

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 1-15 februarie 2006

82

1,5 lei

P l i c t i s e a l a

Cătălin Vasile Bobb | Aurel Bumbaș-Vorobiov | Silviu-Lucian Maier | Oana Pughineanu



Bienala de la Veneția - pavilionul australian

*Ion Simuț
Laszlo Alexandru*
În dezbateri:
**Literatura română
contemporană**

Mircea Muthu
**Orizonturi sud-est
europene**

Jean Loun d'Autrecourt
Figurile filosofului

*ilustrația numărului
Bienala de la Veneția 2005*

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE 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

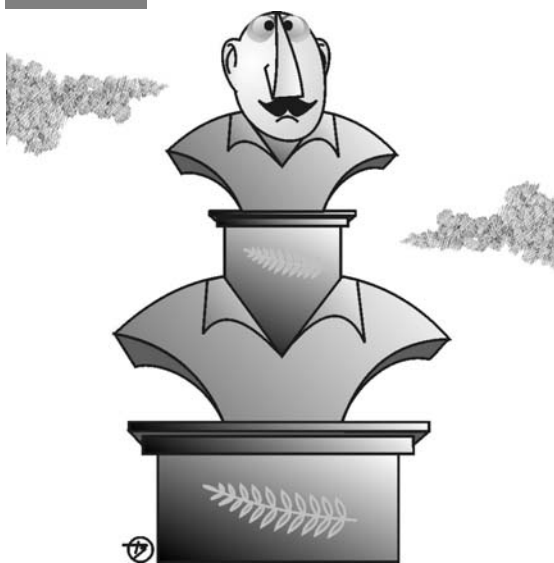
Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guță

Colaționare și supervizare:
Amalia Lumei
Camelia Manasia

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**simpozion****Literatura germană regională****Marianne Csakli**

Tendințele ce se conturează astăzi în cercetarea literaturii pe criterii regionale resping unitatea formală – care a fost favorizată la canonizarea textelor până acum – și încurajează descoperirea mai multor factori ce au influențat procesul creator și rezultatul literar al acestuia. În această lumină, literaturile regionale germane din Transilvania, Banat, Bucovina și din alte regiuni pot fi interpretate urmând o cale opusă celei de până acum, cea a subsumării lor unei literaturi „mari” (aceea germană). Stabilirea unor coordonate (textul și premisele sale – geografice, istorice, politice) intră pe planul secund al interpretării. În prim-plan pătrunde relevarea unui aspect reprezentativ al textelor germane într-un mediu lingvistic diferit. Acest mod de a „citi” deschide noi căi de acces metodologic.

Perceperea literaturii scrise în germană în Europa centrală de sud-est a trecut printr-o schimbare concretă în ultimii ani. Se descoperă o multitudine de nume și texte redactate într-o varietate de neconfundat – etnii, mentalități, culturi și idiomuri. În diferite universități române, germane, maghiare, austriece, croate, slovene și ucrainene se țin cursuri ce se rotesc în jurul acestei culturi a minorităților (scriitori, opere, aspecte problematice, periodizări literare). Operele germane din România au fost receptate ulterior și în Germania, în special în anii 1980. Autorii au reușit să atragă atenția asupra punctelor lor de plecare, asupra unei insule lingvistice în decădere, asupra fenomenului de dictatură, cenzură și pogrom.

Catedra RFG pentru literatura germană din Europa centrală de sud-est a Universității „Babeș-Bolyai” – reprezentată de András Balogh, Institutul pentru cultură și istorie germană din Europa de sud-est, asociat Universității „Ludwig Maximilian” din München – din partea căruia au participat Peter Motzan și Stefan Sienerth, au organizat toamna trecută simpozionul internațional *Receptarea literaturii germane în Europa centrală de sud-est – o schimbare de paradigmă?*

Invitați din Germania, Ungaria, Slovenia și România au prezentat reflecții asupra metodelor de interpretare și studii de caz. În acest cadru s-a vorbit despre hibriditate – fenomen de combinare a literaturii regionale germane cu cea germană propriu-zisă; localizare – fixarea culturii, regiunii, sentimentelor în peisajul textelor; studii post-coloniale – distanțare de obiect din motive social-

politice pentru o critică obiectivă și deconstructivistă. *Hibriditate – metisaj – creolitate. Utilizarea conceptelor actuale de identitate și cultură în studierea literaturilor minorităților*, titlul unui referat (Helga Mitterbauer) central al simpozionului, a dorit determinarea procentajului de influență a prezenței trendului literar și geografic în stabilirea identității, așa cum rezultă din textele literare ale minorităților germane. Lucrări ca *“Provincie” – “peisaj”*. *Schițe teritoriale în poezia și poezia lui Paul Celan, Efectul culturii germane asupra lui Theodor Herzl, Lectura textelor eseistice ale lui Hans Bergel ca fenomen intercultural, Negarea și sinuozitatea sensului în textele lui Oskar Pastior* au exemplificat tema întrunirii.

Paul Celan a ocupat un loc important, fiind amintit des în referatele participanților la conferință. Textele lui și cele ale autoarei Rose Ausländer au îndreptat privirile spre Bucovina ca loc magic al poeziei, dar și ca peisaj cultural distrus de vicisitudini istorice. Paul Celan dezvoltă o re-teritorializare lirică a regiunii din care provine. Amintirea locului de proveniență devine în poeziile lui un spațiu real, conturat de dorința de a găsi o exprimare ideală sentimentelor provocate de moartea mamei.

Spectrul de teme a fost însă mai larg – o gamă complexă de modalități de interpretare a restrâns teritoriul problematic între apropiere și depărtare, personal și străin, identitate și alteritate.

Fenomenul care a ocazionat acest simpozion a fost schimbarea de percepție, integrarea parțială în orizontul de interese al reflecției literare și preluarea literaturii germane regionale ca obiect de studiu al germanisticii, mai ales al celei din afara Germaniei. Obiectivele stabilite, bilanțul rezultatelor cercetărilor, dezbaterile noilor metode ale științei literaturii au fost atinse. În discuția din finalul conferinței a avut loc un schimb de informații între catedrele de germanistică și instituțiile științifice din domeniu. Asemenea conferințe stabilesc statutul cercetării și importanța literaturii germane regionale în respectivele provincii dar mai ales în Germania, unde a fost transferată o mare parte a cititorilor țintă. Reușita întrunirilor pe această temă dictează evoluția receptării și acceptării literaturilor regionale și fundalul geografic, istoric și multicultural din care acestea provin.

**Radio România Cultural**

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

Plictiseala ca ironie

Socrate și Emma Bovary

Oana Pughineanu

Nu voi vorbi acum despre rușinea de a fi (a te arăta) plictisit. Nu voi vorbi nici despre aerele multor intelectuali care te privesc cu suspiciune când te jeluiești de plictiseală. Nu voi vorbi nici despre cei ce se plictisesc pentru că nu au nimic de făcut. Nu voi vorbi nici de plictiseală ca boală, ci ca ultim mod de a instaura o autonomie deznădăjduită. De aceea, mă voi referi exclusiv la cei ce se plictisesc în timp ce fac ceea ce e de făcut, categorii în care intră o paletă largă de acțiuni, de la cele izvorâte din datoria kantiană, până la banalitatea celor cotidiene. Desigur, datoria omului postmodern este de a fi cât mai cotidian cu putință. Bovarismul nu mai are un (singur) gen și își mută activitatea fantasmatică de pe subiect, pe obiect (marfă). Ironia s-a acomodat și ea acestei schimbări: nu mai este apanajul unui subiect ce ia în derădere obiectele, ci e al unui sistem de obiecte ce zădărnicește eficiența oricărei ironii, mai puțin a uneia, ultim bastion rezistent oricăror ademeniri: Plictiseala! Nu rezistența la un obiect sau altul e semnificativă, ci respingerea prin indiferență a tuturor. Asta nu înseamnă că plictisitul e un anahoret. Din contră. Pus în fața miilor de chimicale frumos ambalate și colorate dintr-un supermarket, el nu le va respinge pe toate (și chiar dacă ar face-o n-ar avea importanță), ci va alege aleatoriu un produs sau altul. Ironia identică cu plictiseala îi livrează apriori cunoașterea faptului că-i „tot aia”. Alegerea în sine e indiferentă. Numai entuziaștii pot face diferența între Fanta și Cola. Plictiseala este ultima formă de ironie, „funcțională”, tocmai prin ineficiența ei. Plictisitul postmodern nu e plictisit de ceva anume, iar un program-manifest care să-i denunțe-expună plictiseala ar fi absolut inutil. Plictiseala e ultima formă de critică (non-critică), despuiată de iluzia vreunui sens. „Aristocrația” ei constă în faptul că se face pe tăcute, fără talk-showuri, fără funcții, fără alt act decât acela de a respira. Plictiseala denunță „pentru că”-ul burghez, viitorul comunist, prezentul postmodern. Nu mai e ironia socratică, care miza pe detașare, și nici cea modernă care avea ca rezultat un proces de gonflare a eului, ci e una care are la bază, ca motor, respingerea/rezistența (o respingere cuibărită în orice alegere). Nu interesează prezența sau absența eului. Sunt la fel de chestionabile, adică la fel de plictisitoare. Mesajul se reduce la transmiterea lui, alegerea constă în a consimți în privința unui anumit șir de cuvinte, culori, logouri... iar în era distracției cuvintele devin „impresioniste”. Nu înseamnă ceva anume, dar au aerul că...

Dar până aici, cuplul ironie-plictiseală a trecut prin câteva aventuri. Ca într-o poveste romantică, inițial primul termen l-a respins pe celălalt, iar după o scurtă hârjoană dialectică, al doilea l-a sufocat pe primul. Tocmai de aceea, nu voi alege o cronologie a acestei întâmplări, ci o perspectivă complementar-simetrică (în timp și în cele două mari tipuri de discursuri occidentale: filozofia și literatura).

În Grecia antică primul termen îl copleșea pe celălalt. Socrate, Platon și chiar Aristotel n-au făcut decât să continue lupta cu vizibilul pe care au început-o cei de dinaintea lor. Filosoful s-a remarcat, în ciuda a ceea ce susține mai târziu cu vocea lui Descartes, prin contestarea evidențelor. Exemplul lui Zenon mi se pare unul dintre cele mai concludente. De la contestarea mișcării, până la a susține că adevărate sunt doar cele ce nu ființează, nu mai era decât un pas. Acest prim bovarism a fost teoretizat de Platon, după ce Socrate a subtilizat lupta cu vizibilul, aducând-o în planul naturii omenești. Țin să specific că *personajul* Socrate la care mă refer în acest text nu e atât cel platonizat (deși, e de neocolit), cât cel xenofonic și, mai ales, cel trecut prin aciditățile nietzscheene.

În ciuda tuturor evidențelor, Socrate și Emma Bovary au același crez: nu-i nimic de aflat în *aici* și *acum*, adevărata viață e în altă parte și nu e de văzut decât cu ochii minții. Diferența între cei doi constă în practicarea erotismului. Socrate, ca iubitor de înțelepciune, parcurge drumul începând de la aparențe, doxa (păreri despre aparențe, care deși nu pot fi adevărate, pot fi veridice, verosimile) spre ideal, iar Emma Bovary, senzitivă, parcurge drumul invers, de la ideal/iluzie la doxa și înapoi. Trebuie să recunoaștem, ironic, că drumul Emmei Bovary are „avantajul” de a fi mai scurt. Socrate ne învață că nu merită să ne trăim viața în iluzii, iar Emma Bovary ne arată ca viața nu există în afara iluziilor. Socrate tulbură obișnuințele și convențiile (în special cele legate de zeii care prea se „fâțâiau de acolo-colo”), instituind cea mai mare convenție dintre toate, Rațiunea și alaiul ei de concepte: un Yonville¹ despre care tot ce se poate spune e că în el „nu s-a schimbat într-adevăr nimic”. Există totuși un „mai sus”: filosoful speră să-l atingă prin contemplație (un tip special de dublă-iluzie prin care lumea nu numai că ar avea un înțeles ultim, dar acesta va fi și relevant). Emma Bovary visează și ea la o „întindere nemărginită, a cărei contemplație îți înalță sufletul și te face să te gândești la infinit, la ideal”, căci sunt de-a dreptul de nesuportat „eroii banali și sentimentele

cumpătate, cum se găesc în viață”. Cumpătare! Iată un cuvânt atât de drag lui Socrate. Dar e ironic, chiar și în privința lui. Străinul atenian, impresionat de urătenia lui (o ironie pe care Cosmosul a făcut-o pe seama lui Socrate), îi spune că într-însul se ascund toate viciile și poftele. Socrate răspunde: „Mă cunoașteți, domnul meu, dar am ajuns să mi le stăpânesc”. Nici vorbă de eradicarea lor, Socrate e specialist doar într-o autogospodărire a eului, și se cunoaște că principiul gospodăriei e cel al *reciclării* oricărui nimic. Rahatul e de fapt bălegar. Emma privește, și aici, din perspectiva inversă: *risipa* e forma de a lupta cu eterna reîntoarcere a banalității. Eșarfe, cadouri costisitoare, pieptănături noi..., totul pentru a sta „cu obloanele închise și dichisită astfel, [...] întinsă pe canapea, cu o carte în mână”. Socrate e convins că „fericirea înseamnă să nu ai nevoie de nimic”, iar Emma e convinsă că fericirea se întreține într-un vortex consumator de nimicuri. În ciuda faptului că filosoful vede lumea ca o adunătură de nimicuri, nu se îndură să vorbească de Nimicul în sine. Ar fi prea ironic să existe! Ironic, mai ales că Ideea de Nimic te-ar orbi la fel ca Soarele Adevărului pe cei ce ies din peșteră! Socrate nu se luptă cu Nimicul, ci îi întoarce spatele. Emma trăiește în intimitate cu nimicurile, iar plictiseala va dezvălui că între ele și Ideea de Nimic nu există nici diferență, nici distanță. Nimicul e fondul, nimicul e forma, iar Flaubert scrie o „carte despre nimic”, tocmai pentru că descoperă această redundanță universalizată. Absolutul nimicul și nimicul absolut. Nu poți ieși din cercul acesta vicios decât intrând, decât făcându-te mai (de) nimic decât ești. Un dialog (ca „variantă în luptele între bărbații tineri și adolescenți. Socrate a fost și un mare senzual.”²) sau un amant în plus... o cupă de cucută sau una de arsenic...

Pe când Socrate e doar ironic (practicând o ironie euristică, nici pe departe una nihilistă), Emma e disperată de-atâta plictiseală. Socrate e convins că înșelăciunea ține doar de lumea aparențelor, dar Emma descoperă înșelăciunea peste tot: „cunoștea acum cât de mici sunt pasiunile pe care arta le exagera”, iar când murmura către „Domnul aceleiași cuvinte dulci pe care altă dată le murmura iubitelui ei [...] o făcea pentru ca astfel să trezească în ea credința; dar din ceruri nu cobora nici o desfătare, și se ridica, cu trupul ostenit, cu sentimentul nedeslușit al unei nemăsurate înșelăciuni”. În timp ce pentru Socrate, nimeni nu greșește de bună-voie, pentru Emma greșeala e unica sursă de vitalitate. Socrate încalcă legea ironizând-o, iar Emma o ironizează încalcând-o. Ironia își începe mariajul cu plictiseala. De la obsesia ordonării-încadrării se trece la plictiseala de a cădea mereu într-un cadru. Soție sau amantă, iluziile se spulberă la fel și tocmai această înșelăciune e eterna reîntoarcere a aceluiași.

(Continuare în pagina 17)

„- Vai ce stambă drăguță! exclamă «doamna plăcută în toate privințele» uitându-se la rochia «doamnei pur și simplu plăcute».

- Da, tare drăguță! Totuși Praskovia Feodorovna e de părere că ar fi fost și mai frumoasă dacă pătrățelele erau mai mici și dacă picățelele ar fi fost nu cafenii, ci albastre. Soră-sa a primit o stofă atât de încântătoare, că nici nu putea fi descrisă. Fă-ți idee: niște dungulițe înguste, înguste, atât de înguste, cât mintea omenească abia poate să-și închipuie, pe un fond albastru deschis și, din două în două dungii, ochi și lăbuțe, ochi și lăbuțe... Într-un cuvânt, o splendoare! Aș putea spune categoric că nu s-a mai văzut așa ceva pe lume.”

„- Dați-mi voie să vă rog să luați loc pe fotoliul de acolo, spuse Manilov. O să stați mai comod.

- Dați-mi voie să stau pe scaun.

- Dați-mi voie să nu vă dau voie, se împotrivi Manilov, zâmbind. Fotoliul e anume pentru musafiri. Vă place, nu vă place, trebuie să stați în el.”

(N. V. Gogol, *Suflete moarte*)

cartea

O tipologie empatică a jurnalului autobiografic

Grațian Cormoș

LIANA COZEA

Confesiuni ale eului feminin

Pitești, Editura Paralela 45, 2005

La scurtă vreme după ce un alt reputat critic și eseist orădean, Ion Simuț, decretase "reabilitarea ficțiunii" ca o consecință a pierderii interesului cititorilor români pentru lucrările de memorialistică, iată că Liana Cozea dă la iveală un volum de comentarii și însemnări pe marginea diaristicii contemporane, încercând, parcă, să demonstreze că nu există o miză reală a luptei pentru audiență, că ambele genuri de scriitură pot coexista pașnic.

Volumul este structurat sub forma a cinci studii în care autoarea încearcă să etaleze diversitatea tipologică a jurnalului autobiografic din spațiul românesc, pentru a o restrânge apoi la unitate. De fapt, scriind această carte, Liana Cozea nu are pretenția de exhaustivitate, ci cochetează cu ideea unui al doilea volum, axat în exclusivitate pe jurnalul care reflectă perioada postdecembristă, volum care ar urma să aducă și articularea unor concluzii pertinente.

Jurnalele selectate pentru a fi supuse analizei acoperă o parte semnificativă a secolului XX, începând cu perioada celui de-al Doilea Război Mondial (Jeni Acterian), traversând perioada comunistă (detenția Oanei Orlea și a Lenei Constante, persecuția Soranei Gurian și exilul Monicăi Lovinescu) și încheind cu mărturiile Tiei Șerbănescu finalizate cu puțin timp înainte de Revoluția din decembrie '89.

Cum se justifică predilecția Liane Cozea pentru jurnalele intime feminine? De ce nu întâlnim în volumul de față și confesiuni ale eului masculin? Nu e în joc nici o discriminare sau poate doar una latentă, justificabilă, ce ține de structura intimă a autoarei: "Am acordat atenție numai Doamnelor nu dintr-un spirit polemic și nici mânată de intenții subversive. Am crezut și cred, într-un final, că le pot cuprinde într-o posibilă paradigmă, chiar «relativă și vulnerabilă»". (p.8)

Reformulând, așadar întrebarea inițială a cititorului trebuie să devină: Ce au în comun jurnalele intime cuprinse de Liana Cozea într-o *posibilă paradigmă*? Cheia de lectură care explică unitatea eterogenului din volum este că toate scrierile memorialistice analizate aici aparțin unor personaje marcate profund de schimbările social-politice ale istoriei noastre recente. Secvențele lor autobiografice nu reflectă doar intimitatea lor individuală, ci și raportul pe care diaristele îl stabilesc cu timpul istoric, cu o realitate transcendentă care și-a lăsat amprenta asupra caracterului lor, modelându-le evoluția spirituală.

Dar ceea ce rămâne și mai reprezentativ pentru tipologia diaristelor este supraviețuirea lor "narativă" într-o împărăție a Cezarului ostilă imaginației: Jeni Acterian își expune frustrarea și dezamăgirea provocate de război, Oana Orlea și Lena Constante refuză – prin scris – deperso-

nalizarea impusă de regimul concentraționar, Monica Lovinescu denunță neajunsurile exilului și trăiește cu amintirea mamei sale rămase la discreția Securității etc. Diaristele examinate de Liana Cozea sunt veritabile eroine ale neputinței, figuri aproape tragice, defulate în scris ca ultimă șansă de demascare a cotidianului insuportabil. Sinceritatea totală și refuzul oricărui compromis le caracterizează.

Analiza Liane Cozea se realizează pe mai multe paliere. Cercetătoarea inventariază de la contextul istoric al evenimentelor și varietatea tematică și stilistică, la reprezentarea și evaluarea de sine proprie fiecărei memorialiste. Ea identifică egotismul ca elementul ce subzistă în general – cu excepția lui Jeni Acterian – în procesul de redactare a jurnalelor autobiografice. Egotism dublat sau, poate, chiar generat de condiția de însingurat, ce le marchează, chiar dacă numai temporar, pe diaristele în cauză, care trăiesc sub necesitatea impulsului mărturisitor.

O ultimă constatare: probabil, stimulată de

Steagul alb al zilei peste mesteceni măcelăriți

Alexandru Jurcan

FLORIAN STANCIU

Leviția. alte zboruri

București, Ed. Eminescu, 2004

Nu cred nici o clipă că Florian Stanciu ar aborda un „limbaj vag criptic”, nici nu remarc „pelicula de ermetism”, ori „diminuarea accesului cititorului la text”. Am citat din cronică lui Doru Timofte din „Cafeneaua literară”, august, 2005, p. 17, cu tot respectul declarat pentru calitatea demersului critic, pentru demonstrația lui Doru Timofte vis-à-vis de valoarea incontestabilă a poemelor lui Florian Stanciu. Criticul Alex. Ștefănescu remarcă fără ocol „claritatea” poeziilor. Tocmai gândul acesta i l-am mărturisit (telefonic) autorului, pe care nu l-am cunoscut niciodată, dar care mi-a trimis două cărți și invitația de a colabora la revista „Cafeneaua literară” (din Pitești).

Uneori ajunge un singur vers ca să te pierzi într-un halou de semnificații și să subliniezi fără dubii valoarea unui poet. Pentru mine acest vers este „o pecingine fără leac mânca lumina zilei”. Atât și nimic mai mult, chiar dacă mă îmboldesc și „zorile despletesc spre zenit steagul alb al zilei”, „lumina burează”, „bătaia de gong a „umbrei sosește trezirea” etc. De fapt, ce dorește să afle cititorul unor cronici de carte? O catalogare, înregimentare a autorului? Chei de lectură? Despicarea metaforizărilor? Credem că, în primul rând, calea spre vocea auctorială, imboldul spre lectura poemelor. Mai are criticul puterea de a asigura demarajul cititorilor, ori se epuizează în al său „one man show”?

Florian Stanciu trudește întru osmoza cuvintelor, intră în tenebre și revigorează demersul poetic, „la pragul lanțucului meu de litere silabe cuvinte”. Conștient de efemer, de „mâna de semne în care țiuie pustia”, poetul nu

subiectul exegezei sale, Liana Cozea ajunge să redacteze propriile ei pagini de jurnal intim – puține la număr – atunci când, în deschidere la memorialistica de detenție a Oanei Orlea și a Lenei Constante, evocă secvențe ale copilăriei sale din anii '50. Legat de acest studiu (*O terapie prin cuvinte*) am o nemulțumire: autoarea ar fi trebuit să indice între paranteze, pentru acuratețe, numărul paginilor de unde au fost excerptate citatele.

Chiar dacă literatura non-ficțională a cam pierdut teren la noi – după cum o dovedesc statisticele editoriale – rămân de o actualitate indispensabilă exegezele pertinente, care să structureze – așa cum reușește Liana Cozea în volumul de față – multitudinea de situații particulare prin tipologizări concrete, adecvate și, de ce nu, empatică. Nu ne rămâne decât să așteptăm cu interes posibilul volum al doilea al *Confesiunilor*.

abdică din „pustia atâtor ceruri ce nu se mai sfârșesc”. Vizitele inoportune vin din partea cuvintelor ce răsar haotic, debusolate, de unde „bolțile te ning cu pulberi aprinse și geruri”. Ce face poetul? „Îmi iau cu binișorul musafirii liniștiți-vă zic”. Încărcătura ludică se însoțește cu singurătatea din „panoplia frunzișului”. Astfel se adună cuvintele, cu parcimonie, ca să definească alteritatea lumii. De la ludic la ton oracular, apoi la limbaj desolemnizat și tot la „opera aperta” se ajunge. Puterea cuvintelor adunate duce la interiorizare, la labirintul de oglinzi borgesiene. Cuvintele „îndelung și tremurat scrijelite în chenarul foii” se îngemănează cu zorile. Deodată, un pom „te prinse scurt de braț întrebându-te cine ești”. Cine ești, Florian Stanciu? Cuvântul ți s-a „înșurubat în nodul din gât”. Intri într-o călătorie poetică reflexivă, inefabilă, sub carapacea nopții. În casa părăsită palpită „huietel zilelor, nopților câte au bătut-o razbătut-o în ea zidindu-se”. Ce e de făcut? Să uiți „orbite ferestre” și să privești copilul (tarkovskian!!) ce aleargă rostindu-și bucuria la vederea zăpezilor.

Poetul alege plimbarea la „hotarul dintre tărâmurii/ sorbiți de-acele nemargini și de muzici solare/ orbiți”. Mai apoi șirurile cântii „se rotunjesc în silabe, se pecetluiesc în cuvinte” și – culmea! – poetul vrea „să fii martor la un happy-end. Exact! Florian Stanciu e un poet autentic, care transformă ritualul iubirii într-un vârtej aluvionar, imagistic întru „ardere și nuntire”. După care urmează un gest abdicativ, în care luciditatea opinează că toți ce „mai îndrăgiți de tine/ seamă iei că te uită cei dintâi”. Deodată se întrezărește „argintăria unor margini de lume”, pe o „lunecare de drum”. Casa dintâi e părăsită. Ziua „clopot scund pe-o zare părăsită”. Acolo pirul „urzește covoare pentru tălpile nimănu”.

Florian Stanciu nu dorește să convingă pe nimeni, însă rămâne veșnic cantonat în zona poeziei adevărate, recăzând lângă „străjile tale, plopii răzemați în săbii în ei înșiși”. Undeva „așteaptă o cărăruie – nedeslușită încă ghicită totuși”. Sperăm că toate versurile citate au construit concluzia că Florian Stanciu este un poet memorabil.

Exerciții ale autenticității

Ioana Cistelecan

DAN SOCIU

Cîntece eXcesive

București, Ed. Cartea Românească, 2005

Congener al lui Claudiu Komartin, defulind o sensibilitate absconsă, disimulată și camuflată îndărătul exercițiilor de exorcizare a crizei sinelui, Dan Sociu, cu al treilea său volum de poezie, *Cîntece eXcesive*, subscie mecanismului autentificării propriului biografism angoasa(n)t; cum era și firesc să se întîmple, a suscitât atenția criticii literare încă de la debut, voci prestigioase precum Octavian Soviany acordîndu-i girul axiologic și desemnîndu-l drept „un autenticist capabil să scrie cu sînge”.

Ni se revelează, fără voia poetului, un Dan Sociu – *master of puppets* – jonglînd cu întreg arsenalul „tehnicist” textual, oscilînd alunecos între neutralitate pozată și asumare, implicare crizistă. Poemul său ba curge, ba se frînge, punctînd *imago*-uri sintetice, cvasi-inspirate, însă debordînd vitalitate în forță; sacadat sau fracturat, practicînd clasică topică inversă, jocul oximoronic sau paradoxul, textul se încropește avînd ca *incipit* cotidianul banalizat: „*m-a întrebat dacă nu-mi pare rău c-am vîndut apartamentul/ după douăzeci de ani/ la ieșirea din adolescență/practic acolo a murit tata/ nu știu i-am răspuns*”; „*felu’ unu felu’ doi/ transport/ invitații/ eu aduc canabisu’ îi/ șoptesc mihaelei/puștani*”; „*cînd zîmbește/e o băbuță/ care flirtează/ cu poștașul/ în ziua de pensie!*”; „*pentru totdeauna - / un omuleț singur,/ într-un singur cap*”. Se atacă frustrările, prezervîndu-se oarecum o cronologie intrinsecă a parcursului biografic, mizîndu-se ca artefact pe ludismul similitudinilor puțin probabile, pe departajarea realului imediat, pustiit de sens, de realul fascinant, mediatic, algoritm ce înregistrează fără echivoc intruziunea cotidianului problematizant, amendîndu-se compromisul, rutinarea, convențiile – tot arsenalul stigmatelor ceucid pasiunea („*am dat prima șpagă./ Tu cît ai dat,/ I-am întrebat pe Ianuș/ după ce a născut Domnica*”; „*În timp ce mă cert/ cu o proastă de funcționară./ revoluția rave se naște și moare/ undeva departe de mine./ (...) Nu-mi pasă de cultura rave/ dar mi-e ciudă./ Miha m-a trimis să votez pentru că,/ zicea ea,/ primarul s-ar putea să-mi numere ștampilele/ de pe buletin/ la următoarea audiență*”; „*În timp ce mă cert/ cu o proastă de funcționară - /încerc să mă gîndesc la altceva:/ încerc să mă gîndesc la roboțelul/ pe care l-au trimis americanii/ să se tîrască pe Marte*”). Subterfugiile auctoriale vis-à-vis de forma golită de fond și propriile-i chei de evadare din prizonieratul mental al acestui spațiu al conformismului tabuizat retrograd respiră într-un contrapunct al definirii autorului; balansîndu-se cotropitor între real și nostalgic, picantizat pe ici – pe colo cu o diră de umor, oscilația într-ale afectelor se extinde pseudo-amenințător și vizează aceeași țintă inerentă a autentificării („și nu pare a anunța deloc o zi bună,/ (...)/ dimineața în care, privind înapoi din greșeală/ îți descoperi în excremente bețe de chibrit arse - // și ce frumos te rugai cînd erai mic, Duțule,/ cu coatele pe marginea pătuțului,/ cu fundulețul în sus”; „14:30, fiica mea doarme./ Fețițele care i-au fabricat pijamalele/ sforăie ușor/ la celălalt capăt al lumii”). Instaurarea depărtării și inconfortului

înlauntru relației altădată utopic completă, desăvîrșită nu se cronicizează într-o vînătoare a culpei mai mult sau mai puțin arhetipale, ci într-o scanare a noii ipostaze existențiale de pe poziții deliberat reticente și vădit impuse unei refulate neutralități. Cultul obsesiv al *picioarelor* diversifică registrul cînd disimulat senzual, cînd grotesc, transpunîndu-le într-un soi de *zona 0*, organe prime și primare ale percepției și ale sensibilității răsturnate liric, valorizate ca fixație emblematică perplexă în pluralitatea-i: „*Diseară voi dormi, rupt,/ cu picioarele umflate/ în mijlocul știrilor*”; „*Am rezistat o noapte întreagă/ printre picioarele bărbaților ascultîndu-le poveștile din armată*”; „*lumina lanternelor tăia picioarele ei/ grosolane în uriașii pantaloni de trening/ ai lui socru-miu, și cu adevărat picioarele ei coborau,/ ca-n pildele lui Solomon,/ direct pînă-n moarte*”; „*Așteaptă privind turbure peste pahare - /picioarele ei sînt grosolane,/ bătrîne, strînse în ciorapi găuriți*”.

O dată cu ciclul *Cu gura uscată de ură*, tonalitatea și ritmul se ascut, se agresivizează rapid, discursul auctorial plonjează în negativ, proiecția volitivă fiind sortită eșecului, hăului negației; simțurile se acutizează, olfactivul – în speță – e intenționat și susținut inoportun, cotidianul fluidizîndu-se într-un joc al conotațiilor pozitive și negative ce inundă *imago*-urile, proliferînd golul dindărătul preaplinului fără fond: „*te văd cum te duci/ cu soarele-n stomac/ prinsă-nre mașini/în mijlocul străzii/ca-n mijlocul iadului/ simți gura mea/ cum te sufocă*”; „*frica gilgie-n noi/ toată noaptea au zberlat lîngă o gară/(...) după fiecare anunț tresărim/ ne pocnim cu coatele-n față/ lîngă tine mă simt/tot timpul ca un jeg și /rasă-n cap*”; „*nu ne putem arunca pe spate/ în iarbă/ în bucătărie/ne tremură/ mîinile/nu putem duce la gură în dormitor/nu ești niciodată sub pături*”; „*aș vrea să-ți pot vorbi/ cu blîndețe/ (...)/și viața noastră ar fi curată/ca un cuțit de măcelărie/proaspăt șters*”; „*și hîrțile mele/ put a varză stricată/hîrțile mele put/ca bolile tale femeiești*”; „*Apă, apă peste tot, și nici*

Un român în Africa

Răzvan Țuculescu

LUCIAN ȚION

Acțiunea Camerun

Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2005

Depășind șabloanele adeseori prea „tehnicizate” care caracterizează în general un jurnal de călătorii, *Acțiunea Camerun* este o relatare plină de savoare, construită pe un eșafodaj abundînd în dinamism, culoare, ironie și umor. Dorînd să evadeze din „masacrul concurențial” specific peisajului american, autorul, cu mintea saturată de principiile democrației și sufletul încă nostalgic după molcoma inactivitate mioritică, se avîntă plin de interes și curiozitate într-un spațiu care depășește, aparent, tot ceea ce „aventurierul” sintetizase pînă atunci în periplul său româno-american.

Lucian Țion trece, cu o elegantă detașare și fină ironie, peste „specificul local”, un amestec bizar de imprevizibil, grotesc, hilar și funest, integrîndu-se, către finele aventurii, ritmului de „gingașă barbarie” în care pulsa viața cameruneză, regretînd în cele din urmă necesitatea revenirii la „dogmele” civilizației americane.

Căldura sufocantă, degringolada rutieră, reacțiile inopinate și adeseori contradictorii ale localnicilor, situații desprinse parcă din filmele de



Pavilionul israelian

un strop de băut,/50 de posturi TV, și nimic de văzut”. Sinceritatea definirii proprii se abrutizează, finalizîndu-se în spasme docile, timide, ale scindării și mai apoi ale anihilării sinelui, moșirea textului se sustrage deconspirării, iar instaurarea sau nu a relaționării încețoșează radiografiile poetice – „*întru în tine și cînd termin/am în cap vorbe*”; „*cum simți că nu te mai adăpostesc/ cuvintele (îmi spui că nu știi/dac-o să mai scrii/și ți-e frică)*”; „*...Erai un corp străin/ pentru mine, dormisem lîngă sinii tăi, dar, prea beat și prea laș/ n-am îndrăznit să-i ating*”. Dan Sociu cultivă autenticitatea și autentificarea crizisto-existențială, într-un exercițiu parafat al debarasării de convențional, îndeajuns de convingător în ale veridicului și verosimilului.

acțiune, în care indivizi dubioși, contrabandiști sau reprezentanți ai legii agită pistoale amenințîndu-se cu moartea, toalete insalubre, încăperi dărăpănate colcăind de vietăți locale și amici sîcitori dornici să emigreze în România sînt privite de „expediționar” cu uimire, perplexitate și iritare, dar și cu o reacție sănătoasă de valah pe care umorul îl ajută să depășească orice dificultate.

Deoarece, pe lîngă „jocul de pană” care sintetizează demersul scriptic, antrenînd cititorul în plăcerea lecturii încă de la primele pagini, umorul și fina analiză critică dau greutate și valoare acestui jurnal de călătorie. Atent la detalii și fin observator, autorul assemblează o imagine utilă pentru cititorul interesat exclusiv de modul în care se desfășoară existența societății cameruneze. Dar chiar și pentru cel mai strict colecționar de date și informații obiective detașarea de „harul” delicios al aventurii este extrem de dificilă.

Acțiunea Camerun este un „permis de liberă trecere” pentru toți cei care vor să uite un timp gustul amar al interminabilei democrații tranzitive din România în favoarea unei lumi unde imposibilul devine adeseori, în mod imperios și necesar, posibil.

dezbateri

Literatura română contemporană, la o nouă lectură integrală

Ion Simuț

Evenimentul editorial al anului 2005 este, fără îndoială, apariția cărții lui Alex. Ștefănescu *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*, la Editura Mașina de scris, cu sprijinul financiar obținut de la Raiffeisen Bank. Nu l-ar fi concurat, dacă ar fi apărut, decât două romane în a căror valoare cred foarte mult, pe necitite: *Domino* de George Bălăiță, anunțat la Editura Polirom, și volumul al treilea din *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, așteptat la Editura Humanitas. Cum acestea din urmă nu au apărut în 2005, evenimentul editorial al anului, în domeniul literar, rămâne cartea lui Alex. Ștefănescu. Din sfera politologiei, s-a impus cartea lui Vladimir Tismăneanu *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, apărută la Editura Polirom. De-o parte se află „Istoria” lui Alex. Ștefănescu care operează cu un criteriu exclusiv estetic aplicat valorilor afirmate în timpul comunismului, de cealaltă – „Istoria” lui Vladimir Tismăneanu, preocupată de o perspectivă politică asupra unui trecut întunecat și neprielnic.

Postludiu

Alex. Ștefănescu a debutat cu volumul *Preludiu* în 1977, o selecție severă din literatura română contemporană, o serie de profiluri de scriitori, o prefigurare a „Istoriei” din 2005. Critic de întâmpinare extrem de activ și de receptiv, cu o arie foarte largă de aplicație, Alex. Ștefănescu a scris de timpuriu în vederea unei „Istoriei” cuprinzătoare. Dar, cine ar avea curiozitatea să compare aceste prime pagini ar putea observa că în profilurile de azi, din „Istorie”, ale aceluiași scriitori prezenți și în *Preludiu* s-au păstrat numai câteva detalii. Criticul a recitit integral literatura română contemporană în ultimii zece ani și a rescris dintr-o perspectivă fundamental nouă, eliberată de circumstanțe. De pildă, dacă în selecția din *Preludiu* figurau Vasile Nicolescu și M. Ungheanu, în „Istoria” din 2005 aceștia lipsesc. Comparând numai repertoriile de nume dintre cele două cărți aflate la o distanță de aproape treizeci de ani, mai remarc faptul că în „Istorie” Alex. Ștefănescu a mai renunțat la Dimitrie Stelaru, Tudor George și Mihai Gafița, dintre cei prezenți în *Preludiu*. Desigur că adaosurile în 2005 sunt mult mai numeroase decât eliminările, dar vreau să subliniez că există o consecvență a criticului în privința opțiunilor pentru valorile fundamentale ale literaturii române contemporane. Tabloul e mai clar conturat în volumul *Prim-plan*, din 1987, unde toți cei 35 de scriitori români contemporani se regăsesc în „Istoria” din 2005, cu o singură excepție: Maria Banuș. „Prizonier al literaturii române”, cum se declara criticul în postfața la *Prim-plan*, destinat acestei captivități plăcute, Alex. Ștefănescu a lucrat deci de peste trei decenii la unul și același mare proiect: istoria literaturii române contemporane. O dovedesc și celelalte cărți ale sale, integrabile aceluiași lung preludiv: *Jurnal de critic* (1980), *Între da și nu* (1982),

Dialog în bibliotecă (1984), *Introducere în opera lui Nichita Stănescu* (1986). Critica sa de receptare de peste trei decenii și jumătate, desfășurată în revistele literare, îl recomanda pe Alex. Ștefănescu pentru a scrie o „Istorie”.

Luate împreună, cărțile și activitatea publicistică asigură credibilitatea punctului de vedere exprimat. Alex. Ștefănescu este, prin el însuși, prin tot ce a făcut pentru literatura română contemporană, o garanție de moralitate și de competență. Subliniez acest lucru, deși el ar trebui subînțeles, pentru a întâmpina disponibilitatea ușuratică a unora dintre opinenți de a-l denigra pe critic și de a-l culpabiliza pentru unele dintre opiniile lui.

În finalul volumului *Dialog în bibliotecă* figurează zece profiluri de scriitori români contemporani, regășibile (cu două excepții) în *Preludiu*, în *Prim-plan* și în „Istorie”. Ar merita analizate cele patru variante și evoluția lor în timp, în funcție de aprecierea criticului și de situarea valorilor într-un ansamblu ce se contura din ce în ce mai clar. S-ar observa munca enormă de cizelare, pe care a depus-o criticul, până la dobândirea formei unui profil în „Istoria” din 2005. Criticul nu și-a problematizat revizuirile, dar ele există atât în forma revederii propriilor opinii, a reevaluării unei opere, cât și în forma revizuirilor de formulări.

Ar fi bine, de asemenea, să avem o imagine a întregii activități a criticului, pentru a observa la câți scriitori contemporani, pe care îi cunoaște foarte bine, a renunțat. Dacă ar fi adunat tot „materialul” cât l-a scris, ar fi rezultat un corp critic cel puțin de trei ori mai mare decât actuala „Istorie” (1175 de pagini în formatul „Istoriei” lui G. Călinescu din 1941). Acest lucru arată celor care nu știu sau care nu vor să știe că Alex.

Ștefănescu a renunțat, în urma unor îndelungi deliberări, la scriitorii pe care îi cunoștea foarte bine (pentru că a scris despre ei), dar care nu au rezistat în tabloul final. Prin urmare, să nu-i reproșăm criticului că a uitat sau l-a ignorat pe cutare scriitor, ci să încercăm să înțelegem de ce nu l-a inclus. Ceea ce nu înseamnă că selecția scriitorilor nu trebuie discutată (cum voi și face imediat). Pe de altă parte, despre fiecare dintre scriitorii selectați în tabloul final al „Istoriei” Alex. Ștefănescu a scris mult mai mult. Aceste observații ne îndreptățesc să spunem că autorul a sculptat în propriul text când a realizat această formă finală a „Istoriei”, a renunțat la ceea ce credea că e un balast.

„Istoria” lui Alex. Ștefănescu ne apare astfel ca o concluzie a unei activități îndelungate sau chiar concluzia unei vieți de critic puse în slujba literaturii române contemporane. În acest „postludiu” e încorporată și o anumită doză de melancolie, cauzată de sfortarea epuizantă, melancolie acoperită însă de satisfacția unei împliniri. În consonanță cu postludiul critic e starea de „idealism epuizat” pe care și-o recunoștea criticul într-un articol din *Formula AS* (nr. 501, 4-11 februarie 2002). Finalizarea „Istoriei” i-a risipit orice iluzii în legătură cu literatura română în comunism și orice idealism privitor la perioada postdecembristă. Dar nu i-a risipit „bucuria de a citi și de a scrie”. „Literatura nu m-a dezamăgit niciodată” – afirmă criticul, gândindu-se, evident, la literatura de valoare, care, adaugă el în prefața la „Istorie”, nu datorează nimic comunismului.

O asemenea carte de sinteză absoarbe toată activitatea și toate cărțile de până acum ale criticului. I-a confiscat biografia pentru a i-o înnobila.

Bucuria literaturii și a marilor valori se vede foarte bine de-a lungul acestei „Istorie”, pentru că Alex. Ștefănescu nu face o lectură morocănoasă, artificioasă sau plictisită. Are o curiozitate vie, se indignează când e cazul sau jubilează comunicându-ne admirația pentru cărțile cele mai bune. Ne transmite permanent această bună dispoziție a lecturii critice. Celebrează marile



Lansarea *Istoriei literaturii române contemporane, 1941-2000*, de Alex. Ștefănescu, la Târgul Gaudeamus 2005, 25 noiembrie. În fotografie, de la stânga la dreapta: autorul, Domnița Ștefănescu, Bujor Nedelcovici și Ion Simuț, în fața standului Editurii „Mașina de scris”.

valori și Scriitorul ca personalitate unică, fără a-și lua măsuri de precauție prin scepticisme relativizante.

E o carte foarte bine scrisă și foarte bine gândită, de care avem nevoie cu toții, dacă mai credem în literatura română. Și, după ce citești „Istoria” lui Alex. Ștefănescu, nu poți să nu crezi în literatura română contemporană. Dacă ai pierdut încrederea, Alex. Ștefănescu te ajută să ți-o redobândești.

Valorizările

Zona din care, cu siguranță, vor proveni cele mai multe divergențe este aceea a valorizărilor. Alex. Ștefănescu nu ține să fie ciudat sau extravagant în preferințe, nici nu-și îndreaptă disproporționat selecția spre nume neașteptate. În ceea ce constituie miezul preferințelor sale nu e deloc surprinzător. Cel mai mare prozator al perioadei contemporane este Marin Preda, discutat generos în 22 de pagini, iar cel mai mare poet este Nichita Stănescu, înfățișat (cu imagini și analize de text) în 20 de pagini. Evident că nu e vorba numai de numărul cel mai mare de pagini câte sunt rezervate unui scriitor, deci nu iau în calcul numai un aspect cantitativ, ci e vorba și de o opinie critică fundamental pozitivă. Fiecare profil cuprinde: un portret-copertă, o biografie, un text critic de analiză a operei, fotografii, copii după manuscrise sau alte documente, o bibliografie completă a operei. Marin Preda și Nichita Stănescu sunt suverani, așa cum sunt și în conștiința publică.

După acest criteriu al spațiului tipografic, în ierarhia valorilor literaturii contemporane din „Istoria” lui Alex. Ștefănescu urmează: Petru Dumitriu (cu 18 pagini), Mircea Eliade și Mircea Cărtărescu (cu câte 16 pagini), G. Călinescu, Marin Sorescu și Augustin Buzura (cu câte 14 pagini), Titus Popovici (singurul nume surprinzător în această listă), I.D. Sîrbu, Mircea Horia Simionescu, Mircea Dinescu și Matei Vișniec (cu câte 12 pagini). Dintre critici, de cea mai mare prețuire se bucură Monica Lovinescu, Nicolae Manolescu și Eugen Simion (discuțate în câte 12 pagini). Acesta ar fi vârful ierarhiei valorilor literaturii române contemporane, în viziunea lui Alex. Ștefănescu. Putem să-l comentăm în fel și chip, dar, comparativ cu aprecierile încetățenite, nu putem să spunem că nu e just.

Mijlocul acestei ierarhii îl alcătuiesc scriitorii înfățișați în 10 pagini, în următoarea ordine din sumar: Lucian Blaga, Constantin Noica, Petre Pandrea, Geo Bogza, Radu Tudoran, N. Steinhart, Eugen Barbu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ana Blandiana, Ovidiu Genaru (o valorizare surprinzătoare), V. Voiculescu, Nicolae Breban, D.R. Popescu, Ștefan Bănuțescu, Constantin Țoiu, George Bălăiță, Paul Goma, Emil Brumar, Bujor Nedelcovici și Gabriel Liiceanu. Aș putea continua acest recensământ, dar nu cred că mai e nevoie. Următoarele trepte sunt reprezentate de scriitorii prezentați în 8, în 6, în 4 pagini și, în sfârșit, scriitorii așezați într-un „panoramic” la sfârșitul unei secvențe temporale. Alex. Ștefănescu riscă opțiuni foarte clar ierarhizate. Desigur că ar trebui să intrăm în conținutul valorizărilor, adică în modul de interpretare, dar pentru perspectiva generală informațiile pe care le-am adus sunt semnificative, cu condiția să nu le absolutizăm. Pentru că există profile de scriitori cărora li se acordă spațiu amplu, dar opinia criticului este total negativă, ca în cazul lui Paul Goma, sau în mare parte negativă, ca în cazul lui



Pavilionul românesc

Eugen Barbu. Să mai particularizăm câteva situații. Apreciat ca artist, Ștefan Bănuțescu este, în finalul celor 10 pagini destul de drastic penalizat: „Excesul de frumusețe livrescă se suportă greu. Parcurgând Cartea Milionarului, cititorul se află în situația muștei care se înecă în miere” (p. 582). La fel, Mircea Horia Simionescu, prezentat admirativ ca „Domnul Literatură”, este sancționat pentru romanul Cum se face, considerat „ilizibil, lipsit de sens, scris exclusiv din plăcerea autorului de a vedea șapirograful literaturii funcționând” (p. 613). Profilul MHS începe foarte bine și se termină, imprevizibil, foarte rău. Nici Petru Dumitriu, situat foarte sus între preferințele lui Alex. Ștefănescu, nu este cruțat: „Ca și despre Titus Popovici, despre Petru Dumitriu se poate spune că a făcut parte din nomenclatura comunistă nu numai ca un arivist, ci și ca un scriitor dornic să se documenteze. (...) Cu firea sa impulsivă, nestăpânită, Petru Dumitriu s-a grăbit însă să-și comunice impresiile opiniei publice din Occident, ceea ce a dus la scrierea unor texte indecise, amestec de reportaj, pamflet și autobiografie, cu fulgurații de mare literatură” (p. 267). Punctul de pornire a prezentării operei lui Petru Dumitriu luptă cu un scepticism mai degrabă propriu decât împrumutat: „Opera lui Petru Dumitriu a avut soarta tragică a Titanic-ului. Privită cu încredere încă din faza de șantier, aclamată de o mulțime entuziastă la inaugurare, s-a izbit în scurt timp de stupiditatea masivă a realismului socialist, s-a sfărâmat și s-a scufundat în adâncurile amneziei colective. A trebuit să treacă mult timp pentru ca scafandri curajoși să identifice locul naufragiului și să înceapă să aducă la suprafață fragmente din glorioasa epavă” (p. 254). În privința operei lui Petru Dumitriu, Alex. Ștefănescu face tocmai o astfel de operațiune de scafandru: recuperează fragmente dintr-o „glorioasă epavă” – ceea ce înseamnă că nu are o părere superlativă despre ea, deși îi consacra nu mai puțin de 18 pagini. Să nu ne lăsăm deci înșelați de aparențe. Scriind într-un spațiu atât de extins despre Petru Dumitriu (al treilea ca dimensiuni după Marin Preda și Nichita Stănescu), Alex. Ștefănescu urmărește „înzeștrarea de mare scriitor în aceste creații mai mult sau mai puțin false” (p. 254). E un mod foarte convingător de a arăta „ce s-a întâmplat cu literatura română în timpul comunismului”, cum ar fi vrut criticul să-și intituleze sinteza sa într-una dintre variante.

Evaluările lui Alex. Ștefănescu sunt întotdeauna lucide și nuanțate. Nu toți cei prezenți însă în „Istorie” se justifică printr-o

opinie pozitivă a criticului. Dimpotrivă, de câteva ori, profilele sunt totalmente negative: Mihai Beniuc, Ov. S. Crohmălniceanu (detestat în postura de critic, acceptat numai ca autor SF), Nina Cassian, Alexandru Ivasiuc și Paul Goma, prinse într-o vehemență neîmblânzită, chiar dacă uneori ușor catifelată. Judecata critică e inflexibilă pe tot parcursul celor opt pagini ale portretului făcut lui Alexandru Ivasiuc: „Inexpresivitatea romanelor lui Alexandru Ivasiuc se datorează nu formulei adoptate, ci pur și simplu lipsei de talent literar” (p. 626); „Până la urmă, Al. Ivasiuc nu se acreditează ca un prozator. El va rămâne probabil în istoria publicisticii noastre culturale ca un eseist, înzestrat cu aptitudinea de a-și însuși și de a susține cu fervoare ideile epocii” (p. 630); dar ca eseist, Al. Ivasiuc nu face decât „echilibristică pe sârma marxism-leninismului” (p. 625). Pentru posteritate, Al. Ivasiuc nu are nici o șansă. După părerea lui Alex. Ștefănescu, statuia pe care voiau să i-o ridice lui Paul Goma admiratorii „s-a prăbușit cu totul și s-a transformat într-un morman de moloz” (p. 646), iar memorialistul s-a scufundat în noroi, prin limbajul descalficant folosit (p. 651); Paul Goma i se pare criticului „dezamăgitor” în tot ceea ce face. Acestea ar fi cele mai frapante penalizări sau devaluări. În celălalt sens, pozitiv, poate surprinde evidențierea lui Petre Țuțea (în șase pagini admirative), când, de fapt, acesta nu prea contează pentru literatură. De altfel, Alex. Ștefănescu își face aproape un program din aprecierea superlativă a calității de scriitor a unor personalități extraliterare: Constantin Noica, Petre Țuțea și Petre Pandrea (la începutul „Istoriei”), Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Horia-Roman Patapievici, Adrian Cioroianu și Toader Paleologu (în final). Gestul critic merită remarcat, ca unul foarte semnificativ în spațiul valorizărilor.

Alte observații se pot formula în legătură cu integralitatea unuia sau altuia dintre portrete și cu accentele sau lacunele lor. Dumitru Țepeneag este prezentat prea sumar, numai cu cărțile debutului, până la exilarea în Franța în 1971, sărind apoi la trilogia postdecembristă începută cu *Hotel Europa*. În mod flagrant, lipsesc toate cărțile unei întregi perioade, 1973-1989, deși ele aparțin indubitabil literaturii române. Petru Popescu este prezentat mult prea îngăduitor, după părerea mea, deși criticul concede în final că „triumful lui Petru Popescu în Occident – triumf real, certificat prin multe sute de mii de dolari și printr-o vilă în Beverly Hills – are și ceva trist” (p. 666). Alexandru Papilian este prezentat generos cu





cărțile scrise în Franța (privilegiu refuzat lui Dumitru Țepeneag), ba mai mult portretul se încheie cu prezentarea unui roman scris în altă limbă decât româna (p. 995-996), încalcând de două ori convențiile pe care criticul și le asumase: romanul a apărut numai în franceză, iar pe deasupra e și din 2002, depășind limita anului 2000 pe care sinteza o anunță. E o inconsecvență de atitudine, ce se vede destul de bine. M-a nedumerit apoi, în cazul lui Ion Băieșu, atenția exagerată acordată schițelor cu Tanța și Costel, în contrast cu ignorarea totală a romanului *Balanța*, cea mai importantă realizare a scriitorului. Proza lui Eugen Uricaru, bine apreciată, este analizată fără *Vladia*, cel mai important dintre romanele sale. D. R. Popescu este complet ignorat ca dramaturg – după părerea mea, în mod exagerat: „Piese de teatru ale lui D. R. Popescu sunt toate nerelevante din punct de vedere literar” (p. 562-563). Am mai putea discuta multe astfel de detalii ale valorizărilor, dar mă opresc aici, pentru că sunt de remarcat alte lucruri mai importante.

Multe dispute, răutăți și răfuieli vor stârni absențele din „Istorie”. Pentru că cele mai multe reproșuri vor veni dinspre absenții ultimelor generații, eu încep prin a observa că lipsesc din primele două secvențe temporale, 1941-1947 și 1948-1959: Ion Marin Sadoveanu, Perpessicius, Ion Vinea (cel puțin la fel de relevant ca Ion Barbu, dacă nu mai mult, prin opera postumă) și, mai ales, Vladimir Streinu, dintre scriitorii interbelici care își continuă activitatea cu mari dificultăți. Lipsesc apoi, indiferent de epoca în care i-am include: Pavel Chihaia, Alexandru Vona, Alice Botez, Octavian Paler, Sorin Titel, Romulus Guga, Nicolae Balotă, Victor Felea, Aurel Rău, Iosif Naghiu, Norman Manea, Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu, Constanța Buzea, Marin Mincu, Virgil Nemoianu și mulți alții. Nu zic nimic de Ion Lăncrănjan sau Paul Anghel, pentru că nu sunt sigur că aceștia ar fi meritat să figureze într-o selecție de exigență celei susținute de Alex. Ștefănescu. Zona basarabeană ar fi solicitat o altă abordare, care să depășească restrângerea la un singur nume, Grigore Vieru.

Cele mai multe victime provin din două zone: postmodernismul și critica universitară. Să spun, fără a mai lungi explicațiile, că Alex. Ștefănescu este anti-postmodernist convins ca gust estetic și un anti-universitar în privința concepției istoriei literare asupra contemporaneității. Cele două atitudini negative definitorii comunică între ele.

După Eugen Negrici, cel din *Literatura română sub comunism (I. Proza, 2002)*, Alex. Ștefănescu pune pentru a doua oară sub semnul întrebării optzecismul ca fenomen de istorie literară și postmodernismul ca fenomen estetic. În ambele sinteze, contestația este radicală și devastatoare. Ca și Eugen Negrici, Alex. Ștefănescu pariază, dintre prozatorii optzeciști, pe Mircea Cărtărescu și pe Mircea Nedelciu. Există însă importante diferențe de valorizare. Dacă pentru Eugen Negrici, Ștefan Agopian, Bedros Horasangian și Gheorghe Crăciun sunt trei dintre scriitorii cei mai importanți (Ștefan Agopian este chiar cel mai important scriitor din *toată* literatura română contemporană), pentru Alex. Ștefănescu aceștia trei pur și simplu nu există și nu contează nici măcar într-un paragraf de două rânduri. Ioan Groșan, Adriana Bittel și Stelian Tănase, prezenți la Alex. Ștefănescu și bine apreciați, lipsesc la Eugen Negrici. Comparația se oprește aici, pentru că Eugen Negrici nu a publicat deocamdată decât partea despre proză a sintezei sale. Dintre prozatori, eu i-aș mai fi inclus cel puțin pe Mircea

Săndulescu, Ioan Dan Nicolescu, Radu Țuculescu și Alexandru Vlad, măcar printre profilurile din „panoramic”.

Dintre scriitorii optzeciști sau nouăzeciști (deci posibil a fi integrați postmodernismului), Alex. Ștefănescu îi mai reține pe Ioan Flora, Matei Vișniec, Marta Petreu, Mihail Gălățanu, Mircea Bârsilă, Gabriel Chifu, Cristian Popescu și Ovidiu Hurduzeu (în portrete speciale), plus la „panoramic” pe Dan C. Mihăilescu, Mircea Scarlat, Dan David, Emil Hurezeanu, Florin Sicoe și, cu voia dumneavoastră, ultimul pe listă, Ion Simuț. Aceștia figurează la capitolul dedicat intervalului 1972-1989. Trebuie adăugați neapărat și scriitorii prezentați în panorama postdecembristă: poeții Ioan Es Pop, Diana Manole, Daniel Bănuțescu, Lucian Vasilescu și alți câțiva, prozatorii Dan Stanca, Adrian Oțoiu, Cătălin Mihuleac, Petre Barbu, Dumitru Radu Popa etc., critici literari, esești și publiciști, dintre cei afirmați în ultimul deceniu și jumătate. Dar lipsește toată pleiada de poeți optzeciști (bucureșteni, clujeni, ieșeni sau timișoreni), lipsesc prozatorii „desantului 83”, lipsesc și alte nume considerate importante de către alți critici.

În privința criticilor selectați, cred că unul dintre criteriile lui Alex. Ștefănescu a fost implicarea lor în receptarea și promovarea literaturii contemporane. De aceea îi găsim în „Istorie” cu portrete generoase pe Nicolae Manolescu și Eugen Simion, dar și pe Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu, Valeriu Cristea, Gheorghe Grigurcu, Matei Călinescu. Dintre universitarii fără prea mare tangență cu literatura contemporană figurează doar Șerban Cioculescu, Edgar Papu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Al. Piru, prezent și el, e din categoria universitarilor implicați în receptarea imediată a literaturii, ca și Livius Ciocârlie, Cornel Ungureanu sau Marian Papahagi. Dar am impresia că neuniversitarii sunt preferații lui Alex. Ștefănescu; pe lângă criticii eminenți ai generației '60, menționați mai sus, mai apar: Alexandru Paleologu, I. Negoitescu, Monica Lovinescu, Adrian Marino, Alexandru George, Mircea Iorgulescu, Dan C. Mihăilescu. Dintre istoricii literari, este, de pildă, preferat Z. Ornea și nu universitarul Paul Cornea. Din aceleași motive, ale manierei universitare sau ale predispoziției teoretizante, bănuiesc că lipsesc: Ion Vlad, Mircea Zăciu, Ion Pop, Mircea Muthu, Mihai Zamfir, Mircea Martin, Al. Călinescu, Eugen Negrici etc. etc.

Critica de gust

Alex. Ștefănescu nu se ascunde sau nu se baricadează în spatele unor idei, sisteme sau direcții și cred că ar subscrie mărturisirilor lovinesciene despre impresionismul inevitabil, pe care e bine să și-l asume criticul actualității: „Critica – scria E. Lovinescu în finalul celui de-al treilea volum de *Memorii* – nu este o știință și, probabil, nu va fi niciodată. Iată adevărul. Toate criteriile de ordin obiectiv, chiar când sunt temeinice, n-au valabilitate universală; îndărătul lor stă gustul, variabil de la epocă la epocă, de la loc la loc, de la om la om. Instrumentul critic nu este un instrument de precizie, ci e supus la aproximații simțitoare chiar și în mâini pricepute și oneste, pentru că gustul e o ecuație personală, determinată de un element mobil”. Cred că, în această privință, dar și în altele, Alex. Ștefănescu este un lovinescian, pentru care pe primul loc se situează combinația dintre probitatea intelectuală și gustul personal. În „Istoria” sa, criticul nu e înverșunat, dovedește întotdeauna bună-credință și

calm, iar dacă greșește în selecția sa prin omisiune nu o face din răzbunare sau interes. A greși cu bună-credință e cu totul altceva decât a greși cu rea-credință. Încrederea pe care ți-o insuflă un critic, pasiunea marilor valori, prețuirea unicității unei personalități creatoare sunt esențiale.

Alex. Ștefănescu repudiază teoriile și ideologiile critice. El este un critic de gust, nu un teoretician sau un ideolog. Alege la modul impresionist, adică perfect liber, ceea ce-i place, fără a deduce selecția dintr-un sistem critic, dintr-o concepție orientată într-o direcție anume sau dintr-un set de norme și principii estetice. Consideră unică valoarea literară. De aceea ea nu poate fi depistată printr-un detector științific, „obiectiv”, instruit cu anumite reguli. Subiectivitatea criticului, impresionismul alegerilor sale, recunoscute ca atare, sunt forme de onestitate, de probitate intelectuală. O teorie a capodoperei, de tip dragomirescian, e tot ce-i poate fi mai străin lui Alex. Ștefănescu. Se vede acest lucru foarte bine și din preferințele pe care le are (așa cum am arătat) pentru anumiți critici, pentru Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu și Valeriu Cristea, mai mult decât pentru o întreagă pleiadă universitară. Nicolae Manolescu și Eugen Simion nu sunt personalizați prin prisma metodelor sau a sistemului lor de lecturi critice. E semnificativ, de pildă, că, în cazul lui N. Manolescu, analiza celor trei tipuri de roman, diferențiate în *Arca lui Noe*, nu beneficiază de nici o atenție, după cum volumele *Întoarcerea autorului* sau *Sfidarea retoricii* de Eugen Simion sunt ignorate. Din critica lui Nicolae Manolescu, lui Alex. Ștefănescu par să-i placă mai mult „temele” și activitatea de cronicar literar, după cum din critica lui Eugen Simion glosează preferențial portretele din cele patru volume de *Scriitori români de azi*. Alex. Ștefănescu are repulsie (nemărturisită) față de teoria literară, iar rezultatul este o atitudine dacă nu anti-universitară, atunci una foarte rezervată față de o astfel de opțiune sau de modalitate de abordare a textului. Repulsia față de postmodernism o putem include în aceeași explicație a repudierii oricărei teorii sau ideologii literare. Mi-o explic, o înțeleg, deși nu o accept. Postmodernismul nu e sfârșitul literaturii, cum nu a fost nici modernismul la vremea lui, în simbolism și postsimbolism – un modernism despre care mulți credeau atunci, în faza lui incipientă, că e apocalipsa literaturii. E o schimbare care tulbură neliniștitor percepția valorilor și reperele încetățenite. Alex. Ștefănescu se apără de această tulburare printr-un conservatorism protector, dacă prin conservatorism se înțelege nostalgie a modernității.

Alex. Ștefănescu confirmă în „Istoria” sa un tablou al valorilor consacrate de o întreagă epocă a criticii estetice, solidarizându-se în mare măsură cu opțiunile ei în favoarea generației '60 (de la Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Augustin Buzura la Leonid Dimov, Nicolae Breban și Radu Petrescu) și a câtorva dintre scriitorii generației războiului (Emil Botta, Geo Bogza, Marin Preda, Ștefan Augustin Doinaș). Nu revizuieste, consacră. Demonstrează încă o dată ideea că în centrul canonului literaturii române postbelice se află scriitorii generației '60. O face cu risipă de inteligență critică, cu talent epic și portretistic, relevând drama literaturii române în comunism și soluțiile ei de supraviețuire.

Istoria hollywoodiană a literaturii române (II)

Laszlo Alexandru

“În această carte este sărbătorită **individualitatea**. Scriitorii sînt considerați mai importanți decît eventualele grupări din care fac parte sau tendințe pe care le reprezintă” (p. 8). Cu acest principiu ordonator la temelia lucrării, Alex. Ștefănescu își propune să exceleze într-o abordare **morfologică**, dar rămîne lacunar pe linia **sintactică** a tentativei sale.

Ce-i drept poate fi obositoare, ba chiar extravaganță strategia socială prin care unii scriitori își proclamă neobosit apartenența la o generație (de pildă optzecistă), pentru a-și susține reciproc ascensiunea literară. E vorba de o mică viclenie cotidiană, care îndeamnă cititorul la prudență. Pe de altă parte însă, este aberant să încerci – așa cum se căznește autorul *Istoriei literaturii române contemporane* – să descrii ansamblul unei literaturi, fără a realiza o minimă taxonomie a sa. Mentea umană e programată să structureze elementele realității, în baza genului proxim și a diferenței specifice. Istoricul literar poate lua în considerare vîrsta scriitorilor, creînd diferite serii generaționiste (de ex.: șaizeciști, optzeciști, douămiiști). El poate stabili diverse categorii tematice ale operelor examinate (inclusiv G. Călinescu trasa capitole intitulate “Proza idilică”; “Noul mesianism”; “Critica universitară” etc.). El poate identifica anumite zone literare în care să cuprindă grupurile de scriitori (de ex.: bucureșteni, clujeni, ieșeni, timișoreni etc.). Nimic din toate acestea la Alex. Ștefănescu! Sub pretextul că sărbătorim “individualitatea”, ni se plimbă prin fața ochilor o serie infinită de fișe de autor.

Alte două criterii fundamentale sînt dezinvolt stabilite de protagonist în sumara sa prefață, iar apoi la fel de grațios încălcate în cuprinsul lucrării: aspectul lingvistic și cel cronologic. “Prin literatură română în această carte se înțelege literatura scrisă în limba română (indiferent în ce

țară). Literatura scrisă în alte limbi pe teritoriul României sau de către scriitori de origine română în alte țări nu intră în raza de interes a *Istoriei literaturii române contemporane*” (p. 7). Aceste precizări răspicate nu-l împiedică totuși pe autor să se oprească pe larg la două cărți în limba franceză de Petru Dumitriu (p. 266-267), să povestească un roman redactat în limba franceză de Alexandru Papilian (p. 995), să consemneze și recenzeze șase romane în limba engleză de Petru Popescu (p. 665-666) etc.

Călăuza noastră precizează încă din titlu că “literatura română contemporană” acoperă anii 1940-2000 și subîmparte întreaga sa materie de studiu în cinci secvențe: 1941-1946, 1947-1959, 1960-1971, 1972-1989, 1990-2000. Dar o istorie literară se cuvine să acorde maximă seriozitate elementului cronologic. Nu ar trebui să existe prezentare (literară sau de alt tip) care să trateze evenimentele în mod nediferențiat, parcă într-un etern prezent. Or evoluția / involuția regimului comunist, în contextul căruia e proiectată literatura, își găsește loc doar într-un fundal neglijabil, în scurte fișe superficiale, care introduc fiecare secvență în parte. L-am pune în dificultate pe Alex. Ștefănescu întrebîndu-l după ce criterii definește conceptul de “contemporaneitate”. De ce ar trebui să pornim discuția tocmai de la 1940, și nu, bunăoară, de la 1945, o dată cu începutul comunismului? Cum putem oare considera o etapă unitară perioada 1960-1971 (care asista la zvircolirea finală a stalinismului și la moartea lui Gheorghiu-Dej, dar consemna și firavul dezgheț permis de tînărul Ceaușescu, pentru a culmina apoi cu noul îngheț proclamat de tezele din iulie)? și așa mai departe.

Chiar acceptînd cu indulgență premisele cronologice discutabile și periodizarea haotică a autorului, nu ne putem stăpîni mirarea constatînd că el însuși încălcă regulile pe care și le-a trasat. Revista inconformistă *Fracturi*, publicată de Marius Ianuș, a apărut în ianuarie 2002 (dar e totuși persiflată la p. 1093). La fel și proza Ioanei Băețica (ibidem). Unele “tinere talente” promovate energic de istoricul literar nu apucaseră să-și publice volumele înainte de anul 2000: Liviu Georgescu, Cristian Tudor Popescu, Tudorel Urian etc. Mira Feticu, Daniel Cristea-Enache și Andreea Deciu debutează în volum abia în 2001, dar cu toate acestea li se consacră adnotări generoase. “Vedetele” eseisticii sînt considerate H.-R. Patapievic și Adrian Cioroianu (ambii cu volume publicate în 2001), ba chiar și Toader Paleologu (cu o carte din... 2004). În discuție nu sînt aici numele amintite, ci incapacitatea autorului de a pune în practică o minimă consecvență față de propriile sale principii de structurare a istoriei literare.

“Ordinea în care sînt prezentați scriitorii este în linii mari cronologică, dar nu în funcție de data nașterii lor, ci de perioada în care ei au venit în prim-planul vieții literare, manifestîndu-se cu ferveore (sau tăcînd semnificativ, ca Lucian Blaga

sau Vasile Voiculescu)”, ne asigură asupra metodei sale de lucru Alex. Ștefănescu (p. 7). Ce bine-ar fi fost dacă măcar aici s-ar fi ținut de cuvînt! Dar de ce oare Mircea Eliade e tratat la perioada 1948-1959? Numai pentru că, venind el pe-atunci în “prim-planul vieții literare” românești, și-ar fi împins cu siguranță cititorii în pușcărie? N. Steinhardt, în intervalul 1948-1959, ducea o existență absolut marginală: *Jurnalul fericirii* a explodat în mîinile cititorilor abia după căderea comunismului. De ce Ion D. Sîrbu apare în carte la perioada 1960-1971? În închisoarea Jilava, ca deținut, sau în mina Petrila, ca vagonetar, nu era tocmai în “prim-plan” pe vremea aceea... Ion Caraion, în aceeași perioadă a anilor ‘60, era cam ocupat cu pușcăriile comuniste și se confrunța cu o condamnare la moarte.

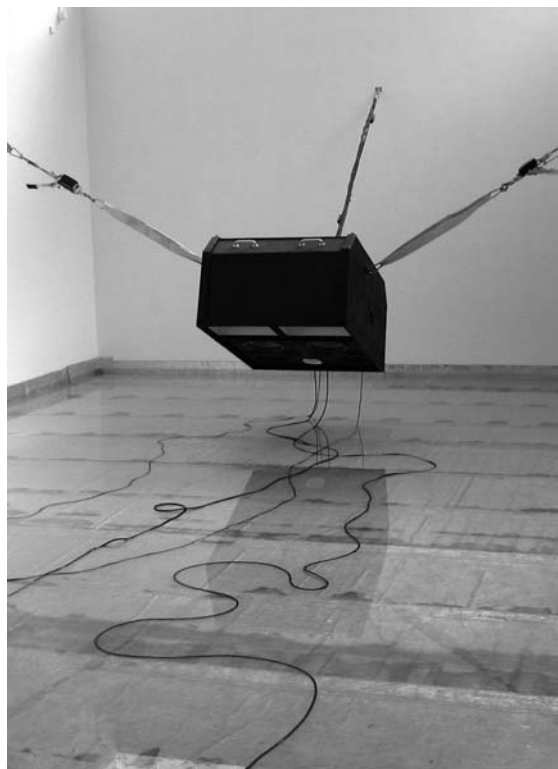
Ce să mai spunem de faptul că evenimentul editorial cel mai spectaculos al anilor ‘90 – impunerea în conștiința publică a *Jurnalului* semnat de Mihail Sebastian – nici măcar nu e amintit în această istorie a literaturii contemporane...

Ce e nou?

Conținutul fiind așa cum este, unde rezidă oare forța de impact a cărții? În mod sigur ea poate fi regăsită la nivelul formal, de suprafață. Mai ales concepția grafică impresionantă și calitatea tipografică a obiectului cultural merită laudele cele mai sincere și entuziaste. Fidel intenției sale de a celebra individualitatea creatoare, Alex. Ștefănescu edifică, prin acumulare, portretul scriitorului-vedetă. Fiecare fișă de lectură se deschide cu poza impunătoare, pe o întreagă pagină, a autorului comentat (absolut memorabil rămîne Ioan Alexandru – altminteri poet antipatic – răstignit în extaz sub fulgii de nea). Creatorul surprins în ipostaze imprevizibile, de unul singur sau alături de colegi, ba chiar și în compania unui... cal, o pagină de manuscris fotografiată, casa șubrezită a copilăriei, chipul părinților (în cazul lui Marin Preda), la plimbare zîmbitor cu fiica prin grădină (Lucian Blaga), sau ținîndu-și tîndru nepoțica în brațe (Vasile Voiculescu), o scrisoare particulară sau o dedicație amicală pe o pagină de carte etc. vin să configureze universul complex și în același timp atît de inefabil al scrisului artistic.

Acolo unde cuvintele nu ne spun mare lucru, conceptele critice sînt deficitare, consecvența demersului explicativ este în suferință, iar analiza e aproape inexistentă, o mîină consistentă de ajutor îi oferă autorului forța de impact a imaginilor. Pagina aerisită și permanent îmbogățită cu ilustrații fascinante, machetarea cu bun gust, desenele și mărturiile grafice variate vin să captiveze atenția observatorului curios, care din totdeauna visase la fructul oprit al privirii furișate în culise. Nu periodizări, revizui, lupte literare, ierarhii sau clasificări aride și complicate, ci un dezmăț elementar de imagini ne propune această *Istorie (hollywoodiană) a literaturii române contemporane*. Chipul scriitorului, care fusese interzis – pînă și în umilul format de buletin – de-a lungul deceniilor de comunism, revine astăzi în triumf.

(va urma)



Pavilionul brazilian

Orizonturi sud-est europene

Mircea Muthu

Cercetări de slavistică

Lucrări precum cele semnate de bănațeanul Jiva Milin - *Studii de slavistică* (1998) și *Din vechile relații culturale sârbo-române* (1999) - alcătuiesc un *remember* întotdeauna necesar atunci când, fără idiosincrazii, ne raportăm la cultura noastră medievală. Or, la începuturile acesteia primează contextualizările; circulația „literaturii” scrise, compusă în mod obișnuit din texte canonice sau omilii este parte integrantă dintr-un țesut conectiv în care dimensiunea slavă a avut o funcție polarizatoare. Nici în slavistica modernă n-au lipsit opiniile tranșante, doar praxisul comparativ (la nivel lingvistic sau la acela al imaginarului) mediind până la urmă între extreme. Dacă, de pildă, J. Pfitzner susținea - în *Istoria Europei răsăritene și istoria slavilor ca problemă de cercetare* (1934) - că slavii sunt integrabili în Europa de răsărit, pentru Frank Wollman bunăoară, într-o utilă **Metodologie** (1936), „circulația structurilor interslave este un fenomen constatabil” - și asta în baza înrudirilor genetice! - în vreme ce „o circulație europeană răsăriteană este o ficțiune”. Studiul medievalității românești (nu doar) timpurii îl infirmă pe comparatistul Wollman din faza lui interbelică și îl confirmă în schimb pe Pfitzner. Dacă între slavii de apus (cehii, slovacii, polonezii) și cei din sud (slovenii, croații) relațiile au fost aproape nule, în pofida comunei lor orientări occidentale, cu slavii ortodocși lucrurile se schimbă aproape radical. Este vorba, mai ales, de literatura ecleziastică realizată și multiplicată în sudul slav și transferată spre Ucraina și Rusia, apoi - specifică Corneliu Barborică - „după instalarea turcilor în Balcani cunoscând o mișcare în sens invers” (*Studii de literatură comparată*, 1987). Țările Române, la care se adaugă, parțial, Transilvania au constituit o mare zonă de tranzit și asta dincolo de importanța filologică a manuscriselor redactate și copiate în slavonă sau în slavo-română. Îndatorat unei ilustre galerii de învățați în materie - citați fiind Nicolae Iorga, I. Bogdan, Emil Turdeanu, A. I. Iațimirski sau Ion-Radu Mircea, I. Iufu etc. - Jiva Milin inventariază prezența elementului sârbesc, nu înainte însă de a reitera opinia, tot mai acreditată în ultimii ani, că manuscrisele religioase sud-slave au circulat la noi înainte de căderea Bulgariei (1393) și a Serbiei (1459) sub stăpânirea Semilunii. Schițând istoricul cercetării manuscriselor slavo-române și plasând apoi manuscrisele slavone sârbe și scrierile sârbești în ansamblul relațiilor culturale româno-sârbe specialistul oferă, cu acribie descriptivă, o convingătoare geografie istorică și culturală. Se descriu astfel manuscrise slavone sârbe și scrierile sârbești aduse din Serbia și Bosnia, apoi cele aduse de la Muntele Athos, după cum în alte secțiuni găsim inventariate texte slavone aduse din Bulgaria, cele de redacție sârbă copiate în Țara Românească, Moldova ș. a. În aceeași ordine autorul inventariază șapte manuscrise slavo-române de redacție sârbă în Transilvania. Fiecare manuscris e tratat cvasimonografic: descriere, circulația presupusă, proveniența, individul sau mânăstirea cărora le-a aparținut, în sfârșit, specialiștii care l-au consemnat ori studiat. Între reperele bibliografice de istorie literară (Giorgie

Pascu, Nicolae Cartoian) și-ar fi găsit locul firesc și lucrarea lui Nicolae Drăganu - *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie des origines à la fin du XVIII e siècle* (1938, versiune românească în 2003) - unde, alături de sursele maghiare și germane, se fac trimiteri și la manuscrise slavo-române de redacție sârbă. Oricum, concluzia că aceste texte manuscrise „preced cu unul sau cu două secole primul manuscris slavo-român datat, *Tetraevanghelul* popii Nicodim (1404-1405)” este certificată de această nouă evaluare cu o certă valoare instrumentală. La aceste cercetări se adaugă și *Lexiconul autorilor sârbi din România în perioada postbelică*, imprimat de Jiva Milin în 2004. Sunt repertoare absolut necesare pentru procesul de cartografiere a relațiilor noastre culturale cu alte etnii și popoare.

Încă un termen: Balcania

Într-un evantai al derivatelor terminologice alcătuit din *balcanologie* (disciplina), *balcanitate* (axiologie comună popoarelor sud-estice dintr-o anumită perioadă), *balcanism* (concept-imagie cu multiple semnificații), *om balcanic* (antropologie) și *balcanizare* (realitate politică și etnică fragmentată) termenul **Balcania** circumscrie, la începuturile sale și la modul deziderativ, o geografie politică. Într-un text din 1933 Victor Papacostea explica faptul că Balcania este o noțiune de factură „și poate chiar de origine” mazziniană și că el circula în corespondența conspiratorilor în perioada 1848 - 1877, rezumând o întreagă concepție politică pe liniamentul unei confederații dorită încă de Rhigas Velestinlis (*Balcania*, în „*Libertatea*”, 1936, text republicat în „*Secolul XX*”, 1990, nr. 7-9). Odată cu ecloziunea romantică și, concomitent, cu formarea statelor naționale termenul, golit de conținut, a dispărut din limbajul cancelariilor diplomatice, pentru ca ideea confederatismului să reapară în epoca interbelică, Ceea ce, însă, nu-l salvează și asta în pofida unui titlu de revistă - „*Balcania*” - scoasă de același Victor Papacostea sub egida Institutului de Studii și cercetări balcanice între 1936 și 1943 (publicație ce apare într-o serie nouă, din 2004, la Craiova). În revista internațională a lui Papacostea termenul e pus deja între ghilimele (cf. V. Mihăilescu, *La Balcania centrale*, în „*Balcania*”, tom VI, 1943) - semn că erodarea acestuia era în curs. Astăzi, dacă mai este folosit, își păstrează doar o aură mentalitară fiind încadrat, mai mult subsidiar, în orizontul utopiei/distopiei sud-est europene. Într-o culegere de istorisiri înflorite metaforic, **Pierdut în Balcania** (1968) Fănuș Neagu mută pur și simplu termenul în Câmpia Română, autohtonizându-l astfel pe o dimensiune mitică sui-generis. Dacă „balcanismul este o realitate devenită mentalitate, Balcania este un mit”, conchide Constantin Geambașu (*Homo balcanicus*, în vol. *Ipostaze lirice și narative*, Medro, București, 1999, p. 139) pentru ca, recent, conținutul termenului - modificat - să fie re-așezat la locul său, chiar dacă este redus la segmentul româno-elen sau eleno-român. „*Balkania*, scrie Monica Săvulescu Voudouri, nu reprezintă un loc geografic, pe-o hartă. Reprezintă o stare. Reprezintă accesul la mai multe culturi. Nu prin proximitate ci prin identitate amestecată. *Balkania* este un nume și o metaforă. Căreia îi aparții prin spirit, prin istorie și prin educație”. Metafora acoperă sau, mai

exact, circumscrie „lumea noastră inteligentă, mobilă, labilă, întreprinzătoare, întrajutătoare, rotunjită la colțuri, permisivă și opresivă în momentul nebăgării de seamă, iute și subtilă în intenții” (*Balkania, veșnica noastră întoarcere*, Omonia, București, 2004, p. 5 și 73). Universul ficțional, îndeosebi liric, evocă pe același portativ o „Balcanie posibilă” în proiecții simbolice, aluvionate de rezonanța, devenită exotică, a termenului. De la sensul introdus de către mazzinieni, acum un veac și jumătate, cuvântul **Balcania** a ajuns să semnifice o forma mentis, constitutivă nu atât politicului cât unei geografii umane. El reflectă, într-un fel, dezideratul întrerupt de sincope istorice, al unității în diversitate a sud-estului european.

Despre „omul balcanic”

Aspirând, „prin tatonări evident superficiale, să pătrundă spiritul balcanic la el acasă”, Antoaneta Olteanu - specialistă în domeniul etnologiei comparate - juxtapune o sumă de informații ce vizează geografia politică a sud-estului, conturile demografice, chestiunea mentalității balcanice și propuneri de studiu imagologic într-o carte lipsită, din păcate, de o vertebrare cel puțin tematică. *Homo balcanicus* (Paideia 2004) adună, în majoritatea paginilor, materiale fișate, nedigerate, doar legate între ele cu un subțire și neconcludent comentariu. Se mixează astfel extrase din Kitromilides, Svetozlar Igor și Bogdan Bogdanov iar apoi suntem lăsați în suspensie în circumscrierea, măcar schematică, a mentalității (sau, mai corect, a mentalităților) balcanice. Contextualizările ridică, de asemenea, semne de întrebare: apelul, reiterat, la mărturiile lui Richard Kunisch (așternute pe hârtie în veacul al XIX-lea) sunt alăturate rândurilor extrase din Kaplan pentru a face sensibilă imaginea de panopticum social și etnografic a balcanicului de astăzi; ilustrațiilor, numeroase de altfel, nu li se precizează sursa iar harta sud-estului de la pagina 68, cuprinzând Ungaria și Austria (sic!) e una - cum să spun? - atemporală în lipsa datării; un capitol - *Balcanii, studiu de caz* - reia în bună măsură observații anterioare fără să refere, de pildă, la studiul fundamental al lui Jacques Ancel (*Peuples et nations des Balkans*, 1926); figurează în schimb o amplă bibliografie care nu este fructificată decât lacunar. Aici neglijențele sunt numeroase: astfel, la pagina 66 se citează un paragraf dintr-un studiu al subsemnatului (*Câteva delimitări: Europa Centrală - Europa de Sud-Est*) ca să constat - cu stupeoare - că autorul trecut la subsol ar fi... Mircea Mihăieș, deși materialul figurează în volumele noastre *Du cote du Sud-Est* (2001), inventariat la bibliografie, precum și în trilogia *Balcanismul literar românesc* (2002), aceasta lipsind din secțiunea de referințe. Ca să mai dau un exemplu, Marina Marinescu (cu *Drumuri și călători în Balcani* (2000) e rebotezată constant în același subsol buclucaș. Atare scăpări nu sunt totuși scuzabile, după cum amendabil în bloc e subcapitolul *Literatura ca domeniu de reflectare a mentalității balcanice*, unde generalități de tipul „literatura balcanică e în general o literatură a înțelepciunii, o încercare de a găsi misterul lumii prin cunoaștere” se învecinează cu o adevărată perlă de caracterizare globală a unor literaturi care l-au dat, totuși, pe

Ecumenism literar

Ovidiu Pecican

Paul Claudel, Léon Bloy și câți alții, mai ales francezi, au slujit cu pana scrisului artistic credința lor catolică. La noi însă, asemenea exemple sunt, dacă nu rare, atunci mai degrabă necunoscute, cât privește trecutul. Avem un romano-catolicism românesc reprezentat, pare-se, cel mai bine, în Moldova, cum avem un greco-catolicism puternic în Ardeal. Și totuși, dacă este să mă gândesc la literații care exprimă astăzi față în publicistica și eseistica lor literară opțiunea confesională în favoarea creștinismului de obediență romană, aș pronunța fără să mă mai gândesc numai două nume: pe cel al lui Adrian Popescu, poet, traducător și publicist clujean, și pe cel al lui Al. Cistelean, critic literar și jurnalist cultural reputat, astăzi târgumureșean. Diferențe ar fi, chiar și între ei, câtă vreme primul își exprimă crezul și cu uneltele lirice și cu cele prozastice (a scris narațiuni despre Sf. Francisc din Assisi și, respectiv, despre periplusul magilor), pe când cel de-al doilea se dezvoltă mai curând ca apărător al profesiei sale de credință cu mijloacele jurnalismului și ale militantismului civic.

În cel mai recent volum al său, Adrian Popescu adună, sub titlul *Aur, argint, plumb* (Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005, 130 p.) o succesiune de eseuri și articole grupate în două secțiuni: „Literatură” și „Religie”. La drept vorbind, textele din primul compartiment comunică, prin destule atitudini și chiar motive, cu cele dintr-al doilea, ceea ce asigură unitatea particulară a volumului dar, în același timp, situează mai corect și așezarea comentatorului într-o angulație specifică față de contextul social și literar al zilei. S-ar putea spune, fără teama de a greși, că Adrian Popescu pune în joc o sensibilitate etică și estetică restauratoare și o bonomie blajină, ecumenică. Noutatea acestei atitudini, modelată de opțiunea creștină a literatului și nu de cea estetică a creștinului, constă în adoptarea unui aer sacerdotal, înțelegător și consolator pe seama literaturii și a literaților. Astfel, Adrian Popescu se va afirma ca un apărător al lui Nichita Stănescu, contestat – nu ca poet, ci ca numărul unu în anumite ierarhii lirice actuale – de către Cristian Tudor Popescu, Gh. Grigurcu ș. a. Ceea ce se poate observa este că, în acest punct, bătălia nu se duce împotriva injustiției de a-l aneantiza pe bard și nici pentru un necunoscut de mare har, ci pentru păstrarea neatinsă a mai vechii clasificări a

contemporaneității lirice. Nu e o mare originalitate și nici un mare curaj să îl aperi pe Nichita în România de astăzi, unde Nicolae Breban – în *Spiritul românesc în fața dictaturii* – și alți congeneri ai acestuia au contribuit la consolidarea receptării de excepție a acestuia. Aș spune că, tocmai, originalitatea și curajul merg în direcția celor care pășesc împotriva valului dominant și care, neconsimțind să-l imoleze pe poetul *Necuvintelor*, preferă să-l recalibreze, discutându-l însă cu seriozitate critică. Ceea ce reține însă din opțiunea lui Adrian Popescu nu este rigoarea demonstrației și nici argumentația, ci opțiunea și temeiurile acesteia. El este, în acest caz, cel care se simte chemat să sară în ajutorul unui confrate pentru care nu mai vorbește decât opera. Iar faptul că se întâmplă ca respectivul poet să fie tocmai unul situat la o cotă foarte înaltă de majoritatea criticilor nu îl deranjează și nici demobilizează, căci el a citit cu atenție pasajul din Evangheliile unde Isus atrage atenția că nu sunt de ocolit nici măcar bogații și reprezentanții stăpânirii în acțiunea recuperării sufletelor acestora.

Cred că apropierea despre care vorbesc în legătură cu relația dintre comentator și comentat la Adrian Popescu explică just autoplasarea poetului în câmpul bătăliei pentru valorile literare. Acolo unde mulți critici fac un crez din revelarea noului și a valorii unde nici nu s-a observat că erau, iar alții mânuiesc, cu îndreptățire, o pensetă acerbă pentru a separa grâul de neghină, poetul devenit eseist și publicist se străduie să apere și să oblojească, din pură generozitate creștină, asumată, desigur, discret programatic. „Dreptatea, dacă nu e însoțită de iubire, înțelegere, devine cruzime fratricidă” (p. 7), spune el textual. Este, măcar în principiu, o atitudine demnă de salutul oricărui om de bună credință, chiar dacă ea poate conduce, nedrămuț și cumpănită atent, către excese. Fiindcă, nu-i așa, orice suflet merită atenția noastră binevoitoare și, mai ales în câmpul literelor, unde textele se nasc – măcar ca regulă generală – din generozitatea nevoii de a împărtăși celorlalți, în orice lucrare scrisă se pot lua puncte de sprijin pentru o valorizare atât de amplă... Dacă nu survin, prin urmare, și niște criterii discriminative, riscul este ca întreaga literatură să devină un câmp al devălmășiei valorice, o glorificare perpetuă a Creației, când cu harfa de aur, când cu sapa cea ruptă și ruginită. Nu spun că o asemenea raportare nu este posibilă. Cred

însă că ea rămâne privilegiul Tatălui Ceresc, revenindu-ne nouă, aici, pe pământ, după puțin și osteneală, datorită de a înlătura sminteala și confuzia.

Nu întotdeauna îmbrățișarea caldă și fraternă a lui Adrian Popescu izbuteste acest lucru. El poate fi văzut de multe ori în pagină apărând gloria – efemeră – a unor persoane prin evocarea meritelor lor reale. Nu îl prea vezi însă, din păcate, străduindu-se să aserteze meritele unor necunoscuți sau a unor modest reprezentați în viața noastră publică. Datorită acestui fapt, paginile de pledoarie popesciană au un aer montaniard, conservativ, speriat, parcă, în fața brutalității noului. Adrian Popescu se teme că ar putea strivi corola de minuni a lumii, pesemne, însă reproșul cordial pe care i l-aș face este că nu o ajută pe aceasta să își evidențieze mai plener frumusețile. Este onorabil să credem cu tărie în biserică noastră, dar când avem un instrument atât de puternic la îndemână ce anume avem de împlinit cu el? Iată o întrebare tulburătoare, socotesc. Nu este de adresat doar unuia, însă unii au, cel puțin în aparență, motive mai proeminente pentru a da un răspuns. Ecumenismul literar nu are cum să echivaleze, pur și simplu, ecumenismul confesional. Faptul că Isus a susținut că nu este de aruncat cu piatra nu echivalează cu a sprijini necondiționat impostura alături de valoare în paginile unei reviste, bunăoară. Deși pariază pe Evangheliile, Adrian Popescu nu găsește, totuși, nici o inadvertență între îndemnul acestora „Să nu-ți faci chip cioplit!”, pe de o parte, și afirmația că „Miturile nu se pot demola ușor, uneori statuile, încercând să le dăm noi jos, prea violent, repeziți, ne strivesc sub greutatea lor” (p. 27). Din acest punct de vedere, paradoxal, autorul rămâne foarte apropiat ortodoxismului care a asociat, cu rezultate ce pot fi discutate încă, în perioada interbelică și ulterior, tradiționalismul românesc – fie el și alimentat de superstiții, eresuri și obiceiuri populare – spiritului Bibliei.

Aur, argint și plumb, volumul de eseuri al lui Adrian Popescu ce poartă în titlu însemne heraldice, alchimice ori, pur și simplu, esoterice, este, în pofida aspectului său de plachetă, o alcătuire densă de propuneri care ar putea anima dezbaterile. Rândurile de față abia dacă au izbutit să înainteze un pas pe una dintre potecile deschise astfel. Rămâne pe mai departe invitația de a urmări publicistica poetului și de a-i descoperi parametrii de adâncime.

Kazantzakis, Kadare, Selimovic, Stanev, Andric ori Sadoveanu. Iată-o: „principalele trăsături ale creației balcanice pot fi considerate: universul inconsistent, mobil, discontinuu, esența fiind concurată de pitoresc, omul nu interesează prin interioritate ci prin exterioritate, nu viața lui lăuntrică, nu abisalitatea lui contează, ci masca” ș. a. Altădată, enunțurile, iarăși împrumutate, și fără specificarea surselor, apar distorsionate. Ideea *dualismului* (sacru-profana, oralitate-scriere, hieratism-dinamism ș. a.), căreia i-am consacrat numeroase pagini, nu explică câtuși de puțin operatorul ontologic pe care l-am propus – acel *între*, ca și alternativă la *între* în gramatica lui Noica – și care nu semnifică, în opinia noastră,

„nici aici, nici acolo” ci, dimpotrivă, el are înțelesul de „și... și...”, în acord cu funcția de „punte”(Mircea Eliade) mediatizatoare a Balcanilor. De asemenea, aserțiunea despre „procesul bilateral al absorbției de către centru a periferiei și de transformare a spațiului periferic într-unul central” trebuia serios argumentat, știut fiind că în realitate sud-estul a existat multă vreme într-o *dublă periferialitate* în raport cu vestul european dar și cu Istanbulul otoman.

Elemente viabile găsim în schimb în pledoaria „pentru o mitologie balcanică”. Capitolul intitulat astfel este citabil în întregime sub raportul interpretării și al exemplificărilor din arealul sud-estic: personajele mitologice de factură paternală

(Știma, Vâlva ș. a.), reprezentările bolilor și demonii lor specifici, sfintele protectoare ale vărsatului alcătuiesc o adevărată pânză freatică în acest spațiu al diversității și, mai ales, al confluențelor. Îl recunoaștem aici pe etnologul din *Ipostaze ale maleficului în medicina magică* (1998) sau din *Școala de solomonie. Divinație și vrăjitorie în context comparat* (1999) – lucrări care nu se compară cu, alcătuită în grabă și care aduce puține contribuții în domeniul balcanologiei actuale.

Filosofia și religia despre fundamentele lumii contemporane

Letiția Ilea

La editura clujeană Biblioteca „Apostrof” a apărut de curând o carte de o însemnătate deosebită în punerea și soluționarea problemelor cu care se confruntă astăzi lumea modernă: *Dialectica secularizării - Despre rațiune și religie*, care prezintă intervențiile dezbaterii din 19 ianuarie 2004, dintre filosoful german Jürgen Habermas și cardinalul Joseph Ratzinger, astăzi papa Benedict al XVI-lea. Dezbaterea a dobândit repede un răsunet mondial, fiind tradusă și comentată în numeroase limbi. Datorăm versiunea în limba română d-nei Delia Marga, care a confruntat ediția germană cu cea franceză și cea italiană, reușind să restituie cititorului român un text dificil, grație unei munci ce a presupus acribie și cunoaștere temeinică a conceptelor filosofice, dar și o suplă mânăuire a uneltelor lingvistice. Volumul beneficiază de un amplu studiu introductiv al profesorului Andrei Marga, care, în calitatea sa de istoric al filosofiei contemporane și filosof al europenității, prezintă evoluția sistemelor de gândire ale celor doi preopinienți și situează dezbaterea în contextul său istoric, sesizând neașteptata convergență între Habermas și cardinalul Ratzinger: „ambii consideră că epoca «slujitoarei» în relația dintre filosofie și religie a trecut și că soluția este conlucrarea și, cu aceasta, ieșirea din poziția în care una pretinde să o judece pe cealaltă în termeni de adevărat sau fals; ambii au sesizat că resursele raționalității europene secularizate nu mai sunt suficiente pentru a stăpâni crizele existente, în mod exact criza de motivație din democrațiile unei lumi pe cale de mondializare, și că religia însăși are nevoie de rațiune pentru a preveni alunecarea în fundamentalisme ce generează terorismul; ambii sunt de părere că s-a pășit în «societatea postseculară» și că secularizarea în care Europa s-a angajat cu secole în urmă are nevoie astăzi de un complement, pe care religia îl poate asigura; ambii admit că există «patologii ale rațiunii» și «patologii ale religiei» și recomandă filosofiei și religiei să fie disponibile la a învăța din experiența istorică și argumentele celeilalte” (p.11-12).

Jürgen Habermas, în intervenția sa intitulată *Fundamentele prepolitice ale statului de drept democratic*, începe prin a se întreba dacă suveranitatea politică, după trecerea integrală la dreptul pozitiv, mai poate fi derivată și dintr-o legitimitate nonreligioasă sau nonmetafizică, formulând îndoiala asupra posibilității unei comunități pluraliste de a se stabili printr-un consens normativ de fond și constatând că ordinele liberale se sprijină pe solidaritatea cetățenilor statului. Sursele acestei solidarități, punctează Habermas, pot deveni vulnerabile ca urmare a unei secularizări „derapante” a societății ca întreg. Filosoful propune înțelegerea secularizării culturale și sociale „ca un dublu proces de învățare, care face necesar ca atât tradițiile iluminismului, cât și doctrinele religioase să reflecteze asupra limitelor lor respective” (p. 82). În ceea ce privește societățile postsecularizate, Habermas formulează o

întrebare asupra dispozițiilor cognitive și a așteptărilor normative pe care statul liberal trebuie să le pretindă de la cetățenii credincioși și necredincioși, în relațiile dintre ei. După ce examinează legitimitatea statului constituțional secularizat, prin izvoare ale rațiunii practice, Habermas se oprește asupra solidarității cetățenilor statului, de la care se așteaptă să-și exercite drepturile de comunicare și de participare atât în sensul intereselor proprii, cât și în sensul celor care vizează binele public. Cetățenii participă la formarea opiniei și voinței politice în virtutea unor proiecte pentru o viață etică și a unor forme trăite de viață culturală. Habermas ridică problema felului în care, în ciuda pluralismului modurilor noastre de viață culturală, a pluralității viziunilor noastre despre lume și a concepțiilor noastre religioase, ne putem înțelege ca cetățeni ai diverselor state și ca europeni. El conchide: „Între membrii unei comunități politice nu se naște o solidaritate, oricât de abstractă și de mediatizată ar fi ea de drept, decât atunci când principiile justiției se inserează în rețeaua densă a unei culturi orientate de valori” (p. 88). În contextul unei dinamici politice nestăpânite a economiei și a societății globalizante, se constată o pulverizare a relațiilor dintre cetățeni, cadru în care „găsește din nou rezonanță teorema după care doar orientarea religioasă spre o referință transcendentă ar putea să scoată din impas o modernitate marcată de remușcări” (p.90). În continuare, Habermas se exprimă fără echivoc: „Filosofia trebuie să ia în serios acest fenomen așa-zis al interiorității, inclusiv ca pe o provocare cognitivă” (p. 91), „în raport cu tradițiile religioase, filosofia are motive de a fi gata să învețe” (p. 93). Observând că în lumea contemporană piețele și puterea administrativă refulează solidaritatea socială, echilibrul la ora actuală fiind instabil, Habermas propune o coordonare a acțiunii care să treacă prin valori, norme, precum și un limbaj orientat spre înțelegere mutuală. Întrucât „modernizarea conștiinței publice” înglobează și transformă mentalitățile în manieră reflexivă, filosoful consideră că atât partea profană cât și cea religioasă pot lua reciproc în considerare aportul lor la temele controversate ale spațiului public. După ce observă că sub presiunea secularizării cunoașterii, a neutralizării puterii statului și a libertății religioase generalizate, religia a trebuit să renunțe la pretenția de a poseda monopolul interpretării și de a fasona viața în ansamblul ei, rolul membrilor comunității religioase nemaiconfundându-se cu acela al cetățenilor din societate, Habermas conchide, referitor la modul în care cetățeanul religios și cel laic ar trebui să se raporteze unul la celălalt: „Când cetățenii secularizați își asumă roluri în calitate lor de cetățeni ai statului, ei nu au dreptul nici să nege din principiu imaginilor religioase despre lume un potențial de adevăr și nici să conteste concetățenilor lor credincioși dreptul de a-și aduce contribuția la dezbaterile publice într-un limbaj religios. O cultură politică liberală poate chiar să se aștepte ca cetățenii săi secularizați să participe la eforturile de a traduce

Jürgen Habermas
Joseph Ratzinger

*Dialectica
secularizării*
Despre rațiune și religie



Traducere de Delia Marga
Introducere de Andrei Marga

contribuțiile relevante dintr-un limbaj religios într-un limbaj accesibil tuturor” (p.98).

În intervenția sa, *Ceea ce ține lumea laolaltă. Fundamente prepolitice morale ale unui stat liberal*, cardinalul Joseph Ratzinger începe prin a evidenția doi factori ce caracterizează societatea contemporană: întrepătrunderea puterilor distincte - politice, economice, culturale - și dezvoltarea posibilităților umane de acțiune, atât constructive, cât și destructive, fapt care ridică problema unui control juridic și etic. În acest context, consideră Joseph Ratzinger, „este extrem de presant să aflăm cum anume culturile care vin în contact pot să-și găsească fundamente etice care să le ghideze coexistența pe calea cea bună și cum ar putea să edifice o formă comună de responsabilitate juridică care să stăpânească și să ordoneze această putere” (p. 101). Un al treilea factor care se adaugă este o destrămare a certitudinilor etice ale omului modern. Știința ca atare nu poate genera un etos, afirmă Joseph Ratzinger, așa că filosofia este datoare să însoțească într-o manieră critică dezvoltarea științelor particulare, pentru a degaja din rezultatele științei elementul nonștiințific și pentru a deschide astfel perspective spre alte dimensiuni ale realității umane. Referitor la relația dintre putere și drept, politica trebuie să pună puterea sub controlul dreptului, determinând astfel folosirea ei cu sens, ca o contrapondere la violență. Dar, se întreabă Ratzinger, se mai poate vorbi despre justiție sau despre drept atunci când o majoritate oprimă prin legi o minoritate, fie ea religioasă sau rasială, schițând în continuare provocările rezultate din noile forme pe care le-a luat puterea în ultima jumătate de secol, datorită producerii bombei atomice și a terorismului extins. Problema etosului se pune acum în alți termeni, întrucât există terorisme care își oferă justificări de natură etică. Întrebarea care decurge de aici este dacă „religia mai este o forță

mântuitoare și salvatoare sau ea este mai curând o putere arhaică și periculoasă” (p.106), care ar trebui să fie plasată sub controlul rațiunii. Posibilitatea clonării umane modifică la rândul ei raportul omului cu sine însuși, el nemaifiind un dar al naturii sau al Dumnezeului creator, ci devenind propriul său produs. Pentru a găsi o evidență etică eficace, în condițiile în care nici rațiunea, nici religia nu oferă în sine suficiente motivații pentru a se impune, Ratzinger examinează câteva situații istorice: iluminismul Greciei antice, ruptura survenită în conștiința europeană la începuturile timpurilor moderne și cea care a avut loc în sânul creștinătății. El formulează supoziția că doctrina drepturilor omului ar trebui completată cu o doctrină a îndatoririlor și limitelor omului, fapt care ar putea ajuta la definirea unei rațiuni a naturii și a unui drept rațional pentru om și prezența sa în lume. O asemenea discuție ar trebui purtată la nivel intercultural: „Interculturalitatea mi se pare a constitui astăzi o dimensiune indispensabilă în dezbaterile referitoare la chestiunile fundamentale care privesc ființarea omului, care nu poate fi purtată în exclusivitate nici în sânul creștinismului și nici doar în cadrul tradiției occidentale a rațiunii”(p.111). Spațiile culturale contemporane sunt terenul unor tensiuni între raționalitatea occidentală și interogațiile credinței creștine, care, separat, nu pot da seama de transformările suferite în lumea contemporană. Ethosul mondial, în felul în care a fost el formulat de către diferiți gânditori, rămâne o abstracție, pentru că, afirmă Joseph Ratzinger, „o formulă rațională, etică sau religioasă a lumii, asupra căreia toți ar cădea de acord și care ar putea susține apoi ansamblul, nu există. Sau, cel puțin în prezent, nu se poate atinge”(p.113). Concluziile la care ajunge gânditorul sunt: întrucât există patologii în religie, dar și patologii ale rațiunii, religia trebuie să purifice și ordoneze, iar rațiunea, la rândul său, are nevoie „să fie adusă în granițele sale, deprinzând o disponibilitate de ascultare în raport cu marile tradiții religioase ale umanității”. Există, consideră Ratzinger, o corelație necesară între rațiune și religie, ele având nevoie una de alta și trebuind să se recunoască una pe alta. Este de asemenea foarte important ca raționalitatea occidentală secularizată și credința creștină să se situeze într-un context intercultural, acordând atenție tuturor culturilor și pentru a determina astfel un proces universal al purificărilor.

Am schițat mai sus liniile principale ale dezbaterii dintre Jürgen Habermas și Joseph Ratzinger, din care rezultă o convergență surprinzătoare între rațiune și religie, capabilă să zdruncine automatismele de gândire și să contribuie la „însănătoșirea” lumii contemporane. Pentru a stopa alunecarea societății pe panta violenței și terorismului, dar și pentru a contracara evoluția științei scăpate de sub control, religia și rațiunea sunt datoare să caute împreună fundamentele morale care să poată oferi omului de azi un fir călăuzitor. Această carte, pe care Editura Biblioteca Apostrof ne-o oferă la foarte scurtă vreme după apariția ei în limba germană, nu se mulțumește numai să formuleze probleme, ea oferă și soluții, constituindu-se, pentru omul contemporan, deseori fără repere într-o societate cu mecanisme din ce în ce mai greu de decelat, într-un îndemn la meditație. Prin strădania profesorilor Delia Marga și Andrei Marga, *Dialectica secularizării* este și o modalitate de sincronizare a universului filosofic românesc cu cel european.

telecarnet

De râsu-plânsu

Gheorghe Grigurcu

(urmare din numărul trecut)

Prezenta, considerăm, o minimală obligație de onoare a d-lui E. Simion să se ocupe de măcar de câteva din observațiile de fond pe care dl. George Geagăr le face asupra operei lui Marin Preda și, implicit, asupra “moralei profesionale” a prozatorului, “morală” la care are o țepăună referință academicianul. Ne luăm îngăduința a le relua pe cele mai relevante. a) Supunerea, inenegabil oportunistă, a capului plecat pe care sabia nu-l taie: “Cărțile lui Preda spun, până la urmă, că important este să supraviețuiești, în anumite condiții, prin orice mijloace. Cu sau fără demnități. Trebuie «să spui și tu ce-ți cere, că-i așa și pe dincolo și ai terminat», îl sfătuiește Țugurlan pe Ilie Moromete. Totul e să nu ajungi la pușcărie, pentru că poți să mori acolo. «Eu vreau să trăiesc, și să trăiesc cum vreau eu, fără binețelul să mă pun fără nici un rost contra a ceea ce la lume nu-i pasă», spune Moromete”. b) Pretinsul “realism” pe care ar fi dorit să-l ilustreze Preda, dar care nu era de fapt decât un tendenționism ideologic, mai mult ori mai puțin dichisit (frecvent prea puțin!): “În literatura română a anilor 1948-1989 nu există nici un roman realist «adevărat», așa cum există în literatura rusă, de exemplu. Romanele lui Preda nu fac excepția de la regula curajului limitat. În ceea ce privește influențarea cunoștințelor prin literatură, iată o afirmație cum nu se poate mai pe placul regimului comunist. Modelarea omului, până la transformarea lui în omul nou. Modelarea omului menține literatura în spațiul de interferență dintre estetic și propagandistic. O literatură care își propune să influențeze conștiințele nu poate fi decât angajată, partizană a unui punct de vedere, pe care vrea să-l impună masei de cititori”. c) Plierea sistematică a concepției lui Preda pe documentele de partid, coincidența acesteia cu redirectionarea liniei partidului: “Naționalismul, de exemplu, absent până în 1965, pătrunde în cărțile lui Preda odată cu noua orientare politică a lui Ceaușescu. Urmărindu-se opiniile personajelor, în succesiunea cronologică a aparițiilor editoriale, se pot observa cu fidelitate meandrele cursului gândirii politice românești în comunism. Naratorul este întotdeauna de partea gândirii oficiale. Naratorul unei lumi absurde ar fi notat absurditatea lumii respective, sau ar fi sugerat-o cumva. Naratorul lui Preda nu are alte criterii de apreciere a faptelor și ideilor pentru ca, pornind de aici, să se poată constitui o platformă ideatică supratextuală, capabilă să supraviețuiască în orice context politic”. d) Maniheismul întemeiat pe criteriul politic comunist al personajelor, fiind astfel exclus criteriul calității individuale, al umanului intrinsec: “Lumea anterioară comunismului Este stigmatizată, tot ce are cât de cât legătură cu ea este blamabil. Pentru personajele «Risipitorilor» lumea aceea este redusă la schematicism dogmatic: chiaburi, legionari, reacționarism și complot. Mediocritatea nu deranjează pe nimeni”. Ca și: “O dată aplicată ștampila de personaj negativ, reacționar, nici o șansă de reabilitare nu mai există. Domnișoarei șefe de lucrări, de exemplu, nu i se permite să scoată nici măcar un cuvântel – ca personaj – pe parcursul romanului, fie în apărarea sa, fie măcar de recunoaștere a acuzațiilor. Semn de literatură propagandistică”. e) Refacerea operei de la o ediție la alta, în duhul unui jenant servilism ideologic, o

aducere “la zi” artificioasă a personajelor, întâmplărilor, ideilor, grăitoare sub acest raport fiind cele patru ediții ce s-au succedat, în decursul unui deceniu (1962-1972), ale romanului *Risipitorii*: “Refacerea acestui roman seamănă cu descrierea istoriei, practică de istoricii comunisti, trecutul neconvenabil este retușat sau pur și simplu eliminat. Alți romancieri ai «obsedatului deceniu» românesc '50-'60 sunt mult mai critici decât Preda, care pare mai curând preocupat de operația inversă, de recondiționare a imaginii restaurării comunismului”. f) Concluzia cercetării ce invalidează o situație estetic-morală a lui Preda, aflată încă în largă circulație: “Cert rămâne că, în acest caz, nu poate fi vorba de scriitor ca o conștiință a vremii sale. Și nici de o operă ca mărturie obiectivă”.

Va putea au ba să se ocupe de aceste chestiuni dl. Eugen Simion? Va fi în măsură a da o replică autentică, onorabilă, care să nu mai facă uz de patetisme ieftine și de pompierisme, care să nu se mai pulverizeze în scorniri și jigniri? Rămâne în așteptare. Nu putem sfârși comentariul nostru fără a aduce o justificare aprecierii de critic postnomenclaturist pe care i-am aplicat-o d-lui Simion, considerându-l un nostalgic al unei epoci (“epoca de aur” pentru unii), în care Marin Preda trăia într-un empireu oficial, nomenclaturist fiind, fie și pe plan secund, cel al culturii, dorlătându-se în muzica unei critici oficializate, pe avers apologetică, pe revers represivă (nu fără legătură cu diversele forme ale cenzurii și ale traficului de influență). Cităm iarăși pe dl. Geacăr: “prestigiul de care se bucură (M. Preda), ca și directoratul editurii Cartea Românească, transformă critica literară într-un murmur encomiastic, cu ridicări de ton la fiecare nouă apariție editorială. Articolele veritabil-critice sunt primite cu mefiență, dacă nu cu ostilitate, pentru că sistemul politico-cultural asimilează critica la adresa unor lideri, fie și artistici cum era Marin Preda, cu critica la adresa Tovarășului ori a sistemului. Este cazul articolului lui Nicolae Manolescu despre una din cele mai slabe cărți (cea mai proastă este piesa de teatru *Martin Bormann*), romanul *Marele Singuratic*”. Q.e.d.

P.S. “Portretul” de care am parte în *Dicționarul general al literaturii române* este scris, indubitabil, de dl. Eugen Simion cu mâna transformată în stilou a unui cirac pe numele său (dacă are importanță) Andrei Grigor. Dacă, așa cum reamintește Roxana Sorescu, într-un substanțial comentariu apărut în *Observatorul cultural* (întâmplător, câtuși de puțin favorabil președintelui Academiei), “judecățile de valoare (...) într-un dicționar clasic (subliniem: într-un dicționar care pur și simplu se respectă – n.n.) ar fi trebuit deduse din sintezele informative cât mai imparțiale”, aci își face de cap subiectivitatea răuvoitoare cea mai vădită, răfuiala marginală, de joasă speță. Incapacității de contraargumentare i se substituie pândă dintr-un gang obscur și lovitura bravă, pe la spate. Articolul de dicționar în cauză – l-au mai dibuit și alții – nu e decât unul din bolovani îngrămădiți cu nemiluita în calea unei dubioase ambarcațiuni ce, din pricina lor, în loc de-a ieși în larg, e gata a se scufunda. De râsu-plânsu. Nu vă e jenă de toate acestea, domnule Eugen Simion?

Plictiseala...

PLICTISEALĂ, *plictiseli*, s.f. 1. Stare sufletească apăsătoare, ușoară depresiune morală provocată de singurătate, de lipsa de ocupație sau de o ocupație neatrăgătoare, de monotonie etc.; gol sufletesc, urât, *plictis*. 2. Enervare, necaz, supărare. – Plictisi+suf. –eală. (DEX)

Nu am putut să nu observ că definiția plictiselii e oarecum circulară, dar nici că se putea ceva mai nimerit în cazul ei. Am ales tema aceasta convinsă fiind că e un universal și se aplică indiferent de religie, rasă, vârstă, sex sau regimul de oprire. Ce mai?! Plictiseala e sinonimă cu democrația. Se merită să se vorbească despre ea mai mult decât o fac dicționarele? Noi credem că da. Alții, mai deștepti decât noi, au crezut și ei la fel, și tocmai de aceea le-am făcut și lor loc. În caz de plictiseală intensă, nu vă adresați nimănui. (O.P.)

Ceea ce nu te ucide, te plictisește de moarte

Cătălin Vasile Bobb

Nu înțeleg de ce Platon nu vorbește despre plictiseală. Există atâtea mărturii că plictiseala poate oricând face subiectul filosofiei încât se poate întreba de ce n-o fi existând și Ideea de Plictiseală Absolută alături de cea de Bine, Frumos, Adevăr etc. Cum se face de ceea ce ne însoțește zi de zi nu suportă întrebările lui Socrate? Oare plictisul nu poate sta pe post de preambul al istoriei, creației, activității cotidiene etc.? Mi se pare că există o întregă pedagogie care ne învață că plictiseala trebuie descalificată. Nu-ți șade bine să afirmi că te plictisești. Ești automat vinovat de lipsă de îndeletnicire. Iar a afirma, la un nivel abstract, posibilitatea plictiselii ca motor ideatic pare o impietate. Însă nimeni, absolut nimeni, nu poate afirma că a scăpat de preavinovatul sentiment. Pentru mine e de-a dreptul plictisitor să văd că marii filosofi occidentali, ei preabunii, nu se plictisesc niciodată în scrierile lor. Să fie, oare, numai apanajul oamenilor simplii?

Jacques Le Goff, celebrul medievalist, afirmă în *Imaginarul medieval* următoarele: „oamenii din acele vremuri trebuie să se fi plictisit teribil la apariția sfinților”. Stupoare totală la o astfel de afirmație! Pentru noi pare incredibil, adică incredibilul (apariția sfinților) devine banal. Suprasaturația nu suscită nimic, totul se uniformizează devenind o lentă intrare în normal și, la limită, nici sfinții nu mai miră pe nimeni. Numai neobișnuitul poate suscita, regula nu. Ceea ce revine la a spune că, aici, intră pe scenă plictiseala care aduce cu sine o respingere a preabișnuitului, a preafamiliarului a ceea ce se întâmplă zi de zi, a rutinei, a vieții. Adică, la rigoare, plictiseala avertizează asupra condiției noastre de ființe ce-și desfășoară viața într-o relativă regularitate, spunând că cotidianul începe să deranjeze cerând, o acțiune. În acest registru pare că totul plictisește, nimic nu scapă, plictiseala e cumva coextensivă existenței noastre.

Afirmația lui Le Goff, dincolo de faptul că m-a amuzat teribil, vine să schimbe întreaga grilă de

lectură pe care mi-am putut-o imagina în cazul istoriei. A aranja istoria subiecților în funcție de plictiselile fiecăruia nu cred că ar întâmpina vreă dificultate. Binecunoscuții bufoni de la curțile regale nu vor să facă altceva decât să domolească plictiseala necuviincioasă a *trimisului* domnului pe pământ. Suetonius, în celebra sa carte *Viețile celor doisprezece Cezari*, ne povestește că Nero, dincolo de psihozele sale, degaja o plictiseală absolută.

De ce oare dă foc Romei? Sau, altfel spus, de ce în timpul Imperiului roman, celebrele festivaluri țineau patruzeci de zile? Nu era o formă subversivă da a-i feri pe oameni de plictiseală, plictiseală care putea duce la revoltă?

Rămânând în același registru Sorin Antohi mărturisește, fără echivoc, că în timpul regimului comunist te plictiseai grozav. Adică, nu aveai nimic de făcut și atunci citeai. Am avut mereu sentimentul că nu pot vorbi despre perioada comunistă, nu-mi aparține și resimt tentația de a învinovăți, poate pe nedrept, pe oricine. În schimb, se pare, atunci aveai răgazul să te plictisești sănătos, ceea ce crea posibilitatea lecturii. Îmi amintesc cu plăcere de biblioteca părinților mei, o bibliotecă pestriță, plină de cărți, de toate soiurile. Pentru că tot am ajuns aici, sub formă de adagiu, ce se petrece astăzi poate fi numit plictiseală patologică. Știm cu toții argumentul lui Freud în ceea ce privește religia: mecanism de apărare în fața intemperțiilor vieții. În contrapartidă, plictiseala funcționează ca basculare a sentimentului de suprasaturație a atât de cotidienei existențe, într-o nevoie de excludere a rutinei care oferă posibilitatea acțiunii. Însă astăzi se petrece că nu mai ai posibilitatea să te plictisești. Deși se poate afirma, fără puțința de tăgadă că specificitatea epocii contemporane este plictiseala, totuși se pare că nu mai avem timp să ne plictisim. Celebra formulă a lui Schwarzenegger din *Terminator II* “What doesn’t kill you makes you stronger”(?!), poate fi înlocuită cu „Ceea ce nu te ucide te plictisește de

„Luni
Eu.
Marți
Eu
Miercuri
Eu.
Joi
Eu.”

(Witold Gombrowicz, *Jurnal 1953-1956*)

moarte”. Și în consecință, contemporanii noștri mediatici se chinuie să nu cumva, doamne ferește!, să ne plictisim. Ne oferă, mult mai corect ar fi, ne livrează, o întregă grilă stimulativă care vrea, cu orice preț, să ne scoată din plictiseală. Această scoatere din plictiseală e analoagă, la limită, pentru societatea contemporană, scoaterii din ascundere heideggeriene. *Aletheia* nu spune altceva decât că adevărul își așteaptă salvatorul, care la rândul său se așteaptă pe sine, într-o luptă continuă, să iasă din peșteră. Acum. Plictiseala ca stare de fapt stă cuibărită, mâncând din sufletele nefericiților contemporani, transformându-i în cronofagi eterni. Salvatorul, desigur, nu mai este tocmai el, ci un alt *cineva* sau *altceva* cumva alocat, transsubstanțiat, de nefericita ființă, care-i dă obligația de a-l salva. Atunci salvatorul (lumea mediatică) primește cu bucurie această atribuție și... nu ne lasă să ne plictisim, adică muncește.

Iată o întregă serie de motive pentru care plictiseala ar merita osteneala unei analize. În fine, pentru dragul argumentului, să imaginăm că filosofia occidentală nu a uitat de plictiseală, că Platon ar fi acceptat ca Socrate să vorbească despre ea și că Gorgias iubea maieutica;

Socrate: Între atâtea trebuințe pe care omul le are, dacă ar fi să fii întrebat, unde crezi că vom găsi plictiseala?

Gorgias: De bună seamă, Socrate, întrebare ta e un șiretlic.

Socrate: De ce crezi asta?

Gorgias: Pentru că răspunsul meu, dacă ar fi să fie, ar afirma că nu-i o trebuință a omului, ci o vină pe care o poartă oamenii, lăsată de zei.

Socrate: Dacă ar fi să cred că acesta este un răspuns, că zeii nu se plictisesc niciodată.

Gorgias: Desigur, așa e.

Socrate: Dar asta înseamnă că zeii nici nu se bucură, așa cum o facem noi oamenii atunci când activitatea noastră ne ferește de plictiseală.

Gorgias: Ai dreptate Socrate.

Socrate: Asta înseamnă că Cronos nu ar fi trebuit să se unească cu Rheia, pentru că nu avea nevoie de nimic, de nici o activitate.

Gorgias: Pe toți zeii, Socrate, ai dreptate!

Socrate: Dar totuși a făcut-o ceea ce înseamnă că nu se simțea foarte bine singur și, mai mult, avea nevoie de o activitate.

Gorgias: Socrate, rămân fără cuvinte!?

Socrate: Poate că totuși până și zeii se plictisesc...

„Nu, viața mea a început dintr-o dată printr-o stingere. Pare ciudat, totuși așa e. Chiar din prima clipă din care am fost conștient de existența mea, am simțit că încep să mă sting. Începusem să mă sting scriind hârtii la serviciu; apoi am simțit că mă sting citind din cărți adevăruri pe care nu știam să le aplic în viață...”

„Ar fi putut să adoarmă în această liniște binemeritată, desfătându-se cu ea, așa cum se desfată locuitorii tuturor lăcașurilor tihnite, întâlnindu-se de trei ori pe zi, căscând în timpul convorbirilor obișnuite, toropiți de somn, lănczind de dimineața până seara, întrucât totul a fost gândit, totul a fost spus, totul a fost făcut și nu mai ai ce spune, nici ce face, căci «așa e viața pe lumea asta».”

„Ilia Ilici se sfârși, pe cât se pare fără dureri ori chinuri, ca un ceasornic care se oprește pentru că nu l-a întors nimeni.”

(I. A. Goncharov, *Oblomov*)

Eterna reîntoarcere a plictiselii

Aurel Bumbaș-Vorobiov

Că să vorbesc despre plictiseală ar trebui cel puțin să încerc să dau o definiție a ei. O definiție ar presupune capacitatea de a exprima bine joncțiunea dintre genul proximal și diferența specifică. În cazul plictiselii însă, dacă genul proximal este „trăire subiectivă”, diferența specifică e imposibil de surprins, e pur individualizată, de fiecare dată deficitar exprimată de (atât de formalul) limbaj. În universul acesta al trăirilor subiective, de-o eflorescență eterogenitate, hrănită în cazul plictiselii de afinitatea pentru planul individual, avem și o caracteristică universală, ce izvorăște din faptul că plictiseala n-a ocolit probabil nici măcar un om adult. Faptul că fiecare din noi am luat contact cu ea n-o face obiect capabil de a suporta o definiție ostensivă. Nici măcar degetul imaginat n-o poate indica.

Dacă plictiseala nu e obiect, dacă de ea a fost afectat aproape fiecare om matur, trăită fiind ca sentiment subiectiv, strict individualizat, nu ne rămâne decât să o înțelegem ca pe un simptom, ori ca pe un complex simptomatic. Dacă avem însă un simptom sau un complex simptomatic, logic ar fi să putem identifica și un set de semne obiective. Caracterul subiectiv și perfect individualizat al plictiselii ne refuză însă dimensiunea pozitivă, obiectivă pe care o are semnul. Plictiseala, înțeleasă ca simptom sau complex simptomatic, nu părăsește universul subiectiv și nici caracterul său strict individualizant. Breșa pe care ne-o oferă spre cunoașterea sa este o simplă firidă, din care lipsește până și idolul încrederii. Privită dintr-un anume unghi, firida poate părea că anunță o fereastră, însă abordarea ei frontală ne spulberă așteptările ce tânjesc după deschiderea dispusă transcenderii spre cunoaștere. Caracterul strict simptomatic al plictiselii asociază în mod curent impresiuni obiective de diferite forme, cu trăiri subiective, individualizate, mereu inadecvat surprinse printr-un sistem de semne. Etiologia plictiselii dă dovadă de un înalt grad de imprecizie, din cauza absenței unui set de semne stabil ca structură și a unei sintaxe care să-i asigure formula expresivă specifică. Ceea ce putem pune în ecuația etiologică a plictiselii este o simplă asociere între un complex condițional-cauzal, constituit dintr-o nebuloasă co-prezență a unor situații obiective și a unor stări subiective, și mărturia apariției unei stări subiective strict individualizate, arbitrar desemnate prin termenul „plictiseală”.

Incapacitatea de a surprinde plictiseala într-o ecuație etiologică clară și verificabilă atrage după sine o atitudine terapeutică strict simptomatică, adică identificarea unor remedii care duc la diminuarea simptomelor. Tratamentele simptomatice au un temei cognitiv nespecific, un efect cognitiv redus și, în plus, au o eficiență temporală. Simptomaticul cel mai eficient în cazul plictiselii constă în mutarea atenției de la starea

pe care o desemnăm ca plictisitoare, conferindu-i un alt centru de interes. Această mutare a centrului de interes implică în același timp o destructurare a complexului condițional-cauzal pentru o anumită perioadă de timp. Ori, în acest caz, în care coincide tratarea simptomatică cu punerea în criză a complexului condițional-cauzal, avem, dacă nu un aport cognitiv ce lămurește ecuația etiologică, cel puțin o metodă de prevenire a apariției plictiselii. În tratarea simptomatică a plictiselii, singura posibilă în absența unei etiologii exacte, descoperim un moment paradoxal în care are loc o suprapunere între modalitatea tratamentului simptomatic și prevenire. Acest moment paradoxal poartă cu sine două nuanțe filosofice. Prima nuanță ne asigură înțelegerea în direcția unei modalități de conservare a individualității umane în raport cu tratarea cauzal-mecanicist-fizicistă, pe care și-o asumă universul disciplinelor declarat științifice, tratare care, din considerente cognitive, recurge de fiecare dată la o sterilizare a planului individual și a caracterului individualizat al fenomenelor legate de om. A doua miză ne aduce în vedere faptul că plictiseala este o caracteristică specifică ontologiei umane. Adică, lipsa unei etiologii exacte a plictiselii, coincidența dintre tratarea simptomatică și prevenire și prezența ei ca experiență cvasi universal răspândită ne duce mai curând cu gândul la faptul că plictiseala aparține omului, astfel încât el nu poate decât să se plictisească.

Pentru a evita neajunsurile pe care le ridică definirea plictiselii și care duc la alterarea caracterului său autentic, ce survine din faptul că plictiseala este un sentiment subiectiv puternic individualizat, am propus un traiect cognitiv non descriptiv și non fenomenologic, un traiect care cuprinde o tratare simptomatică a plictiselii. Dar propunerea noastră ascunde riscuri pe care le presupune orice tratament simptomatic, care recuză aportul cognitiv al simptomelor și semnelor în favoarea dexterității manipulatorii. Coincidența dintre tratamentul simptomatic și comportamentul preventiv potențează și mai mult neajunsul cognitiv. Însă, respectând rezistența plictiselii la tehnicile fenomenal descriptive, am evitat, în același timp, o înțelegere mecanicist-fizicistă asupra fenomenelor psihice umane.

Caracteristicile complexului condițional-cauzal pe care îl presupune plictiseala sunt legate în mod esențial de aprecierile subiective, contextuale individualizate, însă repetiția mecanică și/sau persistența îndelungată a unor fenomene sau stări al căror sens nu devine aprehendabil, dezirabil sau necesar sunt elementele desemnate ca cel mai frecvent prezente în complexul condițional-cauzal al plictiselii. Faptul acesta este confirmat și de efectul pe care îl are tratamentul simptomatic ce utilizează introducerea unor elemente noi, distopice câmpului atenției, pentru a rupe ritmul și sintaxa monotonă a contextului condițional-

cauzal ce însoțește apariția sentimentului plictiselii. Creșterea numărului de intervenții disruptive în cazul plictiselii duc însă la fenomenul maniacal al *neofiliei*. Perfecționarea modernă a mijloacelor de susținere a neofiliei a dus la fenomenul de masificare a plictiselii. Plictiseala a devenit un privilegiu al omului modern, un privilegiu rezidual al neofiliei sale. Revenirea obsesivă a plictiselii este asigurată de însuși mecanismul prin care omul încearcă să înlăture plictiseala. Între neofilia și plictiseală se stabilește un raport metamorfotic de complicitate. Statutul de parazit și gazdă devine indiscernabil o dată cu perfecționarea pachetului ideologic-tehnic pe care îl aduce modernitatea.

Caracterul efectiv al fenomenului neofiliei accede la existență prin posibilitățile pe care le deschide în plan ideologic modernitatea, dar și prin realitățile pe care le susține eficientizarea economică a practicilor tehnico-științifice, uzuale într-o societate industrială sau post-industrială. Dacă modernitatea susține în planul plăsmuirilor spirituale regula recuzării tradiției ca instanță patronală și înscrierea în conul de inspirație al „modei”, joncțiunea dintre necesitățile pe care le ridică economicul și specificul tehnicii și al științei pune la dispoziție mecanismul practic, suportul logistic, câmpul experimental pentru a accelera viteza schimbării. Contextul pe care îl construiește metamorfoza dintre plictiseală și neofilia impregnează viața cotidiană a omului contemporan. Neofilia devine o practică a existenței cotidiene, iar ca regulă de viață exclude soluțiile clasice de viețuire, care mai curând predispun la autoexcludere și dezadaptare la realitatea cotidiană. Acceptarea condițiilor pe care le impune plictiseala și a conștiinței de om plictisit este un remediu provizoriu pentru neofilia. Devine vizibil faptul că exacerbarea tratamentului simptomatic al plictiselii face reversibilă relația dintre simptom și remediu simptomatic. Simplu spus: exagerarea importanței noului în tratarea plictiselii determină necesitatea exagerării importanței plictiselii pentru atenuarea neajunsurilor pe care le produce neofilia.

Modernitatea susține neofilia, neofilia masifică plictiseala, masificarea plictiselii ne relevă veșnica ei reîntoarcere, iar eterna ei revenire îi întărește statutul de constantă ontologică a ființei umane. Până să auzim glasul Ființei e nevoie să ne antrenăm auzul la șoaptele Plictiselii.

Domnilor, mă declar plictisit de propria mea plictiseală, de orice modalitate de deplictisire, de neofilia, dar asta numai atunci când simt bine că nu mai sunt plictisit!

Exist ca să mă plictisesc, mă plictisesc ca să exist, dar despre Dumnezeu n-aș putea să vă spun nimic.

Bibliografie:

Câteva cărți interesante, unele chiar plictisitoare, toate deja scrise de alții.

„Dar dacă adaptarea este necesitatea supraviețuirii, semnificarea ar trebui să fie libertatea existențială, iar tensiunea dintre gest și cuvânt să o repete pe cea dintre ideea de demnitate și cea de libertate. Între noțiunea omului ca mecanism într-un angrenaj și aceea a omului ca persoană autonomă este foarte greu să decizi. Uneori ai impresia că cei din jur sunt niște computere programate, că ajunge să apeși pe niște butoane pentru ca reacțiile pe care le obții să fie predictibile și precise. Există însă și zile în care crezi în libertatea sau spontaneitatea celor din jur, în ruptura pe care gesturile și cuvintele le pot introduce în ordinea prea mecanică a lumii. În pofida spontaneității presupuse, iubirea poate fi obținută și manipulată, pentru că ea este un cod occidental, un program pentru un computer de tip uman. Dar dacă există vreun loc în care libertatea și spontaneitatea să aibă totuși șanse împotriva mecanismului care suntem noi, să aibă șanse împotriva determinărilor, acest loc este iubirea, în care cel programat se poate revolta sau elibera de programările sale.”

(Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*)

Re/Medii

Silviu-Lucian Maier

Ești plictisit? Ai câștigat o excursie în jurul lumii! Ar putea suna un jingle tv. care să te extragă din starea de grație. Plictiseala. Atunci, în primul rând, ai câștigat totul, fiindcă reușești să nu mai simți, să faci să nu conteze cel mai scump element-coordonată al vremurilor actuale: timpul. Singurătate, monotonie, gol sufletesc, *this is it!*

O primă plimbare. Patru variațiuni ascuțite pe aceeași temă: *Spleen, Les felurs du mal*. Coborâm în fața ecranului. Pentru Baudelaire există o tensiune care-i străbate versurile, un simțământ, o chemare, o atingere... *spleen*, acolo este și *idealul*. Pentru noi.

Cele mai plictisitoare filme bune ale noului mileniu

Un anumit teritoriu cinematografic pe care l-aș descrie ca fiind asemena unui ghețuș. Seara copiii ghiduși aruncă pe stradă câteva găleți cu apă. Noaptea ninge acoperind patinoarul artificial. Ziua, dezastru pentru cei care calcă hotărât, pur și simplu acolo trebuia să fie altceva! Un mare necaz pentru cei care calcă prudent... ei au pierdut mult timp! Dar copiii privesc din umbră și se hlizesc. La un moment dat se plictisesc și încep a se da pe ghețuș. Ei nu mai au nimic de pierdut, deja au pierdut alții, cei hotărâți și cei prudenti.

Sint filme pe care trebuie să le lași să-ți vorbească. Nu trebuie repezite, mângâiate, gândite, sperate *avant-la-lettre*. Dacă plătești hotărât biletul sau piratezi discul vei fi enervat fiindcă nu e acțiune! Dacă vei porni înspre film cu prudentă vei adormi fiindcă nu e acțiune! Sfatul eroului american de pe ecran ar fi *leave any hope, enter the spleen, you may find the ideal*.

Cronologic:

Lost in translation, Sofia Coppola, 2003.

Două ființe care se caută. Bob Harris, vedeta de cinema, către sfârșitul vârstei a doua, căsătorit, copii. Charlotte, tânără, licențiată în filosofie, căsătorită cu un celebru fotograf. În Tokio, el pentru a filma o reclamă, ea alături de soț.

El cunoaște aeroportul japonez, orașul japonez, hotelul japonez, liftul japonez, gazda japoneză, *femeia fatală* japoneză, dușul japonez, operatorul japonez, televiziunea japoneză, fotografii japoneze, mășcăriciul vedetă-TV-japoneză, aparatul de fitness japonez, spitalul japonez, distracția japoneză.

„M-am plictisit!» –
această idee n-are nici un rost
s-o spui la amiază,
e prea târziu, atunci.
«M-am plictisit!»
trebuie spus la șase dimineață
când te trezești dintr-un somn
bun, sănătos,
cu vise multe, plin de energie.
Atunci, dacă poți spune
«M-am plictisit!», ești cineva,
privind faianța și cafeaua în care
soarele joacă vesel ca o angoasă ce este.

(Radu Cosașu, *Sonatine*)

Ea cunoaște orizontul urban nocturn/diurn, templul buddhist japonez, orașul japonez, sala de jocuri video japoneză, *starul* feminin japonez, televiziunea japoneză, distracția japoneză, spitalul japonez, călătoria japoneză cu trenul.

El o cunoaște. Ea îl cunoaște... amândoi rătăcesc într-o lume, aceeași pretutindeni.

Căutând a se pierde (cum altfel te poți re-găsi?) într-o civilizație pe care o simțeau autentică, lui Bob și Charlotte-ei Japonia le răspunde tocmai cu elementele de care aceștia fugeau – cu acea parte a occidentului care se asimilează cel mai repede în orice colț al lumii (văzându-l nu tocmai în apele lui, gazdele îi trimit lui Bob o prostituată, Charlotte rămâne în afara preocupărilor soțului ei) prezentându-se ca o barieră insurmontabilă în dorința lor de a se regăsi, noi.

Profunzimea ființării intelectuale din occident (prin ocupația ei, filosofia) și nedeterminarea existențială occidentală (prin ocupația lui, actoria), ea nutrește să participe și prin aceasta să învingă solipsismul, el dorind să se ancoreze ca *persoană* într-o lume în care i se cere să fie totdeauna altul... se întâlnesc... încearcă să comunice...

El află că este singur și îndrăgește mâncarea japoneză.

Ea rămâne singură și îndrăgește aranjamentele florale japoneze.

Doi oameni se caută...

The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003.

E atâta liniște. Un zâmbet schițat fetei care vinde în magazinul din orașel, *nu, nu am câștigat cursa de motocicletă*, îi spune el. O cheamă în California fiindcă ea își dorea să vadă statul și fiindcă el crede că încă este posibil. Nu o poate aștepta să își pregătească un mic bagaj.

Accelerează. E atâta liniște. Intimitate fără încetare (*prim-planuri* neobișnuite). *[brake]* Pornește spre Los Angeles, California, pentru a participa la o altă întrecere motorizată. Pornește, în același timp, spre orașul viselor, spre locul unde visurile se nasc, în același timp, locul unde poți visa. Iar dacă filmul este un bun terapeut pentru spectator (proiectează pe ecran dorințele noastre, eliberând fantasmemele noastre, elementele refulate ale inconștientului, într-un act de substituție: eul spectatorului este așezat de către privitorul însuși în locul egoului ideal de pe ecran – *starul*) tărâmul filmului este un bun terapeut pentru eroul filmului: îi oferă suportul materializării onirice. În film ca punct final al călătoriei interioare – își re-cunoaște situația vășând într-un hotel din L.A., – în realitate ca fabricare propriu-zisă a unui produs cultural. *[brake]*

Oprește pentru a-și cumpăra o cola. O

„O pasiune te mistuie cu atât mai mult cu cât obiectul ei e mai nelămurit; a mea a fost Plictisul, și am fost doborât de imprecizia lui.”

„Vidul, este dintru început, atributul leneșilor – metafizicienii din naștere –, în timp ce pentru oamenii de treabă și pentru filosofii de meserie el e o certitudine dobândită la sfârșitul vieții, ca răsplătă pentru decepțiile îndurate.”

„Plictisul e o angoasă larvară; urâtul – o ură visătoare.”

„Să vomităm? Să ne rugăm? – Plictisul ne înalță către un cer al Răstignirii care ne lasă în gură un gust de zaharină.”

„Cât timp plictiseala se limitează la chestiuni de sentiment, totul mai e cu putință; dacă a cuprins și sfera judecății, s-a zis cu noi.”

(Emil Cioran, *Silogisme amărăciunii*)

îmbrățișează pe femeie. O sărută, ea lăcrimează.

O mângâie, îl mângâie. Nu poate rămâne.

O prostituată frumoasă. Rose. Numele ei scris pe un talisman. Ceva nu merge. Ea coboară.

Drumul ce străbate America și cântece despre iubire, lipsă, gol sufletesc, singurătate. Melancolie. Nu mai e nimic de pierdut.

[brake] vis final *[brake]*

Last Days, Gus Van Sant, 2004.

Ultimul film al lui Van Sant este și închizătorul unei trilogii ce meditează asupra unor evenimente reale ale căror cauze au rămas învăluite în mister. Astfel, filmul devine efectul imaginar al unui real ascuns. Primul episod al trilogiei, *Elephant*, descrie momentele premergătoare masacrului facut de doi elevi în liceul din Columbine la sfârșitul anilor '90, *Gerry* vorbește despre viața pe care doi prieteni au avut-o rătăcindu-se în deșert (Van Sant pornește de la un articol apărut în media), iar *Last Days* este o poveste despre însingurare, izolare și moarte pe care autorul i-o dedică lui Kurt Cobain.

Cele trei filme, spune regizorul, *folosesc ficțiunea pentru a descoperi ceva nou despre o situație existentă. Sunt povești în care oamenii ignoră ceea ce s-a petrecut cu adevărat, fiindcă le lipsesc anumite date. În cazul lui Gerry o singură persoană s-a întors, așadar avem o singură versiune. Referitor la Elephant rămâne pentru totdeauna întrebarea de ce, cum de s-a întâmplat așa ceva? În ceea ce-l privește pe Kurt Cobain, nimeni nu știe precis nici unde era în ultimele două zile ale vieții sale, nici ce s-a petrecut. Sursa de inspirație în cazul Last Days nu este atât evenimentul în sine, cât fascinația exercitată de misterul legat de aceste ultime zile.*

Filmul nu critică nici un moment. Deși Blake pare drogat, niciodată nu-l vedem prizând sau injectându-și. Nu avem decât presupoziiții, iar ceea ce vedem sînt ipostaze diverse ale aceluiași spirit. De aici se naște poezia filmică. Imagine aproape împietrită, debut, undeva într-o pădure, apă, sunet puternic în *off*, aparent o cădere de apă, o cascadă probabil. Blake coboară în apă, se scaldă. Înoată spre partea opusă, se urcă pe o stâncă, ușoară mișcare laterală a camerei, vedem că într-adevăr era o cascadă. Blake urinează în-contra-cascadei. El e în prim-plan, ironizează natura. *Traveling lateral înalt*, spre final, din înaltul pădurii îl observăm pe Blake, o mică vietate pierdută undeva în cadru, alergând. Natura îl ironizează pe Blake. Atmosfera intimă. Blake pășește încet, apoi alert spre conacul aflat în pădure. Bolborosește. Indescifrabil. Dar trebuie să-l auzim, poate scapă un cuvânt. Camera îl urmărește îndeaproape. Încetșor la început, apoi grăbește și ea, nu-l scapă pe Blake. Muzician. Nimic nu mai curge atunci, este doar sunet.

Crimă. Sinucidere. Solitudine. Supradoză. Solitarism. Pistol. Abandon. Moarte. Înălțare.

Plictiseala ca ironie

Socrate și Emma Bovary

(Urmare din pagina 3)

Plictiseala e o ironie lovită de neurastenie. Pentru Socrate a bea cucuta înmănată de alții nu e decât un sfârșit cumpătat, pentru Emma arsenicul luat de bunăvoie e ultima necumpătare.

Plictiseala e absolut de neînălțat pentru că nu e o chestiune de formă, ci una de fond. Până și Platon a sesizat această indiferență, numind-o materie (nici bună, nici rea, în sine). Până la Nietzsche fondul acesta indiferent a fost supus resuscitărilor în fel și chip: ba cu fundamentele, ba cu ideea de Dumnezeu (un fundament sezonat cu aroma iubirii). Antipatizându-l pe Socrate, Nietzsche nu poate să se descotorosească totuși de ironia lui, dar o folosește pentru a da o lovitură de grație, făcând-o inutilă ca formă de cunoaștere și predând-o în brațele nihilismului. Dacă până la el corul filosofilor îngăima același cuvânt: Ființa!, Nietzsche le întoarce ușa peste degete, tunând prin vocea lui Zarathustra: Întâmplarea! Cumpătarea (*mediocritas optima est*) își pierde și ea utilitatea, iar viața în formula „a continua să visezi știind că visezi” devine un bovarism asumat.³

Filosofia a fost o literatură optimistă, cu personaje care se chinuiau să demonstreze inutilitatea vizului. Literatura, pe de altă parte, a fost o filozofie ale cărei personaje țineau să demonstreze nu atât inutilitatea realității, cât inutilitatea demonstrației însăși (până și zeilor le-ar face rău). *Doamna Bovary* e un mic tratat de indiferență la indiferența lumii. Plictiseala nu e decât traversarea acestei realități careia nu-i pasă de adevăr. Problema nu mai vizează o minte (conștiință) care își caută puncte fixe, ci surparea „monotono-teismului” de către „această jalnică *idée fixe* a simțurilor” care este trupul (*Amurgul idolilor*).

Eterna reîntoarcere, face din dialectică unealta plictiselii și nici ocolul prin heideggerianul cerc hermeneutic nu o poate slava. Hermeneutica nu face decât să lungească o listă de lucruri în care unul s-a arătat, sau s-ar putea arăta. Metafora e unealta perversă a plictiselii. Cine poate răspunde pozitiv la întrebarea demonului nietzschean?⁴ Rezistența la repetiție e proba autenticității, care depășește chestiunea bine-rău, această iluzie „moral-optică”. Dar rezistentă e doar trauma. Căci nu e vorba (numai) de eterna reîntoarcere a tavanului pe care-l vedem când ne trezim, nici cea a acelorași străzi pe care mergem la serviciu, ci de eterna reîntoarcere a gândurilor, sentimentelor, „veșnica monotonie a pasiunii care are totdeauna aceleași înfățișări și același limbaj”. Plictiseala „rezolvă” problema unului ca multiplu.

Plictisitul nu descoperă atât marele egal dintre lucruri, cât simetria care le devorează. René Girard, în *Minciună romantică și adevăr românesc* vizează tocmai acest mecanism în comentariul tehnicii la Flaubert: „Inventarul se lungeste, dar

totalul este întotdeauna egal cu zero. Mereu aceleași antagonisme sterile între aristocrați și burghezi, credincioși și atei, reacționari și republicani, amanți și amante, părinți și copii, bogați și săraci. [...] Antagonismele sunt devorate de simetrie. Ele nu mai joacă decât un joc decorativ. Individualismul mic-burghez sfârșește prin apoteoza caraghioasă a Identicii și Interșanjabilului”.

Dacă Emma Bovary e destinul simetric-complementar al lui Socrate, Oblomov e, poate, al lui Platon sau chiar al lui Parmenide? Lenea lui e mai statornică decât Ființa. Stomacul lui funcționează asemenea unei găuri negre, în stare să comprime oricât de multă materie. „Alții, se gândea el, au avut parte să exprime părțile ei [ale vieții] zbuciumate, să pună în mișcare puteri creatoare și distructive. Fiecare își are menirea lui pe lume! Iată ce filozofie își făcuse Platon-ul acesta de Oblomovka, mângâindu-se cu ea în mijlocul atâtor probleme și aspre cerințe ale menirii și datoriei în viață”. Oblomov e și el exponentul fondului indiferent al lumii. Dacă doamna Bovary se consumă neacceptându-l, Oblomov trăiește ținând lumea în anticameră. Nu se chinuie să se aplice asupra ei. N-are a face! Există însă, în roman, un dublu subtil al lui, un dublu care fugind de lene pică în plictiseală, nesocotind ideea că lenea ar fi un mecanism de apărare împotriva plictiselii. Leneșului, spre deosebire de plictisit, îi rămân visele. Olga, căci ea e dublul activ al lui Oblomov, are (ne)norocul de a-și vedea toate visele (mediocre, de altfel) împlinite: „ajunsesse la o înțelegere severă a vieții [...] patimile nu mai aveau cum să se dezlănțuie, totul era armonie și liniște”. „Ce-i asta, se gândea ea cu spaimă. Cum e cu puțință? Se mai poate oare dori încă ceva? Încotro vreau să merg? N-am unde! Calea mea se oprește aici.. Asta-i tot... tot...[...] Natura spunea și ea mereu același lucru; vedea în ea curgerea necurmată a vieții, monotona, fără început, fără sfârșit”⁵. Plictiseala nu-i produsul unei „minți sterpe” și Oblomov își permite să respingă „oblomovismul”. Nu-i o chestiune de individ... „numele nostru e legiune”. Oblomov, asemenea filosofilor cu filiații parmenidiene, știe apriori, că a te lăfăi în devenire nu va produce nicicând o schimbare substanțială. Leneșul și plictisitul nu trăiesc ca și cum nu au nimic de pierdut, ci ca și cum nu au nimic de câștigat. Ce rost mai are să ieși din halat?

În locul ironiei ca unealtă a cunoașterii, modernii au adus *spleen*-ul *witz*-ul și nihilismul (bietul supraom, abia dacă a acces la titlul de dandy). Ironicul putea privi universul indiferent spunându-și că deși e o trestie e totuși una gânditoare. Plictisitul privește universul și își spune că în ciuda acestei întâmplări uluitoare numită „gândire”, e totuși!, numai o trestie. Modernitatea a fost momentul în care ironia și plictiseala s-au angajat într-un joc dialectic. Valéry

putea să spună în ultimele lui zile, ca o culme a acestui joc: *je suis foutu et je m'on fou*. „Sinteza” pe care a produs-o postmodernismul (subordonând bovarismul consumului, ca mecanism de producere a dorinței) face ca plictiseala să preia locul și funcția ironiei. Nu mai e vorba, desigur, de a cunoaște ceva, ci doar de a nu te lăsa „fraierit” de o puzderie de discursuri (ce să alegi între tot felul de „isme”? ce să alegi între Becali și Vadim?) Sloganul e „don't believe the truth”.

„Pasiunea” plictisitului e aceea de a se transforma în obiect. Asemenea naturii care nu spune nimic, obiectul este enigmatic și sinistru. „Obiectul este întotdeauna un *fapt implinit*. El este fără finitudine și fără dorință, pentru că și-a atins deja sfârșitul [...] Dacă complexitatea universului nu ar fi decât ascunsă cunoașterii noastre, ea ar sfârși prin a fi descoperită. Dar dacă universul este o sfidare adresată soluțiilor succesive care sunt propuse, atunci nu au șanse nici măcar ipotezele cele mai subtile” (Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*). A te plictisi, nu înseamnă decât a plăti cu aceeași monedă, sau poate a trăi într-o similitudine de neocolit cu spațiul negru, infinit și mut invocat de Pascal.

Critică fără critică, distanțare fără țintă, rezistență de dragul rezistenței. A întreba de ce nu se sinucide plictisitul e la fel de stupid ca a întreba de ce nu s-a sinucis Cioran. Plictiseala e forma ironică a „gândirii care se gândește pe sine”, actualizată în simulacre la fel de îndepărtate de lumea reală, ca Rațiunea de simțuri. Lipsa de sens e cea mai mare critică la adresa sensului, la fel cum atei sunt cea mai mare minune a lui Dumnezeu. De altfel citind argumentele unui logician precum William Ockham putem reconstitui, cum sub puterea raționamentului zeii au devenit din isterici, austeri și mai apoi indiferenți. În concepția lui, Dumnezeu ar fi putut să poruncească să nu fie iubit, ci urât. Atunci ura de Dumnezeu ar fi devenit virtute, căci Lui Dumnezeu îi este indiferent ce poruncește. Într-un sistem infinit-masochist Luther prelucrează aceeași idee, după care, voinței lui Dumnezeu nu-i pot fi asociate nici cauze, nici temeieri. Judecata rămâne valabilă și cu termenii schimbați. Criminalii în serie și Don Juanii, la fel ca fostul Dumnezeu practică violența și iubirea la întâmplare. E-atât de mare plictiseala încât nu mai are importanță pe cine nimerești. Plictiseala e o formă de autonomie deznădăduită. Poți să faci orice, sau să nu faci nimic. *Sistemul obiectelor*, te va înghiți, fie ca om de succes, fie ca șomer. El contorizează fiecare clipă a vieții tale, bolnavă sau fericită, în termeni de cerere și ofertă. Ieșirea nu mai e în metafizică, ci în *intrafizică*, în *vegetal*...

Note

¹ Yonville este orașul suferințelor doamnei Bovary, un loc încremenit ca o fotografie.

² Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, București, Humanitas, 1994, p. 462.

³ Emma „se trezea în alte vise” sau „se credea o pătărică reală a acestor închipuiri”.

⁴ op. cit., p. 209.

⁵ Însă plictisitul autentic, își face o apariție meteorică în *Suflete moarte*. Apare și dispare pe lângă Cicikov, asemenea unui fulg de nea, nespunând aproape nimic pe lângă faptul că „se plictisește”.

„După ce scăpăra astfel cu amnarul de inima lui fără să poată scoate măcar o scânteie – Charles nefiind în stare, de altfel, să înțeleagă ceea ce nu simțea, și nici să creadă în nimic din ceea ce nu se manifesta în forme cunoscute – Emma se convinsese ușor că pasiunea bărbatului nu mai avea nimic deosebit. Expansiunile lui de dragoste făceau parte din program; o săruta la anumite ore. Era un obicei ca oricare altul și ca un desert dinainte știut, după monotonia unei mese.”

„...viața ei era rece ca un pod de casă cu lucarna spre nord, iar plictiseala, păianjen tăcut, își țesea pânza în umbra tuturor cotloanelor inimii sale.”

„...în provincie fereastră ține loc și de teatru și de plimbare...”

„Conversația lui Charles era searbădă, ca un trotuar, și-n ea defilau toate ideile comune, în veșmântul lor de rând, fără să stârnească vreo emoție, fără să te facă să râzi sau să visezi. Spunea că pe când locuia la Rouen nu avusese niciodată curiozitatea să se ducă la teatru, să vadă actorii din Paris. Nu știa nici să înoate, nici să facă scrimă, nici să tragă cu pistolul, iar într-o zi nu fu în stare să-i explice un termen de călărie pe care îl întâlnea într-un roman.”

(Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*)

proza

Păianjenul

Claudiu Komartin

Lângă poștă, unde asfaltul se termină, prin noroiul în care piciorul se scufundă până la gleznă, l-am zărit de departe, împotmolit în șanț ca în propria-i gură ticăloasă și putredă.

Întâmplător, înfuriat de jocurile și de intrigile pe care știam că le tot țese în jurul meu, scrisesem chiar în ziua aceea, la rezezeală, într-un caiet câteva propoziții despre el, mult mai poetice decât ar fi cerut-o firea omului, așa încât lucrurile, ca de atâtea ori înainte, se potriveau: nu știu ce căuta acolo, în cartierul meu cam sinistru, zbătându-se plin de demnitate în glodul negru, dar materia în care i se prinseseră picioarele se potrivea de minune cu caracterul său, căci, cunoscându-l îndeajuns de bine, aș fi zis că îi curge chiar în clipele-acelea din gât sau din nări.

Apariția mea l-a însuflețit brusc. Picam la fix (cât încă nu picase el de tot sub pământ). M-a salutat cu gesturile precipitate pe care i le știam prea bine. Mă trezeam, vrând-nevrând, obligat să

scot un păianjen nesuferit din borcanul cu clei – începuse deja să bombăne de furie când am ajuns în dreptul lui, încât a trebuit să-i întind brațul (nu știu dacă mi-am ascuns prea bine scârba) și, din câteva mișcări smucite, opintindu-se – cu puțină putere rămasă – într-un dâmb mai înalt, în timp ce pufnea din buze, l-am scos din groapă.

Iată-ne alături, stând pe fâșia de la marginea asfaltului, unde blocurile își aruncă umbra masivă pe pământul pe care nimic viu nu poate rezista mai mult de o zi.

Tipul nostru isteț, pe care-l crezusem odată prietenul meu (deși are vorba atât de întortocheată și lașă), mă descoase în legătură cu ultimele noutăți, cu tristețea mea și chiar cu strania făptură ghemuită în piept.

Îi spun că am încercat să o sufoc, să o-nec, am vrut chiar să o ard cu un aparat de sudură nemțesc, dar nimic, nimic nu mi-a reușit. Asta se vede și în ceea ce scriu.

Falsul prieten se întoarce spre mine și râde perfid, stâlcindu-mi fața cu respirația lui grea. Siguranța lui de sine e la fel de nesuferită ca ora exactă anunțată la radio. Se hlizește, se face tot mai inteligent și își țese pânza în jurul meu. L-am scos din noroi și el nu vrea decât să mă vadă crăpând. Mă strecur printre buzele lui întredeschise:

Leagă-mă, leagă-mă, ce te oprește?
“Ești paranoic, nu îți vrea nimeni răul”.

Și “i-ai întors pe toți împotriva ta”.
În gura lui aeru-i cald, umed, otrăvitor.
Aștept legat cu sârmă de limba aspră și-nveninată, imaginându-mi că sunt acasă și că mi-e bine.

Nu te mai zbate, se va termina în curând. Și iar se hlizește, și eu căutând disperat ușa casei și strigând către lighioana din piept.

Iar tipul isteț convingând lighioana să treacă de partea lui.

LEAGĂ-L, LEAGĂ-L, LEAGĂ-L ODATĂ!

Liniștește-te, totul va fi bine cât de curând.

poezia

Claudiu Komartin

Anatomie

Să scrii despre tine înseamnă
să vorbești despre carne

despre carnea oscilantă și zgomotoasă
care înhață, zvâcnește,
absoarbe

se revoltă și tremură, strigă, te scoate cu sila
în stradă, târându-se
(râzi? oprește-o tu dacă poți!)

se umilește în intersecții cerșind mângâieri
cerșind lovituri
sângerează

CARNE PRETUTINDENI
și nici o speranță că sufletul
e mai mult decât aburul ăsta subțire

mirosind a sânge
și a rahat.

Alien Castration

pt. urmanov, desigur

... și toate fetele astea
fascinate de lame de ras
sânge menstrual spermă
și fetuși
rozalii
în descompunere
cum se mai uită ele la mine
m-ar cam strânge de gât
le întâlnesc privirile
ascuțite și dure

ca niște baionete
cu care îmi scurmă prin
creier prin mațe
tot dramatismul ăsta
e irezistibil pt unii
dar ce să mă fac eu
cu vitalitatea mea în declin
să mă bag sub masă
să-mi las barbă
să-mi cer iertare pt că există?
oh, dragele mele
lenjeria voastră e invulnerabilă
în fața oricărui proiectil
fie-vă milă de mine
o să mă prăbușesc
la picioarele voastre
ca un călugăr
tânăr
și o să-mi tai coaiele
cu-n bisturiu de argint.

Alien Cynicism

Sfârșeala asta nu se mai termină
în primii ani credeam că așa trăiesc oamenii
dar i-am văzut mișcându-se dezinvolti
umilind toate lucrurile mișcătoare din jur
ii urmăresc zilnic pe străzi poftesc după corpurile
lor
devenite cu anii tuburi diforme hrăpărețe și reci

scriu știind că nu voi cunoaște voioșia sau ura
sunt plictisit
pe retină-mi ard zilnic imagini cât pentru o viață
de om
prin nervi trec mii de conexiuni

mi-am găsit să fiu sincer tocmai acum
când bătrâna își dă duhul aici iar ei se uită la
mine ca la un monstru

de parc-ar fi vina mea
ultimele ei zile vor fi năclăite, ridicole
și toți știu asta, toți simt la fel dar tac mâlc

oasele i s-au îngreunat deja, spune mama
ca și cum toți anii i s-ar fi strâns acolo
umplându-le cu ceva ca o măduvă murdară,
neroditoare
sub carnea inertă și flască se dă stingerea
iar în clipele astea moartea nu îmi mai pare
străină nu mă mai sperie

doar mătușa asta încăpățânată găfâie are pielea
plumburie
plânge speriată
spun: cineva ar trebui să-i scurteze suferința
spun: cineva ar trebui să ne scurteze suferința, nu
crezi?

Vasile Muste

Repaus pe front

învelite cuvintele dormeau în tranșee
pe front nu e niciodată cald
în somnul lor păsări traversează neîncetat
înaltele instanțe ale speranței
cele din divizia de dragoste
sunt încă de veghe
lor le plac nopțile
ca aceasta
înstelate

rănit
în cartierul general
poetul
comandantul suprem

Despre tine mereu

numai sălciile mi-au spus că trebuie să vii zăpezi mirate înspre lumi străvechi alunecau sub arbori tremura lumina de presimțirea frumuseții nemaivăzute a ochilor tăi înzeind Marea Plecare florile s-au temut să nu provoace răscoale și n-au fost puține exoduri de la facerea lumii tale fără noroc dar de atunci și pînă astăzi neîncetat cînd ziua pentru toate vinovată tace se face noapte

pare și se face

Sânzâiene

primăvara fecioară
cu brațele pline de flori
intrînd în biserică

Iszak Martha

Odă limbii interioare

străbunul meu esenianul
vorbea o altă limbă
fără să spună o vorbă
se înțelegea cu Dumnezeu
îl răpunea pe Belial
în imensa confruntare fără vreme
din puțina lui vreme
din sângele său trecător.
cu fluierul lui binecuvîntat

adornea oile împlânzea
șerpilor șacalii ametea
tâlharii ascunși în coclauri
dosite de istorie.
cei ce voiau să-i ia viața
au plecat cu merindele lui
pe o săptămână au plecat
cu aurul cu argintul
cu salba din părul iubitei
cu inelul cu sceptrul regesc
nepoții lui s-au răspândit printre neamuri
care-ncotro.

unii au devenit sfinctici de curte
Popea soția lui Nero alții
au încercat să se ascundă
în sutane împrumutate de la barbari
au început să toarne
chipuri cioplite
unii au fost chemați
de falnicul dac Decebal
cinci mii de iudei
au venit la Turnul Roșu
și-au lăsat acolo oasele
nepoții strănepoții
casele despuiate.
limba vorbită de Dumnezeu
s-a uscat în gâtjejul lor
însetați au început
să se roage în ladino
în persană
în hindusă și germană
au venit în Țara Pădurii
cu a cincea legiune macedoneană
stirpea chipeșului Alexandru cel Mare
strănepotul lui Archelaos Sisines
a frumoasei Glaphyra soția prințului
Alexandru din Iudeea.



Giardini, Juan Munoz

în Țara Pădurii
îmi traduc limba interioară
limba lui Dumnezeu în cuvinte
ce seamănă cu doina cu rugăciunea
cu poezia
iar limba română
pe care am învățat-o la grădiniță
este a doua limbă oficială
a sufletului meu

aduse de la chioșc

Cearța cu postmodernii

Din sumarul bogat al revistei constănțene *Ex Ponto*, nr. 4 / 2005, cititorul împătimit de literatură are ce să rețină: poeme de Gellu Dorian, Marian Dopcea, Laura Mara, unul inedit semnat de Ion Stratan, altele de Petre Stoica transpuse în germană, proză de Gheorghe Schwartz și memorialistică de Pericle Martinescu și Paul Miclău. Ar mai fi de citit generoasa secțiune de eseistică și comentarii, unde întînim cîteva titluri incitante: *Despre scriitură, ironie & zeflemea. Puterea în America Latină*, o „istorie alternativă” a portughezului Marcos Farias-Ferreira în traducerea lui Angelo Mitchievici, studiu fără îndoială important în exegeza lui García Márquez și în înțelegerea mecanismelor care guvernează socio-realitățile Americii de Sud; eseul recapitulativ însă alert redactat al Adinei Ciugureanu, „*Persoana din oglindă*” sau *ce este feminismul?* (I); precum și fragmentul, al unui proiect mai vast, publicat de Radu Vancu sub titlul - de data asta un pic forțat - *Postmodernul mîntuit*: junele eseist sibian pune la lucru un întreg aparat istorico-teoretic întru apărarea ilustrului concitadin Mircea Ivănescu de

pelteaua postmodernă în care, în opul său doctoral, Mircea Cărtărescu l-a uns, iaka, dintr-un prea mare entuziasm. De fapt, textul lui Radu Vancu intenționează numai „marcarea unor semne dubitative la prea categoricele considerații teoretice ale lui M. C. despre caracterul definitiv postmodern al liricii lui M. I.”. Putem fi sau nu de acord cu argumentele și concluziile lui Radu Vancu, textul său detectivistic, extrem de informat și totodată aerisit, se va citi cu mare plăcere în acest număr al *Ex Ponto*-ului.

Descoperirea, într-una din librăriile Moscovei, a unui „album cu postere din anii 60” este, pentru Cristina Vlaicu, prilejul cel mai nimerit de a începe un text numit *Publicitatea absurdului*, text așezat sub patronajul nemuritorului Baudrillard și încercînd să identifice modul în care funcționa publicitatea / propaganda în Imperiul Sovietic: „contrar ipotezei lui Baudrillard din *Sistemul obiectelor*, constată autoarea, că într-o societate consumul precede producția, aceste exemple demontează relația de necesitate, deoarece producția excede consumul. Aceste reclame pot fi considerate documente istorice

pentru autentificarea ficțiunilor lui Bulgakov”.

Nu cu aceeași plăcere, mărturisim, am citit eseul lui Dan Perșu despre *MHS - și de această dată precursor?*, mai precis un rechizitoriu cu punct de plecare într-un articol de Ion Bogdan Lefter, ce instaura opera lui Mircea Horia Simionescu drept „cosmogonie” a lumii postmoderne. Ce dorește de fapt autorul? Să lăsăm, naibii, deoparte, „sincronismul lovinescian” care - e suficient că - în anii 80 „controla gîndirea critică” (?), să scoatem - acum ori niciodată - la iveală fondul nealterat, original, de neîntîlnit în alte părți, al literaturii noastre, pentru că - nu-i așa? - „practic, adevărata literatură română stă înmormîntată, în vreme ce la suprafață iese, fără ca asta să pară nimănui ciudat, numai ce este sincron cu ceva din afară”. Asemenea aserțiune, ca și altele de acest fel, ni se pare periculoasă, vădit nedreaptă. Periculoasă pentru că, și în urbea napocană, un pretins critic și ideolog, *tînăr*, poza pe coperta a patra a proaspetei sale cărți, în sacou verde, în vestă verde, în cămașă verde, propovăduind același original - luăm seama - inalterabil „fond” autohton. Apoi a catindat la deputăție din partea unui partid al „noii generații”. De ciobani. (*Benny Profane*)

corespondențe

Scrisori din Sankt-Petersburg

Tamara Aleksandrovna Repina - o romanistă de excepție

Ilie Rad

De numele și activitatea doamnei **Tamara Aleksandrovna Repina** am aflat din cartea fostului meu profesor, Onufrie Vințeler - *Portrete și cărți* (Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2005). Cum, în toamna anului 2005, urma să plec la Universitatea din Sankt-Petersburg, invitat de Secția de limba română a Catedrei de limbi romane, i-am scris distinsei lingviste o scrisoare de întâmpinare. La scurt timp după aceea, am primit de la doamna Repina un răspuns plin de căldură și de generozitate. La Sankt-Petersburg, când ne-am întâlnit în sala de lectură a Bibliotecii de filologie romanică, aveam impresia că ne cunoaștem de când lumea. Iar pe timpul șederii mele la Sankt-Petersburg, ne-a fost un sfătuitor și sprijin permanent, făcându-ne și cinstea de a asista la conferințele ținute de mine și de soția mea.

Născută la Leningrad, într-o familie de intelectuali, Tamara Aleksandrovna Repina a urmat primele șase clase în orașul natal, fosta capitală nordică a Rusiei imperiale. În iulie 1941, când nu împlinise încă 14 ani, este evacuată din orașul încercuit, mai întâi la Iaroslav, apoi în Republica Autonomă Sovietică Socialistă Mara, de pe Volga. Revine la Leningrad în 1944, după ridicarea blocadei. Urmează liceul, apoi se înscrie la Secția de franceză a Facultății de Filologie din cadrul Universității leningrădene, audiind aici cursurile marilor romaniști V. F. Șișmariov, R. A. Budagov, E. A. Referovskaia ș.a. De la acești mari savanți, Tamara Aleksandrovna Repina a învățat cultul muncii, obiectivitatea și rigoarea care trebuie să-l caracterizeze pe omul de știință, bunătatea, generozitatea, umanismul - trăsături pe care le transmite și studenților săi.

După terminarea aspiranturii, în 1954, este repartizată la Institutul de Limbi Străine din Sverdlovsk (Ekaterinburg), unde lucrează la Catedra de limba franceză. Revine în orașul natal, în 1957, care este și anul morții academicianului V. F. Șișmariov, al cărui vis a fost acela ca la Universitatea leningrădeană să se studieze toate limbile romanice (deci și limba română). În acest an se înființează secția de limba română, la care dânsa lucrează începând din ianuarie 1958 până în zilele noastre. Timp de aproape 30 de ani, a fost șefa Secției de limba română, iar între anii 1983-1993 a condus Catedra de limbi romane. În 1961 și 1963, doamna Repina participă la primele cursuri de vară în România, audiind expunerile unor mari lingviști români și având întâlniri cu Al. Graur, Iorgu Jordan, Al. Rosetti, la alte cursuri de vară cunoscându-i pe Tudor Vianu, Boris Cazacu, Tatiana Slama-Cazacu, Ion Coteanu, Marius Sala, Andrei și Mioara Avram, Alexandru Niculescu, Florica Dimitrescu și alți filologi români de seamă. În 1964, în cadrul delegației sovietice, ia parte la centenarul Universității «C. I. Parhon» din București, iar în 1968 - la cel de al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică, tot la București, la care a susținut o comunicare. Acolo l-a cunoscut și pe profesorul Onufrie Vințeler. În 1985 face o vizită la Cluj, unde îi cunoaște pe Romulus Todoran, Mircea Zdrenghia, G. Gruică, G. G. Neamțu ș. a.

Paralel cu activitatea didactică propriu-zisă, desfășoară o vastă activitate științifică,

materializată în numeroase cărți, studii, recenzii, participarea la congrese și simpozioane etc. Dintre volumele publicate de domnia sa amintim: *Limba română. Structura gramaticală, texte literare cu comentarii și vocabular* (1968); *Culegere de exerciții de gramatică a limbii române* (1971); *Caracterul analitic al numelui romanice: declinarea substantivelor în vestul și estul României* (1974); *Introducere în filologia romanică* (1987; ediția a III-a, sub tipar, 2006); *Limba română. Manual pentru anul I al facultăților de filologie ale universităților* (1996); *Limba română. Manual pentru anii II-III ai facultăților de filologie ale universităților* (1989); *Tipologia comparată a limbilor romanice: franceză, italiană, spaniolă, portugheză, română* (1996); *Istoria limbii române* (2002); *Gramatica explicativă a limbii române* (2003). La acestea se adaugă peste 80 de studii de specialitate, articole și recenzii, publicate în limbile rusă, franceză și română, colaborarea la numeroase volume colective din Uniunea Sovietică, Rusia etc. A coordonat lucrările a 14 doctoranzi. Este colaboratoare la *Dicționarul enciclopedic al lingvisticii* (1990); la ediția enciclopedică *Limbile lumii. Limbile romanice* (2001); la ediția academică *Acta lingvistica Petropolitana* (2003).

De-a lungul a peste 50 de ani de carieră didactică, a susținut numeroase cursuri generale (*Introducere în filologia romanică, Istoria limbii române, Gramatica teoretică a limbii române, Tipologia comparată a limbilor romanice*), cursuri speciale (*Din istoria lingvisticii românești, Limbile (dialectele) balcano-romanice - aromân, meglenoromân, istroromân, Limba română în comparație cu franceza și italiana, Analiza comparată a dezvoltării istorice a limbilor română și franceză*), precum și numeroase cursuri practice, cursuri pentru școala doctorală, de pregătire a lucrării de diplomă etc.

Studiile dedicate limbii române, tipărite în limbile română, rusă sau franceză, uimesc prin abordarea unor probleme extrem de specializate (și uneori controversate), care arată cât de bine cunoaște doamna Repina limba lui Eminescu

(se au în vedere: probleme legate de declinare, de sintaxă, statutul unor cazuri, rolul conjuncției *de*, dubletele *a gândi - a se gândi, a sui - a se sui*, corelația noțiunilor de normă și sistem al limbii). Iată doar un astfel de exemplu: *Construcțiile de tipul lui Ion Vornicului în istoria limbii române* (1972). De asemenea, a scris un important studiu - *Limba română ca obiect de studiu în Rusia și URSS* (1981).

Vasta și valoroasa activitate a doamnei Repina a fost evidențiată prin numeroase distincții sovietice/rusești, printre care: *Pentru merite excepționale în muncă* (1976), distincție acordată printr-un Decret al Prezidiului Sovietului Suprem al URSS; *Pentru rezultate excelente în muncă* (1987); Diploma de Onoare al Rectoratului Universității - *Pentru o înaltă măiestrie pedagogică* (1993). Manualul *Tipologia comparată a limbilor romanice* a fost evidențiat printr-un premiu al Rectoratului Universității (1998), iar în 1999, doamnei Repina i-a fost atribuit, printr-un Decret al Președintelui Rusiei, titlul de onoare *Lucrător Emerit al Școlii Superioare din Federația Rusă*.

Regret că împrejurările nu-i mai permit să facă o deplasare în România, fiindcă așa fi propus-o pentru titlul de Cetățean de Onoare al Municipiului Cluj-Napoca, în semn de aleasă cinstită pentru o viață dedicată științei, filologiei, culturii în general - limbii și literaturii române în special.

Dacă așa fi fost înzestrat cu harul poeziei, i-aș fi dedicat un poem. Neavând acest talent, cer cititorilor îngăduința de a-i dăru, spre lectură, un splendid poem arghezian, din vol. *Frunze* (1961), poem care elogiază actul sublim al scrisului și care ar putea omagia și cei aproape cincizeci de ani de scris ai Doamnei Tamara Aleksandrovna Repina: „Cincizeci de ani, de când încerci, mereu,/ Condeiu, gândurile și cerneala,/ N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu,/ Frica de tine și-ndoiala. // Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,/ De pagina curată și de rândul,/ și de cuvântul de la început./ Te sperie și litera și gândul.// Foile tale scrise, de hârtie,/ Se rup și zboară, ca dintr-o livadă / Frunzele zmulse-n vijelie,/ Fără ca piersicul să le și vadă.// La fiecare cuvânt, o șovăire/ Te face să tresari și-ai aștepta./ Parcă trăiești în somn și-n amintire / și nu știi cine-a scris cu mâna ta”.

P.S. În numărul viitor, vom publica un amplu interviu cu doamna Tamara Aleksandrovna Repina.



Figurile filosofului

Jean-Loup d'Autrecourt

Figura sau înfățișarea unui filosof este percepută în general în funcție de personalitatea, de caracterul, ba chiar de concepțiile filosofice pe care le împărtășește individul care se pretinde sau care este filosof. Plecând de la aceste aspecte, imaginarul comun ne furnizează o mulțime de chipuri filosofice bine individualizate care au marcat istoria filosofiei și care adesea au fost caricaturizate. În prima parte a articolului voi da câteva exemple de chipuri individuale de filosofi importanți; în partea a doua și a treia voi ilustra cele două întru chipuri majore care fac parte din imaginarul nostru: figura comică (predominantă) și figura tragică (discretă) a filosofului.

1. Figuri individuale

Socrate (470-399 î. de Cr.), de exemplu, ni se înfățișează cu "capul mare" și chel, cu nasul borcânat, cu fața rotundă, cu o barbă enormă și neîngrijită (în care se scarpină des), cu un chip vulgar și malițios, ca un satir, marcat fiind de o anumită grosolanie populară. Altfel spus, imaginea pe care ne-o facem despre unul dintre cei mai importanți filosofi din toate timpurile este complet opusă profunzimii spirituale și intelectuale ale filosofului grec. Fața sa era marcată în mod sigur de contradicțiile generate de viciile împotriva cărora lupta spiritul său de auto-cunoaștere și de auto-perfecționare.

Platon (427-348 î. de Cr.), dimpotrivă, ne apare cu un chip aristocratic, o față luminoasă, destinsă dar hotărâtă, ironică, obsedată de "Ideile și de iubirea platonice". Barba lui nu putea fi decât cam la fel de mare ca a maestrului său Socrate, dar o barbă îngrijită, albă și curată (care nu mai necesita scărpinarea sistematică). Aceasta se explică nu numai prin originea nobilă și educația elevată, dar mai ales prin faptul că era adeseori cu "capul în nori". De unde și obsesia sa pentru proiectele utopice. Pe cât era de neglijent Socrate în vestimentație (adeseori mergea desculț), pe atât era Platon de îngrijit; nu putea să se plimbe decât în sandale de cea mai bună calitate pe drumul care ducea la cetatea ideală, la republica sa utopică.

Înfățișarea lui Aristotel (384-322 î. de Cr.) este

mai greu de sesizat, deoarece își ținea capul plecat mai tot timpul, pentru că citea foarte mult. Era cu "capul în cărți" sau mai bine spus, ca să evităm anacronismul, cu "capul în papirusuri". Barba sa era neagră, tunsă scurt, în stil auster, sever, stil spartan, atunci când nu și-o rădea complet. Agresiv și pseudo-materialist, Aristotel se bătea împotriva tuturor: împotriva idealismului platonice (deoarece Platon nu i-a lăsat conducerea Academiei), împotriva sofistilor (deoarece nu respectau teoria silogismului), împotriva atenienilor (deoarece le era străin) etc. El a procedat în filosofie ca discipolul său faimos Alexandru pe câmpul de bătălie.

Sfântul Augustin (354-430) are o figură mai complicată. Este unul dintre Părinții bisericii, filosof și teolog important, cu chip transfigurat. Având tenul măsliniu, nord-african, latin de cultură dar nu de origine, cu sânge fierbinte și memorie de elefant, cu barbă religioasă dar cu gândire conceptuală, Sfântul Augustin prezintă o înfățișare contradictorie. Fața sa a cunoscut la fel de bine abjecțiile cele mai mizerabile ale bordurilor din Roma ca și transcendența divină a sfântului spirit. De unde și necesitatea *transfigurării* după ce a epuizat toate posibilitățile în distracții și în desfrâu.

Descartes (1596-1650) nu poate avea decât o figură sceptică, neîncrăzătoare, îndoielnică, dar mândră. Barba în acest caz nu mai folosește la nimic. Atunci când nu ai nici un fel de certitudine, nici un fel de reper, nimic decât realitatea propriului sine, la ce mai poate folosi să te scarpini în barbă? Se poate tolera răsucirea discretă a mustății, în semn de îndoială. Pentru că totul este iluzie, ne putem îndoii de orice. Singura certitudine este că nu ne putem îndoii de faptul că ne îndoim; și dacă ne îndoim, înseamnă că gândim și deci că existăm: *dubito ergo cogito, cogito ergo sum*. Prin eliminarea bărbii, Descartes a operat o revoluție în filosofie și a dat lovitură de grație scolasticii. În schimb, și-a lăsat părul să crească în plete ondulate și frumos aranjate. În acest fel a atenuat un pic spiritul său riguros, cartezian, combativ, ba chiar soldătesc și a putut astfel să cucerească nu numai gândirea occidentală, dar și inimile unor prințese europene. Din păcate, vizitele prea matinale (la cinci dimineața) în budoarul reginei Cristina a Suediei

i-au provocat o pneumonie care i-a adus moartea prematură.

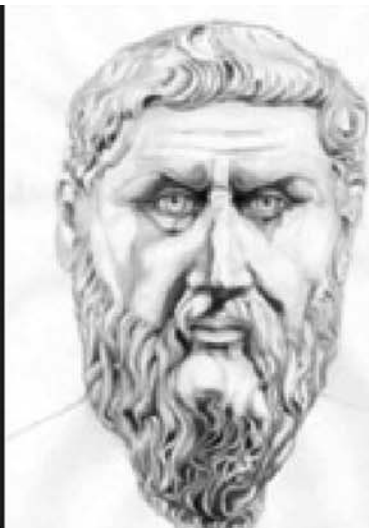
Compatriotul său Pascal (1623-1662) este unul din marii disperați. Copil precoce, geniu veritabil, tip maladiv și melancolic, filosoful francez și-a împărțit viața între idealul preciziei și rigorii matematice, migrenele interminabile și experiența religioasă de profunzime mistică. Figura sa este juvenilă, înfățișarea fizică păstrând aceeași tinerețe ca a inteligenței sale scilicet, însă umbrată de melancolie și de suferință. Rătăcitor într-un univers infinit, barba și mustața nu mai aveau nici un rost filosofic. Existențialismul nu începe cu Kierkegaard, cum se crede în mod greșit, Pascal era deja existențialist *avant la lettre*.

Leibniz (1646-1716) împinge ideea de raționalitate, născută cu Descartes, până la limitele absolute. Spirit universal prin excelență, una dintre inteligențele cele mai penetrante și mai creative pe care le-a dat umanitatea, nu poate fi închipuit decât cu o față luminoasă, deschisă, cu o privire sinceră, pătrunzătoare, cu un chip plin de generozitate. Om foarte abil (cei care sunt onești sunt mai abili decât intriganții, impostorii, șmecherii și farsorii), mare diplomat, a reușit în special datorită talentului său de a descoperi principiile metafizice și matematice fundamentale, de a fermeca capetele încoronate, în special sexul frumos, și de a purta o perucă superbă care să-i ascundă calviția. Orice formă de pilozitate filosofică pare exclusă. Dar talentul său indiscutabil nu i-ar fi procurat o popularitate atât de mare, încă din timpul vieții, dacă nu ar fi contribuit și activitățile sale fracmasonice.

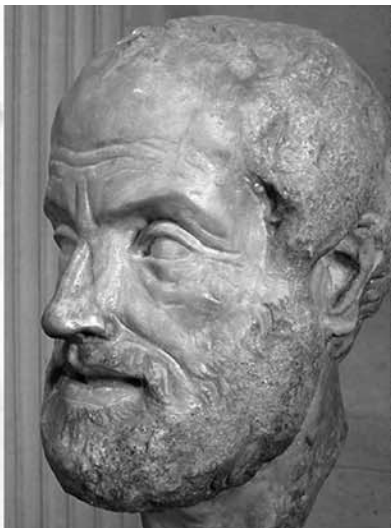
Dimpotrivă, compatriotul său Kant (1724-1804) era introvertit și flegmatic. Filosoful german era atât de închis în sine, încât avea probleme de constipație, și atât de impasibil, încât risca impotența sexuală. Spirit revoluționar (a operat în filosofie o schimbare tot atât de importantă ca a lui Copernic și Galilei în știință) dar cu un organism fragil, capacitățile sale intelective și morale depășeau cu mult posibilitățile sale fizice, organice. Fiind un pic cocoșat din cauza studiului, nu-l putem închipui decât cu o frunte foarte bombată, înaltă, protejată de o perucă elegantă dar mai modestă decât cea leibniziană, însă cu o față mică, cu nasul ascuțit, cu buzele subțiri, cu ochii reci și verzi; micimea și răceala corpului contrastând în mod violent cu tumultul, grandoarea și demnitatea spiritului. Figura sa prezintă probabil cea mai puternică ambiguitate, fiind divizată între judecățile analitice și *a priori*, pe de o parte, și judecățile sintetice și *a posteriori*, pe de altă parte.



Socrate



Platon



Aristotel



Sf. Augustin



René Descartes



Blaise Pascal

Gottfried Wilhelm von Leibniz

Immanuel Kant

Friedrich Nietzsche

Piatra - Hieronimus Bosch

Lista poate continua în același sens al ipotezei făcute în introducere: faptul că figurile filosofilor majori sunt individualizate în imaginarul nostru comun atât de bine, încât descrierile pot merge până la caricatură. Dar ceea ce mi se pare mai important decât aceste aspecte particulare ale fiecărui filosof și care, în fond, pot fi atribuite oricui, sunt imaginile comune, sintetice pe care le avem despre *toți* filosofii în general, figurile care sunt specifice tagmei filosofice.

2. Figuri comice

Cred că două sunt înfățișările prezente în imaginarul nostru: o figură *comică*, care este cea mai răspândită, cea mai vizibilă, dar cea mai puțin importantă; și, în mod surprinzător, o figură *tragică*, care exprimă atitudinea fundamentală complicată și dificilă a filosofului în raportul său cu lumea și cu sine însuși, dar care este greu de sesizat pentru cei care ignoră esența filosofiei. De unde și ambiguitatea chipului filosofului care suscită un amestec de dispreț vădit, dar în același timp, de admirație și respect inexplicabile, fără a sugera în nici un caz imaginea înțelepciunii. Câteva exemple extrase din istoria filosofiei îmi vor permite o ilustrare rapidă a acestei idei.

Atât opinia comună, spiritul gregar și trivial, cât și spiritul comun al intelectualilor și al artiștilor (profesori, cercetători, poeți, scriitori, muzicieni, pictori, sculptori, dramaturgi etc.) împărtășesc în mod explicit imaginea comică, ironică, disprețuitoare; pe scurt, ideea de deriziune față de filosofi. Această atitudine este analogă cu disprețul pe care-l au servitorii față de stăpâni. De altfel, primul exemplu, pe care-l întâlnim chiar la originea filosofiei occidentale, la Thales din Milet (sec. al VI-lea î. de Cr.), ilustrează perfect această atitudine.

În timp ce contempla mersul astrelor, Thales a căzut într-un puț. O femeie bătrână care trecea pe acolo (după anumite surse, chiar servitoarea sa) își râdea de filosoful și matematicianul grec fără jenă: "Thales, tu care nu ești capabil să vezi ce se află la picioarele tale, crezi că vei putea cunoaște ce se află în cer?" De asemeni Socrate a fost luat în derâdere de poetul Aristofan (447-386 î. de Cr.) în piesa sa *Norii*, fapt care a avut o anumită contribuție la condamnarea filosofului la moarte. Iar când Platon a fost vândut ca sclav în insula Egina, după care a fost condamnat la moarte, ceea ce l-a salvat a fost gluma cuiva din mulțime care a spus că "acuzatul nu este decât un filosof". Cine nu a auzit de Diogene Cinicul (413-327 î. de Cr.) și de anecdotele care amintesc excentricitățile acestuia: se masturba în piața publică în văzul tuturor, ca să arate că-și poate oferi singur plăcere, în mod autarhic; sau stătea într-un butoi propunând enigme curioșilor; sau căuta în plină zi cu un felinar aprins Omul. Astfel ironiza teoria platonice a ideilor, criticând faptul că nu putem întâlni pe stradă conceptul de "om".

În *Decameronul* lui Boccaccio (1313-1373) un personaj, un tânăr student în filosofie, este ridiculizat de o femeie de moravuri ușoare. De asemeni, în piesele de teatru ale lui Molière (1622-1673) întâlnim ironii mușcătoare la adresa celor pasionați de discuții filosofice. În piesa *Femeile savante*, de exemplu, Molière ironizează femeile din saloanele pariziene, pasionate de teoriile filosofice la modă pe timpul acela: teoriile atomiste ale anticilor Leucip (460-370 î. de Cr.) și Democrit (460-370 î. de Cr.).

Iar când nu este ridicol și comic, filosoful este văzut mai degrabă ca un nebun decât ca un înțelept. Cine nu-și amintește de gestul dement al lui Empedocle (495-435 î. de Cr.), care se sinucide aruncându-se în vulcanul Etna, sau de falsa imagine despre nebunia care l-ar fi cuprins pe

Nietzsche (1844-1900) și care este asociată cu filosofia sa radicală și extremistă? Când, de fapt, filologul german s-a molipsit de sifilis ca urmare a frecventării asidue a caselor de toleranță, respins fiind de ușuratică Lou Andréas-Salomé. În acest sens, Nietzsche (care afirma că "la femei trebuie să mergi cu bicicleta") nu are nici un fel de circumstanțe atenuante, dacă ținem cont de faptul că Lou își înșela bărbatul (poetul Rilke) practic cu oricine și oricând.

Exemplul mai recent al lui Cioran (1911-1995) este și mai pitoresc. În scurtele perioade din viața lui, când a putut să exercite o meserie, ca profesor de filosofie la liceul "Andrei Șaguna" din Brașov, elevii săi îl numeau "nebulul". Iar o parte din faima sa internațională, datorată în special stilului elegant, provine și din ideile radicale și excentrice, printre care sfatul adresat lectorului de a se sinucide revine cel mai des. Între crizele de misticism, insomniile interminabile și nihilismul său radical nu mai rămâne prea mult loc pentru înțelepciune, în schimb nebunia filosofului apare mai plauzibilă cititorului grăbit.

Însă imaginile ilustrate de pictori sunt cele mai puternice, cele mai ironice și probabil cele mai amuzante. Acestea sunt adeseori un fel de amestec de elogiu și de deriziune. Ele sunt prezente nu numai la pictori din perioada modernă ca Hieronimus Bosch (1450-1516), *Piatra* (unde filosofia, regina științelor, este înfățișată de o femeie cu o carte pe cap care contemplă intervenția chirurgicală), dar și la pictori contemporani.

Un exemplu elocvent este acuarela mai puțin cunoscută a lui Salvador Dali (1904-1989), *Elogiu filosofiei*, unde o tânără blondă goală, depune o coroană de lauri pe bustul de piatră al lui Socrate, într-o atmosferă de înaltă elevație. Ce omagiu mai frumos se poate aduce filosofiei adică iubirii de înțelepciune?



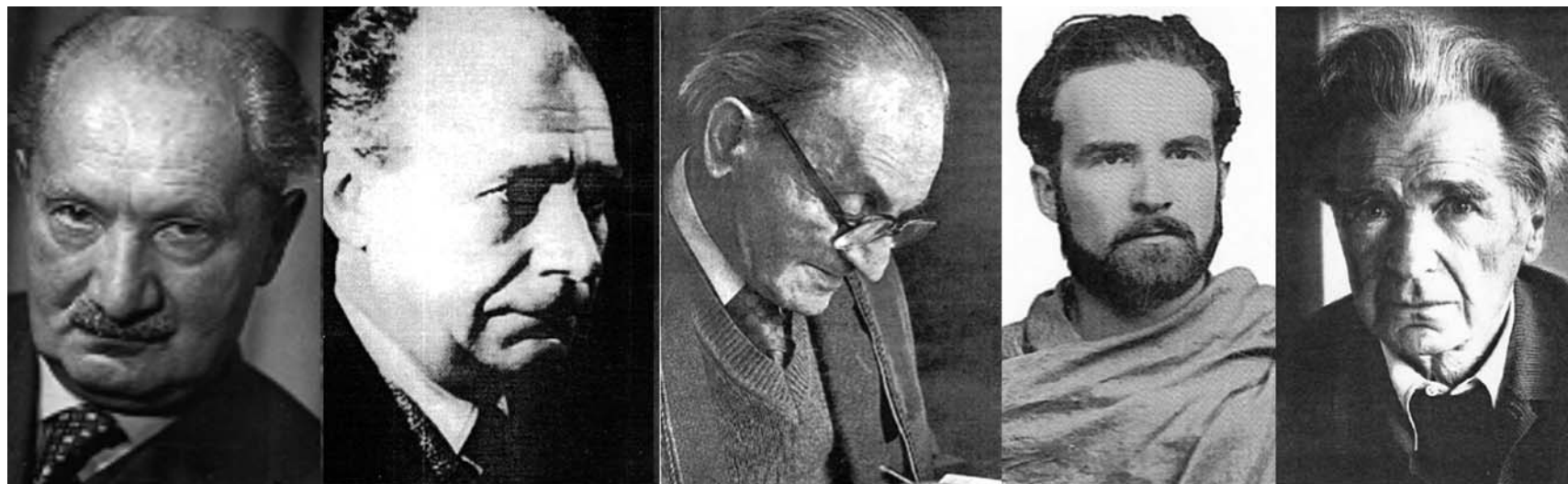
Elogiu filosofiei - Salvador Dali

Seneca

Baruch Spinoza

Bertrand Russel

Ludwig Wittgenstein



Martin Heidegger

Lucian Blaga

Constantin Noica

Mircea Eliade

Emil Cioran

3. Figuri tragice

La polul opus se situează figura tragică a filosofului, mai puțin populară, aproape absentă din memoria opiniei publice, dar mult mai frecventă în realitate. Condiția tragică a filosofului este atât de curentă, încât aș putea să afirm fără probleme că dimensiunea fundamentală a filosofiei este una tragică. Toți marii filosofi au trăit sau au sfârșit în mod tragic; și nici nu ar fi putut să se întâmple altfel. Argumentul este simplu: filosoful veritabil dispune de o forță de eliberare extraordinară, puterea spiritului și a inteligenței sistematice; or, această formă de putere intră în conflict cu alte forme de putere mai puțin nobile dar perverse, ca puterea ideologică, politică, economică și chiar militară; acestea din urmă tind să ne suprimă orice formă de libertate: fizică, imaginată, morală, de gândire, de expresie etc. Singur în fața unei coaliții teribile, filosoful devine o victimă sigură. Atunci când nu este condamnat la moarte, este condamnat la închisoare. În cazul cel mai fericit este doar agresat fizic și torturat, exilat și cenzurat, atunci când nu este complet interzis. Singura victorie filosofică în fața forței brute este pe termen lung, din perspectivă istorică. Însă pe termen scurt, adică în timpul vieții sale, filosoful pierde în mod sistematic.

Socrate a fost condamnat la moarte în urma unui fals proces, acuzat fiind de impietate religioasă și de a fi corupt tinerii atenieni, proces care a avut toate aparențele justiției democratice. Platon a fost închis de un tiran din Siracuză. Era cât pe ce să-și piardă viața, după ce își pierduse libertatea fiind vândut ca sclav, dacă nu interveneau pentru el prietenii foarte influenți. Aristotel a fost condamnat la exil, fiind obligat să părăsească Atena, de îndată ce a pierdut protecția lui Alexandru cel Mare (prin moartea acestuia). Lui Euclid din Megara (450-380) îi era de asemenea interzis să meargă la Atena, fapt pentru care era obligat să se deghizeze în femeie ca să poată penetra noaptea în oraș și să-și întâlnească prietenii.

Iar Seneca (4-65) este condamnat la moarte de împăratul roman Nero, culmea, fostul său discipol. Boetius (480-524), filosof latin, teolog și om politic important, a fost închis și condamnat la moarte. Nu a putut să termine de scris în temniță faimoasa *Consolatio Filosofia* deoarece a fost decapitat. Lectorul ignorant este surprins citind cartea care se termină brusc.

Lista filosofilor și teologilor condamnați de Inchiziție este prea lungă ca să poată fi rezumată în câteva rânduri. Injuste au fost de asemenea condamnările lui Marsilio Ficino (1433-1499) și a lui Pico della Mirandola (1463-1494), cei mai importanți umaniști italieni, care au scăpat de la

moarte datorită protecției lui Lorenzo de Médicis, care făcea parte dintr-o familie foarte influentă în lumea diplomatică europeană. Alți filosofi ca Descartes au preferat auto-exilarea, stilul eliptic și auto-cenzura pentru a scăpa de acuzațiile Inchiziției. Contemporan procesului intentat lui Galileo Galilei (1564-1642), Descartes a preferat să nu publice anumite texte care riscau să deranjeze Biserica catolică. Cu toate acestea filosofia sa a produs un enorm scandal în universitățile europene, ba chiar i s-au intentat procese în Olanda, unde era exilat.

Barruch Spinoza (1632-1677) s-a exilat în Țările de Jos (Olanda), după ce a fost exclus de comunitatea evreiască portugeză pentru motive teologice. Bertrand Russell (1872-1970) a fost închis pentru ideile sale pacifiste în perioada primului război mondial și deasemeni a fost bătut pentru ideile sale marxiste și de extremă stânga. Nu a avut șansa prietenului său mai tânăr Wittgenstein (1889-1951), mult mai discret în călătoriile sale de spionaj în URSS, făcute în favoarea comunismului.

Bineînțeles că tentația este mare, ca în cazul acestor ultime exemple, să ne bucurăm pentru lecția pe care a primit-o filosoful britanic care dorea să introducă ideile bolșevice, "ciuma roșie", într-o țară relativ democratică ca Imperiul britanic. Cu atât mai mult cu cât mai târziu, corecția primită în tinerețe i-a folosit lui Russell atât de bine, încât a acceptat titlul de lord oferit de regină, integrând astfel aristocrația britanică, exact clasa (a se citi casta) pe care o contesta în tinerețe. Însă am greși profund dacă am ceda acestei bucurii meschine, pentru că astfel am accepta tacit violarea unui drept fundamental, acela al libertății de gândire și de expresie fără de care nici filosofia nu poate exista.

Heidegger (1889-1976), cel mai important filosof contemporan, a fost supus unei duble presiuni, politice și ideologice, cea dinainte și cea de după al doilea război mondial. El nu a putut să imite atitudinea "cuminte" a lui Kant, care acceptase fără să protesteze cenzura impusă cursurilor și publicațiilor sale. Heidegger a crezut că poate salva filosofia în fața amenințărilor regimului nazist; în perioada 1936-1940 a fost supravegheat de Gestapo. Iar după război, când Germania era ocupată de forțele aliate, a scăpat ca prin farmec de la condamnare și probabil de la executare, fiind sub protecția armatei franceze. Cu toate acestea, în urma raportului făcut de fostul său prieten Karl Jaspers, comisia de epurare îl acuză pe Heidegger de pro-nazism și îi interzice predarea până în 1949. Își reia cursurile abia în 1951-1952.

Lista poate continua cu exemplele contemporane extrase din societățile totalitare, dictaturile comuniste din est, cunoscute pe viu în

secolul trecut. Blaga (1895-1961), Noica (1909-1987), Eliade (1907-1986), Cioran etc. au suferit din plin confruntarea cu ideologiile și regimurile extremiste. Mai norocoși au fost ultimii doi deoarece exilul occidental le-a permis continuarea carierei filosofice și prezervarea lor ca intelectuali. Cioran a scăpat datorită unei burse acordate de guvernul francez, iar Eliade a scăpat ca prin minune din închisoarea unde, în mod sigur, ar fi fost executat; prietenii importanți i-au asigurat după aceea plecarea ca responsabil cultural în ambasadele occidentale.

Însă Blaga și mai ales Noica (care a cunoscut închisoarea comunistă) au suferit toate umilințele și persecuțiile sistemului antidemocratic. Dar catastrofa lor intelectuală (și a noastră, în același timp) provine, înainte de toate, din faptul că au fost distruși în ceea ce aveau mai important: dimensiunea universală a filosofiei lor. Au fost marginalizați prin provincializare.

Exemplele date, plus argumentul propus mai sus, demonstrează ideea centrală a acestui articol, faptul că figura tragică a filosofului ține de chiar dimensiunea fundamentală a reflecției filosofice, de puterea ideilor exprimate dintr-o dorință de libertate totală, libertatea intelectuală. Forța liberatoare a spiritului filosofic intră în conflict cu alte forme de putere (politică, ideologică, militară, financiară etc.) capabile să îl distruagă pe autorul ideilor filosofice. Explicația este simplă: principiul de funcționare al acestor forme de putere destructivă este anihilarea tuturor posibilităților de libertate, în general și a filosofiei, în particular.

Astfel condiția tragică a filosofiei, și prin urmare a celui care o practică, nu depinde nici de epoca istorică, nici de tipul de civilizație sau de cultură, nici de tipul de regim politic, nici de personalitatea sau de psihologia individului, ci de modul de a fi al activității filosofice.

Din păcate sau poate din fericire, înfățișarea tragică a filosofului este ocultată de imaginea comună pe care o avem despre filosofi: un fel de indivizi bizari, care vorbesc mult, pe care nu-i înțelegem prea bine, care sunt cam într-o ureche, ridicoli, excentrici, cu capul în nori, pretențioși, pedanți, moraliști, critici, care sunt uimiți de orice, adevărate caricaturi, dacă nu chiar nebuni și pe care-i putem lua în derâdere fără probleme.

17 noiembrie 2005
Villefranche-sur-Mer

Ștefan Aug. Doinaș/Inedit

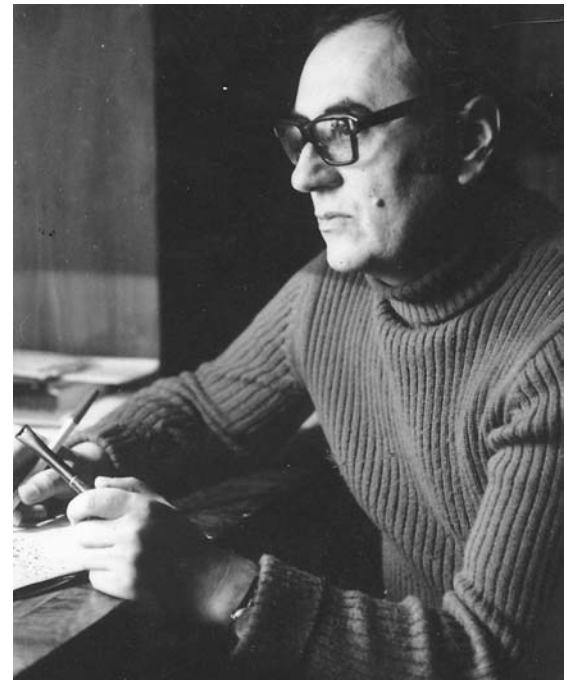
cu o prezentare de Dan Damaschin

Poemul *Secetă, ploaie ș.a.m.d.* s-a păstrat în arhiva încredințată mie de I. Negoitescu, în variantă dactilografiată pe o coală de hârtie format A4. Titlul poeziei este marcat cu cerneală roșie și prin subliniere. Textul conține opt strofe, sub care apare, în colțul din dreapta, numele autorului, de asemenea subliniat. În colțul din stânga, mai sus de titlu, găsim o indicație tipografică scrisă de mână (cu cerneală neagră), pe două rânduri, separate de o bară oblică. Deasupra liniei se poate citi "Pg. 2" iar dedesubt, indicația caracterelor tipografice, "garamont" (pentru *garamond*). Prezența celor două noțiuni de tehnoredactare semnaleză faptul că textul a fost propus spre tipărire unei publicații din epocă. Spre deosebire de alte poeme păstrate de asemenea în formă dactilografiată, care sunt însoțite de precizarea revistei sau ziarului în care au apărut, copia textului de față nu prezintă nici o mențiune în acest sens. Poemul nu a fost retipărit de către autor în niciuna din cărțile sale. Poezia cu acest titlu nu figurează nici în volumul Ștefan Aug. Doinaș, *Poezii din tinerețe* (Biblioteca revistei Familia, Oradea, 2005) îngrijit de criticul și istoricul literar Mircea Popa. Autor al unui excelent studiu introductiv (*Începuturile literare ale lui Ștefan Aug. Doinaș*), ce însoțește volumul, Mircea Popa are, deopotrivă, meritul de a fi "dezgropat" și repus în circulație mai multe poeme doinașiene, apărute în diverse periodice între anii 1939-1947, texte pe care autorul nu le-a inclus niciodată în volum.

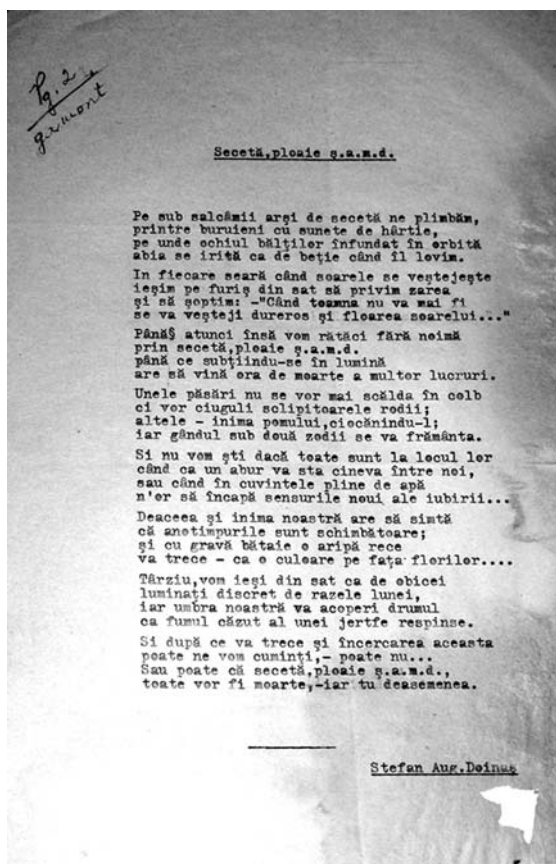
Aparent un poem de dragoste, al cărui scenariu (o dramă sentimentală) se derulează într-un cadru bucolic, *Secetă, ploaie, ș.a.m.d.* este mai mult decât atât. Fără îndoială, discursul liric e unul de factură erotică, dar nu un discurs con-

vențional ci subminat, mereu, de ironie și autoironie.

Titlul însuși, formulat ca un enunț prozaic și sec, de buletin meteorologic, însoțit de acel "ș.a.m.d.", constituie un prim indiciu, în acest sens. Așa după cum variațiile climaterice și alternanțele meteorologice descrise aici nu corespund realității fizice, ci sunt fluctuații ale unui barometru sufletesc, la fel nici peisajul sugerat nu e unul real (bucolic), ci unul interior. Spectrul "secetei" corespunde unor stări psihice echivalând cu pârjolirea și uscăciunea afectelor și secătuirea resurselor vitale ce nutresc pasiunea: "Pe sub salcâmii arși de secetă ne plimbăm,/ printre buruieni cu sunete de hârtie,/ pe unde ochiul bălților înfundat în orbită,/ abia se irită ca de beție când îl lovim". (De remarcat metafora trasgresării regnului vegetal la artefact: "buruieni cu sunete de hârtie"). Universul iubirii se conduce după legități aidoma macrocosmosului (sistemului solar), extincția astrului central (soarele iubirii) determină extincția dureroasă a imaginii sale speculare (floarea soarelui): "În fiecare seară când soarele se veștejește,/ ieșim pe furiș din sat să privim zarea/ și să șoptim: - «Când toamna nu va mai fi/ se va veșteji dureros și floarea soarelui...»". [s.n.] Desigur, consecvent registrului metaforic, "toamna" semnifică mai mult decât anotimpul calendaristic: e un anotimp sufletesc ("De aceea și inima noastră are să simtă/ că anotimpurile sunt schimbătoare"), cu valențe eshatologice ("până ce subțindu-se în lumină/ are să vină ora de moarte a multor lucruri") și transfiguratoare: "Unele păsări nu se vor mai scălda în colb/ ci vor ciuguli sclipitoarele rodii". Piatră de încercare a validității sentimentelor, "toamna" poate fi metafora anotimpului



despărțirii, chiar al despărțirii supreme: "și după ce va trece și încercarea aceasta/ poate ne vom cuminti, - poate nu .../ Sau poate că secetă, ploaie ș.a.m.d./ toate vor fi moarte, - iar tu deasemenea." Să observăm că accentul melodramatic al finalului de poem este salvat de ironie ("poate ne vom cuminti, - poate nu ...") și de o undă de cinism ("Sau poate că secetă, ploaie ș.a.m.d./ toate vor fi moarte, - iar tu deasemenea.") ce îl apropie, în acest text, pe Doinaș de colegul său cerchist, Ioanichie Olteanu. O altă influență (de data asta la nivelul expresiei) se lasă deslușită dinspre Blaga, în versul: "ca fumul căzut al unei jertfe respinse" ce amintește atât de titlul unui poem din volumul *Lauda somnului*, cât și de o secvență ("Poteca de-acum coboară ca fumul/ din jertfa ce nu s-a primit") aparținând poeziei *La cumpăna apelor* din volumul cu același titlu.



Secetă, ploaie ș.a.m.d.

Pe sub salcâmii arși de secetă ne plimbăm,
printre buruieni cu sunete de hârtie,
pe unde ochiul bălților înfundat în orbită
abia se irită ca de beție când îl lovim.

În fiecare seară când soarele se veștejește
ieșim pe furiș din sat să privim zarea
și să șoptim: - "Când toamna nu va mai fi
se va veșteji dureros și floarea soarelui..."

Până atunci însă vom rătăci fără noimă
prin secetă, ploaie ș.a.m.d.
până ce subțindu-se în lumină
are să vină ora de moarte a multor lucruri.

Unele păsări nu se vor mai scălda în colb
ci vor ciuguli sclipitoarele rodii;
altele - inima pomului, ciocănindu-l;
iar gândul sub două zodii se va frământa.

și nu vom ști dacă toate sunt la locul lor
când ca un abur va sta cineva între noi,
sau când în cuvintele pline de apă
n'or să încapă sensurile noi ale iubirii ...

De aceea și inima noastră are să simtă
că anotimpurile sunt schimbătoare;
și cu gravă bătaie o aripă rece
va trece - ca o culoare pe fața florilor ...

Târziu, vom ieși din sat ca de obicei
luminați discret de razele lunii,
iar umbra noastră va acoperi drumul
ca fumul căzut al unei jertfe respinse.

și după ce va trece și încercarea aceasta
poate ne vom cuminti, - poate nu ...
Sau poate că secetă, ploaie ș.a.m.d.,
toate vor fi moarte, - iar tu deasemenea.

Ștefan Aug. Doinaș

tradiții

Muzeul Țăranului Român

Radu Ilarion-Munteanu

(continuare din numărul trecut)

Mi se explică, poate diplomatic, că e probabil ca în perioada constituirii colecțiilor, credincioșii greco-catolici, abia ieșiți de sub interdictul stalinist (ca să evităm discutarea delicatului subiect al rolului BOR ca... moștenitor, de lăcașuri și enoriași), se vor fi găsit lipsiți, după două generații, de icoanele ce ar trebui (în mintea sufletului meu) să completeze colecția muzeului țăranului român. Tot pe peretele nordic, o interesantă *Tăiere a capului Sfântului Ioan*, ambiguă, cu un trup lipsit de cap, care poate să fi fost gândit a-l reprezenta pe sfânt, dar ale cărui unduiri de trup trimit la dansul Salomeei. Nu l-aș putea vedea pe Sfântul Ioan Botezătorul decât vertical, rigid chiar, încă mai el însuși când îl acuză pe prietenul său, regele Irod Antipa, de păcat, decât în momentul recunoașterii Celui Ales.

“Cum să desenezi ceea ce nu are nici cantitate, nici măsură, nici formă? Cum să pictezi ceea ce este fără trup? Cum să dai chip la ceea ce este «Fără chip»? Cât timp Dumnezeu este invizibil, nu face icoane... odată ce vezi, însă, pe cel fără de corp devenind om, fă imaginea formei umane; când invizibilul devine vizibil, întrupându-se, pictează ceea ce seamănă cu invizibilul. Desenază deci pe panoul tău și propune contemplației pe cel ce a acceptat să fie văzut” – Sf. Ioan Damaschinul. Și, aproape imediat: *Icoana: suprapictură, transpictură*. “Eu nu pot să mă pierd datorită icoanei. Icoana: imagine pe măsura a cât putem duce noi”. *Gândul îndumnezeirii întrupat, accesibil, palpabil. Trecător*. Nu pot fi decât gândurile lui Horia Bernea, de altfel panoul e nesemnănat. Montajul celor două înscrisuri pare a avea semnificație multiplă: pentru public: explică sensul icoanelor expuse; pentru muzeu: împacă, dacă nu chiar fuzionează, «opera» cu «omul». Iar pentru artist, e

o meditație, o clarificare, un crez, o ars poetica până la urmă. Cu acoperirea «clasicilor».

În partea stângă a intrării, către aripa sudică, FRUMUȘETEĂ CRUCII: “Nu vrem să demonstrăm vechimea, frumusețea, puterea și organicitatea unei culturi tradiționale, care aproape că nu mai există. Ne interesează trecutul în măsura în care avem un prezent și un viitor. Încercăm să arătăm omului actual cât de sărac este în comparație cu strămoșii săi. Trebuie să fie avertizat asupra bogăției pe care a moștenit-o”. Oricât de grăitoare în sine, aceste texte aflate la intrarea în fiecare sală, în expresie quadrilingvă (română, franceză, engleză, germană), desigur în beneficiul vizitatorilor străini (care, din păcate, par a fi... majoritari), cer să te oprești o clipă asupra lor. Presupunerea că aparțin Irinei Nicolau (Dumnezeu s-o odihnească) se dovedește întemeiată. Mai degrabă incitante decât explicite, te urmăresc dincolo de marginile sălii. Dacă artistul, pictorul, vorbesc în concepte universale, mereu încărcate de simbol, antropologul și etnologul (provenit dintr-un filolog) găsește căi nu o dată plastice de a «traduce» pe limba trecătorului, a contemporanului de pe stradă, esența demersului muzeal. În stânga intrării în sală, spre răsărit, un pluton aliniat de scaune. Văzându-le, privirea caută și găsește imediat: “Eugen Ionesco a fost român și a scris piesa Scaunele. Când aduni mai multe scaune la un loc se întâmplă ceva. Acestea sunt o parte din scaunele colecției noastre, care este foarte bogată. În România ne aflăm încă în aria scaunelor. Cu cât mergi mai mult spre răsărit întâlnești oameni care stau pe jos”. E cartezian. Și, parcă, mai în stilul Irinei ca oricând. Așa știa ea să explice cele mai obscure lucruri, să ți le facă accesibile. Iată o frază (nu cea a textului, ci însăși scaunele aliniate) din discursul muzeal care refuză net ambiguitățile «corecte politic» de tipul «o punte între orient și occident», afirmând, nu fără asumarea curajoasă a conotației ionesciene implicite, apartenența lipsită

de echivoc a civilizației carpato-dunărene la matricea occidentului european.

Dintre obiectele expuse, atrage atenția un vârf de casă din ceramică smălțuită și rafinamentul costumelor. Următoarea sală, FAST, e cea mai bogată în costume. Nu posed date certe, dar impresia că nu există neam care să etaleze atâta diversitate în costumul popular pare plauzibilă. Și nu e vorba doar de relief. Sigur, cu cât urci, cu atât ponderea lăunurilor colorate crește, dar și la șes, între fota cu două fețe și cea cu una singură, în chip de șort, diferența este expresivă și rafinată. Simțul artistic e cu atât mai remarcabil, cu cât e vorba aici de autentic, iar nu de kitsch-ul «iepocii», cu sclipici și pantofi de lac. Fiecare piesă, e momentul de a-mi reaminti, de a-mi sublinia în minte, provine dintr-o anume gospodărie.

A existat în biserica noastră fast și fastul putea fi foarte simplu...Muzeul e un traseu inițiativ, accesibil în funcție de... și sensibilitatea noastră. Regăsim, cu neînsemnate ajustări, formularea lui Horia Bernea. De fapt, ideea forță, «firul roșu» (să nu ne temem de expresii rebarbative, limba de lemn poate fi făcută să sune viu, la rigoare), esența concepției muzeului și, fără îndoială, un punct de convergență între viziunile celor doi creatori majori ai actualei forme a instituției.

În sala FAST e al treilea sau al patrulea «rastel» cu furci. Aliniate paralel, vertical, la perete, lasă senzația certă a armelor expuse pe pereții castelelor. Rimează simultan cu ideea de cetate, a clădirii, dar și cu faptul istoric că țărani își apărau nu o dată, «sărăcia și nevoile și neamul» cu ce aveau la îndemână, coase, topoare... și furci. Poate nu doar furci pentru așezat căpițele de fân. E drept, furca-i unealtă muierască și e de presupus că rareori nu era încărcată (împodobită, am spune) cu caierul de lână. Abia în fața imaginii pastorale (am văzut așa ceva în copilărie, în satul de unde era originară bunica mea) descopăr că la atâtea furci nu văd nici un singur fus de răsucit.

Un singur pas desparte costumele de un miracol: sala RECULEGERE. Rotundă, strane de biserică, în cerc, la perete, un stâlp central din Gorjul lui Brâncuși, care, se subliniază în textul ce nu-s tentat să-l copiez, nu e un totem. Dar arată ca atare. Sublinierea ține să păstreze totul în zona creștină, dar n-ar fi primul argument al unei continuități de civilizație dincolo de etnogeneză, dincolo de creștinare. Există și tentația de a-l considera simbol falic, ceea ce l-ar îndepărta și mai mult de ortodoxie. Senzația mea e de loc sacru pentru sfatul bătrânilor. Compania de drum îmi atrage atenția că din sala anterioară nu se poate pătrunde central, doar pe de lături, drumul e orientat, ceea ce accentuează dimensiunea inițiativă. Se pare că am sesizat aspecte diferite, dar articulate, ale aceleiași realități (Să însemne asta că mi-am ales inspirat compania? Sau că aceasta m-a ales inspirat pe mine? Eu aș zice că da). Cădem de acord că acest stâlp e adevăratul simbol muzeal al «axei lumii», furcile de tors ar fi atunci «axe locale». Atmosfera din sala reculegerii e copleșitoare. Temperatura scade cu câteva grade. Înseamnă că ne apropiem de o zonă deschisă spre exterior. Vara efectul ar fi mai estompat.

(va urma)



Pavilionul japonez

tutun de pipă

Nervi

Alexandru Vlad

A m ajuns cu timpul să-mi recunosc, oarecum fără greș, simptomul după care știu că stresul și nevroza încep deja să pună stăpânire pe mine. Anume, simt că mă deranjează, ca din senin, faptul că simt pe cineva care pășește în urma mea pe stradă. Mă irită adolescenții care râd în hohote presându-mă parcă să mă grăbesc – cu fuleul lor mare și cu adidașii lor enormi, mă deranjează câte un bătrân care găfâie încercând să mă depășească, și tropotul grăbit și sonor din tocure mici al vreunei cucoane, oamenii masivi și greoi care lasă impresia că ambiția lor vitală e să-ți ia morțiș locul pe trotuar. Trag cu coada ochiului la cel care e în dreapta mea la semafor și-l suspectez că trepidează ca la start, vrea neapărat să mi-o ia înainte. Mă trag demonstrativ la o parte din calea tuturor, renunț la autobuzele doar pe jumătate aglomerate ca să-l aștept pe următorul care de regulă vine ghiftuit. Și aici găsești pe cineva care tânjește din priviri spațiul pe care-l ocupi în picioare, sau pe cineva incapabil să perceapă prezența ta fizică și să-și coboare cotul pe care-l ține pironit în gâtul tău. Pensionari prea gros îmbrăcați fac turul orașului pe spezele primăriei. Așa că mă îndârjesc de regulă s-o iau spre centru pe jos. Autobuze deja goale trec pe lângă mine și drumul nu mă calmează prea mult. Oricând se găsește cineva să ți-o ia înainte și apoi să se oprească brusc, să se întoarcă sau se zgâiască în vreo vitrină barându-ți

calea de parcă nici n-ai exista. Și astfel mersul pe stradă devine un fel de vânătoare: care-i calea cea mai liberă, cum să faci un slalom discret, pentru că sunt persoane care pur și simplu fac abstracție de prezența celuiilalt. Și, înainte de toate, străzile noastre sunt foarte aglomerate, de parcă s-ar desfășura un miting permanent. La urma urmelor oamenii aceștia ar trebui să se afle în birouri, la locul lor de muncă undeva. În loc de asta forfotesc aiurea pe străzi. Oameni pe care nu-ți doreai să-i întâlnești apar ca din pământ în calea ta, îți pun întrebări pe care tu nu le pui lor, vor să știe ce faci. Există oameni care, dacă se întâlnesc cu tine după un interval de, să zicem, trei sau patru zile, te întreabă ce-ai mai făcut, ce e nou. Și vezi în ochii lor o licărire de speranță: poate vor auzi ceva care să le revitalizeze propria existență. Insistă chiar, înainte de-a le deveni privirea opacă, dezamăgiți, ștergându-te de pe lista persoanelor care fac ceva pe lumea asta. Și dacă le spui ce-ai făcut, și se întâmplă să fi făcut ceva mai mult sau mai puțin important, ei te întreabă: Bine, și altceva? Mai spune! Se vede de la o poștă că dinamica lor e alta. Pentru ei ești un element al lumii care se învârtește prea încet. Ești dezamăgitor, nu ești nici pe departe scânteia de care au nevoie. Visează să-și pună amprenta energetică asupra realității, cumva. Și efectul asupra ta e oarecum invers: te pleoștești și tu în loc să le dai lor un imbold. Și când vă despărțiți, celuiilalt

aproape că îi este milă de tine: un terchea-berchea, un pierde-vară, încă unul cu care existența nu-i prea darnică. Și cu asta ți-a transmis starea lui: sunteți deja doi. Ți se strepezesc umorile și îți vine să faci stânga-mprejur și să te întorci acasă. Oricum, prăvălia la care te duceai este închisă fără explicații sau chiar s-a mutat, iar semafoarele de pe tot traseul se schimbă în roșu imediat ce ajungi în preajma lor. Mașinile se năpustesc claxonând de parcă s-ar certa între ele, conduse de indivizi care apasă pe accelerator cu privirea fixată înainte. O puștoaică îți strecoară în palmă un fluturaș prin care o firmă se oferă să-ți traducă actele, cerșetorii îți barează drumul făcându-te să te simți culpabil pentru simplu fapt că nu ești tu în locul lor. Apoi de sus încep să cadă picături de ploaie și lumea de pe stradă dispăre undeva – ca dovadă că n-avea cine știe ce treabă, și tu rămâi să încasezi burnița rece și ostilă. Primii care dispar sunt tocmai cei pe care îi cunoști, cerșetorii se retrag în niște intrânduri pe care nici nu le-ai fi observat. Ai brusc tot trotuarul la dispoziție, lat cât un teren de tenis. Te calmezi de parcă țacălia ta ar fi fost o plită încinsă stropită cu apă, și în locul iritării se instaurează un fel de mahmureală: îți scade pulsul, îți scade glicemia, îți scade pofta de viață. Brusc, nici acasă nu mai ai chef să te-ntorci, de parcă ploaia te-ar putea urmări și acolo. Dispoziția ta antisocială atinge paroxismul, dar se întoarce împotriva ta. O gaură îngustă de șarpe de-ar fi, să te strecori în ea – și abia acolo de-ai încăpea fără tine însuși.

zapp-media

Brandingomania

Adrian Țion

Fără programe economice sau culturale coerente, solid argumentate și susținute, desigur, pe termen lung, România a intrat în 2006 cu eternele preocupări privind brandul de țară. Dacă ar fi și acestea cu adevărat preocupări, dezvăluind studii aprofundate, încă am mai avea vreo speranță întru definitivarea unor proiecte. Dar ceea ce vedem sunt doar pălăvrăgeli infinite. E drept, unele mai serioase, altele bășcălioase de-a dreptul. Parcă bășcălia ar salva România. Cele serioase, de tipul convorbirii întreținute de Horia Roman-Patapievici cu Sorin Alexandrescu de la *Înapoi la argument*, îți induc numaidecât sentimentul că aura intelectual-elistică a vorbitorilor e suficientă garanție a promovării brandului de țară. Îți spui că imaginea României e apărată de spirite profund responsabile ca Neagu Djuvara, Octavian Paler sau Constantin Bălăceanu – Stolnici. Ultima emisiune de pe TVR Cultural avea chiar titlul *Evoluția imaginii de sine a românilor și impactul asupra comportamentelor*. Sună bine, dar totul rămâne o teorie frumoasă, întoarsă pe toate fețele. Nu că așa ceva n-ar fi necesar, dar știm bine că... faptele vorbește. Ca și anterioarele intervenții ale invitaților, în loc de garanții subtile, avem gargară subțiată și prezență rafinată, îmbunătățită la propriu prin papion, de când purtătorul public numărul unu de cravată-fluture a ieșit, săracul, de pe scenă. „Înapoi la argument, domnule Patapievici!” că de baliverne cu *Bluza românească* a lui Matisse și *Miorița* bălegoasă suntem sătui. Între timp, de când tot bateți apa în piuă, bluza a devenit „ungurească”, iar mioarele pasc pe fostele combinate siderurgice

și amenință să se extindă în intravilan. Ce ne facem? La *Înapoi la argument*, suntem avertizați că „patinajul ideilor e neoprit”. N-ar trebui dezghețat lacul ăla ca ideile să prindă în sfârșit rădăcini?

Ei, dar nu se poate spune că n-am început bine noul an. Iată, Jay Leno, în popularul lui show, nu numai că ne bagă în seamă, dar chiar ni se adresează direct, reverențios – câtă cinste, domnule! – cu „Salut, România!”. Publicul râde și aplaudă. De ce? Întreb curios. A făcut o glumă? Trebuia să spună „Bună dimineața, România!”, mi se răspunde. Da, încă nu ne-am trezit la ordine și disciplină, deși cel mai sceptic dintre scepticii actuali, Gabriel Liiceanu, observă un reviriment cât o mărgea adusă acasă de găina babei, argumentând că e nevoie de timp. (El argumentează!) și amintește subtil exemplul Spaniei, Portugaliei cărora le-au trebuit 20 de ani să iasă la lumină... Ajungem din nou la Brucan. Toată lumea discută despre brandul de țară. Cine-l înfăptuiește? Ezit să dau răspunsul, dar mi-e teamă că ăsta este: maneliștii, dinozaurii politici cu mătuși multimilionare. Miorița tot alungată rămâne spre satisfacția domnului Patapievici.

La sfârșitul anului trecut, englezii au pierdut unul din simbolurile Londrei: „double decker”, autobuzele roșii etajate au fost retrase de pe străzile Londrei. Necesitatea nu s-a transformat în tragedie națională. Au rămas în conștiința europeană cu destule alte simboluri reprezentative. Noi lăsăm simbolurile să curgă pe lângă noi, apoi să ruginească sau ne agităm să confecționăm altele mai în pas cu moda. De unde

se vede că patinajul spre opțiuni miraculoase este susținut în mod iresponsabil... fără nici un rezultat convingător.

Convingătoare ni s-a părut prestația individuală a lui Dan Puric, invitatul lui Robert Turcescu, un artist minunat, binecuvântat și cu o exemplară conștiință civică. El cerea un discurs despre demnitatea poporului român. Cine l-a auzit? Cine are de gând să dea curs acestei propuneri? Întrebările rămân suspendate în vid.

Dacă în plan teoretic ideile patinează în voie, în plan practic nu rămân fără ecou și fără finalitate acțiunile întreprinse, de pildă, de Fundația „Principesa Margareta a României” care a inițiat Galele desfășurate la Paris pentru strângerea de fonduri în vederea activităților de caritate. Galele Fundației Margareta sunt o dovadă a faptului că avem o carte de vizită care ne reprezintă corect. De zece ani, Frédéric Mitterand, nepotul fostului președinte francez, prezintă aceste gale. El este un real prieten al României și face dese referiri și în interviurile și filmele documentare realizate în țară la personalitățile românești care au înnobilit cultura franceză și europeană. Își amintea că tatăl său îi povestea despre acel „rege-copil” care era Mihai de România în vremea copilăriei sale. La ultima gală a povestit anecdota cu Brâncuși când a fost vizitat de magnatul Rockefeller. Prințese, conți, personalități politice și artistice, printre care Nicolleta, Annie Girardot iau parte la aceste spectacole mondene pentru a ajuta România. Corpul de balet al Operei din Marsilia s-a simțit onorat să participe la această manifestare importantă. Și când te gândești că în 1990 și după aceea familia regală a fost împiedicată să intre în țară. Nu importă ce reprezintă în fond, ci mai degrabă cine te reprezintă.

teatru

Zebra și Emil „Michel” Cioran. Teatru de pe patru continente

Claudiu Groza

Festivalul „Les Francophonies en Limousin”,
ediția a 22-a, Limoges,
27 septembrie - 9 octombrie 2005

Prin ce diferă un festival de teatru străin de unul românesc? Întâi de toate, prin aerul de mașinărie perfectă pe care-l emană. Nimeni nu e nervos, nu se agită, nu urlă. Toți zâmbesc relaxați, abia o mică încruntare marchează confruntarea cu diversele obstacole inerente. Organizatorii nu vin la masă ca să mănânce crispați, vorbind în răstimp la telefonul mobil sau semnând, consultând, învârtind iritați diverse hârtii, ci chiar mănâncă, socializează, glumesc sau beau un pahar de vin cu invitații lor. Am fost șocat, în ultima zi a sejurului meu limogez, că directorul festivalului, Patrick Le Mauff, a stat împreună cu noi aproape douăzeci de minute, în ciuda unor probleme organizatorice ivite în ziua cu pricina. E-adevărat, spre deosebire de festivalurile teatrale românești, cele din alte părți sunt organizate de-a lungul unui an, de echipe în care fiecare își are „bucățița” lui. Fondurile sunt suficiente, deși cam la limită, iar invitații anunță din timp „capacitatea” trupei și lucrurile de care au nevoie, de la deschiderea scenei și până la numărul de reflectoare necesare. E, între cele două părți, un raport de responsabilitate și seriozitate mai puțin întâlnit la noi.

Am participat la festivalul de la Limoges, alături de alți zece critici de teatru sau jurnaliști, datorită Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru - și a secției române a acesteia, în cazul meu -, care invită, anual, mai mulți tineri specialiști la stagii de pregătire pe lângă diverse festivaluri teatrale internaționale. O inițiativă remarcabilă, mai ales pentru că permite schimbul direct de informații, experiență și opinii între critici din spații și culturi diferite. O tentativă de „globalizare” eficientă și folositoare tuturor. La Limoges au fost prezenți, sub „umbrela” AICT, 13 critici - socotindu-i și pe cei doi coordonatori ai stagiului - din 11 țări, de la Canada la India și de la Polonia la Iran.

„Le Francophonies en Limousin” a fost nu mai puțin o întâlnire cu caracter global. Chiar dacă e circumscris spațiului cultural francofon, festivalul a reunit la cea de-a 22-a ediție evenimente - spectacole de teatru sau dans, concerte, expoziții, dezbateri, lecturi publice - la care au contribuit creatori din 19 state de pe patru continente. O performanță remarcabilă, care a conturat diferențe și similitudini, complexe și frustări, căutări și tendințe. Un „tablou” cvasi-complet al artei interpretative contemporane de limbă franceză.

Din motive obiective, n-am reușit să urmăresc decât o mică parte a programului extrem de vast al festivalului limogez. M-a fascinat însă efervescența intelectuală și artistică ce însoțea practic orice eveniment asociat festivalului. O bucurie a culturii dispărută demult în România.

Cum altfel poate fi caracterizat entuziasmul publicului față de melodiile populare românești, interpretate de grupurile „Banatica” sau „Iza”?

Cum poate fi descrisă incandescența unei săli arhipline la concertul splendid de muzică africană susținut de Baba Toure & Attoungblan (Coasta de Fildeș)? Cum poate fi povestită - mai ales de un român, mândru pentru prima dată, poate, că e român - reacția de uimire încântată a publicului din toate colțurile lumii, ascultând fragmente - necunoscute audienței largi - din *Caietele* lui Cioran, citite de Patrick LeMauff în franceză și de George Banu în română, într-un spectacol care a celebrat, într-adevăr, statutul de invitat special al României la festivalul limogez? Și ce mai contează că, în cotidianul *L'Echo*, E. M. Cioran devenise Emil Michel Cioran?

„Les Francophonies de Limousin” a fost dedicat, în 2005, scriitorului congolez Sony Labou Tansi, unul dintre autorii africani „descoperiți” și lansați la Limoges. Dramaturg, romancier și poet, mort de SIDA în 1994, Sony Labou Tansi a fost unul dintre cei mai activi și implicați reprezentanți ai Africii negre francofone, urmărind, prin opera sa, să facă auzită vocea Africii în concertul cultural mondial. Scrierile sale, din care s-au citit fragmente de-a lungul festivalului, sunt „militante”, profunde, punctând acut complexele societății africane dar și ipocrizia lumii „civilizate” în raport cu continentul negru.

Într-un fel, festivalul limogez a însemnat și familiarizarea mea directă, ca european, cu realitățile unui spațiu cultural pe care-l cunoașteam doar din cărți. Poezia militantă a lui Aimé Césaire sau eseurile spectaculoase ale lui Senghor și-au găsit un complement și mai ancorat în actualitate în spectacolele africane jucate pe scenele din Limoges. Spectacole care au dezvăluit nu doar

aspirațiile Africii, ci și capacitatea sa extraordinară de a rezona la cultura lumii. E-adevărat, oferta a fost inegală, dar cu atât mai reprezentativă.

Sozaboy de Ken Saro Wiwa (Franța-Burkina Faso-Nigeria, regia Gilles Bouscarle) a fost și primul prilej de dezamăgire. Piesa e de fapt povestea-monolog interior a unui tânăr african, înrolat ca militar în războiul civil nigerian din 1967. Un recitativ care mizează exclusiv pe text și e „spart” din când în când de *slam* - un soi de hip-hop specific Africii, cu accent mai mic pe mișcare. În sine, textul nu e lipsit de calitate. El surprinde drama tânărului, devenit o victimă a războiului la care ia parte. O „felie de realitate” emoționantă. Doar că *Sozaboy* e un spectacol prea expozitiv, sărac, de genul „teatru radiofonic”, așa că nu oferă mai nimic scenic. Altfel, cei doi interpreți - Hassane Kassi Kouyate și D' De Kabal - s-au achitat decent de partiturile lor. Totuși, întregul n-a convins. *Sozaboy* e un spectacol exponențial pentru un anume *complex cultural* african. El apelează la o realitate extrem de traumatică, dar pe care nu reușește s-o livreze îndeajuns de ofensiv publicului dez-implicat.

Un spectacol discutabil, întrucât bizar-compozit, a fost *Carmen Falinga Awa* (Africa de Vest, coregrafie și mizanscenă Irenè Tassemedo). Intenția regizoarei a fost să „adapteze/actualizeze” povestea din *Carmen* de Prosper Mérimée, într-un spectacol-hibrid, care combină dansul, teatrul și muzica. Rezultatul e un *show* greu definibil, cumplit de eclectic, la limita dintre act artistic și reprezentație de cămin cultural. Dansul, interpretarea și muzica au oscilat permanent de la tradițional la *pop* sau *dance*. *Carmen Falinga Awa* s-a dorit un soi de *musical* african, pe canavaua unei acțiuni destul de dure. Carmen ar fi o rebelă, apartenență la o gașcă de adolescenți, dar și o femeie îndrăgostită, matură și frământată interior. Chiar și acțiunea suferă de aceeași confuzie stilistică precum spectacolul, încât e greu de rezumat. *Carmen Falinga Awa* a avut secvențe



Criticii de teatru invitați la festivalul de la Limoges



reușite, extrem de dinamice, mai ales în contextul prezenței pe scenă, aproape întotdeauna, a circa 30 de personaje, așa că publicul a reacționat entuziast la *ritmul* reprezentației. Însă spectacolul n-a reușit să-și atingă scopul. Spre deosebire de *Sozaboy*, „refugiat” cuminte în africanism, *Carmen*... s-a dorit un spectacol african de anvergură mondială. Dar a fost, din păcate, doar un spectacol suspect de aproape de kitsch, proba unui miraj occidental nu prea diferit de strălucirea mărgelilor de sticlă folosite de coloniști pentru a-i ademeni pe „sălbaticii” locuitori ai vechii Africi.

Revelația festivalului a fost spectacolul de teatru-dans *Shift... Center* (Kenya, coregrafia Opiyo Okach), o reprezentație perfectă, cuceritoare, interpretată impecabil, sugestivă, africană și universală totodată. *Shift... Center* nu are o „poveste” propriu-zisă. Spectacolul se bazează pe improvizație, iar *spațiile* - zone de joc dreptunghiulare - sunt delimitate de mari panouri din latex. Interpretii evoluează individual, concomitent, în diverse zone ale „scenei” - reprezentația a avut loc la Centrul „Jean Moulin”, o sală enormă, foarte potrivită pentru acest gen de spectacole -, fiecare cu „povestea lui”. Există însă, de la un moment dat încolo, și interacțiuni între dansatori. *Shift... Center* e un spectacol de sugestie, extrem de delicat și de emoționant. Una din „poveștile” identificabile ar fi cea a satului african, a comunității tradiționale, „agresate” de nou. Melodiile africane cântate *live* sunt contrapuse mișcărilor sacadate, bruște, frenetice, de dans. *Satul* e întruchipat doar de mari structuri din crengi, sferice, care se rostogolesc prin scenă precum ierburile amestecate luate de vântul savanei. Dansatorii au evoluat excelent, exprimând toată gama de tensiuni urmărite de spectacol. *Shift... Center* e o capodoperă care poate figura cu succes în repertoriul/programul oricărui teatru sau festival din lume.

Despre *Electra* lui Mihai Măniuțiu - spectacolul românesc invitat de onoare la „Les Francophonies de Limousin” - am scris pe larg în *Ziarul Clujeanului*. Oricum, dat fiind că producția Teatrului din Sibiu e cunoscută, precizez doar că în Franța ea a fost primită foarte bine, deși o parte din critici s-au plâns că versurile cântecelor - parte semnificativă a ansamblului - n-au fost traduse, astfel coerența acțiunii având de suferit. Publicul larg a fost vizibil încântat de propunerea românească, cu siguranță și datorită muzicii grupului „Iza”.

O poveste pentru copii - mici și mari -, delicată, frumoasă și odihnitoare a fost *Le violon de verre* de Corinna Bille (Elveția, regia Anne-Marie Delbart). Scena mică, intimă, a Teatrului „Expression 7” găzduia cinci dulapuri cu numeroase sertărașe, din care „povestitorul”, Claude Thébert, scotea pe rând diverse obiecte, recreând diverse istorii, amuzante, triste sau chiar tragice. Un spectacol „curat”, la care copiii prezenți au reacționat cu plăcere și răbdare. *Le violon de verre* e genul de reprezentație care poate face din copii viitori spectatori fideli de teatru. De remarcat finețea interpretativă a lui Thébert, atent la semnalele sălii.

Gratuit-experimental, fad, plicticos, ne-teatral s-a dovedit *Nous étions assis sur le rivage du monde* de Jose Pliya (Canada-Quebec-Franța, regia Denis Marleau). Intriga e prea puțin ofertantă: o femeie revine pe plaja unde se plimba în copilărie, în așteptarea unor prieteni. Fâșia de nisip e teritoriu privat, iar paznicul aflat acolo îi cere să plece. Toată piesa reproduce „negocierea” antagonică a celor doi, cu simbolul subsecvent al *amintirilor inaccesibile*. Un text sec, obositor, pe

care Marleau n-a știut - și nu prea avea cum - să-l însceneze. Regizorul a conceput o scenografie picturală, de bun efect vizual, cu prim-planul plajei, auriu, delimitat net de planul secund, al mării/cerului, albastru. În rest, puteai foarte bine să închizi ochii și chiar să dormi, căci textul era plin de balast. *Nous étions...* pare să puncteze o criză a teatrului francfon occidental, ajuns, nu în întregime, din fericire, la o uscăciune periculoasă.

Contrapunctul propunerii lui Denis Marleau a fost un *one man show* irezistibil, năucitor, compus și interpretat de Fred Pellerin, un „povestăș” contemporan. *Un village dans la bouche* reface, din mici istorii cu aparență fabuloasă, ca de basm, imaginea unui sat care există cu adevărat în Quebecul canadian - Saint-Elie de Caxton, un fel de Twin Peaks, fără doza de *thriller* a acestuia. Pellerin povestește câte-n lună și-n stele despre satul său. Acolo se petrec cele mai nemaipomenite întâmplări și locuiesc cei mai extraordinari oameni. Acolo e buricul pământului, iar cine nu crede, n-are decât să verifice personal. *Un village dans la bouche* e o reprezentație teatrală excepțională nu doar ca demers, ci și ca interpretare. Dacă n-ar exista bariera lingvistică - totul e povestit în dialect francez canadian, cu jocuri de cuvinte care scapă uneori și francezilor nativi - Fred Pellerin ar trebui adus și pe plaiul mioritic. La concurență cu „povestășii” noștri, uneori prea scufunțați în realitate și desprinși de orizontul magic al „poveștii”, pe care-l exploatează actorul canadian.

Personal, m-am „încărcat” la festivalul limogez cu două spectacole de facturi foarte diferite, legate însă de un element comun: *emoția* pe care o comunicau. Un element structural, pregnant, copleșitor.

Qu'est ce que penser? s-a intitulat spectacolul imaginat de Carly Wijs și Ryszard Turbiasz (Belgia) după corespondența dintre Hannah Arendt și Martin Heidegger. O compoziție cu miza pe actor, combinând inspirat și semnificativ planul grav cu cel ironic, într-un perfect echilibru al contrariilor. Cei doi protagoniști recrează, pe rând, prin monoloage paralele, o relație puternică între doi oameni puternici. Se *văd*, în fundal, traumele istoriei: fascismul, războiul, Holocaustul. Se *aude* izbirea a două conștiințe puternice ale secolului XX. De simțit însă, se *simte* doar extraordinara legătură afectivă dintre un bărbat și o femeie pe care pare să-i separe totul. S-au folosit în spectacol două filme care punctează grăitor

două planuri ale „demonstrației” scenice. Primul e înregistrarea procesului lui Eichmann, cel care a organizat transportul evreilor spre lagărele ucigașe. Al doilea e un *gag* american care ironizează dezbaterile filosofice, respectiv un „meci al filosofilor: Germania-Grecia”. Realitatea traumatică se confruntă cu ludicul gratuit al speculației filosofice. *Qu'est ce que penser?* e un eveniment intelectual remarcabil. Un spectacol „de idei” amorsat impecabil, care nu obosește, nu plictisește, nu „demonstrează”, ci emoționează, fascinează, amuză, cutremură, *convinge*. Excelent au jucat cei doi actori, într-o propunere frisonantă și eliberatoare.

Mult mai trist, ca o poveste crepusculară, a fost *Icaro*, de și cu Daniele Finzi Pasca (Elveția).

Spectacolul se dezvoltă într-o formulă interactivă, „partenerul” actorului fiind un spectator, ales din public chiar sub ochii celorlalți. De data aceasta, interlocutoarea lui Finzi Pasca a fost o fetiță de vreo 14 ani, care s-a integrat extraordinar în atmosfera reprezentației. Evident, replicile pe care trebuia să le dea erau previzibile, răspunsuri firești la anumite întrebări. Scenariul era atât de bine reglat încât spectacolul „curgea” fără nici o repetiție prealabilă.

Icaro reia, într-o manieră particularizat-post-modernă, celebrul mit. Acțiunea se petrece într-un salon de spital pentru bolnavi icurabili. Culoarea trist-gălbuie, deprimantă a decorului, aerul de boală și resemnare sunt anihilate de „povestea” pe care unul din personaje i-o spune celuilalt. E o poveste optimistă, luminoasă, vitală, a puținței omului de a zbura. Fantasma devine într-atât de verosimilă, încât finalul piesei înregistrează „zborul”, de pe acoperișul clădirii, al celor două personaje. Moartea, subînțeleasă, e, în context, o eliberare, o „răzbunare” pe existența reală ternă, obosită, inutilă. Daniele Finzi Pasca a coordonat excelent curgerea acțiunii dinspre sordidul orizont inițial către „iluminarea” finală, într-o reprezentație emoționantă, ușor burlescă, ușor cinică, dar marcat onirică și ludică. Dacă *Qu'est ce que penser?* se adresa rațiunii, și abia apoi afectului, *Icaro* s-a adresat afectului întâi, provocând o tulburare ce trebuia filtrată și rațional.

Festivalul de la Limoges, cu toate inegalitățile și revelațiile sale, demonstrează coeziunea și farmecul global-omenesc al unei arte - teatrul - care, sunt convins, nu va dispărea atât de curând cum cred unii.

De-a Caragiale

Adrian Țion

Cele două instituții teatrale clujene importante (Naționalul și Teatrul Maghiar) s-au dat în ultimele stagioni la experimente îndrăznețe, nu de puține ori răscolitoare, devenind spectacole de răsnet. Cu doi regizori de talia lui Mihai Măniuțiu și Tompa Gábor situația nici nu are cum să stea altfel. Fără să fie vorba despre o concurență locală, sediul inovațiilor avangardiste mai solid susținute estetic pare a se fi deplasat în ultimul timp spre scena Teatrului Maghiar. Aici a montat Măniuțiu un superb *Woyzeck*, dar și *Doktor Faustus*, spectacole memorabile, intens discutate, șocante prin metafora teatrală propusă. Dacă *Doktor Faustus*, de pildă, e plasat într-un azil de bătrâni handicapați, nu e de mirare că Tompa Gábor vine acum cu *Az elveszett level/ O scrisoare pierdută* situată - unde credeți? - nu altundeva decât într-un... WC public. E locul cel mai potrivit unde trebuie așezată

politichia aleșilor, pare a sugera regizorul, supralicitând dur, imperturbabil, bagatalizând ironic, fără limite. Asta este politica de ieri și de azi și trebuie tratată ca atare. Desigur, este una dintre provocările ce nu vor rămâne suspendate în aer. Așa cum „onorabilul” Cațavencu nu se teme de întreruperi, nici Tompa Gábor nu se teme de provocări. De aceea le și cultivă.

Locația luptelor pentru putere din comedia lui Caragiale nu e singura stringență avută în vedere de regizor pentru reinterpretarea celebrei piese. Antrenat în găsirea unor soluții de o expresivitate marcant hiperbolică, regizorul nu ezită să supraliciteze reprezentarea „lumii lume” sau a „lumii întoarse pe dos” recurgând până la inversarea rolurilor. Astfel că în rolurile masculine avem interprete femei, iar în unicul rol feminin (Zoe) avem un bărbat: Bacs Miklos. Balamucul e total, batjocura îngroșată. Un Tompa Gábor cinic,

Bravo, ma chère... Gábor!

Radu Ţuculescu

Unii dintre cititori vor crede că am înnebunit de-a binelea. Ţuculescu s-a apucat a o lăuda pe Zsa Zsa Gábor, actrița aceea din alte timpuri de mult trecute? Pardon, rezon! Eu mă refer aici la Tompa Gábor, adică am făcut un soi de poantă, am intrat în "jocul" său, cel propus cu ocazia punerii în scenă a Scrisorii pierdute de Caragiale la Teatrul maghiar de stat din Cluj. E crazy, afirma cu entuziasm un prieten după premieră. Da, l-am aprobat eu, e un spectacol crazy la prima impresie dar, după nu prea multă vreme scursă de la ridicarea cortinei, devine surprinzător de firesc. Cutremurător de firesc. Pricepi, pentru a nu știu câte oară, că nenea Iancu poate fii jucat în cele mai neașteptate feluri și-n cele mai neașteptate locuri, textul său imprimând oricărui ambient o constantă trimitere la "cea mai imediată" realitate.

Unii pudibonzi, nu din naștere ci din... fari-seism, vor spune că-i de prost gust, ba chiar batjocoritor, să plasezi o asemenea capodoperă în perimetrul unui WC public, fie el și extrem de elegant. S-avem rezon, pudibonzilor! Nimic nu poate fii mai firesc. Păi, nu-i politica un mare rahat, nu sînt discursurile lor pline de rahat, nu tratează ei gloata ca pe-un rahat pe care să-l privești de la distanță cu scîrbă, nu se fac ei de tot rahatul în plenurile ălea și nu numai? Ba da! Așa că "ambientul" gîndit de ma chère... Gábor e, rezon, perfect motivat și nu are nimic grobian ori insultător în dînsul...Aparenta strălucire nu e decît un strat de poleială care ascunde mirosurile unei lumi pline de nemernici, mincinoși, șantajîști, escroci, imbecili, ratați și idioți șireți și proști cît încape dar fuduli, capabili să calce orice în

picioare, evident, în numele poporului! Nimic mai indicat pentru ștergerea balelor de la gură, după discursuri sforăitoare, decît hîrtia igienică...Dar regizorul a mers și mai departe cu "îndrăzneala" sa, șocînd de la bun început. Toate personajele sînt interpretate de actrițe, doar Zoe e... bărbat (fii bărbat, îi spune Fănică) adică este interpretată de un actor. Mi-a fost puțin teamă, înainte de a vedea spectacolul, să nu avem parte de oarece travestiuri tembele, kicioase... Dar, ma chère... Gábor, nu poate face asemenea infantile greșeli. Zoe e îmbrăcată corect, precum un bărbat, în costum alb, cu ochelari de soare, avînd un vag "parfum" mafiot. În rest, actrițele sînt evidente...femei, doar Dandanache apare mai machiat, mai "travestit", normal, că doar e un soi de cadavru ambulant căruia i-a dispărut sexul. Prin asemenea "inversiuni" se creează momente de tot hazul care, însă, nu cad în penibil nici o clipă, din contră, ajung a te convinge că se poate și așa, totul fiind într-o armonie perfectă cu autorul, cu firea lui nenea Iancu pornită, mereu, să facă cele mai năstrușnice farse, cele mai nebune glume, calam-bururi, cu o ironie de brici. Totul fiind într-o "armonie perfectă" cu lumea politiciei noastre dar, s-avem rezon, nu doar a noastră. Se știe prea bine cum a fost piesa lui Caragiale montată în Japonia(!) de către un regizor autohton și cum colectivul teatral respectiv a suportat consecințele... din partea oficialităților care s-au simțit profund lezate!

Tompa a mai avut, pe parcursul derulării acțiunii, câteva bravissime "găselnițe". El l-a "clonat" pe Cetățeanul turmentat, mărind efectul aparițiilor celui (celor) care reprezintă marea masă (turmă...?) de alegători. A conceput scene de pan-

tomimă colectivă precum un decor viu, expresiv, plin de dinamism și farmec. Apar și copiii lui Ghiță, niște polițiști în miniatură imitînd gesturile tatălui. Confruntarea celor două fracțiuni din "parlament" se face într-un ring de box ale cărui corzi sînt din hîrtie igienică. Dînd cu nasul de ea, nenea Zaharia scoate, imperturbabil, o foarfecă din buzunar și... taie panglica! Asemenea subtile ironii sînt presărate de-a lungul spectacolului cu măsură și aplicațiune.

În privința jocului actoricesc, dacă e să fac un "top", în primul și primul rînd o numesc pe Kali Andrea (Trahanache) și îi dau nota maximă. Atentă la cel mai mic amănunt, Kali Andrea este atît de convingătoare încît pur și simplu te obligă, la ieșire, să murmuri pe unguște...aveți puținică răbdare. Apoi Panek Kati și Albert Csilla (Farfuridi, Brînzovenescu), sînt de-un caraghioslic debordant, formînd un duo perfect sudat în tîmpenie și stupiditate agresivă. Boldizsár Emőke e Cetățeanul turmentat care trage după el clonele, cu haz amețitor și mișcări de commedia dell'arte. Bács Miklós (Zoe) e de-o turbulentă degajare, încercînd mereu să umple întreaga scenă. Laczó Julia (Ghiță) are aplomb și constantă personalitate scenică. M.Kántor Melinda ne prezintă veridic un Dadanache pe post de cadavru viu iar Kézdi Imola îl creionează pe Cațavencu în linii corecte. Doar Skovrán Tünde (Tipătescu) nu reușește să intre-n rol de-a binelea.

Bravo, ma chère... Gábor! În spectacolul tău am mai intuit ceva. Ceva ce am afirmat și cu alte ocazii. Ne așteaptă un secol feminin, ne place ori ba... Mie îmi place, parol. Minunat ar fi un parlament doar din... prezențe feminine. Atunci alt parfum s-ar înălța spre noi și cu alte imagini ne-am încînta ochii și alte fantasme ne-ar bîntui prin creier. Părerea mea.

batjocoritor? Parcă nu ne vine la socoteală. Excelent promotor al "teatrului absurd" (Bekett, Ionescu), postură în care a dat dovadă de un rafinement artistic cu totul ieșit din comun, acceptăm cu oarecare strângere de inimă ipostaza de zeflemist notoriu, necruțător, pe care și-o arogă aici. Mai ușor ne vine să acceptăm demersul său ca joc de dragul jocului. Un joc de-a Caragiale. Asta, da!

Inversarea rolurilor îmi aduce în față două efecte. Unul teoretic, ditirambic și cam abscons. Celălalt de ordin mai personal. Pe de o parte, dacă ținem cont de "profețiile" schizoide ale unui Dan Brown, viziunea "feministă" vine în întâmpinarea unei viitoare ere a matriarhatului și a repunerii în drepturi a sacralului feminin. Nu e prea mult spus? Pe de altă parte, am deseori impresia că spectacolului interpretat numai de bărbați îi lipsește ceva. E prea uscat, searbăd și plicticos până la urmă. Din acest punct de vedere, de pildă, *Doisprezece oameni furioși* este un eșec, în ciuda unei dezbateri de idei de mare forță. Tompa Gábor înviează și dezbracă până la atmosferă de cabaret unele scene, fără să alunece în așa ceva. Această inversare a rolurilor are și un neajuns pe care nu mă pot abține să-l semnalez. Desigur, *Az elveszett level* se vrea - și este în cea mai mare parte - un produs de mare rafinement artistic și intelectual. Un produs cu străluciri viclene, insultătoare chiar la adresa balcanismului nostru, tratat la rîndul lui insultător de însuși Caragiale. Cu toate acestea, când vocile actrițelor sună prea pițigiat sau anemic ai uneori impresia

că este o reprezentare școlărească și din lipsa unor interpreți băieți s-a ajuns la fete. Ca mascara să fie totală, aceste fete nu joacă în travesti. Riscul acesta regizorul și l-a asumat cu prea mare încredere în forțele proprii. Decizia lui: dacă e joc, se poate trece și peste așa ceva, acceptând convenția. Nu mă îndoiesc o clipă că n-ar avea dreptate. Ce, teatrul nu e convenție?

Uneltirile partenerilor și rivalilor politici din piesă, ba chiar ședința din primărie au loc între cabinele cu toalete luxoase din stînga scenei și pisoarele din dreapta. Ornamentele așezate de T. Th. Ciupe (realizatorul decorului) deasupra faianței (politichia are nevoie de lustru, desigur) de pe pereți trimite spre eleganța în care personajele se presupune că își ambalează intrigile și interesele. Tipătescu (Skovran Tünde) citește "Răcnetul Carpaților" pe budă. Din când în când, femeile-bărbați sau bărbații-femei se ușurează în pisuară, după care lupta politică se reia cu mai mare îndârjire. Aceasta este atmosfera piesei. Lupta de interese atinge un punct culminant rezolvat ca înfruntare sportivă (tot joc) pe un virtual ring de box cu mănușile gata pregătite în scena confruntării dintre Cațavencu și Tipătescu. Excelentă punere în evidență a arivismului patentat și a alergării după funcții politice este "dansul" scaunelor ținute mereu sub fund, dar pe care aspirații nu ajung să se așeze. Apariția șiretului Agamiță Dandanache (M. Kántor Melinda) pe post de cadavru ambulant ajutat de cadrul metallic să se deplaseze este de un efect total. În acest rol M. Kántor Melinda realizează cel mai pitoresc

și memorabil profil comic al spectacolului. Alți "tipi" bine înfipti în tipologiile personajelor se dovedesc a fi Pánek Kati în Farfuridi, Kézdi Imola în Cațavencu. Laczó Julia în Pristanda și Káli Andrea în Trahanache sunt ușor șterse, dar se achită conștiincios de partitură. În această simfonie feminină, cel mai îndrăgit personaj devine Zoe - un bărbat - datorită carismei și interpretării lui Bács Miklós. "Zoe, fii bărbat!" s-a adevărit. În costum alb și cu ochelari de soare Bács Miklós pare mai mult o caricatură a tribunului Vadim decît o "simțitoare" adulterină. Multiplicarea Cetățeanului turmentat (Boldizsár Emőke) prin patru mimi care-l însoțesc este una din găselnițele cele mai inspirate, extrem de grăitoare. Glasul mulțimii debusolate. Mai puțin inspirat mi se pare, în pomenita direcție a supralicitării abuzive ce depășește limita simplei parodieri, jocul cromatic (tot joc) cu sugestii ce trimit spre tricolorul maghiar și nu spre cel românesc, cum ar fi normal. Fără îndoială că *Scrisoarea pierdută* a lui Tompa Gábor va suscita comentarii incitante pe măsura provocărilor sale.

Pe cele două scene din Cluj se joacă în actuala stagiune două spectacole Caragiale. Unul la Național (*O noapte la Union*), fără pretenții, și celălalt la Teatrul Maghiar, cu pretenții prea mari.

Kenzaburo Oe și bătrânețea

Ing. Licu Stavri

Astăzi oferim cititorilor fragmente din interviul acordat de romancierul japonez Kenzaburo Oe (premiul Nobel pentru literatură pe 1994) lui Philippe Pons, pentru suplimentul *Le Monde des livres*. Discuția a fost prilejuită de apariția la "Gallimard" a culegerii de nuvele *Postul morților*.

– Cu doisprezece ani în urmă ați anunțat că veți renunța la roman. De ce v-ați schimbat hotărârea, scriind, succesiv, *Salt periculos (1999)* și o trilogie al cărei ultim volum, *Adio, cartea mea, tocmai a apărut în Japonia?*

– Apropiindu-mă de 60 de ani, mi-am dat seama că, din vremea studenției, am scris romane și că toată viața mea s-a concentrat asupra literaturii. M-am gândit că, oprindu-mă din scris, aș putea reflecta asupra a ceea ce a fost esența existenței mele și să mă pregătesc astfel pentru iarna vieții. Moartea, în 1996, a prietenului meu, compozitorul Toru Takemitsu, m-a făcut să mă întreb ce i-aș răspunde dacă la un moment dat, întâlnindu-ne în lumea de apoi, m-ar întreba ce am făcut cu viața mea. Dispariția altor prieteni dragi m-a readus la roman. Scrierea trilogiei de care ați amintit mi-a umplut ultimii cinci ani de sexagenar. Primul volum, *Copilul schimbat*, a fost scris ca urmare a sinuciderii prietenului meu din copilărie, cineastul Juzo Itami, în 1997. În al doilea, *Copilul cu chip trist*, revin, prin intermediul unui personaj-scriitor care-l citește pe Cervantes, asupra temei "copilului schimbat". Ultimul volum este inspirat de T. S. Eliot, mai precis de *Patru cvartete*, poezii despre experiența timpului și a eternității.

– Ce-ați făcut în anii în care n-ați scris romane?

– L-am citit pe Spinoza. Spinoza atribuie gândirea falsă forței imaginației. O idee care m-a pus pe gânduri, fiindcă întreaga mea viață a fost locuită de imaginație. În acel moment, când eram cufundat în ideile lui Spinoza despre om văzut ca o ființă determinată mai puțin de cunoaștere și mai mult de dorință – conceptul de "conatus", conform căruia "fiecare lucru se silește să persevereze întru ființa sa" – s-a sinucis Juzo Itami. Dispariția prietenului din copilărie m-a făcut să simt brutal prezența morții, să mă gândesc la posibilitatea de a-mi pune și eu capăt zilelor. A te auto-distruge este, însă, contrariul "perseverării întru ființă". Bucuria liberă pe care am găsit-o la acest filosof mi-a permis să depășesc momentul de criză. În același timp, însă, mi-am dat seama că, tot citind *Etica* de dimineața până seara, mă distrugeam încetul cu încetul. Atunci m-am reapucat de scris.

– Cum lucați? Cum se cristalizează romanul?

– Citind. Nu-mi trebuie mult timp ca să inventez intriga și personajele. Stilul, însă, este fructul unei îndelungi gestații, al unor complicate

reveniri, condiționate de lecturi. Printr-un astfel de proces lent se făurește stilul romanului la care lucrez. Îi citesc în special pe poeții străini. Uneori, ca să mă las pătruns pe deplin, le copiez textele. Pentru *Adio, cartea mea*, influența asupra stilului a fost a lui Eliot. Acest autor m-a însoțit toată viața, din studenție, dar a trebuit să aștept vârsta de șaiszeci de ani ca să-i devin emul.

– Mai există un autor care a avut un rol determinant în cariera Dvs., francezul Pierre Gascar.

– Da. Eram la universitate când l-am citit în traducerea maestrului meu Kazuo Watanabe. Mult mai târziu aveam să înțeleg cât m-a influențat culegerea lui de povestiri *Les Betes* și expresia "imensa comuniune" pe care o folosește. Comuniunea se referă la actul împărțirii, fără îndoială cel mai nobil act al omului.

– Evocați îmbătrânirea. Ce semnificație are pentru Dvs. acest proces?

– Fără îndoială că în amurgul vieții "perseverarea întru ființă" de care vorbește Spinoza slăbește. Cel puțin așa simt eu. Dacă iau exemplul lui Yukio Mishima, care este, oarecum, opusul meu, prin ideile pe care le-a susținut (Împăratul ca simbol al perenității culturale) și care și-a încheiat socotelile cu viața la 45 de ani, consider că sinuciderea sa a avut două cauze. Mai întâi, limitele unui stil care n-a mai evoluat corespunzător cu etapele vieții sale. Chiar dacă ar mai fi trăit, n-ar fi fost niciodată un alt Junichiro Tanizaki, care, acesta, a știut să-și facă stilul să evolueze odată cu timpul. În al doilea rând, Mishima a fost obsedat de soarta lui Thomas Mann, rănit sufletește, mortificat. O soartă ce i se părea inacceptabilă. A îmbătrâni, pentru mine, înseamnă a accepta moartea ca punctul final al unui proces continuu. Acceptare care nu înseamnă pasivitate. Ca și Eliot într-unul dintre poeme, cred că de la un bătrân nu trebuie să ne așteptăm la înțelepciune, ci, din contră, la "nebulie" față de bunul simț, la un fel de ireverență față de ordinea stabilită.

– În *Adio, cartea mea*, protagonistul este un scriitor bătrân spitalizat, numit Kogito (după cogito-ul cartezian). Cine este Kogito?

– Un scriitor care a supraviețuit unei catastrofe, dar nu mai poate să scrie. El se află în căutarea atitudinii de adoptat în fața morții. Ca și mine, este un om care nu s-a simțit niciodată senin, liniștit în adâncul sufletului. Este în vârstă, dar rămâne, în fond, un adolescent, adică o ființă "imatură" care se va afla "în devenire" până la sfârșitul vieții.

– Care poate fi rolul intelectualului în Japonia, unde se accentuează un consens "moale", lipsit de forță contestatară?



Kenzaburo Oe

– Pentru mine, un intelectual este cel care poate vorbi, ca "amator", despre lucruri aflate în afara sferei sale de specialitate, pentru a reaminti că există și alte unghiuri de vedere, alte modalități de concepere a realului decât cele vehiculate de către discursul dominant. Eu continuu să public, lunar, puncte de vedere critice în presă și să țin conferințe. Rămân "stingheritor". Unii mă denigrează sau mă tratează cu condescendență. Dar trebuie să constat că în Japonia există din ce în ce mai puțini intelectuali contestatari. Conștiința democratică a acestei țări n-a făcut să apară nici o personalitate capabilă de a exprima viguros sentimentul de mânie și de trădare a idealurilor nipone pe care ni l-a provocat războiul din Irak. Eu intenționez să continuu să critic până în ultima clipă, pur și simplu pentru a mă forța să trăiesc demn.

– V-ați intitulat discursul de recepție a Premiului Nobel "Eu, cel dintr-o Japonie ambiguă". Mai este Japonia ambiguă, acum când e tot mai pro-americană?

– Suntem mai mulți intelectuali care constituim o Asociație pentru apărarea articolului 9 din Constituție (renunțarea la război). Dar astăzi, Japonia este tot mai servilă față de Washington. Dacă vom continua să mergem pe acest drum, mâine trupele japoneze vor lupta pe cine știe ce teatru de război sub comandă americană. Japonia nu mai este o putere independentă: deși Constituția îi permite să ia inițiative prin care să se delimiteze de folosirea forței, ea merge în direcție inversă. Sunt pesimist în ceea ce privește viitorul unei lumi dominate de "războaiele de războare" ale Statelor Unite, prezentate drept "războaie juste". Dar, când omul este încolțit, deseori apare o speranță... A scrie un roman înseamnă a miza pe această speranță, a da credit vieții.

P. S. Cititorul român poate citi romanul lui Kenzaburo Oe *O experiență personală*, apărut, în traducerea lui Roman Pașca, la Editura Rao, în 2003.

gulere, manșete, accesorii

Viața de după petarde, cu pahare pline-sparte și pisicuța Fanfula

Mihai Dragolea

Ce poți să faci într-un oraș străin, într-o dimineață cenușie, singur fiind? Mai nimic, mai ales că încă mai e vremea sărbătorilor de iarnă, lumea e încă amorțită de chefuri și nopți nedormite, copiii - în absența zăpezii - își alintă la domiciliu darurile primite; umbli aiurea pe străzi pustii (în vitrine scrie gros „Inventar”, dar nu e nimeni să-l facă), pretutindeni maldăre de gunoaie, aproape sufocând intrările caselor sau instituțiilor, mai trebuie să fii atent pe unde calci, e ca un teren minat tot pavajul, presărat cu tuburi de petarde, dacă pui piciorul pe unul plin, să te pomenești că-ți iasă scînteii din talpă și pocnești din toate mădularele! Singurul localnic cunoscut în drumul către oraș spunea că lumea locului lui de muncă e destul de rea, predispusă la birfă și închipuit scenariu cu totul și cu totul pe lângă sau pe deasupra realității; omul în cauză, tînăr șofer a dat un exemplu din propria-i experiență: pentru că e răbdător și docil a fost repartizat să conducă cea mai nouă mașină a instituției, un automobil străin, mai de Doamne-ajută; numai că, la scurtă vreme, i-a auzit pe cîțiva colegi care stau la o bere pe o terasă, comentînd imediat de ce a trecut el pe dinaintea lor: „Vedeți, mă, așa se ia mașină nouă, cînd ieși de la șefi mai cu lanțu!” Tînărul șofer a și tradus partea cu lanțul: asta înseamnă că a dat șefilor un vițel, ca să-i repartizeze lui limuzina. Rarii trecători se conspicează reciproc cu priviri piezișe și șifonate de neîncredere, parcă fiecare caută la celălalt lanțul din povestea șoferului; somnolența a cuprins toate casele de amanet, uluitor de multe, cam o treime din magazinele și firmele unei străzi lungi cît o zi de post sunt asemenea case de amanet; de ce oare?

Nici de plimbare nu le arde localnicilor, aleile unui parc răsărit în cale sunt pustii; în centrul lui, lângă un brad împodobit sărăcăcios, figurează o mașină de plastic, pentru copii, violent colorată, și un urs împaiat, dotat cu o tricicletă vopsită roz, pare că împinge la ea cu una din labele inferioare; ansamblul e păzit de un rom cu pălărie neagră, fumează și fluieră, în așteptarea doritorilor de fotografii la minut; dacă în loc de urs ar fi fost un leneș (luana), sigur m-aș fi așezat pe tricicletă. Cum nu e cazul, mai ard gazul umblînd creanga pe străduța cu case pipernicite, spre autogară.

Călătoria debutează după-amiază, într-un microbuz deloc aglomerat, dacă suntem zece clienți; șoferul e tînăr, spilcuit, conduce atent prin pîcla cenușie, instalată peste lume; nu trece multă vreme și închide radioul, propune o casetă cu manele; la un moment dat, un cîntăreț se tînguie bogat pe următoarea idee: „și sparg pahare, sparg pahare pline/ Ca să fie miine mult mai bine.” Da, știu și eu că cioburile aduc noroc, dar nu înțeleg de ce trebuie să fie paharele sparte pline, păcat de băutura risipită; dar dacă, la mijloc, e vorba de o descoperire și un secret manelist? Tot rumegînd problema paharelor pline sparte și a binelui general, am ajuns la prima oprire, într-un tîrg ponosit; aici microbuzul a fost așteptat de două femei, mamă și fiică; care, volubilă, s-a plasat lângă șofer, se cunoșteau, juna ciripea vesel sub

pălăria neagră, cu boruri cochete, ținînd pe genunchi un paner destul de mare, acoperit cu pînză albă. Am pornit din nou, la fel și manelele; numai că, dintr-o dată, dinspre domnișoara cu pălăriuță și paner s-a auzit un mieunat prelung și oarecum nervos, repetat îngrijorător, domnișoara s-a aplecat asupra panerului, a săltat pînza și a început să vorbească ceva, evident se adresa pisicii mirolăind, cine știe din ce cauză; tînăra îi vorbea felinei cu duioșie, încerca s-o domolească; cînd am auzit-o îndemnînd: „Fii cuminte, Fanfula dragă!”? M-am ridicat puțin, s-o văd și eu pe încăpățînata mieunătoare, am reușit să văd un fragment dintr-o pisicuță neagră beznă, uitîndu-se îngrijorată la șoferul zîmbitor, mă dăduse gata numelui animalului, Fanfula; chiar mă gîndeam s-o întreb pe proprietară, la următoarea stație, cum de și-a botezat pisica așa; meditația despre felina Fanfula a fost spulberată, însă, de altă manea, cîntată „pentru finu Crețu și pentru Bibi, greul greilor”; vesel, manelistul lălăia teribile versuri: „și să beu, să beu, să beu/ Pînă face mița miau/ și cocoșul cucurigu/ Că la mine-i tot cîștigu!” Sigur că, pe lângă taraf, pe manelist îl acompania destul de energic și biata Fanfula; bine că am ajuns într-un alt tîrg și am oprit din nou!, transpirasem înghesuit între manelistul cu cocoș invidios și derutata mița Fanfula; am coborît din microbuz, șoferul dăduse pauză pentru o țigară; l-am întrebat dacă știa ceva despre Fanfula domnișoarei, că tot se întreținuse cu proprietare



Cititorul Sebastian

pisicii omul mi-a spus că nu știe de ce are pisica așa nume aiurit, dar domnișoara venise de dimineață, tot cu el, asta la două săptămîni după ce adusesse la părinții ei mița, acum venise special, s-o ducă înapoi cu ea, la telefon mama ei îi spusese că Fanfula nu e bine, nu-i priește cu părinții ei, slăbise foarte mult, era foarte îngrijorată, abia aștepta s-o ducă la medic, să vadă ce are; tînăra cu pălăriuță neagră rămăsese în microbuz, o vedeam aplecată peste paner, probabil o mîngîia pe anemica Fanfula; mă gîndeam că, totuși, domnișoara are noroc, dacă ar fi știut manelistul bețiv și bolnav că face „face miau” și Fanfula, cine știe ce versuri zglobii ar mai fi croit, că Fanfula rimează de la buric la vale.

film

Despre morți numai de bine

Ioan-Pavel Azap

Despre morți numai de bine, debutul în lungmetrajul de ficțiune al lui Claudiu Romila (România, 2005; cu: Ștefan Sileanu, Tomi Cristian, Crenguța Hariton), este un exemplu perfect de film inutil. Intenția este mai mult decât onorabilă: un film polițist, de public, deconectant. Din păcate, proaspătul debutant, avînd la dispoziție o partitură scenaristică semnată de Stelian Tănase, uzează de toate poncifele genului, fără urmă de personalitate, de originalitate. Schema este arhicunoscută, copiată până la amănunt din filmele americane: fiul unui senator, amestecat în afaceri cu droguri, este asasinat, ancheta poliției este obstrucționată de către superiori, dar cei doi polițiști care instrumentează cazul refuză să „colaboreze” și își văd onest de treabă, mai apare și o ziaristă, la fel de incoruptibilă, de care, evident, unul dintre polițiști se îndrăgostește (cel mai tînăr și cel mai frumos!), ancheta se derulează după tipicul aferent, se descoperă că în afacere sunt implicate persoane suspuse, inclusiv tatăl celui asasinat ș.a.m.d. Cele amintite mai sus nu ar fi neapărat supărătoare dacă, începînd de la

replici până la jocul actorilor, nu am avea de-a face cu o imitație facilă a filmelor americane. Replicile pot figura foarte bine într-un ipotetic „Manual de dialoguri pentru un film polițist, nivel preșcolar”, iar actorii (cu excepția lui Ștefan Sileanu, chiar dacă nu în cea mai bună formă) imită, nu interpretează personaje, pur și simplu copiază până la amănunt jocul actorilor americani din filmele de gen. Altfel, pelicula este filmată corect, cu oarecare profesionalism, în primele două, trei minute (nu mai mult!) lăsînd chiar impresia că ar putea oferi ceva. Impactul asupra spectatorilor este însă nul. Am petrecut aproape două ore în sala de cinema absolut neutre. Despre morți numai de bine nu mi-a stîrnit nici o reacție: n-am fost nici prins de acțiune, nici „fermecat” de jocul actorilor, nici curios să văd ce se va mai întîmpla. Singura curiozitate a fost să văd până unde pot duce realizatorii „arta imitației”. Aici așteptările mi-au fost răsplătite din plin: se merge până aproape de „unanimitate”, respectiv până la un procent de peste 90 la sută. Păcat!

Bienala cui?

Bogdan Iacob

După interminabilele dispute legate de Bienala de la Veneția din 2003 și furibundele contestări ale uriașului edificiu spectacular pus în operă de către Francesco Bonami, staff-ul managerial și curatorial desemnat în anul următor pentru a organiza cea de a 51-a ediție a manifestării s-a găsit pus în fața unei sarcini destul de dificile. Evenimentul în sine părea ajuns în situația de a trebui să-și legitimizeze existența în fața unei audiențe specializate din ce în ce mai agresive în acuza de desuetudine și lipsă de relevanță reală pentru fenomenul artistic contemporan de care s-ar face vinovată gigantica juxtapunere de lucrări, autori și națiuni care invadează periodic laguna. În opinia președintelui Bienalei, Davide Croff, rolul acesteia trebuia regândit, adaptat la dezvoltările particulare ale artei de la acest neliniștitor debut de mileniu. Resimțirea acestei nevoi a provocat tendința novatoare, ce a cunoscut o aproape ostentativă materializare în premierele organizatorice cele mai vizibile: pentru prima oară, directoratul a fost împărțit între doi curatori, pentru prima oară aceștia sunt femei (respectiv María de Corral și Rosa Martínez, ambele din Spania), pentru prima oară două ediții ale Bienalei au fost concepute ca un proiect ce se dorește unitar și (auto)reflexiv, desfășurat pe trei ani și care să nu se rezume la expozițiile în sine. Astfel, ediția 2005 va fi urmată de un simpozion coordonat de către directorul deja desemnat al celei din 2007, Robert Storr, simpozion ce va aduce laolaltă un important număr de experți (termenul îi aparține lui Croff, la fel și ambiguitatea lui semantică) din arta actuală. Este de așteptat ca eventualele concluzii, în măsura în care ele se vor contura, să îi ofere fostului curator șef de la MoMA unele indicii privind criteriile și modul efectiv de realizare a celei de-a 52-a Bienale venețiene.

Cei doi directori de anul acesta au optat pentru două proiecte independente, dar, cel puțin ca intenție, conexe conceptual. María de Corral a organizat expoziția „Experiența artei” din Giardini, iar colega sa pe cea intitulată „Mereu un pas mai departe” de la Arsenale. Nici una dintre „fetele din Spania”, așa cum, pare-se, au fost denumite cu mai multe ocazii, spre previzibilă indignare mai mult sau mai puțin conceptual fundamentată a amuzant feministelor Guerilla Girls, nu a reușit o realizare curatorială foarte fericită, însă criticile extrem de dure pe care le-au primit din partea unor voci de incontestabilă altminteri, autoritate intelectuală (cum este Jerry Saltz, de exemplu) au fost și ele exagerate în combativitatea lor. Având la dispoziție realmente destul de puțin timp și lipsite de forța și de experiența unui din ce în ce mai regretat Harald Szeeman (cărui îi este acordat anul acesta de către board-ul Bienalei un premiu special, semn de respect, dar parcă și indiciu al unei nostalgii îngrijorate), curatorii spanioli s-au achemat de sarcină în conformitate cu agenda pe care și-au asumat-o. Faptul că aceasta a fost în multe privințe deficitară (supralicitând politicul într-un mod cel puțin discutabil și fiind disfuncțională în mai multe privințe la nivel estetic) este un adevăr, dar nu unul neapărat și irevocabil descalificator profesional pentru cei doi curatori.

După cum explică María de Corral în catalogul oficial al Bienalei, „Experiența artei” nu a intenționat să fie „o expoziție istoricistă sau lineară, ci una care să pună în lumină relația dintre artiști ce fac parte din generații diferite, care aduc în discuție și lucrează cu anumite idei despre artă și viața contemporană”. Deși unul dintre conceptele-cheie propuse ar trebui să fie acela de intensitate a experienței, show-ului ibericei îi lipsește tocmai îndrăzneala unei puneri în scenă incitante a lucrărilor, traseul oarecum labirintic oferit de spațiul expozițional în sine fiind, din acest punct de vedere, cel mai, dacă nu singurul, provocator adjuvant perceptiv. Oricum, juxtapunerea spațială a unor lucrări de ilustrativă, pentru public, diversitate, dintre care multe sunt realizări artistice de excepție, nu este lipsită de atractivitate. Parcurgerea expoziției provoacă asocieri, pune în lumină similitudini de substanță între artiști aparent atât de îndepărtați conceptual și formal ca Bruce Nauman (cu *Shit in Your Hat - Head on a Chair*) și Francis Bacon (un Bacon târziu, dar atât de proaspăt și dezinvolt în jocul cu materialitățile și formele), Agnes Martin și Gabriel Orozco (cu amendamentul că în toată producția artistică a acestuia e greu să găsești lucrări mai puțin reprezentative ca acelea selectate de către María de Corral) sau Antoni Tapies și Francesco Vezzoli (același interes pentru contextualizarea ambiguă și utilizarea spectaculos inedită a materialului, unul pregnant fizic în cazul spaniolului, spumos mediatic la italian). Instalația video a artistei sud-africane Candice Breitz este una dintre cele mai interesante realizări în această arie artistică din ultimii ani, un exercițiu alert și inteligent de recontextualizare. Față în față, pe câte șase ecrane, vedete masculine și feminine își rostesc replicile celebre din celebre filme hollywoodiene, în care au jucat rol de părinte. „Răpiți” și obligați să se supună unui scenariu nou, actorii articulează un discurs asupra instanței parentale care evidențiază stereotipuri (mama sufocant protectivă, tatăl care își investește

existența cu sens prin intermediul copilului etc.) și chestionează similaritatea relației directe dintre copil și părinte cu aceea dintre fan și starul devenit model, protector imaginar, argument justificativ de conduite și obiect de investire libidinală. În comparație cu acest *Mother/Father*, video-ul *Palast* al Tacitei Dean pare ușor forțat în trimiterile sale istoriciste, iar videoinstalația prezentată de către Eija-Liisa Ahtila dă senzația că nu poate depăși un sentimentalism care evidențiază poate ceva dintr-o paradigmă feminină de raportare la lume, dar nu convinge privitorul (ceea ce pare a fi intenția artistei finlandeze) că se află într-o atmosferă încărcată de dramatism. Torso-urile cu aspect viguros monumental ale lui Thomas Schütte sunt impresionante, dar alăturarea cu lucrările grafice de pe pereții sălii nu a fost de natură să le potențeze impactul. În ansamblu judecând, acordarea marelui premiu pentru artist participant germanului este o decizie destul de bizară a juriului, prezidat de Ida Gianelli și compus din Hendrik Driessen, Kathy Halbreich, Geeta Kapur și Ousseynou Wade, care ar fi putut opta poate mai argumentat pentru Breitz, pentru OZN-ul construit de către Mariko Mori, pentru minimalismul paradoxal suculent și vibrant, de o frumusețe lirică și epurată, al lucrării lui Eliasson de pe San Lazzaro degli Armeni și lista mai poate include câteva nume.

La Arsenale, Rosa Martínez a pornit conceptual de la figura reprezentativă pentru cultura vestică a călătorului eroic și civilizator. Călătoria curatorială pe care o propune se vrea una care să aducă lucrările și artiștii într-o vecinătate lipsită de poziționarea ierahică, o cartografie a lumii artei contemporane lipsită de dorința de a impune o schemă dominantă. Această stare de „învecinare” ar avea mai mare „valoare democratică decât jocul opozițiilor ierarhice caracteristice metafizicilor vestice. Artiști veniți din diferite generații și contexte culturale au călătorit spre Veneția într-o mișcare de deterritorializare care pare să-i fi transformat într-un fel de insule plutitoare”, susține textul argumentativ al curatorului spaniol. Intenția este cel puțin nobilă din punct de vedere politic, căci, nu-i așa, nu avem niciodată prea multă democrație. Într-un proiect expozițional care



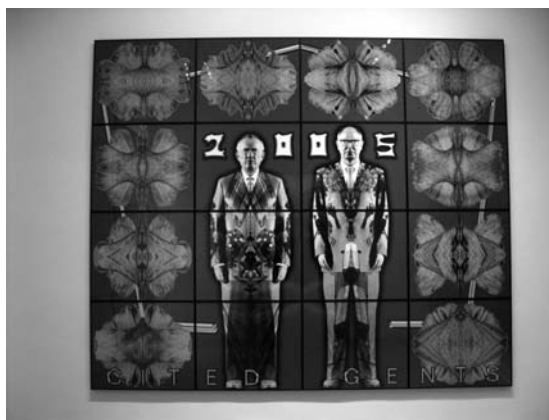
Arsenale, Mona Hatoum

include câteva zeci de artiști, absența oricărui nativ din Insulele Britanice sau prezența a nu mai mult de doi-trei artiști americani sunt, evident, semne ale unei înțelegeri foarte particulare a termenului de democrație. Interesantă de-teritorializare, care parcă aduce totuși prea mult a propunere de re-teritorializare. Un alt punct slab al expoziției de la Arsenale este disponerea în spațiu a lucrărilor, care, mai ales la Corderie, produce mai degrabă derută perceptivă decât dialogul vizual și semantic vizat. Dacă Szeeman ar fi păcătuțit prin a fi un curator dictatorial, Bonami prin aceea că nu a fost suficient de selectiv și de critic în opțiunile sale, Martinez lasă pe alocuri impresia că a făcut tot posibilul să depășească cele două tipuri de greșeli curatoriale într-un mod incontestabil original: cumulându-le.

Dincolo de aspectele politice și organizatorice, nu poate fi totuși trecută cu vederea prezența a cel puțin câteva lucrări excepționale. *Your Black Horizon* al lui Eliasson, amplasat pe San Lazzaro degli Armeni, este o instalație frizând minimalismul vizual, care totuși reușește, paradoxal, să atingă un grad de senzualitate prin nimic redusă ca intensitate de purismul formal. Comprindând într-o secvență de câteva minute schimbările de tonalitate și de intensitate luminoasă din centrul Veneției, artistul islandez a construit o încăpere a cărei singură sursă de iluminat este o fantă milimetrică de-a lungul celor patru pereți prin care este făcut vizibil respectivul spectacolul de ecleraj. Tot pe o puritate formală combinată cu abordarea cinetică a mizat și Mona Hatoum cu instalația *+ și -*, influențată într-o oarecare măsură de plastica de nuanță metafizică a lui Kapoor. Din suita de environment-uri de la Artiglerie, în general plăcute ca atmosferă, dar destul de banale, se remarcă totuși jocul inteligent de manevrare a percepției vizuale și punerea acesteia în relație cu motricitatea spectatorului pe care le propune Navridis. Dintre numeroasele încercări din zona artei video prezentate în spațiul de la Arsenale, lucrările lui Pilar Albarracín reușesc incursiuni interesante în aria deconstrucției mitologiilor politice, iar instalația realizată de rușii de la Blue Noses e de departe cea mai vii amuzantă lucrare expusă la Bienală, chiar dacă conținutul vizual a părut multora gratuit pornografic. Cutiile cu videoproiecții ale acestora sunt însă mai captivante, în orice caz decât o destul de dezamăgitoare prezență a lui Kulik sau forțările intelectualiste ale altora dintre artiștii video invitați. Directă și percutantă, vizual și conceptual, documentarea video a performance-ului artistei Regina José Galindo din Guatemala (un traseu care se termină în fața unei clădiri guvernamentale din America de Sud este parcurs de către artistă în picioarele goale și periodic stropite de presupusul sânge transportat într-un lighean, rezultând o marcare violentă a unui spațiu urban acuzat tocmai de violență și indiferență civică) a fost răsplătită cu „Leul de aur” destinat tinerilor artiști (sub 35 de ani).

În ceea ce privește pavilioanele naționale, acestea au desfășurat un spectacol vizual de o varietate devenită obișnuită la Bienală, marcat de câteva reușite artistice excepționale. Anette Messenger a adus Franței „Leul de aur” (membrii juriului fiind, pentru această secțiune, Dan Cameron, Udo Kittelmann, Lillian Llanes și Fumio Nanjo) cu instalația sa pluripartită *Casino*, a cărei spectaculoasă narațiune vizuală își asumă ca pretext trama ficțională din povestea lui Pinocchio. Visul, moartea, banalitatea neputincioasă ca dat inextricabil al condiției umane, senzualitatea nu lipsită de amenințare, încântarea copilărească umbră de presimțirea unui diabolic omniprezent sunt semnificatele

celor trei instalații cinetice amplasate în sălile pavilionului. Parcurgerea sălilor este o saga în miniatură, cu fiecare capitol adresând concomitent partea infantilă, dar și pe aceea anxioasă din fiecare dintre noi. Făcând proba unei prospețimi absolut remarcabile după cele câteva decenii de lucru în această formulă de cuplu, Gilbert & George au oferit vizitatorilor pavilionului britanic lucrările din cea mai recentă serie a lor, *The Gingko Pictures*. Interesante pentru cei doi, după propriile declarații, mai ales pentru mirosul pe care îl degajă și care amintește puternic de acela al fecalelor (atracție care pare brusc firească, atunci când te gândești că sunt autorii unei lucrări intitulate *Flying Shit*), frunzele de gingko biloba sunt pretexte formale care structurează compozițiile fotografiilor digitale de mari dimensiuni expuse. Bufoneria și selfstaging-ul mereu lucid ironic sunt caracteristicile cele mai atractive ale lucrărilor, foarte „curate” ca realizare tehnică. Un „clean cut” similar este de găsit în picturile lui Ed Ruscha din pavilionul Statelor Unite. Cu câte cinci pânze în fiecare sală, o serie



Pavilionul britanic

din 1992 dublată de replicile din 2004, *The Course of Empire* este menită să dea seamă, prin intermediul reanalizării picturale a aceleiași locații la distanță de câțiva ani, de transformările suferite de spațiul social. Pe alocuri retorică, dar niciodată lipsită de savoare senzuală, pictura lui Ruscha este referențială pentru un anumit habitus artistic american, păstrând totodată o puternică amprentare personală. Austriacul Shabus a reușit o instalație de proporții și de spirit arhitectural bine echilibrate, un comentariu pe tema interacțiunii istorie/ geopolitică/ arhitectură mult mai consistent decât celelalte înscrise în aceeași direcție tematică, dar cu siguranță nu atât de amuzant ca happening-ul Ohhh, *This Is So Contemporary* conceput de Sehgal pentru un, altfel fad, pavilion german. Ricky Swallow a dus spectatorul în *Aceeași zi, alt an*, în universul naturii statice de secol XVII protestant, în care parcă și glasul moralistului are o undă de hedonism, iar cotidianul (reprodus de către australian, o dată în plus, însă sculptural) o voluptate a tactilității ferită de îndoiala intelectualistă. Pavilionul turc a găzduit o videoinstalație ce propune narațiunea de o densitate semantică și de o concizie vizuală excelent manevrate de creatorul de modă Hussein Challayan. Pieseile sculpturale din a doua încăpere și fragmentul video au format un circuit structurat coerent, un univers în sine, complet fără să fie tautologic. O locație neobișnuită - tavanul bisericii San Stae - a fost aleasă pentru a susține videoproiecția, impecabilă ca execuție și aproape insuportabil de frumoasă, a artistei din Elveția, Pipilotti Rist.

O categorie interesantă este alcătuită din pavilioanele naționale lipsite de orice demers curatorial serios elaborat, dar care reușesc să aducă în fața publicului cel puțin câte o lucrare de nivel calitativ ridicat. Este aici cazul pavilionului chinez (prezența Chinei fiind o altă premieră

înregistrată de această ediție a Bienalei, spațiul atribuit fiind un fost depozit naval de uleiuri industriale din Arsenale), cu superba instalație exterioară din bambus concepută de către arhitectul Yung Ho Chang și executată de artizani tradiționali. Instalația propusă de către Loris Cecchini - fermecătoare, intimist onirică incursiune într-un trecut perceput mai mult ca mit exprimat prin obiecte cu valoare iconică decât ca realitate articulată - nu a avut companie pe măsură în pavilionul Italiei, suprasaturat de pictură anodină, agrementată cu o lucrare video care nu excelează decât în a fi puerilă. Pavilionul grecesc a întâmpinat vizitatorul cu lucrarea „Spital” a artistului George Hadjimichalis, instalație din tuburi înguste, de secțiune patrulatreră și având peste trei metri lungime, dispuse orizontal, pe axe diverse, la circa 1,5 m de sol. Fiecare dintre extremitățile tubului este prevăzută cu un mic geam, prin care pot fi observate, în interiorul de o luminozitate rece, figurine antropomorfe, stinghere chiar și atunci când sunt dispuse în grupuri în spațiul simulat vast, ostil și steril în care acționează tăcut.

Dacă arta video a copleșit spațiile de la Arsenale, din păcate cu prea multe dintre lucrări de o mediocritate flagrantă, pe care o viziune a splendeii realizări a lui Pipilotti Rist era suficientă pentru a o scoate, comparativ, în relief, pictura și-a luat revanșa la Museo Correr, cu retrospectiva Lucian Freud. Fără riscuri, organizatorii ei au mizat pe piese de forță, pe lucrări reprezentative, care au acoperit un interval temporal amplu. Ceea ce a putut vedea vizitatorul Muzeului Correr a fost o expoziție care avea șanse extrem de mici să eșueze, dată fiind calitatea incontestabilă a producției germano-britanicului. Rafinată și violentă, stăpânită sau exuberantă, concisă ori permițându-și artificii de compoziție care ar părea supărătoare literaturizare la altcineva, pictura lui Freud s-a demonstrat încă o dată, la scară amplă, ca fiind un reper definitoriu pentru arta postbelică și un argument serios în favoarea artei realizată cu obstinată consecvență, care nu ține prea mult cont de trenduri, mode și de ce „nu se mai poate face azi”, pentru a ajunge în final să dicteze în loc să se supună, să influențeze în loc să recepteze panicată sugestiile exterioare.

Una peste alta, a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția apare ca o tentativă în mare parte eșuată de a institui convingător un control al corpus-urilor teoretice de influență politică masivă asupra manierei de expunere și criteriilor de statuare a valorii artistice. Recalcitrant ca întotdeauna de la începuturile modernității încoace, obiectul artistic (dar la fel de bine poate să se comporte astfel și acțiunea artistică) s-a dovedit totuși destul de indiferent față de această acțiune și s-a încăpățânat să semnifice prin sine, prin contextul pe care și-l produce singur sau prin cel în care a fost produs mai mult decât prin conjunctura sau „vecinătatea” în care a fost așezat. Prea puțin domesticite din această perspectivă, unele dintre lucrările selectate pentru evenimentul din 2005 au fost tocmai cele care au făcut ca acesta să păstreze capacitatea de provocare experiența estetică și/ sau de a genera plăcerea reflecției sau a jocului. Iar asta poate că e totuși un lucru bun; în fond, prezumtiv parafrazând-o pe Emma Goldman, “If I can't dance, why would I want to be part of your revolution?”.

fotografii realizate de
Dan Eugen Rațiu

“...o fantomă ce bântuie istoria cinematografului”

Virgil Mihaiu

Sintagma din titlu se referă la jazz. Ea îi aparține lui Gilles Mouellic, profesor la Departamentul de Muzică și Arta Spectacolului al Universității Rennes II, autor al volumului *Jazzul - o estetică a secolului XX*, despre care am publicat anul trecut o concisă prezentare chiar în rubrica de față. Din fericire, curajoasa editură clujeană *Grinta* nu și-a pierdut apetitul filo-muzical. Ea a perseverat, antamând o nouă colaborare cu excelentul traducător din limba franceză Roland Szekely. Acest donquijotesc promotor-underground al muzicii de elită ne oferă acum o altă lucrare a profesorului francez: *Jazz și cinema* (ed. Grinta, Cluj, 2005). Nu îmi dau seama cât de mult diferă valoric cele două cărți în original, dar recentul volum românesc mi se pare superior celui dintâi, poate și datorită experienței acumulate între timp de către traducător. În orice caz, cititorii români îi rămân îndatorați lui Roland Szekely pentru admirabilul său efort de a suplini vidul informațional ce afectează domeniul jazzologiei la noi.

Aș denumi felul de a se documenta și de a scrie al lui Mouellic drept „acribie fără pedanterie”. Investigația riguros profesionistă a relației dintre „singurul aport original al Americii la lumea muzicii” (G.M.) și cea de-a șaptea artă (originalul cărții a apărut în colecția de eseuri a cunoscutului publicații *Cahiers du cinéma*) nu impietează câtuși de puțin asupra calității literare a textului ca atare. O însușire apreciabilă a analizelor lui Mouellic constă în tonalitatea lor echilibrată, deloc encomiastică. Falsele mituri - întreținute prin părțile noastre și ca reacție la ostilitatea mai mult sau mai puțin fățișă a statului-monopartid - sunt repuse în reala lor lumină istorică. Spre exemplu, arhicunoscuta comedie-spectacol americană, inaugurată odată cu primul film sonor (care se intitula *The Jazz Singer*, chiar dacă nu prea avea tangențe cu nou apăruta muzică) este dominată net de către marile formații albe și de așa-numitul jazz simfonic. Deși rolul negrilor și al mulatrilor în nașterea sintezei muzicale afro-americane e indubitabil, Mouellic constată că rarii creatori de culoare prezenți în acele filme erau „obligați să accepte să joace rolul bunului negru, surzător și haios, incapabil să se comporte ca un om într'adevăr civilizat. Când șefii de orchestră angajează, în mod curajos, muzicieni negri, ei se confruntă cu codul Hays, care interzicea orice amestec al raselor pe ecran. În 1935, Benny Goodman îl recrutează pe pianistul Teddy Wilson, apoi, un an mai târziu, pe vibrafonistul Lionel Hampton. Dar, în filme, acești muzicieni sunt izolați de ceilalți membri ai grupului, atunci când nu sunt ținuți la distanță, ca în *Hollywood Hotel*, film care consfințește intrarea triumfală a jazzului simfonic în cinematografie: în acest film, Benny Goodman defilează cu orchestra pe străzile din Los Angeles, în ritmurile lui *Hooray for Hollywood*. Altădată, un alb mimează pe ecran soloul interpretat de un negru. Sunt realizate chiar diverse montaje ale aceluiași lungmetraj, potrivit dorinței distribuitorilor sau directorilor de săli, ca să se elimine pasaje în care apare un negru. Hollywoodul încurajează complicități la înșelătorie.” Așadar, încă de la începuturile

industrii filmului, sinceritatea funciară a muzicii de jazz pare a acționa asemenea unui revelator asupra tarelor hollywoodiene. E revoltător cu câtă ignoranță (să nu-i zicem, pe șleau, reavoință) a fost tratat tezaurul jazzistic al Statelor Unite în propria-i patrie, cel puțin din partea hipercomercializatului sistem al producției filmice. În schimb, giganți ai jazzului - precum Thelonious Monk, Miles Davis, John Lewis, Art Blakey - erau solicitați de către regizorii francezi ai anilor 1950 (Louis Malle, Roger Vadim) să creeze muzica unor pelicule esteticamente ambițioase: *Les liaisons dangereuses*, *Sait-on Jamais*, *Ascenseur pour l'échafaud...*

Dacă benzile originale ale „jazz cinema-ului” lui John Cassavetes nu au fost editate pe disc, sau sunt de negăsit (situație ce îmi reamintește de tragica neglijență cu care sunt tratate înregistrările rămase de la Richard Oschanitzky, fondatorul școlii românești de jazz), unii jazzmeni și-au consolidat renumele tocmai prin colaborarea cu regisorii europeni: amintiți-vă de coloana sonoră a argentinianului Gato Barbieri pentru *Ultimul tango la Paris*, semnat de Bernardo Bertolucci, sau de implicarea lui Herbie Hancock (pe când abia împlinise un sfert de secol de viață) în *Blow Up*-ul lui Michelangelo Antonioni. Cele 40 de referințe ale *Discografiei selective* de la finele volumului cuprind și alte asemenea fericite mariaje prin care Europa dă noi dovezi de înaltă clasă artistică: Martial Solal, cu muzica pentru *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard și *Les Acteurs* de Bertrand Blier; Krzysztof Komeda, colaborator de încredere al lui Polanski și Skolimowski în anii 1960; sud-africanul Abdullah Ibrahim (alias Dollar Brand) în filmul lui Claire Denis *No Fear No Die*; violonistul Stéphane Grappelli în *Les Valseuses* de Bertrand Blier; post-mortem, remarcabilul documentar *Straight No Chaser*, produs de Charlotte Zwerin pe baza documentelor filmate cu Thelonious Monk etc.

Plecând de la asemenea premise, cred că o temă realmente incitantă pentru cercetătorii raporturilor cinema/jazz ar fi prezența acestuia în filmele sovietice (încă de la începutul anilor 1930, așadar, în plin stalinism!), sau în ansamblul cinematografului europene (ca să mă limitez doar la un exemplu, pianistul Jan Johansson - un fel de pendant suedez al lui Oschanitzky - a colaborat cu Ingmar Bergman). Istoricii de cinema și jazzologul Slobodan Arandjelovic din Beograd a scris un asemenea studiu, pe care l-am tradus și editat în câteva serii la rubrica *Jazz Context* a revistei *Steaua* spre finele deceniului trecut.

Eseul lui Mouellic depășește limitele stricte ale temei propuse și excelează tocmai în pasajele ce contribuie la amplificarea esteticii celor două arte, să zicem, prin dezvoltări reciproce. O detaliată analiză a filmului *Shadows* de John Cassavetes îl conduce pe autorul cărții la evaluări de profunzime asupra jazzului. Astfel, având de-a face cu o *muzică fizică*, „este dificil să ascultăm o înregistrare de jazz fără a ne imagina corpul muzicianului, fără a ne reprezenta exuberanța sa ritmică. «Un negru în mișcare este și el artă neagră», afirmă comentariul la *Statues meurent aussi* (Alain Resnais, Chris. Marker, 1950-1953). Jazzul perpetuează o definiție a artei ca acord



Roland Szekely

între om și lumea în care trăiește.” Ca sinteză a unui trecut african și a unui viitor american, jazzul își asumă o postură de Ianus: „Secreție a unei civilizații obsedate de progres, acesta revendică, totuși, cele mai importante calități africane ale sale (sunet și ritm) ca singurele necesare existenței sale. Atunci nu mai este un simplu semn al unei nostalgii inerente a dezrădăcinării unui popor, ci devine un simptom al conflictului permanent între dorința de integrare și respingerea a unei dureroase aculturalități, conflict care stă în centrul filmului *Shadows*. Negrii au exprimat astfel o dublă necesitate indispensabilă supraviețuirii lor: să rămână oameni liberi și să devină americani. Ei au reușit turul de forță de a impune lumii o muzică ieșită aproape din nimic, impură în esența sa, și de a fi făcut din ea simbolul modernității, afirmând-o, în același timp, ca o critică în act a acestei modernități.” Pornind de la muzica lui Charles Mingus pentru sus-amintita peliculă, Gilles Mouellic extrapolează percutante intuiții estetice: „În momentul în care rutina și obișnuințele au sclerosat cea mai mare parte a formațiilor vechi, muzicienii *bop* au inventat altceva, altă manieră de a cânta, care face din jazz o muzică imprevizibilă. Când convențiile păreau a fi instalate, a devenit vital să se redea dezordinii ce i se cuvenea. Muzicienii *bop* au făcut ca jazzul să evolueze către o polifonie instantanee care bulversează raportul muzicianului cu propria sa creație, privilegiind improvizația.”

Închei cu încă un citat, demn de a vă suscita interesul pentru această carte, incontornabilă în peisajul arid al bibliografiei jazzologice de limbă română. Vorbind despre aceeași fizicalitate a jazzului, Mouellic constată - pe bună dreptate - că „fotografiile muzicienilor de jazz fără instrumentul lor par a fi traversate de o idee de *amputare*. Nu este vorba despre o grefă, ci, mai degrabă, de a *face corp cu* și publicitatea nu a ratat ocazia de a caricaturiza această frumoasă unitate, pentru a o transforma în imagine: *sax* a devenit *sex*. Actul de a cânta a devenit act sexual, cu același scop: ajungerea la orgasm, eliberare și explozie a corpului. Nu s'ar putea merge mai departe într'o erotizare a muzicii. Transpirația lui Parker, lentul du-te-vino al corpului lui Coltrane, ciudata uimire a bateristului Elvin Jones: această neliniștitoare juisare *vizibilă* este semnul unei evidente euforii, apropiată câteodată de transă.”

1001 de filme și nopți

13. Eisenstein

Marius Șoptorean

(Urmare din numărul trecut)

2 aprilie, 1904, Paris

Pe linia deschisă de cercetările unor Auguste Baron, Eugene Lacoste, Leon Gaumont sau ale lui Henri Joly, care îi vinde lui Georges Mendel (unul din pionierii filmului francez, regizor și producător cunoscut în epocă) brevetul invenției sincronului, a unui dispozitiv care făcea posibil ca imaginea să se deruleze în paralel cu sunetul, Mendel, în această zi de 2 aprilie 1904, prezintă în fața unui public numeros și a unei prese generoase invenția sa numită *Cinema-Grapho-Theatre*. Această invenție făcea posibilă sincronizarea discului de gramofon cu viteza de derulare a peliculei. Desigur sonorul rezultat ca și calitatea acestui sincron lăsau de dorit. Cu acest prilej, inventatorul anunță că scopul acestei invenții – adevărată revoluție pentru cinematograful – este „ca cinematograful să dea iluzia completă a vieții, să facă astfel încât să suprapună într-un sincron perfect gesturile și cuvintele într-o manieră neatinsă până astăzi”. Ne găsim – așa cum am aflat din episoadele precedente – în plină epocă a *reconstituirilor cinematografice* indiferent că ele sunt realizate de Lumiere sau de Melies (ne referim la aceluși Melies de până la fantezia numită *Călătorie spre Lună*). Acum, prin afirmația explicită a lui Mendel, pentru întâia oară se vorbește de necesitatea ca sonorul să fie *lipit* de imagine tocmai pentru a se sugera iluzia completă și perfectă a vieții de zi cu zi. Încă cinematograful nu descoperise *ficțiunea cinematografică*. Se străduia să descopere și să se recunoască în *imaginea realității*. Urma să se descopere și să se perfecționeze *sonorul realității*. Pentru ca mai târziu, mult mai târziu, să ridice la rang de artă sonorul numit în cinematograful contemporan *coloană sonoră*.

Aminteam în articolul trecut de țeva pistolului care se ridică spre public în filmul lui Porter *The great train robbery*. Și acest gest îl puneam în paralel cu țeva cuirasatului Potemkin din filmul lui Eisenstein care se ridică, la rândul ei, într-un spectaculos detaliu amenințându-ne deopotrivă pe noi spectatorii ca și pe cei aflați pe cheiul portului Odesa. La Porter ca și la Eisenstein – mai târziu – se va trage. În timp ce la Porter împușcătura nu se aude, la Eisenstein sonorul șirului de obuze trase este pur și simplu vizualizat. Din acest punct de vedere *sonorul* de la Potemkin *se aude* infinit mai bine și mai adevărat, adevărat în sens artistic, decât se aude în revoluționarul film al lui A. Crossland din 1927. La 21 de ani distanță de invenția lui Mendel *iluzia vieții* se făcea la Eisenstein prin imagine și nu prin sunet deși, paradoxal, scopul amândurora era acela de a recrea realitatea, de a o vedea, a o simți la adevărata ei dimensiune. *Cântărețul de jazz*, pelicula unui totuși obscur regizor pe nume A. Crossland, este primul film sonor al istoriei cinematografului, primul film sonor doar ca tehnică. Dar de aici încolo cinematografului îi va trebui încă mult timp să descopere legile ascunse ale artisticității sonorului așa cum i-au trebuit 32 de ani de evoluție a limbajului vizual cinematografic. Încă acest proces nu s-a terminat nici până astăzi susține prestigioasa revistă

americană *American cinemathographer*. Invențiile în plan sonor le-au depășit pe cele din plan vizual.

1905, 9 ianuarie, Petrograd

Felix Mesguich (cel despre care, spuneam în episodul trecut, a fost exilat din Rusia de către poliția țarului în urma prezentării unui film, la Sank Petersburg, film care *dezonora* uniforma armatei rusești) se întoarce totuși în Rusia, de data aceasta sub ocrotirea companiei londoneze *Charles Urban Trading Company* (firmă de producție de filme documentare a cărei deviză era „Vă aducem universul în fața ochilor”) și filmează, în condiții totale de insecuritate, începuturile revoluției rusești, evenimentele sângeroase care vor conține și revolta marinarilor de pe cuirasatul Potemkin. Această zi de 9 ianuarie va fi denumită și *Duminică însângerată*. Documentele vizuale realizate de Mesguich, de o imensă valoare antropologică, însoțite de numeroase *reconstituiri*, cele mai multe făcute la Paris, vor fi vizionate 20 de ani mai târziu de Eisenstein pentru a sa *vastă reconstituire* numită *Crucișătorul Potemkin*. Prin Mesguich moda filmării evenimentelor sociale, politice, mondene prinde și în Rusia.

1906, ianuarie, Paris

Serghei Mihailovici Eisenstein împlinește opt ani. Părinții îi pregătesc surpriza ca ziua lui de naștere să-l găsească la Paris. Aici vizitează mai multe muzee dintre care muzeul Grevin îi provoacă o puternică impresie. Șansa face ca în această perioadă galeriile acestui muzeu să adăpostească o colecție de pictură aparținând Renașterii italiene (rod al unei expoziții itinerante organizate de Muzeul Uffizi din Florența). Aici va vedea pentru prima dată pânze celebre semnate de Giotto, Ucello, Bellini, Leonardo Da Vinci (pictor de a cărui operă se va apropia cel mai mult), Botticelli, Tintoretto. Acum descoperă pentru prima oară cinematograful și vizionează uluit, împreună cu părinții, câteva *reconstituiri* marca operatorilor Lumiere. Este atât de impresionat încât la întoarcere în orașul său Riga știe ce are de făcut. Părinții reușesc să-i dea, în toți acești ani ai copilăriei, o aleasă educație menținându-l într-un turn de fildeș, departe de problemele reale și grave prin care trecea Rusia în acei ani. Această spectaculoasă și erudită inocență îl va feri pe Eisenstein de mângâierea istoriei doar pentru moment. Treizeci de ani mai târziu tăvălugul istoriei va năvăli cu toată furia peste viitorul creator și a sa operă.

1908, 15 octombrie, Sankt Petersburg

Dicționarele și istoriile cinematografului spun că aceasta este data nașterii cinematografului rus. Acum se prezintă filmul de factură istorică *Stenka Razin*, realizat de V. Romachkov și produs de A. Drankov. De aici încolo filmul de factură istorică,

de reconstituire mai mult sau mai puțin fidelă a marilor momente din istoria rusă (mai târziu sovietică) va deveni o sursă certă de naștere a unor opere importante: *Crucișătorul Potemkin*, *Ivan cel Groaznic* (S.M. Eisenstein), *Balada soldatului*, *Al 41-lea* (Grigori Ciuhrai), *Zboară cocorii* (Mihail Kalatozov), *Copilăria lui Ivan* (Andrei Tarkovski), *Comisarul* (Alexandr Askoldov), *Du-te și vezi* (Elem Klimov) etc., istoria devenind o constantă tematico-valorică a cinematografului rusești.

1908, 31 decembrie, Paris

În prezența presei și beneficiind de o uluitoare reclamă se deschide „cel mai mare studio de film din lume” purtând marca Leon Gaumont. Dorind să-l depășească pe confratele său, Charles Pathe, Gaumont investește enorm și ridică pe cei 10.000 de metri pătrați o adevărată fortăreață a producției cinematografice. Pe acest teren aflat în extremitatea nordică a Parisului s-au construit studiouri de filmare, laboratoare de procesare a imaginii și sunetului, apartamente pentru artiști, magazine. Pe aleile acestui adevărat oraș (model după care s-au inspirat arhitecții americani atunci când au plănuit nașterea, în suburbiile orașului Los Angeles, a studiourilor din Hollywood) vedetele și regizorii erau conduși către studiouri în automobile luxoase. Disciplina era punctul forte al managerului Gaumont iar cu toții trebuiau să respecte cu sfințenie programul (uneori epuizant) impus de acesta. Dirijorul întregului sector de producție era nimeni altul decât Louis Feuillade ajutat de o echipă, celebră în epocă, de producători executivi, cum au fost: Romeo Bosetti, Etienne Arnaud, Leonce Perret și Emille Cohl. Cu timpul cu toții vor trece la regia de film înregistrând mari succese de public ca și de critică. Practic nașterea acestui colos industrial (până în 1914 studiourile lui Gaumont vor fi cele mai mari din Europa) va pune în umbră, oarecum, compania lui Charles Pathe. Epoca de glorie a acestuia, întinsă între anii 1903 și 1909, se apropia de sfârșit. Cel care a diversificat și a dus cinematograful de tip *reconstituire* la apogeu și l-a răspândit nu numai în Europa ci și în Rusia, China sau America trebuia să se reprofileze. Pentru Pathe ideea de *film de artă* începea să prindă contur. Epoca *reconstituirilor* apunea. Pathe simțea asta. Iar *Gaumont* și *Eclair* învață din greșelile și succesele companiei *Pathe*. Un nou gen se naștea și, odată cu el, cinematograful își afirma tot mai temeinic statutul de *artă*. De cea de-a șaptea artă.

Pentru Lumiere cinematograful fusese o invenție tehnică. Melies preia invenția, o duce în teatru și o gândește într-o formulă de fantezie picturală. Porter, în America, descoperă mitul și legenda. Ince se adăpostește în istorie (cum o va face mai târziu și Griffith). În Europa, Gaumont și Pathe (coloșii paneuropeni) se reîntorc la *reconstituiri*. Apoi apelează la scenariști. Ficțiunea reînvie dar este coborâtă în spațiul realității. Departe de teatrul lui Melies. Dar și de gusturile unui public de acum din ce în ce mai elevat. *Le Film D'Art* devine o necesitate. Un nou gen se naște. Și o dată cu el cinematograful își afirmă cu tot mai multă tărie vocația de *artistic*. Statutul de *artă*. De cea de-a șaptea artă. Eveniment, realitate, reconstituire, ficțiune, pictură. Un drum definitiv care va marca creația eisensteiniană.

(Continuare în numărul următor)

sumar

simpozion Marianne Csakli Literatura germană regională	2
editorial Oana Pughineanu Socrate și Emma Bovary: plictiseala ca ironie	3
cartea Grațian Cormoș O tipologie empatică a jurnalului autobiografic	4
Alexandru Jurcan Steagul alb al zilei peste mesteceni măcelăriți	4
Ioana Cistelean Exerciții ale autenticității	5
Răzvan Țuculescu Un român în Africa	5
dezbateri Ion Simuț Literatura română contemporană, la o nouă lectură integrală	6
Laszlo Alexandru Istoria hollywoodiană a literaturii române (II)	9
grafii Mircea Muthu Orizonturi sud-est europene	10
imprimatur Ovidiu Pecican Ecumenism literar	11
accent Letiția Ilea Filosofia și religia despre fundamentele lumii contemporane	12
telecarnet Gheorghe Grigurcu Texte hibride	13
plictiseala...	14
Cătălin Vasile Bobb Ceea ce nu te ucide, te plictisește de moarte	14
Aurel Bumbaș-Vorobiov Eterna reîntoarcere a plictiselii	15
Silviu-Lucian Maier Re/ Medii	16
proza Claudiu Komartin Păianjenul	18
poezie Claudiu Komartin Păianjenul	18
aduse de la chioșc Cearta cu postmodernii	19
corespondențe Ilie Rad Scrisori din Sankt-Petersburg - Tamara Aleksandrovna Repina - o romanistă de excepție	20
remarci filosofice Jean-Loup d'Autrecourt Figurile filosofului	21
arhiva Dan Damaschin Epistolar Ștefan Aug. Doinaș	24
tradiții Radu Ilarion-Munteanu Muzeul Țăranului Român	25
tutun de pipă Alexandru Vlad Nervi	26
zapp-media Adrian Țion Brandingomania	26
teatru Claudiu Groza Zebra și Emil „Michel” Cioran. Teatru de pe patru continente	27
Adrian Țion De-a Caragiale	28
Radu Țuculescu Bravos, ma chère... Gábor!	29
flash-meridian Ing. Licu Stavri Kenzaburo Oe și bătrânețea	30
gulere, manșete, accesorii Mihai Dragolea Viața de după petarde, cu pahare pline-sparte și pisicuța Fanfula	31
film Ioan-Pavel Azap Despre morți numai de bine	31
info art Bogdan Iacob Bienala cui?	32
muzica Virgil Mihaiu „...o fantomă ce bănuie istoria cinematografului”	34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 13. Eisenstein	35
plastica Bogdan Iacob Dörte Eissfeldt - „Perfect Worlds”	36

plastica

Dörte Eissfeldt - „Perfect Worlds”

Bogdan Iacob

Prima manifestare expozițională găzduită în 2006 de către Universitatea de Artă și Design Cluj - Napoca este realizată în cadrul unei colaborări cu Centrul Cultural German din Cluj, care prezintă de această dată, sub egida IFA, expoziția de fotografie a artistei Dörte Eissfeldt.

Născută la Hamburg în 1950, aceasta se lansează într-o carieră artistică de fotograf și de *filmmaker* în anii '70, carieră care atinge o proeminență semnificativă de vizibilitate în spațiul german spre jumătatea decadei ulterioare. Alternând perioadele de angajament didactic universitar (în prezent fiind profesor al Hochschule für bildende Künste din Braunschweig) cu cele de activitate artistică *freelance*, Eissfeldt devine o *persona* artistică europeană apreciată, ale cărei dovezi de recunoaștere includ participări expoziționale în galerii de prestigiu și un remarcabil premiu Altona în 1987.

„Perfect Worlds”, expoziția montată la Galeria Casa Matei și deschisă publicului cu începere din 10 ianuarie, reprezintă o selecție de fotografii realizate în anii 1986 - 1987 și este probabil cel mai cunoscut demers expozițional al artistei germane, beneficiind, anterior episodului clujean, de un traseu itinerant ce a inclus, printre altele, locații diverse ca Amsterdam, Bruxelles, Tokyo, Atena, Ankara, Copenhaga, Torino sau Seul. Majoritatea lucrărilor din „Perfect Worlds”, ca de altfel mare parte din piesele fotografice realizate de către Dörte Eissfeldt, pot fi cel mai adecvat caracterizate cu termenul de construcții. Sunt

asamblaje, colaje de elemente vizuale care caută să inducă paradoxul perceptiv, dar îl lasă de fiecare dată manifest și inteligibil fără echivoc, în acest mod reușind concomitent să îl mărească și să îl tranșeze. Această dialectică (ce implică diverse proceduri tehnice, joc de scale de obiect, suprapuneri și juxtapuneri de imagini etc.) amintește, ca strategie vizuală și conceptuală, de lucrările foto ale lui Vik Muniz. E de remarcat însă aici deosebirea cert particularizantă dată de faptul că miza lui Eissfeldt pare să fie mai degrabă senzualitatea unui vizual impregnat de subtil ponderate aluzii de factură romantică și de trimiteri la fotografia anilor '20, decât „dezvrăjirea” ambiguu naivă a trucului, care îl caracterizează pe cunoscutul artist brazilian.

Dörte Eissfeldt nu se vrea și nu se manifestă ca un fotograf care surprinde aspecte ale realului sau, mai exact, aparatul fotografic nu este la văzut ca având funcția vânării ocaziilor de a se lăsa surprins de datul vizibil imediat. Dimpotrivă, analiza, selecția și elaborarea sunt mijloace de regie imagistică utilizate preponderent. Ele conduc la o percepere acută, aproape retoric exprimată, a potențialităților expresive pe care câmpul vizibilului le oferă. Imaginea finală, rezultatul tuturor operațiunilor de prelucrare semantică și tehnică a „stocului imagistic” despre care vorbea la un moment dat artista, este cea care oferă investigației spectatorului surpriza. Iar aceasta din urmă contribuie la a face lucrarea savuros și de multe ori tactil atrăgătoare.



Pavilionul ceh

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.

