo-urile sale - îndeosebi la saxofonul bariton (o sublimă raritate în instrumentația curentă, poate din cauza dificultății sporite față de variantele alto și tenor) - sunt tot mai elaborate, mai puțin anarhice decât în turbulenții săi ani de debut. Compozițiile lui Mihai Iordache au un fel de nonșalanță monkiană și conferă suficiente argumente armonice pentru ca și ceilalți membri ai formației să-și etaleze talentele: Eugen Nuțescu - un ghitarist exploziv, ingenios, compatibil cu unduirile specifice lui Iordache, pe de altă parte însă, poate prea tentat să tranziteze spre locurile comune ale asurzitoarelor bombasticisme din epoca *art rock*-ului; Toni Kühn - un veritabil mistic ale cărui trăiri se exprimă prin corzile ghitare sau prin claviaturi; în fine, o secție ritmică „beton”, poate cea mai apropiată de modelul post-rhythm-and-blues din câte am văzut în ultimii ani pe la noi, alcătuită din tinerii timișoreni Uțu Pascu/ghitară bas și Tavi Scurtu/baterie. Pe aceștia din urmă cred că îi apreciasem, mai de la distanță, când le ascultam înregistrările cu *Blazzaj*, dar impresia directă e covârșitoare. Parcă spre a mă convinge că parăzile din prim plan nu se susțin doar datorită fermității secției ritmice, Iordache și Nuțescu au dat și un bis, cât se poate de liric. Acolo persiflajele și ironiile de sorginte zappaescă păreau uitate, iar baritonul se îmbârlița senzual printre mlădierile arpegiate ale unei ghitare

demonstrând că feminitate-i intrinsecă se poate dispensa de excesele isterice.

Felicitări domnului patron Claudiu Mărginean pentru valoroasa inițiativă de a oferi jazzului un refugiu atât de plăcut. O singură obiecție: jocurile de lumini trebuie mult ponderate (dacă tot țin de

specificul localului), întrucât auditoriul de jazz vine la spectacol spre a vedea ce fac interpreții pe scenă, altminteri ar sta acasă și ar asculta CD-urile fără să-și mai pericliteze cel mai prețios dintre simțuri.



Ovidiu Petca

AAB Verde

1001 de filme și nopți

11. Murnau

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

Cu doar trei ani înainte, Murnau mai vizitase o dată America, mai precis studiourile de film din New-York și apoi pe cele din Hollywood. Deși la acea dată - ne găsim în 1924 - Murnau triumfase în Germania ca și în întreaga Europă cu al său film *Nosferatu*, în America era complet necunoscut și, deci, neinteresant, ca ofertă artistică, pentru producătorii americani. Acum fusese chemat ca urmare a succesului uriaș cu filmul de tip *kammerspiel* *Ultimul dintre oameni*. De fapt producătorii americani, mai precis William Fox, erau uimiți de inovațiile tehnice ale echipei conduse de Murnau. Fox avea nevoie de aer proaspăt și în același timp avea viitorul proiect în sertar. Dorea să obțină din acest roman numit *O călătorie pe Tilsit* un film neobișnuit de dragoste, așa cum nu se mai făcuse până atunci. Splendoarea imagistică a filmului *Ultimul dintre oameni* dar și fina analiză psihologică în construcția personajului principal interpretat de Emil Jannings îl recomandau pe Murnau ca fiind o certitudine pentru un viitor mare film.

Așadar, însoțit de prietenul și colaboratorul său nelipsit, scenaristul Karl Mayer, cei doi se apucă de treabă și traduc în imagini cinematografice substanța romanului scris de Hermann Sudermann. Pe măsură ce *balastul* literar era îndepărtat plotul filmului ieșea la suprafață într-o magnifică erupție emoțional-vizuală. Cei doi cineaști germani erau convinși că vor naște cea mai frumoasă poveste de dragoste spusă până atunci pe ecran. Experiența pe care o aveau, atât tehnică cât și dramaturgică, îl îndreptățeau pe magnatul de la Film Fox Corporation să aștepte, așa cum o și afirmase public, prima mare melodramă a cinematografului american.

Într-un mic paradis, departe de Marele Oraș, într-o modestă fermă, trăiește o tânără familie de fermieri, Ansa cu soția Indre și copilul lor de câteva luni. Nimic nu pare să tulbure această frumoasă și liniștită imagine a cuplului conjugal perfect. Dar într-o zi, în preajma fermei, apare Ea, Femeia Fatală, Vampa cuceritoare care, în scurt timp, cucerește inima lui Ansa și împreună pun la cale uciderea nevinovatei Indre. Nu departe de ferma în care Indre își îngrijește copilul, pe un câmp plin de ierburi înalte și dese, Ansa este asaltat de pasiunea Femeii care îl mângâie și-i șoptește cuvinte dulci. El o îmbrățișează cu disperare. Vampa, luminată straniu de lumina lunii, pare mai sălbatică și mai frumoasă ca oricând...

Femeia: *Vinde ferma și vino cu mine la oraș...* (Ansa înecat în senzualitatea femeii)...

Bărbatul: *Și soția mea?*

Femeia: *Nu poate fi înecată?*

(Cuvântul *înecată* apare în fața bărbatului.

Apoi întreaga replică *Nu poate fi înecată?* se desprinde de carton, alunecă și încet dispăre. Ansa vede cum își aruncă soția în apele adânci ale lacului. Dar își revine imediat. Se smulge din brațele Vampe iar ochii lui exprimă groază. Nu

poate să facă așa ceva. O împinge pe Vampă, o trage, încearcă să se elibereze din brațele ei. Aceasta se agață de el. Îl țintuiește cu privirea. Apoi continuă simplu, rece, tăios.)

Femeia: *Apoi scufunzi barca... ca să pară un accident.*

(Brațele ei îl strâng acum cu putere. Sărutul este violent și sălbatic. Ansa cedează. Se înmoaie. Cei doi se răstoarnă în ierburile înalte. și din nou vocea ei...)

Femeia: *Lasă totul în urmă... Vino cu mine! Vino cu mine la oraș!...* (Murnau obișnuia să spună: *Îmi este teamă de orașele americane!...*)

A doua zi, urmând planul Vampe, Ansa și Indre pleacă cu barca spre oraș pentru o vizită... Pretextul este cel al unei surprize... De fapt în această călătorie el trebuie să pună în practică planul Vampe. Indre simte că ceva se întâmplă în sufletul bărbatului. Suprafața apei pare o oglindă amenințătoare. Ca și ochii lui. În ultima clipă el renunță dar gândul păcatului o împresoară pe Indre provocându-i spasme de frig, frică și spaimă. După ce văd orașul - un infern modern în care la orice colț Răul pare să pândască - cei doi se întorc la ferma lor. Îi prinde noaptea și furtuna. Valurile cresc amenințător, ploaia devine sălbatică și totul, în chip nefiresc, urlă în jurul lor. Indre cade în apă și cu un efort dus dincolo de limitele înțelegerii femeia este salvată. Păcatul pare a fi stins, căința pare că de acum poate începe. Odată cu ea și iertarea. Este dimineață, furtuna a trecut iar cei doi, mai mult morți decât vii, abandonati pe fundul bărcii, privesc aburii curați ai dimineții ce se rostogolesc molcom peste suprafața luminată a lacului de-asupra căruia răsare soarele...

Murnau va spune despre acest film (considerat până astăzi *the film of the films* pentru curaj, inovație și modernitate narativă): „Acest cântec al Bărbatului și al Femeii, de nicăieri și de pretutindeni, ar putea fi situat oriunde și oricând. Peste tot răsare și apune soarele; în vârtejul orașelor sau în spațiul deschis al unei ferme, viața este mereu aceeași, când amară, când dulce, cu râsetele și lacrimile, cu greșelile și iertările ei.”

Vocația cinematografului american în a povesti simplu și cu emoție își găsea expresia perfectă în acest film gândit în plastică și filosofie pur europeană. Intensitatea trăirilor era de factură expresionistă, emoția era una de natură impresionistă iar realizarea plastică amintește în multe momente de pictura flamandă clasică. Pelicula experimentată pe acest film (o peliculă pancromatică capabilă să surprindă *emoția luminii*), inovațiile de natură tehnică - obiective noi, mișcări de aparat nemaivăzute până acum în cinematograful american (rod al cercetării în fapt pe pământul german), trăirile personajelor, luminarea hărții interioare a acestora prin construcția personajelor ce amintea ca rigoare și mecanism de metoda stanislavskiană, au creat tipul regizorului total. Remarcabilă intuiție scenaristică (datorată în mare parte colaborării cu scenaristul Carl Mayer), o solidă și neobosită cultură plastică și literară, un larg orizont filosofic (studiase filosofia la Universitatea din Berlin), o

excelentă capacitate de îndrumare actricească (debutează ca actor în 1912 la *Deutsches Theater* din Berlin în *Pasărea Albastră* în regia celebrului Max Reinhardt), un exact și harnic organizator (în 1915 fondează împreună cu Conrad Veidt și Ernst Hoffman societatea *Murnau-Veidt Filmgesellschaft*) și mai ales o permanentă căutare de eliberare a aparatului de filmat din chingile statismului și imobilismului statuate până la el (cu excepția, poate, a unui Pastrone), toate acestea au dus la nașterea primului film perfect pe pământ american (de la un astfel de tip regizoral extrem de complex și performant cum este Murnau, se poate spune, se revendică, mai târziu, în zilele noastre, un alt ne-american consacrat mai întâi pe pământ european și apoi exportat cu succes în America, Stanley Kubrick).

Mulți teoreticieni americani plasează *Sunrise* înaintea altor capodopere americane cum ar fi *Intoleranță* sau *Rapacitate* iar asta și din pricina imensului succes de box office pe care acest film l-a obținut pe pământ american. De altfel tocmai acest lucru l-a determinat pe William Fox să-i prelungească regizorului german contractul cu încă zece ani timp în care urma să realizeze o serie de pelicule. Avea să fie cel mai bine plătit regizor american după Charlie Chaplin. Dar după *Sunrise* mai realizează doar două opere minore, *Patru diavoli* și *Miracolul vieții*. Iar apoi, atras de mirajul Insulelor Polineze, se decide, după o discuție cu documentaristul Robert Flaherty, să realizeze în această parte a lumii un film de ficțiune cu actori neprofesioniști, o poveste de iubire între un pescuitor de perle și o tânără polineziană. Inițial acest film se dorea a fi o colaborare cu autorul lui *Nanuk* (Flaherty vedea acest film bazat pe o poveste reală, cunoscută de el în urma unor călătorii de documentare efectuate în Polinezia cu câțiva ani în urmă, ca fiind un documentar cu elemente de ficțiune, de fapt ceea ce înțelegem noi astăzi prin *docudrama*) dar diferențe de opinie l-au făcut pe acesta să renunțe la colaborare. Și asta pentru că Murnau dorea o romantizare a relației dintre cei doi tineri în timp ce Flaherty dorea rigoare, obiectivitate și precizia caracteristică filmelor documentare făcute de el până la acest moment. Premiera acestui film “încântător ca un concert de Debussy” - cum crede istoricul Pare Lorenz - are loc pe data de 18 martie 1931 sub auspiciile tragice. Înainte cu o săptămână Murnau moare stupid într-un accident de mașină în Long Beach. Cel care supraviețuise de opt ori unor căderi cu avionul în timpul primului război mondial (a fost unul dintre eroii armatei germane) s-a stins în urma unui banal accident de mașină. Se spune că aceasta nu avea mai mult de 30 de kilometri la oră în momentul impactului. Șocul în lumea filmului a fost imens iar prietenii și colaboratorii lui, până la momentul înmormântării, nu au crezut de loc în știrea morții *celui mai mare regizor de film german*. Însuși scenaristul Karl Mayer, prietenul lui cel mai apropiat de ani de zile, a avut o cădere psihică atât de puternică încât nu și-a revenit cu adevărat niciodată. A murit la Londra, în 1944, la 50 de ani lăsând în urmă - prin colaborarea cu Murnau - o operă fără de care cinematograful mondial ar fi astăzi infinit mai sărac.

sumar

opinii

Szabó Zsolt: Pe făgașul tradițiilor • 2

editorial

Ștefan Manasia: Vara indiană și prietenii maghiari. Zilele revistei *Magyar Napló* din Budapesta • 3

cartea

Ioana Cistelean: Ardelenizarea crisis-ului poetic • 4

Grațian Cormoș: Drumet pe granițele Holocaustului • 4

Ion Cristofor: Memoria unei colectivități rurale • 5

comentarii

Cătălin Bobb: Limita hermeneuticii jungiene • 6

imprimatur

Ovidiu Pecican: Hașururi fizionomice • 7

telecarnet

Gheorghe Grigurcu: Pe marginea presei • 8

inedit

Mircea Popa: Liviu Rebreanu și Ilarie Chendi • 9

cartea străină

Marius Voinea: Etică și societate • 9

sare-n ochi

Laszlo Alexandru: Queneau, imprevizibilul • 10

incidențe

Horia Lazăr: Copilul sub influențe • 12

Oleg Garaz: Mozart și vârstele muzicale ale Europei • 14

simptome

Ion Simuș: Lecția lui Graham Greene • 15

eseu

Radu Vancu: Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute • 16

grafii

Mircea Muthu: Genologia, astăzi • 18

www.clubliterar.ro

Eugen Suman, Costel Baboș, Rareș Moldovan, Florin Măduță, Diana Geacă, Cosmin Peța, Andrei Doboș, Adrian Șchiop, Răzvan Țupa • 20

puncte de vedere

Vasile Radu: Ecce Homo • 27

răstălmăciri

Mihaela Mudure: Despre condiția călătorului • 28

ex-abrupto

Radu Țuculescu: Unde merge autobuzul • 28

tutun de pipă

Alexandru Vlad: Că veni vorba... • 29

aspiratorul de nimicuri

Mihai Dragolea: Vișinul și Harap Alb, epoca aviara și Spânul, nufărul și baba • 29

flash-meridian

Ing. Licu Stavi: Despărțirea de John Fowles • 30

teatru

Roxana Croitoru: Împărăția lui Puck • 31

Claudiu Groza: Conversație cu Dumnezeu • 32

aduse de la chioșc

Triptic de lunare culturale • 32

muzică

Virgil Mihaiu: Noutăți din vârtejul autumnal • 33

școala

Diana Irimieș: Experiențe didactice și terapeutice prin programe europene, la școala Specială "Transilvania" • 34

1001 de filme și nopți

Marius Șoptorean: 11. Murnau • 35

plastica

Ovidiu Pecican: Germinații și dezvoltări • 36

plastica

Germinații și dezvoltări

Ovidiu Pecican

Capacitatea de autoînnoire a unui artist depinde, în mod evident, de dinamica vieții sale lăuntrice. Nu știu dacă în cazul plasticienilor, muzicienilor ori al arhitecților munca în laboratorul creației înseamnă stăruință asupra cărților, contact cu mediile livești, trăiri extreme ori schimb de idei. Fără îndoială că poate fi oricare dintre acestea ori toate împreună. Dar când vine vorba despre „idei”, în plastică ele apar în alte forme decât cele conceptuale. Aș vorbi mai curând despre imagini elaborate în jurul unor motive, teme predilecte, explorate, nu o dată, cu perseverență, din unghiuri diverse, dispărând și reapărând așa cum revenea, să zicem, Brâncuși, la motivul zborului, tratându-l în diverse materiale și prin apelul la tehnici adecvate acestora. În asemenea ipostaze, ideile se transfigurează mai degrabă în simboluri, iar simbolurile se recomandă - în cazul plasticii - sub forma semnului iconic, al vizualului.

Banale sau nu, astfel de gânduri răsar ca de la sine în compania unora dintre creațiile mai recente ale lui Ovidiu Petca. În timp ce, de curând, artistul expunea în ambianța budapestană o serie de explorări de o factură expresionist abstractă cu o cromatică explozivă, caldă, bine ritmată, în spațiul propriului computer el dădea naștere, aproape în același timp, și ciclului grafic „Gheși”. Mai narativ, în felul său, acesta din urmă lua drept referent un decupaj din anatomia feminină, aventura constând în trecerea acestui ancadrament prin bolgiile expunerilor cromatice dintre cele mai diverse. În ambele cazuri, plasticianul alege serialitatea, avid, de fapt, să constate cât de departe îl pot urma mijloacele de expresie specifice pe calea surprinderii unor stări de spirit. Este, aici, un soi de impresionism postmodern, în care obiectivul focalizează, dincolo de pretextele așa-zicând „narative”, asupra autoscopiei. Revelatorul dezvoltă vertijuri și compresii, înghețuri raționalizante ale unor tentații fierbinți ori incandescentă maximală în marginea unor linii de forță a căror logică devin aproape abstracte, camuflete în sensul lor inițial. Avem de a face cu o codificare și o decodare de inițiat, în care punctul de pornire rămâne departe și unde numai sosirile sunt certe. De fapt, asemenea participării suflaștii la care artistul convoacă prin uneltele sale bine puse la treabă sunt niște stațiuni ale drumului. Rămâne, de fiecare dată, de văzut în ce măsură parcursul rămâne seria de configurații desprinsă din subiectivitatea jurnalului intim ori reperul ritmic al unei invitații adresate privitorului. Nu ascund că în această logică, fără a trece cu vederea caracterul confesiv al imaginilor lui Ovidiu Petca, am decis aproape instantaneu că propunerile sunt apte de a sprijini și traseele sensibilității mele. Imaginile artistului au, realmente, ceva acroșant, care nu te lasă pe dinafară. Invitațiile implicite au urmări și, odată pornit în direcția pe care ele marchează o înaintare, nu te mai poți retrage.

În România, abordările grafice marcate de ciclicitate nu lipsesc, survenind în creația unui anumit număr de artiști. Ele par să vină din

direcția unor sugestii multiple, și poate mai ales dinspre lucrările lui Andy Warhol, unde chipurile starurilor mitice ale actualității nu s-au estompat încă, dar unde cromatică surclasează linia printr-o anume puritate și violență. Intervențiile coloristice ale lui Ovidiu Petca lasă, și ele, în urmă, liniile sugerând pulpa ori coapsa feminină. Din ideea de gheși se impune mai cu seamă ideograma unicat elaborată de plasticianul clujean și trecut prin purgatorii care o fac cvasi-irecognoscibilă. Pământurile calde din celălalt ciclu nu mai sunt nici măcar atât. Trimiterea din titlu devine simplă conformare la uzanță care, oricum, nu are nimic de a face cu fertila căutare picturală. Aici triumfă roșul și galbenul și verdea expandabile și rotitoare, în vertijuri catifelate și hipnotice care izbutesc performanța de a trăi prin ele însele, fără nevoia referentului explicit.

Și într-un caz, și în celălalt, titlurile disimulează - pesemne din pudoare - contururile unei geografii a solitudinii artistice asumate fără tragism, ca o premisă a explorării de sine, dar și a creșterii înspre o mai substanțială dezghecare. Într-un anume sens, Ovidiu Petca se cartografiază în zona afectivității, cu profituri consistente pentru vizitatorii expozițiilor sale. Grafician de carte și publicist împătimit, el nu dă înapoi de la contactul cu abordările mai netede, adresate unui public mai larg. Cu toate acestea, atunci când evoluează în spațiul - pesemne, predilect - al atelierului său, el regăsește, iată, pariul unui limbaj care nu are nevoie de cărjele narativității clasice, cvasi-literare. Imaginile lui trăiesc pe cont propriu, alimentate numai de o combustie bine disciplinată de rigoarea formală. Senzația este că Ovidiu nu se grăbește deloc, adăstând metodic în preajma fantasmelor sale până la golirea lor de valențele libere. Nu se epuizează, astfel, paleta posibilităților, ci, mai degrabă, se încarcă somptuos o întreagă jerbă a posibilităților. Un carnavalesc, poate, însă unul înobilat de evitarea concesiilor facile; și și de cea a încifrărilor inutile.

O simbolică a matricii pare să fie, și într-un caz, și într-altul, punctul de plecare al celor două experiențe plastice avute în vedere aici. Germinație, naștere, poate chiar etern femininul revin atât atunci când Ovidiu Petca o convoacă în prezentul acțiunii pe Ghea, *magna mater*, cât și când este vorba despre acompaniatoarea delicată și exotică a oaspetelui extrem-oriental. Cum conținuturi specifice cheamă tratări specifice, formele și culorile etalate de ciclurile artistului se contaminatează de o feminitate exuberantă, violentă chiar, dezvăluind neașteptate corespondențe între cutia de rezonanță a autorului și genul social și cultural convocat.

După asemenea periegeze prin spațiul artei lui, Petca se dezvăluie ca un artist de mare complexitate și rafinament, cu o operă ce crește laborios fără a-și pierde autenticitatea. Mare lucru, printre atâtea histrionisme sonore ale veacului...

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an
Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.

