

TRIBUNA

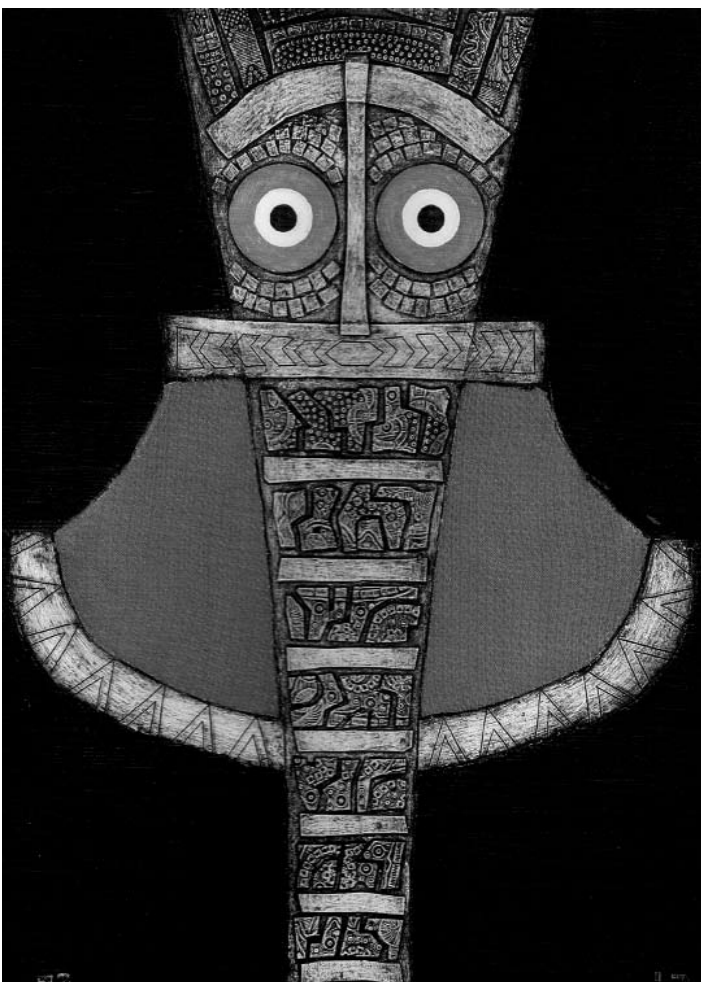
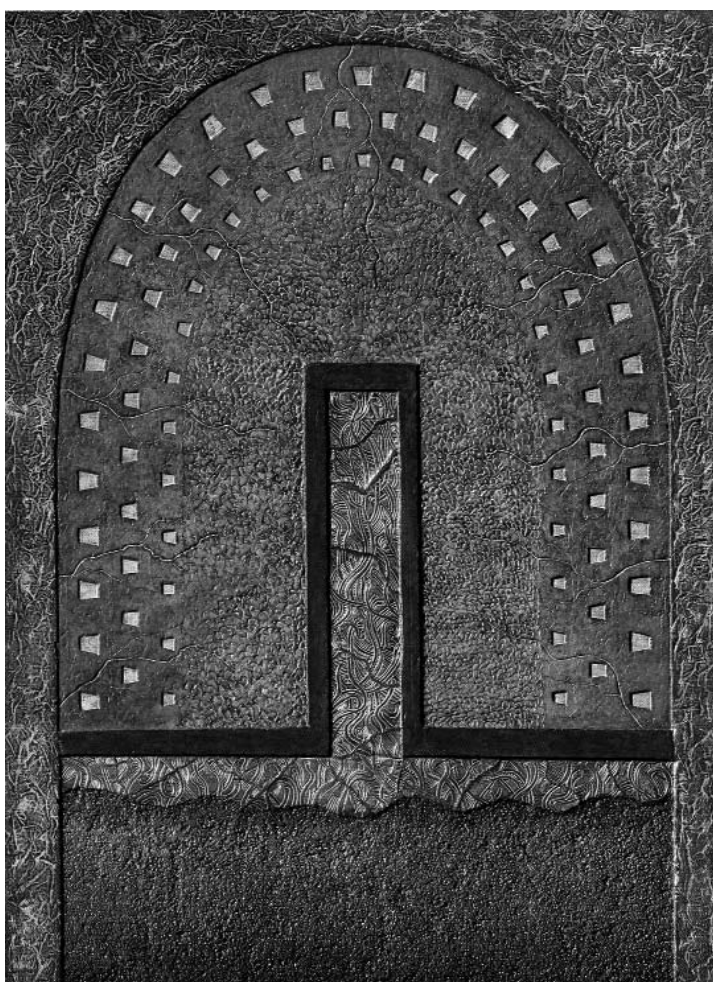
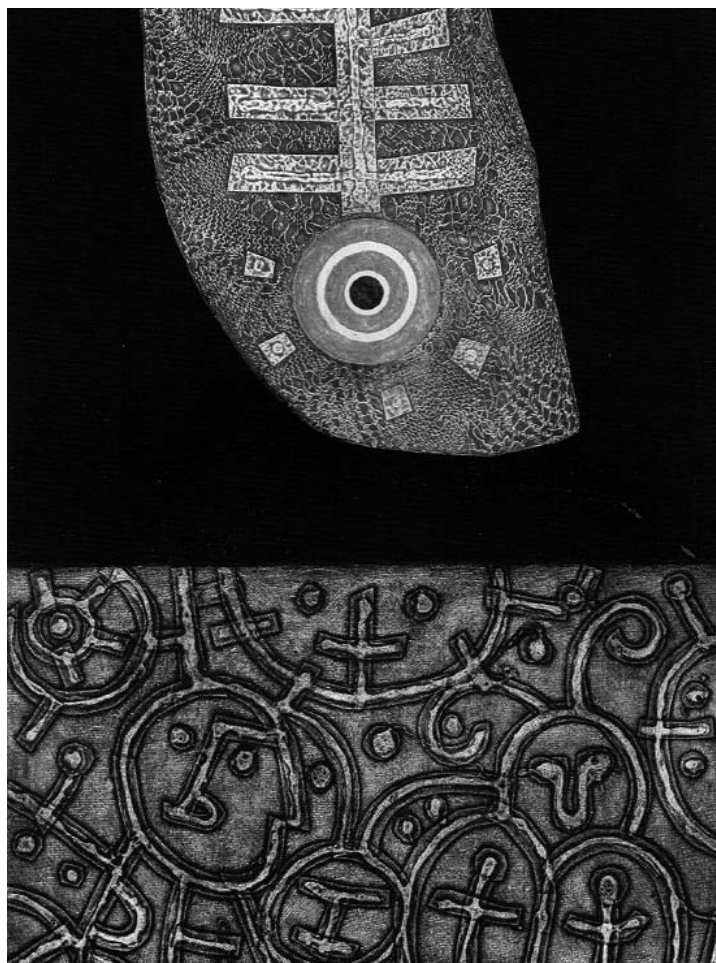
199



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16-31 decembrie 2010



Constantin CUBLEȘAN

Eugeniu Speranția

Irina Petraș

**O. Nimigean
și efectul
de tunel**

Ștefan Manasia

**Știri din viitor
despre
Nikola Tesla**

Interviu cu criticul

Alex. Ștefănescu

Ilustrația numărului: Feszt László

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:

L. G. Ilea

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

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

bour



agenda

Clujul în legende și bucătărie

I. Francin

Clujul în legende este o carte apărută de curând la editura Casa Cărții de Știință, avându-i coautori pe Irina Petraș și Ovidiu Pecican. Lansarea ei publică a fost făcută de Ziua Națională a României, la Primărie, eveniment organizat în colaborare cu Uniunea Scriitorilor din România, filiala Cluj.

Tomul cuprinde o suită de re-povestiri grupate pe două secțiuni. Prima, scrisă de O. Pecican se numește *Legendarium* și reconstituie, cu adaosul de imaginație pe care autorul trebuie să-l aducă acolo unde istoriografia e prea săracă, momente din evoluția orașului nostru de la *Napuca* dacică a secolului al II-lea era noastră și până în contemporaneitate. Parcurgând aceste legende, unele foarte sumare aducând mai degrabă a simple curiozități, iar altele mai elaborate, conținând fapte despre care există sau nu urme în istoriografie și personaje al căror portret capătă uneori tușe mitice, refacem totuși un film al momentelor fondatoare, contextelor, actorilor care au realizat ceva plin de însemnătate.

Aflăm de pildă când și în ce fel denumirea Kluz a fost înlocuită de Klausenburg prin așezarea coloniștilor din ținutul Rinului, constructorii de biserici trimiși de regele Emeric pentru a întări așezarea, compusă pe-atunci mai mult din bordeie și case din lemn, fortificată cu palisade din lemn și pământ bătătorit. Aflăm de asemenea despre Iancu de Hunedoara, regele Matia, relațiile dintre secui și români în perioada ofensivă a Reformei în Ardeal, când principele Ștefan Báthory reușește să evite prigoana catolicilor și ortodocșilor. Depănând firul subțire al legendei autorul reușește să schițeze totuși câteva portrete ale personalităților medievale, să surprindă aspectele economice, culturale, religioase, mișcările sociale și relațiile interetnice din Ardeal. Spre finalul primei părți acesta vine în stricta contemporaneitate cu ritualul intrării în studenție – aplicat la, pe-atunci, tânărul student David Prodan, dus de un coleg mai mare să evalueze fuduliile armăsarului lui Matias Rex de pe monument –, legenda loștritelor din lacul Târnița și povestea tunelurilor și construcțiilor subterane clujene. Despre unele se crede că au fost săpate în secolele IX – X, servind ca refugiu în situații grave sau pentru deplasări ascunse dinspre Mănăstir spre Gilău și invers, iar altele, construite prin secolul al -XIV-lea, că traversează zona orașului dinspre catedrala Sf. Mihail, pe sub Someș, până sub dealul Cetățuie unde s-ar găsi osemintele preoților care au slujit la biserica centrală, precum și firide cu cărți de magie.

Mult mai redusă, a doua parte numită *Momentarium* scrisă de Irina Petraș aduce sub ochii cititorului momente mai puțin știute despre vrăjitoarele condamnate la moarte în 1584 la Cluj, schingiuite până sub ochii publicului, în zona Turnului Croitorilor, despre arderea pe rug a lui Ioan Sos sau, în 1601, a generalului din armata lui Mihai Viteaz, Baba Novac sub privirile satisfăcute ale lui Basta. Tot în această secțiune aflăm date curioase despre Veronica Micle și Eminescu – pe care parcă l-ar zări în câteva locuri pe unde trece trăsura ei în chiar ziua cununiei cu doctorul Micle, pe 7 august 1864 când ea avea doar 14 ani (ceea ce ar părea azi o oroare) –, despre relațiile lui Caragiale cu Clujul, precum și o povestioară simpatcă despre spațiul mioritic blagian servit pe post de tort – coline verzi glazurate și oițe din zahăr fondant – poetului-filosof clujean și prietenilor săi la împlinirea vârstei de 60 de ani. Cartea se găsește la Primărie putând fi luată gratuit de turiștii interesați de memoria orașului nostru.

*
Cu volumul *Varză à la Cluj – Bucate felurite de scriitori povestite* (Casa Cărții de Știință, 2010) ni se lămurește ce bucate preferă, ce rețete cunosc, ce

meniuri știu să prepare o parte din scriitorii urbei noastre. Ca și în scris, în gastronomie unii sunt sofisticați, alții frusti, unii laborioși, alții expeditivi, unii nostalgic-rurali, alții direct postmoderni. Unii scriu despre bucate pe care le știu prepara, alții, care probabil că nu știu sau sunt rudimentari în gătit, descriu pasaje din literatură unde e vorba de mâncare și festinuri. Personal apreciez autorii care știu să gătească deoarece între arta scrisului și gastronomie cred că e o legătură foarte serioasă: ambele cer entuziasm, imaginație, răbdare, spirit inovativ. În plus, un scriitor care știe găti în condiții normale nu va muri de foame. Te poți baza pe el, ți-l poți face prieten cu toată încrederea. Asta nu garantează că va scrie mai bine decât alții care nu știu găti, dar poate va scrie mult mai natural, mai original și convingător. Una e să te invite cineva la un restaurant și alta e să îți prepare el mâncarea. Va fi mereu o diferență și de gust, dar și de intimitate a relației. Ciorba de burtă a lui Alexandru Vlad e atât de laborioasă încât e nevoie de vocație și plăcere a gătitului ca să o duci la bun sfârșit. Cred că foarte puțini vor reuși să-i dea gustul pe care-l are ea în oala prozatorului. Rața pe varză călită a doamnei Doina Cetea, gătită și prozaic și poetic este de asemenea între cele mai ispititoare oferte, cu atât mai mult cu cât îți dă dezlegare în prealabil la găleata cu vin. Până îl bei pe tot rața poate fi gata pentru servit, cu condiția, evident, să se ocupe altcineva de ea. De preferință autoarea rețetei. Versificația ludică ce însoțește ca un descânt drumul bieteii răzuște din coteț până în farfurie e, de asemenea, o fericită și memorabilă izbândă literară.

Surprinzătoare sunt delicatesele doamnei Ioana Bot preparate din flori: clătite cu flori de salcâm, brânzeturi cu panseluțe, pește cu salvie și levănțică, flori de dovleac umplute cu brânză, maioneze cu flori de păpădii etc.. Probabil că numai rețeta secretă a lotofagilor, navigatori pe blândețe maluri ale uitării, mai lipsește din rețetarul doamnei Bot. Poate că Ion Mureșan nu-l întrece la bucătărie pe Alexandru Vlad, însă rețeta hulpoilor cu pene se pare că numai el o știe. O știe și nu prea: „*Sunteți naivi, credeți că noi / Vindem rețeta de hulpoi! / Rezultă clar, din poezie, / Că, azi, nici dracu' n-o mai știe.*” Chiar de rămâi flămând, te-ai ales totuși cu un poem gastronomic haios.

Mircea Oprîță vine cu o rețetă străveche din bucătăria romană, ciuperci fierte-n vin. De altfel dumnealui închină un mișcător imn „mănăstirilor într-un picior” înainte să le culeagă și să le vâre-n oală: „*mici făpturi năzdrăvane / crescute din mila pădurii / cu un strop de soare prelins sub coroane / și altul de rouă, împărțit cu murii*”. Desigur că între rețetele scriitorilor clujeni dăm și de sărmăluțe, și de prietenoasa fasole cu ciolan, și de rurala zamă de păstăi (interzisă fetelor nemăritate pentru că ar putea afecta bunul mers al peștelui), tocăniță de afumătură cu mămăligă și chiar raci cu draci (de la Gabriela Leoveanu).

Deconspirând gusturi și îndemănări, cartea de bucate a scriitorilor clujeni dovedește că și muzele care inspiră arta gătitului cu unii sunt mai generoase decât cu alții sau, mai simplu, că gusturile și aptitudinile sunt foarte diferite atât în pagină cât și la cratiță. Că se pricep sau nu la bucătărie, din fericire pentru literatură scriitorii pot dovedi uneori aptitudini remarcabile în ceea ce privește mâncatul. Ceea ce vine oarecum în compensare.

Responsabil de număr
Oana Pughineanu

Împreună, toți

Ovidiu Pecican

Ideea de zi națională se leagă, după cum lesne se poate înțelege, de două elemente fără care nu putea exista: de apariția conștiinței naționale în epoca modernă și de existența unui stat propriu națiunii, instanța care poate decide asupra unei sărbători menite să celebreze Națiunea. Înainte ca aceste elemente să apară în istoria noastră, în sec. al XIX-lea pe la mijloc, sărbătorile românilor erau cele din calendarul obiceiurilor arhaice și cele din calendarul creștin.

Crearea conștiinței moderne și a statului modern, Ziua Națională este, deci, o vedetă recentă în palmaresul festivităților colective ale românilor. În mod normal, ținând seama de faptul că la noi – spre deosebire de Franța – nu a existat un guvern revoluționar sau o guvernare imperială anticlericală care să vrea să substituie Absolutului divin alte zeități, precum Rațiunea sau Providența sau Republica, Ziua Națională stă în relativ echilibru cu Paștile și Crăciunul. Cu toate acestea, atunci când aduni zilele libere și prilejurile de bucurie ale întregii comunități românești, constăți cu surprindere că suntem mult sub media europeană a festivităților.

Dincolo de orice alte considerente, Ziua Națională ar trebui să fie dedicată jubilației națiunii. Faptul de a fi acasă, împreună cu ai tăi, în deplinătatea drepturilor și posibilităților, nu are cum să nu fie prilej de chiot interior. Cine ar prefera alternativa, înțeleasă ca robie, împilare, înstrăinare, poate chiar lipsă de speranță?

Atâta nu ajunge însă pentru a face dintr-o creatură a administrației publice prilejul mult așteptat de petrecere populară care împrumută sărbătorilor moderne ceva din spiritul carnavalului medieval. Dacă oficialitățile nu vor învăța să „contamineze” de spirit carnavalesc Ziua Națională, ea va risca să rămână un simbol rigid și crispat de așternere de coroane înflorate pe la statui, discursuri solemne și melancolie în fața strămoșilor vrednici.

De fapt, nu este de crezut că decidenții nu au habar despre toate astea. Când vine vorba despre întruniri populare în scop electoral, îndată apar „pomenile”: mici și sarmale, câte un păhărel de țuică, festivaluri ale berii și vinului împreună cu muzici de toate felurile în aer liber, aproape zi și noapte. Uite Domnule! Anii electorali au de toate, în timp ce pe seama celorlalți se omite până și neutra – dar vechea, celebrându-l pe Dionisos și, mai departe, forța și abundența naturii – Zi a Recoltei.

La Cluj, interpretările Zilei Naționale ca Zi a Naționalismului, în anii '90, sub bagheta unui primar cu idei puține și fixe (măcar că ostile la adresa celor de altă limbă și convingere decât el) a reușit, în mod paradoxal, să taie pofta destulor români de a se mai aduna în piața publică de 1 decembrie, deși mulți dintre ei făceau asta pe vremea când o asemenea inițiativă nu era cu totul lipsită de riscuri, sub stalinism și chiar mai pe urmă, când supravegherea oricărei întruniri era

vigilentă foarte. Astfel de derapaje sau excese, folclorizarea sau intelectualizarea excesivă nu au însă cum asigura cadrele unei întruniri a tuturor categoriilor umane ale națiunii nici dacă ele sunt lipsite de tezisme ori de tente manipulativ-ideologice. Și asta pentru bunul și simplul motiv că la sărbători poporul se așteaptă să petreacă, să aibă parte de distracție, să se simtă bine și altcum decât în restul zilelor, să „reînnoiască” ciclul timpului, azvârlindu-se cu frenezie într-un haos vesel, eliberator, înainte de a reveni la ordinea cotidiană. Desigur, pentru așa ceva este nevoie de bani, dar cine produce banii dacă nu națiunea însăși? Pe ce se pot cheltui banii mai bine decât nu în beneficiul națiunii, pentru a face din jubilațiile ei adevărate „zile ale memoriei”, conferindu-le un caracter memorabil?

Ziua de 1 decembrie – printre dezavantajele condiției hibernale – are în favoarea sa un lucru deloc negliabil: ea aduce cu vremea saturnaliilor din vechime, nu este departe nici de Moș Nicolae, nici de marele festin al Tăierii Porcului (Ignatul!), nici de Crăciun (zi crucială a Creștinătății) și nici de momentul înnoirii timpului (Revelionul). Ea precede toată această lungă și fastă înșiruire sărbătorească și, gestionată cu atenție și cu dăruire, ca o zi a noastră prin excelență, poate deveni un bun drag tuturor, nu doar unora.

Este exact ceea ce le doresc românilor, meșteri – precum Ștefan cel Mare – în a face și a desface alianțe: să găsească în cadrele ei pricepere și dăruirea de a fi, pentru o zi cel puțin, cu *toți ai noștri*.

Criza statului suveran

George Jiglău

Teoria politică și istoria ne spun că statul modern, asociat cu conceptele de suveranitate și teritoriu clar definit, a apărut odată cu Pacea Westfalică din 1648. Principiul stabilit atunci era unul simplu: niciun stat nu putea interveni în afacerile interne ale altui stat; toate statele erau suverane și egale unele în fața altora. Odată cu apariția unor organisme suprastatale, precum Uniunea Europeană, și ale instituțiilor de guvernare internațională, precum FMI sau Banca Mondială, lucrurile s-au complicat, statul și suveranitatea devenind elemente cu statut incert în ecuația ordinii mondiale. Iar criza care a cuprins acum doi ani Occidentul ridică semne suplimentare de întrebare. În aceste condiții, putem anticipa care va fi poziția pe care o va ocupa statul, în accepțiunea tradițională, în sistemul internațional? Probabil că nu, însă putem încerca să identificăm principalele tendințe concurente în ceea ce privește statul uitându-ne la ultimele evoluții din interiorul UE.

Statul a fost privit din două perspective ideologice clasice: una de sorginte socialistă-marxistă, care vedea un stat puternic, intervenționist, care pătrundea toate aspectele vieții indivizilor, respectiv una liberală, cu un stat minimal, mărginit la funcția de păstrare a ordinii publice, care să asigure indivizilor libertatea de a se dezvolta conform propriilor valori. Aceste două accepțiuni au intrat în competiție frecvent și continuă să definească familiile ideologice chiar și astăzi, în interiorul democrațiilor. Criza economică actuală pare să reprezinte un sprijin nesperat pentru viziunea socialistă, puternic zgudui-

tă la finele anilor '80, după prăbușirea statelor totalitare comuniste din estul Europei și a URSS. Astfel, actuala criză economică, care își are originile din slăbiciuni ale capitalismului de tip american, a obligat sectorul economic din majoritatea statelor lovite de criză să fie dependent de intervenția statului pentru a putea supraviețui, intervenție privită anterior ca ceva negativ.

Pentru Uniunea Europeană situația este ceva mai complicată. Interdependența statelor membre și legăturile strânse dintre acestea și sistemul instituțional și financiar european este extrem de importantă și imposibil de evitat. Acest fapt amplifică exponențial efectele negative ale crizei dintr-un singur stat membru, în special dacă vorbim de un stat care folosește moneda euro. Uniunea se confruntă acum cu o criză cu atât mai amplă dacă ne gândim că nu unul, ci mai multe state membre ale UE sunt lovite acum de crize majore: Grecia a fost prima care a fost doborâtă, Irlanda este acum într-o situație aproape identică, România nu este nici ea departe, iar Portugalia, Spania și Marea Britanie speră să se salveze la timp de la o situație la fel de jenantă. Uniunea Europeană a devenit un actor important în actualul context din două motive principale: primul, cel pe care l-am menționat și mai sus, criza dintr-un stat afectează întregul edificiu european; al doilea ține de faptul că statele respective s-au dovedit neputincioase în încercarea de a ajuta economiile lovite de criză. Revenind la discuția de mai sus despre statul intervenționist versus statul minimal, observăm că ambele

viziuni au devenit aproape inutile. Statele s-au arătat efectiv incapabile să reacționeze, motiv pentru care au apelat la un organism supranațional pentru ajutoare financiare. Grecia și Irlanda au primit ajutoare financiare substanțiale de la UE, în timp ce România a apelat la o schemă de împrumut combinată de la UE și FMI. În paranteză fie spus, este ironic modul în care Irlanda a ajuns să depindă de UE, după ce în ultimul deceniu a pus două piedici majore în implementarea unor tratate fundamentale pentru funcționarea și evoluția Uniunii – cel de la Nisa și cel de la Lisabona.

Deși statele membre aflate în criză profundă au apelat la Uniune, tot statele membre sunt cele care ar putea da semnalul prăbușirii edificiului instituțional și financiar. Există semnale tot mai puternice, în special din partea Germaniei, că moneda euro este puternic afectată și se discută chiar posibilitatea de a renunța la ea. Însă o discuție și mai importantă se poartă acum pe un alt palier. Elitele Uniunii au ridicat problema dacă ar fi necesară modificarea Tratatului de la Lisabona, abia intrat în vigoare acum un an, în sensul creării de noi autorități și competențe pentru întărirea controlului Uniunii asupra afacerilor interne ale statelor membre, pentru a evita situații precum cea din Grecia. Reacțiile de reticență au apărut imediat și ele vin în principal din partea statelor membre, care susțin că orice modificare trebuie acceptată de populația fiecărui stat în parte, fie prin referendum, ca în Cehia și chiar Irlanda, sau al parlamentelor. Mai mult, există voci care susțin că Uniunea nu poate să ia astfel de decizii care ar duce la ingerințe în afacerile interne ale statelor membre peste autoritățile naționale. Observăm,

(continuare în pagina 25)

cărți în actualitate

Noutăți despre Marmeladov

Octavian Soviany



Ion Mureșan
cartea *Alcool*
Bistrița, Editura Charmides, 2010

Lipsit de orice disponibilitate atât pentru comedia cotidianului, cât și pentru comedia limbajului și a literaturii, practicate de grosul grupului '80, Ion Mureșan poetizează de la bun început într-un registru grav, redescoperă – pe cont propriu – filioanele tragice ale existenței, dar, mai ales, se angajează într-o experiență de tip vizionar, care avea să-l singularizeze printre colegii săi de promoție, impunându-l ca pe un poet situat dincolo de mode și timp, fascinat de „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor” despre care vorbise odinioară Rimbaud. Deloc darnic cu producția lui poetică, abordând, în viața de zi cu zi, faciesul unui Marmeladov devenit liric, poetul s-a transformat aproape pe nesimțite într-o legendă, iar „mitul Mureșan” a luat tot mai mult locul omului în carne și oase.

Atât de așteptatul volum *Cartea Alcool* nu numai că mai adăugă o piatră la temelile acestui mit, dar (ceea ce este desigur mai important) atinge acel grad înalt de autenticitate, când viața scrisă și viața trăită ajung să se confunde în totalitate, transcriind tribulațiile unui personaj torturat de anxietăți dostoevskiene, angajat într-o aventură a limitelor pe care o străbate cu bravură și demnitate. Volumul nu e câtuși de puțin o colecție de cântece goliardice, căci aici alcoolul joacă același rol pe care îl avea mescalina în experiența vizionară a lui Rimbaud. Cu deosebirea că, în poemele lui Mureșan, este vizată nu doar o dereglare a senzoriilor somatici, ci și a organelor sufletești, poetul „producând”, printr-o practică vizionară ce-i este proprie, trăiri și stări de conștiință, nu atât simple viziuni, ci, mai degrabă „viziuni ale sentimentelor”: „Ea stă pe genunchii lui. La orice mișcare/ scaunul țipă sub ei ca un pescăruș./ <<Morții ei de viață>> – zice el din când în când,/ dar bărbatul cu barbă ce șade în fața lor nu aude./ (Cotul pe masă, mâna ca o scoică la ureche):/ Bărbatul aude doar un vuiet de valuri și lin, odată cu masa,/ se clatină în bătaia valurilor”

(*Sentimentul mării într-o cârciumă mică*).

Transcrierea unor asemenea momente când lumea exterioară își pierde contururile, fiind înghițită de plasma lăuntrică a viziunii (care a devenit mai reală decât realitatea) presupune, firește, un limbaj special „de unică folosință” care are propria lui gramatică în răspăr, căci vizează opacificarea sensurilor, non-expresia (ca la Virgil Mazilescu) și e opera unui operator scriptural prin excelență „neîndemânatic”. „El bea mereu băuturile acelea urât mirositoare/ și plângea și-i cânta la ureche cântece din ce în ce mai porcoase,/ dar ea nu-i înțelegea disperarea./ Vedea cum o ciupercă violetă îi acoperă pieptul, dar ea nu-i înțelegea disperarea./ Apoi au venit îngerii. Umblau pe el ca furnicile pe mușuroi,/ și cu dinții prinzându-l de păr l-au târât pe un drum pietruit și prin iarbă/ până în grădină. Acolo, la o masă de sticlă au mâncat, au băut și au dormit./ Iar în țara lui începuse să se vorbească o altă limbă./ Ea îl vedea stând cu capul în jos în lumină./ Cu capul în jos, pe jumătate digerat,/ În lumină ca într-un stomac nesătul./ Și nici noi, Doamne, noi bătrânii, noi înțelepții, nu am înțeles./ Nu am putut./ Căci întotdeauna adevărul a fost opera unor oameni neîndemânatici” (*Opera unor oameni neîndemânatici*). Născute astfel din beția simțurilor, dar și a cuvintelor, dintr-o ebrietate fertilă a imaginației care generează adevărate vortexuri imagistice, poemele lui Mureșan vor avea aerul unor mistere din care nu e exclus câtuși de puțin metafizicul, se constituie în parabole cețoase, greu descifrabile, care par să creze treptele unui traseu inițiat, sunt etapele unui necesar „anotimp în infern”, „judecăți provizorii” care ar putea face accesibilă ascensiunea spre paradis: „Stai! Dați parola! <<Viața e hotărâtă pe marile birouri>>, am zis/ Către capul chel ce a țâșnit de sub rochia Klarei,/ (Dacă rochie se poate numi o ploaie de dinți de pisică)/ <<Eu sunt Simulantul/ am adăugat/ eu cânt în altă carpetă,/ eu mor în alt război,/ eu măsoar cât de aproape e omul de oasele lui>>// Ca o moară cu ciocănele – atunci – a venit peste mine corul copiilor:/ << Despre el am citit în cărțile de citire:/ el e Arpentorul, el e Simulantul,/

e singurul care a dat parola greșită/ el știe că adevărul e falsul./ El e săculețul în care ne-a fost trimisă inima lui/ De acum înainte nimic nu mai poate fi măsurat,/ de acum nu mai putem fi duși în ispită >>” (*Cântecul Arpentorului*).

Asemenea peisaje infernale vin pe linia unui „vizionarism negru”, iar poezia pare a fi manifestarea unei energii demonice (în accepțiune mai curând goetheană), care, prin intermediul unei alchimii interioare, e „transmutată”, convertită în melos, ajungându-se astfel la sublimare, la anihilarea forțelor tenebroase ce țin de „păcatul originar” al faptului de a poetiza, ce nu e câtuși de puțin, așa cum credea Holderlin, „cea mai inocentă dintre toate îndeletnicirile”: „Eu cânt forța neagră din capul meu,/ la ordinul forței negre din capul meu./ Cânt printre ceaiurile reci un cântec rece și sec,/ Un cântecel care paralizază imaginația/ la fel cum ghețarii paralizază aromele./ Acum sunt liniștit, mințea e limpede,/ limpede și sterilă./ Pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge/ deasupra ceștilor albe./ Aromele se subțiază ca foiața de țigară/ și se lipesc pe cuburile de gheață./ Ca timbrele” (*Cântec negru*). Din acest moment poezia devine o formă de luptă cu „demonul”, o activitate paradoxală, în care forțele tenebroase ale psihismului sunt, pe rând, conjurate și exorcizate, un joc, mereu pe muchie de cuțit și aproape sinucigaș, cu fauna infernală a inconștientului: „E toamnă./ E ziua eclipsei./ Luna rotundă și galbenă tremură în pahar./ Printr-un ciob de sticlă afumată cu lumânarea văd cum un muscoi negru trece peste bec./ Cu ochiul înfipt în spinarea dihaniei îi trag capul de sub piatră/ Spinarea ei grozavă șerpuiește ca trenul prin munți./ Cu unghiile trag locomotiva dihaniei de sub lepedea de piatră./ Îngerășii de pahar se prind de mânuțe și, cuminiți, dansează în cerc./ Îngerășii de pahar dansează și cântă în jurul nostru./ <<Totu-i vis și armonie>>” (*Pahar*). Iar cârciuma se metamorfozează la rîndul ei, căpătând aspectul chiliei monastice sau al cuptorului alchimic, în vreme ce combustia în etil se convertește într-un exercițiu ascetic, într-o formă superlativă (și marmeladoviană) de umilință. Peste amplul poem *Întoarcerea fiului risipitor* pare să plutească astfel promisiunea (încă problematică, de vreme ce finalul poemului rămâne deschis, iar tratamentul motivelor evanghelice e uneori la limita blasfemiei) împăcării cu Dumnezeu, Ion Mureșan prelucrând, de la înaintașii-i iluștri, acea pletoră de artiști dăruitori alcoolului pe care îi celebrează într-un text cu inflexiuni villo-nești, credința că cei blestemați sunt de fapt cei aleși, alcătuiindu-se într-o stirpe ceva mai aparte pentru care (cum ar spune Mateiu) Dumnezeu are cumpăna strâmbă și înșeală la cântar.

Oricum, în acest grup de ființe băntuite în egală măsură de conștiința damnării și dorința de mântuire (amestec poate nu chiar atât de paradoxal cum ar părea la prima vedere), poetul Mureșan se impune ca o voce de primă mărime ce reușește să dea substanță nu unui dosar clinic al alcoolismului, ci unei metafizici a chemării etilice. Desigur, demersul său nu e unul foarte canonic, dar se pare că sfințenia se găsește de obicei undeva în imediata apropiere a ereziei. Dacă pînă și crima (vezi cazul Raskolnikov) poate fi uneori o cale spre mântuire...

Știri din viitor despre Nikola Tesla

Ștefan Manasia

Viorel Mureșan
Buchetul de platină
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010

Puțem gândi și așa: anul 2010 = an fast al poeziei. Dacă romanul a fost onorat de nume ca O. Nimigean, Gabriela Adameșteanu, Radu Pavel Gheo ș.a., poezia înflorește, n 2010, (mai discret) în *Buchetul de platină* al lui Viorel Mureșan; în *Odă liberei întreprinderi* dar și-n „romanul” pre versuri *Euromorphotikon* de Caius Dobrescu (experimente radicale, zgâlțâind - sper că nu zadarnic - coarda teoriei poetice); în *Cartea Alcool*, de mult promisă de Ion Mureșan & conținând câte-va dintre capodoperele sale *epice*; în *Pe prag (Vale-Deal)*, construită-n sintaxa și-n orizontul mistic de-acum proprii lui Liviu Ioan Stoiciu; în *O seamă de personaje secundare*, de Romulus Bucur, oscilând minunat între *fast-food poems* și bluesuri ingenios deghizate; în *Toți sint îngriji-rați* de V. Leac și-n *Sebastian în vis* de Radu Vancu, volumele a doi dintre cei mai originali și ludici poeți contemporani. Asta ca să nu pomenesc: Bogdan Lipcanu, Cezar Nicolescu, a căror operă o cunosc pixelată, iar nu așternută pe hîrtia tipografică.

Despre Viorel Mureșan. Pentru mine e deja mai mult decît un mare poet, i-un „caz”: asemeni operei lui Gellu Naum sau a lui Șerban Foarță (deloc mulți!), poezia lui Viorel Mureșan cîștigă în greutate, în densitate și claritate de la un volum la altul. Deși e încă un nume dificil de pronunțat pentru criticii dîmbovițeni, sînt convins că autorul *Bibliotecii de os* va cuceri adepții, în viitorul apropiat, printre cititorii capabili - cum observa profesorul Ion Pop - să depășească tehnicile adesea obstaculare, capcanele meta și intertextuale plasate-n calea lor de acest vînător de vedenii lucide și descripții științific-dereglate. După atîtea și atîtea experimente și exerciții epigonice autenticist-biografiste, neo-realiste, pansexualiste, lectura unor volume ca *Lumina absentă* sau *Buchetul de platină* poate conduce subtil spre forme poetice mai complicate, spre teritorii - zoogeografice - necartografiate. Viorel Mureșan aduce, tot mai mult, cu inventatorul Nikola Tesla la senectute: propune experimente stranii, sofisticate, caută și descoperă noi forme de „energie”; se retrage - autoimpus - într-un sat din județul Sălaj, Jibou, într-un univers cu grad de entropie scăzut, ce-i livrează teme și stări, metode de terapie și meditație poeticească *alternative*.

Despre Buchetul de platină. A fost tipărit de o mică și inimoasă editură clujeană, Eikon, în condiții grafice splendide. E însoțit, „comentat” și potențat de desenele lui Marcel Lupșe: acestea acompaniază sobru textele litotice marca V. M., prilej de reverie lucidă: „Buchetul de platină” - buchet de ierburi deshidratate, atîrnînd de-un (invizibil) prag, modificîndu-și verdele-n argintiu, culoare nobilă, mortificîndu-și „trupul” vegetal prin tehnici sălăjeano-zen. Metafore ale purificării și dezghiocării sufletești, ale unei amenințări letale și totuși dezirabile traversează cartea de la primul la ultimul poem. „nu trezi leii/ mișcîndu-le umbra/ care zace sub ei” este haiku-ul din deschiderea poemului *33 de rime pentru umbră*,

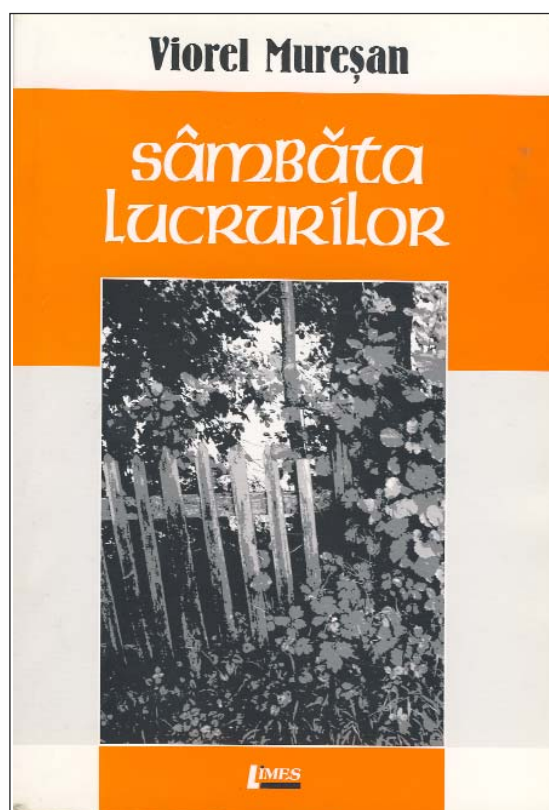
de la începutul volumului, un fel de *privesc-și-mă-feresc*, de invitație-avertisment într-o lume care-și schimbă contururile și profilurile, care ba e privită printr-o membrană cerată, ba cu o intensitate robotică, halucinantă. Filiera onirică (apud Dimov), filiera suprarealistă (de rit naumian) își dau mîna, în cartea aceasta, cu viziunile artiștilor plastici (artă complementară, dragă poetului): astfel că textul *Gerunzii întrerupte* va (putea) funcționa atît ca obiect literar-narativ de sine stătător, cît și ca exegeză a picturii *Goethe la Roma vizitînd Colosseum-ul*, ce-i aparține peisagistului de secol XVIII Jacob-Phillipe Hackert. Exemplar pentru arta poetică a lui Viorel Mureșan, poemul mai sus amintit poate fi considerat lejer un fragment dintr-un studiu academic de istoria artei (tocmai asta subminează înțelegerea comun-a poeziei), dar și scenariu cinematografic stil Monthly Python: „n-am nimic împotriva morții/ își zice/ e atît de firească/ numai ochii de mi-ar rămîne afară/[...]noi vedem chiar cu ochii lui plopii/ de pe malul Tibrului/ ba mi se pare că și/ niște gladiatori rătăcind singuratici/ prin amfiteatru/ așa cum am vedea Someșul trimitîndu-ne scînteieri/ dintr-o oglindă/ în vreme ce brațul întins al lui Eckerman/ cu degetul ar împunge spre vîrf Dealul lui Rakoczi/ zis pe la noi și Piscul Ronei// nu Romei// da/ atît de firească/ numai rămînîndu-ne ochii afară”. Poemele ample, ca *33 de rime pentru umbră* sau *Cartea arsă* sau *O ceașcă de rouă* sau *33 de armonii mici*, mixează arta caligrafică, fulgurant-a haiku-ului cu narațiunea prozaică ori cu versurile mai lungi, derutante ca niște terminații nervoase suprarealiste, ori cu strofele rimate & ritmate, cîntecele sumbru-etilice, în răspăr. În răspăr cu stilistica vulgară și comodă sînt și aceste extraordinare *Bucăți din Tatăl Nostru*, umplute de o paradoxală sacralitate: „și nu ne scutura nouă sacii cu viermi/ mai tare decît la cutremur// și lasă-i pe ei să ne treacă/ pe sub o pânză albă// niște cârțițe moarte/ și firimituri pentru păsări// pe un pod/ unde ne umplem



încet/ de recea lumină”. Nu o dată fragmente din poem(ul viorelmureșanian) capătă acea putere de fascinație, sentențiozitate și autoritate a *citatului*; poetul își parodiază, cu blîndețe, propria posteritate, pentru a-și recupera apoi privirea proaspătă, ochii (cei îndelung celebrați), ingenuitatea și *calmitatea zen* cu care înfășoară lumea: „un leu aflat sub ocean/ calcă/ pe soare/ ca pe un pergament” (din *Manierism*) sau „mai păziți macii/ ca ieri: s-a lungit umbra/ sprietorii” (finalul celor *33 de armonii mici*).

Cu ecouri din marea poezie a lumii (ce este superior asimilată), de la Basho pînă la William Carlos Williams și e. e. cummings, opera aceasta a lui Viorel Mureșan reușește să transforme tema umbrei, a morții, a descompunerii în versuri senzual-liniștitoare, într-un fel de relaxare finală sub lumina orbitoare-a frumuseții (literei): „vă spuneam/ acolo pe câmp/ un copil rîdea ca un copil// peste creștetul lui iarba/ a prins a bate din aripi/ în vârful scării numai ochii albaștri/ ai unei pisici// prin crăpăturile anotimpului ne venea de pe munți/ suferința zăpezii// în casa noastră calendarele/ intrau încet în pereți” (*Inima mea așa cum nu e*); sau aceste haikuri siameze - „pe deal o nouă/ oaste la prins de fluturi:/ înfloresc spinii” și „vrabia umple/ cerul cu sânge zburînd/ prin măceșul copt”; sau „azi sufletul mi-e un soare mai mic decît/ lumina pe care o dau/ putregaiul și ochii pisicilor/ [...]ne deschideam ca niște uși de apă/ când vine să se-nece un sârman/ iar pe tulipe-o pulbere se crapă/ de câte zile ars-am dintr-un an” (*O ceașcă de rouă*).

Exit. Așa cum o pisică (ființă privilegiată de autorul *Buchetului de platină*) afectuoasă ți se așează pe piept și nu îndrăznești să-i tulburi torsul și somnul, cartea lui Viorel Mureșan, odată ce ai deschis-o, ai s-o citești pînă la capăt, încântat, speriat, dezorientat, împăcat, sedus de arta asta veche a poeziei, de cunoașterea asta care ajunge - prin ce miracol - pînă la tine.



Isarul din grădina poemelor

Aurel Sasu

Theodor Damian
Semnul Isar
 Pitești, Editura Paralela 45, 2006

„Isihia, Isihia
 ce frumos ne pândește în cuvânt
 poezia.”

Theodor Damian

Ca să fii un mare poet, îți sunt necesare trei lucruri, zice Mihail Crama: o formidabilă dragoste, o formidabilă cădere și conștiința „prăpastiei esențiale”. Nu mă pronunț asupra celor dintâi. Esențială, pentru înțelegerea volumului *Semnul Isar* (2006), al lui Theodor Damian, este ultima, surpriza de a vedea lumea din captivitatea bolii, din „pustiul interior” și din „adâncimile halucinante”, despre care scria disperat E. Cioran. O disperare a identității. Fiindcă poezia, ca și boala, își are noblețea, memoria și spaimele ei, toate puse în serviciul înfrângerilor noastre. Isarul münchenez curge prin poezia lui Theodor Damian spre a ne aminti, imperativ, că într-un vers încap toate râurile lumii, toți îngerii cerului, toate „oceanele adevăratei lumini”, toate „izvoarele tămăduirii” și toate aripile suferinde de absența zborului. Apa este, în „privirile” lui, duhul, Iordanul eliberării de teroarea nimicului. Văzută de la etajul patru al unui spital, ca succesiune de imagini, ea este gândire a morții și contemplare a vieții, în bucuria necenzurată a lacrimii. La capăt de drum, Isarul ne scoate din „falsa geografie” a nașterii și ne duce în cea a învierii, a deltei, a triumfului sfânt, ca fii ai Logosului divin. Fii ai Totului și ai „eternității preexistente”, cum ar fi spus Dumitru Stăniloae.

Cu acest duh de geneză biblică dialoghează poetul, privind trecerea, de la o fereastră de spital. Privirea lui întemeiază o permanență a lumilor paralele: cea a destrămării, a „căderii din contemplație”, a durerii de noi înșine și cea a „trezirii din somnul materiei”, a ființei, ființând esențial ca apariție, în interpretarea fenomenologică a lui M. Heidegger. Ceea ce realizează Theodor Damian e o strălucită revanșă a marii poezii religioase în care ideea de boală („convertirea la tine însuși” și „delirul de absență”, tot din coșmarul lui Cioran) este trăită, asimilată până la a deveni condiția însăși a sacralității. Isarul duce cu el acest mesaj al desăvârșirii, prin suferință, în plenitudine, în utopia posibilului și a

locuirii în credință. Dacă tot e să murim, spune autorul, să-i fim morții înainte, făcând din ea o necesitate a viului. Dacă tot, în viață fiind, căutăm viața, s-o îmbogățim prin „amintirea de moarte” (Ioan Scărarul), ca să nu trăim veșnicia morții de după viață. Vindecarea ține de îngroparea simbolică în moarte și de mistica botezului, ca strigăt pierdut în pustiul așteptării noastre. Spre ritmurile lui ultime, Isarul trece prin mormântul pietrei răsturnate.

Isarul este celălalt pat al agoniei, curgere de îngeri și adorație a răni, ca *evidență* a vieții, o apologie a nestrăcaciunii gândului care se gândește pe sine și a întrebărilor crescând în umbra *aroganței de a ști*. Să cazi atât de adânc în rana ta, încât să-i auzi plânsul. S-o iubești atât de mult, încât s-o faci complice prăbușirii tale, în acel adânc pe care, nietzschean, nici ziua nu-l poate desluși. Fiindcă martorii ultimi ai judecății noastre nu vor fi bucuriile noastre, ci rănilile pe care am știut sau n-am știut să le iubim. Care au trăit sau n-au trăit cu noi spaima și timpul. Dezinvoltura cu care Theodor Damian introduce retorica biblică în discursul despre viață și moarte e remarcabilă, cum remarcabile sunt candoarea, uneori ludică, a extazului („intrarea în contemplație”), trăirea în vastele euritmii de adânc spiritual și argheziana încercare a slavei și a cerului nelocuit. Isarul e semnul deznădejilor învinși și al deschiderii mântuitoare spre transcendent. Setea de infinit, în poezia lui Theodor Damian, este această paradoxală și admirabilă familiaritate cu ideea de istorie (biografie) transfigurată: există un Isar, fiindcă există un Iordan, există cer deschis, fiindcă există un botez, există boală, fiindcă există un adevăr care vindecă, există înviere, fiindcă există un giulgiu părăsit, există privire, fiindcă există un abis care o cheamă și există rană, fiindcă există o veșnicie.

Iată ce vede, în fapt, poetul din micul contur al ferestrei sale de spital: omul ca accident, învins, în cele din urmă, de chiar esența eternității sale. Fiindcă *Semnul Isar* e cuvântul vieții! Cuvântul, nu ca literă moartă, ci ca duh și libertate. Cuvântul care răscumpără, înfiază și se face așezământ al făgăduinței. Poetul îl face martor al restaurării sale, al trecerii chinuitoare prin jocul „de-a pătrunsul cel de nepătruns”, punându-l apoi, dramatic, să lumineze, în chip de rug aprins, nimicul, maladia fără leac a disperării noastre. Ca meditație, Isarul e sunetul de alarmă al transformării inimii-n deșert. E varianta laică a Iordanului răscumpă-

Theodor Damian

Semnul Isar



rării. În sugestia atât de subtilă a poetului: destinația noastră e destinul nostru. Iată un posibil sens al bolii și al vindecării: să învățăm a sta drepti, să învățăm a crede și a spera, cel puțin atât cât umbra să ne poată fi egală. Frunzele, zice Theodor Damian, cad înaintea timpului. Din dorința, poate, de a nu-și mai aparține. Dar omul e în lăuntrul luminii și hotarele lui sunt, prin urmare, dincolo de anotimpuri. Teologic, Isarul e suspinul în sine al Celui ce-a făcut din lacrimă o „betie a sufletului”. De dragul finitudinii noastre. În fond, rana este o înflorire neuzită a rugăciunii. Iar rugăciunea, ne spune Martin Buber, nu este în timp. Timpul este în rugăciune, ca orizont al ființei. Theodor Damian ne-a dat, prin *Semnul Isar*, cel mai bun volum al său despre convulsiile spiritului trăind în lume, solidar cu omul în criza lui de înălțimi. Discursul liric, profund și dilematic, participă, prin sugestia egalității în iubire („dezbrăcarea de trup”) și prin ideea valorificării suferinței, la imaginarea efortului de uniune mistică, a trăirii înăuntrul realității și de intrare în comunicare cu existența lucrului ascuns (ispitele metafizicii lui Nae Ionescu). Două modalități prin care ziua dintâi a creației (despărțirea luminii de întuneric) ar putea deveni iarăși semnul de recunoaștere al identității noastre pierdute.

Viața cu riduri pe suflet

Claudiu Groza

Radu Țuculescu,
Bravul nostru Micșă,
 Cluj, Editura Eikon, 2010

Poate cam clișeic și melodramatic, titlul meu de mai sus exprimă cel mai exact atmosfera celor trei piese publicate de Radu Țuculescu în cel mai recent volum de teatru, al doilea din cariera sa. Cunoscutul scriitor a „debutat” dramaturgic în 2004, cu *Ce dracu’ se întâmplă cu trenul ăsta?*, care conținea tot trei texte, scrise însă cu mai mulți ani în urmă. Acum avem de-a face cu piese noi, dar care consacră unitatea stilistică a dramaturgiei lui Țuculescu, caracterizată de o privire jurnalistic-acută asupra universului în dimensiunea sa sordidă, trivială, grotescă, daumieriană, așa spune. Autorul ne aduce în față personaje în majoritate respingătoare, situații teribile, atitudini descărcate de orice urmă de etos, un lexic de extremă duritate, cultivând parcă o estetică a ură-

tului. Demersul său nu e însă gratuit, nu face parte dintr-o rețetă a succesului, care exhibă strident mizeria ca să alimenteze pornirile josnic-curioase. Dimpotrivă, într-o manieră cu totul aparte, Radu Țuculescu este un fel de profet mănios. De aceea, personaje sau momente din textele sale se încarcă tulburător de o aură solară, traumatică, e-adevărat, dar oarecum izbăvitoare.

Prima piesă, care dă și titlul volumului, e cea mai „neagră” în ordine etică. Paralyticul Micșă, scos afară din casă de țiitoarea care-l îngrijise ani de zile, devine atul turistic al satului în care oamenii cultivă morcovi și ceapă și fac țuică din pere puturoase. Modernizarea localității, accesarea de fonduri, aflutul de turiști depind toate de Micșă-cel-aruncat-în-drum și compătimit telenovelistic de toată lumea. Doar că, chiar pe când lucrurile iau avânt și viitorul se arată luminos în față, Micșă e furat...

În stilul său specific, Țuculescu edifică un uni-

vers cu aparență firească, dar în care eroii și curgerea evenimentelor frizează nu doar absurdul, ci și extrema promiscuitate. Personajele sale nu sunt imorale, ci inflexibil amoral, cu un cinism deloc jucat, ci autentic întrucât structural. Astfel, atmosfera e frisonantă, monocord-hidoasă, exact ca în desenele de șocantă expresivitate negativă ale plasticianului mai sus-pomenit. *Bravul nostru Micșă* are câteva neajunsuri la nivel lexical - o neglijență supărătoare - și în curgerea replicilor, unele păstrand surplusuri, dar un regizor cu simț gazetăresc ar putea scoate din ea o comedie neagră suculentă și terifiantă. Asta e însăși atmosfera intrigii.

Al treilea text al volumului, *Acvariul*, are o semnificație specială pentru clujenii din mediul cultural, fiind un omagiu amical adus de Radu Țuculescu unui personaj boem și pitoresc cunoscut, dispărut dintre noi, ale cărui date „civile” sunt păstrate în piesă. Giuseppe, membru al corului filarmonicii locale, și „Acvariul” - un soi de cârciumă de cartier, familiară multor intelectuali clujeni, întrucât amplasată în proximitatea unui important post de radio regional - sunt cei doi poli între care fantezia autorului plasează acți-

nea-ficțiunea dramatică. Personajul Giuseppe, care-și petrece practic viața în „Acvariu”, este maritorul empatic al altor existențe, rezonatorul blând și prietenos al obsesiilor fiecăruia. Textul, conceput ca o discuție uneori abrazivă, alteori cu totul sociabilă, care dezvoltă tipologia fiecărui personaj - de la Gospodina trecută prin viață la Tipa hârșită de capitalism sau Tipul care se documentează naiv pentru a „scrie un film” - conține și două elemente ce caracterizează poezia lui Țuculescu. Astfel, Giuseppe ar avea o cabană-coli-bă, pe malul râului, din „tuburi de orgă”, detaliu ce dă eroului o anume aură de contrast cu sordidul condiției sale reale. Pe de altă parte, secvența cu bebelușul urlător adus de mama sa în cărucior, care mănâncă o „plăcintoaie” cu carne apoi se pune pe plâns și este în cele din urmă anihilat de mâna anonimă ce iese din plăcintărie, e elementul definitiv al universului macabru țuculescian. Să mai notăm că „Acvariul” se află într-o stație de autobuz ce tocmai se desființează, și avem tabloul existențial complet al acestei piese scurte și expresive.

Cel mai reușit text de până acum al dramaturgului Radu Țuculescu este însă, după părerea mea, *Ciuperca pentru familia fericite*, piesa mediană a prezentului volum. La fel de dură ca și alte creații dramatice ale autorului, ea ascunde un contrapunct de emoționantă poezie și semnificație. Este textul care marchează o transformare a paradigmei dramaturgice, după opinia mea, în care se dezvoltă solitudinea umană, întâmplarea, accidentul care distruge orice speranță și vidul, hăul, fractura de comunicare între oamenii care par cei mai apropiați.

Rezumată matematic, intriga are în centru un cuplu deja blazat, în care ea îl urăște pe el, care o ignoră, are capricii și accese de furie. Și ea, la rândul ei izbucnește periodic, amenințându-l că îl omoară otrăvinduo-l cu „Amanita faloides”, ciupercile ce pot ascunde o crimă. Doar că amenințarea în cele din urmă concretizată o va transforma în victimă pe fiica ei, fiica lui adoptivă, o adolescentă care-și anesteziază dansând în discotecă traumele pe care, ziua, și le consumă monologând cu păpușile Barbie. În jurul celor trei există alte personaje, de la psihologul care o tratează... sexual pe frustrata soție la sora acesteia, ce nu-și găsește un iubit, ori casnica vecină inocentă erotic, care găsește în servieta soțului său ditamai vibratorul. O bună parte a dialogului are de altfel conotația unei discuții cu temă sexuală dar, deși limbajul are uneori o duritate maximă - prima scenă, de pildă, e năucitor-izbitoare - textul nu cade în trivial, nici în rizibil, nici în melodramă. Dimpotrivă, intriga e articulată impecabil, cu un dozaj atent, planurile acțiunii interferează subtil pentru a duce către finalul impredictibil. Partitura adolescenței și personajele celor doi soți sunt o ofertă dramaturgică de luat în seamă de orice regizor.

Ciuperca pentru familia fericite e cea mai realistă piesă a lui Țuculescu, în care universul nu e liminar ori fantastic-grotesc, ca în alte texte, ci întrutotul tulburător-familiar. Un spectacol cu această piesă ar putea fi cathartic.

cartea străină

Pasiunea mortală în Penthesilea

Vianu Mureșan

Heinrich von Kleist (1777 - 1811) e tipic pentru eroul romantic. Trăiește într-o bulversare continuă, se-ndrăgostește aproape de orice femeie, e abandonat destul de des, nu se împacă nici cu instituțiile și nici cu profesiile, cade frecvent în depresii psihice, traversează perioade de sărăcie, înfometare și umilințe, scrie drame, arde manuscrise, moare destul de tânăr, la doar 34 de ani și încă din proprie inițiativă. Pentru ca tabloul să fie apoteotic, nu se sinucide singur ci împreună cu ultima lui iubită, Adolphine Henriette Vogel, pe data de 21 noiembrie 1811. O zi ideală pentru astfel de gesturi romantice, vor fi gândind. Mi-i imaginez contemplând muți parcul pustiu apăsător de nori tulburi, pe care înserarea oarecum grăbită îi face și mai sumbri. Când să mori dacă nu într-o zi de noiembrie? Au convenit s-o împuște mai întâi pe ea și apoi pe sine. Tristele lor oseminte zac îmbrățișate în țărâna aceluiași mormânt.

Într-una din cele mai cunoscute tragedii ale sale, *Penthesilea*, recent tradusă de Nicolae Ionel și publicată la Napoca Star, aflăm desfășurată într-un tablou de luptă fenomenologia pasiunii mortale. Iubirea reginei amazoanelor, Penthesilea, pentru nebiruitul luptător Ahile. Cadrul dramei îl constituie câmpul de luptă de lângă cetatea Troia. Ne aflăm spre sfârșitul războiului, dar încă în perioada de asediu. Ahile se-ncununase cu laurii cumpliti ai uciderii lui Hector, fiul lui Priam. Cetatea însă nu fusese cucerită, calul uriaș din lemn nu fusese conceput. Oștirile alianței grecești erau hărțuite de atacuri devastatoare ale amazoanelor conduse de regina Penthesilea. Nici măcar invincibili myrmidoni ai lui Ahile nu le făceau față. Furia cu care lupta ceata de femei părea atârțată de complicitatea zeilor, atât era de răvășitoare în ferocitatea ei. Însă nu era clar scopul războiului acestora. Nu păreau aliate cu troienii, iar pe greci îi pustiau fără milă.

Neamul amazoanelor s-a format în stepele caucaziene pe teritoriul stăpânit cândva de scii. Aceștia au fost învinși în războaie succesive de regele etiopian Vexoris și omorâți până la ultimul. Ca să-și încununeze victoria, regele etiopian decide s-o ia de soție pe Tanais, regina scitilor, dorință ce, împlinindu-se, îi devine nefastă. În noaptea nunții, regina îl omoară cu pumnalul. La fel se-ntâmplă și celorlalți etiopieni, astfel că într-o singură noapte femeile scapă de cotropitori. Drept urmare a izbânzii iau hotărârea să așeze un stat condus de ele, nesupus niciodată bărbaților și dușman neîmpăcat al puterii bărbătești. Tanais devine, astfel, prima regină a amazoanelor, decisă să impună educația militară și să facă din femei luptătoare cum nu s-au mai pomenit. Din nefericire, în excesul ei cazon a hotărât ca femeile să-și taie un sân pentru a-și potrivi mai bine arcul peste piept și a nu le încurca în mânărea lui. Numele de amazoane chiar de aici vine, femei fără sân. Exemplul l-a dat chiar ea. Amazoanele sunt slujitoare ale zeiței fecioare Diana la al cărei templu de la Themiscyra se-adună anual, unde, pentru a înmulți populația, marea preoteasă invocă descinderea într-o castă fecundă a zeului Marte. Fecioarele sunt numite miresele zeului Marte și din sarcina lor vin pe lume urmași semidivini. Ritualul se cheamă Sărbătoarea Rozelor.

La moartea mamei sale Otrere, Penthesilea este aleasă mireasa zeului Marte, care-și formula dorința prin gura mării preotese. Ultimul îndemn al mamei sale a fost să meargă pe câmpia de la Troia și să-l aleagă pe Ahile de soț pentru a-și înmulți neamul. Era singurul vrednic de ea. Alegerea unei amazoane se produce prin luptă. Aici începe legătura fatidică a tinerei regine amazoane cu eroul grec. De asemenea, aceasta e cauza atacurilor fulgerătoare ale femeilor războinice asupra taberei grecești. Alegerea era făcută, Ahile trebuia învins în luptă, ceea ce nimeni nu reușise încă, luat prizonier și dus la templul Dianei din Themiscyra pentru a se-ncorona soț reginei amazoane.

Cheia tragediei o găsim în următoarea circumstanță - ceea ce este datoric se preschimbă în pasiune. Dorința de luptă se transformă în atracție pasională. În galopul nebun al cailor ce-i mână cătreolaltă pentru a se înfrunta, aripa nevăzută a zeului iubirii își împletește falfăitul cu răsuflările lor fierbinți, inimile sunt atinse de-o vrajă și, pe când se-ntânesc, nebuna furie a morții devine la fel de sălbatică pasiune a îmbrățișării. Lupta este forma cea mai violentă a dorinței, manifestarea distrugătoare a atracției față de celălalt. Între Penthesilea și Ahile dorința ajunge atât de puternică încât în clocotul ei, manifestat prin încrușișarea sulitelor, pot să sfideze moartea. Se izbesc cu armele din acel elan nesăbuit pe care-l prinseră corpurile lor în atracția cătreolaltă. Patimile dorinței se coc în eschivele mândre ale gesturilor marțiale. Fulgerul iscat de izbitura spadelor descarcă în trupuri fiorul dorinței. Furia agonică se convertește în atracție. Se bat nu pentru a se omorî, ci pentru a fi împreună, pentru a-și învăța trupurile să colaboreze într-o pasiune ardentă căreia nu-i găseau orizont și măsură. De fapt toată lupta e un preludiv vitejesc la ceea ce ar vrea să se-implinească între ei în plan erotic, ocolul agresiv al îmbrățișării. După prima lor încleștare, rănită destul de serios în piept, când se trezește din leșin îngrijită de amazoane, crezând că Ahile e prizonierul ei - iluzie pe care din dragoste chiar el i-o întreprinde, venind dezarmat în tabăra amazoanelor - Penthesilea își deschide inima și mărturisește alesului ei: „...să nu crezi / Că vreodată viața am vrut să-ți iau. / Ce-i drept, cu bucurie te-am lovit; / Dar când te prăbușeai, invidia / Acest piept praf care te-a primit.” (Scena XV, p. 104)

Mândria de luptători distorsionează pacea iubirii. După ce-și revine în simțiri pe deplin Penthesilea află adevărul. Ahile nu este prizonierul ei pentru că nu l-a învins în luptă. Ea este cea învinsă, ea a căzut rănită de pe cal cu pieptu-n țărână. Ahile a venit în tabără, fără arme și coif încrezător în dragostea ei și gata să o facă soția lui. După regulile războiului, de fapt amazoana era prizoniera lui. Ar fi putut s-o omoare însă n-a făcut-o, iar acum se predă ei pentru a-i învinge și inima. Apriga mândrie răbufnește din nou în sufletul amazoanei când află că a pierdut lupta. Furia războinică triumfă cumplit asupra pasiunii amoroase. Ca-ntr-un ceremonial de luptă-îmbrățișare Ahile îi oferă ocazia unei noi dispute, pentru a o lăsa să-și recapete mândria.



Este momentul în care destinul își aruncă hohotul batjocoritor peste mințile lor neștiutoare. Planul lui Ahile a fost să se lase învins de amazoană, cedând după ce lupta se va fi tranșat dorinței acesteia de a-l duce la templul Dianei, ca ales și soț al ei. Desigur, Penthesilea nu știa planul lui. Ea intră în duel într-o stare de *furor heroicus* cum nu mai cunoscuse niciodată. Patima îi întunecase mințile ducând-o într-o stare de demență. Înarmată până-n dinți, înfiorătoare ca o Gorgonă, însoțită de zăvozii de vânatoare se-avântă înspre Ahile ca un potop. El, naiv îndrăgostit, o aștepta în câmp pășind agale cu o simplă sulită de jucărie, palpitând dulce din inima-i perpelită de-amor. O și visa probabil așternută la pieptul lui cu acea moliciune parfumată a mireselelor deprinse a măguli eroii. Furia amazoanei îl ia, brusc, pe nepregătite. Nu mai recunoaște în ea iubita care-i făcuse mai ieri atât de fierbinți mărturisiri. Însă prea târziu. Pe când să se-ascundă după un molid, pierind din calea ei, cu o săgeată bine țintită Penthesilea îi străpunge grumazul. Furoarea ei atinse culmile canibalismului. Asmute căinii asupra iubitului în agonie, și se repede mușcând și ea din pieptul lui: „Flămânda, care crudă,-n jur, spre pradă, / Pe câmpi pustii de-omăt urlând se-alungă; / Lovește,-armura de pe trup smulgându-i, / Dinți-și înfige-n pieptul lui cel alb, / Ba și cu câinii, întrecându-se.” Marele erou, neînvingul Ahile, divinul luptător abia mai poate să murmure acum, sfâșiat la urechea iubitei sale cu fălcile-ncinse de sângele lui: „Mireasa mea! Penthesilea! ce faci? / Asta-i serbarea rozelor, promisă?” (p. 156)

Puține sunt operele literare moderne în care să fi fost mai bine înțeleasă și pusă-n text legătura dintre luptă și dragoste, dintre dorința de moarte și pasiunea amoroasă. Agresivitatea e un epifenomen al aprehensiunii erotice. Furoarea eroică a reginei amazoanelor e forma neîmblânzită a pasiunii erotice nemanifestate, iar omorârea și canibalizarea iubitului sunt versiuni maniacale ale dorinței de posesie. Pasiunea Penthesileei este mortală. Numai mort, iubitul nu mai poate să-ți scape. Dusă dincolo de o anumită limită, dorința erotică ia chipul dorinței de moarte. Realizând, când i se limpezește mintea și sufletul că și-a omorât iubitul, Penthesilea moare de durere. Nu mai trebuie să se sinucidă. Necazul este pumnalul otrăvit (p. 184) ce i se-nfige în inimă.

O pasiune mortală te împinge dincolo de orice tabu și interdicție. Energia transgresiunii demolează convenții și cutume, iar în forma sa extremă provoacă moartea pentru a-și verifica libertatea față de contingențe. Greu de acceptat, însă iubirea extremă provoacă moartea tocmai pentru a o absorbi în raza ei de acțiune, eliminându-i opreliștile. După moarte nu mai e moarte, așa cred marii pasionali. De-acum iubirea poate continua neatinsă. Iată de ce, Penthesilea este probabil opera care exprimă cel mai adecvat destinul lui Heinrich von Kleist. Prin destinul eroinei sale și-a pregătit literar gestul final de la 21 noiembrie 1811.

comentarii

O. Nimigean și efectul de tunel

Irina Petraș

La cea de-a patra ediție a *Zilelor prozei la Cluj* (8-9 octombrie), s-a ajuns la încheierea că 2010 e, (aproape) indiscutabil, anul prozei.

Argumentele au adus în discuție cărțile cele mai tari ale zilei, una tot revenind, cumva din *off* (autorul și cartea lipsind amândoi de la sindrofie), și insinuând bănuiala că ar concura pentru primele locuri în top: *Rădăcina de bucsau*, romanul lui O. Nimigean (Editura Polirom, 2010, 472 pagini. Colecția Ego.Proză. Prefață de Bogdan-Alexandru Stănescu).

Dincolo de planta cu nume cam nipon din titlu (las'că nici varianta din dicționar nu mi-e mai familiară, *bucsăul* nu face parte din ierburul meu!), nu rezona nimic. Îi știam autorului numele și îl întâlnisem ici-colo prin reviste, cu poezie ori proze, fără să mă opresc din frunzărit. În general, sunt reticentă la „pomul lăudat” (n-am citit *Mortido*, cel premiat în 2003) și mă pregăteam pentru dezamăgiri. Ștefan Manasia mi-a împrumutat exemplarul lui. L-am dat gata (romanul, nu pe Ș.M.!), cu toate prejudecățile la prejudecăți anulate încă din primele 10 pagini. E neașteptat de rară știința de a începe bine o carte. Celebra „prima frază”, după care, dacă e cea chemată, totul curge și se așază în „desen”, nu e în zadar celebră.

Revenind la titlu, lămurirea autorului, luat la rost și pe blogosferă pentru exotical *bucsau*, nu mă ajută prea mult. Trimiterea la *Cartea lui Iov* îmi sugerează doar o legătură intertextuală pe ideea de suferință, vină și nevinovăție, păcat și pedeapsă, nu neapărat necesară cititorului care sunt. Cu traducerea lui Cornilescu și situarea sa anticanonică, dornică să cerceteze și să înțeleagă, mai vin de-acasă, dar aleg să-l citesc pe Nimigean în singurătatea sa violent expresivă.

O. Nimigean își lucrează cartea pe urmele unei priviri amănunțite și picturale. Conceptivă și introceptivă, în egală măsură, ea explorează cât mai multe detalii reale, descrise în minuscule monografii, cu speranța că la capătul drumului se va revela un adevăr al celei mai stricte interiorități (vezi, de pildă, desele scrutări ale trupului cu „impresia acută că sunt pe punctul de a înțelege un fapt de importanță capitală, care mă va reda altfel mie însumi”). Există o anume aplecare spre pictural în proză, tot așa cum există o aplecare spre epic și narativ în pictură. S-ar putea numi și arta-detaliului-care-face-sens, dar și știința aglomerării riguroase a detaliilor în căutarea unor sensuri ultime. O foarte specială și extrem conotativă forfotă a fragmentelor în mișcare browniană/breugheliană sugerând în fundal *marele design*, dar și singurătatea incurabilă a omului în căutarea de sine. Forfota convine *călătoriei* capricioase și libere printre cărți, întâmplări și amintiri, dar și bănuielii/credinței că totul se leagă de tot, într-o țesătură cu înțelesuri infinite, și că, deci, cioburile vor rotunji ele singure un înțeles, chiar dacă vor părea și chiar sunt, de multe ori, lăsate în suspendarea lor deschisă. Această privire mijită - cea care focalizează vederea printre pleoape strânse - imită *calea* amintirilor provocate: lucrează cu un detaliu, cu un *semm memorativ*, fixând privirea „interioară” pe un obiect sau pe o secvență dintr-o întâmplare, până generează în jur, rând pe rând, alte obiecte, detalii, sentimente, stări, culori, mirosuri, transportându-te *acolo*. Fiecare își păstrează trufașa autonomie, dar acceptă vecinătăți, înrudiri, con-sensuri fie și provizorii. Privirea ațintită se mișcă în spațiul „lecturilor” tale existențiale dând aproape fizic la o parte uitarea așternută pe lucruri ca un praf gros. Pe câteva detalii „reale”, țese liber și legitim istorii întregi.

Liviu Negreșe primește un semn laconic și imperativ dinspre mama suferindă, excepționalul personaj Hareta. De unde până atunci se afla scu-



fundat în supă caldă-abulică a unei iresponsabilități vagi - nici căsnicia/iubirea, nici profesiunea nu-ți nuseră legat și în echilibru, o suspendare vidă îi lăsa disponibilități largi și fără frunte - personajul intră brutal în slujbă thanatică: „Izbesc ușa înțepinită cu piciorul. Cobor din tren. Efectul de tunel.” Așa începe viața/con-viețuirea cu moartea mamei sale. Acest drum spre moarte, spre realizarea ei în pași mici și ezitanți acoperă toată cartea. Nimic patetic, însă. Prozatorul joacă o exasperantă luciditate implicată, secondat perfect de o mamă plină de capricii și incuri, luându-și și ea, încet-încet, în serios rolul de animal pe moarte. O vreme, personajul mai are legături cu ceea ce fusese înainte de ucenicia sa thanatică. Incursiuni în trecut, suferințe din iubire, orgolii sunt inventariate cu un ultim efort al păstrării în inocența nemuritorului.

Pudoarea cotidiană slăbește progresiv. Între cei doi, mamă și fiu, se joacă și infernul tandreței, ca la Alain Bosquet, să zicem, dar în registru rustic, cu iubirea maternă/filială hărțuită de săcăieli, enervări, exasperări, care, în mod paradoxal, strâng legăturile, nu le slăbesc, accentuează similitudinile dintre încă-tânăr-și-viu și bătrân-pe-moarte. Între sănătos și bolnav. Impudoarea existențială se întinde ca o igrasie pe peretele viului. Scenele sunt de o duoșie sfâșietoare, fără nimic sentimental-melodramatic. Parantezele unei mici conștiințe ironice pun bemoli când se ivește patetismul și lărgesc perspectiva când lacrima e gata să țâșnească minor. Plânsul e bine ținut în miezul cel mai tainic al ființei, acolo unde nici rugăciunea lui Cleopa, invocată leitmotivic, nu are acces și efect.

Alături de mama muribundă și cuceritor mucalită în capriciile ei nesfârșite, personajul învață să moară. Deprinde gândul morții intravitală, schimbă lista priorităților sale. La început, încă păstrează distanța. Înregistrează „rezultatul ilar al unei chimii a umorilor”, se urmărește la rece, cu o precizie de fotografie ori de filmare cu încetinitorul, în cele mai mărunte gesturi de asistare a neputinței mamei bolnave. Constată alb că vaietele mamei „se derulează ca un fel de protocol obligatoriu, adică, ești bolnavă, te vaieti, n-ai voie să stai cu limba în gură. Mama o face temeinic, gospodărește, măsurat, atentă la nuanțe.” Se teme de o apropiere prea mare de mama cea periculos demisionată din rolul de ocrotitoare și

acționând ca mesager al finitudinii: „Pulsează, oare, altceva, mai eterat, dincolo de alerta fondului nostru genetic comun... lângă ea adulmec vuietul unei energii tribale, carne din carne și sânge din sânge, de care aș vrea să mă despart.” Amenințat, încearcă să eludeze spaima de moarte prin „evaziunea în cotidianul mărunț” și constată „simultaneitatea noninterferentă a celor din afară și a celor din interior.” Neamestecul e, însă, provizoriu. Încă se mai poate retrage în odaia copilăriei, jucând neimplicarea adăpostită: „Rămân în penumbra liniștitoare. O penumbra ca o armură. Instinctul de vizuină. Să te retragi, să te ascunzi, să te destinzi în adăpostul secret.”

Trepte tot mai alunecoase îl coboară spre miezul lucrurilor. E captiv fatalmente în materia organică, trupul îl ignoră, își vede de-ale lui, pregătindu-se să-i dea lovitura de grație: voința nu face față chimiei iraționale a trupului – „Cunosc teoretic întregul mecanism. De ce naiba nu mi se atenuează reacțiile mentale și, mai ales, cele fiziologice, frica și tremurul mâinii, tăierea genunchilor, chircirea testiculelor?!”

„Îmbolnăvit de deces”, cu moartea „ca o felină la pândă”, personajul cade periodic în amintire. Fie în amintirea nostalgic-recuperatoare a unui timp fericit, fie în amintirea scrutătoare a relațiilor și situațiilor traversate în goana vieții de adineaure: „Memoria m-a prins în curenții ei, în hula ei”, e un tezaur de dereticat. Cartea morții *in progress* e traversată de nenumărate inserții în prezentul social, politic, monden, de personaje bine lucrate, cu voci și caractere specifice, inconfundabile. Un demon malițios sau un inger ghiduş comentează din *off* scenele cele mai

încărcate emoțional, mai declamativ-filosofice: „Existența mea nu e ceea ce se cheamă o *existență tragică*. Nu în primul rând. (Dar într-al câtelea? – Într-al pașpelea! Mulțumit? Nu!)”. În relația cu Zelda, visează un discurs al degetului pe rană, salvat din mâlul prejudecăților și al vorbelor de-a gata: „În rezumat: sex, adăpost, hrană, poziție de putere în trib. Or, rezulta că eu nu-i ofer nimic din toate astea. (Dar ce-i ofereai în afară de «Nu e vorba de asta?» – Taci, că te plesnesc!)”. Ca Ștefan Gheorghidiu, se recunoaște un inadapdat care invidiază „vitalitatea carnasieră” a celorlalți, ajunși, dar „nu-i judec. Pun niște întrebări.” Amintiri din copilărie, aurii, înmiresmate se întretaie cu o seninătate abstrasă, plus „inconfort etic în bolgia fetidă a tranziției și compasiune pentru semenii și neșemenii mei, luați de vârtejul acestei lumi scăpate din frâu.” Evocă tot mai detașat, mai prins de exercițiul morții experimentate strâns prin asistarea mamei, amestecul de „maximalism moral al anticomunismului cu tezele pragmatice ale economiei de piață”, totul eșuat în „efluviu de frățietate” etilică și mucii. „Până a doua zi rămâneau doar mucii.” Existența nu e decât un „război cu fricile cotidiene, cu mizeriile trupului, cu sincopile voinței, cu imposibilitatea deciziei”, război cu final implacabil. Moartea cotidiană îl învață „legea lungului nasului”, de atins prin desprindere de dogme. De discursul care te poate fura și înlocui.

Personajul mamei Hareta însoțește și precede progresiva angajare a fiului în studiul morții/vieții. Demnitatea ei gureșă (aș asemăna-o cu madam

Delcă, celebra Vica din *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameșteanu, având în comun amestecul de privire razantă, la nivelul cel mai de jos al mișcărilor omeneste, cu capacitatea de a prinde ca din zbor esențe, de a identifica, direct ori în ecou, înțelesuri memorabile și, nu de puține ori, tainice) față în față cu trădările trupului, cochetăria înduioșătoare, rolurile feminine în care e distribuită de prozator, cu ipostaze dintre cele mai felurite, aproape aiuritoare prin diversitatea complexă a nuanțelor puse în joc, dar și irealitatea burlescă a situației, fiul îngrijind/ocrotind mama pe moarte, sunt instrumente de fină construcție autoreflexivă. Iminența morții mamei antrenează spaime, coșmaruri, derute, într-un tunel de umori și reflecții savante, rapid înscrise în caietul „Moleskine”. Întârzierea ei temporară – căci intervine o calmă convalescență și o reînvițare, o recuperare a gesturilor tradiționale dintr-o gospodărie rurală, aproape de pământ – introduce în rețetă de traversat zilele farmecul lucrurilor mărunte, bucuriile minimale și o anume seninătate. O știință proaspăt deprinsă a morții intravitale. Efectul de tunel nu-și atenuează amenințarea, dar se umple de luminițe.

Da, *Rădăcina de bucsau* e una dintre cele mai bune cărți de proză ale anului. Și poate nu doar ale anului. Mă pregătesc să citesc *Mortido* și să pândesc, apoi, cărțile viitoare.

Literatura ca exercițiu spiritual

Laura Roșca

Publicat sub atenta coordonare editorială a Adelei Petrescu, penultimul manuscris inedit al lui Radu Petrescu readuce în conștiința publică problematica literaturii subiective și redeschide disputa – de mare anvergură încă – despre locul jurnalului intim în contextul literaturii și culturii românești contemporane. Tonul meditativ-nostalgic al jurnalului, accentele (asupra acelor aspecte ce conferă continuitate unei vieți sau, dimpotrivă, o distorsionează), articulația interioară a narațiunii subiective, experiențele autorului într-un „climat neartistic”, a căror expresie literară exclude orice urmă de vanitate, de bovarism falsificator, dezvăluie preocuparea sa constantă pentru poetica privirii (educate în compania marilor pictori) în dense pagini de teorie a romanului, despre autenticitatea și onestitatea romancierului, ale cărui „pretenții” sunt aceleași cu ale scriitorului de jurnal, pentru „mișcarea interioară a textului”, *ritmul luminos* al cărții prin care „cititorul intră în Poezie”.

Surprinzătoare este opțiunea pentru o perspectivă parțial religioasă, parțial politică asupra operei de artă și a contextului care o determină, în raport cu analiza pur estetică. În realitate, autorul acceptă să înlăture masca îndărătul căreia se ascund „sentimentele, conflictele și penumbrele timpului”. El alege să se pronunțe explicit asupra unui regim politic concentraționar și absurd care urmărește „omogenizarea pregătirii intelectuale”, asupra „unei epoci în care publicul este atât de îndepărtat de interesul pentru artă” și a regăsirii de sine într-o lume prin excelență desacralizată: „Lumea a evoluat și evoluează într-o direcție atât de funestă, crede Paul, încât singura preocupare justificată este cea a salvării în Spirit – imposibilă altfel decât individual. Fiecare ins, în afara oricărei contingente, trebuie să vrea și să fie *un om*. Gândesc exact așa din 1952 încoace. Eram la Petriș”.

Literatura subiectivă a lui Radu Petrescu problematizează relația memorie-uitare, sinceritate-subiectivitate, cea între faptul de a fi relativ și precizia descrierii (a lumii, a propriei sale interiorități)

ivindu-se o nouă imagine a scriitorului despre sine însuși. Asupra unora dintre aceste aspecte ne propunem să insistăm atât cât este cu putință în spațiul limitat al acestei recenzii.

Fără să își dezmințim dispoziția structurală pentru vizualitate, Radu Petrescu circumscrie prin intermediul acestor două teme (a politicului și a religiosului) – dincolo de scrierea însăși care este *cutia de sticlă* din jurul ideilor, cea care le face *vizibile* – semnificația existențială a literaturii și scopul operei de artă de a restabili *continuitatea* într-o lume a „comunicării himerice”. Totodată, jurnalul vorbește despre importanța întâlnirilor semnificative și a prieteniei, a concentrării eului, a raportării la sine, a reflecției și dialogului interior. Jurnalul anilor '71-'76 discută raportul religios-politic, criza culturală și depersonalizarea eului: el reflectă imaginea unei „identități rănite”. Din acest motiv, Radu Petrescu propune o poetică și o teorie a imaginii cuprinse într-o desăvârșită cultură a vizualului, dar dublate în permanență de imperativul restituirii dimensiunii sacrale gestului artistic, de recunoașterea relevanței sale anagogice, înalt spirituale.

Dimensiunea confesiv-realistă a jurnalului (în măsură să modifice esențial destinul unei generații într-un anumit context istoric, cum a fost de pildă „utopia neagră” a regimului totalitar în România deceniului șapte) face ca literatura lui Radu Petrescu – care transcende efectul său de stil –, să descrie ceea ce se vede atunci când privirea se îndreaptă asupra unei realități istorice ce afectează în mod direct comportamentul uman, fie că o face în mod justificat sau nu. *Pentru buna întrebuințare a timpului* este în bună măsură portretul unui „prizonier al întunericului”, cum însuși autorul o mărturisește, continuând și amplificând sentimentul de angoasă și de indecizie sugerat de titlul jurnalului anilor '57-'70, *Prizonier al provizoratului*. O acută, decisivă ruptură de ambianța culturală citadină, o luptă continuă de a aduce ceea ce este străin într-o lumină familiară, *exilul voluntar* al autorului într-un spațiu periferic, al



tăcerii, al anonimului (*Oceanul întors*), prefigurează însă tonalitatea gravă a însemnărilor de acum. Pe de altă parte, jurnalul poate converti singurătatea, monotonia, banalul cotidian în prilej de liniște și limpezire, de jubilație a spiritului. De altfel, este de părere Radu Petrescu, opera de artă se săvârșește în taină, în umbră, în tăcere, la adăpost de actele de violență profanatoare ale acelora care, negăsind resursele lăuntrice de a asuma *darurile spirituale* ce le sunt acordate, le compromit iremediabil.

Departate de a fi un scriitor comod, a cărui acribie se îndreaptă exclusiv asupra arhitectonicii diafane a textului literar, Radu Petrescu dezvăluie cu precădere în acest jurnal forța unei conștiințe lucide care alege să scrie, chiar cu riscul marginalizării, nu pentru „căutătorii de noutăți după ureche”, ci pentru „ure-



chea expertă a norilor“, pentru acei *happy few* care înțeleg, asemeni lui, că modernitatea artei nu presupune în mod necesar dezumanizarea ei, că artistul trebuie să se afle în comuniune cu arta și că o carte trebuie să fie *locul* „viziunii“ vii a artistului, *locul revelației*. Sub acest semn alege autorul să așeze întreaga sa operă.

Radu Petrescu ascultă și privește: este actul estetic prin excelență. Este, de asemenea, o premisă a actului creator. „A scrie înseamnă să-ți pui urechea pe pieptul imaginilor, să le ascuți spusele, să le accepți și înțelepciunea și absurditatea“, spune autorul în paginile *Oceanului întors*. Dimensiunea contemplativă, spirituală, revelatorie a faptului de a scrie se comunică mai cu seamă în *autenticitatea* acestei imagini poetice, încercând să propună ca atitudine ideală de lectură *prezența la imagine*, un tip de atenție care angajează integral ființa lectorului în dinamica imaginii, așa după cum actul scrierii este, la rândul său, un act antropologic total. Fie că dorește să obțină în scriere calitatea metafizică și transparența pânzelor lui Paul Gherasim, fie că alege exigența geometrică a unei compoziții cézanneene, Radu Petrescu are conștiința faptului că a asculta taina naturii este singura modalitate de a afla taina cuvântului (cf. Paul Gherasim, „Prolog“, în *Despre ucenicie*, Ed. Anastasia). Tăcerea, simplitatea privirii, naturalitatea autorului care, în uimitoarea sa discreție, alege să dispară în propria sa operă, să fie absorbit de aceasta – iată câteva dintre datele esențiale ale jurnalului. Prin intermediul lor autorul își propune să afle expresia poetică a inefabilului, dar mai ales să vadă, în jurul său, ritmul pur al construcției literare. A învăța să privești, a obține acea simplitate mistică a privirii care îți permite să vezi aerul (fie că este „aerul“ unui chip, sau „aerul“ timpului) sunt pentru prozatorul român exerciții de cunoaștere spirituală, de transformare a sinelui. „Contemplarea activă“ este principiul paradoxal care structurează jurnalul său; scrierea este „exercițiu spiritual“. Jurnalul presupune exercițiul zilnic al meditației și al scrisului având structura unui complex scenariu paideic adresat omului lăuntric, privirii lăuntrice. Aceasta pare a fi lecția esențială a prozatorului român.

Pentru buna întrebuințare a timpului descrie cele două momente esențiale ale unui proiect formativ personal, ale studiului: ucenicia și călătoria. „Opera de artă este *studiul* poetului“, călătoria sa lăuntrică. Ea există doar în măsura în care poate îndeplini o funcție anamnetică, aceea care, recuperând timpul, îl ajută pe autor să vadă. *Aducerea-aminte* – la rândul său un exercițiu spiritual, asemeni așa-numitelor „călătorii sensibile“ (Tudor Țopa): lecturile, plimbările, dialogul – este condiția prin excelență a existenței jurnalului: „Jurnalul meu – spune autorul – este mereu retrospectiv“. El pare să confirme astfel existența unui balans perpetuu între retrospectiv și introspecție, între contemplarea trecutului și adâncirea în analiza de sine, a înclinației pentru reverie și vizionar și a resorturilor interioare care le determină, dar nu în ultimul rând, pentru analiza timpului stilistic al diferitelor epoci și pentru prezentul etern al poeziei: o problemă pentru atelierul scriitorilor și lectorilor deopotrivă.

*Radu Petrescu, *Pentru buna întrebuințare a timpului*. Jurnal 1971-1976,

Editura Paralela 45, Pitești, 2009

lecturi

„Biopoemele” lui Dinu Flămând

Ion Pop

La aproape trei decenii și jumătate de la debut (*Apeiron*, 1971), Dinu Flămând propune o *antologie proprie* a versurilor sale, sub titlul *Biopoeme* (Editura Academiei Române, 2010), care adaugă, față de *Migrația pietrelor* (2000) versuri din producția ultimilor ani. E rezumatul unui parcurs înregistrat de opinia critică cu o atenție sporită, care-l plasează printre vocile cele mai autentice ale poeziei noastre actuale. Am urmărit, la timpul potrivit acest drum, notând evoluția de la o viziune sensibilă la elementaritatea primară a lumii ce-și asociază și „intellectul“, în care datul senzorial era și apropiat și ținut la distanță de o „înstrăinare familiară” – semn al reflexivității organice a acestei perspective asupra lumii, confirmată și în *Poezii* (1974) ori în *Altouri* (1976). Un „spațiu de frăgezimi consistente, a căror stabilitate e condiționată de refrigație” a fost devreme remarcat (de Mircea Iorgulescu) în aceste culegeri, pentru ca, odată cu *Starea de asediu* (1983), să se producă schimbări însemnate, în sensul mărcii accentuat expresioniste, crepusculare, cvasiapocaliptice a universului imaginar, acum tensionat, cu dezarticulări grave, departe de relativul echilibru al începuturilor. Se „democratizează” – observam cândva – și limbajul, deschis spre realitatea imediată, posomorâtă și impură, răsfrângere tensionată a lumii apăsate de dictatura „deceniului satanic”. Spre un anumit echilibru, profund tulburat adesea de drama exilatului care devenise poetul aspira poezia din *Viață de probă* (1998), puternic marcată, totuși, de noi variante ale „stării de asediu” în mediul socio-cultural schimbat al Parisului văzut ca „orașul poezilor meteci”, - „schimonosit de singurătate / început al cloșardizării universului, / hotel terminus, ultima mea matrice”. Un salt spre un alt limbaj avea loc prin versurile din *Dincolo* (2000), unde procesul de intelectualizare a discursului cunoștea un prim moment de vârf, operat asupra unei problematice a înstrăinării și morții, al obișnuirii cu „vidul”, în consecința asimilării unor precepte taoiste, ce făceau loc acelei dialectici a plinului și golului cunoscute. Destul de recenta amprentă elegiacă în sens propriu începe să se ștergă, într-un proces de neutralizare intelectuală, până la austeritate, a emoției. Tematica absenței, a distanțării de lume, chiar a „dispariției realului”, se conturează de pe acum și se va accentua, dominând în volumele următoare.

Tags, culegerea publicată în 2006, doar pare a contrazice această cotitură radicală a poeziei lui Dinu Flămând, căci în ea întâlnim prima oară *biopoemul*. La prima vedere, ar fi vorba de o întoarcere programatică la o poezie a trăirii directe a realului, a unor experiențe cvasiviscerale ale subiectului alertat de „genunchiul spaimei”, care obligă la abandonarea reflecției exprimate în termeni conceptuali. Ființa însăși s-ar defini ca spațiu dinamic al acestui poem trăit („de nopți de ani poematiza în mine / biopoemul / în care stau”), într-un moment al bruștei descoperiri a dimensiuni existențiale a scrisului în chiar miezul cugetării abstracte: „Continuam / să îndop înțelegerea cu / cuvintele înțelegerii / când / m-a luat de ceafă ambigua revelație / că ceva întunecos ascuțit uneori vorbește direct / de la rinichi la inimă”. Numai că poetul își mai acordă un răgaz al „amânării” acestei identificări, invocând înțelegerea poemului ca pură mișcare spre un întreg niciodată atins – „amânare adevărată numai / cât timp se caută”. În felul acesta, spațiul lăsat „cuvintelor înțelegerii” e lăsat deschis, iar poemele care urmează nu-l mai cedează decât rar „vorbirii directe”. Durerea de „piele arsă” evocată pe o

altă pagină unde se vorbește despre o „zonă Zoster a sufletului” nu apare decât ocazional, tematica ezitării, incertitudinii cu privire la realitatea sinelui și a lumii domină, de fapt, paginile, pe fundalul „postmodern” cu „peisaje de lux virtuale”. Un poem se poate numi, astfel, cumva programatic, chiar *Dispariția realului*. Drept care, ponderea decisivă rămâne cea a reflexivității și epurării imaginii, a medierii accentuat livrești, până la prețiozitate, a stratului senzorial al percepției, ca acest început al poemului *Bătrânul Plinius*: „La ieșirea din somn lumina zilei surprinsă / e o lumină lingând lapte de latină în pagina / manualului uitat de fiu pe masă deschis / pe textul cu moartea bătrânului Plinius”... Tot așa, asocieri ca acestea, ce împing referința concretă către abstracțiune: „palpez cu degetele pe sub sunete / erupția înfloririi tale neașteptate / pe muchia aceluși timp”, „spaima unui sărut ce țipa din tine / repede însă ironizat de culoarea / improbabilului ce-ți lingusea buzele dis-de-diminează”... În poemul intitulat ca volumul, *Tags*, unde ne-am aștepta la rapide și spontane înscrisuri pe zidurile corespondente, citim însă despre „galeriile / unde absența e polenizată de forfota șobolanilor” ori despre un „Dasein al foburgurilor și sictir al sictirității” și „nimicul (care) sare capra peste spinarea logicii”... Sunt, acestea, un fel de exerciții de virtuozitate, în jocul complicat dintre abstract și concret, în continuarea versurilor din cartea precedentă și făcând legătura cu cele următoare, lizibile sub semnul aceleiași practici scripturale. E, cum spunea Mircea Iorgulescu, „o poezie distilată până la a nu mai fi decât caligrafia nevrotică a unui spasm”, „o răsucire în sine, epuizantă și epuizată, a zbuciumului de odinioară” (v. *Echinoxiștii*, în 22, 11 nov. 2003). Însuși poetul își califică starea ca „durere biospirituală”, iar realitatea textelor arată măsura în care spiritualul atârână, de fapt, mult mai greu decât biologicul.

Frigul intermediar (2006) readuce mai pregnant, la un nivel de concentrare și sub un control intelectual sporit, totuși, inițiala „obsesie modelatoare” a liricii sale. Căci numitul „frig” era prezent, cum observasem deja în primele volume, ca mediere simbolică a răcelii reflexive în care își găsea un paradoxal refugiu protector prezența materială a obiectelor și răsfrângerea ei în sensibilitate. Un poem din noua carte, care conține cvasiprogramatic această variantă a specificei situații a obiectului/subiectului în contextul existențial este următoarea, fără titlu, unde stratul senzorial se subțiază până aproape de impalpabil, convocat să asigure fragila protecție a ființei prinse între frăgezimea inocent-originară a vieții și fluxul înaintând al timpului trăit ce șterge, integrând, totul: „iar singura vizibilitate a timpului era vântul / prin ramurile de afară // aducea uneori cu degete de copil / zgomotul râului / dinspre arini // treceau cu fulgii lor șoptiți norii / pe chipul adolescentin al mamei // i se dăruise maternitatea / ca din senin ninsoarea // trei portocale palpitau la fereastră / în frigul intermediar // o nouă inocență era posibilă / iar în vreme ce amintirea își alăpta uitarea / viața continua”.

sare-n ochi

Meandrele memoriei

Laszlo Alexandru

Am citit cu mare tulburare povestea lui Marius Oprea (*Observator cultural*, nr. 532/iulie 2010), privind expediția sa cu caracter etic-istoric în satul Răchițele, pentru dezgroparea osemintelor partizanului anticomunist Teodor Șușman. Eroul se pare că fusese ucis mișelește, în anii '50, când trupele Securității se concentrău pe... vânătoarea de vulpi. "Când l-am găsit în acea rîpă, în marginea satului Răchițele, pe coasta care urcă spre dealul unde se află biserica, mortul zăcea cu fața în jos și cu capul sprijinit pe peretele unei gropi prea strîmte și puțin adînci. Avea cinci gloanțe în trup și un altul în cap și un bolovan mare și greu așezat pe spate, ca și cum ar fi trebuit să nu se mai ridice niciodată de acolo." Țăran harnic, înstărit, fost primar și demnitate locală, Șușman se luptase aprig pentru interesele consătenilor săi, ajungînd chiar în audiență la rege, pentru recuperarea unei păduri din ținut. și-a izbutit!

Cu atît mai apăsătoare se dovedește ingratitudea oamenilor din Răchițele, care azi îi refuză lui Marius Oprea orice sprijin pentru dezgroparea efectivă a eroului și reabilitarea sa morală. "În rîpa unde l-am căutat pe Teodor Șușman, am primit din prima zi o vizită: preotul Teodor Boc, vărul primar al premierului Emil Boc. Încă din drumul spre Răchițele, m-a ținut o jumătate de oră la telefon, încercînd să îmi explice că fac o mare greșeală, că fac dintr-un bandit un erou. I-am spus că eu îmi fac datoria față de urmașii mortului, care m-au solicitat să le redau osemintele bunicului lor. Nu s-a sfiit să-mi spună că aprinde lumînări în altar și ne blestemă pe toți, pentru că ne umplem mîinile cu sînge. Ajunși la Răchițele, am bătut la multe porți închise. Ne-au trebuit două ore ca să facem rost de un hîrleț: popa Boc fusese din casă în casă și i-a amenințat cu afurisenia pe toți cei care vor încerca să ne ajute." Un gest încă mai șocant vine din partea altui localnic: "De îndată ce oasele au ieșit la iveală, a apărut în rîpă un individ pletos și cu părul răvășit, vociferînd, blestemîndu-ne și el. S-a apropiat de groapă și a scuipat peste mort. Îl cheamă Teofil Răchițeanu și este poet, membru al Uniunii Scriitorilor, «om al satului»".

Însă Marius Oprea își face mai departe datoria, cu toate obstacolele ridicate de lunga perioadă scursă de la crima mișelească, de locuitorii ostili de azi, din satul Răchițele, de politica națională defavorabilă: "Teofil Purcel sau Răchițeanu, dacă vrei, cel ce a scuipat pe osemintele lui Șușman, a fost profesorul de istorie și mentorul actualului prim-ministru Emil Boc. În luna februarie a acestui an, printr-o Ordonanță de urgență, prim-ministrul Emil Boc a interzis ca Institutul de Investigare a Comunismului să se mai ocupe de descoperirea celor uciși de Securitate și a schimbat conducerea Institutului, care acum se ocupă de «cercetare fundamentală» sub conducerea politologului Vladimir Tismăneanu. Dar eu, ca arheolog, împreună cu colegii mei, continuăm, la sesizarea familiilor, să-i găsim pe morții uciși de Securitate și ascunși pe cîmpuri, prin rîpe, păduri și munți. Cum l-am găsit și pe Șușman, supranumit, odinioară, «Tatăl moșilor»".

În justiție există obiceiul ascultării tuturor părților implicate într-un conflict (*audiatur et altera pars*). Cu atît mai recomandabilă este această practică în investigarea corectă a trecutului. Scriitorul Teofil Răchițeanu intervine cu ample explicații legate de reportajul lui Marius Oprea (*Din nou*

despre "Cazul Șușman", în Suplimentul "Claviaturi" al revistei *Tribuna*, nr. 195/16-31 oct. 2010, p. X-XI). Argumentele sale merită de asemeni luate în considerare.

"Acest Șușman a fost înainte de 1944 primar, în mai multe rînduri, în Răchițele. Avea cîrciumă, gater de tăiat scînduri, din care cîștiga foarte bine. Mulți cetățeni din Răchițele lucrau la el ca zilieri, plătiți, cel mai adesea, mizerabil. Șușman își sporea prin munca acestor amărîți averea. Așa s-a conturat așa-zisul său «rai». / Ca primar, în anul 1932, a înșelat satul pe care-l conducea, vînzînd, fraudulos, cîteva sute de hectare de pădure. Răchițenii erau pe atunci, 99%, analfabeți, așa că el, știutor de carte, îi manevra după bunul lui plac. Satul a aflat de înșelăciunea primarului lor și l-a dat în judecată. Cu acea ocazie, 300 de răchițeni în opinci, unii chiar desculți, au străbătut pe jos distanța de la Răchițele la Cluj (circa 80 de km), unde s-a judecat procesul. Prefectul de atunci, Dunca, spre cinstea lui, i-a ajutat pe răchițeni. Aceștia au cîștigat procesul, iar Șușman, din ordinul prefectului, a fost destituit pe loc din funcția de primar. Răchițenii l-au pus în locul lui pe Suci Pașcu, cel care descoperise tărășenia și pentru care faptă Șușman se va răzbuna cumplit, omorîndu-l în felul în care l-a omorît și pe Petrea lui Indrei." Autorul anexează la relatarea sa o impresionantă fotografie, cu un numeros grup de țărani necăjiți, dintre care unii încălțați cu opinci, dispuși într-o sală somptuoasă, în jurul unui pupitru judecătoresc. Legenda pozei spune: "Răchițeni în fața Prefecturii din Cluj, în 1932, la procesul cu primarul Teodor Șușman" (p. X).

Scriitorul se referă și la asasinarea propriului său tată, de către partizanul anticomunist. "Precizez că tatăl meu, Purcel Petru, zis și Petrea lui Indrei, știa unde se ascund Șușmanii, Securitatea a aflat asta, l-a arestat, l-a torturat sălbatic și l-a obligat să semneze un angajament că va ajuta la prinderea partizanilor. Bietul om îi ducea pe securiști în diverse locuri, dar niciodată acolo unde se ascundeau partizanii, căci știa că dacă aceștia vor fi prinși, vor fi executați. Dacă ar fi vrut, tatăl meu ar fi putut determina oricînd prinderea lor, dar nu a făcut-o, fiindcă zicea «nu vreau să am moartea lor pe sufletul meu». (...) Acest Șușman, aflînd de umblările prin munți ale tatălui meu și necunoscîndu-le adevăratul rost, a hotărît că acesta îi este dușman și și-a propus să-l lichideze, ceea ce a și făcut. Tatăl meu avea atunci 36 de ani, mama 33 de ani și aveau 10 copii, toți minori. «L-a lichidat» e un fel de a spune. În realitate, Șușman s-a comportat ca un hingher. Tatăl meu a fost dezbrăcat complet, iar Șușman, cu un cuțit, i-a tăiat, pe viu, nasul, urechile, i-a făcut «buzunare» în piele și a pus în ele sare pentru ca suferințele să-i fie cît mai mari. Același lucru a făcut Șușman și cu un alt cetățean, Suci Pașcu, ceva mai tîrziu. Amîndouă cadavrele au fost aruncate într-o vîgăună a munților, de unde nimeni nu le-a putut recupera pînă astăzi. (...) Acest Șușman, prin felul său de a se comporta, nu era «tatăl moșilor» cum zice Marius Oprea, ci, zicem noi, «tatăl hoșilor»".

Îmi amintesc că Michael Shafir sublinia, în mod inspirat, că "în postcomunism asistăm la ciocnirea memoriilor". În dezghețul produs după șirul de dictaturi succesive, se creează o adevărată suprapunere de voci care urlă în suferință. Toate victimele resimt imperativul mărturiei, stringența reparației morale. Uneori este inevitabil ca mesajele lor să se contracizeze, punîndu-l pe cercetător în fața unei uriașe

dileme etice. Cine o fi fost cu adevărat Șușman? Erou anticomunist neînfricat din munți, ucis mișelește de trupele de Securitate? Sau mic despot local, care și-a escrocat fără scrupule comunitatea ce l-a investit cu încredere și și-a omorît în chinuri groaznice consătenii? Greu de spus limpede în acest moment.

Cum la fel de dificil este să judecăm tranșant, bunăoară, situația unui Ion Gavrilă Ogoranu, autor al amplului ciclu memorialistic, în șapte volume, *Brazii se frîng, dar nu se îndoiesc*. Cine a fost el de fapt? Înverșunat partizan anticomunist, refugiat timp de decenii prin munți și în viața subterană, propulsat de mirabilele idealuri ale cinstei și jertfei? Sau legionar pătimaș, ce nu-și ascundea convingerile fanatice (plasate pe cealaltă extremă!), mort și îngropat în 2006 sub steagul verde și cu salutul fascist al camarazilor?

Probabil că dezgroparea cadavrelor nu e suficientă pentru limpezirea judecăților morale asupra trecutului. Marius Oprea face un lucru foarte util, în efortul său încăpățînat de-a scoate la suprafață povești întunecate, de crimă și trădare. Dar, pentru un adevărat istoric, el ar avea obligația de-a le înfățișa cititorilor toate aspectele încurcate ale realității, în întreaga lor diversitate. Tot astfel cum o minimă deontologie i-ar pretinde, firește, să nu-și braconeze rezultatele științifice în scopuri militant-politice. Marius Oprea a fost un timp demnitar al statului român, în virtutea adeziunii sale la un partid politic (liberalii). Cînd partidul lui a părăsit guvernarea, Oprea și-a păstrat o vreme postul, atacînd administrația și pe noii săi colegi, "din interior". Demis din funcție, în conformitate cu ritualul jocului democratic, arheologul și-a dublat eforturile critice la adresa adversarilor - lucru întrutotul scontat.

Eu unul refuz totuși să-i respect strategiile legate cu ață albă: iei un adevăr controversat (Șușman - bandit sau martir?), ne prezinți un singur aspect al său, cu indiscutabilă vînă patetică, după care conchizi că primul-ministru te-a demis cu rea-credință, fiindcă a vrut, dragă Doamne, să blocheze cercetarea crimelor comuniste. Liberalii nu-l pot denunța, cu neostoită indignare, pe Băsescu fiindcă a condamnat crimele comunismului doar spre a-și face capital politic - atîta vreme cît și Marius Oprea procedează exact la fel: își exploatează expedițiile istorice restitutive, pe teren, spre a izbi cu ele în plan politic. Morții trecutului merită respectul privirii limpezi, nealterate de ceața pasiunilor politice ale prezentului.

P.S. Pînă la urmă, totuși, cum a murit partizanul Șușman? "Trădarea, pe care o pedepsise și de care s-a temut, nu l-a ocolit. Adăpostit în șura lui Teodor Moldovan din Răchițele, a fost găsit de acesta dormind acolo. Moldovan s-a dus de îndată la Securitate și a anunțat că la el în șură doarme un om cu o armă. 18 securiști și milițieni au înconjurat șura și au deschis focul. Ca măsură de precauție, aveau cu ei șapte cîini de urmărire, astfel dresați, încît să atace omul. După o vreme, s-a așternut tăcerea" - după cum ne povestește, cam senzaționalist, Marius Oprea? Sau mai curînd astfel: "Auzind Șușman de această dezlănțuire diavolească împotriva consătenilor săi, s-a hotărît să pună capăt terorii prin sacrificiul său suprem. Astfel, a venit în sat, s-a adăpostit în șură și a trimis un copil cu un bilet la miliție, informînd unde se află. Securității au năvălit ca la un atac împotriva unei mari formații inamice și au găsit... un Om, care se împușcase" - după cum ne comunică ziaristul Virgil Lazăr?

Eugeniu Sperantia - "Se risipește vechea poezie"

Constantin Cubleșan

Prin anii '60, pe străzile Clujului putea fi văzută, din când în când, totuși destul de des, o pereche de oameni în vârstă, trecând agale, cu un pas mai degrabă încetinit decât oboșit, ținându-se la braț, gest ce voia să arate celor din jur că în cuplul lor era încă deplină armonie și pojarul dragostei, ce arsese câmdva, încă nu se stinsese cu totul ("Aș vrea să merg ținându-te de mână,/ Pe-un drum împodobit cu flori și stele /.../ Povestea mea e goana după răză" - *Sonete pentru X*). Îmbrăcați după moda din prima parte a secolului - el cu pălărie de fetru, culoare închisă, cu fulgarin amintind ținuta eroilor din filmele americane de dinainte de război, cu un costum ce-și avea vestonul încheiat la toți nasturii, evident, nelipsita vestă, cu o cămașă întotdeauna albă - gulerul scrobrit și susținut de o lavalieră înnotată artistic, ușor lăsată peste piept -, era în totul un veritabil domn, un aristocrat de o eleganță decăzută, dar capabilă să impună încă respect și admirație; un cuplu ce trecea printre oameni ca și când nu i-ar fi văzut, răspunzând ceremonios acelora care se întâmpla să-i salute, oprindu-se cu distinsă politețe ori de câte ori - vai, cât de puține ori! - cineva se înfățișa căutând un pretext de conversație. "E poetul Sperantia", șoptea cineva; "E profesorul Sperantia", preciza altcineva, petrecând cu privirea perechea celor doi, o privire contrariată de obicei, căci în peisajul bătrânului oraș intelectual de pe malurile Someșului nu erau mulți aceia care aminteau, prin petrecerea lor (nu clandestină dar oarecum inoportună pentru cei ce impuneau măsura vremii de vitalitate muncitorească), amintind vremurile de odinioară: Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Ștefan Bezdechi, Teodor Naum și încă vreo câțiva oameni de știință de altă dată, cărora nu li se afla locul potriovit în noua societate (imaginea unui Emil Racoviță, care în anii de imediat după război, când nu primise cartele de alimente și de îmbrăcăminte, fiind taxat ca având relații cu burghezia, ostentativ dus în zori de zi la măturatul străzilor, nu pare azi verosimilă deși faptul e de o realitate cât se poate de crudă). Eugeniu Sperantia își urma traseele, devenite aproape un ritual: un drum pe strada Horea, la redacția revistei *Steaua*, celălalt, în centru, urcând treptele întunecate ale imobilului ce găzduia la parter *Librăria Cartea Rusă* (fostă *Cartea Românească*, devenit apoi *Universității*, pentru ca azi să se numească, după o firmă ce nu spune nimic în cultura românească: *Diverta*) și unde, la mezanin, se afla redacția revistei *Tribuna*. Era primit de fiecare dată, de către tinerii scriitori ai Clujului, cu mult respect dar și cu o anume distanțare protocolară, pe care bătrânul (nici nu era chiar atât de bătrân - de o vârstă cu Victor Papilian, care însă trecuse la cele veșnice cu vreun deceniu în urmă) se prefăcea a nu o remarca. Uneori, *pictorașul* Ion Antoniu, ce purta asupra lui, întotdeauna, un aparat de fotografiat, se apropia circumspect și cerea îngăduința de a-l immortaliza (pe o peliculă de proastă calitate) pentru... istoria literară (Unde vor fi, oare, acele fotografii!). El accepta cu un surâs condescendent, de parcă ar fi vrut să spună: Care istorie literară? Poate tocmai de aceea mi-a rămas în auz și în amintire, versul de început al unui sonet pe care l-am citit odată, la un recital de poezie de la Casa de

Cultură a Studenților, unde fusese invitat alături de alți poeți, mai tineri, din urbe (Asemenea întâlniri erau frecvente în acei ani și se țineau fie la Casa Municipală de Cultură, fie la Casa Universitarilor - în sala mare sau în sala mică -, în amfiteatrul clădirii universitare din parcul orașului, nu de puține ori la cluburile muncitorești: Carbochim, "16 Februarie", Metalul ș.a.), în prezența unei săli arhipline de studenți (și nu numai), un vers în care se aduna tristețea profundă a unui trecut ce părea multora defunct: "Se risipește vechea poezie..." Sperantia a făcut aici o pauză, deși sonetul în sine nu i-ar fi cerut-o, atâta cât să lase auditoriului momentul de reflecție și de înțelegere a verbului, pauză de efect, căci ropotele de aplauze ce au izbucnit cu o energie copleșitoare, voiau să spună: nu, încă nu, încă ne mai leagă ceva de... vechea poezie.

Eugeniu Sperantia venea însă dintr-un alt timp și-și purta cu demnitate în zodia ce, evident, nu era a lui, condiția de poet, de profesor universitar, de intelectual rasat, cu emblematică altitudine. Intrase în literatură prin poarta revistei lui Ovid Densusianu, *Viața nouă*, cu apariție la București, din 1905, revistă simbolistă, opusă programatic *Semănătorului* lui Nicolae Iorga, deschisă producțiilor tuturor tinerilor moderniști, alături de traduceri din Claudel, Remy de Gourmont, Apollinaire, Paul Valery, Proust, Gide, Mauriac ș.a. Tânărul Sperantia (n. 1888) debutase aici în 1906, cu articole, după ce trecuse prin cenaclul lui Macedonski, și se ilustrase cu vocație ceremonioasă de parnasian: "Sub uriașe bolți de arbori, înăbușiți de-acățatoare,/ Lucește-o candelă aprinsă în noaptea care nu mai moare./ O candelă ce pare-o jertfă a unui suflet osândit,/ Pe trunchiul rețezat de trăsnet, în vechiul parc pângărit./ Dar cine oare-o fi uitat-o și cine-o fi aprins-o oare/ Sub uriașe bolți de arbori înăbușiți de-acățatoare?" (*Misterul candelii uitate*).

Fără o ordine cronologică, antologia de *Poezii* (Editura Pentru Literatură, București, 1966) uitată aproape cu desăvârșire azi, după abia o jumătate de secol (e mult? e puțin?), adună între copertele sale o *integrală* a poeziei lui Eugeniu Sperantia, ce s-a concretizat, mai înainte, în plachete receptate cu interes și chiar cu anume frenezie, la vremea lor; *Zvonuri din necunoscut* (1921), *Pasul umbrelor și al veciei* (1930), *Sus* (1939), impunându-l ca pe un rafinat cultivator de prozodie rară, ce solicită virtuozitate și impecabilă stăpânire a cuvântului armonic. De altfel, el este și autorul unui mic tratat de versificație, scris eseistic, *Inițiere în poetică* (1968) dar și al unor volume de filosofie, estetică, sociologie și psihologie care i-au asigurat reputația nu doar între studenții clujeni sau, mai înainte, orădeni; de la catedrele facultăților de drept ținând cursuri de autentică inițiere în cultura filosofică, dezvoltate în cărți ca *Apriorismul programatic* (1912), *Contribuții la filosofia magiei* (1916), *Frumosul ca înaltă suferință* (1921), *Tradiția și rolul ei social* (1925), *Fenomenul social ca proces spiritual de educație* (1930), *Curs rezumativ de filosofia dreptului* (1932), *Principii fundamentale de filosofie juridică* (1936), *Supremația credinței pure* (1939), *Introducere în filosofia dreptului* (1944),

Resorturile psihologice ale evoluției umane (1947) ș.a. Era un mare iubitor de muzică, autor al unor erudite excursuri eseistice în domeniu: "*Papillon*" de Schumann. *Sistem de estetică* (1934), *Medalioane muzicale* (1966), dar și sensibil memorialist (*Figuri universitare*, 1967). Cu toate acestea, istoria literară îl reține mai ales ca poet de o personalitate aparte, împlinită la cumpăna curentelor moderniste din prima jumătate a veacului: verism ("Astăzi bătrâna din fund se mută cu totul, aiurea.../ Poarta-i deschisă la gang și-n gang pustiește curentul./ Ploaia mărunță-n răstimp stropește-n dispreț camionul./ Calul așteaptă citind, miop, prin pietrele străzii./ < Omul > cu pasul greoi aduce-un dulap în spinare./ Apoi o cană și-un coș, un scaun în două picioare./ Patul de scânduri și-un sac, o ladă și două boccele.../ Funii-nnotate le strâng - sordidă iubire vulgară /.../ Trece convoiul grotesc; bătrâna, urmându-l de-aproape./ Duce-un borcan de magiun și-o carte cu psalmii lui David" - *Hexametria convoiului grotesc*), neotraditionalism, cu evidente rezonanțe eminesciene, ca în această poezie cu trimiteri spre *Strigoii*: "Un transparent sicriu lucește topit din limpede cristal/ și-n el o zână blondă doarme, păstrând pe frunte o cunună /.../ Iar eu, înmărmurit de-atuncea în fundul râpei de granit,/ Visez că numai eu și dânsa dormim pe-ntregul infinit" (*Desigur, voi m-ați plâns atuncea*), fidel unui simbolism încărcat metaforic de parfumuri exotice, uneori bacoviene ("Când ploaia bolnavă, ce plânge și-aleargă pe negrele strade,/ Sperând adăpost să găsească, lovește-n ferestrele reci,/ Când nimeni nu știe că trupu-mi în putredă pulbere cade.../... Ce tristă e-n seară odaia din care plecat-am pe veci! /.../ Un jilt lângă foc meditează; claviurul gândește-o poemă;/ Lumina din sobă se-alungă în fund pe-nfloratul tapet./ Perdelei dând chip de femeie, consolei dând chip de trieremă,/ și capului glas de ceasornic, dând chip legănat de sonet" - și totuși...), alteori, pur și simplu, baladești: "Trece prin târg un străin ce n-are nimic de vânzare./ N-are nici aur, nici cal, nici lance, nici pavăză n-are./ Umblă de-a pururi străin, prin târguri de-a pururi străine;/ mica-i vioară de lemn și-o poartă prin lume cu sine./ Râde duimul de proști de palidul Vântură-țară,/ Babele hâde-i croiesc porecle de răs și ocară;/ Numai copii, șoptind în dosul porțiței închise,/ Tainic îl cheamă, ghicind că-i omul din basme și vise./ Însă-n amurgul când, reci, vin umbrele din peștera rece./ Când fluturare de corbi pe vârful bisericii trece./ Glasul vioarei de lemn, tremurând în văzduhuri străbate.../ Plouă pe suflute foc izbucnit din adâncuri uitate" etc. (*Hexametria străinului*).

Fără să fie un experimentalist, Eugeniu Sperantia decantează sonoritățile verbului liric în prețioase forme prozodice de un clasicism formal cultivat, într-adevăr, de... vechea poezie. Să scrii în hexametri nu e deloc banal în plin secol douăzeci, dar poetul pare, oricum, desprins cu totul din contemporaneitate ("Desprins dintr-a concretului zăbrele" - *Sonete pentru X*) legându-se galant pe teme și motive eterne, dezvoltate în halouri misterioase și fantastice, ca de pe tărâmurii de basm ori de mit: "Drumul cu praf, îndoit și blajin ca șarpele casei,/ Doarme prin ierburi și spini, uitat în noaptea cu lună./ Alb, se prelinge prin sat ca-n legenda cu râul de lapte;/ Alb, ca ștergarul curat, s-așterne bisericii-n ușă;/ Alb, se-ncovoaie pe deal ca un veșmânt de fantomă,/ Subliniind cu-nțeles un mic cimitir singuratic./ Drumul cu praf, tovarăș de drum al celor mai sin-

(continuare în pagina 15)

poezia

Cosmin Perța

Poem mult prea scurt

Și eu, acum, când sunt aici, ma gândesc la decapitare, un lucru care i s-ar putea întâmpla oricui, în orice realitate.

Lângă părul ei de abanos, Sulamita, lângă coapsele ei, nufărul umed și crud se va deschide și mierea, Sulamita, mierea de acum înainte pe străzile regatului se va furișa.

Pieptul bunicii mele

Pieptul bunicii mele găurit de pietre nu e un poem.

A început prin 1987, eram un băiețel numai bun de crescut, pe atunci eram pur, pur cum poate fi apa unui izvor cu uraniu din Maramureș.

Țeposu era nașul meu și când venea pe la noi obișnuia să mă ia ore întregi în călătorie și-mi arăta, și-mi spunea una și alta, apoi mă întreba câte versuri din Eminescu am memorat. În 1998 nu memorasem nimic, iar în 1999 el a murit. Am fost la înmormântare ca un puștan ce eram, am văzut-o pe Dia, de atunci niciodată nu o am mai văzut, iar imaginea ei, blondă, înlăcrimată, mi-a dat un model de visat. La înmormântare s-a mîncat, s-a băut și a fost foarte frig, era lume multă, mai multă decît mi-aș dori, copil, pentru mine.

Cu o săptămână înainte să moară, Ulici a trecut pe la noi. Era vioi, era hotărât, ceva avea cu adevărat să moară.

Săplăcan m-a crescut ca pe un fiu, mi-a dat un loc de dormit, mi-a dat un loc de băut, mi-a dat un loc de lucrat, mi-a dat un loc de visat, mi-a dat un loc de trecut. M-a învățat cât m-a învățat, dar păcat că eu atunci nu prea dormeam, nu prea iubeam și nu înțelegeam și a trecut.

Săplăcan a murit lângă mine, deși m-am ferit să se întâmpale așa, moartea lui ca moartea unui astronaut belgian.

Dar floarea dalbă și netedă a memoriei nu-mi dă răgaz să nu amintesc că în 1994, zi de vară, cu pământ răscolit, l-am descoperit pe bunicul meu cu creștetul despărțit de trup. Că atunci am realizat că tot ce însemna mare, minunat, adevărat, putea dispărea dintr-o dată.

De atunci moartea este prietena mea și o îmbrac tot mai sărac, mai iei pe unul, mai renunți la un brocart. Moartea mea este o cerșetoare, se plimbă aiurea pe aici și nu știe pe cine să ia, moartea mea este atât de pregnantă încât nici nu poate exista.

Moartea mea nu e a mea, dar moartea lor e cu adevărat a mea.

Am pornit beat spre înmormântare, până acolo nu am reușit să mă îmbăt, ajuns acolo nu am reușit să mă îmbăt, după plecare nu am reușit să mă îmbăt.

La mormântul bunicii mele am săpat nouă ore și am scos numai piatră, pietre mari de peste cinșpe kile. Apoi am băgat-o în groapă și piatra am pus-o peste sicriu.

La un moment dat am auzit cum un bolovan mic a spart sicriul și i-a trecut prin piept. S-a auzit doar un ah, așa cum scoate orice aer presat prin memorie.

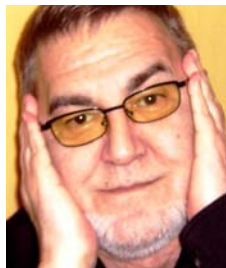
Fără titlu 2

Eu sunt doar un oligofren fără nație, învățat să profite, dincolo de orice durere, dincolo de orice simpatie, chiar și frățească. Eu încerc să-l învăț pe fratele meu ce e responsabilitatea, când el știe bine că și acum, la 28 de ani fără un pic, telefonul meu este plătit de mama. Eu încerc să-l învăț pe fratele meu cum se ajunge în lume, pentru că eu știu că pentru a fi genial trebuie să-ți lipsească totul.

Nu mai am ce-ncerca, nu mai am ce face, fratele meu este un strălucit chirurg al propriei mele familii, un avocat grozav pentru un proces încheiat, în care nu am pierdut și nu am câștigat. Șaizecistă expresie, veți spune șaizecistă, voi spune și eu, doar pentru voi, Singurii care au văzut un cadavru despăcat.

Cum aș putea eu să-l învăț pe fratele meu că, deși nu contribuie la bunăstarea familiei, deși am fost mereu un parazit, atâta vreme cât sunt, cât e, nimic nu a fost irosit, cum aș putea să explic marea răutate a mărilor ce prin gâtlejuri ni se revarsă și nu o putem explica:

ascultă splendoarea uitării în vremea ei, măneca de sare a mării, eu când treceam pe aici, ca tine, mă simțeam scuturat de ceva.



emoticon

D'ale democrației

Șerban Foarță

1. Un gazetar m-a întrebat odată dacă urmăresc actualitatea politică, - și cum: frecvent? Sporadic? Inevitabil, i-am răspuns; și chiar frecvent. Deoarece televizorul „pătrunde-n casă și în gând”, cu actualitatea lui politică cu tot.

Care, îndeobște (nu fără, totuși, unele excepții), irită, enervează, e cronofagă și, adesea, manipulatorie, dezamăgind adânc, de obicei...

Pentru că suntem, mai mereu, *înaintea, după* sau *în timpul* unor campanii, lungi, electorale (inclusiv alegerile subsecvente), îngădui-ți-mi să remarc în ce constă unul din neajunsurile, nu puține, ale sistemului „curat constituțional”.

Acesta presupune, fie din patru-n patru ani, fie din cinci în cinci (*grande mortalis aevi spatium*, - dacă-i vorba d'un Traianus Imperator!), fie din când în când, alegeri.

Alegerile presupun campanii - cum am mai spus-o și o știți - electorale.

Campaniile electorale presupun mari cheltuieli de energie (fizică, psihică, elocutorie, financiară), adică mult stres (fie stradal, alias *Strassenstress*, fie

în spații protejate), - pe scurt: bușeală, nădușeală, răgușeală.

Astfel încât providențialii noștri aleși vin la putere gata obosiți!

Bateriile li s-au descărcat, în mare parte, în campanie. Imaginația le-a secăt, tot în campanie.

După ce-și beau (*de față cu noi, dar fără noi*) clondirul de șampanie electorală extra, par (și chiar sunt) sleiți.

Sleiți de puteri, - dar nu și de Putere...

La care (în paranteză fie spus) parvin, de obicei, în toiu iernii (care, la noi, e ceea ce știm bine, adică... nu ca vara).

„Și ninge ca-ntr-un cimitir.”

2. Democrația (laică,-ndeobște) își are, și ea, religia ei: aceea a *majorității*.

A uneia care se cheamă *simplă*, în cazul electoralului de rând.

Or, aici, se nasc o serie de probleme...

Dacă suma celor ce aleg e una modică, să zicem: 9, - 5 față de 4 reprezintă o majoritate.

Dacă suma celor ce aleg e, însă, una mărișoară: 90, de pildă, - 46 față de 44 mai reprezintă o majoritate?

Mai reprezintă, nu spun nu, - dar una foarte ușurică.

Dar, în cazul că electoratul (cel, bineînțeles, activ) e, cam ca în țara noastră, în număr de 9.000.000, - 4.500.001 față de 4.400.099 ce naiba de majoritate este?

Una, firește, derizorie, chiar stupidă (ca, vorba ăluia, *the stupid people!*), și, pe deasupra, absolut meschină.

E ca și cum ți-ai cumpăra un lucru cu 499,99 RON și-ai aștepta să ți se dea rest 1 (un ban) de la hârtia de 500!

E drept, sunt țări în care mai-nimicul ăsta ți se dă automat, fără să-l ceri în chip expres, - expresia „reține restul!” fiind, probabil, o violare a „ethosului protestant al muncii”.

Să revenim, însă, la majoritate: „le Règne”, adică, „de la Quantité” (cum ar fi spus René Guénon), și, acceptând-o, drept criteriu democratic, - să spunem doar că celei *simple* i-am prefera una *calificată*.

Numai că,-n cazul ăsta, alegerile ar necesita nu mai știu câte tururi de scrutin.

Dar ce, un trai în preajma urnelor de vot n-ar fi și el, oare, *une vie dévote*, - pe placul nu doar al lui Saint François de Sales, ci și al agenților electorali sau al directorilor de campanie...

proza

Piața Traian (semifictiune)

Mircea Pora

În memoria prietenului meu clujean, Sextil Crăciun

IANUARIE: Imagini ale unor mari ninsori, debordând în afară, de pe ecranul unui televizor, abandonat, probabil, pe trotuar. Senzație de iarnă lungă, de ceață, prin care alunecă trenuri legate între ele cu frânturi, străfulgerări de vis. Piața, ca-ntotdeauna, imposibil de descris, un spațiu fugitiv, cu culori ce durează o secundă, un spațiu unde se pogoară tone de umbră, se înșiruie amurgurile a mii și mii de zile. Ninge iarăși masiv și parcă fulgii intră în buzunarele celor care tremură de frig. În timp ce privesc prin vitrine, mă gândesc la mari pictori, artiști, care prin aceste locuri n-au călcat niciodată. În urechi îmi sună și pașii unor academicieni ce se-ndreaptă, fără a privi pe nimeni, spre mesele lor încărcate de hârtii și tomuri. Nu departe de piață e gara, ochi deschis al istoriei, fumegând, arzând mocnit sub povara semnalelor, a garniturilor, ce parcă trag după ele, într-o grea urnire, lacuri, păsări și alte vietăți. Foșnete, zgomote mici de buzunar, voci întretăindu-se. De zeci de ani, decorul e același, un deal, prin alternanță, toamna galben, primăvara, verde... nimic maiestuoz, monumental, puternic ca o lamă de pumnal. Din resturile unei orchestre, din cutiile unor violoncelle, se preling în afară porumbei cu aripi ascuțite ca niște ace de gheață. Cum n-am nicio treabă, las după-amiaza să ardă încet ca o lumânare. Un aer făcut din sticle, transparențe, vârteje, ce coboară de la mari înălțimi. Uitându-te așa, de jur împrejur, ai senzația că pot ieși, oricând, din cine știe ce așeză-minte, domni subțiri ca niște șervețele. Se încheagă și imaginile unor nunți, pe care, după ceasuri de petrecere, mâini puternice le-au împins ca pe niște pachete, pe nesfârșite părții de gheață. Piața Traian ar vrea să-mi vorbească și nu poate, citeșc în ochii ei somnolenți acest adevăr. Multe dintre casele ei seamănă cu niște pisici, cărora Cel de Sus le-a înțepoșat vederea. Astfel, crezi că totul alunecă aici dincolo de puterea organelor noastre de simț. Trec tramvaie, unele galbene ca și porumbii fierți, altele cenușii, ca și norii încărcăți de ploaie. Două mari biserici fac ca pentru muritori, iarna să pară mai ușoară. Într-un dans subtil, vântul tulbură frunze în spațiul pustiu din fața lor. Înserarea aduce cu sine un ultim bătrân, pe care-l depune în dreptul unor burlane. Stoluri de păsări vestesc întunericul, prin ale cărui coridoare nu mai circulă aproape nimeni...

FEBRUARIE: Poate sunt eu puțin obosit de gări, spitale, temeri, ce apar, dispar pe coridoare, dar îmi face impresia că în Piața Traian toate se rotesc în sensul acelor de ceasornic. O iarnă în curs de slăbire, dar care continuă să rupă perdele, să amenințe cu pumnii, să spargă oglinzi. Mă surprind pomii rari ai pieței, aproape scheletici în lipsa lor de frunze. Vântul, acest prețios amic al anotimpurilor reci, cu tăieturile lui fine, cu loviturile lui aprige de bici. Câțiva oameni traversează piața cu mers elastic, de parcă ar fi fost dansatori, pe scenele din Viena. Revenind la vânt, poate chiar din cauza lui, cu corzile ființei mele întinse, aud scârțâind atâtea uși. Și poate tot din cauza lui și liniștea umbroasă, neobișnuit de adâncă ce domnește între hainele vechi. Piața seamănă, uneori, cu un ochi înțepoșat, cuprins de aburii unei agonii, alteori, cu un fotoliu în care te așezi, îți pui sufletul alături, încercând cu toate forțele

să lupți contra propriei naturi... Înserările se lasă cu aripi calme peste pavele, guri de canal, linii de tramvai... Amintirile unui circ, cu lei ce mâncau franzele, tigrii ce acceptau iaurturi, elefanți incapabili de orice figuri, continuă să persiste. Îi spun umbrei mele că până acum, am vizitat mult prea multe muzee și mult prea puține grădini. Treptat, straturile de liniște poate vor veni din toate cele patru puncte cardinale. Apoi, o pală de vânt, ca un tango printre mobile vechi. Sunt dese acum momentele când aș vrea să mă preling în moarte, înconjurat de cristale, tablouri, uși deschise spre crânguri, păduri, locuri de popas pentru cei oste-niți. Ziua de naștere a tatălui meu a trecut ca un fulger și prin piață, stingându-se mai apoi în nisipul din fața unui birt. Acesta e intervalul de timp al anului când aș putea picta oameni mărunți, neînsemnați, sau aș putea aranja coruri care să colinde sate, mici orașele. Când și când, pânzele acelea pe care le văd în depărtare, s-ar putea să fie frânturi ale trecutului, pe care se arată chipuri, figuri, tot mai greu de recunoscut... Concret, pot să semnalez din nou spațiul pustiu din fața uneia dintre biserici. Deși e frumos pe bănci, nu e chiar nimeni, nici măcar umbrele umbrelor celor care, cât de cât, au fost atașați de aceste locuri...

MARTIE: În piața pe care doar vag am reușit s-o descriu, centrând totul în jurul unor turnuri și-a unor pachete de nori, o doamnă în roșu, folosindu-se de o trompetă, anunță: "Vine primăvara... vine primăvara...", după care, adresându-se, nu se știe cui, exclamă... "Trântorilor, să stați drepti în fața părinților voștri..." Scriitorii orașului circulă acum pe aici, făcând însemnări în carnețele. Iarna a trecut și peste ei, cu cozile-i aspre și lungi. Unora le-a mai redus metaforele, altora le-a mai subțiat imaginația, precum o maladie extrage sevele bune dintr-un organism. Cu toții vor să mai stoarcă ceva dintr-o anume istorie, să dea peste fizionomii cu șanse de a fi transformate-n personaje. Altfel, cu creațiile vechi, un soi de compoturi uitate prin cămări, ar fi greu de rezistat. După trecerile lor, se aude, invariabil, un cântec pe versurile: "De pe creste, din nouri, din munți / coboară în piață, cu bărbi, fără bărbi / poezii, prozatorii mărunți / cu acorduri mai fine decât vioara / specializați în Timișoara"... Clădirile, ce de bune decenii sunt mereu aceleași, un fel de flotă semiscufundată, au mai câștigat un grad în drumul ce duce spre statornicia ruină. Printre ele se strecoară, însă, și raze de lumină, pe care vor aluneca în piață porumbii primăverii, cei ce au trecut prin iarnă ca printr-un lung și dureros tunel... Magazinul de carne îmi atrage acum atenția prin forfota existentă în jurul movilelor de șuncă, de salam. De cumpărat, însă, se cumpără puțin, ceea ce permite vânzătorilor să se mai privească în oglinzi, să scotocească prin poșete după rujuri, creme, forfecuțe, să numere picăturile de sânge ce cad la intervale din produsele atârinate în cârlige. Într-o după amiază, în ușa magazinului de care vorbim, s-a oprit un dulău posomorât. El a ridicat întrebări, spunându-se, chiar, că ar putea să fie duhul pieței sau întruchiparea sărăciei. Trec de la o vreme contingente ce au străbătut iarna fără căciuli, paltoane, mănuși. Par niște oșteni participanți la al zecelea război mondial. Soarele de primăvară va rostogoli, cât de curând în piață, bile făcute din aburii unui sânge proaspăt, fragmente din spațiile calde, verzi, ale unor câmpii.

Totuși, între zidurile cenușii e încă frig, un fior de umezeală străbate aproape pe oricine...

APRILIE-MAI: Acum chiar că-mi pare rău după prietenii mei dispăruți, hainele lor înflorate, cine, oare, le va mai purta? Mergând spre Piața Traian, parcă trec mereu de pe un trotuar pe altul, dintr-un oraș în altul, de pe malurile indistincte ale unui ev îndepărtat, pe malurile secetoase ale unor decenii trăite în direct. Aleargă prin fața mea uniforme, mi se sparg în urechi pocnete de cizme și bocanci, se prefac în linii, contururi, în fum, tot ce-a fost mai demult palpabil și solid. Mă îndrept spre piață ca spre un loc unde aș putea vedea lebede cu ochi de diamant. Cuprins de bucurie plutesc printre fluturi, toată lumea înțelege că doresc să fiu lăsat în pace, că poate aceasta va fi ultima primăvară când voi mai activa ca un soldat al vieții. Ar merita, poate, cu competență, dăruire, să se facă un studiu al străzilor ce constituie baza de netăgăduit a pieții. Pe cea mai mică dintre ele, posibil să te simți îngândurat, cuprins de remușcări sau avânturi ce rapid se frâng. Pe celelalte, mijlocii și mari, poate pentru zecimi de secunde, să vezi palate, interioare nobile aranjate, colecții de rochii, diademe, tacâmuri, pălării, broșe, cravate, aduse aici cu trenuri, vapoare sau pe aripi de condor, de peste mări și țări. Într-o vitrină, acum, în plină primăvară, un pom rămas de la Crăciun. Imaginea lui palidă, îmbătrânită, nu deranjează pe nimeni. Și acum, iată acel personaj, ce pare să tragă după sine întreaga istorie a valahilor... bisericuțe, păduri, văi pentru fugă, mândre anonime, dictatori dispăruți în vreme, ca și o pereche de bocanci într-un ocean, sate, peste care plutesc în stoluri resemnarea și tăcerea. Omul e înalt, slab, necomunicativ și tocmai mănâncă un langoș. Eram în piață cam prin dreptul magazinului de reparat ceasornice și ochelari, când l-am zărit și pe acel domn, complet desprins de contingente, despre care se spune că poate strecura în creiere tot felul de vise. Pălăria lui neagră părea să-i fâlfâie pe cap... Primăvara a pătruns în piață pe aripile albe ale unor vânturi uscate. Vitrinele puse una lângă alta lasă senzația unor galerii de tablouri. Fiecare poartă de intrare se leagănă, parcă, pe imperceptibile valuri. Din ferestre, de pe coridoarele scurte sau lungi, de pe treptele tocite, ies în afară, în spațiul public, desenele aeriene ale unor intratabile măhniri. Locul concret despre care vorbim, altfel destul de prozaic, are puterea de a trimite, aproape pe oricine, pentru câteva clipe, în alunecări de vis. Dacă vii dinspre centru, piața îți apare ca un culoar prin care, iarna, vântul hohotește. Dacă o ataci din partea opusă, ți se prezintă ca o aglomerare de case ieșite dintr-o istorie, desfășurată, mereu, într-un spațiu fumuriu. Dar acum e primăvară și activitățile sunt în toi... se cumpără, se vinde, se consumă pâine, dulciuri, fructe, se circulă academic, țărănește, cu mers frânt, se întâlnesc veșminte frumoase cu dezonorante cârpeli. Peste toate plutește clipa, și în ciuda tuturor vopselelor, timpurile vechi... Se sting, se aprind lumânări, în Piața Traian, în plină zi, în plină noapte...

IUNIE, IULIE, AUGUST: Acum, în fierbințele verii, apar în ferestre, locuitorii statornici ai pieței. Au chipurile alungite, din pricina trecutelor vânturi și ninsori. Din trăsăturile lor se degajă și o anume nepăsare, o anume voință de a învinge urcușurile unor istorii grele. Cu o ureche, parcă ascultă pulsioni îndepărtate, cu cealaltă, zgomotele vieții de acum. Circulă vești despre anumite suferințe... bani, boli, singurătate, umezeală, spectacolul vast al unei învechiri generale. Încăperi arhicunoscute... pâine, lapte, "profi", mezeluri,

prinse cu piroane în încremenitele trotuare. În zilele cu adevărat fierbinți, piața e aproape pustie, ca o navă lăsată să alunece printre ghețuri, spre nord... Poți să mai crezi atunci că lumea e ascunsă printre hainele din galantare. Când aerul pleznește de căldură, te simți bine să-ți imaginezi că prin piață trec vagonete, se aleargă între ei copii cu bucle și picioare subțiri, își răsucesc capetele pe umeri, simulând veselia, pustiul, tristețea, inegalabili saltimbanci. Poate unii dintre cei ce se află întâmplător pe acolo, să regrete că nu sunt creatori... Nu e nici acum, în plină vară, în Piața Traian, o risipă de figuri distinse. Se amestecă pe un fond cenușiu, bătrâni, bărbați trecuți de jumătatea vieții, cu femei de felurite vârste, ocolite metodic de adevăratele bucurii ale existenței. Petele de ulei de pe pavaje, crengile unor pomi peste care au trecut ploii, zăpezi, furtuni. Cineva, un Atot-puternic, e posibil să privească amestecul uman, de undeva de sus, din norii strălucitori ca și bibelourile de cristal. Trec tramvaie aproape goale, biciclete împinse anevoie, chiar și căruțe lăsând în urmă doar zgomote și mici grămezi de fân. Mai pot trece și preoți, oameni cu prapuri, cete de elevi aflați în vacanțe, turiști pasionați, poate, de itinerariile modeste. Serile de vară, și ele fierbinți, sunt ale nimănui... Pe cerul ce, parcă, arde în tăcere, aluneacă, se clatină, luna. Clădirile se odihnesc, deja, în geometria lor, cei sensibili simțind cum o pace de nuanțe depresive se așterne peste tot...

SEPTEMBRIE, OCTOMBRIE: Vine toamna ce a stat mereu la pândă, cu-n alai de frunze și crenge, c-o orchestră în care la viori cântă, neobosită, tusea. Poetii, prozatorii mărunți sau nu, se agită, făcându-și de lucru prin piață, ca și gospodinele

ce se pregătesc să pună murături. O îmbrăcăminte mai caldă, dar și mai veche de atâta purtare, se va oglindi în vitrine. Se spune că piața va fi invadată de buruieni și flori mai puțin plăcute la vedere. Ca niște piese de colecție, delicate basole-riefuri vor mai sta pe clădiri, sprijinite fin de razele lunii. În acest început de toamnă, e posibil ca prin piață să treacă un domn citind din mers "Mănăstirea din Parma". În paginile cititorului e Sthendal, cu o altfel de lume și de epocă. Un fior de mirare, pentru acest lucru, s-ar putea să treacă atunci peste langoși, pantofii expuși prin vitrine, peste copertinele, vechi și ele, de cine știe când, în corul Pieții Traian... Dar iată că, luându-ne cu vorba, cu notațiile, luna septembrie se termină, ca o ultimă gură plăcută de ceai, și călcând pe rogojini de brume, peste toate devine stăpânitor, rotundul, robustul, octombrie. El umple de melancolie fiecare centimetru de trotuar, pe care, foarte repede, vor începe să alunece amurgurile, în fumuriul căroră, fiecare cu fiecare poate să fie confundat. Prin dormitoare începe să pălpăie focul, pisicile să cadă-n amorțeala lor de iarnă. Nimeni nu mai citește cărți pe stradă și nici timp pentru spirite nu prea mai este. Piața Traian se individualizează ca un loc unde bate vântul și banii sunt puțini...

NOIEMBRIE, DECEMBRIE: Diferența dintre cele două luni e minimă, un fel de gard, pe care și piticii pot să-l sară. Zidurile scot piepturile-n față, pentru ca prelunga ceață să se poată așeza pe ele. Lumea-furnicar a dispărut, acum împărați sunt indivizii cu degetele vinete și mersul șubrezit. Piața a renunțat să mai cheme pe cineva s-o viziteze. E vremea cu cele mai umbroase ceasuri pe care le cunoaștem. Le e frig și cărților din librării și stofelor și obiectelor de metal ce

și-au mai pierdut din strălucire. Într-un cărucior, un infirm, cu mănuși de blană și o pungă în brațe. În spatele lui, parcă din gulere de ceață se înalță castele. Literații care asudau prin vară, luându-și însemnări, lipsesc cu desăvârșire acum. Câte metafore-i așteaptă suspendate în aer. Orice zvon legat de ei poate fi crezut... că ar fi plecați cu vagonete prin păduri, că sunt angajați în acțiunea de colectare a impozitelor, că se ascund în aerul sec al bibliotecilor, că scriu, scriu cu îndârjire, în locuri doar de ei știute despre specificul Pieței Traian... căci, spun cronicile, de-a lungul vremii, multe s-au petrecut aici... bătaii cu mititei și sarmale, mici demonstrații revoluționare, încăierări cu vărsare de sânge, comerț ilegal, idile forțate sau liber consimțite, conflicte cu forțele de ordine. Dar în timp ce eu consemnez aceste lucruri, primesc informația că la fața locului, desprinsă de sora ei umedă, a sosit în triumf, de una singură, luna decembrie. Ar fi păcat să încerc s-o descriu. Zgomotele sunt acum mai înăbușite, se respiră mai greu, pașii sunt nesiguri, chiar alunecoși. Peisajul ar putea fi intitulat "Singurătate în alb"... Noaptea vin repede, curgând, parcă, asemenea unor uleiuri din cer. Cineva, poate un glumeț, spunea că anul acesta se va petrece un miracol... În Piața Traian va ninge cu Piața Traian...

"Se risipește vechea poezie"

(urmăre din pagina 12)

// Drumul cu praf, tovarăș de drum al celor mai singuri,/ Drumul cu praf, oglindă negrit-a vieților noastre,/ Trupu-i fluid, în adânc, adăpostește ascunsă/ Urma-ncrustată pe veci din grinda pașilor noștri" etc. (*Hexametree drumului*). E în creația aceasta - zămislită cu adevărat în creuzetul din acel turn de fildeș al parnasienilor - o emoție cenzurată intelectual, impusă de altfel și de temperamentul meditativ, contemplativ al poetului, filtrând subiacent infuzii filosofice, cu o discreție bine stăpânită, ce vine totuși dintr-un filon romantic și care mizează, înainte de toate, pe o imagistică misterioasă, încărcată de simboluri pure, diafane în felul lor, de o *inocență* a legendarului existențial, în sine, anistoric:

"La mănăstirea fără cruce de-un secol toaca nu mai sună,
Și-acuma noaptea e grozavă, și geme cerul de furtună.

La mănăstirea fără cruce de-un secol nimeni nu mai vine,

La mănăstirea deznădejdiei în poartă bate nu știu cine.

-Drumeț străin ce bați în poartă la mănăstirea fără cruce

E blestemată mănăstirea, să nu te-ncumeți a te duce...

La mănăstirea fără cruce lucește-o galbenă lumină,

Un pustnic mort deschide poarta înțepenită de rugină.

Tu legi de-un stâlp al porții calul și-apoi pătrunzi în coridoare,

La mănăstirea fără cruce se-nchid puternice zăvoare...

Din mănăstirea fără cruce, drumețul n-o să mai apară,

De-atunci trecut-au multe zile, iar calul stă și-acum afară".

(La mănăstirea fără cruce).

Poezia lui Eugeniu Sperantia e ceremonioasă, solicitând cadențe diverse ale versurilor de virtuoșitate prozodică, fără niciun fel de bravadă ostentativă. Discursul liric, lipsit de exaltări temperamentale, urmează linii melodice de cântec sau de sonet, de baladă ori de pură notație picturală, de sonate ca și de capricii, în decalchieri după o veritabilă contrapunctică muzicală. Atmosfera îndeobște e încărcată de mistere nocturne ce izvodesc din spații insolite, tenebros medievale, pe care poetul le evocă, le recom-pune fascinant, din detalii de un pitoresc al fabulosului insinuat ("Castelul cu ogive, gigant zdrobit de vise,/ Din parc de plopi și-arată bătrâna față sumbră./ Comori neprețuite în sânu-i sunt închise./ Din vremile trecute, năluci spăimântătoare/ Păzesc mereu castelul ascuns în val de umbră./ Castelul cu ogive, cu poduri mișcătoare" - *Sonata IV. Nictemerion*), după un tipic neoparnasian ("Palat de marmoră-aurie și cu pilaștri de safir,/ Clădit pe spuma fugitivă a unei mări de pe Saturn.../ Pe val plutesc corole roze într-al parfumului delir.../ Din fundul mării se ridică suspinul sistrului nocturn /.../ Din zări sosește peste ape un abur alb, fosforescent./

Trup mlădios de Saturnină, ființă stranie stelară,/ Cu siluetă de femeie, țesută-n raza cea mai clară.../ Pe suprafața mării trece plutind în golul transparent" - *Saturn*), ce poate părea o poezie vetustă, anacronică. Dar, tocmai această *locuire* în atemporalitate face originalitatea creației lui Eugeniu Sperantia. E în totul o poezie a trăirilor lirice în sine, o poezie decantată din viziunile simboliste ("Chitare lungi și încrustate vibrau în plânsul lor cromatic./ Ca trei fantasma diafane în umbra visului eteric,/ Trei odalisce fericite dansau... dansau... în întuneric,/ Călcând petale-mprăștiate din trandafirul aromatic;/ Chitare lungi și încrustate vibrau în plânsul lor cromatic" - *Fantezie orientală*) și dusă dincolo de ele, într-o subtilă reflecție asupra condiției existențiale a omului ca stenică ființă cosmică: "Ești armonia ce domnește în Cosmos și-n Eternitate" (*Lumină ce cobori în mine*).

Redescoperită azi, în plină eferescență a unei exultări lirice de violentă imagistică a terifiantului, a grobianului adesea, a maculării limbajului până la obscen, această poezie reverențioasă și galantă, de rafinament al expresiei, poate deveni, măcar pentru o clipă, *balsamul* necesar unor firi agasate în propria lor sensibilitate funciară: "Cărți răsărite din vis și din valul fierbinte-al gândirii,/ Voi sunteți stele ce vin să reverse chemări și avânturi,/ Voi sunteți flori ce-alinați, luminându-ne-ntreg viitorul,/ Fără de voi n-am mai fi decât hoarde mânate de patimi" (*Stele, flori, cărți...*).

interview

„Scriitorii închiși din motive politice erau maltratați până la exterminare”

de vorbă cu criticul Alex. Ștefănescu

Andreea-Cristina Oltean: - *Ați publicat în 2005 Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000. Ținând cont de aceasta, ce credeți că s-a întâmplat cu literatura română în perioada dictaturii comuniste?*

Alex Ștefănescu: - Răspunsul cel mai scurt este: a supraviețuit. A supraviețuit cu mari pierderi, dar a supraviețuit; nu a dispărut, deși putea să dispară. Exista acest risc în condițiile în care și alte instituții au dispărut în timpul comunismului. Și unul dintre numeroasele exemple este parlamentul, instituția cea mai reprezentativă pentru democrație. Parlamentul a fost înlocuit de Marea Adunare Națională. Se poate afirma cu toată certitudinea că parlamentul în timpul comunismului a dispărut și a fost înlocuit cu o caricatură de parlament, care nu poate fi considerat parlament. Exact aceasta intenționau să facă comuniștii și cu literatura, să o desființeze prin transformarea ei în altceva, într-o falsă literatură, într-o caricatură de literatură, într-un instrument de propagandă.

- *Ce greutăți vă întâmpinau, ca scriitor, atunci când doreați să publicați o carte în perioada comunistă?*

- Cea mai mare greutate pe care o întâmpina un scriitor pentru a publica în perioada comunistă era autocenzura. În încercările pe care le-au făcut autoritățile comuniste de a înăbuși literatura s-au folosit și de cenzură. De cenzura care a fost drastică în timpul lui Dej și insidiosă, perfidă, în timpul lui Ceaușescu. În timpul lui Ceaușescu s-a desființat cenzura, dar responsabilitatea cenzurii revenea autorilor și editorilor; te obligau să te cenzurezi tu însuși și, dacă nu te cenzurai, tot se afla și tot îți era retrasă cartea din librărie; scriitorii ajunseseră să scrie foarte timorați, obsedați de gândul că încalcă vreun tabu; interdicțiile mergeau până foarte departe, erau interzise nu numai anumite idei considerate nocive, cosmopolite sau anticomuniste. Erau interzise chiar cuvinte, practic din dicționar se scoteau anumite cuvinte. Nu cuvintele alea deocheate, la care știi că se gândesc tinerii de azi de multe ori, ci cuvinte care acum par cu totul inofensive; de exemplu nu avea voie să apară cuvântul „cruce” într-o poezie, sau cuvântul „biserica”, sau cuvântul „moarte”. Dacă foloseai cuvântul „moarte”, era ca și cum n-ai fi fost destul de entuziasmat de construcția comunismului. N-aveai voie să folosești cuvinte care evocă dragostea, nu puteai să vorbești de buze, de sâni, de alte părți ale corpului și mai... intime nici nu puteai fi vorba, puteai să o pățești rău de tot dacă făceai vreo încercare să le numești. În paranteză fie spus, după '89, ca reacție la aceste restricții, s-a revărsat în literatură un torent de cuvinte licențioase, care nici ele nu sunt literatură, ci un fel de revanșă nevrotică pe care și-o iau scriitorii pentru ca li s-a interzis multă vreme să scrie mai deosebit. Trebuie să treacă foarte mult timp până când să se regăsească echilibrul.

- Era nevoie ca în cărțile sau publicațiile la care scriați să existe referiri la regimul comunist, să faceți anumite trimiteri la „realitățile” socialiste pentru a fi publicate?

- Ca să vă dați seama de modul cum acționa regimul comunist împotriva libertății de exprimare a presei, am să vă povestesc cum se făcea documentarea și cum se scria un articol în timpul dictaturii comuniste. Prima mea întâlnire cu gazetăria a fost o întâlnire cu

un atelier de retușat, iar întâmplarea are pentru mine o valoare simbolică. De fapt, presa în general, în România, era un atelier de retușat. Presa avea misiunea să retușeze realitatea. Ziariștii nu se supuneau toți acestei pretenții a partidului unic. În special cei talentați căutau subterfugii. Căutau să se exprime fie și indirect, dădeau dovadă de ingeniozitate. Pentru că aveau sentimentul importanței profesiei lor și refuzau să fie disprețuiți. Însă scopul presei în regimul comunist acesta era: să retușeze realitatea, să o facă așa cum voiau conducătorii țării să fie prezentată publicului. În aceste condiții documentarea pe teren era un ritual golit de orice sens pentru că, atunci când se întorcea în redacție, ziaristul scria ceea ce ar fi scris și dacă nu s-ar fi dus pe teren. Lucrurile erau stabilite, se știa dinainte ce ai să scrii. Drept urmare, trăiai în permanență sentimentul inutilității, al zădărniceii, al absurdului și nu puteai să ajungi să te exprimi decât dacă aveai o forță morală extraordinară.

Reiau: cum se juca această comedie a documentării? Îți făceai o delegație. Ți-o semnau șefii. Îți luai bilet la tren sau la avion, dădeai telefoane celor pe care urma să-i vizitezi, ca să fii așteptat, explicai ce dorești să afli, călătoreai cu trenul, stăteai în tren o zi sau o noapte ca să ajungi la destinație. Ajuns acolo erai preluat de reprezentanți ai conducerii locale, care ar fi vrut din toată inima să stea mai mult cu tine la restaurant decât să te ducă să vezi ce aveai de văzut, dar ei erau obligați să simuleze că îl ajută pe ziarist să se documenteze. Și te duceai, și vedeai, și ceea ce vedeai era dramatic, dar degeaba vedeai, pentru că nu puteai să scrii ceea ce vedeai. Puteai să scrii, dar nu s-ar fi publicat, în niciun caz. Și atunci ori începeai un război de istovire reciprocă a forțelor cu cei de care depindea publicarea, cu cenzura, ori te resemnai și scriai, firește, cam ce ar fi vrut ei să se scrie. Cred că aveți deja destule dovezi de inutilitate a documentării în perioada dictaturii.

- Existau anumite subiecte, teme etc. pe care scriitorul nu avea voie să le trateze?

- Da, existau. Numeroase. Cu greu te descurcai prin hățșul de interdicții, care se mai și modifica în timp, în funcțiile de împrejurările politice. Era considerat în principiu suspect autorul care scria despre: trecutul României (fără să-l privească dintr-o perspectivă marxist-leninistă), partidele istorice, Occident, rolul nefast jucat de URSS în evoluția României, monarhie, religie, moarte, sexualitate, filosofia nemarxistă etc. Comuniștii le explicau scriitorilor cum anume să interpreteze fiecare situație. Dialogul între cele două părți era de fiecare dată un eșec. Ca să mă fac înțeles, am să mă refer la o stenogramă, pe care am reprodus-o în *Istoria mea*, a unei discuții dintre Gheorghiu-Dej și G. Călinescu. Gheorghiu-Dej încearcă să-i explice lui Călinescu, care deja publicase *Bietul Ioanide*, cum ar trebui să scrie *Scrinul negru* pentru că deja știa din presă că marele critic și istoric literar, scriitor complet, lucra la *Scrinul negru*. Și să vedeți acea stenogramă ce dramatic ilustrează necomunicarea între două personaje, două personaje care fac parte din două lumi diferite.

G. Călinescu, din lumea spiritului, un scriitor adevărat, și Gheorghiu-Dej - un activist de partid, un om de nimic, pe care numai istoria momentului l-a adus în prim-plan, străin de limbajul lui G. Călinescu, și care totuși are emfaza, are siguranța celui care dă



indicații. Și să vedeți cât de înduioșătoare și emoționantă și întristătoare este strădania lui Călinescu de a simula că ascultă respectuos sfaturile lui Gheorghiu-Dej.

Este o discuție simbolică între un reprezentant al autorităților comuniste și un reprezentant strălucit al literaturii. Mulți comentatori de azi obișnuiesc să-l judece sever pe G. Călinescu, să spună că este de neiertat faptul că un asemenea scriitor a făcut concesii regimului comunist, dar uită să-l judece la fel de sever pe Gheorghiu-Dej, care a făcut presiuni asupra lui Călinescu. Ar trebui să învățăm să gândim lucrurile invers. Pe oameni ca G. Călinescu, Sadoveanu, Tudor Arghezi să-i considerăm victime, iar pe cei care au făcut ca ei să se afle în situația de a ceda să-i considerăm adevărații vinovați. Faptul că există scriitori ca Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu, care nu au cedat presiunilor, nu înseamnă că toți aveau obligația sau curajul să nu cedeze. Noi trebuie să ne gândim cu recunoștință la scriitorii care au creat capodopere și nu să-i acuzăm cu atâta ușurință.

- Se știe că în perioada comunistă au existat mai multe „vârste” ale cenzurii comuniste. Care au fost metodele de falsificare a literaturii, cum s-a făcut ea din punct de vedere instituțional, care erau autorii și direcțiile interzise?

- O primă metodă a fost interzicerea cărților de dinainte de război, interzicerea cărților care aduceau aminte de tot ceea ce însemna libertate. S-au publicat, s-au pus în circulație, dar s-au publicat nu în sensul că au fost oferite publicului larg, s-au publicat în sensul că s-au tipărit și trimis bibliotecilor, școlilor, universităților, broșuri cu liste de cărți interzise. În total au fost peste 7000 de titluri de cărți interzise (cărți de literatură, nu mai vorbesc de cărțile din alte domenii), cărți interzise cu desăvârșire, cărți pe care autoritățile comuniste voiau să le șteargă din mintea românilor, din memoria culturală a poporului român. A fost un fel de proces de mankurtizare.

S-a creat practic un fel de zid al Berlinului, așa cum între Berlinul de Est și Berlinul de Vest s-a construit un zid, aici s-a construit un zid abstract între prezent și trecut. Nu era voie de trecut acest zid. Cărți ale unor mari scriitori, ca Nicolae Iorga, Titu Maiorescu, Lucian Blaga, erau cu desăvârșire interzise. Români trebuiau să știe doar ceea ce stabila regimul. Au fost și cazuri când s-a permis trecerea parțială, dincolo de zid, a unor scrieri, cum este de exemplu poezia lui Eminescu *Împărat și proletar*, însă și din aceasta s-a păstrat doar o parte.

- Dacă totuși se întâmpla ca scriitorii să abordeze subiecte interzise, care erau sancțiunile ce se aplicau în acea perioadă? Cunoșteți cazuri de scriitori care au

fost pedepsiți de regim pentru ceea ce au scris?

- O metodă de subordonare a scriitorilor a fost persecutarea celor care nu voiau să se supună; scriitorii au fost drastic persecutați, lumea nu știe asta, nu vorbește despre asta sau vorbește prea puțin și mulți zia-riști de astăzi găesc o plăcere ieftină în a aminti că Mihail Sadoveanu a făcut concesiile regimului comunist sau că Tudor Arghezi, și el, ca să obțină anumite avantaje, a scris *Cântare omului* sau *1907*. Dar lucrurile nu sunt atât de simple... Zeci de scriitori au fost arestați. Au fost arestați Mircea Vulcănescu, Vasile Voiculescu, Nicolae Balotă, Ștefan Augustin Doinaș, nenumărați... sunt liste întregi. La un moment dat Petre Pandrea, care se afla în închisoare la Aiud, a întocmit o evidență a scriitorilor închiși, explicând că aceștia sunt atât de numeroși, încât s-ar putea constitui o Societate a Scriitorilor Români din închisori.

Scriitorii închiși din motive politice erau maltratați până la exterminare. Vasile Voiculescu, imaginați-vă asta, un om inofensiv, care nu făcuse decât să scrie literatură, care era de profesie medic și care practica la bătrânețe medicina gratuit, pentru săraci, din bunătațe, un om de o bunătațe impresionantă, este arestat la peste șaptezeci de ani. Acestui om bătrân, cu barbă albă, arestat în timpul nopții, îi este răscolită casa și i se confiscă manuscrisele, texte cu care azi ne mândrim, *Sonetele închipuite ale lui Shakespeare*, povestirile și altele, iar scriitorul este dus, la o vârstă înaintată în închisoare, bătut, sunt câteva relatări despre modul cum era bătut: i se așeza o scândură pe piept și era lovit cu barosul, ca să nu rămână urme ale loviturilor, dar să fie distrus în interior. De altfel, la scurtă vreme după ce a ieșit din închisoare, a și murit de plămâni. Toate lucrurile astea sunt zguduitoare. Ceilalți scriitori, rămași în libertate, se simțeau intimidati de tot ceea ce se întâmpla. Merită admirație eroismul discret cu care Lucian Blaga a rezistat în fața acestor presiuni și n-a vrut să colaboreze cu regimul comunist. Și alții (din „Cercul Literar” de la Sibiu sau din „școala” de la Târgoviște), care aveau cărți deja scrise, au hotărât să nu le tipărească, să aștepte un moment de dezgheț ideologic pentru ca să le publice fără să suporte intervențiile cenzurii. Dar există și scriitori care au cedat, există și scriitori care au raționat altfel: să facă anumite concesiile regimului comunist, în schimbul dreptului de a publica, pentru că li se părea un fel de amputare să nu mai aibă dreptul să publice și scrisul lor să nu mai ajungă la conștiința cititorilor. Eu le sunt îndatorat și celor care au rezistat și le sunt îndatorat și celor care au făcut acest sacrificiu de a colabora cu niște oameni pe care-i disprețuiau, numai pentru ca scrisul lor să ajungă la mine. Îi sunt recunoscător, de exemplu, lui G. Călinescu, chiar dacă scria *Cronica optimistului* în *Contemporanul*, laudând realizările regimului comunist; le lauda, oricum, neconvins și neconvingător. El scria într-un stil atât de liber, încât, practic, subtextual, submina autoritatea regimului. Spunea ce trebuia spus, dar o spunea într-un mod fermecător; era ca și cum ar fi făcut cu ochiul și ne-ar fi îndemnat: „Gândiți liber! Nu folosiți limba de lemn a oficialității!”

- Cum percepeți dumneavoastră libertatea de exprimare în literatura și în presa actuală?

- După 1989, cărțile cu o problematică politică încep să aibă un caracter explicit, renunțându-se treptat la stilul aluziv în utilizarea căruia scriitorii români ajunseseră în timpul comunismului la o adevărată virtuoșitate. Cele mai șocante sunt romanele *Cutia cu ghete* și *Cartierul Primăverii* de Titus Popovici, primul publicat de autor în 1990, al doilea - apărut postum, în 1998. Romanele lui Paul Goma, care ar fi putut fi marea revelație a perioadei, nu rezistă, fiind făcute din materia sfărâmiată a dorinței obsesive de culpabilizare a tuturor și de demonstrare a propriei superiorități morale.

Literatura pe teme erotice ia forme agresive și sfi-dătoare, devenind frecvent licențioasă, în replică la puritanismul impus de cenzura comunistă. Această defulare se asociază cu tentația de a scrie o literatură comercială, care să se vândă repede și să asigure câști-

guri mari, în stil americanesc. Sunt cultivate - în poezie, în proză, în teatru - toate formele de evocare a sexualității, de la cele mai vulgare până la cele mai rafinate. Uneori, terminologia domeniului este folosită pentru aruncarea în deriziune a retoricii patriotarde sacrosancte din timpul comunismului, ceea ce scandalizează opinia publică.

În mod numai aparent paradoxal, în paralel cu literatura erotică lipsită de prejudecăți, se afirmă rapid și o literatură de inspirație religioasă. Explicația este aceeași: manifestarea unei tendințe firești îndelung reprimată. Înainte de 1989, tot ceea ce făcea atingere cu religiozitatea era considerat suspect și inoportun. Era interzisă prezența în textele literare chiar și a unor cuvinte „tehnice”, ca *icoană, mormânt, cruce, patrafir*.

Absența cenzurii favorizează, totodată, publicarea cărților de memorii, a jurnalelor, a culegerilor de documente. Această literatură *non-fiction* era indezirabilă înainte de 1989, chiar dacă regimul comunist cerea scriitorilor să aibă ca permanentă sursă de inspirație „realitatea” și să nu mizeze prea mult pe fantezie. Chemarea lor la „cunoașterea vieții” era demagogică. Scriitorilor li se pretindea, de fapt, să descrie o societate românească fictivă, creată în laboratoarele propagandei de partid.

Interesul manifestat după 1989, de scriitori și cititori deopotrivă, față de literatura *non-fiction* arată cât de mare și chinuitoare devenise setea de adevăr în România. O dovadă în plus o constituie însăși citirea frenetică a ziarelor în primii ani ai perioadei postcomuniste.

În centrul interesului se află memorialistica foștilor deținuți politici, scriitori sau nescritori. Pentru prima dată după patruzeci și cinci de ani de *omertă* comunistă este descris infernul creat de autorități pentru exterminarea nu numai a adversarilor politici, ci a oamenilor de valoare în general, din toate domeniile, până la distrugerea civilizației românești.

- În ce perioadă se publica mai ușor, înainte sau după 1989?

- Bineînțeles că acum se publică mai ușor. Chiar dacă n-ai talent, plătești și publici ce carte vrei (așa cum ți-ai comanda cărți de vizită). Drept urmare, apar sute de cărți proaste. Le-am și prezentat, sistematic, în volumul *Cum te poți rata ca scriitor* apărut la Editura Humanitas și în emisiunea *Tichia de mărgăritar* de la TVR Cultural. Dar... nu aceasta este principala problemă a literaturii de azi. Trist cu adevărat este faptul că aproape nimeni nu mai are nevoie de literatură.

Cei care citesc astăzi literatură sunt cei care o produc. Li se adaugă - ocazional și fără nicio semnificație - elevii și studenții obligați de examene să parcurgă o anumită bibliografie. Aceștia au sentimentul că îndeplinesc o formalitate, care ține de birocrăția accesului lor la condiția de oameni maturi. Când citesc (dacă citesc și dacă nu cumva se mulțumesc cu ceea ce află despre cărțile de pe listă de la cititorii profesioniști), nu intră cu adevărat în jocul lecturii, nu se lasă în voia emoției estetice, nu devin dependenți de literatură.

Un critic literar afirmă că Ion D. Sîrbu a fost subevaluat înainte de 1989. Alt critic literar susține că Ion D. Sîrbu este supraevaluat în momentul de față. Subevaluat de cine? Supraevaluat de cine? Oamenii de pe stradă, aceia luați în considerare de anchetele de opinie, nu știu cine a fost Ion D. Sîrbu și nici nu-i interesează. Ierarhizările le fac exclusiv literații.

Faimoasa anchetă inițiată de *Observatorul cultural*, pe tema „primele zece romane ale literaturii române”, s-a adresat unui număr relativ mare de persoane (peste 150), dar toate aceste persoane erau critici literari sau tineri cu veleități de critici literari. Ideal ar fi fost ca la anchetă să participe și nespecialiști în literatură, cititori propriu-ziși, puri, dezinteresați, dar... de unde să iei asemenea cititori? Un nespecialist în literatură nu poate mărturisii care sunt primele zece romane pe care le preferă, întrucât zece romane n-a citit cu totul, de-a lungul întregii lui vieți.

Unii critici literari cunosc această situație, dar nu o consideră alarmantă. Eu o consider mai mult decât alarmantă, o consider *sfârșitul literaturii*.

Dacă societatea nu mai are nevoie - indiferent din ce cauză - de serviciile scriitorilor, creația literară se transformă într-o îndeletnicire maniacală, fără șanse de-a mai cunoaște momente de avânt. Eu nu cred, ca Nicolae Manolescu, că “puterea de creație nu scade (nu crește) în funcție de condițiile externe” și că timpul poate fi “prielnic sau dimpotrivă numai pentru publicarea operelor, nu și pentru scrierea lor”. După părerea mea, producerea unor opere literare depinde în mod direct de măsura în care *este nevoie de ele*. Se întâmplă exact ce se întâmplă în armată în timp de pace și în timp de război. În timp de pace, când se fac mii de exerciții cu sentimentul inutilității, când se simulează lupta în perimetrul cazărnilor, iar militarii își dau note unii altora, scade până aproape de zero probabilitatea apariției unor genii militare. În schimb, în regimul de urgență instituit de un război, când armata devine în sfârșit *necesară*, crește spectaculos inventivitatea producătorilor de armament și a șefilor de stat major, se afirmă personalități care rămân ulterior în istorie.

Scriitorii de azi își lustruiesc la nesfârșit bocancii, învață să bată pasul de defilare și poartă în spate zdrăngănitore pistoale automate, având ca singură satisfacție calificativul “foarte bine” acordat de comandantul de pluton. Eficacitatea și utilitatea pregătirii lor rămân neverificate.

Ei nu s-au mai confruntat de mult cu publicul, cu publicul real, nemilos în aprecieri, nu cu acela anemiat și tendențios, format din ei înșiși.

Este foarte regretabil că se întâmplă așa. Este ca și cum medicii s-ar trata doar între ei, ca și cum avocații și-ar acorda numai unii altora asistență juridică sau ca și cum profesorii și-ar face educație reciproc, îmbătați de frumusețea metodelor pedagogice folosite.

Tudor Arghezi, căruia îi plăcea să joace comedia modestiei, a definit foarte bine statutul cărții de literatură: “robul a scris-o, domnul o citește”. În vremea noastră, însă, robul a scris-o, robul o citește. (Sau, și mai rău, domnul a scris-o, domnul o citește, pentru că scriitorul nu se mai consideră nici măcar în joacă un lucrător, ci are veleități de VIP.)

În loc să se piardă în discuții sterile despre supra-mația unuia sau altuia dintre curentele literare, despre eficacitatea sau ineficacitatea literaturii în perioade de criză a societății etc., etc., scriitorii ar trebui să înceapă o campanie de recucerire a publicului. N-au prea multe șanse să reușească. Dar ar fi păcat să nu încerce. Nimeni nu le poate spune la ce metode trebuie să recurgă în acest scop. Urmează să inventeze ei ceva, ceva nemaivăzut, un curcubeu din cuvinte, care să captiveze publicul mai mult decât filmele cu împușcături sau talk-show-urile. Sigur este că preocuparea lor de acum, aceea de a se ierarhiza unii pe alții și de a se autoprocama geniali, necesari, de neînlocuit nu poate salva literatura.

Literatura va putea fi considerată salvată atunci și numai atunci când oamenii de pe stradă, cu profesii neliterare, vor discuta cu însuflețire despre ultima carte citită, fiind gata să se certe pentru a-l impune în vârful ierarhiei pe scriitorul preferat al unuia sau altuia dintre ei. Când întâlnind - tot așa, pe stradă - un critic literar, acei oameni îl vor opri și îl vor ruga să arbitreze el disputa.

Interviu realizat de
Andreea-Cristina Oltean

„Există ceva în actul scrisului care se sustrage judecății raționale” (II)

de vorbă cu scriitorul Radu Pavel Gheo

Ioan-Pavel Azap: - Dintre cei patru prieteni, protagoniștii romanului *Noapte bună, copii!*, doar Paul Găitan are parte de un destin mai generos - într-o oarecare măsură. Asta se întâmplă pentru că este scriitor (atenție, n-am spus Scriitorul!), pentru că a semnat pactul cu Diavolul sau pentru că pur și simplu narațiunea a făcut să fie așa? E de găsit aici o anume simbolistică, deliberată sau nu?

Radu Pavel Gheo: - Narațiunea a hotărât astfel. Sigur, narațiunea e în mare măsură în mâna autorului, dar, pe de altă parte, acesta nu o controlează în toate detaliile. Ba chiar, atunci când caracterul unui personaj, combinat cu o anumită evoluție a lucrurilor, impune un curs al acțiunii, autorul e obligat să i se supună. Cel puțin așa văd eu lucrurile. Altfel scriitorul riscă să falsifice povestea doar de dragul de a păstra forțat un anumit traseu al personajelor, dorit de el la început, dar care nu se mai potrivește cu „realitatea” ficțiunii sale. Există o logică narativă căreia i se supun și povestea, și scriitorul, pentru ca lucrurile să iasă așa cum trebuie. Uneori e mai complicat decât în viața reală, pentru că în viața reală un om poate evolua banal, poate - de exemplu - să încerce să devină scriitor și să se rateze fără să atragă atenția și fără ca acțiunile lui să aibă vreo relevanță, ba chiar să pară un biet clișeu dintr-o perspectivă ficțională: un grafoman care nu impresionează pe nimeni. Într-un decupaj narativ personajele capătă automat semnificații (le dă însuși cititorul, dacă nu altcineva), așa că în mod normal acțiunile lui trebuie să însemne ceva.

Simbolistica, atîta cîtă e, e și ea un joc inteligent jucat între autor și cititor. Sigur că eu am introdus diverse sugestii cu valoare simbolică, mitologică sau cum vrei să le zici. Dar ele pot să fie luate în seamă sau pot să fie la fel de bine și ignorate de cititor. Oricum ar fi, povestea trebuie să stea în picioare și fără ele; mai mult, să rămînă interesantă ca poveste independentă.

În cartea mea n-am spus - și nici n-am intenționat să spun vreodată - că destinul celor patru prieteni, personajele centrale, e influențat de vreo forță supranaturală. Ea există sau nu există (ba chiar există și nu există simultan), în funcție de tot timpul în care cititorul vrea să vadă povestea. Însă tot timpul cît am scris am urmărit să păstrez coerența poveștii, indiferent de cheia în care e citită. S-ar putea ca asta să fi fost partea cea mai grea. Acum nu-mi mai dau seama. De aceea prefer să spun că importante sînt și povestea, și jocul interpretărilor cu care cititorul se poate delecta. Mi-am și dorit să scriu o carte care să poată fi citită în cît mai multe feluri - o dată pentru că e ceva greu de realizat, adică e o probă de virtuozitate pentru scriitor, și în al doilea rînd pentru că rezultatul e mai atractiv, mai fertil, și eu, ca prim cititor al poveștii, m-am delectat mai mult cu ea în forma asta decât dacă ar fi fost o narațiune lineară și lipsită de ambiguități. Ambiguitatea stimulează imaginația și jocul interpretărilor.

Așa că în *Noapte bună, copii!* tocmai interpretarea simplistă și unilaterală e păguboasă. Uite, o să dau un exemplu legat de carte. Un critic, altminteri decent, susținea că în carte apar doi diavoli (pur și simplu, doi diavoli!) și că numele lor

sînt foarte transparente, așa că identificarea lor e inevitabilă. Ei bine, unul din acele nume e LePendu, care trimite (dar numai dacă vrei) la Spînzurat, o bine-cunoscută carte de tarot. Doar că în tarot Spînzuratul nu e o carte cu valențe malefice; nu e Diavolul sau vreo întrupare a lui. Spînzuratul simbolizează viața în suspensie - viața, nu moartea - și e legat de Marea Lucrare a uniunii sufletului cu Dumnezeu. Bineînțeles că și el, ca toate personajele esoterice ale tarotului, e înzestrat cu o anumită ambiguitate, iar ambiguitatea respectivă își are - sau am vrut să își aibă - rostul ei în carte. Însă asta e cu totul altceva. Și apoi să pui degetul pe cite un personaj și să spui „Ăsta e Satana, ăsta e Dumnezeu, ăsta e Îngerul Domnului sau Arhanghelul Mihail, ăsta e omul căzut în păcat” sau mai știu eu ce... nu merge. E prea banal.

E adevărat că orice filolog, critic, specialist în literatură va căuta semnificații și sensuri complexe, încercînd să dezvăluie povestea de după poveste. De cele mai multe ori are ce să descopere, fiindcă sensurile sînt acolo. Sînt și în *Noapte bună, copii!*, fiindcă așa se întâmplă cu literatura. Dacă pînă și în viața reală oamenii sînt ispitiți să caute semnificații în cite un eveniment aparent aleatoriu, cum să n-o faci într-o lucrare literară, unde totul e controlat, iar evenimentele și personajele au un rost bine definit? Fiindcă literatura, dincolo de aspectul pur ficțional, e viață controlată, e o lume decupată în așa fel încît să formeze un ansamblu mai mult sau mai puțin coerent. Așa că e mai ușor să afli sensul unei ficțiuni decât pe cel al vieții. La cea dintîi există cu certitudine și e și mai ușor de găsit, de vreme ce creatorul se găsește pe același palier al existenței cu interpretul creației. De aici și farmecul dat de libertatea fiecăruia de a citi cum vrea o carte: e pur și simplu un act de comunicare între ființe care folosesc aceeași logică și aceleași simboluri, care recunosc idei, imagini, personaje și acțiuni.

Dar mai important mi se pare să faci cititorul să se lase furat de poveste. Cînd reușesc așa ceva... aceea e clipa deplinei satisfacții a scriitorului.

- *Trăiești, ca redactor al uneia dintre cele mai mari edituri din țară, Polirom, și, de asemenea, al uneia, ba chiar două reviste, Orizontul timișorean și Suplimentul de cultură ieșean, din scris - al tău și al altora. Cum trăiești? Cîștigi, din cărțile tale - bani de casă, din publicistică - bani de țigări, de cafea, de... cărți?*

- Să fac mai întîi o precizare: la *Suplimentul de cultură* sînt doar colaborator cu rubrică fixă. La *Orizont* mă număr însă și eu printre redactorii. În ce privește traiul de zi cu zi, trăiesc în primul rînd din salariu, ca mai toți scriitorii din România. Altfel nu m-aș descurca. Din colaborările la reviste și din traducerile din engleză pe care le fac îmi mai suplimentez veniturile și astfel mai găsesc bani de cafea și uneori, da, și de cărți. Deocamdată în România cărțile nu sînt la fel de scumpe ca în Occident și slavă Domnului că e așa. Nu sînt nici ieftine, dar nici exagerat de scumpe, dacă le raportează la alte mărfuri (zic eu



„mărfuri”, dar mi-e greu să văd cartea ca pe o marfă - măcar că în contextul dat așa e). Știu că vorbele astea sună exagerat de optimist, dar nu sînt. Schimbînd perspectiva, nu pot să nu mă necăjesc cînd văd cît de scumpe sînt alte produse în raport cu cele din țările mai vestice ale Europei.

România nu-i o țară în care să poți trăi din scris nici măcar dacă ești un scriitor bine cotate. E drept, aici nu e vina editurilor, nici a scriitorilor sau a librăriilor. E o problemă națională: cea a degradării culturale a populației. Cumpărătorii de carte, raportați la populația totală a țării, sînt mult mai puțini decât în alte părți ale Europei. Dintr-un calcul mai vechi reieșea, de exemplu, că în Ungaria se cumpără de patru ori mai multe cărți decât în România. Cum populația lor e cam pe jumătate cît a noastră, rezultă că românii sînt de opt ori mai necitiți decât maghiarii. Comparații cu Germania, Statele Unite sau țările scandinave nici nu risc să fac.

Și-atunci ce să faci? Scriitorul scrie pentru că simte nevoia s-o facă. Așa că scriu în timpul liber, atît cît îmi mai rămîne, scriu în weekenduri, dar nu apuc să scriu sistematic. Acum sînt bucuros că am terminat *Noapte bună, copii!*, fiindcă mi-ar fi fost greu să mai mențin multă vreme același ritm pe care l-am avut în ultimii patru ani. Probabil că o vreme n-o să mai scriu nimic de mare întindere. Am altele pe cap.

Nu spun toate astea ca să mă plîng. Putea fi și mai rău. Sigur, ar fi frumos să existe și la noi un sistem de burse pentru scriitori, un sistem coerent, bine pus la punct și care să funcționeze, sau să dobîndim obișnuința serilor de lectură plătită, așa cum se întâmplă în Occident. Ar mai fi și alte soluții pentru stimularea creației literare și încurajarea creatorilor. Dar problema nu se va rezolva atîta timp cît nu va exista un public mai larg, care să stimuleze editurile să publice autori în tiraje suficient de mari, iar publicul acela nu poate fi format decât într-un sistem de educație eficient, așa cum al nostru nu mai este și nici nu dă semne că va fi. Nu cred că sîntem o țară în care educația să fie foarte prețuită. Patalamaua da, sigur, dar educația autentică nu tocmai.

- *Locuiești în Timișoara, ești angajatul unei edituri din Iași, ești perceput ca un scriitor „național” (în sensul că ai vizibilitate la scară națională) - asta după ani și ani de scris și nu puține cărți*

publicate. Un caz de scriitor, oarecum, fericit. Dacă Noapte bună, copiii ar fi apărut la o altă editură, din oricare alt oraș al țării, dacă ar fi fost prima ori a doua ta carte sau dacă ar fi fost semnată de un nume necunoscut, un debutant, ar mai fi fost băgată în seamă, ar mai fi fost la fel de bine receptată, cartea, ea rămânând, volens nolens, un roman la fel de bun?

- Asta-i o problemă tare complicată și care nu cred că are o soluție unică - nici în România, nici în altă parte. Evident că o editură mare, cu distribuție la nivel național, contribuie decisiv la vizibilitatea unui scriitor. Succesul unei cărți e o combinație de factori multipli, printre care se numără, desigur, și valoarea acelei cărți, și numele (sau renumele) scriitorului, și prestigiul și forța editurii. Doar că lucrurile astea sînt așa cum sînt și nu pot fi schimbate. Nici în România, nici în altă parte. În Statele Unite eu am lucrat o perioadă într-o librărie Barnes & Noble. Sarcina mea era să recepționez cărțile aduse de diverșii curieri și să le sorteze pe categorii și titluri, dar și să strîng volumele care au stat pe rafturi prea mult timp fără să se vîndă și trebuiau returnate, așa că știam cam tot ce intră și ce iese din librărie. Marile edituri trimiteau zilnic cîteva lăzi de cărți, cu titluri numeroase și în mai multe exemplare - de la cinci pînă la o sută (într-o zi) -, dar existau și edituri foarte mici, de la care primeam cîte un plic cu un volumaș pe săptămîină și adesea îl și expediam înapoi după vreo lună sau, mă rog, cînd îi venea timpul. Asta dacă nu se vindea. Dar cititorii se duceau în primul rînd spre autorii publicați de marile case editoriale, fiindcă acolo publicau autorii importanți. Așa că problema asta nu e doar a noastră, a românilor, ci a tuturor.

Partea bună e că nimănui nu îi este îngerădit accesul la editurile mari. Primul meu volum publicat la Polirom a fost de fapt al treilea volum personal. E vorba de *Adio, adio, patria mea, cu î din i, cu â din a*. Pe atunci abia mă întorsesem din America și am asamblat cartea din textele scrise la cald, în State, și care ilustrau evoluția mea de potențial imigrant. Apoi am propus volumul editurii și am așteptat. Îmi amintesc și acum bucuria cu care am primit vestea că volumul mi-a fost acceptat. Primul tiraj nu a fost prea mare - cred că era sub o mie de exemplare, fiindcă era anul 2003 și piața cărții era mai slabă ca acum -, dar mi-era suficient. Și, spre surprinderea și încîntarea mea, tirajul s-a epuizat rapid, în vreo trei luni (cam cum s-a întîmplat acum cu *Noapte bună, copiii!*), deși abia dacă apăruseră vreo două semnale despre carte prin presă. Așa că a urmat o prelungire de tiraj, apoi ediția a doua...

Sigur, nu eram un nume tocmai necunoscut în lumea literară, dar nici prea cunoscut n-aș zice că eram. M-a susținut și Liviu Antonesei, care mă știa dinainte de plecarea în Statele Unite, cînd lucrasem ca redactor la revista *Timpul*, al cărei director era. Tot el mi-a scris și prefața cărții. Trebuie să spun că pe atunci editurile aveau mari rețineri cînd venea vorba să publice autori tineri din România, așa că pentru Editura Polirom volumul a fost o investiție de risc. Dacă îmi amintesc eu bine (și îmi amintesc, fiindcă e un motiv de satisfacție personală), directorul editurii, Silviu Lupescu, a declarat ulterior că și succesul acestei cărți l-a determinat să lanseze colecția „Ego.Proză”. Și uite cît s-au schimbat lucrurile în doar șase-șapte ani!

Ideea e că azi un tînăr scriitor de talent poate ajunge mult mai ușor să publice la o editură importantă din România. În „Ego.Proză” s-au publicat multe volume de debut ale unor autori necunoscuți sau cvasi-necunoscuți, iar unele dintre

ele au avut succes și au impus noi scriitori. La Cartea Românească există și un concurs pentru prozatori debutanți. Apoi mai sînt și scriitorii care au fost apreciați pentru volume publicate în tiraj confidențial și au fost preluați apoi de editurile importante. Așa merge piața cărții și în alte țări, chiar dacă la o turajie mai mare. Mecanismul ăsta e. Prin urmare, eu zic că azi orice scriitor are șanse să fie publicat la o editură importantă dacă scrie o carte bună.

Aici intervine și rolul criticii literare, care poate să valorizeze sau chiar să încurajeze un scriitor valoros, promovîndu-i numele și opera și aducîndu-l în atenția editurilor. Fiindcă, din cîte știu eu, azi - spre deosebire de anii '90 - editurile sînt mult mai atente la semnalele critice și n-ar risca să piardă un autor cu potențial. De cînd scriitorii români au început să fie traduși și în străinătate, un autor de talent sau o carte valoroasă devin prețioase pentru cel care îi are în portofoliu. Nu neapărat financiar, fiindcă încă nu avem - să zicem - un Marquez autohton, care să lanseze bestselleruri pe piața internațională și să aducă venituri imense din traducerea lui peste hotare, dar o editură care publică autori ce se traduc în alte părți cîștigă un plus de prestigiu și pe piața autohtonă, și pe plan internațional. Așa că niciun editor cu scaun la cap nu va risca să piardă o carte bună doar pentru că e scrisă de un nume nou, necunoscut publicului. Dacă luăm cazul Editurii Polirom, care publică sistematic autori români tineri, e destul să parcurgi lista scriitorilor apăruiți în colecția „Ego.Proză” în ultimii cinci ani și să verifici cîți dintre ei erau cunoscuți înainte de a apărea aici. Se va vedea imediat că de fapt majoritatea s-au lansat tocmai prin intermediul acestei colecții.

- *Știu în Cluj, și sunt convins că și tu ești în aceeași situație în Timișoara, cel puțin doi sau trei scriitori, romancieri și poeți de prim raft, absolut necunoscuți din „simplul” motiv că volumele lor au apărut la edituri ex-centriche, în tiraje confidențiale, rămînînd niște anonimi pentru „marea critică”, chiar dacă volumele au parvenit și „corifeilor” breslei, și total străini publicului. Nu crezi că ar fi vremea ca fiecare provincie (cu sau fără ghilimele) din țara asta să-și aibă ierarhiile ei reale, propriile istorii literare, criticii ei, care să nu se simtă inferiori dacă scriu despre concetățenii lor? Mi s-a spus că un reputat critic - contemporan și bucureștean, nici măcar bătrîn - mărturisea confidențial că el nu citește decît romanele apărute la Cartea Românească și Polirom. Dacă G. Călinescu ar fi procedat astfel, rămîneam mai săraci cu o istorie a literaturii române...*

- Sigur că ar fi bine. Numai că un astfel de demers e cu două tășuri. Îmi amintesc de un reproș adresat odată de un scriitor din Reșița celor de la Timișoara: cum că aceștia din urmă ar ignora provincia și ar favoriza autorii de la „centru”. Aici, în discursul lui, centrul nu mai însemna Bucureștiul, ci Timișoara. Așadar, în momentul în care un oraș din provincie - ceea ce înseamnă un centru cultural din provincie, fiindcă de obicei centrele universitare sînt și centre de putere culturală - ar încerca o astfel de construcție alternativă, există riscul ca el însuși să devină un centru autoritar, așa cum Bucureștiul de fapt *nu este*. Am remarcat - și se poate verifica ușor - că aproape întotdeauna criticii din centrele universitare ale așa-numitei provincii tind să favorizeze autorii din imediata lor apropiere. Ardelenii laudă ardelenii, bănățenii elogiază bănățenii și așa mai departe. Nu e ceva întru totul condamnat: face parte din încercarea de valorizare culturală a regiunii,

orașului sau grupului proxim ori afin. Mă întreb totuși dacă reacția publicului (și a criticilor) din București nu reprezintă cumva evaluarea cea mai fidelă a unei cărți.

Dar sînt de acord cu ce spui: și eu cred că în provincie nu lipsesc autorii de valoare. Lipsesc însă edituri importante, de impact și cu distribuție largă, care să poată promova scriitorii locului în toată România. Nu uit că aproape jumătate din publicul cititor al României se află în București. Matematic, putem să ne gîndim că un volum foarte bine vîndut al unui scriitor român (să zicem, de vreo două mii de exemplare, ceea ce nu se întîmplă chiar des) are vreo mie de cititori/cumpărători în București și încă o mie în tot restul țării, ceea ce ar însemna, în cel mai bun caz, două-trei sute într-un oraș mare. Poate chiar mai puțin. Păi, două sute de oameni nu reprezintă un public cu care poți construi o atmosferă culturală dinamică, care să justifice efortul elaborării unei ierarhii și istorii literare locale. Eu cred că, spre deosebire de centralizarea politică, centralismul cultural nu e ceva impus, ci un rezultat natural al realității românești.

Sigur, un critic nu poate citi exclusiv cărțile a două-trei edituri - dar, încercînd și cealaltă perspectivă, e limpede că i-ar fi greu să citească tot ce apare. Așa că fiecare își face selecția cum poate. Își are propriile criterii. Bănuiesc că alegerea unor edituri importante e și ea o opțiune. Cumva, acele edituri, în care criticul are încredere, au făcut deja o preselecție, adică o parte din treabă, iar de acolo criticul preia restul sarcinii. Nu e o metodă perfectă, dar poate că funcționează. Aici bănuiesc că rolul criticilor din marile orașe de provincie devine mai important decît al celor din București: ei cunosc mai bine mediul cultural în care trăiesc și pot atrage atenția asupra unor autori valoroși. Iar provincia nu duce lipsă de critici cu greutate, al căror cuvînt contează - cel puțin printre membrii breslei. Dacă reușește să evite și partizanatul local, criticul din afara Bucureștiului poate căpăta prestigiul necesar pentru a propune și impune nume. Aș zice că există deja destui critici care o fac.

Așa că eu sînt optimist. Mai optimist decît acum zece ani. Cred că un autor de valoare poate ajunge și să fie publicat la o editură importantă, și să fie remarcat de critici, indiferent de unde ar scrie. Cum ziceam, la Editura Polirom, ca și la Cartea Românească, au fost publicați autori debutanți de peste tot din țară. Unii au fost bine primiți de critică, alții mai puțin bine, iar alții au devenit nume prestigioase. Sînt totuși de părere că primul pas spre construirea unui spațiu cultural dinamic în orașele mari ale țării este crearea unor edituri locale puternice. Iar faptul că ele nu există (decît în Iași și în București) s-ar putea să însemne și el ceva.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Little Red Corvette

Victor Cubleșan

Radu Pavel Gheo,
Noapte bună, copii!,
Iași, Editura Polirom, 2010

În anii '50, în timp ce industria auto mondială încerca să-și revină după război, oscilând mai mult între modele ieftine și economice, cea americană prospera. Mașinile concepute atunci în *Motor City*, cum mai continuă să fie și astăzi alintat Detroit-ul, sînt exemplare superbe ale unei epoci de autism și izolare pe piața auto, prea puțini fiind cei din afara SUA care își permiteau luxurile, nichelatele, cromatele, imensele și greoaiele mașini americane. O prosperitate burgheză impunea canoe burgheze. În acel noian de transatlantice pe roți, spiritul competiției pălise. Apariția modelului Corvette, produs de către Chevrolet, avea să schimbe lucrurile. Era o mașină simplă, departe de finețea modelelor britanice, de competitivitatea celor italiene, de rigoarea celor germane. Un motor gargantuan montat pe un șasiu ușor și rigid acoperit de o caroserie din plastic. Forță pură, fără finețe. Performanțele și designul modern și sexi au făcut din Corvette un hit și un obiect de cult, produs de-a lungul a aproape 60 de ani în șase generații, prezent în postere, cîntece, filme, brodat pe geaci, condus ca mașină oficială de astronauții programului Apollo și bîntuind visele adolescenților din cele patru colțuri ale lumii.

Un Corvette roșu, așa cum trebuie să fie orice Corvette, este personaj în recent publicatul roman al lui Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!*, dar, într-un fel, chiar autorul pare să încerce în construcția acestui roman aceeași formulă care a dus la geneza automobilului. De douăzeci de ani prozatori români încearcă să dea Romanul epocii. Romanul care să poată sta ca faimă, calitate, receptare și impact alături de jaloanele consacrate ale istoriei noastre literare (precum *Ciocoi vechi și noi*, *Răscoală* etc.), ultimul fiind pesemne *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Dar lumea nouă, „postrevoluționară”, s-a dovedit imună atît în fața unor formule bine încercate propuse de scriitori demult consacrați, cît și în fața ideilor constructive noi și a discursurilor inedite. În ultimii douăzeci de ani nici un roman nu a reușit să aibă un impact suficient de mare asupra românilor încît să îl transforme în reper cultural. De unde și perpetua căutare a formulei temă-subiect-poveste-simbolism-stil cîștigătoare. Radu Pavel Gheo pare să se lanseze și el în această cursă, cu un roman despre o generație a României de azi, cu o poveste semnificativ-simbolică a unor destine.

Noapte bună, copii! este povestea a patru prieteni - Marius, Leo, Cristina și Paul - care, vișind o evadare din regimul ceaușist, încearcă, adolescenți fiind, trecerea frontierei. Eșecul întreprinderii nu înseamnă finalul, peste cîțiva ani Revoluția surprinzîndu-i pe unii dintre ei în SUA, pe un altul în curs de plecare, iar pe cel de-al patrulea în plină tentativă de a își construi viața în țară. Reîntoarcerea lui Marius în România, în 2000, e punctul turnant în jurul căruia se țese povestea plină de flash-back-uri și istorii paralele a romanului.

Dacă ar trebui făcută o ierahizare a calităților romanului, scriitura lui Radu Pavel Gheo ar fi notată fără ezitare prima. Prozatorul demonstrase de mult timp forța extraordinară pe care o are în construcția scenelor scurte, precedentul volum de schițe și povestiri (denumite muzical „clipuri”) fiind, fără dubiu, excelent, un tur de forță al concentrării dezvoltării unor personaje și istorii în cîteva pagini. Nici primele romane, chiar dacă ușor manieriste,

nu lăsaseră îndoiele asupra talentului bănățeanului. *Noapte bună, copii!* se citește rapid și cu plăcere, în ciuda celor 500 de pagini ale sale. Gheo știe foarte bine să scoată maximum dintr-o scenă, jucîndu-se cu elementele sale. Își permite descrieri, chiar surprinzător de multe pentru un roman a cărui formulă e radical modernă. Dar descrierile sale sînt nu caracterizatoare pentru decorul unei scene, ci fie se întrupează din nostalgia recuperării unui spațiu care a încetat să mai existe apelînd la memoria afectivă a cititorului din generația sa, fie, trecînd prin ironie și deformare subiectivă, sînt extensii ale gesturilor sau stărilor personajelor. Ceea ce la o privire superficială ar putea părea o întoarcere în atmosfera din Oravița anilor '80, o revizitare nostalgică a satului bănățean de la sfîrșitul regimului comunist sau o incursiune în geografia prezentă a Iașului se dovedesc, invariabil, scene menite a amplifica sau sublinia intenții auctoriale. Tocmai de aceea scrisul lui Gheo este extrem de concentrat asupra istoriei propuse, ușor redundant, dar fără a fi deranjant prin tușe insistente prea groase. Dialogurile reușesc să fie veridice fără a părea tributare unui limbaj artificios, după cum și prezența semnificativă a termenilor argotici, atît de invazivi în cotidianul cititorului, nu agrează, ci, din contră, susțin impresia de imagini decupate din realitate.

Arhitectura de ansamblu a romanului pare una extrem de elaborată, uzînd de descompunerea narațiunii pe un plan non-liniar, repetiții, recursul la personaje-reflector diferite, scene adiacente suprapuse liniei narative principale, jocul rotației vocii narative care pozează în autor omniscient clasic, în autor pus pe dialog direct cu cititorul, în maniera de sfîrșit de secol XIX, în autor modern dispus să-și creadă exclusiv personajele. Dar, de fapt, în spatele acestei demonstrații de îndemînare, firul roșu al construcției e scurt și bine marcat. Departe de a fi o narațiune încîlcită și înfoiată, romanul are o curgere extrem de directă, aproape simplistă, ceea ce favorizează conservarea tensiunii dramatice a istorisirii. Este evident, pe de altă parte, că simplitatea ascunsă a poveștii e tributară unei intenționalități a demonstrației care devine tot mai limpede pe măsura lecturii. Radu Pavel Gheo nu vrea doar să spună o poveste, vrea să propună o morală și să transfere totul înspre simbolic.

Pentru un cititor din generația autorului, așa cum este și autorul acestor rînduri, imaginea României din *Noapte bună, copii!* este, cu un cuvînt pesemne nepotrivit, dar semnificativ, delicioasă. Lumea anilor '80, lumea oricînd fermecătoarei copilării, e transpusă cu acea dozare care o face fermecătoare, terifiantă, nostalgică, odioasă și etern primitivă. Plonjonul în ultimii ani ai comunismului românesc este unul al recuperării atmosferei, fără notele false ale unor exagerări. E imposibil să nu te simți complice cu personajele romanului atunci cînd redescoperi acest timp fără a trebui să îl urăști mai mult decît o faci deja în forul interior. E imposibil să nu ai nostalgia jocurilor întrerupte de penele de curent, a izolării aceleia totale care făcea atît de fabuloasă orice referire la magicul Dincolo. Scenele propuse de romancier, deși concentrate în spațiul Banatului, propun imaginea unei României binecunoscute. Pe de altă parte, imaginea de astăzi a țării e, într-o măsură palpabilă, tributară unor șabloane binecunoscute de percepere a realității. Bișnițarii sunt automat băieți tuciurii cu lanțuri și ghiuluri, scriitorii consacrați niște veleitari bine grupați pe bisericuțe, poliștii și vameșii niște corupți șablonardizați etc. Finețea relativității situațiilor, atît de bine ținută în balans cînd e vorba de perioada

de dinainte de '89, nu mai există aici.

Romanul este o cursă puternică dusă de patru destine. Eșecul fugii într-un Occident care reușește să corupă total, eșecul reîntoarcerii revendicative, eșecul încercării de adaptare la sistem. Singurii care par să cîștige în lumea lui Radu Pavel Gheo sunt cei care, mai mult involuntar, ajung să își păstreze puritatea. Este evident că romancierul propune o morală, un sistem de „cîștigători - perdanți”. Tocmai de aceea recursul la fantastic este ușor inutil. Dar Gheo nu ezită în a propune, cu aproximativ iz bulgakovian, o intromisiune a Demonului, pe de-o parte, a Sfîntului Petre (coborît din imaginarul românesc, ca un drumeț-țăran) pe de alta, pentru a îngroșa cît mai clar dimensiunile antagonice. Din păcate, într-un roman bine ancorat în realism și adresat unei categorii de cititori care par a prețui această calitate preferențial, scena revelatoare a identității personajelor, chiar afundată într-o reverie bahică, nu face decît să distoneze într-un mod total neplăcut. Personajele anterioare, chiar dacă prea evident creionate pe schema diavol - sfînt, ar fi putut mult mai bine să rămînă la statutul de incertitudine, fără a-și demonstra natura fantastică. Scena jocului de cărți devine astfel una a dezamăgirii, fiind mai ușor de acceptat un personaj prost construit decît o rupere a realității ficționale clădită cu greu, pe sute de pagini de roman.

Dar marea problemă nu este această scăpare, care, dacă ar fi fost singulară, ar fi avut doar rolul de a diminua impactul asupra cititorului. Problema cărții nu este nici credibilitatea sau verosimilul poveștii, pentru că aceste elemente există. Problema este reprezentativitatea personajelor. Marius, Leo, Paul sau Cristina sunt figuri marginale ale unei generații. Povestea lor, chiar dacă spectaculoasă, convingătoare, seducătoare și emoționantă, este departe de a fi una relevantă. Pur și simplu statistic, aceste figuri lucrate minuțios nu spun mult despre generația dezorientată a tinerilor prinși între lumea de dinainte și de după revoluție. Eșecul în lumea occidentală, chiar spectaculos și moralizator e mai degrabă inedit. Complacerea în călduțul României contemporane e altfel decît îl descoperă Paul, iar oscilația lui Marius aproape de neînțeles, ducînd pînă aproape la ruperea personajului în doi actanți credibili în mod individual dar imposibil de integrat într-o singură personalitate.

Radu Pavel Gheo încearcă să construiască un motor teribil de puternic al romanului, care prin povestea cu morală să propulseze cartea în primul planul cititorilor. Dar performanța extraordinară a scriiturii nu e secondată de o finețe pe măsură. Oricît de spectaculoase detaliile, oricît de puternice scenele, *Noapte bună, copii!* rămîne un roman exotic. O poveste frumoasă de iubire, istoria încrîncenată a unei răzbunări, o incursiune în copilăria obsedantă. Dar elementele refuză să se combine în formula cîștigătoare. *Corvetul* roșu al lui Marius e strivit de tren. Romanul de ambiție.

Pe de altă parte, dacă nu reușește să se impună ca Acel Roman, *Noapte bună, copii!* se impune, simplu, ca un roman excelent. Poate cel mai bun roman românesc al anului 2010. Lectura plăcută și provocările ridicate îi vor aduce suficienți cititori și laude. Radu Pavel Gheo pierde un pariu, dar demonstrează că ar fi putut să îl cîștige, că este, în continuare, unul dintre cei mai talentați și mai interesați autori ai momentului.

Ce se întâmplă atunci când gândim (I) Pentru o hermeneutică întemeietoare a fenomenului speculativ

Cătălin Bobb

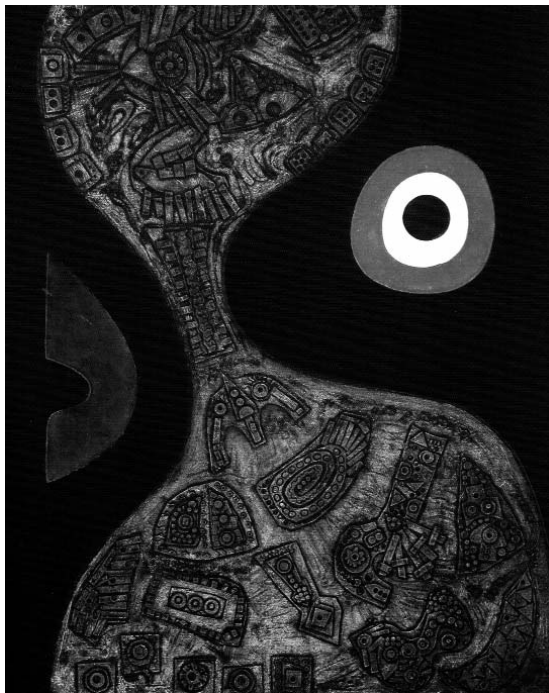
Există două posibilități în a lectura lucrarea *Metafizica noastră de toate zilele* scrisă de profesorul ieșean Ștefan Afloroaei: o lectură ceva mai tehnică care ar urmări arhitectonica cărții (problema la care răspunde, modalitățile de a înainta într-o astfel de problemă, construcția argumentelor, posibile piste deschise etc.) precum și o lectură ceva mai relaxată care ar urmări secvențial fragmente care ne spun câte ceva despre gândire. Dacă prima strategie ar putea să urmărească promisiunile și împlinirea lor, a doua, mai destinsă, nu ar avea decât să constate că se poate întâlni cu gânduri care răspund unei situații în care lectorul ca atare se află atunci când gândește. Uneori cartea de față îți lasă impresia că ar fi vorba despre un eseu desprins de regulile sufocante ale unui tratat, alteori lucrurile stau pe dos. Exact aceste două posibilități (tratate și eseu) impun două discursuri care se suprapun și în fapt creează atât dificultatea, cât și ușurința lecturii. Un discurs de suprafață situat la nivelul locurilor comune pe care ni le oferă filosofia și un discurs alternativ care vine împreună cu primul însă este complet distinct întrucât susține ceva cu totul neașteptat. Ceea ce spunem este că *Metafizica noastră de toate zilele* ne oferă atât o posibilă hermeneutică recuperatoare (sau, poate, oricât de paradoxal ar părea, *întemeietoare*) a gândirii speculative, cât și un răspuns, uneori ceva mai complicat alteori ceva mai simplu, care privește simplul fapt al gândirii. Îmi propun să urmăresc în acest text ambele direcții deschise.

Câteva precizări metodologice despre subiect și provocările pe care le aduce cu sine.

Atunci când subiectul declarat al unei cărți este metafizica, ba mai mult, gândirea, firesc este să delimităm câteva puncte de reper pentru a putea poziționa cât mai corect gândul pe care îl aduce cu sine. Voi avea în vedere patru simple aproximări care vor să elucideze măcar parțial ceea ce ne propune Ștefan Afloroaei. Miza sa explicită este, cum putem afla din subtitlu, despre dispoziția speculativă a gândirii și prezența ei firească astăzi: ce înseamnă a gândi? cum se percepe gândirea pe ea însăși? ce înseamnă a se întâmpla un fapt al gândirii? ce înseamnă, până la urmă, gândirea speculativă? Iată întrebările principale, declarate deschis, care subîntind demersul profesorului ieșean. Însă mai există o miză secundă, implicită, care nu este mărturisită și care se relevă doar în ultima secțiune (Despre fenomenul speculativ) și care, de fapt, ne dă întreaga teză a lucrării de față. Este vorba despre posibilitatea de existență a fenomenului speculativ, adică, pentru o primă aproximare, pe urmele lui Kant și împotriva sa, despre posibilitatea lucrului în sine de a putea fi socotit fenomen. În cuvintele lui Ștefan Afloroaei „distanța dintre ens rationis (lucru doar gândit) și ens reale (lucru ce există realmente) este indecidabilă în acest caz”¹. În acest punct găsim teza absolută a lucrării de față.

Astfel, deși construcția cărții pare evolutivă (primele trei secțiuni I. Limitele indecise ale gândirii, II. Despre Speculator și imaginea sa târzie, III. Idei și imagini speculative pregătesc și culminează în ultima IV. Despre fenomenul speculativ) aș risca să spun că secțiunea a IV-a este de fapt prima scrisă și în funcție de aceasta se ordonează celelalte secțiuni. Mai mult chiar, doar o strategie, ce poate fi numită prudență, îl determină pe Ștefan Afloroaei să o așeze în final. Altfel, secțiunea a IV-a ar fi trebuit așezată la începutul lucrării². În fapt, fără această ultimă secțiune, nu putem înțelege ce anume vrea să ne spună Ștefan Afloroaei în afara unui eseu reușit despre gândire, despre speculator, despre imagini și idei speculative. Așadar, ar trebui să vedem în primele trei secțiuni un fel de propeudeică retroactivă necesară pentru a putea susține fenomenul speculativ din ultima secțiune. Nu pot insista suficient asupra acestei probleme însă cert este faptul că Ștefan Afloroaei atunci când elaborează primele trei secțiuni are deja în față ultima secțiune. Din acest motiv lectura poate fi trunchiată, ajungând să înțeleagă doar pe jumătate teza cărții, dacă nu parcurge cu destulă răbdare și ultima secțiune. Cu alte cuvinte, cartea se relevă odată cu sfârșitul cerând în acest fel o nouă lectură.

Fără prea mari eforturi ne putem da seama atât de vastul subiect pus în față ochilor noștri, cât și de nefirescul tezei implicit asumate. Însă necesitatea unor mirări tendențioase, atât la adresa unor întrebări precum cele formulate, cât și a tezei neobișnuite, se calmează puțin odată înțeles faptul că Ștefan Afloroaei are în vedere „mai cu seamă acele moduri de prezență ale metafizicii care nu sunt neapărat elaborate teoretic sau conceptual. Nu o doctrină sau alta importă de această dată, ci mai curând o formă de sensibilitate, o dispoziție care se manifestă în reprezentări și imagini, credințe și idei, în limba vorbită și în voință care ne expune timpului



Feszt László

Jocul elementelor, colografie



dat”³. În acest fel vom înțelege că întreaga metafizică occidentală va funcționa, în cazul cărții de față, exclusiv ca subsol (sau, dacă preferăm, etaj) al unei argumentări terestre care își propune să întemeieze fenomenul speculativ. O formă de sensibilitate, o dispoziție, imagini, credințe, idei, limba vorbită, voința noastră, toate date ca forme ale vieții de zi cu zi, iată receptacolele în care (re)găsim, fenomenul speculativ. Să încercăm să le găsim, parcurgând invers drumul propus de Ștefan Afloroaei de la ultima secțiune înspre prima.

Aș începe cu o sentință pe care Walter Biemel o formulează în ultimul capitol al monografiei *Heidegger, Aletheia și miza gândirii*. Acolo, exegetul german ne vorbește despre ultimul Heidegger, mai cu seamă despre conferința *Sfârșitul filozofiei și sarcina gândirii* (1964). Motivul pentru care Biemel alege să situeze analiza acestei conferințe în finalul cărții ar fi acela că „aruncă o privire retrospectivă către filozofia configurată ca metafizică, încercând totodată să privească înainte, către o gândire ce nu se mai înțelege pe sine ca metafizică”⁴ (s.n.). Nimic surprinzător într-o astfel de formulare abruptă. După *kehre* înțelegem că ar trebui să renunțăm la filozofie, și mai cu seamă la metafizică, și să începem să gândim. Fie și numai din acest motiv, oarecum superficial, va trebui să spunem că nu este tocmai ușor a privi fără o minimă formă de suspiciune spre un titlu precum *Metafizica noastră de toate zilele*. Desigur, deschizând cartea, lucrurile se așează odată cu subtitlul propus, *Despre dispoziția speculativă a gândirii și prezența ei firească astăzi*, însă nu întru totul. Dacă ar fi să luăm în considerare exclusiv subtitlul ne-am duce cu gândul la un subcapitol din ultima parte a lucrării lui Gadamer *Adevăr și metodă* intitulat *Centrul limbii și structura sa speculativă*⁵. Așadar, în acest fel, de două ori provocator, ar trebui să privim lucrarea profesorului ieșean: o dată ca imposibilitate a metafizicii astăzi (și nu din rațiuni postmoderne) și a doua oară ca ceva ce s-a mai întreprins. Ambele poziții trebuie asumate de la bun început, și în felul rău voitor al unor prejudecăți, dacă dorim să înțelegem bine ce anume ne oferă cartea în discuție. Pentru a spune lucrurilor pe nume mi se pare că această carte stă sub semnul lui Heidegger împreună-

tând soluții metodologice din Gadamer însă având la îndemână un demers profund autentic care pleacă din câteva pagini din Kant. Să nu înțelegem greșit: nu vreau să spun nici că Ștefan Afloroaei stă sub umbra gânditorilor amintiți, nici că îl situează ca și continuator de drept al acestora. Se întâmplă însă că Ștefan Afloroaei ascultă doar pe jumătate sfatul lui Heidegger și renunță la metafizică ca încercare explicativă asupra ființei instituind însă, pentru o a doua aproximare, un loc metafizic sub numele de fenomen speculativ ca dat al gândirii. În cuvintele lui Afloroaei "este vorba despre un fenomen cu totul aparte sau atopic, ce nu suportă înțelesul obișnuit al termenului"⁶.

Înainte de a discuta despre acest loc atopic ar trebui să întrebăm unde l-am putea încadra pe Ștefan Afloroaei care nu pregetă nicio clipă în a-și declara afinitățile față de autori precum Seneca, Marc Aureliu, Platon, Aristotel, Descartes, Nietzsche, Kant, Heidegger, Gadamer etc. Panteonul e prea larg, prea multe figuri epocale. Însă nu este vorba despre un eclectism exasperant cum ar putea să lase impresia, ci despre o poziționare coerentă aducând cu sine propriul gând în față altor gânditori. Împrumutând o maximă, devenită deja celebră, putem afirma că încercarea lui Ștefan Afloroaei aparține hermeneuticilor recuperatoare împotriva hermeneuticilor suspiciunii. Însă maeștri suspiciunii nu mai sunt Freud, Marx și Nietzsche nici măcar, cum am crede, Lyotard, Deleuze sau Rorty, ci, poate, noi cei care am uitat să ne folosim de gândire, adică noi cei neîncrezători la adresa gândirii ca atare. Oricât de suspicioși ar fi, fie vechii maeștri, fie cei noi, ei sunt fără îndoială maeștri ai gândirii speculative. În alte cuvinte trebuie să înțelegem că această carte nu ne propune un refuz al gândirii postmoderne; nicio pagină nu ne alarmează prea tare pentru a ne pune în gardă împotriva gândirii dislocate, împotriva gândirii fără centru, împotriva gândirii ca diferență, pentru a calchia o spusă din Deleuze. Dimpotrivă, în afara câtorva referințe sporadice și a unei singure pagini Ștefan Afloroaei nu pare profund îngrijorat de atacurile, dacă le putem numi astfel, gândirii postmoderne. Și este firesc să fie așa. Profesorul ieșean nu-și propune aici să reabiliteze în vreun fel metafizica scrisă cu majusculă și venerație nefirească, ci, își propune să reabiliteze metafizica noastră prezentă (fenomenul speculativ), aici și acum, sau, împrumutând o altă sintagmă celebră, *dintotdeauna deja*. Desigur în această carte nu mai este vorba despre sisteme metafizice integratoare, ci, despre arhipelaguri sau insule, destul de omogene, care ne orientează gândirea, reprezentările, credințele, imaginile și vorbirea noastră curentă. Nu putem scăpa sub nicio formă, nu atât de marile metapovestiri ale umanității, ca să-l parafrazăm pe Lyotard, cât de elementele din care acestea sunt compuse (de fapt este vorba despre un singur element). Întreaga carte este orientată în acest sens: să recuperăm și să arătăm cum gândirea speculativă își face simțită prezența în cele mai neînsemnate situații. Demersul este similar cu cel al lui Heidegger de dinaintea de *kehre* însă nu mai vizează ființa, ci gândirea speculativă. Noi am uitat, pentru o a treia aproximare, nu atât sensul ființei, nici măcar sensul ființei ca *Dasein*, ci *sensul* gândirii speculative ca sens anagogic. „În fond, sensul gândirii speculative nu este niciodată unul doar cognitiv. Ea anunță deopotrivă o intenție profund anagogică, de elevare spirituală”⁷.

În fine, un ultim aspect. Am putea creiona o paralelă nefirească, dar care mi se pare că face

și mai inteligibil demersul lui Ștefan Afloroaei. Există un text scris de Benjamine Fondane în 1944 denumit *Lunea existențială și Duminica istoriei*. Aici Fondane încearcă o reabilitare a conceptului de existență împotriva, oricât de paradoxal ar părea, filosofilor existențialiști. La o parte teza sa „*legea este făcută pentru om*” purtată cu eleganță și violență împotriva unor Hegel și Kant alături de Kierkegaard și Șestov. Mult mai interesantă mi se pare încercarea lui Fondane de a intra în dispută cu filosofi precum Sartre și Camus. În opinia acestuia existența din filosofii existențiale pierde din vedere, precum o fac și filosofii unui Hegel sau Kant, tocmai omul. Se întâmplă, precum se întâmplă în orice filozofie, că existența este ridicată la rangul de concept și în acest fel ruptă de viața omului. Noi nu trebuie să ni-l închipui pe Sisif fericit întrucât am cădea în păcatul unor filosofii nu tocmai existențiale; „ce altceva îi cere nous-ul, Spiritul, rațiunea universală, sau mai știu eu ce, decât ca el să consimtă să se închipuie fericit”⁸. Astfel Fondane își propune să reabiliteze conceptul de existență împotriva existențialismului. Nu e momentul aici despre o discuție ceva mai detaliată și nu ne interesează posibilul derapaj filosofic dinspre mirare (Atena) înspre credință (Ierusalim). Ceea ce ne propune Fondane este următorul lucru: „și finitul, și sfâșiatul, și zdruncinatul există în felul lor, dar, cum oare, să li se acorde dreptul la cuvânt?”⁹. Iată cum: să nu lăsăm *existentul* să piară în fața *Existenței*; să nu lăsăm conceptul gol și abstract de *existență* să ia locul *existentului*; să nu lăsăm persoana „sau vreun alt succedaneu chimic” să se impună pe scena filosofiei, ci omul. Ștefan Afloroaei face, într-un sens pe care vom încerca să-l liberăm îndată, cam același lucru cu o singură diferență. Nu mai este vorba despre existență și existent ci, pentru o a patra și ultimă aproximare, despre fenomen și ființă. Încercarea lui Ștefan Afloroaei vizează reabilitarea ființei în fenomen. Mai clar, reabilitarea a ceea ce am putea numi, oricât de imperfect, ființă în fenomenele cele mai cotidiene. În alte cuvinte „*ta phainomena* - fenomenul - sinonim pentru *ta onta* - cele ce ființează”¹⁰.

Nu este dificil de ghicit stupoarea oricărui lector în fața unor afirmații precum cele de mai sus. Ștefan Afloroaei susține o teză aparent bizară, ba chiar, un adevărat scandal pentru gândire (pentru a repeta aici o vorbă pe placul profesorului ieșean). Din câte îmi dau seama este



Feszt László

Amintiri, colografie

vorba despre metafizica noastră fundamentată pe lucruri nu tocmai de toate zilele: (1) posibilitatea lucrului în sine de a putea fi socotit fenomen, (2) posibilitatea de existență a unui loc (atopic) metafizic sub numele de fenomen speculativ, (3) (re)amintirea sensului anagogic al gândirii, precum și, în fine, (4) încercarea de reabilitare a ființei în fenomen. Să fi pierdut din vedere tocmai viața, tocmai prezența vie a gândirii speculative? Posibil, însă delimitând aceste întregi spații conceptuale un lucru aparent banal, despre dispoziția speculativă a gândirii, se transformă într-un paradox cu multiple figuri. Prezența firească, de zi cu zi, a gândirii speculative se fundamentează pe lucruri nu tocmai firești.

Note:

¹ Ștefan Afloroaei, *Metafizica noastră de toate zilele. Despre dispoziția speculativă a gândirii și prezența ei firească astăzi*, Humanitas, București, 2008, p. 276.

² Dincolo de faptul că întreaga construcție a cărții stă sub semnul secțiunii a IV-a, *Fenomenului Speculativ*, ca și idee centrală ce va da consistență tuturor celorlalte secțiuni sunt suficiente paragrafe, simple indicii, din ultima secțiune care sunt dezvoltate pe larg în prima etc. A se vedea Ștefan Afloroaei, *op.cit.*, ultima secțiune, *Despre fenomenul speculativ*, pp. 267-351, mai cu seamă următoarele fragmente: limitele indecise ale gândirii (p. 304), nu orice stă în puterea omului (p. 325), antinomia cretanului mincinos (p. 330), speculum și oglinda (p. 334), despre frumusețe (p. 341), întâmplarea gândirii (p. 342) etc. Însă nu este vorba despre idei reluate pentru a primi o nouă precizare, o nouă nuanță, ci tocmai invers. Spre exemplul, o simplă idee cum ar fi cea relativă la puterile omului, din ultima parte, se constituie ca întreg capitol în a doua etc.

³ Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Walter Biemel, *Heidegger*, traducerea de Thomas Kleininger actualizată de Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2006, p. 211.

⁵ În acest loc Gadamer ne arată dispoziția intrinsec speculativă a limbii și cum tendința noastră spre speculație este cât se poate de firească, ba mai mult, de neocolit. A se vedea Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă*, traducerea de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, București, Teora, 2001, partea a treia *Reorientarea ontologică a hermeneuticii călăuzite de limbă*, subcapitolul 3-*Limba ca orizont al unei ontologii hermeneutice*, secțiunea b), *Centrul limbii și structura sa speculativă*, pp. 340-353.

⁶ Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p. 268.

⁷ Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p.12.

⁸ Benjamin Fondane, *Lunea existențială și Duminica istoriei*, traducerea de Luiza Palanciuc și Mihai Șora, Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 67.

⁹ Fondane, *op.cit.*, p. 51.

¹⁰ Ștefan Afloroaei, *op. cit.*, p. 296.

civilizația imaginii

Mass-media și construcția socială a realității

Elena Abrudan

Comunicarea este un proces care stă la baza oricărei activități sociale, iar rolul mijloacelor de comunicare este foarte complex și provoacă numeroase dezbateri (Alan Wells, Ernest A. Wells, *Mass-media and Society*, London, 1997). Ne referim la faptul că, treptat, în viața cotidiană contemporană, mijloacele de comunicare în masă au devenit mult mai mult decât mijloace. Mass-media a devenit o componentă extrem de importantă a contextului social de care nu mai putem face abstracție. Făcând parte din viața noastră, mass-media este un mediu de informare, un mediu de existență (Idee formulată în lucrarea lui Jean-Noel Jeanneney, *O istorie a mijloacelor de comunicare*, Iași, 1997). Rareori mai facem diferența între instituțiile mediatiche în sine și produsele lor. În termeni sociologici cunoașterii, aceasta se poate traduce ca o suprapunere între realitatea obiectivă a mass-mediei (organizarea instituțională) și cea subiectivă (produsele mediatiche).

Trebuie să precizăm că *realitatea socială a vieții cotidiene* este o realitate construită prin reflectarea ei în conștiința individuală și în cea colectivă, care stă la baza realității convenționale. Instituțiile mediatiche sunt cele care, prin produsele media, oferă o primă reflectare a realității, un prim nivel de construire a realului. Un argument la îndemână ar fi faptul că mass-media de pretutindeni se află în relație directă cu organizarea instituțională a societății. Rolul ei este de a face cunoscut cetățenilor modul în care operează instituțiile societății, modul în care activitatea lor le influențează viața și acțiunile zilnice.

Astfel, realitatea vieții cotidiene ne apare ca fiind ordonată, aranjată înainte de interacțiunea individului cu ea. În mod firesc, considerăm viața cotidiană ca fiind însăși realitatea, pentru că o putem percepe cel mai adesea direct, nemijlocit. Știm că este așa, că realitatea este într-un anume fel fără ca noi să acționăm asupra ei. Atunci când avem posibilitatea de a cunoaște ceva în mod direct știm sigur că e real și avem posibilitatea de a interpreta personal realitatea vieții cotidiene. Cu alte cuvinte, ne „construim” propria realitate pentru a ne raporta la ea. Nu există nicio realitate mai „reală” decât cea pe care o percepem și interpretăm noi singuri.

Pe de altă parte, realitatea cotidiană este reflectată în conștiința noastră. Diferitele obiecte și întâmplări (interacțiuni umane) care o compun se prezintă conștiinței noastre drept constituenți ai unor diferite sfere ale realității (realitatea de la locul de muncă, realitatea de acasă, de la școală etc.). În același timp, lumea ce ne înconjoară este structurată spațial și temporal și este reflectată de către propria noastră conștiință ca atare deoarece, după opinia lui Luckmann și Berger, temporalitatea este o caracteristică intrinsecă a conștiinței noastre (*Construirea socială a realității*, București, 1999).

Tindem să considerăm realitate absolută ceea ce se petrece „aici” și „acum”, deci cât mai aproape de noi, spațial și temporal. Această situație poate explica rolul instituțiilor de presă în construirea realității. Subiectele de presă (de orice tip) se aleg în primul rând pornind de la interesul publicului. Suntem interesați cu precădere de ceea ce ne afectează direct și de ceea ce se întâmplă aproape de noi, în spațiu și timp. Aceste evenimente sunt reflectate în conștiința individuală și sunt reconstruite după reguli proprii fiecăruia dintre noi, care derivă din experiența personală, cunoștințele acumulate în timp și interacțiunea cu un anumit mediu cultural. Practic, când vorbim de construirea realității, nu ne raportăm la o realitate intrinsecă a vieții cotidiene, ci la modul în care percepem, interpretăm noi această realitate.

Însăși ideea de construcție socială a realității gravitează în jurul ideii de reflectare în conștiința umană. Se poate spune că realitatea vieții cotidiene este un construct în măsura în care la baza lui stă reflectarea în conștiința umană a obiectelor, fenomenelor și persoanelor cu care interacționăm. În același timp, construirea realității este un proces social deoarece societatea este mediul în care este ancorat individul și ea reprezintă realitatea imediată, realitatea „prin excelență” la care ne raportăm și în care dorim să ne integrăm pentru a putea trăi și a ne desfășura activitatea normală. Acest lucru înseamnă că există o realitate convențională, general acceptată din punct de vedere social, datorită faptului că reflectarea mediului înconjurător în conștiință se face similar la majoritatea indivizilor. Interesul nostru nu se îndreaptă spre realitatea obiectivă, ci spre modul în care ea se reflectă în conștiință. În acest proces de construire a realității, mass-media poate avea o importanță decisivă în cazul evenimentelor la care nu avem acces direct, pe care nu le putem percepe prin propriile noastre simțuri, luând contact nemijlocit cu ele. Mass-media poate fi considerată un prim nivel la care se face această reflectare iar *percepția nemijlocită* este de o importanță majoră pentru construirea realității individuale. Există însă evenimente la care nu avem acces, dar care ne pot influența viața cotidiană. Lumea este constituită din mai multe sfere de realitate, iar la unele dintre ele nu putem avea acces direct. Aici intervine mass-media, care are rolul de a înregistra și a reflecta aceste evenimente. Pe baza acestei prime reflectări și în virtutea caracterului simbolic al limbajului, noi putem (re)construi realitatea unei situații sau a unei lumi la care nu aveam până atunci niciun fel de acces. În acest scop, mass-media face uz de toate funcțiile limbajului, dar mai ales de cele de *comunicare*, de *reprezentare simbolică*, *expresivă* și *persuasivă*.

Activitatea mass-media nu poate fi concepută în absența limbajului. Acest lucru este evident dacă ne gândim doar la funcția de comunicare, funcție care se definește similar în cazul limbajului și în cel al mass-mediei: transmitere de informații, idei, stări, de la un comunicator spre un receptor. Mass-media în sine, ca realitate socială (ca mediu social, deci) se articulează prin intermediul limbajului. Din punct de vedere social, limbajul este depozitarul cunoștințelor și experiențelor vieții sociale. Întreaga activitate mediatică are la bază limbajul și funcțiile sale.

Atribuirea de semnificații are un rol esențial în *reflectarea realității*. În momentul în care percepem realitatea înconjurătoare și ne-o reprezentăm mental, tindem să îi atribuim o anumită semnificație, în concordanță cu experiența și cunoștințele acumulate. În cazul în care nu avem acces direct la un domeniu al realității, accesul nostru este posibil prin produsele mass-media. Astfel, citim articole, vedem reportaje, ascultăm știri despre evenimente la care avem mai mult sau mai puțin acces. Fie că suntem conștienți sau nu, produsele mediatiche reprezintă însăși o realitate deja construită. Evenimentul respectiv s-a reflectat în conștiința cuiva (un reporter, un redactor, un fotograf) și a fost, în consecință, interpretat, i-a fost atribuită o semnificație. Manipularea prin mass-media, fabricarea de informații sau prezentarea tendențioasă a lor nu face acum obiectul discuției noastre ca și forme de construire a realității. Rămânem la ideea mai largă că realitatea unui eveniment la care nu avem acces direct ni se oferă ca o construcție mediatică. Merită însă să ne oprim asupra conexiunii dintre mass-media și construirea socială a realității.

Demonstrația noastră preia termenul englezesc de *reality frame* care se referă la posibilitatea de a percepe și prezenta realitatea la modul organizat. Parafrazând definiția oferită de W. A. Gamson, cadrul realității este

o idee organizatoare centrală pentru producerea semnificațiilor evenimentelor relevante și care sugerează care este problema („*A central organizing idea for making sense of relevant events and suggesting what is at issue*”) (1989, p. 35). Precizăm că *frame* se referă la o idee, un concept al cărui scop este să organizeze evenimentele cotidiene astfel încât ele să capete sens.

Asociate mass-mediei, *media frames* (cadrele mediatiche) pot fi înțelese cel mai bine în contextul construirii sociale de realitate, așa cum apare ea expusă în teoria lui Berger și Luckmann. Premisele construirii sociale a realității sunt acelea că trăim și ne mișcăm într-o realitate socială care nu are o semnificație implicită. Am văzut că lumea înconjurătoare contează doar în măsura în care, prin reflectarea în conștiință, noi îi atribuim o semnificație. Această semnificație este însă determinată spațial și temporal. Același obiect, persoană sau situație poate desemna realități diferite în contexte și momente diferite. Modalitatea de construire a semnificației la nivel individual este determinată de relațiile pe care individul le are cu diferite grupuri ale societății, relațiile în interiorul comunității de semnificare la care aderă.

Această situație permite existența unui număr foarte mare de cadre ale realității. În mass-media, rolul cadrelor mediatiche este acela de a organiza atât lumea jurnaliștilor, a celor care intră în contact direct cu evenimentele și le interpretează, cât și lumea audienței, adică a celor care receptează produsele mediatiche și apoi le utilizează în construirea realității cotidiene. În acest context, cadrele mediatiche sunt modele (*pattern-uri*) de gândire, de interpretare și prezentare, de selecție, de includere și excludere, pe baza cărora se organizează discursul mediatic și se atribuie semnificații pentru realitatea înconjurătoare.

În acest fel, mass-media este mai mult un constructor de realitate fiind prima entitate care, având acces direct la o „felie” de eveniment, construiește o realitate, la un prim nivel. În cazul unor evenimente petrecute în spații la care audiența nu are acces, reporterii speciali trimiși în misiune și cameramanii sunt de fapt primii care au contact cu ce se întâmplă acolo. Pe baza celor relatate de ei, instituția media care i-a trimis construiește un produs (știre, reportaj etc.) care prezintă o realitate mediatică, dar altfel inaccesibilă. Un alt nivel al construcției de realitate se referă la *receptarea produsului mediatic* de către public. Odată receptat materialul mediatic de către public, acesta îl interpretează într-un anume fel, creându-și propria realitate, exclusiv bazată pe realitatea mediatică. La primul nivel al construcției de realitate, ea este creată pe baza receptării fluxurilor de stimuli așa numite „fragmente de realitate” și interpretării lor, adică aranjarea lor într-un anumit fel, în funcție de anumite coordonate și de background-ul celui care percepe fluxul de stimuli. În lipsa oricărui contact al publicului cu evenimentele autentice, realitatea se construiește pe aproximativ aceleași coordonate și la nivelul următor. Cu alte cuvinte, ceea ce numim „realitate” are la bază exclusiv *interpretarea* constructorului de realitate, care este mass-media. Concluzia se impune de la sine. Construirea socială, inclusiv cea mediatică, a realității se bazează pe reflectarea vieții cotidiene în conștiința individuală sau colectivă. Această reflectare presupune diferențe de percepție în funcție de contextul social, de relațiile sociale, de cultura și de cunoștințele individului. Singura realitate pe care o considerăm autentică este cea pe care o percepem direct, noi înșine. Dar în cazul evenimentelor la care nu avem acces direct, mass-media este cea care ne oferă un prim nivel de realitate, deja interpretată, prin produsele mediatiche. Dacă avem în vedere și doza de subiectivism presupusă de paradigma modernității, realitatea devine construcția personală realizată de fiecare individ pe baza informațiilor trecute deja prin filtrul mass-mediei.

dezbateri & idei

Semiotică și comunicare

Codruța Porcar

Dacă a comunica înseamnă înainte de toate a „avea ceva în comun”, lumea actuală și rețelele care o definesc, înprospătează constant modul nostru de a fi împreună, iar această diversitate amețitoare a gradelor și a nivelurilor comunicării, de la cel interpersonal la cel mondial, implică ideea că o disciplină care să aibă ca obiect de studiu acest câmp vast este practic imposibilă. Este neîndoiește faptul că o asemenea disciplină aflată în căutarea propriei consistențe, nu poate fi găsită decât prin dezbateri și prin confruntarea dintre diferite discipline. Pornind de la principiul fondator al școlii de la Palo Alto, conform căruia „Este imposibil să nu comunicăm!” constatăm o invazie fulgerătoare a comunicării în toate locurile în care se organizează viața socială. Dacă lucrurile stau așa, atunci generalizarea comunicării, mai ales a celei mediatizate, nu ar fi decât o prelungire și o adaptare, care se bazează și se folosește de resursele tehnologice actuale ale comunicării cotidiene. Societatea pare încetul cu încetul cucerită de comunicare și aceasta se datorează cu siguranță efectului discursului seducător pe care comunicarea îl conține și-l difuzează din aproape în aproape. Putem vorbi în acest sens de un imperativ al comunicării, imperativ ce s-ar apropia de un fel de „lege de fier” modernă, iar irezistibila ei ascensiune este departe de a se fi încheiat. Comunicarea, ar spune un Baudrillard, corespunde unei tendințe puternice bazate pe primatul asupra calității acțiunii umane; „a face”

Iar devansa astfel pe „a acționa”, fapt ce are ca rezultată dispariția mesajului însuși din cadrul comunicării umane (și odată cu el, o dispariție a funcțiilor poetice și expresive) în favoarea funcției fatice și a „funcției” ludice. Căutarea contactului și a relațiilor ar deveni astfel esențiale pentru schimburile umane.

Este însă interesant de văzut dacă toate calitățile care îi sunt adesea conferite comunicării sunt și justificabile. În timp ce unii consideră că aceasta ar îngloba toate virtuțile modernității, alții o privesc cu reticență și cu temere datorită posibilităților de manipulare pe care ea promite că le oferă celor care o pot controla. Numeroase sunt și disciplinele care se ocupă cu studiul comunicării și al efectelor acesteia, cum ar fi de pildă, sociologia tehnicilor, a culturii sau a interacțiunilor sociale, studiul din domeniul politicilor publice, semiotica imaginilor și lingvistica pragmatică, o serie de discipline care își confruntă deseori metodologiile și colaborează uneori în privința acelorași obiecte de studiu. Pe de altă parte sau în legătură cu aceste discipline, diverse perspective filosofice își propun și ele să studieze fenomenul complex al comunicării și implicațiile acestuia la nivelul societății. În pofida acestui lucru, abundența conceptuală în ceea ce privește studiul comunicării, deși oferă o imagine mai clară a

complexității fenomenelor, nu conduce și la o mai bună înțelegere a sensului evoluțiilor recente. N-ar fi deci exagerat să afirmăm că aceste progrese de necontestat complică în fond abordarea paradigmatică a comunicării. Iar științele informării și comunicării, cele care își reclamă de drept comunicarea ca și principal obiect de studiu, acestea sunt, în mod paradoxal, potrivit expresiei lui

B. Miège, mai puțin ca niciodată în măsură să enunțe certitudini cu privire la efectele mass-mediei sau ale tehnicilor de comunicare.

Cât ne privește am preferat să ne îndreptăm puțin atenția asupra raportului dintre semiotică și comunicare, dând curs invitației lui Jean-Marie Floch după care nu se poate vorbi despre realități atât de diferite decât cu condiția abordării lor dintr-un singur punct de vedere și anume prin raportarea lor la problematica sensului și a semnificației. Căci, pe drept cuvânt, omul descinde mai degrabă din semn iar umanitatea sa ține de un anumit regim simbolic sau semnificativ. Aceasta cu atât mai mult, dacă ne gândim la afirmația lui Baudelaire din celebrul său sonet *Corespondențe*, afirmație potrivit căreia noi trăim mai puțin în mijlocul lucrurilor și mai mult în mijlocul unei „păduri de simboluri”. Imperiul semnelor dublează astfel lumea noastră naturală determinând în același timp, o regândire a modului în care s-au putut construi și consolida relațiile teoretice în jurul conceptelor de semn și semnificație, pe tot parcursul modelelor și al generațiilor așa-numite semiotice. O primă ipoteză de lucru constă în ideea că discursul semioticii este interesat de modalitățile de producere ale semnificației, care dacă avem în vedere și cazul comunicării, nu are loc doar la sursă, în intenția emițătorului, ci relevă o întreagă funcție de structurare și de negociere a sensului între participanții la actul de comunicare. Pornind în sens invers, din spre comunicare și de la exemplele vieții cotidiene, înțelegem să ajungem tot la sens, adică la ceea ce constituie, în linii generale, miezul semioticii. Într-un anume fel semiotica ne apare ca o disciplină paradoxală, în sensul că o găsim peste tot și nicăieri. Ea își propune să ocupe un loc spre care converg mai multe discipline ca psihologia, sociologia, antropologia și dintr-o perspectivă mai largă, științele cognitive, filosofia și în mod special epistemologia, lingvistica și disciplinele comunicării. Mai mult decât atât, semiotica pretinde să fie aplicată unor obiecte atât de diferite încât enumerarea lor ar semăna cu un colaj suprarealist. S-ar putea spune că încercând să cuprindă atât de multe, semiotica ar ajunge în final, să rețină foarte puțin. Aceasta ar fi însă o eroare întrucât semiotica nu pretinde să se substituie niciuneia dintre disciplinele enumerate mai sus. Intervenția ei este de altă natură,

jubilația propriilor ei forme care se multiplică, decurgând unele din altele, într-o *verbozitate* lexicală suficientă sieși. Aceasta, în dauna și spre disperarea acelora care continuă să creadă că arta poate servi și la altceva decât la exprimarea propriei sale elocințe. Nefiind, așadar, sub nicio formă *contextuală*, această artă se exprimă ca o *decorație* pură, autorul ei fiind *achitat* de orice formă de servitute socială! Ceea ce cred că și-a dorit cu ardoare!

Note:

- (1) Stéphane Mallarmé, *Brise Marine*
- (2) Ogoniok (Micul Steag) revistă săptămânală pentru copiii din Rusia Sovietică, devenită un fel de abecedar grafic al proletcultismului importat și la noi din est,

întrucât ea speră să declanșeze un dialog al diferitelor perspective și abordări, să constituie o interfață a lor. Dacă spre exemplu, antropologia pretinde că atribuie un sens conduitelor și ritualurilor în societate, semiotica își va fixa ca obiectiv explorarea semnificației și a modalităților acesteia de funcționare, precum și raportul pe care aceasta îl stabilește cu acțiunea și cunoașterea. Semiotica își propune deci să exploreze ceea ce pentru ceilalți este un postulat, pentru a relua o expresie bine cunoscută a lui

Jean-Marie Klinkenberg, o misiune destul de ambițioasă dacă stăm să ne gândim, căci îndeplinind-o, semiotica ar deveni în fond o metateorie, o teorie a teoriilor.

Diferitele abordări ale semioticii care au fost puse în legătură cu comunicarea se leagă, printre altele, de imaginea unei semiotici cognitive și pragmatice. Prima abordare se justifică prin dorința de a depăși anumite dificultăți generate de o concepție asupra semioticii potrivit căreia descrierea limbilor se poate mulțumi cu coerența sa internă pentru a fi adecvată obiectului.

Această poziție epistemologică, considerăm că nu este criticabilă în sine, căci ea constă în ideea de a nu te lăsa sedus de iluzia că un obiect, de oricare natură ar fi el, constituie o dovadă a ceea ce se spune despre el. Pornind de la această perspectivă, unii semioticieni au ajuns, *in extremis*, la eliminarea totală a chestiunii punctului de intersecție dintre semn și lume. Desigur, în acest mod se atinge un înalt grad de rigurozitate în ceea ce privește descrierea teoretică a semnificației, însă aceasta implică o concepție asupra semnului care tinde spre autonomizare. Cea de-a doua abordare, este interesată de dimensiunea pragmatică a semnului ce implică ideea conform căreia semnul este în același timp și instrumentul de acțiune asupra lumii dar și asupra celorlalți. Pentru a relua ideea și în termenii lui Jean-Jacques Boutaud, întrucât nu se poate izola pentru mult timp textul atât verbal cât și vizual de contextul său social, cultural și interacțional, semiotica găsește în comunicare mijlocul propice pentru o deschidere pragmatică.

Credem că analiza punctelor majore de intersecție dintre semiotică și comunicare este în măsură să clarifice derivatele și promisiunile semioticii, cu toate consecințele pe care aceasta le implică asupra comunicării. Semiotica își menține legăturile cu o anumită lingvistică și o anumită filosofie, însă prin mijlocirea cotiturii lingvistice, pragmatice și comunicaționale, lucrurile evoluează în cadrul relației ei cu comunicarea. Aceasta din urmă a fost nevoită să recunoască progresele de pe parcurs ale semioticii, începând cu postulatele structuraliste și continuând cu ieșirea din imanentism ale diferitelor generații semiotice și orientarea acestora către diverse practici de comunicare.

Arta fugii, la Feszt László

(Urmare din pagina 36)

dee compoziționale mult mai complexe de factură contrapunctică, inspirate din muzica erudită a altor secole. Astfel, arta sa pare să vină încărcată cu un mesaj mai degrabă elogiant la adresa somptuoșității și strălucirii unor mozaicuri ravenate în care perfecțiunea tehnică se apropie de elocință. Cum, odinioară, forma contrapunctică a muzicii numită „fugă” etala prestigios matematica tematică a tonalităților înrudite - fascinanta glosare a unui *stil* - arta lui Feszt devine, în expresia ei absolută, auto-

servind ca model pentru artiștii plastici. Bene József, profesor la Institutul de Arte Plastice din Cluj, și-a câștigat, în epocă, porecla „Ogoniok” datorită deselor referințe din această revistă sovietică, folosite în corecturile sale la clasele de studenți. Dar nu acestea i-au adus gloria!

Corp și imagine

Nicolae Turcan

Trucând prin demitizări succesive, simptome pentru gândirea postmodernă, omul de astăzi gândește corporalitatea prin anularea dualismului tradițional dintre trup și suflet, dualism ce s-ar putea legitima de la Platon sau de la Descartes. Într-o lume în care principiile metafizice sunt recuzate, corpul uman dobândește tacit statutul pe care-l avea altădată sufletul, devenind un fel de principiu vizibil. Acest fapt devine important pentru civilizația postmodernă, care folosește imaginea corpului în scop economic, prezentând ostentativ trupul uman *alături* de o marfă pentru a o înobilă astfel și a o face dezirabilă. Avem de-a face cu un mod *manifest* al corpului uman în discursurile și practicile ultimelor decenii, cu o descoperire ostentativă a lui, cu o transformare a trupului uman în pură corporalitate și, totodată, în imagine.

Odată cu avansul tehnicilor informatice și cu omniprezența internetului, trupul uman nu doar că devine imagine, dar el este ocultat de imagine, dispărând înapoia imaginii. Lumea comunicării prin informatizare – pe care Jean Baudrillard o numește *hiperrealitate*¹, depozitând-o de orice substanțialitate și profunzime ontologică și populând-o doar cu simulacre – poate vorbi despre trup ca despre o disimulare din ce în ce mai accentuată, ajungând până la dispariție. Oamenii acestei hiperrealități, aflați înapoia terminalelor unei uriașe rețele informatice, comunică unii cu alții mai rapid decât niciodată și nu simt nevoia unei întâlniri față către față (i.e. trup către trup). Între ei se deschide o *distanță amorală*, populată cu fantasmă născute de o atitudine din care responsabilitatea lipsește cu desăvârșire. Platon lansa într-unul din miturile sale ideea că dacă un om drept ar putea deveni invizibil atunci s-ar deda la cele mai nedrepte fapte, dreptatea fiind reală numai în măsura în care e impusă din afară, de către legi. Acum această idee devine practic operantă: pe internet, la adăpostul unui *nick name* și al unei personalități inventate, se poate profera orice față de oricine într-o indiferență obscenitate, fiindcă dacă acest oricine se sustrage jignit, mai rămân în joc un număr practic indefinit de alți interlocutori cel puțin la fel de amoral. În această

perspectivă „acest corp, corpul nostru, a devenit superfluu în întinderea lui, în multiplicitatea și complexitatea organelor sale, a țesuturilor și funcțiilor sale, deoarece totul se concentrează astăzi în creier și în formula genetică, ce rezumă prin ele însele definiția operațională a ființei”.²

În cazul disimulării/dispariției corpului, imaginea devine eficace ca proiecție mentală, ca imaginar, constituind fără echivoc tocmai corpul erogen al psihanalizei, corpul plăcerii. Fanteziile capătă formă, imaginația se exersează exasperantă și devoratoare. Avem nevoie de celălalt doar pentru interactivitatea lui care stimulează ca un excitant imaginația, producând fragmente obsesionale ca într-un tablou suprarealist. Corpul plăcerii este de fapt *auto-corporalizare* prin gândire sau „a deveni trupesc până și în gânduri” cum afirma unul dintre Părinții filocalici. În acest caz „obscenitatea și transparența progresază ineluctabil, tocmai pentru că ele nu mai sunt de ordinul dorinței, ci de ordinul freneziei imaginii. Solicitarea și voracitatea, în materie de imagini, cresc fără măsură. *Ele au devenit veritabilul nostru obiect sexual* (s. a.), obiectul dorinței noastre.”³ Imaginația se demonizează, dar acest caracter demonic nu mai e sesizabil, fiindcă situarea într-un nietzscheean „dincolo de bine și de rău” a devenit dominantă odată cu proclamarea morții lui Dumnezeu. Aceste raporturi dintre corporalitate și imagine dovedesc că esența corporalității nu stă în substanțialitatea sa, ci în forța cu care convinge gândirea de importanța sa.

Asceza creștină susține atât un dualism ontologic trup/suflet, cât și unul existențial⁴, creștinismul fiind religia întrupării și a învierii trupului. „La omul căzut – notează Olivier Clément – trupul, deodată împărătesc și muritor, exprimă și totodată maschează persoana. În felul acesta, între persoană și trupul său este o relație de identitate și diferență echivocă până la tragic.”⁵ Conceptul de *persoană* subîntinde întreaga ființă umană și lecturat în apoftegmele vechilor asceți el dă seama despre conlocuirea sufletului cu trupul aflate, în ciuda unirii lor, în veritabile raporturi de forță. În funcție de dominația unuia sau a celuilalt, omul întreg, persoana, își pierde sau

își câștigă autonomia și libertatea. Folosirea minții în conformitate cu lumina revelației este calea regală ce refuză cu insistență, în ciuda înfrângerilor survenite, gândurile și imaginile „trupești”, pornite din „voia trupului”. Noțiunea ascetică de „inimă” este adevărata origine a simțirii și gândirii omului. Gesturile o impregnează cu o corporalitate care poate merge de la pornografie la ritual și care mai târziu, în lucrarea minții, vor determina nu atât *logica* gândirii, ci *sensul* ei, adică inspirația punctuală și plină de forță care o precede și de la care se revendică *direcția* oricărui demers rațional. În acest fel gândirea ține de corporalitate și necesitatea ascezei se impune nu pentru menținerea sănătății fizice, cât pentru libertatea minții (*metanoia* – termenul grecesc pentru „pocăință” – însemnând de fapt „schimbarea minții”).

Din acest punct de vedere putem sesiza că atât manifestarea corpului ca imagine, cât și disimularea/dispariția lui în imagine (în sensul larg, explicat mai sus, al acestui termen) ascund același raport cu o corporalitate a inimii. Reducția imaginară a trupului uman confirmă ceea ce tradiția ascetică și mistică a Bisericii știa de mult: corporalitatea este în primul rând o formă de dependență interioară, pe care doar „decorporalizarea”, adică asumarea ascetică a trupului ca trup destinat învierii, o poate transfigura.

Note:

¹ Datorită mijloacelor telematice Baudrillard vorbește despre „sfârșitul metafizicii și începutul erei hiperrealității” (vezi Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p. 11).

² *Ibidem*, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ Cf. Olivier Clément, *Trupul morții și al slavei*, traducere de Eugenia Vlad, Christiana, București, 1996, p. 9.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

Criza statului suveran

(urmare din pagina 3)

deci, că discuția poate fi sumarizată într-un mod similar cu disputa teoretică inițială: dorim o Uniune Europeană intervenționistă și puteri sporite sau o Uniune Europeană minimală?

Situația naște confuzii ideologice, pentru că e dificil să te situezi de o parte sau alta a barierei în funcție de propria viziune creată anterior în jurul statului. Cei care doresc state puternice și o Uniune minimală intră în categoria socialistă sau în cea liberală? Dar cei care doresc state mai slabe cu și mai puțină suveranitate, dar o Uniune – construcție politico-economică de sorginte neoliberală – și mai puternică, cu capacități de intervenție sporite?

Uniunea Europeană nu poate acționa dacă

nu are acceptul statelor membre, în timp ce statele membre se află tot mai des în postura de a depinde de Uniunea Europeană. Cine va ieși întărit din acest joc de putere și influență reciproc e greu de spus. Mulți teoreticieni s-au grăbit să afirme că statul modern, în accepțiunea westfaliană, a fost golit de conținut odată confruntat cu globalizarea și cu provocările pe care le ridică aceasta. Pe de altă parte însă, în lume există multe state tinere, din perspectivă istorică. Faptul că statul modern s-a născut în 1649 nu înseamnă că acesta a și existat cu adevărat de atunci. Să ne amintim că la începutul secolului XX în lume existau încă imperii și puteri coloniale. Mișcările de autodeterminare națională începute în 1848 și finalizate parțial după al Doilea Război Mondial au dat naștere unor state care nu sunt dispuse încă să renunțe la propria suveranitate în favoarea unor organisme supranaționale. Pe de altă parte, multe dintre ele

nici nu sunt capabile să ființeze pe cont propriu, nu sunt sustenabile pe termen lung. Este extrem de dificil de anticipat în ce direcție va evolua statul și totodată întregul sistem internațional. Iar o întrebare fundamentală în această ecuație cu multe necunoscute este: care va fi rolul sau poziția individului „de rând” în această evoluție?

flash meridian

Actualitatea lui Shakespeare

Virgil Stanciu

Nu mai știu cine a zis, nu Jan Kott, că Shakespeare rămâne profund actual fiind că nici n-am început încă să înțelegem cât de profund gândea el lumea. Parol! Cum scria Eminescu, preamărind-o pe „geniala acvilă a Nordului”: „...când iei în mână opurile sale, care par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, și se pare că nu e nimica mai ușor decât a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguranță (sic!) asupra materiei sale, care să fi țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în creațiunile acestui geniu puternic.” Iar Tudor Vianu plusa:

„Shakespeare stă pe drumul acestor progrese ale spiritului modern. Caracterele create de el împrumută unele din trăsăturile titanismului vremii, dar evoluția acestor caractere le îndrumază spre reacțiunea umană, subliniată de cea mai înaltă comprehensiune a poetului. Criminalii au la Shakespeare o conștiință, monștrii au un suflet ultragiă, tiranilor li se deschide o zare către suferința lumii și către exigențele dreptății, ura de oameni este gata să se topească întocmai ca un bulgăre de zăpadă, inima dușmanului îndârjit al patriei sale se frânge la glasul unei mame, magul devine om. Această victorie repetată a omului în titan determină locul special al lui Shakespeare în istoria literaturii și explică iubirea arătată operei lui de-a lungul secolelor și în toate părțile lumii.” (*Umanitatea lui Shakespeare*)

Textele canonului shakespeareian au devenit însă, cu timpul, dificil de înțeles chiar și pentru compatrioții Bardului de la Stratford-upon-Avon născuți cu patru sute de ani după el. Engleza lui Shakespeare mai poate fi înțeleasă în toate subtilitățile ei doar de o mână de oameni foarte, foarte bine educați. Cu atât mai firească este întrebarea dacă în culturile de altă expresie decât cea engleză o anumită ciclitate a tălmăcirilor pieselor este sau nu este necesară. Răspunsul de bun simț este: firește că este necesară. Altminteri am fi siliți să citim astăzi nu *Hamlet*, ci *Amler*, *prințul de la Dania*, cum suna titlul celebrei tragedii în traducerea lui Ioan Barac (circa 1844). Operele-reper ale literaturii universale se cer re-traduse cel puțin din jumătate în jumătate de secol, pentru a nu suna vetust (chiar ridicol) în urechile noilor generații de cititori sau mergători la teatru (dacă vor mai fi dintre aceștia) și a nu deveni, în ultimă instanță, incompreensibile. Se poate argumenta, firește, că un text dramatic transpus în altă limbă prezintă aceleași opțiuni pe care le are un regizor: spectacol care să recompună fidel lumea apusă din care s-a inspirat piesa (traducerea „înghețată” și perpetuată ca atare) sau spectacol modernizat, cu aluzii la starea de lucruri curentă (traducerea remodelată după starea actuală a limbii țintă).

Cu aproximativ trei ani în urmă publicam în coloanele acestei reviste un articol despre starea shakespeareologiei românești, în care, comparând realizările cărțurilor din a doua jumătate a secolului XX cu cele ale generațiilor mai noi, îmi exprimas un anumit scepticism față de capacitatea angliștilor din noile generații de a fi mobilizați în proiecte de anvergură legate de receptarea operei lui Shakespeare în România, după performanțele de-a dreptul entuziasmante realizate, paradoxal, în

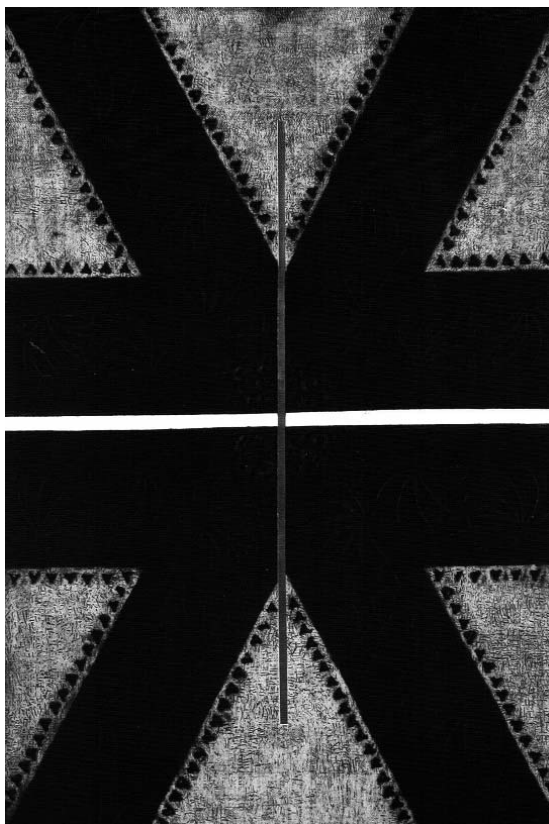
deceniile de constipație intelectuală socialistă, când a fost posibilă traducerea integrală a operei și publicarea a două ediții cvasi-complete, ca și apariția a numeroase studii privind receptarea. Spuneam atunci că persoana cea mai capabilă să ocupe locul de lider lăsat liber de Leon Levițchi este George Volceanov, un filolog autentic, cunosător rafinat al dramaturgiei elizabetane și în particular al pieselor lui William Shakespeare, traducător al unor texte dramatice netranspuse până la el în românește (*Eduard al III-lea*, *Doi veri de stirpe aleasă*) și autor al unui studiu impresionant, *The Shakespeare Canon Revisited*, în care, deloc complexat, intră în dispute filologice cu shakespeareologii străini, vizând paternitatea unor texte contestate. Un alt atu al respectivului cărturar este cunoașterea aprofundată a limbii române și investigarea straturilor ei neconvenționale: G. Volceanov este un bun lexicograf, autor de dicționare de argou. Or, iată că George Volceanov mi-a confirmat încrederea, inaugurând o nouă serie – a treia în cultura română – de *Opere*, prin publicarea la Editura „Paralela 45”, în seria „capodopere ale literaturii universale”, a primelor volume dintr-o traducere total nouă a pieselor și sonetelor. Motivația și finalitatea acestui proiect – unul de lungă durată și de considerabilă relevanță culturală – sunt evidente încă din titlul studiului introductiv al coordonatorului: „Un Shakespeare pentru mileniul trei”. Intenția sa – și a grupului cu care lucrează – este, ne spune coordonatorul și îngrijitorul ediției, „... de a publica o serie de autor ‚Shakespeare’ adaptată vremurilor noastre și cerințelor ei: o ediție nouă, cu traduceri noi, într-o limbă română modernă, accesibilă cititorilor și spectatorilor de azi...” De asemenea, noua ediție românească va fi una necenzurată din punct de vedere politic, religios, moral și social, una care renunță la falsa pudoare cu care a fost redat limbajul adesea frust al pieselor – vulgaritatea fiind considerată o dimensiune esențială a aceluși mod de distracție elizabetan care era teatrul – și va ține

cont de criteriul performabilității, orientată fiind spre dialogul viabil pentru scenă. Grupul de traducători va folosi ca punct de plecare ediții britanice ultrarecente, în care textul autorului a fost stabilit cu maximum de acuritate filologică. Textele vor fi însoțite de un aparat critic elaborat de universitari cunoscuți și specialiști cu recunoaștere internațională (în acest sens, consemnăm în volumul I studiile consistente ale anglistelor Eugenia Gavrilu și Veronica Popescu despre *Sonete* (traduse de Violeta Popa) și prefața lui G. Volceanov la *Furtuna* (piesă tot de el tălmăcită, cu notele de subsol de rigoare), iar din volumul II prefața „De trei ori Hamlet” semnată de Nicoleta Cinpoș și George Volceanov, extrem de consistentă (aproape 60 de pagini) și impecabil documentată. „De trei ori Hamlet”, pentru că, ne spune coordonatorul seriei, pentru prima oară ni se oferă traduceri separate ale celor două ediții *in-cuarto* existente (1603, 1604) și a traducerii din celebrul *in-folio* din 1623, pe când traducerile precedente se bazau, toate, pe un text colaționat în secolul XVIII. [Cunoscuții Rosenkranz și Guildenstern, la a căror cotă de faimă a contribuit și Tom Stoppard, se numeau așa doar în versiunea *in-cuarto II*, în prima având numele de Rossencraft și Gilderstone, iar în ediția *in-folio* fiind, și mai și, Rosincrance și Guildensterne! Pe Polonius îl chema în primul *in-folio* Corambis, iar regele Claudius nu avea nume!] Traducerea celor trei variante este semnată de Violeta Popa (nume necunoscut nouă până acum, dar despre care aflăm din prefață că este o „versată traducătoare de teatru, dar și excelentă poetă”) și de George Volceanov.

Regretăm faptul că în primele volume nu există și o „Notă asupra ediției” care să ne ofere un plan desfășurat al succesiunii pieselor în cele 12 volume câte înțelegem că va cuprinde, în final, seria inaugurată acum. Nu știm nici după ce principiu se derulează re-traducerea, de vreme ce în primele trei volume avem sonete, comedii și o tragedie, scrise în diferite perioade de creație; așadar, traducătorii nu s-au prevalat nici de criteriul generic, nici de cel cronologic.

La recentul târg „Gaudeamus” a fost prezentat și volumul III al seriei de *Opere*, cuprinzând piesele *A douăsprezece noapte*, *Doi veri de stirpe aleasă* și *Nevestele vesele din Windsor*, tot în transpunerea celor menționați mai sus. Nu am intrat încă în posesia acestui tom. Ne bucurăm că proiectul re-traducerii dramaturgiei lui Shakespeare a captat atenția cuvenită a lumii culturale, fapt dovedit și de nominalizarea noilor traduceri la premiul „Cartea anului”.

Intenția inițiatorului acestui proiect ambițios este de a furniza culturii române un set de traduceri proaspete ale dramaturgiei bardului elizabetan, lărgind totodată canonul, și de a face în interesul marelui public, iar nu în cel al unei minorități de cercetători academici. Deși credem că a reușit să o facă pentru ambele categorii.



Feszt László

In memoriam C.B.-I, mezzotinta

știință și violoncel

Perla din colier

Mircea Oprîță

Telescopul spațial Kepler sporește și el lista exoplanetelor stranii, pe care anii trec ca în basme, în doar câteva zile ori în fragmente de zi. Planete uriașe, de talia lui Jupiter, gazoase, cu atmosferă irespirabilă de către viețuitoarele Pământului. Nu acestea sunt, însă, cele de care ar trebui să ne preocupăm cu prioritate, ci planetele mici, de dimensiunea Pământului, cu consistență solidă și situate față de steaua lor aproximativ în „banda” de spațiu pe care evoluează și planeta noastră. Pare să fie zona cea mai favorabilă vieții, fiindcă deocamdată nu avem alte indicii că viața ar fi apărut și că rezistă în alte condiții. În acest „paradis cosmic” radiația luminoasă ce erupe din astrul central al sistemului este suficientă pentru a întreține miracolul lumii vii. La nivelul orbitei lui Mercur, ca și în cazul unor exoplanete recent descoperite, potopul de radiații arde tot, aproape că topește roca, în vreme ce grupul planetelor mari, pe care le numim „exterioare”, circulă printr-o beznă aproape totală. Soarele văzându-se de acolo ca o simplă stea. La asemenea distanțe (nu întâmplător le considerăm astronomice), energia lui e prea slabă, iar viața, dacă există, n-ar putea fi întreținută decât de energii „locale”, produse de corpul planetar respectiv.

Căutătorii planetelor vieții mai trebuie să fie atenți la alte câteva lucruri extrem de importante. Primul dintre ele este prezența atmosferei și compoziția ei. Văzut din spațiul cosmic, Pământul apare ca un glob înconjurat de un mic halou de aer, un strat incredibil de subțire față de ansamblul corpului ceresc pe care stă aplicat. Tot ce împărțim noi în subdiviziuni numite atmosferă, stratosferă, ionosferă și care de la nivelul scoarței planetare ne par imense când le măsurăm în kilometri pe verticală, constituie doar o peliculă prin

care răsăritul sau apusul unei zile durează fragmente de secundă. Dar, atâta câtă este, atmosfera aceasta întreține viața, ajunge pentru respirația tuturor ființelor trăitoare pe suprafața planetară, ca și deasupra ori în interiorul solului ei. Nu în orice condiții, însă. Atmosfera Pământului are, în comparație cu alte planete comparabile ca dimensiuni, mult oxigen. Venus și Marte au atmosferele alcătuite în proporție de 95 la sută din dioxid de carbon. Atmosfera Pământului este constituită în mare parte din azot, iar oxigenul din ea susține aici arderile necesare vieții. Oamenii de știință nu exclud posibilitatea ca toate atmosferele planetelor cu crustă de piatră din sistemul solar să fi fost cândva asemănătoare, și că doar pe traseul evoluțiilor lor proprii să fi apărut diferențele de care vorbim. Se cunosc și vietăți, microorganisme, chiar plante, care se hrănesc cu azot, însă „grosul” vieții terestre contează pe oxigenul atât de bogat aici și atât de slab reprezentat în alte atmosfere planetare.

Încă nu e destul. Ca să fie bine protejată de acțiunea de regulă devastatoare a radiațiilor solare, planeta trebuie să aibă un mecanism propriu eficient, un scut. Niște cercetări recente, bazate pe măsurători simultane realizate asupra planetelor Marte și Venus au găsit că atmosferele acestora, deși foarte diferite (Venus are o atmosferă groasă, uscată și fierbinte, Marte, în schimb, una subțire și rece), dintr-un anume punct de vedere sunt identice. Mai precis, reacționează la fel cu fluxurile radiante prăbușite asupra lor. Interacțiunea lor cu radiația Soarelui este identică. Neavând un câmp magnetic protector, aceste două planete se expun direct vântului solar. Ciocnind brutal particulele de materie ale atmosferei, radiația emanată

din astrul central al sistemului le încarcă masiv cu energie, accelerându-le până la viteze ce le îngăduie să scape din atracția planetei și să se piardă în spațiul cosmic. Pierderea aceasta devine de-a dreptul devastatoare în timpul marilor furtuni solare, iar măsurătorile realizate cu prilejul unui asemenea eveniment cosmic în anul 2006 au scos la iveală faptul că, bombardată masiv cu energie suplimentară, atmosfera planetei Marte a pierdut particule într-un ritm de zece ori mai rapid decât în mod obișnuit. Procesul nu diferă pe Venus.

Pământul, din fericire, are magnetosferă. Ca dintr-un magnet de folosință didactică, niște linii de forță - e adevărat, imense - ies dintr-un Pol și reintră prin celălalt în planeta aceasta aparte, constituind scutul de care avem nevoie pentru ca vântul solar să alunece peste noi, ori chiar să fie respins. Chiar la furtuni mari, pierderea de materie gazoasă rămâne astfel mică, fapt ce dă stabilitate atmosferei și siguranță proceselor vitale întreținute de ea. Prin urmare, atunci când caută prin Univers corpuri cerești similare Pământului, astronomii trebuie să țină seama și de un asemenea element fundamental. Bineînțeles că astfel de potriviri sunt rare, fapt dovedit inclusiv în sistemul nostru solar, dar nu imposibile, din moment ce noi înșine am avut un astfel de noroc.

Și mai e ceva ce trebuie căutat: apa. Fotografiile luate din Cosmos planetei noastre ne-o arată frumos colorată în albastru de la mările și oceanele sale, de la această bogăție de lichid natural care, poate mai mult decât alte lucruri caracteristice, dă Pământului impresia de unicitate și aspectul de perlă rară între corpurile cerești ale sistemului solar. Probabil că și între cele structurate „normal”, în jurul altor stele cu aspect de sori.

sport & cultură

Mondial între mafia rusă și islam

Demostene Șofron

Forurile mondiale - CIO, respectiv FIFA în cazurile ce urmează - țin să șocheze cu orice preț. A făcut-o nu cu mult timp în urmă, Comitetul Olimpic Internațional prin atribuirea Jocurilor Olimpice de vară orașului Rio de Janeiro, Brazilia, ediția 2016. Un efort considerabil dacă luăm în calcul investiția în securizarea Jocurilor Olimpice 2016, investiție de peste 530 de milioane de dolari!

A urmat Africa de Sud pentru recent găzduitul Campionat Mondial de Fotbal, o premieră pentru pământul African, încheiată bine pentru organizatori, nu fără emoții să reconaștem. Și FIFA ține să fim racordați la emoții și adrenalină și pentru următoarele ediții ale Mondialului de fotbal, Rusia 2018, Qatar 2022, decizie luată joi, 2 decembrie 2010. Alegeri care ridică serioase semne de întrebare asupra responsabilității membrilor FIFA, asupra corectitudinii cu care s-au judecat candidaturile, deși mai de încredere pentru 2018 ar fi fost Anglia (Mondialul de fotbal în 1966), Olanda, Belgia, Spania (cunoaștem momentul 1982), Portugalia. A fost preferată Rusia, din rațiuni greu de înțeles. Mai ales că Rusia este prin Frățiile Vor, țara care i-ar face invidioși pe toți capii familiilor italiene. Originile crimei organizate ruse se pierd în negurile timpului, vorbind despre Rusia Imperială,

a dinastiilor de țari, cu o prelungire în fosta URSS până în zilele noastre. Când vorbim despre bande criminale de tipul Solntseva Bratva, Dolgoprudnenskaia, Izmailovskaia Bratva, Obshina, Familia Apushkin, nu sunt singurele desigur, toate cu mare influență în Rusia și în întreaga lume. Și întreaga lume înseamnă legături strânse cu triadele chinezești, cu mafia siciliană, cartelurile sud - americane. Vorbim despre o activitate infracțională din care nu lipsesc asasinatele la comandă, coruperea oficialităților, pornografia infantilă, șantajul, fraudă, uzurparea de calități oficiale, spionajul, intimidarea martorilor, violurile la comandă, traficul ilegal de materiale radioactive, furtul de petrol și gaze naturale, drogurile, prostituția, cămătăria, mita, prefer să mă opresc aici. În plus, cele 13 orașe ruse în care vor avea loc partidele Mondialului din 2018, au o infrastructură deficitară, costurile de îmbunătățire a situației trecând peste 50 de miliarde de dolari. Este o cifră de pornire desigur...

Rusia nu este sub raportul securității, deloc sigură. Mafia Rusă „se internaționalizează cu pași repezi, lăsând în urmă până și mult discutata Globalizare”. Și în acest proces de internaționalizare a Mafiei Ruse, cuvintele prim ministrului Igor

Shuvalov - „Ați investit încredere acordându-ne organizarea Cupei Mondiale din 2018. Nu vă vom dezamăgi. Să scriem împreună istoria” - nu au deloc darul să liniștească.

Qatar-ul a fost preferat Australiei, Japoniei, Statelor Unite, Republicii Coreea. Emiratul arab situat în sud-vestul Asiei are o populație de peste 1.400.000 de locuitori, fiind a doua țară din lume ca PIB pe cap de locuitor, explicabil dacă avem în vedere bogățiile numite gaze naturale și petrol. Mai departe... Qatar este și sediul controversatei rețele arabe de televiziune prin satelit Al Jazeera. Islamul este religia dominantă și tocmai din această direcție vine și primejdia cea mare. Atribuirea Mondialului din 2022 Qatar-ului are urmări imediate, citez, „Imbecililor, Qatar nu va mai exista în 2022! Va exista un emirat numit Statul Islamic”. Scurt și concis acest nivel declarativ. De la vorbe la fapte nu e decât un pas, să vedem când și în ce condiții va fi el făcut.

Cele două nominalizări - Rusia 2018, Qatar 2022 - fac și vor face să curgă multă, foarte multă cerneală, pro și mai mult contra. Efectele le vom vedea și simți în timp. Deocamdată, nu ne rămâne decât să contemplăm peisajul politic mondial, să-l întoarcem pe toate fețele, cu plusurile și minusurile de rigoare, deschizând noi teme de discuție. Și fotbalul ne oferă tot mai multe teme...

portrete ritmate

El, Regizorul....

Radu Țuculescu

De câte ori îmi amintesc de Rică (așa îi spuneam noi lui Aureliu Manea, cei care ne simțeam apropiați săi), mă cuprinde o emoție teribilă, parcă m-aș duce la prima (ori la ultima...?) mea întâlnire cu prima (ori ultima...?) mea iubită. Mi-l amintesc, ca pe un copil mare crescut prea repede, într-un an cât alții în șapte. Cu un zîmbet pe buze și în ochi, un zîmbet constant bîntuit de neliniști, de temeri, de suspiciune. Ca un copil neîncrezător în ființele din jurul său dar gata

să-și deschidă sufletul celui care-i cîștiga încrederea.

Eram student în anul întâi cînd i-am văzut, la Sibiu, spectacolul cu *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. Șocant spectacol, cu replicile rostite-n șoaptă, construind o puternică tensiune artistică, uluind spectatorii prin noutatea sa. Se descătușau nebănuite energii datorită unui ritual teatral care amintea de Artaud ori Grotowski dar avînd o puternică amprentă originală. După ce l-am cunoscut personal pe Rică, mi-am dat seama că vorbitul în șoaptă îl surprindea uneori, mai ales la repetiții. Avea, adesea, impresia că îl urmărește cineva ascuns în lojele superioare ale sălii naționalului clujean, ori în întunericul de la balcon. Devenea agitat, întrerupea repetițiile, îl copleșea neîncrederea. Momente de criză, declanșate de o boală împotriva căreia se lupta, conștient că nu o poate învinge...

Rică părea înconjurat, permanent, de-o aură de mister născută din magia scenei. Căci teatrul el îl pune sub semnul sacralității, al luminii și al purificării de răutate. Da, Rică era un om incapabil de răutăți, incapabil de-a jigni nici prin vorbă nici prin gesturi. Invizibila carapace a singurătății sale nu-l deranja, chiar dacă se simțea fericit doar în apropierea scenei. M-a acceptat la repetițiile cu *A douăsprezecea noapte* de

Shakespeare de la naționalul clujean. Așa l-am putut descoperi mai bine. Indicațiile sale date actorilor erau făcute cu extremă delicatețe, parcă-și cerea scuze că trebuie să intervină, totuși ferm în susținerea ideilor sale. Și, treptat, își impunea concepția, viziunea sa regizorală. Nu gîndea spectacolele ca pe niște experimente ci așa vedea el, în momentele acelea, că trebuie montată respectiva piesă, pentru a transmite spectatorilor mesajul deslușit. Concepția regizorală era influențată și de obsesiile sale, desigur, cum se întîmplă cu toți creatorii. Dar "impulsurile din subconștient erau limpezite, selectate, așezate-n coerență de luciditate..."

Spectacolul clujean l-am văzut de nenumărate ori iar entuziasmul nostru, al tinerilor, era atît de mare încît îi așteptam pe actori (trecea oarece vreme pînă se demachiau și se decostumau...) la ieșirea din clădirea teatrului, pe două șiruri.

Aceste rînduri mi le-a provocat cartea lui Iustin Ceuca intitulată *Aureliu Manea (Eseu despre un Regizor - Casa Cărții de Știință 2007)* pe care am descoperit-o cu deosebită bucurie. Iată, Rică nu este uitat, nu a dispărut... cum mărturisea el adesea ("teatrul meu va dispărea odată cu mine..."), ba (și) prin acest studiu este așezat acolo unde merită, printre cei mai importanți regizori ai noștri și nu numai. (Peter Brook îl considera unul dintre primii zece regizori ai lumii). Cu meticulozitatea-i caracteristică, Iustin Ceuca parcurge, atent și "analitic", traseul artistic al regizorului, descoperind puternica personalitate, originalitatea creatoare, zbuiciumul interior al omului-creator. Căci, așa cum frumos zice autorul încă pe prima pagină: Aureliu Manea este dintre cei puțini aleși. Cartea este structurată pe capitole și subcapitole, într-un limbaj accesibil, alert, lipsit de poticneli, astfel încît și cititorul care n-a văzut niciun spectacol semnat de Manea, să-i

dibuiască talentul de excepție, să-i înțeleagă crezul artistic. De altfel, Manea a scris și două cărți teoretice care pot fi căutate și citite de doritori. Ele se numesc (titluri semnificative pentru regizor) *Energiile spectacolului* și *Spectacole imaginare* apărute ambele la editura Dacia.

Iustin Ceuca descifrează în paginile studiului său, "energiile" spectacolelor lui Manea, procesul său de creație: "...la Manea intuiția și rațiunea mergeau mîna în mîna, impulsurile, viziunile din subconștient erau limpezite, selectate, așezate în coerență de luciditate..." Autorul nu "scapă" niciun spectacol realizat de Manea, analizînd-l pe fiecare în parte, demonstrînd că "facerea spectacolului, ca și reprezentarea lui, înseamnă pentru Manea o stare de bucurie, o oficiere, o revărsare a prea plinului...". Despre cărțile acestuia afirmă: "...simți cum autorul lor trăiește, cînd scrie despre teatru, o stare de beatitudine, de extaz, de fericire. Te face să fii fericit alături de el."

Cartea lui Iustin Ceuca despre Aureliu Manea, este o carte de mici dimensiuni, dar scrisă cu o "mare" inimă și, totodată, cu extremă exigență profesională. Și ne reamintește (am fost acolo în urmă cu mai mulți ani...) că Aureliu Manea s-a retras la Galda (într-un sanatoriu), unde trăiește în imaginar, scrie, poate face și spectacole imaginare... Iar autorul se întreabă, vizavi de gestul care seamănă cu o autoclastrare...cu un soi de martiraj asumat: "De ce a făcut-o?... A fost un act de curaj, de luciditate ori de neputință?... Sau a refuzat mediocritatea?"

Și chiar pe prima pagină a lăudabilei cărți semnate de Ceuca, putem citi o mărturie tulburătoare scrisă de mîna delicată, ușor tremurîndă, a lui Aureliu Manea: "În cameră mă simt prizonier. Cineva m-a născut și sunt obligat să trăiesc. Nu mă vizitează nimeni niciodată. Boala m-a ascuns de văzul lumii. Nu sunt un om celebru. Originalitatea mea se numește singurătate."

zapp media

Cuvântul anului

Adrian Țion

În colecția de cuvinte la modă în 2010, *Le nouvel observateur* a jalonat profilul unui an prins în jocul unui bilanț mediatic. Să rezumi într-un cuvânt anul care tocmai a trecut e dificil și riscant. Nu și pentru cei 14 scriitori invitați să sintetizeze într-un termen-vedetă actualitatea franceză, deoarece, nu-i așa, scriitorii sunt acele „animale ciudate” care se hrănesc din seva cuvintelor. Ei știu cel mai bine să extragă esența din verbiage, așa că termenii aleși de aceste verbivore au oscilat între *criză*, *felație*, *curățare* (*etnică*), *datorie*, *identitate*, *gestionare*.

Citind argumentația lor, îți dai seama că diferențe prea mari nu sunt între situația de la ei și de la noi. Ba chiar avem un paralelism francofon și franco-amorf de toată frumusețea. Pe vocabulele selecționate de ei putem să ne creăm, *mutatis mutandi*, propria imagine. Criză economică avem și noi. Dacă economia franceză șchioapătă, a noastră e oloagă. Pentru a ne liniști în legătură cu această blestemată criză, apelez la intervenția lui Jean d'Ormesson, care consideră criza infinită în timp și spațiu: *Istoria e o criză lungă. Lumea nu este altceva decît o criză în sânul eternității*. Asta ca să nu ne mai amăgim că se va sfârși vreodată sau să le mai dăm crezare politicianilor că în 2011 vom ieși din criză. Vassilis Alexakis a ales, ironic, termenul *identitate* pentru a lovi în orgoliul locuitorilor Hexagonului, arătînd că numele celor trei muschetari sunt elenizate iar al lui d'Artaud ar putea fi de origine armeană. Axându-se pe „anti-cuvântul” *felație*, Marie Nimier deplânge erupția de vulgaritate din limbajul politic și

succesul în media. Vorbind despre *curățare* (*etnică*), Antonin Volodin lovește în noi și în politica lui Sarkozy de expatriere a romilor. Bine ales, deoarece a făcut mare valvă în vară, termenul e pe cale de a se permanentiza. Problema rămîne deschisă, soluționarea ei se amână.

Cu termenii *datorie* și *gestionare* intrăm de-a binelea pe terenul nostru. Merg mîna în mîna ca doi ge(t)meni ai falimentului. Ne întîmpină zămbind fad. Un tandem al fricii de supraviețuire. Mai mari îndatoriri și proastă gestionare ca la noi nu găsești niciunde. Datoria în creștere amețitoare este, pentru François Taillandier, egală cu o situație kafkiană, fără precedent. Exasperarea populației crește odată cu dobînzile exagerate. Dar datoriile statului român? Asta nu pare să îngrijoreze puterea. Pentru zeci de ani cuvântul *datorie* va atârna tot mai amenințător deasupra capetelor românilor. Iar celălalt, *gestionare*, e cuvântul de ordine al actualei puteri. Gestionare discreționară. De la ei sau de la noi? De la ei sau de la noi, totuna. Diferența e în cantitatea averilor astfel „gestionate”. Acuzațiile curg, jurnaliștii țipă, sindicaliștii amenință cu greve, potențații au luat poziția mutului, bagă scăfărlia între umeri și-și gestionează pe mai departe avutul privat. Nu de aceea se află la putere? Vינוvații pentru datoriile insurmontabile sunt, de bună seamă, după cum a subliniat și Mugur Isărescu, cetățenii care au dorit să-și cumpere un frigider sau o mașină mai bună și s-au împrumutat de la bănci. Nicidecum politicianii care ne-au abandonat după ce ei ne-au adus în această

situație. Curat situație kafkiană!

Dacă ar trebui să aleg un cuvânt pentru anul românesc 2010, m-aș opri la MURDĂRIE. Mi se pare cel mai expresiv. La nivelul cel mai de jos, țigani ne-au murdărit demnitatea prin Franța și Italia și în întreaga lume cu comportamentul lor așa-zis nomad. La nivelul cel mai înalt, președintele ne-a împrășcat cu noroi cînd a pornit să ne reprezinte la summitul de la Lisabona ca un aventurier-copil-isteț-prieten-cu-mărimile-Europei și a sfârșit prin a ne compromite. Că s-a făcut de răsul curcilor el ca persoană nu mă interesează. Atît că eram și noi implicați pe acolo, dar lui nici că-i pasă. Pingelică al nostru (ăl de-a fost împușcat) avea mai multă ținută la astfel de reuniuni și-și aranja întrevederi diplomatice la nivel de egalitate cu șefii de state, ceea ce inducea în popor un sentiment, dacă nu de mîndrie patriotică (sintagma a ruginit), cel puțin de mulțumire că șeful statului este respectat la nivel diplomatic de omologul său. Da, MURDĂRIE e numele anului 2010 pentru români! MURDĂRIE în toate sensurile, în toate sectoarele. Nicidecum n-am fost mai batjocoriți pe față de un guvern mînjit pînă în rărunchi, ales în mod democratic. Suntem la discreția unor murdari care ne murdăresc zilnic sufletul și coșnița, parlamentul și strada, onoarea și etnia, instituțiile publice și felia de intimitate. Murdăria s-a întins pretutindeni și proliferază paralizînd treptat fiecare colț al unei vieți sociale curate. Iată de ce cuvântul emblematic, ales de pe acum pentru anul 2011, trebuie să fie CURĂȚENIE!

jazz story

De la spiritual & gospel la blues

Ioan Mușlea

Spirituals-urile nu sunt în fond decât o rugăciune cântată, întovărășită de "schița" unui dans ritual și de răspunsurile asistenței la incitări sau întrebările unui predicator, iar de-a lungul întregului ceremonial devine din ce în ce mai insistentă repetarea unui cuvânt obsedant: *amin/amen*. Cu timpul, amintitele *răspunsuri* sau *replci* ale asistenței s-au africanizat într-o măsură tot mai pronunțată, deschizându-se improvizatiilor, iar cântecul în sine avea să cunoască o pulsație, o sincopare din ce în ce mai brutală.

Stilul *gospel* s-a născut din *negro spirituals*, decât că sursa de inspirație o aflăm de astă dată în Evangheliu, iar cadrul în care s-a dezvoltat și se desfășoară până în zilele noastre îl constituie localurile publice sau sălile de spectacole. Încă din primele decenii ale secolului al XX-lea, transferurile - în ambele sensuri - (de la *spiritual* și casele de rugăciune la *gospelul* destinat scenei) aveau să marcheze adânc muzica neagră, iar prin anii '50 dintr-un soi de fuziune a celor două stiluri se va naște, pe nesimțite, tulburătoarea muzică *soul*, care - după părerea unui cunoscător avizat - *nu este decât un gospel secularizat*.

În domeniul *negro spirituals*, cele mai semnificative și valoroase interpretări le aparțin "fetelor" Mahalia Jackson, Sister Rosetta Tharpe și Marion Williams sau mai recent - teribila Liz McComb; la "băieți" nu-i vom aminti decât pe marele Willie Blind Johnson sau pe inimaginabilul Louis Armstrong. În ce privește *gospelul* s-au impus cu autoritate vocile unor Alex Bradford, Clara Ward sau Aretha Franklin, dar nici interpretările lui Ray Charles, cel care - după opinia lui Lucien Malson¹ - "a consacrat fuziunea produsă între jazzul popular și muzica sacră", nu sunt de lepădat. Despre o „specializare” strictă într-un anumit domeniu nici nu poate fi însă vorba, *vocele* și interpretii (de ambe sexe) trecând, la fel de convingătoare, în ambele sensuri, de la *spiritual* la *gospel*, întâmplându-se (nu rareori!) să se lase atrași în capcana fără de scăpare a *blues*-ului suveran.

Se poate spune - fără teama de a greși - că *blues-ul* nu reprezintă decât întruparea ... "lumească" a *spirituals*-urilor și a *gospel*-ului, însă la fel de valabilă rămâne și reciproca: *gospel-ul* și *spirituals*-urile nu sunt decât întruchipările religioase ale *blues*-ului. Cuvintele excepționale (longeve) Alberta Hunter, care s-a priceput să cânte dumnezeiește *bluesul*, ar trebui să fie pe deplin lămuritoare: "Pentru mine, *blues*-urile înseamnă ceva aproape religios sau - la fel ca *negro spiritual* - ceva ținând de sfințenie. Când cânti un *blues* o faci cu toată ființa, din toată inima și trebuie să dai glas, să exprimi tot ceea ce simți, tot ceea ce ai trăit".

Spre deosebire de *spirituals* și de *gospel*, care erau rodul unor practici și strădani colective, *blues-ul* - semnalat întâia oară la sfârșitul războiului de secesiune - poate fi definit ca un mod de exprimare individuală. După părerea lui Frank Bergerot² "rădăcinile *blues*-ului vin de undeva dinspre baladele yankeilor (inspirate, la rândul-le, de folclorul puzderiei de emigranți europeni); doar că, peste fondul inițial, aveau să se suprapună -conferindu-i acea savoare unică - trăsăturile atât de accentuate și de aparte ale unor *worksonguri* primitive; mai puneți peste toate cele înșirate mai sus și amintita rugozitate a vocilor negre, sensualitatea aparte a frazării, dar și cea timbrală, precum și prioritatea (cvazi)obligatorie a tempoului asupra formei (bala-

dei) și - în mare - veți putea cât de cât înțelege ce este cu adevărat *blues-ul*. Iar atunci când va fi vorba despre "*blues-ul* vorbit" (*talking blues*), orice urmă de baladă poate să dispară cu desăvârșire în favoarea unor texte improvizate, care - analizate la rece - nu-ți vor spune cine știe ce; lucrurile se complică însă teribil din clipa când recitate, îngânate, șoptite sau - la limită - cântate (așa cum nici nu-ți vine să crezi că s-ar putea cânta) se instalează atotputernic Măria Sa *blues-ul*. Să mai fie, oare, nevoie să precizăm că regulile sau ritmul acestui *miracol* rămân în totalitate la cheremul interpretului?"

Poate că trăsătura cea mai importantă a *blues*-ului a stat și mai stă încă într-o (de tot originală) inovare melodică proprie negrilor americani care nu se prea împăcau cu gama așa-zis temperată a europenilor. Soluțiile ingenioase la care au recurs *bluesmenii* constă în nenumărate inflexiuni și ezități ori glissandouri, iar rezultatul final s-a materializat, tulburător, în acele irezistibile *blue notes* (note albastre) care împletesc modurile major și minor, *alterând* astfel acordurile prin câteva artificii tehnice. Prin faptul că introduc unele contradicții lăuntrice, aceste "note albastre" stau la temelia unei concepții armonice sau melodice inedite și determină unicitatea universului fascinant al *blues*-ului. Același Frank Bergerot afirmă, pe bună dreptate, că "stranițetea acestor *blue notes* avea să încurajeze într-un târziu toată pleiada îndrăznelilor armonice care vor da naștere jazzului modern, fără a mai fi fost necesară trecerea prin etapa explorărilor teoretice, cel mai adesea inaccesibile - de altfel - muzicienilor negri".

Dominând "autoritar" tot ce poate însemna *blues-ul*, așa-zisa *culoare albastră* reprezintă de fapt expresia durerii pe care o scâncește, o strigă sau șoptește această muzică. Adeseori, *blues-ul* se apropie în mare măsură de bocet sau de cântecele de jale, iar *bluesmenii* mizează în mai mare măsură pe expresivitate și implicare decât pe măiestria interpretativă; iar obstinția cu care intervin expresiile *I am blue* sau *I have the blues* nu face decât să traducă un anumit climat, o stare de deprimare, disperare sau resemnare din care, însă, arareori se întâmplă să lipsească un umor foarte special. În esență, este vorba de o stare de spirit aparte, care generează atmosfera și cuvintele specifice ale *blues*-ului, vorbindu-ne pe șleau despre mizeria propriu-zisă sau cea sexuală, despre boală și promiscuitate, teroarea șomajului și a sărăciei ori despre viața de câine a vagabondului. În fond, nu avem de ce să fim surprinși, întrucât se știe prea bine că interpretii nu sunt, cel mai adesea, decât niște neadaptati, niște marginali (mulți dintre ei - orbi!) care nu se sfiesc câtuși de puțin să ni se înfățișeze cu toate slăbiciunile și metehnele lor atât de omenești. Ei nu fac, de altfel, un secret din faptul că sunt mincinoși, leneși, curvari și lubrici peste poate. Limbajul la care recurg este unul de toate zilele căruia "culorile" tari ale argoului, adesea bătând în obscen, îi conferă un farmec straniu.

Tristețea funciară a *blues*-ului devine de-a dreptul copleșitoare grație vitalității indescriptibile/înebunitoare a interpretării, care "dezvoltă" un *swing* cu atât mai îndrăcit cu cât se dovedește, de fapt, a fi mai frust. Instrumentele de bază ale *bluesmenilor* sunt banjoul, chitara (cea atât de potrivită dialogului și putând deveni ... infernal de "ticăloasă" prin glissandouri sau inflexiuni meșteșugite), dar și vioara sau muzicuța (într-atât de aproape și asemănătoare vocii umane) ori - și nu în ultimul rând -



pianul. De multe ori, instrumentul de care se servește un *bluesman* e departe de a fi doar un auxiliar necesar acompaniamentului. Cel mai adesea - oricât ar părea de ciudat - el se transformă într-un interlocutor cu care te cerți, îl întărăți și îl înjuri ori ... asuprești!

Contrar multor idei preconcepute, *bluesul* nu este caracterizat - în mod strict și obligatoriu - de un tempo lent, el putând să-și facă la fel de bine menedrele chiar și într-unul ultrarapid. Căutările și băjbăielile fără sfârșit până a se ajunge la definitivitatea unei anumite structuri, a unei scheme fixe a *blues*-ului s-au prelungit de-a lungul primelor două decenii ale veacului trecut, după care - în urma unui soi de epurare armonică și tematică - s-a ajuns la "baterea în cuie" a standardului celor 12 măsuri. Ieșirea, în sfârșit, la iveală și maturizarea *jazzului* aveau să-i confere și *blues*-ului un oarecare statut de onorabilitate, dublat de proliferarea - în timp - a unor forme surprinzătoare. E de ajuns să amintim de existența unui *blues urban* sau de mai recente formule electrice atât de stridente. Din aceeași rădăcină se va naște cândva *rockul*, iar din întâlnirea/metisarea cu *gospelul* își va face finalmente apariția obsesivul *rhythm'n blues*. Ar mai fi de amintit, de asemenea, existența *folk blues*-ului sau a formulelor înrudite îndeaproape cum sunt, de pildă, *soul*-ul, *funk*-ul ori *free funk*-ul anilor '90. Creșterea și maturizarea sau, într-un fel, chiar și o anumită legitimare a jazzului nu se vor împlini de-a binelea decât cu prețul unor nesfârșite întoarceri și "scufundări" a nenumărați jazzmeni - adeseori fiind vorba de unii dintre cei mai însemnați - în climatul atât de special al *bluesului*. Astăzi, această muzică inconfundabilă se bucură de o vitalitate nemaipomenită, hrănindu-se la rândul său din însăși substanța jazzului căruia - măcar în parte - îi va fi dat cândva naștere.

Note:

1. "Le Jazz", Presses Universitaires de France, Paris, 1989
2. în "L'Epopée du jazz", Gallimard, 1991

muzica

Bartok și Mahler sub bagheta dirijorului Nicolae Moldoveanu

Ludmila Sprincean

O liniște deplină plana în sala Casei de Cultură a Studenților (19 noiembrie, 2010). Fiecare spectator prezent în sala de concert se pregătea parcă pentru un moment cu totul și cu totul deosebit. Însăși programul acestei seri - *Concertul pentru violă și orchestră* de Bela Bartok și *Simfonia a V-a* de Gustav Mahler, promiteau o călătorie imaginativă și, în egală măsură, emoțională cu totul deosebită. Cu atât mai mult pentru că interpretarea acestor lucrări a fost susținută de către Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania, violistul Gilad Karni (Israel) și nu în ultimul rând dirijorul Nicolae Moldoveanu (Elveția).

Tristețea violei și nostalgia bartokiană

Timbrul dens și consistent al violei a impregnat la modul decisiv întreaga parte întâi a *Concertului pentru violă și orchestră*, compus de Bela Bartok (1945). După o primă lucrare de acest gen dedicată unui instrument de coarde (*Concert pentru vioară și orchestră* - 1943, interpretat în premieră de Yehudi Menuhin), compozitorul și-a încheiat biografia componistică prin acest concert dedicat violei. Prima audiție absolută a avut loc în anul 1950 în interpretarea violistului William Primrose. Definitiv în conceperea lucrării a fost însăși starea de sănătate precară a compozitorului. În aceste condiții, finalizarea lucrării i-a aparținut elevului său, Tibor Serly.

Cunoscut prin inovațiile sale la nivelul dicționarului intonațional (material folcloric propriu zis și stilizat), Bela Bartok nu intervine în structura genului concertant, respectând cu strictețe forma standard de trei părți.

Prima parte a debutat prin expunerea temei susținută doar de violă, după care a intervenit și acompaniamentul *pizzicato* la partida de violoncel și de contrabas. Fraza melodică prezentată de violă, începea într-un *tempo* lent, sfârșind în cealaltă extremă - rapidă, după care revenea la calmul primelor măsuri. Discursul muzical a inclus procedee de *imitație* în acompaniamentul instrumental, o reminiscență a stilului clasic de compoziție. Din perspectiva orchestrației, Bela Bartok, la fel ca și George Enescu (*Rapsodia a II-a*), a oferit un rol special oboiului, mai ales în momentele imitative ale temei principale. Atât compozitorul maghiar, cât și cel român utilizează frecvent material de origine folclorică. Timbralitatea specifică a violei sugerează trăirea sentimentelor de tristețe și dezamăgire (o altă temă expusă în cadrul primei părți), amândouă stările redate de către solistul Gilad Karni într-o manieră interpretativă personală.

A doua parte a Concertului, *Adagio religioso*, a fost realizată ca și *continuare* într-un alt plan expresiv a conținuturilor din prima parte. De această dată, însă, linia melodică a violei a conturat o temă *sentimentală*, iar orchestra a evoluat printr-un acompaniament în acorduri largi. În ideea contrastului au apărut intervențiile de virtuozitate ale instrumentelor de suflat - flaut, oboi, clarinet, care au diversificat scriitura partidei solistice. Ideea melodică principală a solistului a

fost scufundată în *baia* dinamică mai atenuată a orchestrei, ambele fiind conduse de către dirijorul Nicolae Moldoveanu cu toată atenția implicită față de echilibrul just între partide.

După două părți lente, cum era de așteptat, partea finală apare într-un *tempo* mult mai dinamic - *Allegro vivace*. La fel și nuanțele de intensitate suportă o modificare, preponderente fiind cele de *forte*. Ca și întindere, partea a treia este mult mai restrânsă față de părțile precedente, dar cu toate acestea ea se evidențiază prin complexitatea tehnică atât la instrumentul solistic, dar mai ales la nivelul întregii orchestre. După elaborarea temei într-un *tempo* rapid și acompaniată în stilul tarafului de muzică populară, scriitura ia amploare în momentele de *tutti* orchestral. Gilad Karni a surprins prin naturațea cu care a soluționat cele mai dificile probleme tehnice ale partiturii, dar și prin consistența expresivă și, nu în ultimul rând, prin stilul interpretativ personal.

Gilad Karni și memoria holocaustului

Publicul clujean s-a dovedit a fi foarte receptiv, apreciind profesionalismul interpretării cu entuziasm, care au dus către mult așteptatul bis.

Muzica a demonstrat de nenumărate ori că nu necesită un text sugestiv pentru a descrie sau a relatea un eveniment sau o stare emoțională. Ea poate reda de multe ori sensul mult mai profund al cuvintelor, al faptelor și al sentimentelor. Un exemplu în acest sens a fost fragmentul muzical din coloana sonoră a filmului *Lista lui Schindler* (Steven Spielberg - regia, John Williams - muzica, Itzhak Perlman - vioară). Naționalitatea solistului Gilad Karni a motivat alegerea lucrării interpretate la bis. În momentul în care solistul a atins corzile violei, am simțit un fior de tristețe și singurătate. Fiecare sunet parcă *plângea*, fiecare *vibrato* parcă descria o suferință ce depășește limitele imaginabilului, fiecare pauză parcă era o ultimă suflare, simțeam undeva în suflet o imensă pustietate. Ultimele sunete ale violei au lăsat sala într-o tăcere îndelungată. Nu ai nevoie de cuvinte ca să înțelegi această muzică, nici de teancuri de scrieri ale istoriei, care s-a dovedit a fi atât de nedreaptă uneori.

Mahler și simfonia speranței

În partea a doua a concertului a fost prezentată *Simfonia a V-a (do diez minor)*. Concepția componistică a lucrării este impregnată de momente funebre, de stări melancolice, fiind finalizată însă în extrema triumfalului. Acest contrast vizibil în structurarea expresivă a lucrării este datorat în exclusivitate perioadei de cotitură (1901 - toamna anului 1902) din viața sa. La fel ca și *Simfonia a V-a* de L. Beethoven, după elaborarea întregului material sonor definibil prin stări de instabilitate sau înspăimântare, finalul lucrării este realizat într-o altă cheie sugestivă, în cea a liniștii interioare, a frumosului și binelui. Aceste trăiri sunt expuse chiar în titlurile fiecărei secțiuni în parte a simfoniei.

Prin gesturi concise dirijorul a dat curs primei

părți *Marș funebru (Trauermarsch)*. Din întreaga orchestră se ridică doar semnalul trompetei în nuanțe de piano, ulterior completată prin sonoritatea întregii orchestre, creând astfel senzația de împietrire. Într-o astfel de expunere sonoră este foarte important contactul dintre interpret și bagheta dirijorală. Doar cu o colaborare reciprocă poate fi realizat efectul scontat în redarea suferinței la nivel de trăire funerară, în caz contrar semnalele și ritmul foarte sacadat ar fi mai mult decât distorsionate. Sub formă de contrast apare o temă melancolică în aceeași formă de marș, scaldată într-o tristețe continuă. Același timbru de trompetă, care a parcurs întreaga parte ca un fir roșu, continuă și în ultimele măsuri ale secțiunii într-o culoare mult mai nostalgică, întregită ulterior și de utilizarea surdinei, imagine a *timpului oprit*.

Aceste stări sunt preluate și dezvoltate în aceeași manieră a nunațelor de *forte* în partea secundă (*Sturmisch bewegt. Mit grosster Vehemenz*). La un moment dat apare o temă întristată care sună mai întâi ca un supin la corzile grave, preluată de corni, iar apoi sub formă de contrapunct la viorile care își strigă durerea. Într-un mod ironic intervine sonoritatea trombonilor împreună cu întregul grup al instrumentelor de alamă. *Agonia* urmată de *neputință* sugerează două planuri - cel al corzilor (trăirea umană) și cel al instrumentelor de suflat de alamă (destinul necruțător).

Partea centrală a simfoniei (*Scherzo. Kraftig, nicht zu schnell*), concepută în metrica unui vals vienez, tindea să aducă o rază de lumină. Timbrul sclipitor al flautelor și viorilor înalte erau estompeate într-un mod grotesc de timbralitatea clarinetelor-soprani și a celor de oboi, în intervale stridente, care erau reminiscențe *ale morții* din primele părți ale lucrării. A fost realizat astfel un adevărat joc al extremelor, atât la nivel timbral, cât și la cel al dinamicii. O importanță deosebită i-a revenit în această secțiune cornului, care a prezentat o temă ce avea ca și conținut material folcloric. Instrumentul intervine în diverse imitații și completări ale discursului muzical. Din perspectiva tehnicii și agilității interpretative, a avut un material nu tocmai comod, dar cu toate acestea de mare efect.

După un îndelungat zbugium și erupții sonore, partea a patra (*Adagietto*) vine ca o resemnare, care aduce cu sine o pală de vânt proaspăt. Corzile înalte și harpa au fost instrumentele perfecte alese de către compozitor în redarea acestei stări. Este adus în prim plan echilibrul emoțional, mult așteptat după un îndelungat parcurs definit prin sugestia agoniei. Calmul a fost redat într-o scriitură orchestrală relativ simplă, care a precedat finalul dinamic al lucrării în formă de rondo-fugă (*Rondo-Finale*). Cornii, urmași de oboi și clarineți, au dat curs unei teme mișcate, senine, pe un fundal acordic compact, care a fost dinamizat într-un stil definit prin eleganță. Întreaga simfonie s-a încheiat în nuanțe luminoase, într-un mod triumfal, victorios, realizând astfel acel *final fericit*.

Sonoritățile solemne ale trombonilor însoțite de pasaje de virtuozitate ale corzilor au finalizat întregul concert. Dirijorul a mulțumit întregii orchestre pentru implicarea de care a dat dovadă. A fost o seară plină de trăiri emoționale intense, în care am conștientizat partea fragilă și delicată a trăirilor umane.

„Dramaturgia textului și dramaturgia muzicală sunt două lucruri diferite”

de vorbă cu maestrul Ionel Pantea

Așteptată încă din luna septembrie, premiera cu *Don Giovanni* de W.A. Mozart de pe scena Operei Române Cluj-Napoca, având o distribuție nouă, în regia lui Tompa Gabor, cel mai titrat regizor clujean, a fost adulată și criticată deopotrivă. Pentru a afla o părere avizată l-am solicitat pe maestrul Ionel Pantea, care și-a susținut lucrarea de doctorat cu acest subiect. Amintesc aici că maestrul Ionel Pantea este Prof. univ. Dr. Honoris Causa al Academiei de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca și al Universității de Vest din Timișoara, Prof. Dr. Honoris Causa al Universității „Babeș-Bolyai”, fost director al Operei Române din Cluj și al Studioului de Operă al Operei de Stat din Budapesta, Prof. Onorific al Conservatorului de Muzică din Luxemburg, absolvent al Academiei de Muzică și Artă Dramatică Viena, secția regie, și, nu în ultimul rând, unul dintre cei mai apreciați interpreți de muzică vocal-simfonică, de operă și lied.

Ciprian Rusu: – *Maestre Ionel Pantea, care este impresia dumneavoastră despre spectacol?*

Ionel Pantea: – Sentimentele sunt amestecate. După cum se știe, capodopera lui Mozart *Don Giovanni* este supranumită și „Opera operelor”. Dacă-ți amintești din filmul *Amadeus* al lui Formann, la premiera absolută a participat și împăratul Austriei; și Majestatea Sa a avut o replică, a spus: „Prea multe note în această operă”, iar Mozart a replicat: „Nu sunt decât exact câte trebuie, nici mai multe, nici mai puține, doar câte trebuie”. La *Don Giovanni* nu poți nici să adaugi, nici să tai nimic din materialul muzical pentru că amputezi opera, nu mai este ceea ce a gândit Mozart. Apropierea de această capodoperă eu am înțeles-o ca pe o apropiere cu umilință, cu dragoste, cu înțelegere și cu știință. Trebuie să te documentezi, să cunoști - în profunzime chiar - fiecare sunet, trebuie să intuiești dincolo de sunete și text ceea ce a dorit libretistul da Ponte și Mozart să spună, și mai ales ce se ascunde în spatele muzicii și a textului.

– *Am impresia că pe regizorul Tompa Gabor l-a cam încurcat muzica...*

– *N-aș putea spune asta, dar se simte o oarecare lipsă de respect față de această valoare fantasti-*

că. Opera a fost tratată ca un text dramatic, ori dramaturgia textului și dramaturgia muzicală sunt două lucruri diferite. Deși au caracteristici specifice, ele trebuie tratate împreună; poți trata textul și să uiți muzica, ori poți să tratezi muzica și să uiți textul. La această premieră am avut impresia că muzica a fost lăsată pe dinafară și textul a fost cel care a primat. E normal la un regizor de teatru să facă acest lucru, el a tratat textul ca fiind o dramă în proză, aceasta este impresia ce se degajă. Da Ponte și Mozart și-au intitulat lucrarea ca fiind o „Dramma giocosa”, deci în primul rând dramă, care se termină cu o tragedie, cu moartea eroului. Ei, drama nu a ieșit bine la iveală, a reieșit bine partea giocosa, partea ludică, de divertisment, s-a văzut asta și după reacția publicului. A fost un public, după părerea mea, neavizat; bine a fost că erau mulți tineri, dar aceștia n-au cunoscut lucrarea, ei au urmărit doar traducerea textului în limba română și au reacționat ca la o comedie, pentru ei nu conta textul cântat ci cel afișat și râdeau chiar dinainte de ce se va cânta pe scenă.

– *Poate că „mobilizarea” s-a făcut ca în vremurile pe care vrem să le uităm, pe liste și pe tablele cu semnături...*

– *Nu știu, dar impresia mea este că publicul*

nu a fost un public de premieră ci unul ad-hoc. Poate eu sunt obișnuit cu un public de premieră, un public pregătit pentru operă care știe că o premieră este o sărbătoare, a te duce la operă este un eveniment, un moment sublim, o îmbrățișare a muzicii și a poeziei. La acest moment trebuie să te îmbraci de sărbătoare, ca la biserică. Vii cu sufletul deschis, teatrul este un sanctuar, nu e cârciumă. Am văzut tineri venind cu pungi de popcorn și cu sticla de apă sau de coca-cola în sală, lucru absolut jenant, așa ceva nu se poate! Noi putem ieși din sat, dar satul din noi mai greu... Trebuie să omagiezi efortul celor de pe scenă, nu să-l bagatelizezi.

În concluzie, spectacolul mi-a lăsat impresia de nepregătit. La premieră carențele muzicale au ieșit foarte tare în evidență, în primul rând cele ale orchestrei. Uvertura a fost percepută ca fiind interpretată de o orchestră de cameră, ori o astfel de orchestră, oricât s-ar strădui nu poate să dea acea sonoritate dramatică necesară începutului și sfârșitului acestei opere.

– *Poate era o orchestră de criză și nu de cameră.*

– *Se poate. Au fost multe momente imprecise, dar impresia de negată, de ceva nefinisat a fost evidentă. Distribuția, după părerea mea a fost greșită; a dominat tinerețea, lucru onorant, dar să nu uităm că tinerețea este legată de lipsa de experiență. La premiera absolută interpretul principal avea într-adevăr 23 de ani, vârsta personajului, dar era un interpret genial. Ori să vii în fața spectatorilor cu un interpret care nu știe le perfecție acest rol, să facă greșeli muzicale, cum s-a întâmplat pe 29 noiembrie pe scena Operei clujene, este puțin riscant. Riști să deziluzionezi publicul cunoscător, cel necunoscător nu contează, și să-l îndepărtezi de actul cultural. Corul, de exemplu, a fost redus doar la câteva momente, a fost mai puțin implicat, dar în schimb a fost implicat baletul. Să nu uităm însă că în opera lui Mozart nu este deloc balet! Nu e rău, se poate găsi o explicație, dar e cam forțată. Uvertura este tratată ca o piesă simfonică, aceasta a fost și intenția lui Mozart, de a te pregăti pentru o atmosferă de dramă, acel allegro are un caracter dramatic. Dar când la uvertură ridici cortina și arăți niște păpuși care stau în anumite poziții iar Leporello se plimbă ca vodă prin lobodă, pierzi atenția publicului, preocupat de mișcare și nu de dramă. Acest lucru este valabil și pentru arii, majoritatea au fost bagatelizate pentru că pe arii se întâmplă tot felul de lucruri, în spate sau lateral, și astfel publicul nu mai este atent la cel care cântă. Prin această bagatelizare a muzicii se pierd și relațiile dintre personaje, nu mai știi cine e cu cine, ăla de ce cântă, celălalt de ce se plimbă... M-am întâlnit în pauză cu un maestru de la operă și m-a întrebat: „Dar ce e aiureala asta?!”. Asta a fost reacția unui mare cunoscător de operă în seara premierei.*

Din păcate această tendință este și pe alte scene ale lumii, iar noi preluăm ceea ce este rău și penibil, nu există un respect al adevăratelor valori. Ori această instituție care se numește Opera Națională ar fi putut, dar nu s-a dorit, să scape de acest tăvălug care distruge tot ce este valoare și, mai grav, promovează nonvaloarea ca fiind valoare. Păcat!

Interviu realizat de
Ciprian Rusu



Foto: NICU CHERCIU © RÉEL

Don Giovanni.

Opera ca performance teatral

Alba Simina Stanciu

Spectacolul *Don Giovanni*, jucat în premieră în 29 noiembrie 2010 pe scena Operei Naționale Române din Cluj, este unul dintre modelele de excelență ale "rescrierii" conceptului de spectacularitate, de reformulare a scenicizării tradiționale a operei, de asociere de donjuanism mozartian și *performance*. Acesta propune un proces aparent agresiv de contemporaneizare direcționată către *giocos*, cu specificitate teatrală. Montarea este destinată atât profesioniștilor - datorită abundenței de substanță teatrală ce permite studii de specialitate și puneri în discuție ale libertăților și limitelor în asocierea dintre text-muzică-histrionism, de extindere a conceptului de teatralitate în spectacolul de operă - cât și publicului adept al spectacolului-divertisment. Versiunea poate fi aliniată fără rezerve spectacolelor recente de operă promovate pe scenele elitiste și experimentale occidentale.

Regizorul Tompa Gábor aduce prin *Don Giovanni* un spectacol de teatru, de muzică, de histrionism și profesionalism la superlativ, care se supun și formează un text coerent și unitar, coordonat de o concepție regizorală progresistă. Este prioritară și conturată cu claritate linia narativă prin cuvânt, gest, raport de personaje, subtext muzical care contribuie împreună la solidificarea fizionomiei spectaculare de "operă *performance*". Scenografia se rezumă la o existență convențională decorativă în care, ocazional, singurele modificări survin în urma introducerii de elemente definitive pentru cadre noi (tejghea de bar, scaune, spații de consumație). Provocarea maximă a spectacolului este modul teatral de gândire a operei, evadarea din tradiționalism, simplificarea, esențializarea, dar mai ales creativitatea, abundența de situații, de comic, de investiții personale.

Încă de la ridicarea cortinei spectatorul se confruntă cu o nouă cheie de abordare scenică a operei lui Mozart, o provocare orientată către activarea mentală a spectatorului, obligat să descifreze asociațiile performative și culturale. Formula compozițională poate fi plasată la granița dintre radicalism și corectitudine minuțioasă a citirii libretului, formei muzicale, frazării. Mișcarea, gestul, raportul dintre personaje sunt coordonate cu precizie de textul și nuanța muzicală. Regizorul respectă textul lui Da Ponte într-un mod creativ, implică un ritm alert întregii derulări a "textului" spectacular. Uvertura este legată de actul 1 prin acțiunea lui Leporello, care îndeplinește funcția unui liant între scene și personaje, asigură nu doar comicitatea, ci solidifică structura narativ-regizorală, leagă episoadele prin mișcare mută și elemente de pantomimă, demonstrând o fenomenală conducere registică și construcție de rol. Sunt create în permanență situații scenice care fie implică o violență aparte scenei cu semnificații profunde, cum este duetul *Ah, vendicar, se il puoi, giura quel sangue ognor!*, jurământul Donnei Anna și Don Ottavio cu mâna pătată de sângele Comandorului, fie renunță și reformulează convenționala imobilitate a interpretului în timpul interpretării ariilor (aria *Madamina, il catalogo è questo* a lui Leporello este susținută de metamorfoza Donnei Elvira, relația dintre trecutul și prezentul personajului), fie apelează la turnuri de sens ca poziție împotriva clișeele erotice (duetul *La ci darem la mano* este scos în afara tra-

diționalei senzualități și transformat în acțiune și moment al indeciziei, al alegerii), fie sunt tratate scenic ca substanță material psihologică a personajului (grupul feminin din jurul lui Don Ottavio pe parcursul ariei *Il mio tesoro*). Aceste situații consolidează portretul interior de personaj, conturează cu precizie teatrală fizionomia caracterului atât ca interior cât și exterior chiar dacă implică mici deviații de la tiparul fixat de Mozart / Da Ponte (obsesiile erotice ale lui Ottavio). Fiecare interpret construiește o entitate precisă și complexă. În acest sens se remarcă scenic soprana Carmen Gurban, care, alături de virtuozitatea vocală, exprimă foarte convingător complexitatea psihologică contradictorie a Donnei Elvira. Excelentă este prestația vocală a tenorului Tony Bardon în rolul Don Ottavio, interpretat fabulos, plin de farmec și culoare vocală; Cristian Hodrea în rolul Leporello creează un rol comic energic, cu acțiuni și intervenții perfect înscrise în ansamblu. Firește, *Don Giovanni* - a cărui construcție de rol se concentrează mai mult pe latura comică - este admirabil abordat vocal și scenic de Alin Anca, interpret cu corporalitate flexibilă implicat în teme dificile de mișcare. De remarcat sunt și partiturile Luciei Bulucz (Donna Anna), Yolandei Covacinschi (Zerlina) etc.

Regia fixează o poziție *contra* oricărui tip de concepție de mizanscenă convențională. Cel mai evident element este gândirea corpului coregrafic investit cu funcțiuni multiple, de la personaj-obiect, prin "plantarea" în planul scenic a dansatorilor ca o pădure care permite un "labirint" și ascunzișuri în traseele personajelor (Donna Elvira *Ah taci, ingiusto core*, Leporello, Don Giovanni), la plasări "decorative" în fundal pentru scene realizate pantomimic. Modul de concepere a dansului este o veritabilă provocare stilistică, prin pași de *tango* sau *charleston* suprapuși ambianței sonore clasic vieneze. În același registru, al supra-punerilor stilistice, este construit "conflictul" Donna Anna - Don Giovanni din *Non sperar, se non m'uccidi*. Mult așteptatul final, pedeapsa libertinului, contrastează, din punctul de vedere al concepției regizorale, cu montările tradiționale și așteptările publicului dornic de efecte speciale și de apariții spectaculoase concentrate în jurul șocului și flamboiant vizual. Regizorul face apel la simbolul brâncușienei coloane infinite, element funerar gândit leitmotiv, asociat cu Comandorul, suprapus de Tompa Gábor și ariei Donnei Elvira (prin simbolul pietrelor de la baza coloanei, așezate în timpul ariei *Mi tradi quell'alma ingrata*) și finalului lui Don Giovanni, sugerând nenumărate posibilități de interpretare, inclusiv destinul "infini" al mitului lui Don Juan. Comandorul este sugerat în spate sălii ca "prezență absentă".

Este evident faptul că regizorul Tompa Gábor aduce *praxis*-ul teatral în zona teatrului muzical, permițând alinierea la pretențiile și cotele valorice invocate de critica de teatru postmodernă, care propulsează concepția teatralității spectacolului de operă mai departe de transpunerea scenică a partiturii mozartiene, deseori lacunar-convențională, limitată la "punere în imagine" și emfază. Acesta rescrie "textul scenic" pe baza textului pre-existent (libret și partitură) și face investiții generoase și nonconformiste de dialoguri corporal situaționale,



foto Nicu Cherciu/REEL

modificări contextuale compatibile cu tendințele cele mai curajoase și avangardiste de pe scena de operă occidentală, care recent preferă exerciții ale inteligenței (invocăm celebrele montări cu opera *Don Giovanni* din 1999 de la Gran Teatro de Liceu din Barcelona a lui Calixto Bieito, de la Salzburg în 2008 a lui Claus Guth sau Rennes în 2009 a lui Achim Freyer), în direcția unei teatralități operistice definită de histrionism, de compoziție situațională densă și alertă în registrul spectacolului de teatru. Unul dintre meritele de necontestat ale versiunii de pe scena Operei Naționale Române este implicarea și recuperarea, în același timp, a vitalei "lejerități" umbră de obicei de căutarea de efecte, de monumental și grav (finalul) și care - după cum afirmă celebrul muzician și regizor René Jacobs pentru montarea de la Baden Baden (2006), când invocă nevoia de recuperare a comicului buf al operei lui Mozart alterat de E.T.A. Hoffmann și nenumăratele versiuni apărute în romantism - denaturează percepția despre "dongiovannismul" autentic mozartian.

Audiența a apreciat prin aplauze prelungi spectacolul *Don Giovanni* de pe scena Operei Naționale Române, spectacol în care artistul liric este performer, histrion în egală măsură cu interpret vocal și muzician. Extrem de valoroasă este contribuția dirijorului Horvath Jozsef, care se remarcă prin precizie, echilibru, perfecționism al substanței sonore cu care este tratat ansamblul instrumental.

În concluzie, formula registică propusă de Tompa Gábor în *Don Giovanni* promovează schimbarea radicală a percepției spectacolului de operă, tratat ca *performance*, ca "text" spectacular, privit ca entitate infinită de posibilități interpretative și asociații culturale, menit să reorienteze mentalitatea audienței către experiment și progresism.

film

Portretul luptătorului la tinerețe

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

Constantin Popescu a pătruns cu discreție în cinematografia română, remarcându-se prin câteva scurtmetraje, unele exemplare (*Canton* - 2004, *Apartamentul* - 2004, *Apa* - 2007), realizate cu migală și profesionalism, accentul fiind pus nu atât pe subiect, pe poveste, pe „mesaj”, cât pe demersul regizoral, pe mizanscenă și pe lucrul cu actorii. A ieșit pe marile ecrane tot cu un scurtmetraj, în filmul-omnibus scris și produs de Cristian Mungiu *Amintiri din Epoca de Aur I - Tovarășii, frumoasă e viața!*. Până aici destinul său profesional este asemănător oarecum celui al lui Hanno Hofer, un regizor foarte bun „sufocat” de scurtmetraj, gen care, în România cel puțin, îți poate aduce, în cel mai fericit caz, o recunoaștere limitată, de nișă. Din fericire, Constantin Popescu a depășit „bariera” scurtmetrajului și a debutat, după mai bine de cinci ani de când proiectul a fost anunțat, cu lungmetrajul *Portretul luptătorului la tinerețe* (România, 2010; sc. și r.: Constantin Popescu; cu: Constantin Diță, Bogdan Dumitrache, Mihai Constantin, Alexandru Potoceanu, Șerban Gomoii, Mimi Brănescu, Răzvan Vasilescu ș.a.). Atât răbdarea cineastului cât și așteptarea publicului au fost răsplătite din plin. *Portretul...* este primul film care abordează direct rezistența armată anticomunistă din România. Având în centru figura de excepție a lui Ion Gavrilă Ogoranu (conducător al unui grup de partizani din Munții Făgăraș care a rezistat până în 1957, Ogoranu a fost arestat abia în 1976, fiind eliberat după câteva luni de anchetă; a murit în 2006), filmul nu este o evocare biografică în sensul strict al termenului, nu reconstituie rigid biografia unui individ, a unei persoane, chiar dacă apelează masiv la aceasta, cât prezintă, „pe înțelesul tuturor”, un moment al istoriei relativ recente prea puțin cunoscut și încă neevaluat la adevărata sa amploare. Dacă n-am avut un '57 ungueresc sau o „Primăvară de la Praga”, am avut în schimb o rezistență armată deloc de ignorată, dacă ne gândim că pentru a fi anihilată puterile comuniste i-a trebuit mai mult de un deceniu.

Filmul nu este construit liniar, chiar dacă episoadele se succed în ordine cronologică, ci secvențial, încercând, și reușind, să reconstituie veridic, evitând tezismul, o imagine de ansamblu a momentului istoric evocat. Trei sunt elementele care pledează în favoarea ideii de document, chiar dacă nu documentar, a filmului. În primul rând, titlul; este vorba de portretul luptătorului ca entitate, nu al unui luptător anume. Apoi, în primul sfert de oră, din cele aproape trei ore cât durează filmul, este o secvență aparent parazită. Un grup de vreo 20 de partizani într-un luminis, epuizați, hăituiți, se bucură de o ploaie de vară care pare să le spele deopotrivă trupul și sufletul. Câteva rafale, aproape nicio ripostă, și toți sunt morți. Semnificația e clară: acesta e sfârșitul rezistenței, lucru știut azi. Da, dar important e ce au făcut acei oameni până când au murit și de ce au murit. În sfârșit, este de luat în seamă precizarea de pe genericul final, oarecum surprinzătoare: deși filmul este inspirat din fapte adevărate, orice asemănare cu întâmplări și persoane reale este absolut întâmplătoare. Singurul real și neîntâmplător este personajul colectiv. Grupul Ogoranu a fost ales, probabil, pentru longevitatea, exemplaritatea și, în același timp, situația excepțională a conducătorului său, care a supraviețuit în mod incredibil. A nu folosi numele reale ale celor care

au inspirat filmul ar fi fost o impietate. A limita însă filmul doar la acest caz particular, i-ar fi redus considerabil din semnificație. De altfel, *Portretul...* nu poate fi analizat și judecat pe deplin până când nu vor fi gata și celelalte două părți ale trilogiei anunțate de regizorul-scenarist Constantin Popescu: filmul despre destinul Elisabetei Rizea și cel despre frații Arnăuțoiu.

Cinematografic, filmul iese, nici nu se putea altfel la un asemenea proiect, din sfera minimalismului: sunt zeci de personaje și de locații, sute de secvențe, aproape trei ore de proiecție, cadre îngrijite, o atenție deosebită acordată detaliului, o diversitate de tipologii, de fizionomii foarte bine alese și „prelucrate”, imagine elaborată, un mod de a povesti cinematografic tihnit, așezat (deși întâmplările de pe ecran numai tihnite nu sunt), lipsit de improvizatii sau de soluții narative facile. Există în aproape fiecare secvență din *Portretul luptătorului la tinerețe* o tensiune mocnită, latentă, dusă până aproape de limita suportabilității, care spune uneori mai mult decât faptele narate.

Portretul luptătorului la tinerețe este un film cutremurător fără a fi patetic, adevărat fără a fi biografic, dureros fără a fi nociv, necesar fără a fi coercitiv. (I.P.A.)

Pentru mine, *Portretul luptătorului la tinerețe* este primul film românesc din ultimii zece ani care tratează corect, în spirit comercial, drama. E un film pe care l-aș recomanda oricui. Are tensiune, are dramatism, are violență, multă violență prezentată adecvat, e un thriller care în niciun caz nu înghite de pomană banii dați pe bilet. Din punct de vedere cinematografic, ca dramă, *Portretul...* este echivalentul *Filantropicii* (comedia realizată de Nae Caranfil). Ambele lucrează onest cu posibilitățile cinematografiei, ambele au mai mult plusuri decât minusuri, ambele au un potențial ridicat de a fi pe placul spectatorilor.

Singurul lucru pe care l-aș reproșa filmului ține de absența de pe ecran a vreunui semn de întrebare serios la adresa personajului portretizat în film - Ion Gavrilă Ogoranu. Motto-ul filmului - un citat din Rilke conform căruia orice înger este înspăimântător - naște un orizont de așteptare echilibrat în ceea ce privește expunerea din proiect. Un veritabil portret al unei persoane - Ogoranu, în acest caz - ar fi trebuit să evedențieze ideea lui Rilke. Dacă urmărești viața unei persoane de la un cap la celălalt (viața matură), cu siguranță găsești lucruri îndoielnice între faptele sale. Problema nu e că Ogoranu a ucis în timpul Rezistenței din Munții Făgăraș (era normal din moment ce s-a opus comunismului cu toată ființa sa), ori că în tinerețe era un simpatizant al mișcării legionare, problema e că pe ecran nu vedem pentru ce luptă tinerii conduși de Ogoranu. Luptă împotriva comunismului, e clar, dar ce vor în locul său nu e clar. Ori ceea ce e limpede după Revoluția din 1989, e că Ogoranu a crezut fără încetare în aceleași principii național-creștine pe care le apăra partidul interbelic *Totul pentru țară* (expresia politică a Mișcării Legionare). El a făcut parte din conducerea Partidului Pentru Patrie, partid format din vechi cadre legionare, partid care împărtășește valorile mișcării interbelice de extremă-dreapta. Ori în cazul acesta, între comunism și fascism ce e de preferat?

Filmul aici e discutabil, în faptul că operează



dihotomic în discursul său: cadrele comuniste (activiști și securiști) nu sînt doar Răul întruchipat, sînt și agramați și revoltător de slinoși în exprimare. Cel mai prezent activist folosește neconținut cuvinte cu dublu sens (*sculă, organ*), precum în bancurile de mîna a doua cu polițiști, ceea ce supralicitează imaginea pe care o poartă regimul comunist pe ecran. Față în față cu brutalitățile regimului și cu desfrînarea verbală a capilor comuniști, luptătorii devin preferabili cu vîrf și îndesat, iar faptul că și eiucid și provoacă suferință în jur scapă ușor din vedere. Într-o polarizare de genul acesta, cu cît una dintre laturi e mai puternic împinsă în sfera răului, cu atît cealaltă e mai ușor de acceptat ca reprezentată a binelui, oricît de discutabile moral ar fi faptele și credințele sale.

Pe de altă parte, filmul nu oferă ceea ce promite în titlu: un portret. Personajele n-au contur, nu vedem un portret veritabil în ce-l privește pe Ion Gavrilă Ogoranu. Și nu vedem nici măcar un portret veritabil de grup în măsura în care nu știm ce vrea cu adevărat acest grup. E o urmărire continuă a luptătorilor de către stat, prezentată sub formă de jurnal, de cronică a mișcărilor de pe un front absurd. Căci acțiunile tinerilor în munții erau extrem de absurde - cel puțin cele ale luptătorilor de pe ecran. Nu aveau un țel precis, iar ideea de libertate era discutabilă atîta timp cît viața lor însemna o continuă ascundere de autorități. Ori pentru niște tineri intelectuali, idealști, problema libertății trebuie să fi fost însemnată, dacă nu de-a dreptul chinuitoare. Tocmai absurdul acestei situații nu e cu adevărat vizibil pe ecran.

Totuși, nu consider că toate acestea formează un mare neajuns. Pînă la urmă latura polițienească a filmului e construită bine și filmul are un potențial comercial ridicat. De asemenea, parantezele lirice în care tinerii se filmează reciproc sînt puțin credibile în context, iar autorul apelează des la acest artificiu. Dar în același spirit comercial, povestea merge și așa. Vedem latura jucăușă a tinerilor, iar în acele secvențe putem simți o umbră de libertate autentică (chiar dacă una introdusă de autor, pentru a crește efectul dramatic). Și cadrele filmului sînt deosebit de frumoase, după vizionare s-ar putea să vrei să ajungi cît mai repede la munte. (L.M.)

Europolis

Lucian Maier

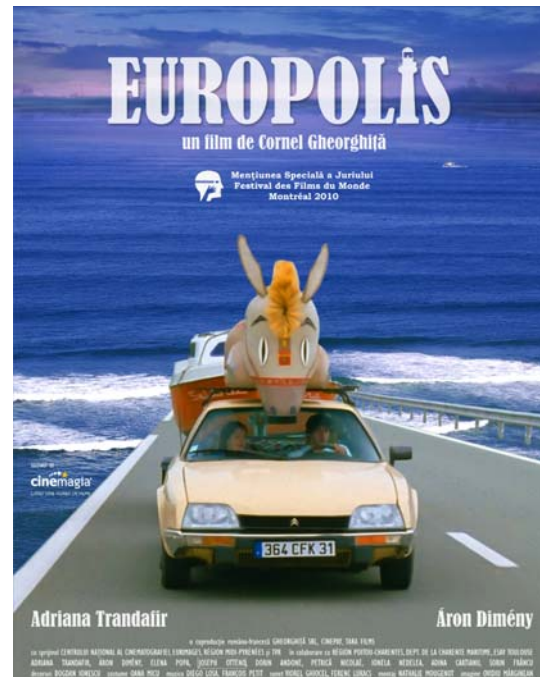
Europolis (un film de Corneliu Gheorghiu) vrea să îl facă pe privitor să rîdă, caută să nască în spectator și fiorul specific lecturilor fantastice ale lui Mircea Eliade, vrea să facă și o arheologie a riturilor de trecere românești și vrea și să convingă în critica socială pe care o întreprinde. Iar pe acest fond trebuie să credem schimbările care se petrec în interiorul unui bărbat de patruzeci și ceva de ani, Nae, filmul căpătînd, astfel, și valențele unui *bildungsroman* cinematografic.

În ce privește primul și ultimul punct, critica prin umor, momentele în care în cinema treaba asta reușește sînt fie atunci cînd autorul vine cu anumite observații inteligente asupra unor întîmplări cotidiene, surpriza fiind dată tocmai de simplitatea și acuratețea expunerii situațiilor de viață (cum se întîmplă în *American Beauty*, de exemplu, în ce privește dinamica relațiilor amoroase adolescente și mature); fie atunci cînd expunerea e trecută prin anumite filtre culturale a căror înșiruire e inedită - trimiterile către Marx sau asimilarea baladelor trubadurilor (trecute prin veritabile pasaje din literatura absurdului) în *Monty Python and the Holy Grail*, de exemplu, datorită cărora ceea ce e în mod normal clișeu în istoriile cavaleriești capătă aici o nouă dimensiune. În *Europolis* ceea ce vedem pe ecran nu depășește cu nimic rostirea de tabloid: Nae intră în clubul deținut de șmenarul orașului său natal, Sulina, iar acolo două fete dansează pe platformă. Precaritatea morală a personajelor e relatată prin întîmplări extrem de facile: Nae iese din cimitir la începutul filmului, o întîlnește pe sora șmenarului și i-o trage într-o șalupă defaectată. În aeroport, cînd pornește spre Franța alături de mama sa, Magdalena (pentru a asista la citirea testamentului unchiului său, Luca, pe care familia îl credea mort de vreo trei decenii), Nae are în buzunar un

parfum de duzină primit de la amantă. Autoritățile nu-i permit să urce cu sticla în avion. În semn de protest, Nae își toarnă parfumul în cap. Nimic care să-ți tragă cu ochiul prietenește.

Inconsistența și schematismul personajelor (faptul că trebuie să se conformeze sensurilor dictate de autor, pentru a îndeplini funcțiile narrative corespunzătoare parcursului amintit în debutul textului) sînt vizibile neîncetat: mama lui Nae se închină neconștient, se sperie din orice, pare că nu a văzut lumea nici măcar la televizor... dar cînd ajunge în Franța vorbește despre măiestria dirijorului George Georgescu de parcă ea ar fi muncit la reabilitarea sa după al Doilea Război Mondial, nu George Enescu. Nae urlă, bea, se agită, pare un om tocmai ieșit din caverne; la întoarcerea din Franța nu are nicio problemă să accepte să le facă un serviciu unor țigani - să preia un măgar, să-l ascundă în barca luată moștenire din Franța și să-l treacă în România pentru ei; două secvențe mai încolo îl vedem smerit și cu ochii luminați, ca și cînd s-ar fi trezit într-o vecie.

Pe ecran sînt și numeroase simboluri și întîlniri cu paranormalul, neintegrate coerent în poveste. Ba o ghicitoare țigancă, ba un șaman, spirite care mișcă uși, oglinzi acoperite, ba un mort (Magdalena) și glume nesărate pe seama mortului. Cînd moare, Magdalena e pusă în sicriul în formă de măgar în care era adusă din Franța cenușa unchiului răposat. Autoritățile portuare din Sulina opresc ambarcațiunea cu ajutorul căreia Nae își ducea în Sulina lucrurile culese din Franța. Un nou prilej de glume. Falsitatea narativă e vizibilă în reacțiile pe care le au personajele cu acest prilej: trec de la o stare la alta - stări aflate la poli opuși - ca niște mecanisme telegidate. Cînd deschide coșciugul, polițistul își scoate casca respectuos și, în fața femeii moarte, montează o



mină gravă, afectată. Asta după ce, în prealabil, mai că îl ia la înjurături pe Nae cînd acesta îi spune (și prin cuvintele sale îl ia peste picior pe polițist) că măgarul e sicriu și că înăuntru e o moartă. Înfirmarea Magdalenei e evenimentul care, pentru Nae, închide inițierea sa spirituală - povestea începe pentru el în cimitir și se termină tot în cimitir, doar că pe o treaptă personală superioară. Moartea Magdalenei poate fi motivată doar de nevoia autorului de a avea un moment dramatic prin care să încerce să dea credibilitate schimbării lui Nae.

Europolis e un film forțat și lipsit de realism (și fantasticul trebuie să aibă coerență și o doză de realism pentru a fi credibile propunerile sale), un proiect fad, neinspirat.

colaționări

Îmblînzirea rochiei roșii

Alexandru Jurcan

Poate începe un dezastru de la o rochie roșie, pe care Sara nu o mai poate îmbrăca? Normal că din cauza unor kilograme în plus... Apoi acele pastile de slăbire, niște droguri bine camuflate, care o distrug încet și sigur. Sara ar vrea să ajungă pe platourile televiziunii - un vis exaltat de pensionară ridicolă. Fiul ei - Harry - alege puterea drogurilor, secondat de prietenul Tyrone, sfârșind prin a-și antrena iubita în caruselel amețitor, până o împinge spre prostituție.

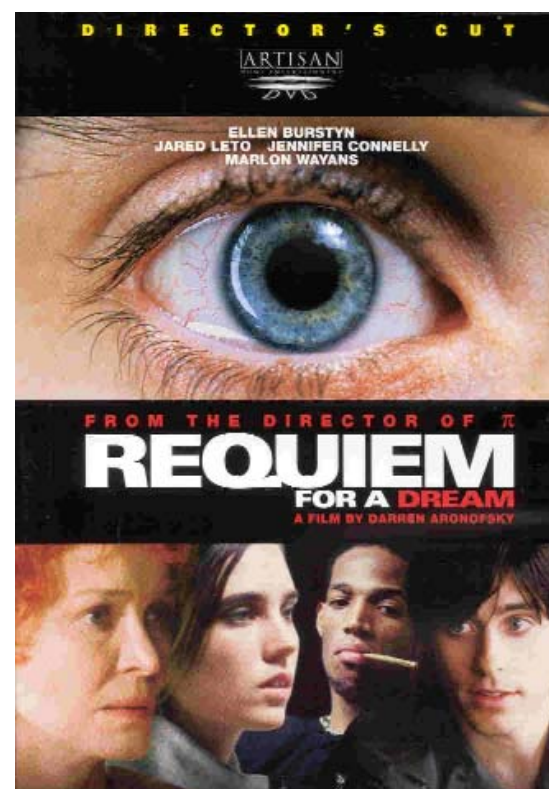
Totul face parte din romanul *Requiem for a Dream*, scris în 1978 de Hubert Selby. Scriitorul a trăit între anii 1928-2004. De mic a suferit de tuberculoză. La 18 ani și-a pierdut o parte din plămâni. A avut probleme cu... heroina, ba chiar a ajuns și în închisoare din cauza ei. Citind romanul pomenit mai sus remarc aceași sintaxă abruptă, cu o punctuație lacunară, amintind de Faulkner ori de Beckett. În anumite dialoguri, chiar dacă vorbesc mai multe personaje, punctuația lipsește.

Darren Aronofsky (vezi filmul *The Wrestler*) a ecranizat în 2000 *Requiem for a Dream*, cu actrii Ellen Burstyn, Jared Leto, Marlon Wayans și Jennifer Connelly. Interesante sunt imaginile în paralel, adică apare și un detaliu mărit, conținut

în planul general. Când personajele se droghează, imaginile se succed vertiginos, predominând ochiul în prim-plan, însoțit de zgomotul scabros al pilulelor. Uneori trăim viziunile personajelor, cauzate de starea de tragică hipnoză. Cufundarea în infernul drogurilor se face într-un ritm tot mai precipitat. Maleficul și maladiul se însoțesc cu o dezumanizare forțată și prăpăstioasă.

Sara nu mai suportă, de fapt, singurătatea. Se simte bătrână, debusolată, părăsită. Fiul său Harry vine rar în vizită. O scenă impresionantă e aceea în care el are revelația dramei mamei sale și plînge în taxi. Nimeni nu poate ajuta pe nimeni, e ca o predestinare uleioasă, implacabilă. De la discuțiile simple și banale se ajunge la o gravitate incontestabilă. De la scenele candid de dragoste până la violența dependenței flagrante e un simplu pas morbid. Neputința opririi e semnalată fără accente vădit moralizatoare. O neoprire ce sună a moartea spiritului, o anulare a vieții tonice.

Filmul, ca și romanul, curge neostoit, cu sfidarea oricărei punctuații, într-o rostogolire fără speranță. Ca și în filmele *Hell* ori *Les amants du Pont Neuf* posibila apocalipsă îmbracă hainele perfide ale dependenței de droguri. De acolo de



unde veghează, Selby poate fi mulțumit de prestația filmică a lui Aronofsky.

amarcord

„Fellini a privit întotdeauna filmul din punctul de vedere al unui spectator”

de vorbă cu sound designerul Federico Savina

Doru Nițescu: - Cum l-ați cunoscut pe Fellini?

Federico Savina: - Prima mea apropiere de Fellini a fost când s-a înregistrat pentru *La dolce vita* rock-ul cântat de Celentano, care fusese play-back și apoi reînregistrat. De atunci am început să colaborăm frecvent, și datorită faptului că fratele meu Carlo Savina era nu doar compozitor de muzică de film, ci și dirijor, colaborator constant al lui Nino Rota. Am lucrat cu Fellini la: *La dolce vita* (1960), *Boccaccio '70* (1962), *Satyricon* (1969), *Amarcord* (1974, cel mai dificil din punct de vedere emoțional), *Casanova* (1976). La un moment dat am părăsit meseria de inginer de sunet devenind consultant Dolby, dar am continuat să urmăresc filmele lui Fellini. Aproximarea lui Fellini de Dolby se produce odată cu *Intervista*, până atunci nu a vrut să realizeze niciun film în Dolby. Dar cum *Intervista* era enorm de greu, mergea în permanență pe trei planuri sonore, - unul în primul plan, al doilea din lateralele imaginii și al treilea de sus, ca de la o fereastră -, în mono era dificil de a obține această spațialitate. A fost realizat un prim mixaj, care din punct de vedere tehnic era excelent, dar pentru spectator era imposibil să urmărească toate planurile sonore. Astfel s-a luat decizia de a trece în Dolby. Când am început lucrul, am găsit pe ușa o bucată de hârtie pe care Fellini realizase un desen și deasupra scrisese: „Moarte Dolby, trăiască foșnetul!”.

- Vreau să vă întreb despre relația Fellini - Nino Rota. Cum lucrau împreună?

- Se pare că Fellini și Rota s-au născut pentru a fi împreună. Deși erau caractere complet diferite, opuse, exista între ei o stranie disponibilitate: la Rota de a înțelege ce îi cere Fellini, iar la Fellini de a-i cere lui Rota exact ceea ce avea nevoie. În universul lui Fellini, Rota știa să găsească notele potrivite pe care fantezia lui Fellini le cerea. Maestrul Rota era o persoană candidă, însă în domeniul muzical era extrem de profesionist. În viața reală era un om puțin straniu, am putea spune. Nu îl interesau banii sau aspectele materiale ale vieții, trăia în muzica sa. În fiecare zi i se întâmplau lucruri incredibile. De exemplu, într-o zi a chemat un taxi, a coborât din casă, a urcat în taxi, iar în timp ce urca l-a văzut pe Fellini mergând pe trotuarul celălalt. Așa că, cu o nonșalanță incredibilă, a străbătut taxiul, a coborât pe cealaltă ușa, a închis-o, l-a strigat pe Fellini și și-au continuat împreună drumul pe jos. Taximetristul nu a înțeles nimic: a văzut un bărbat care a străbătut bancheta din spate a taxiului, intrând pe o parte și ieșind pe cealaltă. O altă întâmplare celebră s-a petrecut în timpul unui interviu. Nino Rota stătea la pian și răspundea reporterului, care la un moment dat i-a oferit o țigară. Maestrul a luat țigara și când să o aprindă de la bricheta reporterului a exclamat: „Dar eu nu fumez!”. Reporterul, uimit, i-a cerut țigara înapoi, dar Rota a zis: „Nu, să o lăsăm aici pe pian, îi stă bine aici.”. Am povestit aceste întâmplări pentru a-ți da seama exact de cum era maestrul Rota. Dar din

punct de vedere al scriiturii muzicale era extrem de precis. Avea darul simplității, o simplitate care nu era bazată pe două-trei lucruri din care să contruiască o lume, la Rota simplitatea era extrem de elaborată și minuțios construită. Luate separat, lucrurile erau extrem de complicate, dar așezate împreună formau acea simplitate de care vorbeam, sesizată doar de spectatori pentru că profesioniștii erau uimiți de construcția elaborată din spatele melodiei. Rota știa ce să facă pentru a-l satisface pe Fellini, regizor care, fără să fi studiat în detaliu muzica, înțelegea foarte repede ce era necesar pentru o anumită secvență sau cadru, întotdeauna cerea accente pe anumite momente. Nino Rota nu și-a făcut niciodată probleme din această cauză. A făcut întotdeauna lucrurile de care avea nevoie Fellini, dar simplitatea cerută de Fellini era mereu îmbrăcată de Nino Rota în Christian Dior.

- În timpul mixajului Fellini avea libertatea de a adăuga elemente noi, dacă simțea nevoia.

- Cred că el a privit întotdeauna filmul din punctul de vedere al unui spectator. Tocmai el, care crea coregrafia atât de spectaculoasă în imagine, nu era interesat de sincron. O întâmplare ce a devenit „clasică” s-a petrecut atunci când a realizat primul film pentru United Artists: *Satyricon*. Au venit în prima zi de filmare toți șefii americani ai companiei și au rămas muți de uimire când, după prima clachetă, actorul a început să „recite”: „Uno, due, tre, quattro, cinque...”. „Stoop!” au urlat îngroziți producătorii! Au început să îi explice lui Fellini, toți deodată, că filmul trebuie turnat în engleză. Fellini, calm, le-a spus că totul este în regulă. A dat două indicații actorului, la ureche. S-a bătut clacheta și actorul a început să vorbească în engleză: „One, two, three, four, five...”. Pe el nu îl interesa, de fapt, ce spunea actorul la filmare, căci apoi, la dublaj, schimba replicile, uneori chiar și povestea. Pentru el tehnica nu era niciodată pusă înaintea atmosferei sau înaintea mesajului pe care dorea să îl transmită către spectatori.

- Cum reușea în timpul dublajului să potrivească vocea care trebuie pe fața care trebuie?

- Nu am reușit niciodată să îmi dau seama, căci pentru fiecare film aducea o grămadă de oameni: actori pensionari, actori necunoscuți, actori din provincie... Tuturor le spunea același lucru: „Am nevoie de tine, tu trebuie să îmi salvezi filmul, ai un rol esențial...”. Filma enorm și trimitea acasă atâția oameni fericiți. De fapt căuta întotdeauna ce era mai bine pentru film. Pe de altă parte, să lucrezi la dublaj cu Fellini putea să te arunce în pragul nebuniei: regizorii de dublaj încercau să realizeze sincrone, iar Fellini venea și dădea totul peste cap. Degeaba îi explicau principii, degeaba i se arăta că gura personajului e deschisă! Pe Fellini îl interesa un singur lucru: ca intonația și timbrul să se potrivească cu privirea personajului. Specialiștii în dublaj priveau mereu gura, în căutarea sincronului. Fellini spunea mereu că spectatorul privește ochii persona-

jului, expresia sa, și nu gura. De aceea era foarte atent la ce trebuie să vadă spectatorul, iar sincronul cădea, inevitabil, în planul secund.

- Există o fotografie celebră cu Fellini, Nino Rota și fratele dumneavoastră, Carlo Savina. Pe fața lui Fellini se citește intensitatea muzicii.

- Fotografia este de la filmările pentru *Prova d'orchestra*, un film minunat ca mesaj și ca profunzime artistică, o metaforă a lumii ca orchestră, cu toate problemele majore expuse direct, franc. La filmări era foarte comic să îi vezi pe toți trei. Fratele meu nu dirija orchestra, ci dirija actorul care interpreta dirijorul care dirijează orchestra și peste ei doi era Fellini care dirija totul. A fost un permanent conflict. Fellini dorea două lucruri: corectitudine din punct de vedere muzical și expresivitate din punct de vedere actoricesc. Problema este că de cele mai multe ori aceste două coordonate nu se atingeau concomitent: ori era expresiv, dar total incorect, ori foarte corect, dar total inexpressiv. Pe de o parte, fratele meu arăta cum e corect să se dirijeze, pe cealaltă parte Fellini arăta cum ar fi expresiv. Între ei doi stătea Nino Rota pe post de mediator, formând cu toții un triumvirat. Rota era mereu gata să adauge ceva în muzică în așa fel încât expresivitatea dirijorului, a personajului dirijor, să fie și corectă în același timp.

- Cum lucrau coloana muzicală?

- În general muzica era scrisă înaintea filmării, căci Fellini voia să știe ce fel de atmosferă va avea o anumită secvență. Se aseamăna, din acest punct de vedere, cu Visconti sau Sergio Leone. Acesta din urmă folosea frecvent muzica la filmare pe post de play-back, pentru obținerea unei anumite stări de la un actor sau pentru a crea o anumită atmosferă. Cum altfel să pui un actor să își plimbe privirea de la un punct la altul timp de patru minute, dacă nu îi dai muzica drept ajutor? Cred că toți acești maeștrii, cu care am avut norocul să lucrez, aveau un lucru în comun: știau să transmită prin intermediul ochilor actorilor mai mult decât prin restul corpului. Tot ce se adăuga era binevenit, dar mesajul filmului era înscris, înainte de toate, în ochii personajelor, de altfel marea forță a cinematografului, căci toată tehnica devine utilă atunci când din interiorul fiecărui cadru se transmite către spectator o emoție, un sentiment. Să exprimi din priviri teoria relativității e imposibil, dar sentimentele, care sunt forme universale de expresie, pot crea un limbaj care poate fi înțeles în orice parte a globului. Instrumentul de scriere al acestui limbaj este privirea actorului. Eu auzeam banda-ghid a filmelor și îl auzeam pe Fellini dând tot timpul indicații, practic regizând tot timpul. Și îmi dădeam seama de ce făcea acest lucru: căuta mereu privirea justă. Una dintre cele mai folosite propoziții era: „Privește-mă!”.

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Federico Savina este sound designer, colaborator constant al lui Nino Rota. La filmele lui Fellini asigură în special înregistrarea muzicii. În anii '80 devine consultant Dolby pentru Italia. Predă sunet la Scuola Nazionale di Cinema (Roma).

sumar

agenda	
I. Francin Clujul în legende și bucătărie	2
editorial	
Ovidiu Pecican	Împreună, toți
George Jiglău	Criza statului suveran
cărți în actualitate	
Octavian Soviany	Noutăți despre Marmeladov
Ștefan Manasia	Știri din viitor despre Nikola Tesla
Aurel Sasu	Isarul din grădina poemelor
Claudiu Groza	Viața cu riduri pe suflet
cartea străină	
Vianu Mureșan	Pasiunea mortală în Penthesilea
comentarii	
Irina Petraș	O. Nimigean și efectul de tunel
Laura Roșca	Literatura ca exercițiu spiritual
lecturi	
Ion Pop	"Biopoeemele" lui Dinu Flămând
sare-n ochi	
Laszlo Alexandru	Meandrele memoriei
eseu	
Constantin Cubleșan	Eugeniu Sperantia - "Se risipește vechea poezie"
poezia	
Cosmin Perța	
emoticon	
Șerban Foarță	D'ale democrației
proza	
Mircea Pora	Piața Traian (semificțiune)
interviu	
"Scriitorii închiși din motive politice erau maltratați până la exterminare"	
de vorbă cu criticul Alex. Ștefănescu	
profil de scriitor	
"Există ceva în actul scrisului care se sustrage judecății raționale" (II) de vorbă cu scriitorul Radu Pavel Gheo	
Victor Cubleșan	Little Red Corvette
filosofie	
Cătălin Bobb	Ce se întâmplă atunci când gândim (I)
civilizația imaginii	
Elena Abrudan	Mass-media și construcția socială a realității
dezbatere & idei	
Codruța Porcar	Semiotică și comunicare
religie	
Nicolae Turcan	Corp și imagine
flash meridian	
Virgil Stanciu	Actualitatea lui Shakespeare
știință și violoncel	
Mircea Oprea	Perla din colier
sport & cultură	
Demostene Șofron	Mondial între mafia rusă și islam
portrete ritmate	
Radu Țuculescu	El, Regizorul...
zapp media	
Adrian Țion	Cuvântul anului
jazz story	
Ioan Mușlea	De la spiritual & gospel la blues
muzica	
Ludmila Sprincean	Bartok și Mahler sub bagheta dirijorului Nicolae Moldoveanu
opera	
"Dramaturgia textului și dramaturgia muzicală sunt două lucruri diferite" de vorbă cu maestrul Ionel Pantea	
Alba Simina Stanciu	Don Giovanni - Opera ca performanță teatrală
film	
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier	Portretul luptătorului la tinerete
Lucian Maier	Europolis
colaționări	
Alexandru Jurcan	Îmbălzirea rochiei roșii
amarcord	
de vorbă cu sound designerul Federico Savina	
"Fellini a privit întotdeauna filmul din punctul de vedere al unui spectator"	
plastica	
Vasile Radu	Arta fugii, la Feszt László

plastica

Arta fugii, la Feszt László

O componistică a obstaculării mesajului

Vasile Radu

Fuir! là-bas fuir! (1)

Pe vremea când Jóska Bene - „Ogoniok” (2), devenise profesor la noul Institut de Arte Plastice cu rang academic din Cluj (1948), artele evoluau sub auspiciile doctrinare ale propagandei de partid. Dacă primii profesori - Bene Iosif, Andrassy Zoltán, Aurel Ciupe, Kovács Zoltán, Anastase Demian, etc. au putut fi *convertiți* la noua *religie* a realismului socialist după ce spiritele lor au fost, mai mult sau mai puțin, *întinate* de modelele *vetuste* ale artei burgheze, primii prozeiști ai noului regim trebuiau alesi dintre cei dintâi studenți - suflete pure, spirite candid, ușor de angajat ca *purtători de steaguri* ai unei doctrine greu de îndurat și de proprii ei susținători.

Didactica magna, cea a ideologiei, se destrăma, însă, treptat în fața „minoratului” opțiunilor subiective ale autorilor, a refuzului - dacă nu vehement, măcar temperamental, tineresc și revulsiv al primilor studenți alesi să completeze corpul profesional, cei care, treptat, vor scoate de sub predominanța politicului, arta grafică. Printre ei se număra și Feszt László!

Cuvântul de ordine era „al unui nou început” - care însemna înlocuirea unei *frumuseți* tradiționale printr-un *tip estetic*, elaborat pentru a determina fenomene sociale și politice impuse de noul regim. Starea de spirit provocată artiștilor era contradictorie: elan și anarhie, scepticism sau militantism vehement, dezgust sau naivă onestitate. Se auzea mai des îndemnul „de-a fugi, de-a fugi, acolo!”, de-a părăsi „teatrul de umbre” incriminant, presupus de artele burgheze.

Semnalul *ieșirii din bivouac* a fost pentru Feszt (n. Cluj-Napoca, 17 octombrie 1930) deschiderea culturală care a urmat deceniului șase. Mulți dintre tinerii artiști ai epocii s-au aventurat pe *gheața* subțire și instabilă, pe punțile *mișcătoare* pe care ostentativ le aruncase între sistemele politice arta lui Picasso. Se producea o *vulgarizare* a artei prin teme *pop*, concomitent cu obsesia căutării monumentalului într-un simbolism care repudia orice inserție a realului studiat, preferându-i dictatura actualității politice imediate. Aceasta a făcut ca, din tectonica aceluia *imperiu al artei* tradiționale, să se desprindă brusc secole de istorie, uitare sub incidenta agravantă a unei amnezii auto-provocate.

În locul unei atitudini tranșante - aceea *de a spune lucrurilor pe nume* - se prefera *igiena* neimplicării, detașarea olimpică, emblema erudit-instalată a segregării sociale și intelectuale. Se uitaseră repede *epopeile de foame seculară* care lipiseră de șira spinării burțile artiștilor. Se uitase grafica socială a lui Goya, gravura lui Hogarth sau Daumier, expresionismul fanatic al lui Théophile Steinlen sau Kate Kolwitz, toate *guernicile* și blestemele apocaliptice ale lui Picasso. După 1971, deasupra capetelor se prăvălise apoteotic *epoca tuturor împlinirilor*. Dar, așa cum *s-au omis* - prin practica unei îndelungate experiențe istorice - înclăștrările grave și

contondente cu aspra realitate a epocii, acum *căzu-se pe capul artiștilor* neașteptata, incredibila, insolenta promisiune a *împlinirii tuturor dorințelor* de către mecenatul etatist: o stare de grație proclamată profetic și de ideologia epocii.

Cum a eludat aceste îndemnuri profetice ilariante Feszt László, artistul care prefera practica intelectuală a unui scepticism controlat? Cum a transformat grafica (gravura) sa de început, dintr-o vitrină propagandistică, într-o subtilă expresivitate a sufletului, printr-o abilă operă de inginerie tehnologică?

Autorul a renunțat treptat la grafica militantă, la schemele tradiționale pe care se aplicau rigid criteriile realismului socialist. A ales un subterfugiu tehnic care îl apropia surprinzător de opera picturală, combinând grafica de șevalet, amplificând bogăția de subtilități cromatice și tehnologice pe care o oferea gravura și corolarul tehnicilor ei adiacente (colajul și imprimările colorate sau seci, în relief, gravura în adâncime, timbrul sec, etc.), prin lucrul pe placa de gravură (suport). În locul simplificării, exhibării *mesajului* - devenit minor, nesemnificativ pentru artist - acesta a găsit astfel, treptat, noi resurse pentru *ambiguizarea* lui. Culoarea i-a adăugat resursa expresivă a reliefului, *valorile cromatice* au fost puse în dialog cu *forma grafică* plană și *sculpturală* a reliefului, valorilor expresive ale desenului preferându-se infinita expresivitate cromatică a compoziției, prin abordarea acelei tehnologii de graniță numită *cologravură*.

Odată instalat aici, s-a produs și saltul spre o nouă calitate artistică, o surprinzătoare racordare la un trecut al artelor populat deja de modele celebre. Cele provenite din câmpul artei abstracte, sau, de mult mai departe, din mozaicul bizantin. Arta sa revocă ideea instantaneului realist ca purtător de mesaj literar și induce discursul plastic polivalent, bogat în polimorfism plastic și cromatic. Compoziția sa devine o *artă a fugii* de realitatea contingentă, dar o *fugă* încărcată de consonanțe și rezonanțe muzicale, atingând, astfel, expresivitatea plastică a capodoperei. Prin aceasta, ea *se formalizează* în mare măsură, se îndepărtează de poncifele epocii, câștigă o armonie și o autonomie a stilului care-l individualizează ca artist, facilitând evadarea sa din *plutonul gri al mărșăluitorilor* de circumstanță, conferindu-i aura unui *contestatar* subtil, un tehnolog și un estest rafinat care aplică cu abilitate „*imnele*” *glorioase ale artei*, fără a ține cont de conjunctură și de *necesitatea* unei politizării subînțelese.

Astfel, opera sa este rezultatul unei tehnici exercitate cu subtilitate care permite edificarea unui *estetism* superior al expresiei, dar care este *inert* la valorile discursive, politice, ale realității contingente, devenind o artă de stil care o apropie de arta muzicală a lui Bach. În plin *vacarm* dirijat al *cantatelor* și *oratoriilor* cu adresă, autorul aplică proce-

(continuare în pagina 24)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

