

Responsabilitatea opiniilor, ideilor și atitudinilor exprimate în articolele publicate în revista *Familia* revine exclusiv autorilor lor.

Acest număr este ilustrat cu
lucrări ale artistului plastic
Miklós Ioan

Seria a V-a
noiembrie-decembrie
2010
anul 46 (146)

FAMILIA

Nr. 11-12 (540-541)

REVISTĂ DE CULTURĂ

Fondator: **IOSIF VULCAN**
1865

Apare la Oradea

Responsabil de număr:
Miron Beteg

REDAȚIA:

Miron BETEG, Mircea PRICĂJAN,
Alexandru SERES, Ion SIMUȚ
Traian ȘTEF

Redactori asociați:

Mircea MORARIU, Aurel CHIRIAC, Marius MIHEȚ

REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

Oradea, Piața 1 Decembrie, nr. 12
Telefon: 40-259-41.41.29; 40-770-850068

E-mail: familia@rdslink.ro
revistafamilia1865@gmail.com

(Print) I.S.S.N 1220-3149
(Online) I.S.S.N 1841-0278

www.revistafamilia.ro

TIPAR: Imprimeria de Vest, Oradea

Revista figurează în catalogul publicațiilor la poziția 4213

Idee grafică, tehnoredactare și copertă: Miron Beteg

Revista este instituție a
Consiliului Județean Bihor



ABONAMENTE LA FAMILIA

Revista Familia anunță abonații și cititorii că la abonamentele efectuate direct la redacție se acordă o reducere semnificativă. Astfel, un abonament pe un an costă 60 de lei. Plata se face la sediul instituției.

De asemenea, se pot face abonamente prin plată în contul:

ROBOTREZO765010XXX000205, deschis la Trezoreria Oradea. Abonamentul pe un an costă 72 de lei. Redacția va expedia revista pe adresa indicată de către abonat.

FAMILIA

REVISTĂ LUNARĂ DE CULTURĂ

DIRECTOR:
IOAN MOLDOVAN

Editorial

Traian Ștef

Frica noastră merita un premiu Nobel



Primirea de către Herta Müller a premiului Nobel pentru literatură pentru anul 2009 continuă să provoace reacții în mediul intelectual românesc. Vestea surprinsese în acel moment și, așa cum ne stă nouă bine, am minimalizat evenimentul. Ba că nu aparține literaturii române, scriind în germană, ba că e un premiu politic, ba că alții l-ar fi binemeritat. Era puțin cunoscută de cititorul român, dar foarte cunoscută între literați. Mulți bănuiau că se apropie de ea premiul Nobel. Sau că se apropie de România. Îl primise Kertész Imre pentru suferințele evreilor din Est și se discuta atunci că l-ar fi meritat și Norman Manea. Kertész trăia în Germania și o parte din operă o scrisese în limba germană. Într-o logică simplă, ar fi venit rândul unui scriitor din Est care să fi trăit ororile comunismului. Și a fost ales tot un scriitor stabilit în Germania, Herta Müller.

Rezum câteva opinii apărute în „Observator cultural” după aflarea fericitei vești.

Pentru Mircea Cărtărescu, acest premiu suprem aparține puțin și literaturii române. Pentru Horia Roman Patapievici oferirea Nobelului unei scriitoare de limbă germană născute în România este un semn că s-a dorit marcarea a 20 de ani de la prăbușirea comunismului în Europa de Est, nefiind vorba la ea despre o privire obiectivă a unui regim totalitar, ci despre trauma pe care a produs-o regimul comunist la nivelul omului simplu. Nicolae Manolescu apreciază că premiul este onorant și pentru România, iar Herta Müller abordează o problemă de interes nu numai pentru Germania și România, ci și pentru Europa. La fel, Andrei Pleșu spune că prin ea o parte sumbră din istoria României intră în circuitul istoriei europene și că ar inventa pentru ea un premiu Nobel pentru calitate umană. Eugen Negrici este de părere că premiul decernat scriitoarei este unul surprinzător și onorant pentru literatura

română, care a avut-o pe Herta Müller în rândurile ei ceva vreme. Spre deosebire de ei, Nicolae Breban o consideră pe Herta Müller scriitor german. La fel, Paul Goma. Nu-i prea interesează. Și Cristian Tudor Popescu este un pic acrit, bucurându-se ironic că Herta Müller a luat acest premiu pentru a putea noi scrie pe ecranele televizoarelor „Herta Müller, scriitoare născută în România”, dar regretă că nu au luat premiul Nobel Petru Dumitriu, Marin Preda, Marin Sorescu, Ileana Mălăncioiu, Tudor Arghezi. „Doamna Herta Müller, o persoană absolut onorabilă, este o scriitoare de expresie germană, și nu de expresie literară românească. Dacă nu pleca în 1987 din România, nu ar fi luat acest premiu. Contribuția României la opera Hertei Müller este viața trăită de dânsa sub Ceaușescu în anii '70-'80. Se poate spune că principalul contributor la premiul Hertei Müller este Nicolae Ceaușescu.”

Ideea comună este că o experiență românească, respectiv trauma produsă de regimul comunist unui cetățean român a intrat astfel în circuitul european. Cel puțin. Că nu a scris în limba română este mai puțin important, după opinia mea. Oare în limba română i-ar fi citit cărțile nemții, suedezii, englezii și alții? Doar noi i le-am fi citit în română și i le și citim, chiar dacă în traducere. Ea însăși spune că de multe ori în română textul e mai bun. Din 1953 pînă în 1987 cu siguranță Herta Müller a vorbit mai mult românește decît nemțește, a trăit mai mult în cultura română, în literatura română. Și asta este imposibil să nu-i fi marcat o cît de mică zonă a inconștientului poetic. „Tîmpita asta de patrie vine cu tine. Nu scapi!” a exclamat la o întîlnire unde dialogul cu Gabriel Liceanu a luat adesea forma unui duel în opinia multora. (Caius Dobrescu: Mi se pare tristă integrarea unei scriitoare de o mare autenticitate și forță a vibrației morale, așa cum este Herta Müller, în mașina de autocanonizare ca disident și „rezistent“ a unui personaj care întrupează conformismul moral-intelectual.)

În Germania a găsit acea eliberare care a făcut ca trauma să se convertească într-o expresie neîntîlnită în literatura română. Mai presus de oroarea contingentă, expresia literară a cărților ei este plină de forță și de poezie, de un surrealism asemănător cu al oniricilor. Fără asta, doar pentru suferințele cauzate de securitate, nu ar fi fost, evident, premiată. Deci nu Ceaușescu este principalul contributor în cazul acesta. Și în ce îi privește pe scriitorii români în general a fost contributor, dar mulți au preferat să fumeze un Kent cu ofițerul politic, alții au dat mîna supus cu el, alții au făcut concesii și compromisuri tematice, alții au „rezistat” în turnul de fildeș sau în alte moduri, unii nu au avut talent, alții au avut, dar l-au folosit în construcții esopice de uz intern.

Frica noastră merita un premiu Nobel

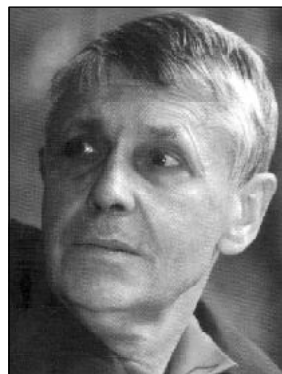
Bineînțeles că dacă nu pleca din România, Herta Müller nu lua Nobelul, pentru că nu putea scrie cum a scris în Germania, ba poate avea un accident fatal sau era muritoare de foame.

În aparițiile ei publice vorbește mereu despre frică, definind-o ca instrument al dictaturii. Omului îi este frică de moarte, de durere, de foame, pentru el și ai lui. Dar mai există starea de frică indusă de puterea absolută care paralizează printr-o contagiune generală. Mijloacele de întreținere a ei le găsim la Herta Müller, le recunoaștem, și Paul Goma ni le-a arătat, dar oare ni le recunoaștem? Cu asta sînt cei doi în dezacord cu inteligența din țară. Nu vrem să recunoaștem colaborarea cu frica – marea lașitate și lașitățile ca obișnuință cu frica de autoritate care ne încercă și astăzi. Frica de a pierde un mic avantaj ca un loc mai în față la coada unde se dă. Frica de a spune „eu sînt tu”.

Asterisc

Gheorghe Grigurcu

Poeme



Construiesc un poem

Construiesc un poem de unul singur
pentru ziua de azi cu un creion și cu un
echer cu o peniță și cu o aripă
pe care mi-am înjghebat-o singur
puțin mai înainte
înainte de ce?
când n-aș fi fost singur cumva?
de fapt când eram singur în afara mea
dorind nespus să intru-n mine însumi.

Clujul

Mi se năzare că s-ar fi ivit din Nimic
un soi de viață urmată de-ndată
de-o amintire

dar viața neîntîmplată
a nimicit amintirea
cum flacăra mistuie
chibritul ce-a iscat-o

și s-a ivit iarăși
atît de pașnic atît de tîrziu
Nimicul acesta gălbui-cenușiu

Nimicul cu străzi și cu ganguri
chezaro-crăiești.

Îngrămădiți pe-aceeași frînghie

Îngrămădiți pe-aceeași frînghie
nu ne mai putem desface
nod lîngă nod ca și cum am așterne
același nor pliabil
peste lucrurile obosite de ele însele
ca și cum am copia conștiincios în caiet
aerul care poleiește ferestrele
ca și cum am săpa în cele din urmă
cu-o mică lopată de grădină
în adîncul de pămînt al textului
mereu împreună.

Vesperală

Începi seara
fără Ea

o termini fără tine.

Poezia

Extaz al păsării împăiate în zbor
cerneală ce se-adresează de-a dreptul ierbii
durere diformă a apelor
și pînă la urmă îți cade
nedumerită neputincioasă-n poală
precum orice faptă.

Ca o pleoapă

Ca o pleoapă
clipește fereastra

care e ochiul cel acoperă?

dinăuntru ochiul nostru umbros
lipsit de rațiune

din afară ochiul Soarelui luminat
de excesul rațiunii.

De Paști

În obscuritatea mucedă-a minții
cum a unei mici biserici de țară
cîteva clipe-ale tale de demult se aprind
cum luminările altora pentru morții lor
și tu te-nchini mașinal
la propria-ți viață ce fără jenă
uzurpă o viață străină.

O singură față s-ar cuveni

O singură față s-ar cuveni să ai
un chip unul singur
fie și neîndemînatic
aidoma unei mîini
ce scapă paharul
fie și întunecat ridicol
ca o fotografie proastă
fie și inutil ca un lacăt
care ți s-a dat cînd nu ai
nici o ușă de-nchis.

Iată un râu

Iată un râu care-noată printr-altul
asemenea unui pește
pînă ajunge la mare

solzos sclipitor îndemînic
ajunge înaintea lui
să se verse în marea cea mare.

Se-ncurcă-n vis

Se-ncurcă-n vis ca-ntr-o cămașă prea lungă
după care se trezește se holbează la ferestre
și acolo ce să vezi? o dimineață plină
de motoare-nsetate care beau apă
aidoma nouă și nu se satură
oameni în salopete tunși chilug
purtînd pe umerii lor robuști
munți pătați de motorină
și mai aproape de noi aproape de tot
planări nebăgate-n seamă ce nu mai au aer
planări astmatice
implorîndu-ne-n șoaptă ajutorul.

Prietenie trădată

Memoriei lui V. L.

Cînd ne-am învățat pe de rost
ai plecat
unul pe altul ne-am învățat pe de rost
umblînd împreună pe străzi
Clujul ne zguduia creierul tînăr
ne îndemna să citim aceleași cărți
să urmărim aceleași femei
cînd ne-am trezit cum un vis

Gheorghe Grigurcu

din somnul imperial al oraşului
nu i-am dat foamei
de suflet încă nici un nume
nu ştiam că numele vin treptat
se rînduiesc în decenii pînă nu
mai pot pleca nicăieri
cînd ne-am învăţat pe de rost
scriindu-ne răsufierea
pe-nălţimea vitrinelor reci
fierbinţi rotocoale fără de gînd
şi n-am mai avut ce ne spune

(doar unul din noi hotărît-a)

Poezie şi viaţă

Scheletică metafora
aşteaptă carnea prozei.

Montană

Sori mici se urcă pe stînci cu dibăcia alpiniştilor
în aerul demodat în această
tihnă unde se-alcătuiesc pariurile
negurii încă prea străvezii
pădurii încă prea opace
în vreme ce la poale
jos de tot în oraşe
cuvintele alcătuiesc de zor fiinţe omeneşti.

Schiță în cărbune

Al. Cistelecan

Ioan Buduca



De o inteligență atât de sprintenă încît el însuși abia reușește să se țină după ea, Ioan Buduca a început prin a face critică literară. A continuat s-o face destul de intens pînă în 1990 (și chiar și după aceea), dar a evitat să-și strîngă comentariile în vreo carte, alegînd profesia eseului (combinat, după 2000, cu proză). *După Socrate* e o carte în care rigoarea se ascunde (destul de bine chiar) sub ingeniozitatea compozițională; tot eseul e dat ca o serie de note la un text absent, dar extrem de iradiant („aproape la fiecare cuvînt cîte una, două” note, „iar notele, la rîndul lor, cu subnote de 1-5 file”). Spiritul ludic al compoziției e un mod eficient de a se asigura de libertatea deplină a spontaneității reflexive, de a o „ghida” după o falsă sistemă proustiană; e, totodată, și un mod de a evita orice risc de sistematizare, lăsînd ideea să se piardă și

BUDUCA, Ioan, eseist. Născut la 3 iunie 1952, în Socodor, Arad. Fiul lui Vasile Buduca și al Floarei (n. Mureșan), țărani. Școala primară la Socodor (1959-1960) și Arad (1960-1963). Gimnaziul și liceul la Arad (Liceul „Ioan Slavici”), absolvit în 1971. Colaborează, ca licean, la revista școlară *Laboremus*. Facultatea de filologie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj, secția română-franceză. Ca student este redactor la *Echinox* (1973), apoi la *Nașoca Universitară* (1974-1975). Între 1975-1978, profesor la Chișinău-Criș; între 1978-1989, redactor la *Viața studentescă* și *Amfiteatru*. În 1990 devine director editorial la *Cuvîntul*; apoi șeful departamentului „cultură-monden” de la ziarul *Cotidianul*. După cîteva luni la *Evenimentul zilei*, în 2002, revine ca director la *Cuvîntul*, unde lucrează și în prezent. A debutat cu critică literară în *Echinox*, în 1973. Editorial, cu *După Socrate* (Editura Cartea Românească, 1988). Face parte din colectivul care a realizat *Dicționarul Scriitorilor Români*. Publicist harnic, interesat de cele mai imprevizibile lucruri, a publicat după 1990 cîteva cărți de eseuri cu o tematică variată, preponderent religios-politic-paranormală: *Războiul nevăzut* (Editura Cuvîntul, București, 1994; premiul Uniunii Scriitorilor), *Și a fost seară, și a fost dimineață* (Editura Polirom, Iași, 1997), *Doamne, Dumnezeuule, ce caută Ceaușescu ăsta în rai?* (Editura Amarcord, Timișoara, 1997), *Noua Atlantida* (Editura Albatros, București, 2002). În 2007 îi apar nu mai puțin de trei cărți: *Matricea G/C* (Editura Cartea Românească, București, 2007), *România e un thriller* (Editura Charmides, Bistrița, 2007; semnată în tandem cu celebra „Elodia Ghinesco”) și *Dialoguri desecretizate* (Editura Charmides, Bistrița); în 2008 publică un volum de *Eseuri* (Editura Tracus Arte, București, 2008).

să se regăsească în fragmentarisme. În realitatea textului, nu-i, însă, chiar așa, căci acestuia nu-i lipsește o armătură conceptuală și chiar una sistematică, doar că Buduca joacă mereu la ascunderea lor. Ironia e, însă, abordată ca orice temă cu fenomenologie proprie; ipostazele ei sînt luate pe rînd și sînt urmărite chiar și prefacerile acestora; Buduca e atent la trecerea ironiei tragice în cea socratică, la trecerea acesteia în cea retorică sau în cea sofistică etc., pînă la cea romantică și modernă, fiind pornit pe biografia tuturor acestor metamorfoze. Practic, face fenomenologie; și nu atît a conceptului de ironie, cît a atitudinilor ironice, întrucît jumătate din materia argumentativă vine din literatură. În plus, din fentele sale argumentative ironia rezultă ea însăși atitudine: „ironia nu este un conținut, ci o atitudine față de un anumit conținut; ironia nu este o formă, ci o atitudine față de o anumită formă”. Fiind atitudine, ironia își revendică – sau se adapă – dintr-o stare, iar starea tipică a ironistului e melancolia. Prilej, desigur, pentru eseist de a da o raită pe tărîmurile melancoliei, deopotrivă literare și reflexive, în acord cu principiul centrifugal al propriei construcții, una a cărei coerență e tot timpul sabotată. Nu doar dialectica ironiei ca atitudine e urmărită în zig-zaguri frenetice de idei și argumente (și cu o neistovită dispoziție colocvială), ci și chimia acesteia. La chimie, desigur că se impune și o analiză a umorului, „acel ceva ce ține ironia în frîu”; și, numaidecît, și a formelor de umor, pentru a întări perspectiva de fugă permanentă a temei. Concluziile trase nu sînt niciodată definitive (ironia fiind opusul spiritului dogmatic) și nici „serioase” sau asumate; ele sînt întotdeauna de tip ludic, provizoriu, așa că Buduca poate avansa liniștit spre fundamentalism („ironia nu poate fi definită finit, ea nefiind un produs al cunoașterii, ci cunoașterea însăși”), căci se va dezice nonșalant de îndată. Pe sub acest spectacol de incoerență ținută cu vervă, demonstrația e, însă, destul de articulată și fenomenologia ironiei, ca și tipologia ei, reiese cu limpezime.

Un salt radical - și de atitudine și de temă - face Buduca la al doilea volum, *Războiul nevăzut*. Devorator de ocultism după 90, citind tot ce piața i-a oferit (și i-a oferit de-a valma), Buduca scrie acum un eseu de exorcizare a obsesiei, de iluminare oarecum: problema cărții e cea a sufletului „față în față cu Dumnezeu”; de fapt, o hermeneutică a „războiului nevăzut” dintre Dumnezeu și diavol, ale cărui semne Buduca le vede și-n actualitatea imediată, nu doar în istorie. Deși în bună măsură un fel de eseu-narativ, ba chiar cu tonalități didactice, cartea nu e, cum spune subtitlul, „pentru copii”; ea e, în fond, o meditație care-și scoate argumentele din Biblie (nu numai) și propune o interpretare destul de „pragmatică” a Apocalipsei.

Și mai „imprevizibile” sînt eseurile reunite (trei, desigur, pentru un autor de eseuri de credință) în *Și a fost seară, și a fost dimineață*, scrise, zice Buduca, „sub imperiul unei inspirații”. Cel dintîi, *Anti-Anti-hristul*, își ia de pretext alegațiile lui Nietzsche pentru a re-străbate toate problemele cruciale ale credinței, cu toate misterele și paradoxurile ei. Al doilea – *Tragicomedia culturii românești* – îl are de pretext pe Eliade și evoluează în sfera problematicii specificului național, filmată alert de la Cantemir la Patapievici și „reproblematizată”. Ultimul – *Fericiți cei săraci cu duhul* – are vivacitatea unei revelații ofensive. Argumentația e de tip extatic, viziunea aproape de tip mistic.

Tema ironiei se întoarce în *Doamne, Dumnezeu, ce caută Ceaușescu asta în rai?*, unde e reluat, din prima carte, *ABCD-ul ironiei*. Dar ea nu mai e abordată acum cu libertatea de atunci; iar asta pentru că ironia a decăzut acum între realitățile „negative”, iar Buduca e un eseist de pozitive. Scriitura reflexivă se amestecă acum cu cea narativă (și chiar confesivă), dar în fond e vorba de o suită de meditații creștine pornite de la pretexte diverse. Avîntată în problematică și într-un fel de profetism e *Noua Atlantida*. Nu mai puțin *Matricea G/C*, elaborată ca un jurnal de reflecții și speculații. În toate aceste cărți de „metafizică”, spiritul speculativ al lui Buduca își dă drumul cu viteză (și, poate, uneori fără control).

Și spiritul ludic se întoarce, în *România e un thriller*, prezentată ca „ego-ficțiune”. Ingeniozitatea compozițională, tot mai accentuat „post-modernă”, a lui Buduca e pusă și aici în cauză. Prima parte a cărții e un jurnal deturnat, o scriere de eschivă și de obsesie totodată: de obsesie a politicianului, de eschivă a confesiunii. Sub pretextul (ne)-scrierii unui jurnal, Buduca face interpretări ale realității politice actuale. Interpretările lui sînt întotdeauna scenarii, căci Buduca cultivă „scenarita” din reflex. Politica românească, oricît de agitată, i se pare decepționant de previzibilă. Tocmai de aceea el o înzestreaază cu niște culise supraîn-cărcate și de extremă sofisticăreală. Cauzele la vedere nu sînt niciodată cele reale, soluțiile la îndemînă sînt primele respinse; totul trebuie să asculte de o rațiune ocultă cît mai complicată. Complicată, desigur, pe principiul complotului propus cu anvergură imaginativă. Analizînd politica noastră după cauzele inventate de el și după combinațiile imaginare de el, Buduca se lansează temerar în profeții. Eșecul prompt și clamoros al tuturor acestora (nu cred că i s-a împlinit vreuna) e partea cea mai amuzantă a cărții; amuzantă pentru că jocul de inteligență al lui Buduca nu se poate abține în fața șirului compact de rateuri, oricît de impresionant ar fi acesta. Profețiile lui cad una după alta, dar nu contează!

Al. Cistelean

Contează doar elanul profetic și o hermeneutică *sui generis*, pur gratuită și fantezistă. Jurnalul e compus cu o euforie analitico-profetică pe care propriile eșecuri o îmbată și o incită tot mai tare. El contează, însă, mai degrabă ca o scriitură de fugă din fața confesiunii decît ca analitică politică. Partea a doua e un fragment de roman confesiv.

Eseuri de joacă sînt *Dialogurile desecretizate* în care ludica vrea să pună, totuși, în valoare o idee. La limita de sus, unele ar putea trece drept parabole; la limita de jos, rămîn doar dialoguri amuzante. Volumul de *Eseuri* are două secțiuni mai grave (cele *Teologice* și *Cosmologice*) și două, inegale, mai în spiritul inteligenței libere tipice lui Buduca (*Politice* și *Ocazionale*). Ultimele sînt incitate de te miri ce, dar, indiferent de pretext, se întorc la verva speculativă și la frenezia paradoxurilor.

Opera:

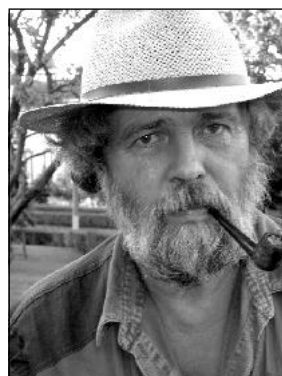
După Socrate (eseuri despre spiritul ironic în literatură), București, 1988; *Războiul nevăzut*. Cartea Apocalipsei, pentru copii, București, 1994; *Și a fost seară, și a fost dimineață*. Eseuri de spionaj cosmologic, Iași, 1997; *Doamne, Dumnezeuule, ce caută Ceaușescu ăsta în rai?* De la Lucifer la Adam, Timișoara, 1997; *Noua Atlantida*, București, 2002; *România e un thriller*. Ego-ficțiuni, Bistrița, 2007; *Matricea G/C*. Roman cognitiv, poem cosmologic și eseu koantic, București, 2007; *Dialoguri desecretizate*, Bistrița, 2007; *Eseuri*, București, 2008.

Referințe critice:

Mircea Mihăieș, în *Orizont*, nr. 30/1988; E. Simion, în *România literară*, nr. 39/1988; Adrian Marino, în *Tribuna*, nr. 39/1988; Gheorghe Grigurcu, în *Familia*, nr. 11/1988; Val Condurache, în *Convorbiri literare*, nr. 11/1988; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, 1993; Al. Cistelean, în *Echinox*, nr. 1-3/1994; idem, în *Vatra*, nr. 10/1995; Mircea Mihăieș, în *Cuvîntul*, nr. 4/1995; Adriana Babeți, în *Orizont*, nr. 4/1995; C. Ungureanu, în *Orizont*, nr. 8/1997; N. Breban, în *Contemporanul*, nr. 39/1999; Daniel Cristea-Enache, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 58/2000; Irina Petraș, *Panorama criticii literare românești*, Cluj, 2001; Ion Bogdan Lefter, *Anii 60-90. Critica literară*, Pitești, 2002; Constantin Hârlav, în *Dicționarul general al literaturii române*, A-B, București, 2004; Aurel Sasu, *Dicționarul biografic al literaturii române*, Pitești, 2006; Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, 2009.

Atropina

Alexandru Vlad



Omul de la gard

Baba Florica îl agasă pe Gavrilă Pipijoi care se întâmpla să treacă pe uliță și-l acuză că pândește peste gard să vadă ce se petrece în ograda ei.

– Și ce-aș putea să văd interesant? vru să știe acesta.

– Ce fac eu la mine în curte.

– Și ce faci tu, hoască bătrână, la tine în curte?

Florica se porni să țipe din răspuțeri, nu că asta ar fi însemnat mare lucru pentru bărbatul corpulent și fără treabă care de altfel nu era vinovat: se ținea de garduri ca să nu alunece și să nu adune prea multă apă în încălțări, nu ca să tragă cu ochiul în niște curți în care nu se mai întâmpla de ani buni ceva demn de luat în seamă.

– Ce fac în ogradă e treaba mea! se stropși bătrâna.

– Ți-a trecut vremea, nu mai faci nimic în curte, și nici în pat, îi spuse Gavrilă cu acel calm imperturbabil pe care îl aveau oamenii fără treabă.

– Curvar bătrân! Nerușinatule!

Vocea răgușită a femeii scăpa din când în când niște acute surprinzătoare, ca o pânză putredă care s-ar fi rupt tocmai când nu te așteptai.

Bătrânul nu avea de gând să se lase intimidat și să plece. Se ținea de stâlpul gardului și probabil profita de ocazie ca să-și mai tragă suflul înainte de-a merge mai departe acolo unde avea treabă. Sau nu avea treabă nicăieri, nici măcar în propria lui ogradă, și de aceea se aventurase pe drumul spre sat.

Fața rotundă a Floricăi era ridată și stafidită, parcă se micșorase devenind cât a unui bebeluș neverosimil de bătrân. Trupul la fel, părul lung îi era alb ca fuiorul de cânepă și pentru că nu și-l mai putea împleti și-l legase exact cum se înnodea cândva la capăt fuiorul, ca să nu se încâlcească până când îi venea rândul la piepteniile cei mari și apoi la furca de

tors. Fusese totdeauna cochetă și atentă cum se îmbracă, dar acum nu și mai dădea seama că nu se încheiase la cămașă, că avea scame și pene din perne pe haina bărbătească pe care o purta pe umeri. Până și poala rochiei îi atârna într-o parte. Nu mai avea pe nimeni și nimeni nu-i deschidea poarta. Cândva poarta aceasta trebuia unsă ca să nu scârțâie și să nu atragă atenția vecinilor de câte ori se deschidea în toiul nopții. El însuși o unse de câteva ori cu vaselină din aceea folosită la osiile de căruță. Pe vremea aceea era pădurar. Se îmbrăca în uniforma lui verde și o lua spre pădure. Nu mergea discret, pe căi ocolite, ca să prindă pe cineva asupra faptului furând lemne, ci mergea fluierând pe uliță. Totdeauna se găsea o femeie care să înhațe un coș și s-o ia pe urmele lui, după ciuperci. Încercă să și-o amintească pe Florica goală pușcă prin pădure, văduvă tânără și focoasă, dar nu reuși. Probabil nici ea nu și-a mintea.

Așa-i viața omului, tinerețea e mai scurtă decât bătrânețea. Și parcă satul tot îmbătrânise, nu numai el. O privi cu ostilitate pe femeie de parcă ea ar fi fost vinovată de acest lucru.

– Am auzit că s-au găsit oasele fetei tale sub monument, în mormântul activistului? Sigur c-ai auzit și tu. Se zice c-o să fie curând o anchetă.

Bătrâna încercă să-l scuipe peste gard, ceea ce nu reuși. Distanța era de altfel prea mare. Scurpatul i se prelinse pe bărbie ca un țurture ce avea în capăt o biluță translucidă.

– Minciună! Minciună!

– Și unde-i fiica ta, dacă e minciună? o chestionă bătrânul Pipijoi. De ce n-a mai apărut în sat de-atâția ani?

– N-am avut nici o fiică.

– Ai avut!

– Ba nu, spuse baba și se depărtă blestemând.

Stâlpii pridvorului se înclinaseră, curtea ei se sălbătici se cu totul. Streașina grajdului nefolosit se înfoiase și pe ea creștea iarbă, cucute groase cu inflorescențe ca niște talere albe îngreui au intrarea în șopronul în care fata Floricăi se îmbăia seara la lumina felinarului, sau uneori pe întuneric de teama unor intruși care și-ar fi putut fixa ochiul la crăpături. Când traversa curtea cu oala cu apă caldă, schimburile și prosopul, cel care se afla cu Florica găsea un pretext ca să iasă câteva minute măcar din casă. Florica fusese întotdeauna curată dar despre față se zvo nea că făcea baie în fiecare seară de parcă ar fi fost farmacistă sau ceva.

Găvrilă Pipijoi rămăsese fără răspuns la întrebarea pe care i-o pusesese Floricăi, dar nu asta îl făcuse să cadă pe gânduri. Ce-l făcuse să cadă

— Omul de la gard

pe gânduri? Uitase unde se pornise. Se ținea de stâlpul gardului calculând ce riscuri îl așteaptă dacă îi dă acestuia drumul și încearcă să sară peste șanț. Omul cât e tânăr crede că viața e lungă și ziua prea scurtă. La bătrânețe consideră că viața e prea scurtă, rămasă și această bună parte undeva în urmă, iar ziua pe care o are în față mult prea lungă. S-ar putea foarte bine întoarce acasă pe aceeași parte a șanțului, fără să-l mai treacă, folosindu-se de gardul șubred de care datorită burții lui voluminoase nu se putea apropia prea tare. Florica îi stricase ziua.

Nisipul din clepsidră

Vasile Dan

„Voluptatea morții”



Moartea lui Adrian Păunescu a fost un fenomen social șocant din multe puncte de vedere la care ar merita să reflectăm puțin. Dar nu atât la ea, la moarte (în fond poetul era demult bolnav, grav, incurabil), cât la funeraliile rezervate defunctului, la presiunea opiniei publice, (a unei părți a ei nu neglijabile, surprinzătoare numeric) presiune abil și profesionist, ca să nu spun cinic, fructificată de aproape toate canalele tv timp de trei zile, transmise fiind în direct și avid urmărită de milioane și milioane de telespectatori. Lucrul este într-un fel neașteptat dacă luăm în considerare sentimentele postrevoluționare profund contradictorii față de complexul fenomen (literar, social, politic, moral) numit Adrian Păunescu: de admirație pătimășă la unii, se vede că, totuși, nu puțini, de repulsie totală la alții. Funeraliile rezervate lui, la care a participat, sugestiv și strident de original, însuși președintele țării, cel care mai ieri îl condamna explicit în Parlament, în celebrul Raport tismănean asupra comunismului „illegal și criminal”, au dezvoltat, încă o dată, dacă mai era nevoie, o apetență stupefiantă colectivă românească spre melodramă, în fond spre autocompătimire ca substitut al luptei interioare de depășire a unei provocări, oricât de dureroase, pe care ți-o rezervă fatalmente viața (am mai văzut-o și la funeraliile cântărețului, habar n-am cât de valoros, de muzică populară, Ion Dolănescu, tot la Ateneul Român). E vorba de apetența de „a juca” fără nici o discreție și demnitate drama durerii asumate în prohoduri colective în care compasiunea este confiscată mai degrabă de participații la eveniment, de gură-cască, decât de intimitii familiei celui dispărut (ba, mai mult, unii dintre aceștia nici nu au „onorat” tristul eveniment din motive nu chiar neîntemeiate: bunăoară fosta soție a lui Ion Dolănescu, o cunoscută cântăreață, Maria Ciobanu, cu care defunctul a avut un copil, a lipsit de la prohodul de la Ateneu; iar în cazul poetului Adrian Păunescu, fosta soție, poeta Constanța Buzea,

mama celor doi copii ai lui Adrian Păunescu, Andrei și Ioana, așijderea). Vaietul mulțimii e la români în astfel de prilejuri precum corul antic în tragediile lui Eschil. Preia subliminal durerea unor personaje absente. Psihologic vorbind, lucrurile sînt mult mai simple: mulțimea se plînge de fapt pe sine. Își declină astfel propria neputință atît în fața fatalității morții, cît și se identifică în traseul biografic, în virtuți și erori, în merite și păcate (nu puține, nu minore) cu cel dispărut.

* * *

Surpriză însă! A doua zi deja începe desanctificarea, dezeificarea proaspătului defunct. Apar copiii nelegitimi! Apar amantele „fidele”, care s-au sacrificat, prin legea nescrisă a tăcerii, chiar față de soții lor legitimi. Apar și eventualii copii ai răposatului care, la rîndul lor, au și ei acum copii. Și drepturi patrimoniale. Desigur, doar acum. Asta numai și numai spre a-i fi fost protejate imaginea, funcția publică, credibilitatea politică etc. etc. cît a trăit. Tot o formă de venerare!

Un scriitor, doi scriitori

Alex Ștefănescu



O vară de neuitat

Scriu această evocare în seara zilei de 28 octombrie 2010, după ce am aflat că Adrian Păunescu, grav bolnav (insuficiență cardiacă, hepatită și renală, edem pulmonar) e internat la Spitalul de Urgență. Of, ce rău îmi pare! Nu există în România om cu un suflet mai frumos ca al lui. Știu că aproape nimeni nu mă crede, dar tocmai asta mă face să repet: nu există în România om cu un suflet mai frumos ca al lui.

Ce contează că face melodramă din fiecare dramă a lui? Drama rămâne dramă, chiar și trăită într-un mod ieftin-spectaculos. Ce contează că este lacom, dacă tot ce smulge vieții dăruiește celor din jur? Ce contează că are nevoie de glorie ca de un drog? Și ce contează că gloria pe care și-o dorește atât de mult o și obține? Cu toată popularitatea imensă de care se bucură (și care uneori, pe stadioane, lua forma unui extaz colectiv) este unul dintre marii nedreptățiți ai vremii noastre. Foarte mulți îl atacă violent numai și numai pentru că au simțit că e un om bun și nu se tem de el. Știu că nu mă crede nimeni, dar, de când am început să îmbătrânesc, nu-mi mai pasă dacă mă crede sau nu cineva.

Acest Adrian Păunescu pe care aproape niciunul dintre contemporani nu-l înțelege și care îi iartă, cu o generozitate oarbă, până și pe defăimătorii lui a căzut, în 1986, în dizgrația lui Ceaușescu. Eu, care până atunci îl tratasem cu mefiență (țin minte că publicasem la un moment dat un articol în care îl comparam cu o uriașă ciocănită Woody – ce nedrept eram!), tocmai atunci, când a căzut în digrație, m-am apropiat de el. Inițiativa a avut-o Domnița care, ca redactor la Editura Albatros, i-a publicat o carte, de care fugiseră, ca de o valiză suspectă abandonată pe un aeroport, ceilalți redactori. A început o prietenie frumoasă, care mi-a încălzit sufletul. Adrian, tânăra lui soție, Carmen, Domnița și cu mine am petrecut împreună zile de neuitat. Citeam cărți cu glas tare, recitam versuri, jucam șah (eu, bineînțeles, îl băteam pe Adrian!), jucam „mimă”, glumeam, râdeam cu lacrimi, comentam știrile de la televizor.

În plină vară, Adrian ne-a luat într-un turneu prin țară (el și Carmen cu mașina lor, eu și Domnița - cu a noastră), dorind să ne facă să ne iubim țara (deși ne-o iubeam; dar ne plăcea să-l provocăm, așa cum îl provoca, la *Timpul*, Caragiale pe Eminescu, spunându-i că Schopenhauer nu pare a fi un mare filosof). Poetul ne-a purtat, în scop pedagogic, prin tot Ardealul, ne-a obligat să mergem desculți prin pârauri de munte din Apuseni (prilej pentru Carmen și Domnița de-a se bate cu apă, ca două adolescente), dar și să ne reculegem solemn la mormântul lui Avram Iancu. A fost un moment fericit din viața mea (a noastră). Îl ascultam pe Adrian



Alex. Ștefănescu și Adrian Păunescu în 1986

improvizând la nesfârșit versuri, pe care și le nota Carmen (soție, amantă și secretară), discutam - cuprinși de un fel de beatitudine - despre literatură, vorbeam cu oamenii din sate, de pe ogoare, din mânăstiri, care îl primeau pe Adrian cu dragoste și entuziasm.

Într-un sat, ni s-a spus că o bătrână singură, dintr-o casă construită pe vârful unui deal din apropiere, trage să moară și că nimic nu-și dorește mai mult decât să-l vadă pe Adrian

Păunescu. Ni s-a mai spus că ea îi cunoaște multe dintre poeme pe de rost și că și-a amânat moartea nădăjduind că, printr-o minune dumnezeiască, poetul îi va trece cândva pragul casei. Dorință care multora li se păruse până atunci absurdă și irealizabilă.

Nici unul dintre noi n-a stat pe gânduri, ne-am suit imediat în mașini și am urcat cu ele dealul, până unde l-am putut urca. Apoi, mașinile s-au împotmolit, din cauza pantei tot mai abrupte și a pământului noroios în care roțile patinau. Țin minte cum mașina mea a alunecat cu spatele înapoi, câțiva metri. Am renunțat la mașini și am făcut restul drumului pe jos. Când am ajuns la casa bătrânei, gâfâiam cu toții și eram uzi leoarcă de transpirație. Adrian avea părul vâlvoi. Am intrat, abia trăgân-

Alex Ștefănescu

du-ne sufletul, într-o încăpere scundă (trebuia să stăm aplecați, ca să nu ne lovim cu creștetul de tavan). Bătrâna, împutănată la trup, zăcea în așternut, cu ochii adânciți în orbite. Când l-a văzut pe Adrian, s-a iluminat. A început să repete în neștire.

- Știam c-ai să vii! Știam c-ai să vii!

Adrian a îngenuncheat lângă ea și i-a sărutat mâna. Ea l-a mângâiat pe creștet. Apoi, cu o voce tremurătoare, i-a recitat, fără să greșească un cuvânt, poemul *Repetabila povară*, străduindu-se să nu plângă (ceea ce noi nu reușeam). Și a mai spus atât:

- Dumnezeu să-ți dea sănătate, că mare bine mi-ai făcut. Acum, că te-am văzut, pot să mor liniștită.

Cărțile prietenilor

Traian Ștef

Memorie & ficțiune



● *Cornelia Cistelean*: Reconversia ficțională

Lumea cărții Corneliei Cistelean îmi e cunoscută: orașul, străzile unde a locuit, școala (am și învățat în același liceu), familia, locurile de origine ale familiei, instituțiile unde a lucrat. Altfel citești o astfel de carte, altele sînt curiozitățile de prim plan. Prietenii ei, foștii colegi, cei apropiați prin legăturile de sînge sau prin cele sentimentale încearcă mai întîi să identifice persoana reală anagramată în text, locurile, își amintesc întîmplări proprii legate de acestea. Prima dată am căutat și eu nume și am identificat referințele. Mai curios am fost să văd cum sînt caligrafiați anumiți colegi de la bibliotecă. Neli era o bibliotecară harnică, o vedeam într-o încăpere minusculă, de vreo doi pe doi metri, făcînd fișe, mi se părea asta un fel de pe-deapsă, dar ea lucra, înainte de a se muta la Tîrgu Mureș, la un catalog al revistei "Familia", pagină cu pagină, autor cu autor, după toate regulile, nu mai știu din ce perioadă, probabil după 1965. Am luat deci lucrurile ca într-o bîrfă a doi prieteni, după zeci de ani, despre oameni dintre care mulți nu mai sînt. Despre unul nu am avut aceeași părere. Mi sa părut că îl privește cu simpatie, că îi atribuie atitudini de frondă antiierarhică în care nu credeam pentru că, pe de altă parte, se bănuia și sa descoperit după 89, că se avea bine cu Securitatea. Mi sa părut că prea seamănă cu revoluționarul din romanele sau filmele obsedantului deceniu, cu inginerul mai învățat decît directorul care îndrăznește să i se opună. Bine, am zis, atunci să citesc cartea ca pe o ficțiune, ca un cititor oarecare. Dar e greu să ficționalizezi o lume recunoscută într-un text. Cum să nu-l văd în fața ochilor pe fratele ei, la Astoria, sau pe tatăl ei, tot la Astoria, cu nasul uriaș, roșu, uneori la masa familiștilor, *Familia* și ziarul județean, *Crișana*, unde era corector tatăl ei, avînd același sediu pentru corectură și același local pentru pauze.

E o surpriză, în primă instanță, ieșirea ei pe scena literară, dar nu una foarte mare pentru că putem identifica destule determinații care să fi condus la asta. Cornelia Cistelean a scris nu pentru că nu mai avea ce face țara pensionară. Din câte știu eu, s-a cunoscut cu Cis în redacția Echinoxului și poate Cornelia Stokker era la fel de talentată ca și poetul Cistelean. Asta o să placă multora. Sînt convins că are jurnal, că a mai rătăcit și cite o poezie pe acolo, că a scris pagini de proză. Altfel cartea aceasta nu ar arăta așa. În primul rînd e o carte cu miză epică, estetică. Titlul, *Sfaturi pentru călători (roman dejisto-comunist)* este ironic. Conținutul este amănunțit biografic. Călătorii în timp vor redescoperi o epocă pe care au încercat s-o uite, cei care au traversat-o, reconstituită pentru cei care nu au apucat-o. Romanul, zice autoarea, este ca epoca, este o rescriere a acesteia din perspectiva unei persoane care a trăit într-o ideologie și între oameni marcați de această ideologie, dar pe care nici nu o demonizează, nici nu o justifică. Așa a fost și noi am fost acolo și ne-am trăit zilele uneori fericiți pentru că nu ne raportam atît la regim, cît la ființele din jur, la o dragoste împlinită sau ratată. Dar lumea noastră nu poate fi reprodusă într-o carte decît



transferînd-o în ficțiune. Și Neli a trebuit să ficționalizeze. Și atunci, privirea ei prinde un pic de distanță, ca atunci cînd te apropii întîi de un tablou să-i vezi detaliile și apoi te îndepărtezi să-l înțelegi mai bine. E o carte nu despre viața ei, ci cu viața ei și cu cele din preajmă. Această distanțare ce nu uită detaliile face trecerea de la memorialistică la epică. Nota subiectivă nu mai are contur și îndeletnicirea devine plăcere a compoziției unde la fel de bine putem spune că lucrurile sînt doar asemănătoare cu realitatea. Adevărul realității nici nu mai interesează, iar identificarea părinților, neamurilor, prietenilor, profesorilor, nu se mai face prin reducerea la cel cunoscut, ci capătă generalitate.

Pentru că nu actul cotidian are importanță, ci relația cu ceilalți în mediul respectiv. Aici arată Cornelia Cistelean că știe meseria asta, iar mie îmi place cum unda ironică trece în umor pe deasupra ca o aură poetică. Umorul e acea ironie senină cu care vorbește despre lucruri poate condamnabile politic întîmplare în comunism. Ele nu sînt însă condamnabile într-o ficțiune. Partea a doua, *Pe mine partidul m-a crescut*, pare cea mai ficționalizată, imaginînd cite o zi a săptămîinii din viața protagoniștilor. Romanul începe cu un Prolog, un fel de uvertură unde ni se face cunoștință

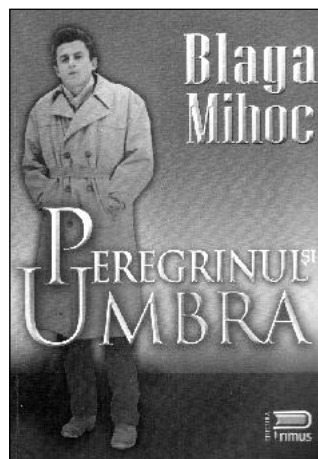
cu personajele și stilul, iar Partea întâi, *De ziua partidului*, este mai accentuat biografică.

Cartea Corneliei Cistelean mi se mai pare foarte ardeleană. Cine vrea să înțeleagă Transilvania are de unde învăța câte ceva. De la destine mari la cele mărunte, de la istorie la viața mătușilor și bucătărie, cu tot felul de etnii, nume, expresii mai ales maghiare, toate croșetate firesc, fără noduri. Oradea cotidiană se vede și ea foarte bine, ca un mare cartier, cu topografia lui, cu școli, case mai mari și mai mici, blocuri, vecine cu tabieturi și metehne.

Nu vă aplecați în afară, indicația de la geamurile din trenuri transcrisă cu dichis înaintea Prologului, în română, franceză, italiană, germană, rusă, maghiară, engleză, poate fi și un îndemn spre identificare, lectură pe care am făcut-o și eu cu mare plăcere.

● *Blaga Mihoc*. Arhivele memoriei

Numele lui Blaga Mihoc îl rosteau adesea unchiul și mătușa din Cluj. Unchiul Aurel era frate cu bunica din Talpe, sat în care s-a născut și Mihoc. Mi-l dădeau ca exemplu când mă îmbiau la masă, făcuseră asta și cu Blăguța și cu Drisu, adică Gheorghe Pituț. Mătușa diminutiva numele, eu eram Trăienuț. După absolvire l-am cunoscut în persoană, în cercul redactorilor de la „Familia”, la cafelele de la ora 11 unde nu lipseau Radu Enescu, Crăciun Bejan, Vasile Spoială, Dumitru Chirilă, dar nici Alexandru Cistelean sau Virgil Podoabă, cron-



nicari pentru poezie și proză ai revistei. Îl vizitam adesea la Muzeul Iosif Vulcan, loc de întâlnire, povestiri și farse, farse făcute mai ales velearilor pișalogi, dar și lui Radu Enescu. Mă impresiona la el memoria fabuloasă și felul în care povestea istoria și istoriile personale. Ne îndemna să citim „cărțile verzi”, ale istoricilor antici, și-i urmam povața. Mie îmi vorbea despre ruiele din Talpe, dintre care îl știam doar pe fratele bunicii, iar pe celelalte doar din auzite. Era destul să pomenesc un nume și se revărsau dinspre Blaga Mihoc istorisiri cu întâmplări și portretizări în care se amestecau fapte mărețe cu altele ciudate sau hazlii. Evocările lui erau ca la carte, cu fixarea locului, a timpului, a împrejurărilor, cu portretizări în care trăsăturile fizice relevante erau bine prinse, cu întâmplări mai ales umoristice, dar și cu

unele în care gesturile de frondă politică avuseseră efecte tragice. Comunicativ, fără ambiții care să atragă invidii, păstrînd prietenii peste gesturile supărătoare ale unora, era căutat de foști colegi din diferitele perioade ale vârstei lui, veniți de pretutindeni la Oradea. El este cel despre care ți-am povestit că... îmi spunea, făcînd prezentările. Așa am cunoscut *avant la lettre* eroii acestei cărți de memorii.

Peregrinul și umbra este, evident, o carte de memorialistică. Dar nu una care să justifice o personalitate, o conduită, o atitudine, care s-o așeze undeva deasupra, în rol de maestru în jurul căruia a gravitat preajma. El e acolo, în poveste, la fel cu ceilalți, un copil nici mai bun, nici mai rău, un tînr nici mai frumos nici mai învățat, un matur nici mai înțelept nici mai scrobit. O carte scrisă la 65 de ani de către un cronicar la casa lui, cu verva nostalgică a povestitorului și știința istoricului. Lumea prin care a trecut Mihoc este nu numai evocată, ci și judecată. La fel și oamenii. Peste amintirile calde plutește respirația lucidă a întoarcerii. Aceasta din urmă adaugă epitetele.

Cartea are un motto din Iorga: „Adevărul este ca apa rece care face rău doar dinților stricați”. Problema adevărului nu se pune, însă, aici. Și-o vor pune doar aceia care fac parte din categoria negativă, activiști de partid absurzi, securiști abuzivi, informatori interesați și versatili, profesori proști, veleitari pisălogi. Indicele de nume îl trimite pe fiecare la pagina lui, ca într-o istorisire care devine pagină de istorie locală. Sînt și eu acolo, nu numai numit, ci și copilul care prinde peștele cu mîna pe un rîu sau petrecîndu-și vacanța la o stîină din Apuseni, studentul dintr-o cameră de cămin, tînrul profesor, discipolul în ale scrisului ori idealistul de după 1989. Și sîntem mulți, nu numai la pagina din indice.

Privilegiat de Blaga Mihoc, mă identific și eu cu aprecierile lui Florin Ardelean din prefață: ”Blaga Mihoc este un povestitor adiat de savorile seducției. Mă bucur de privilegiul de-a fi stat în compania sa și de a-i fi ascultat, pierdut în gînduri, surîsuri ori chiar hohote de rîs, istorioarele, micile întîmplări cu protagoniști de toată isprava, ori doar otrepe, în decoruri dintre cele mai diverse, uneori stranii sau chiar incredibile. O anume relație de comunicare specială face posibilă ieșirea din banalitatea duratei, înspre trăirea grației. Doar un povestitor cu sînge albastru are putința acestui miracol”.

Mihoc m-a condus prima oară la arhivele orădene. Arhivele memoriei lui au însă un timbru mai prețios.

Cronica literară

Ioan Moldovan

Știința secretă a terorii de-a fi



Gheorghe Grigurcu
Văzduhul din oglindă
Editura Vinea, București, 2009

Poemul - în practica lui Gheorghe Grigurcu - deține puterea conversiei, prin „simple vorbe“, nu atât a faptului trăit, cât a amintirii acestuia, în imagini care inventează (de fapt re-inventează) realitatea care a fost și perceperea ei emoțională într-o ficțiune care pare a nu mai avea decât orgoliul actului artistic. Poetul se raportează la poem ca la un „obiect(iv) estetic“ pe care „îl privești îl admiri n-ai ce face“. Poemul mijlocește o epifanie, al cărei timp lăuntric a prelucrat materiile sale prime în reflectări ce nu pot decât surprinde prin combustii controlate („Stai pe un scaun privești/ lumina cum cade așa cum vrei tu“) sau imprevizibile („Stai pe un scaun privești/lumina cum cade așa cum vrea ea“ sau „E-o dimineată care cade din înalt/ nitam-nisam în ograda ta/ ca un balon de la o serbare din ajun“), prin sugestiile mai mult sau mai puțin ermetice.

De regulă, poemul are o restrînsă (până la o minimă) suprafață verbală, dincolo de care însă universul (liric) se oferă lecturii în pulsuni inombrabile, în ciuda unor repetiții de cuvinte, sintagme, instrumente gramaticale, acestea alcătuind în fond strictul artificiu prin care artisticul dobândește coerența sa inefabilă. Montajul secvențelor componente nu e sofisticat, enumerarea fiind mai adesea suficientă pentru a aduna la un loc semnele poeziei într-o sumă pentru care congruența este ultima dintre griji, iar coerența este cea a visului: „Un înger de nisip un fum acru/ ieșind din apă o crevasă despicînd/ pagina cărții/ un vînt ars cum o hîrtie un nor/ cu miros de-animal/ o țevă ce plînge cum un copil/ o toamnă legănîndu-se cum un balansoar/ apoi Soarele cum o pălărie cu boruri de ninsoare“. Natură contemplativă, inteligență febricitară, senti-

mentalitate sub cenzură intelectuală, imaginație verbală trăgând spre abstracție, senzorialitate în alertă - iată resursele din care se filtrează poezia lui Gheorghe Grigurcu. Nu o dată însă, ochiul satiric înregistrează moralmente înfățișările sau ambianța imediatetii: „Se suferă/ se umblă/ se stă-ntr-o rînă// cîte-o zi cîte-o săptămână/ câte-un an la blocul/ împărțit la toți/ frățește// o viață-n cimentul său/ cu zgîrcenie/ din care Celălalt/nu se-mpărtășește.“ sau „Un cer asudat de trudă// pe zgrunțurii arăturii/ cu mîna pe plug/ un țăran întîrziat/ de vreo două veacuri// pe șosea/ către casa poetului/ alene se-apropie/ bîzîind/ o motocicletă scheletică“ (*Mircești, 22 aprilie 2009*) sau „Între-atîtea construcții recente/ ce se-nvinovățesc una pe alta/ certându-se fără-ncetare// inocența paraginii.“, în fine „În fiecare dimineață/ o cană/ de lapte tricolor.“ (*Patria*).

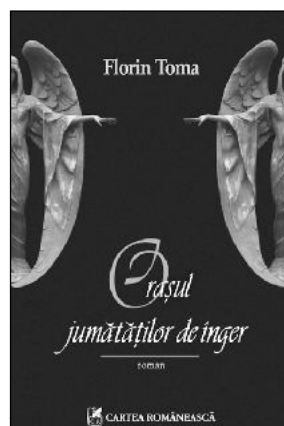
Lucrarea poemelor pare a aparține unei instanțe impersonale, rareori textul trădează urme ale prezenței în laboratorul scriptural a persoanei poetului, iar construcția însăși rulează procese misterioase, precum în admirabilul poem *Construcția*: „Azi nimeni nu mai lucrează la casă/ (ea se clădește singură/ uneori când nu bagi de seamă)/ azi urcă pe schele doar un izvor/ o culme cum ar veni de băut/ un șuierat din degete cheamă lumînările/ (cîinii rămîn deoparte)/ iarna descinde din întunecoasele neisprăvitele poduri/ și deodată începe să ningă/ peste tăpile zidarilor/ încă înveselite de vin.“

Prins în formele etern repetitive ale vieții cotidiene, în oglindirile atât de secătuite ale percepției omului calendaristic, în răspunsurile ostentive venind de-a gata și oarbe în preajmă, precum niște animale domestice definitiv, poetul nu exasperează, câtă vreme posedă o știință secretă care îi promite înnoirea aventurii (terorii) de a fi: „Există Forme vizibile și Forme invizibile de/ teroare. Cîntece care ard molcom cum obraji încinși/ de rușine. Unghiuri ce nu se pot lepăda de mormăitul/ lor animalic. Principii ce nu se pot obișnui cu/ mișcările noastre fără sens. Idei elastice cum jartiere./ Forme ce se pierd apoi se plîng un timp apoi se pierd/ definitiv.“ Or, tocmai această pierdere definitivă oferă poetului surse și resurse pentru a reîncepe căutarea văzduhului din oglindă.

Cronica literară

Marius Miheț

O lume aleatorie



Florin Toma
Orașul jumătăților de înger
Cartea Românească, București, 2010

Greu, dacă nu imposibil să-l iei în serios pe Florin Toma. Nu începe îndoială că orice reporter va rămâne cel puțin nedumerit și derutat după fiecare răspuns al lui acestui scriitor inclasabil. Cărțile lui sunt ample exerciții ludice, cu antene intertextuale ce descriu (i)realități (ne)compensatorii. Nicidecum populare, nici facile cititorului obișnuit, ele sunt trecute cu vederea și de critica de specialitate. Astfel că Florin Toma are, pe de-o parte, o situație confuză în rândul optzeciștilor dar și, pe de altă parte, un statut atipic, singular, greu de precizat ca individualitate. Probabil e un rol inegal ce convine acestui straniu inginer al textului. La 57 de ani, Florin Toma este un prozator care a debutat târziu dar cu un stil atât de personalizat, încât ar fi o greșeală să-l ignore orice istoric literar care va panorama generația '80 sau pur și simplu va inventaria scriitori parodici din literatura noastră dintotdeauna. Între Urmuz și Boris Vian, aici trebuie căutate relaționările cele mai potrivite, ca stil și intenționalitate. Cu un accent, totuși, pe inepuizabila competență a scriitorului de a manevra stiluri, de a experimenta cele mai năstrușnice alăturări de cuvinte.

În primul roman, *Moștenirea familiei Bildungsroman* (2005), se țese o carte suprarealistă cu un evantai de procedee ludice și intertextuale în jurul unui fals roman de familie, al unei banale anti-madlene care disipează sensuri și ridiculizează până la absurd diverse ramificații ale memoriei; și în *Orașul jumătăților de înger* (2010) ne întâmpină același proiect amplu, deopotrivă urmuzian și metatextual, ironic și abil condus de un alchimist al limbajului. Pentru Florin Toma, limba este un imens laborator pe care îl folosește pe măsură ce romanul capătă sensuri. Explozii, artificii, detonări de nicăieri și când nu te aștepți, astfel va arăta textul lui Florin Toma. Nimic previzibil. Cititorul lui Florin Toma e ca un individ ce intră într-un parc de distracții și alege o călătorie printr-

un tunel cu surprize. Nu lipsesc asocieri sucite de cuvinte, altele inedite, multe inventate. Alteori frazele sunt pur și simplu detonate de un sens nou descoperit și așa mai departe, o matrioșcă lingvistică dirijată de un pirotehnist al limbajului. În acest imens carnaval al semnificanților, o lume primește contur: mai întâi inexact, apoi ancorând într-un real cu sensuri evidente, pentru a dispărea la final într-un absurd mereu posibil.

Orașul jumătăților de înger e un roman despre toate acestea. Într-o epocă imprecisă, dar în care distingem un totalitarism funcțional, o lume este privită microscopic de un narator duplicitar. El relatează într-o călătorie până la Gara Orașului un soi de istorie, de fapt o autobiografie mascată. Un însoțitor, așadar, pentru un cititor în trecere printr-o localitate care poate fi oriunde, de aici și de nicăieri. Fără a ține cont de nicio regulă sau ritual al logicii ori povestirii, naratorul va organiza un întreg sistem ce se dovedește o distopie palpitanță. O societate diversă, clar delimitată, încercuită de legi și reguli care mai de care mai bizare devine tot mai familiară. Florin Toma știe cum să manevreze farsa tragică, onomastica de efect, precum și să pregătească mereu doze importante de lirism. Textul este impregnat de burlesc și poeticitate, mergând până la pariuri riscante cu antiliteratura, cu absurdul. Dincolo de toate va respira, cum spuneam, o *familiaritate*. Acesta este efectul de maximă virtuozitate al lui Florin Toma: să livreze un text halucinant ce se concretizează *printr-un sens*, devenind familiar. Un text ca recunoștere, iată mesajul cel mai la-ndemână.

Un fantast neobosit, Florin Toma creează o lume îndesată cu disfuncții, care și-a ieșit din rosturi sau nu și le recunoaște. Trecutul înseamnă, nu întâmplător, *o certă inexistență*. Dacă există pentru cineva, atunci el nu are absolut niciun sens. Deși plin de dereglări, acest oraș al jumătăților de înger e făcut să funcționeze în anumite condiții de un misterios Regizor, ca și cum ar fi scăpat prin minune de la un bombardament atomic-ideologic.

Orașul jumătăților de înger este povestea unei lumi în criză, deopotrivă apocaliptică și urmuziană, ce se revarsă peste propriile margini, hotărâtă în privința unui fals destin, abil coordonat de un autor ludic și malițios care nu crede în adevăruri câștigătoare. Ideea ar fi că totalitarismul, ca orice formă de absurd, uniformizează tot și pe oricine. La scară mică ar fi banchetul, cercul social și carnavalul: toate diferențiază într-o primă fază, pentru ca apoi să uniformizeze. În roman, acestora li se adaugă iubirea, imprevizibilă sau prea previzibilă; eroii invidiază, ce-dează, se sinucid, se răzună. Gesturile sunt mai mult subînțelese iar dialogul rămâne o certitudine doar pentru un narator care ascunde bine secretele din spatele indivizilor. Toate acestea pentru că el este interesat de măști. Ființele lui Florin Toma nu au trecut, nici identități convingătoare. De aceea până și naratorul personaj ce ne însoțește întreg romanul va păli în final, când adevăratul Autor percepe întreaga lume ca o

machetă microscopică ce dispăre ca la un semn. Nimic real. Nu există sfârșit pentru că nu există, de fapt, niciun început: „eu nu știu nici când m-am născut, și nici când am murit”, spune naratorul, avertizând, pentru cei atenți, condiția ficțională.

Și totuși, acest univers conceput cu migală are o identitate. Naratorul este un bătrân de 70 de ani, deducem, care ne introduce într-o duminică în istoria unui oraș ce pare a se identifica cu istoria propriei familii. Mai bine spus cu imaginea mamei.

Peste tot istorii deși, cum spuneam, nimeni nu crede în trecut. Aneste Procopius încearcă zadarnic să convingă pe cineva să viziteze muzeul. La 20 de ani de la moartea Marelui Ortolan, suntem introduși într-un soi de comunism fantastic, cu tineri pe ogoare, cu tot felul de instituții: ÎnaltPreaFericita Curte, Oficiul Național pentru Culori, Institutul de Cercetare a Văzduhului și Timpului Liber, Fântâna Buneidispoziții, Liceul de Fete Surde, Anaghelides, „cel mai mare scriitor al nostru”, Casa Prietenilor, Garda de Control a Prietenilor, Depozitul de bătrâni etc.

O lume ciudată, așadar, care pare a scăpa de totalitarism dar trăiește într-altul, o lume fără spitale și boli dar care e plină de viruși morali. O lume ce ar putea fi ideală eșuează prin refuzul trecutului.

Trei categorii sociale definesc această societate: merzii, murzii și marzii. Importantă este dorința de „tezurizare” a merzilor, a bucuriei condiționate de posesie, în răspăr cu mai rafinații din celelalte caste. Brimbilla nu este doar un fel de Tess d’Urberville, ci un narator care definește prin experiența proprie o societate ostracizată. În contrast cu povestea ei aflăm că Sergio Vafancullo e un Creangă al lumii, iubit de generații de copii, deși onomastica ține de cea mai evidentă imoralitate... De asemenea, Domițian Biruică este un Breban caricaturizat al acestei lumi.

De la jumătate, cartea devine romanul mamei: povestea unei burgheze închisă într-o lume absurdă. Mama ajunge un personaj tot mai important, pentru întreaga comunitate; dă petreceri săptămânale pe strada Deplinliniștii, ușor subversive, având un întreg personal muncitor, ajutată de Meșulam - consilierul secret, care e mereu un posibil amant, soț, iscoadă etc., amintind de consilierii elizabethani. Ea are „un soi de elasticitate afectivă extrem de generoasă, o înțelegere milosârguincioasă față de toată lumea, indiferent de origini”. Romanul renunță la aerul intens, tare-absurdist din prima parte și se fixează într-un discurs tot mai așezat, transformându-se într-un roman aproape realist, cu scene din care se va contura, tot mai precis, nu doar profilul unui narator ludic septuagenar, cât imaginea mamei. Nu orice mamă, ci un simbol burgez al unei lumi care arată miniatural pe lângă ea. Nu întâmplător ea îi apare totdeauna fiului narator ca o irealitate: ea „ venea, parcă plutind” sau „mama a cântat dumnezeiește”. Narațiunea capătă aerul unui roman de salon, cu iubiri fulgerătoare și deznodăminte de secol 19, ur-

mată de o accelerare a discursului prin ancheta specifică romanului politic și deznodămintele fulgerătoare. Mama este ucisă și toți pot fi criminali: fiul oedipian căruia îi mărturisește pericolul unei conjurații a imbecililor, Meșulam - ajutorul fără vârstă, Ministrul misterios sau Fotache, cel care lustruiește totul - amintind de obsesiile personajelor lui Marquez. Filonul detectivistic este oricum topit în explozia de imaginație care descrie Marea Petrecere. Pentru că nu adevărul triumfă, ci lumea de hârtie, nu istoria, ci prezentul.

Fiecare zi a săptămânii este sărbătorită și are un nume sugestiv. Vom fi purtați prin universuri suprarealiste plămădite ingenios, colorate cu umor negru, imagini halucinante și simbolisme aiuritoare. Fiecare descriere a sărbătorilor e un amplu excurs fantezist. Unele sunt produse intertextuale parodice; de pildă, sâmbătă e Sărbătoarea Macului cu Patru Muchii; narată de ambasadorul Vadrujan Lipotă discursul atinge toate locurile comune de la Caragiale, la Sadoveanu și Ionesco, concluzia acestui narator exotic fiind grăitoare; „ăștia suntem noi, oamenii, mereu închiși în ținutul pauper al cuvintelor”. Este o altă abordare a unei conștiințe a textului, alături de alte personaje (Matache, Aristip Giaccopaldi) care vorbesc de o entitate superioară, un Regizor care-i manipulează. Nu lipsesc inserțiile de realism magic, cum e fenomenul de „gonfloriție” al murzilor, care se înalță la cer din cauza unei gene autodistructive, de asemenea, leșinul simbolic al naratorului are toate ornamentele baladescului unor Radu Stanca ori Doinaș.

Povestea este o „cronică de sugestii și declamații”, ni se spune la sfârșit. Imaginile finale sunt deopotrivă efectele apocaliptice și ludice ale unui autor ce a știut să se ascundă tactic în spatele unor voci narative prea puțin credibile dar care definesc cu stranie fidelitate o lume anapoda. În *Orașul jumătăților de înger* avem de-a face cu o lume care are vreme de pierdut, unde nimeni nu muncește deși toți par a avea preocupări. Sunt relatări la limita dintre realismul magic, suprarealism și absurd, coroborate, frecvent, cu plonjări într-un realism care e doar o simplă ramă a Poveștii. În fapt, cartea e o imensă confesiune, un pretext pentru o colecție spumoasă de delire suprarealiste. Neîmblânzit artificial și veșnic brutar al textului absurdist, Florin Toma e pe domeniul lui cel mai bun psiholog al omului decăzut în text și limbaj căruia i-a rămas totuși o soluție: jumătatea bună de înger.

Cartea creștină

Ioan Codorean

Rugăciunea lui Iisus



Semnalăm o nouă apariție editorială de excepție în spațiul teologic și cultural bihorean care contribuie marcant la îmbogățirea literaturii religioase a ultimilor ani.

Volumul, intitulat: *Rugăciunea lui Iisus – mijloc terapeutic de purificare a minții*, ce aparține părintelui Dumitru Megheșan, cadru didactic la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Oradea, este o radiografie spirituală a rugăciunii inimii sau rugăciunii lui Iisus, care reprezintă medicamentul duhovnicesc al minții omului credincios zbuciumat adesea între vocația de a deveni după chipul lui Dumnezeu și de a se lăsa modelat de chipul rătăcirilor și provocărilor veacului pe care îl trăim.

Cine nu cunoaște și nu a auzit despre rugăciunea lui Iisus? Scrierile filocalice, Pelerinul rus sau alte scrieri ale Sfinților Părinți și ale cuvioșilor părinți, fie și dintre cei contemporani sunt mărturii ale practicării acesteia atât în spațiul monahal, dar și în rândul unor simpli credincioși. Rugăciunea lui Iisus: „*Doamne Iisuse Hristoase Fiul lui Dumnezeu miluiește-mă pe mine păcătosul*” este nu doar expresia celei mai smerite recunoașteri a „plăpândeii noastre ființe”(Pascal) supuse greșelii, ci este murmurul cel mai adânc al invocării prezenței lui Iisus Hristos, ca Fiu al lui Dumnezeu în viața noastră.

Cea dintâi precizare a autorului se referă la distincția operată între minte – „nous”, ca partea cea mai înaltă a sufletului omenesc, partea contemplativă a sufletului și rațiune – „dianoia”, ca instrument al cunoașterii, ca intelect.

Dintru început autorul ne avertizează că omul contemporan înstrăinat de Dumnezeu suferă cu adevărat de o îmbolnăvire a minții, care

nu trebuie confundată cu patologia nervozității psihice, „*pentru că deși omul nu boală într-un pat de spital, totuși el trăiește o stare de boală ca modalitate de existență*” (p.16). Îmbolnăvirea minții este în fapt rezultatul despărțirii sufletului de Dumnezeu și rătăcirea acestuia în întunericul patimilor și tentațiilor existențiale care deturneză scopul esențial al ființei umane: desăvârșirea sau dobândirea vieții veșnice.

La creație știm că Dumnezeu a creat totul într-o stare de armonie, astfel încât mintea omului se afla într-o stare de echilibru și de sănătate pentru că era orientată în mod firesc spre Dumnezeu și spre comuniunea cu El. Mai mult decât atât, știm că omul a fost creat după chipul Logosului divin, adică după chipul lui Hristos Cel Întrupat. „*Având această constituție hristică, mintea omului era sănătoasă, judeca și percepea realitatea adevărată și tindea în mod firesc spre prototipul său*”(p. 32).

Căderea omului în păcat are ca și consecință imediată și pervertirea minții acestuia care se îmbolnăvește de necunoașterea propriei sale cauze. Mintea căzută percepe realitatea înconjurătoare în mod distorsionat: în loc ca natura și creația în întregime să devină pentru om o fereastră spre cer, el o percepe ca scop în sine, fără să mai vadă creația ca dar al lui Dumnezeu. Mintea nu mai este sălaș sau tron al Dumnezeirii, așa cum o numește Marcu Ascetul, ci devine autonomă și autonomizează și individualizează făptura omenească făcând-o roabă simțurilor. Centrul de referință al omului nu mai este Dumnezeu, ci mintea sa autonomă, care devine rațiune, spune autorul. Consecințele acestei despărțiri a minții de Dumnezeu și absolutizarea rațiunii sunt vizibile în istorie în perioada Renașterii în filosofia apuseană reformistă, în ideologia iluminismului care așa cum știm a făcut din Rațiune măsura tuturor lucrurilor. Astfel mintea –cea care leagă omul de Dumnezeu – este redusă la rațiune, la un simplu rol epistemologic, de cunoaștere și nu implică nicio responsabilitate morală. Marile experiențe științifice ale omului societății moderne și postmoderne: bomba atomică, crearea vieții în laborator etc. sunt rezultatul idolatrizării rațiunii, a rațiunii fără Dumnezeu. „*Pentru aceasta omul modern este bolnav cu mintea, pentru că se încrede prea mult în rațiune, dar nu ia seamă că peste aceasta există o parte din sine care îl leagă de cer și-l face responsabil*”(p. 48).

O altă consecință a căderii omului în păcat pe care o sesizează autorul este aceea că mintea ajunge să perceapă lucrurile distorsionat. O minte strâmbă vede totul strâmb, zice Maxim Mărturisitorul. Ierarhia valorilor este inversată, astfel încât nonvaloarea ajunge să fie ridicată la rang de normalitate, fapt subliniat magistral de Sf. Ap. Pavel în Epistola către Romani, astfel încât zidirea ajunge să fie slăvită în locul Ziditorului.

Un alt factor de morbigeneză a minții, cauzat de căderea omului, sesizat de autor, este faptul că mintea s-a pus în slujba simțurilor sau, după expresia Sf. Maxim Mărturisitorul, „s-a amestecat în simțirea” *preocupându-se exclusiv de scoaterea în relief a aspectelor voluptuoase ale lumii văzute și în felul acesta mintea își pierde rostul său și menirea ei care este de a cunoaște pe Cel înrudit cu ea și de a călăuzi simțirea spre Dumnezeu și nu spre patimi*” (p. 57). *„Așa se face că în relațiile sale cu lumea, omul cu mintea pervertită nu-l mai are în vedere pe Dumnezeu, ci propria sa plăcere. El nu mai privește creaturile în funcție de „rațiunile duhovnicești”, ci le consideră ca importante sau valoroase numai în măsura în care corespund intereselor și poftelor sale. Relațiile omului cu celelalte făpturi și cu semenii săi sunt cu totul contorsionate, pentru că aceștia pierzându-și pentru el valoarea spirituală, ajung pentru el simple obiecte de care se folosește pentru satisfacerea nenumăratelor sale interese fără niciun principiu moral”*(p. 66-67).

În acest cadru autorul vorbește despre posibilitatea întoarcerii din drum a minții și reorientarea ei către Dumnezeu prin rugăciune și prin invocarea numelui lui Iisus Hristos. Terapia minții pornește de la purificarea de gândurile pătimase și de la umplerea minții de Dumnezeu prin rugăciune. Înțelepții pustiului spun că nu putem împiedica ivirea gândurilor, dar putem să ne împotrivim acestora. Și astfel mintea curățită devine prin rugăciune sălaș al luminii dumnezeiești, biserică a Duhului Sfânt. *„A păstra curățenia gândurilor este un demers al păzirii de sine, un mod de a permite gândurilor bune să intre în minte, care servește în felul acesta ca ușă spre inimă. Este o formă vigilentă lăuntrică ce îngăduie minții să fie centrată sau adunată în Dumnezeu. Ea devine mediatoare între Dumnezeu și persoana omului. Și în cele din urmă ea încetează să mai fie o simplă cale și se transformă într-un vehicul al vieții și lucrării lui Dumnezeu”* (p.115). Această curățire a minții este văzută de autor ca un proces de igienizare a minții pentru a pregăti cadrul vindecării, al terapiei sufletului.

Prin rugăciune, mintea, ca parte contemplativă aduce în ființa omului energiile necreate ale dumnezeirii despre care vorbește Sf. Grigorie Palama. Pornind de la faptul că omul participă prin rugăciune la energiile necreate ale lui Dumnezeu, autorul aduce o argumentare științifică elaborată în cercetările mai noi ale fizicii cuantice moderne, care arată că fiecare om are în jurul său un biocâmp energetic și că prin interacțiunea câmpurilor bioenergetice ale persoanelor are loc un ade-vărat schimb de informație. *„Când ne găsim concentrați la rugăciune și încercăm din toate puterile să ne conectăm la Dumnezeu, ca la o*

Inteligență cosmică, se produce și o schimbare în ființa umană, tocmai datorită faptului că atomii și moleculele câmpului bioenergetic al omului intră într-o rezonanță cu această Inteligență supremă care este Dumnezeu”.

Pornind de la constatările enunțate de fizicienii enunțați mai sus, subliniază faptul că prin interferența câmpurilor bioenergetice, omul, sufletul omenesc nu intră în relație cu o simplă informație, cu o idee impersonală, cu o rațiune supremă impersonală, ca în filozofia platonice, ci cu Dumnezeu Cel Personal și Treimic. *„Energile necreate ne aduc pe Dumnezeu mai aproape de noi sau chiar în noi, tocmai prin rugăciunea minții, formându-se un câmp energetic special, nu numai cu o informație, ci chiar cu realitatea dumnezeirii. Aici nu este vorba doar despre transmiterea unei informații, ci în mod special de o experiență profund duhovnicească și existențială a prezenței reale a lui Hristos în mintea purificată și apoi în toată ființa omului”*(p.121).

Ultima parte a lucrării se axează în principal pe coordonatele rugăciunii lui Iisus, ca terapia prin excelență a minții omului bulversat și încorsetat de cotidian. Ea este prin excelență leacul care tămăduiește uitarea de Dumnezeu și de semenii, este antidotul pentru mintea care se raportează la lumea înconjurătoare ca la un bun destinat capriciilor și intereselor individualiste. Dacă pentru bolile psihiatrice există medicamente specifice izvorâte din știința medicală, pentru boala minții există doar medicație duhovnicească, ce vine de la Doctorul Cel fără de plată care este Dumnezeu.

„Viața creștinului poate să devină cu ajutorul rugăciunii minții o rugăciune perpetuă, după cuvântul Sf. Ap. Pavel: „Rugați-vă neîncetat”, o ardere, un rug ce arde dar nu se mistuie, dar care purifică prin lumina și căldura duhovnicească impuritățile cauzate de păcat”. Expresia a te ruga neîncetat ar putea să-l sperie pe omul contemporan apăsător de griji sunt un lux pentru care câteva clipe de rugăciune. Rugăciunea lui Iisus nu aparține doar monahilor sau sfinților din Pateric, ci este la îndemâna oricărui credincios simplu care caută să-și hrănească sufletul cu hrana cea prea aleasă. Este cea mai la îndemână formă de rugăciune. Ea poate fi rostită acasă, pe stradă sau la servicii pentru a feri sufletul de împrăștiere în lucrurile mărunte ale cotidianului și pentru a fi mereu aureolat de lumina și bucuria prezenței lui Dumnezeu

Rugăciunea minții devine rugăciunea inimii – ne spune autorul – pentru că ea coboară întotdeauna în inimă, nu rămâne doar o simplă rostire mentală, ci se coboară în centrul ființei umane, care este inima și umple toate tainele sufletului.

Ea nu se aseamăna cu exercițiile mentale ale practicilor Yoga sau ale altor terapii așa-zis spirituale de factură orientală unde sufletul caută să se contopească într-o realitate impersonală, ci aici avem de-a face cu invocarea unei Persoane care devine prezentă prin rostirea numelui.

Rugăciunea „Doamne Iisuse Hristoase Hristoase Fiul lui Dumnezeu miluiește-mă pe mine păcătosul” nu este o formulă magică, pentru că puterea nu stă în cuvintele noastre, ci în puterea numelui pe care îl invocăm. Ea este o adevărată mărturisire de credință și un adevărat imn de slavă prin care recunoaștem măreția slavei lui Iisus Hristos și totodată micimea fapturii noastre.



Aspect
Ulei pe pânză

*Ce mai rămâne din
cultura franceză?*

de Donald Morrison



*Preocuparea pentru
grandoare*

de Antoine Compagnon



1. Cândva, în secolul al XIX-lea, un rus celebru, fără de care istoria romanului nu ar putea fi imaginată, F.M. Dostoievski, scria o frază ce, în mod normal, ar fi trebuit să determine ample proteste

din partea intelectualilor francezi din epocă. Autorul *Fraților Karamazov*, edicta că „civilizația franceză a murit, nu mai are nimic de spus”. Din fericire, marele scriitor s-a înșelat și multă vreme încă civilizația franceză a fost extrem de vorbăreată. A inventat cinematograful și a dezvoltat arta teatrală, l-a dat pe Proust, a șocat lumea cu Turnul Eiffel. Cultura europeană și-a mai potrivit multă vreme ceasul după ora exactă dată la Paris, franceza a rămas încă suficient timp limba diplomației. „Singura limbă politicoasă, a intelighentsiei, a tradiției, a legii – pentru că este o admirabilă limbă juridică e franceza, și nu alta”, spunea Alexandru Paleologu într-o discuție cu Adrian Cioroianu (cf. *Nu se poate civilizație fără conformism* în Adrian Cioroianu - *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități contemporane*, Editura Polirom, Iași, 2002), admitând însă, deopotrivă, aserțiunea interlocutorului său potrivit căreia „engleza, îmbrățișată din pur interes, și nu din ambiții intelectuale, ne va uni cum nu a făcut-o, niciodată, nici latina, nici

franceza, și nici acea experiență eșuată a limbii esperanto care a fost o idee frumoasă și cam atât". Amândoi aveau dreptate.

În 2006, Andrei Makine, un rus stabilit la Paris, care odată cu publicarea romanului *Testamentul francez* și după aceea, a făcut o frumoasă, dar și bănoasă carieră literară pe meleagurile galice, scria un fel de odă modernă dedicată Franței și culturii acesteia, odă apărută la o mare editură (Flammation), tipărită și în românește (cf. *Franța pe care uităm s-o iubim*, Editura Humanitas, București, 2007). Nimeni nu a dat prea mare importanță nici acestui omagiu. Să fi devenit oare Franța, *mère des arts*, insensibilă la elogiul? Mă îndoiesc. Emile Ajar sau Romain Gary (jocul cu și de-a numele i-a permis scriitorului să își adjudece de două ori același mare premiu literar) scria, într-un articol intitulat *Domnului general, adio, cu dragoste și cu mânie*, următoarele cuvinte care firesc ar fi fost să provoace fluvii de cerneală: „*Țara lui De Gaulle a fost făcută țândări, țara cea nouă i-a luat locul și a anunțat că, de acum înainte, va răspunde la numele inedit de Mini-France*". (s.m. M.M). Când în 2007, Jean Sévillia, același care a provocat controverse cu cartea lui *Terorismul intelectual* (apărută în românește în 2008 la Humanitas) publica la Perrin cartea *Moralement correct*, apărută și în românește (Editura Humanitas, București, 2009) în

care sublinia că, după 1968 încoace, totul s-a schimbat în Franța, inclusiv sau, mai cu seamă, spiritul, intelectualii, cei care discută despre orice în talk-show-uri, fără a fi câștigat însă lupta cu ziaristii și ei încă și mai vârtos prezenți în talk-show-uri, așa după cum ne-a încredințat Pierre Bourdieu (*Despre televiziune*, Editura Art, București, 2009), și-au păstrat calmul. În familie „autoritatea e în bernă”, „la școală, autoritatea în pană”, în locul tragediei *Le Cid* prin licee se studiază *Autobiografia* lui Hervé Villard, fiindcă, spune o elevă, „este mai ușor să te identifiți cu Hervé Villard decât cu Montaigne, pentru că e mai aproape de noi”. Și mai nimeni nu protestează. Deși toate acestea confirmă că povestea cu *la Mini-France* nu e tocmai un basm cu coșu'... galic. Și Sévillia continua: „Ceva nu mai funcționează în societatea noastră, ceea ce face ca mii de lucruri mărunte, puse laolaltă, să provoace efecte însemnate. O societate în care jumătate din tineri se droghează și se distrează, uitându-se la filme porno, este una dereglată. O societate în care familiile se destramă atât de repede este una dezechilibrată. O societate în care indivizii pierd obiceiul să se trezească de dimineață pentru că nu au de lucru nu e prea sănătoasă. O societate în care putem fi agresati urcând într-un tren nu funcționează. O societate care renunță să mai inculce

valorile sale străinilor pe care îi primește trăiește într-o stare de confuzie mentală". Ș.a.m.d. Problema e că, tot de prin anii '68 încoace, Franța nu mai prea izbuțește să transmită, să inculce, să impună valorile sale Europei și Mapamondului.

Această idee era exprimată de un jurnalist american, retras în Capitala Franței, pe nume Donald Morrison, într-un articol publicat la 21 noiembrie 2007 în celebra revistă *Time*. Titlul articolului era destul de șocant – *The Death of the French Culture* – dar, de fapt, el nu prea trebuia să șocheze pe cineva familiarizat cu strategiile de marketing nu doar ale presei de limba engleză, ci de pretutindeni. La 3 decembrie, același an, articolul era reprodus în ediția europeană a aceleiași reviste. Inserarea lui în respectivul număr era anunțată chiar de pe copertă. Iar pe copertă figura deopotrivă un semnificativ portret al celebrului mim francez Marcel Marceau, de curând decedat. Ce a făcut atunci Morrison? A emis, semnat și parafat certificatul de deces al culturii franceze. Morrison nici măcar nu era original. Dar, puțin conta că înainte de gazetarul american un asemenea certificat mai fusese emis și de alții. Unii dintre ei cât se poate de francezi. „Presa franceză – ne spune Donald Morrison – a început să se aprindă ca Turnul Eiffel, luminat în toată splendoarea lui”. Cocoșul galic s-a zburlit. Intelectu-

alii s-au înfrățit cu jurnaliștii și toată luna decembrie au publicat luări de poziție. Maurice Druon, „bătrânul lup de mare al Literelor franceze” și fost secretar permanent al Academiei Franceze l-a acuzat pe Donald Morrison că ar fi victima confuziei dintre cultură și divertisment, confuzie pe care o comite cea mai mare parte a publicului”. De unde acuza lui Druon? Poate din aceea că la un moment dat, jurnalistul american reproșa literelor franceze, dar și cinematografului francez că ar fi prea sofisticate. Asta de la *noul roman* și de la filmul *Anul trecut la Marienbad* încoace. Și teatrul, adică literatura dramatică franceză, de la *noul teatru* încoace, tot prea sofisticată e, părea a spune gazetarul „reactivat” de *Time*. Druon mai aducea în discuție confuzia *tipic americană*, dintre cultură și divertisment. *Cultura* – sublinia Maurice Druon – *nu este determinată de box-office-ul săptămânii. Cultura presupune perioade lungi. Sartre și Malraux încă ne sunt contemporani*. Alte cinci articole publicate de *Le Figaro* au apărut din dorința de „a-l pulveriza” pe cel din *Time*. Interesant e că, în furia „pulverizării”, mai nimeni nu a apelat, în mod explicit, la distincția dintre *valoare* și *receptare*, concepte care nu sunt întotdeauna gemene. Deși, întrucâtva, replica lui Maurice Druon le atinge, fie și numai tangențial. Încă și mai interesantă însă respectiva omisiune, dacă ne reamintim

că *teoria receptării* a lui Jauss și a Școlii de la Konstanz a fost extrem de bine primită în anii '70 în Franța. Dar în furia combaterii a funcționat perfect *amnezia*. Oare de ce atâta mobilizare, atâta consum de forțe, mai ales într-o lună în care, în mod tradițional, Franța se gândește la vacanța de Crăciun, la Anul Nou și la cadourile aferente? Simplu. Pentru că *sfidarea* venea dinspre un american. Iar antiamericanismul francez nu e tocmai o invenție. Și nici nu e prea dispus să intre în vacanță. Bernard-Henri Lévy, primul intelectual al Franței, cum îl numește, cu nedisimulată ironie Morrison pe celebrul filosof, a scris în *The Guardian* că articolul din *Time* ar spune mai multe despre *angoasele unei palide Americi decât despre declinul francez*.

La o zi de la apariția în *Time* a articolului lui Morrison, cotidianul *Le Monde* i-a solicitat lui Antoine Compagnon o replică. Compagnon era cunoscut ca autor al unor cărți, unele mai vechi, precum *La seconde main ou le travail de la citation*, altele mai noi, cum e *Les Antimodernes: De Joseph Maistre à Roland Barthes* din 2005, apărută și în românește la Editura Art. Dar și pentru faptul că e un francez care predă cu mult succes literatura franceză, numai că ar fi cam proamerican. Compagnon predă atât la universități franceze (unele soco-

tite drept stindard ale culturii din Hexagon, ori drept *locuri ale memoriei*, cum ar spune Pierre Nora - e vorba despre Sorbona sau Collège de France), cât și la universități americane. *Problema e că, atunci când trăiești multă vreme între două culturi*, scrie Antoine Compagnon, - *în cazul meu, cea franceză și cea americană - ajungi să nu mai aderi la nici una și să constăți că distanța și ironia devin fatale*. Distanța și ironia l-au ajutat pe Compagnon să facă abstracție de unele erori, de o seamă de exagerări - mult mai puțin categorice decât cele ce apar în unele eseuri ale unor gânditori francezi - și să îi cam dea dreptate jurnalistului american, fără a prevedea însă reacțiile din presa din Hexagon la adresa articolului lui Donald Morrison. În esență, Antoine Compagnon admitea că jurnalistul american nu face decât să plaseze la locul pe care îl ocupă aievea o cultură *medie* ce are în spate o *putere economică intermediară*. Mai direct spus, cultura franceză este azi una *așa și-așa*. Una a unei *mini-France*.

Ce s-a întâmplat mai apoi? Una dintre cele mai bune edituri franceze - e vorba despre Denoël - le-a solicitat celor doi *replicanți* să își dezvolte eseurile spre a le publica într-o carte. Cei doi au dat curs invitației, în capitole introductive au explicat cum au ajuns să scrie despre cultura franceză de

azi (dar și – iar lucrul mi se pare extrem de important – despre ponderea limbii franceze azi – o limbă care, oricât de bizar ar părea ocupă doar locul al optulea, respectiv al 12 lea, în topul celor mai vorbite limbi din Lume), iar mai încolo despre care sunt motivele ce le determină aserțiunile. Așa s-a născut o carte apărută în Franța în 2008. O carte alcătuită, de fapt, din două cărți aflate, vom vedea, mai curând într-o distribuție complementară decât în una contrastivă: *Ce mai rămâne din cultura franceză?* de Donald Morrison și *Preocuparea pentru grandoare* de Antoine Compagnon. Cartea a apărut și în românește în 2010 la Editura Art. Acceptând oferta editorului francez, Donald Morrison nu a fost animat, așa după cum el însuși mărturisește, de dorința de a îngroșa rândurile cărților despre o Franță aflată în declin. Unele dintre ele, dar și o seamă de articole pe respectiva temă, scrise de mari esești francezi contemporani vor fi amintite de Antoine Compagnon. *Tot ce-mi doresc este să continui dezbaterea vie pe care articolul meu a inspirat-o și, pe cât posibil, să găesc o cale de a înțelege și de a propune soluția unei reînnoiri*, mărturisește Morrison. De o reînnoire e, cu siguranță, nevoie. Vom vedea mai la vale de ce.

2. În *Ce mai rămâne din cultura franceză?*, Donald Morri-

son procedează la o sistematică stabilire a faptelor, cum ar fi spus Tzvetan Todorov, unul dintre francezii-nefrancezi ce a avut propria lui contribuție la ceea ce se cheamă French Theory, asupra căreia va insista cu neostoit spirit critic gazetarul american. Punându-i în cârcă multe rele.

Toamna înseamnă *la rentrée*, ocazie cu care sunt aruncate pe piață noile produse literare și artistice. Numai că toți acești falnici stejari tăiați în pădurea literară a Franței – vreo 700 de titluri – produc firave ecouri în lumea largă. În Franța sunt vreo 900 de premii literare anuale, însă puține dintre cărțile premiate au ecou dincolo de frontierele Hexagonului. Se traduc și se publică mulți scriitori francezi, iar aceștia se numesc André Gide, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Marguerite Duras, Françoise Sagan. Adică scriitori a căror activitate s-a încheiat cel mai târziu în anii '50, începutul anilor '60 din secolul al XX-lea. Ca profesor de literatură franceză pot eu însumi confirma că la ei se cam oprește studiul romanului francez în universități. Le Clézio a provocat oarecare emoții când a obținut Premiul Nobel pentru literatură, mai toate universitățile și Departamentele de literatură franceză din România au organizat simpozioane pe tema scrierilor lui, dar fără efect pe termen lung. De acord, Universitatea e mai conservatoare, dar iată că și

succesul de vânzări al traducerilor cărților sale în România a fost unul mai curând modest. Le Clézio este, așa după cum spune Morrison, un scriitor nu tocmai tipic francez. După un flirt cu noul roman, Le Clézio a scris cărți teribil de nefranțuzești. Francezii au inventat romanul, însă odată cu noul roman succesele lor în domeniu au fost tot mai rare. Literatura franceză – zice Donald Morrison – a devenit cam ezoterică, desprinsă de realitate și, prin urmare, greu de exportat. Romanul francez de azi se complăce în autoficțiune ori în intelectualism exagerat. Iarăși, Donald Morrison are dreptate. E adevărat, mai departe gazetarul îngroașă întrucâtva nota. Deducem că Franța nu a dat nici un Philip Roth, nici un Paul Auster, iar Marc Lévy, care ar fi putut fi unul asemenea acestora, a fost silit să se exileze. Sincer, dacă m-aș ocupa, prin obligațiile mele universitare, de romanul francez contemporan, aș ezita să îi consacru un seminar autorului în cauză. Lévy mi se pare totuși un scriitor de citit în intercity, dar nu mai mult.

Franța a dat o serie de gânditori ce au zămislit așa-numita French Theory. Aceasta e socotită de Donald Morrison a avea la ora actuală un foarte scăzut randament funcțional. Probabil că așa este, dacă ne gândim că Julia Kristéva sau Todorov, capi de afiș ai Teoriei franceze de odinioară,

se ocupă de cu totul altceva decât o făceau la vremea tinereții lor. Intelectualii francezi apar mai ales la televizor. Ar fi de observat că și Bernard-Henry Lévy, unul dintre acuzatorii lui Morrison, a fost consacrat tot de o emisiune de televiziune. Lucru pe care ziaristul american nu îl mai spune.

Cinematograful s-a născut în Franța. Dar după anul 1970, după ce la nouvelle vague nu a mai fost tocmai nouvelle, el nu a mai produs lucruri de mare impact. Filmele franceze nu se vând tocmai bine. Cum nu foarte bine se vinde nici muzica franceză cântată în limba franceză. Și în cazul filmelor, pretențiile intelectualiste, lipsa de acțiune și accentul pus pe relații în detrimentul socialului sau al politicului – defecte identificate de Donald Morrison – își spun în chip nefast cuvântul. Teatrul francez, adică literatura dramatică franceză, nu stă nici el cu mult mai bine. El rămâne, la rândul său, tributatar pretențiilor noului teatru. S-a impus doar Yasmina Reza, a cărei piesă *Artă* a câștigat în 1994 premiul Tony. Cum ca universitar mă ocup de literatura dramatică franceză, pot confirma că numai Yasmina Reza ar putea aspira la acces în programa școlară. În calitate de critic de teatru, pot confirma că piesa ei a oferit, de asemenea, șansa unor spectacole bune pe scenele românești. Bune, nu extraordinare. O antologie de dramaturgie

franceză contemporană, apărută în România în anul 2001 (intitulată, după titlul unei piese de Victor Hăim, *Valsul hazardului*) îi reținea cam alandala pe Jean-Claude Carrière, Jean-Claude Grumberg, Victor Hadm, Francis Joffo, Véronique Olmi, Pierre Sauvill și Eric Assous, dar și pe Michel Vinaver. Unii au fost jucați pe scenele românești, cu un succes modic. Yasminei Reza ia fost dedicat un volum de autor apărut la UNITEXT. Cam puțin. La fel stau lucrurile în privința artelor plastice ori în arta fotografică. Excepția ar fi arhitectura. Însă și acolo se pot formula rezerve, iar Donald Morrison le formulează.

Care ar fi motivele declinului? Mai întâi, declinul limbii. Franceza nu mai e limba privilegiată a culturii, așa cum se iluzionează încă mulți francezi. Aș adăuga că tot mai puțini sunt cei dornici să o studieze ca limbă străină. E clar, franceza a pierdut competiția cu limba engleză, dar și locul al doilea începe să îi fie contestat. O spun eu, nu o spune Donald Morrison. Oamenii preferă germana. Ajunge să te uiți la televiziunile românești ca să vezi că numărul prezentatorilor ori moderatorilor tv de succes, care știu limba franceză, a scăzut drastic. Morrison observă că sistemul de învățământ francez ar fi în declin. Universitățile sunt ținute în penurie. Există un decuplaj între cultură (pentru propagarea căreia se cheltuie mult) și

educație (unde situația e tocmai pe dos). Morrison propune o fuziune a celor două ministere. S-ar putea să aibă dreptate și fuziunea să își arate roadele.

Unul dintre cele mai serioase obstacole în calea succesului culturii franceze e, în opinia jurnalistului american, însuși guvernul francez. Protecționismul cultural, excepția culturală peste tot pusă în prim-plan, au făcut mult rău culturii franceze. Cum bine sesizează ceva mai încolo Antoine Compagnon, Morrison nu a făcut decât să reia teza expusă de Marc Fumaroli în Statul cultural. În ciuda măsurilor protecționiste și a subvențiilor, Franța – spune Donald Morrison – a devenit un bazar multietnic al artei, al muzicii și al literaturii din suburbii, dar și din toate colțurile lumii noncaucaziane. Și iarăși jurnalistul american are dreptate. Tot la fel cum are când previzionează că etatismul exacerbă nu stimulează mecenatul. Inițiativa individuală e plăpândă. Spiritele culturale conservatoare sunt încă extrem de vocale. Iar discursul lor nu e deloc favorabil culturii franceze. Vivacității ei autentice. Valorii ei de întrebuintare la nivel internațional. Când protecționismul se va tempera, când schimburile culturale vor deveni mai vii, mai necenzurate, o revistă americană va titra renașterea culturii franceze. E pronosticul lui Donald Morrison. Și, iarăși, s-ar putea ca el să fie unul exact.

În *Ce mai rămâne din cultura franceză?*, Antoine Compagnon confirmă, cu mici rezerve, diagnosticul puse de gazetarul american. Admite starea de criză, nu poate să nege faptul, clar ca lumina zilei, că ceea ce se produce la ora actuală în Franța nu se mai exportă la fel de bine ca odinioară. De la literatură la vinuri ori artă culinară. Mai admite Antoine Compagnon că Franța se cuvine apărută pentru tot ceea ce aduce bun pe scena culturală mondială, dar asta nu presupune nicidecum că slăbiciunile ei nu trebuie examinate cu luciditate. Franța vinde mai puțin din cauza faptului că impactul ei geopolitic a diminuat. În vreme ce impactul cultural al Italiei ori al Spaniei a crescut. Cultura franceză contribuie la creșterea deficitului balanței comerciale franceze pentru simplul fapt că se importă substanțial mai mult decât se exportă. Franța e afectată mai mult decât alte țări de diseminarea culturilor naționale în virtutea faptului că națiunea și cultura franceză formează mai

mult decât altundeva un tot. Iar Morrison, în opul său, a pus degetul pe rană și a vorbit despre tot mai acuta izolare a Franței. Răspunsul francez la această izolare s-a tradus printr-un soi de țăfnă care e indiciul provincialismului. Asta înseamnă că există o falie în relația dintre cultură și piețele culturale. Franța este preocupată de grandoare. Dar oare mai are căutare grandoarea? Franța nu e deficitară la capitolul producție culturală. A pierdut doar locul central pe piețele culturii globale. Planificatorii culturii franceze ar trebui să își abandoneze rolul de protectori și să devină strategii. Strategii nu ai protecționismului, ci ai diseminării.

Ca om care prin profesie e și el un diseminator modest al acestei culturi, nu pot decât să îmi doresc să îi simt mai dinamici. Și mai puțin închistați în discursuri, elocință și grandilocvență. Îmi vine acum în minte titlul unei cărți consacrate actelor de limbaj. *Quand dire, c'est faire*. Exact ceea ce aștept.

Interviurile *Familiei*

Bogdan Suceavă



Cum integrezi istoria în ficțiune?

Marcela Mihalca: Având în vedere că *Venea din timpul diez* s-a axat pe problema identității românilor, atât în context cultural european, cât și în contextul cultural specific, o primă problemă care m-ar interesa aici ar fi: cum vezi România în aceste contexte? Cine a fost România și cine este? Cum definești societatea românească pe eșantioane de timp, o perspectivă diacronică?

Bogdan Suceavă: În *Venea din timpul diez* ținta a fost identitatea României din intervalul de timp de la începutul tranziției. Asta înseamnă că toate personajele romanului au trecut prin filtrul formidabilei mașini de propagandă de dinainte de 1989 și că, deodată, s-au trezit nu doar în libertate, ci într-o libertate lipsită de reguli. Și, într-o asemenea libertate situată în proximitatea haosului, nu au mai știut cine sunt. Nu știm cine suntem decât în raport cu niște reguli precis enunțate. Personajele romanului și-au recompus identitatea din rudimentele locurilor comune ale sistemului de educație de până atunci, dintr-o istorie știută după ureche, o istorie ansamblată din momente subliniate, căci sistemul de învățământ punea accent doar pe anumite momente aparent glorioase, sau care se pretau la o prezentare dintr-un unghi părtinitor. O asemenea abordare a procesului de învățământ, lipsită de educarea minimală a spiritului critic, transforma elevul sau studentul într-un automat dotat cu identitate artificială, una compusă din idei date de-a gata, netrecută prin vreun filtru critic. Pentru că, asta ar merge spus aici,

Bogdan Suceavă este, între altele, autorul a patru romane (*Sub semnul Orionului*, 1992; *Venea din timpul diez*, 2004; *Miruna, o poveste*, 2007; *Vincent nemuritorul*, 2008), a două volume de proză scurtă (*Imperiul generalilor târzii și alte istorii*, 2002; *Bunicul s-a întors la franceză*, 2003).

Marcela Mihalca este studentă în programul de master al Facultății de Litere în cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Interviul de față a fost realizat în contextul realizării unui studiu dedicat textelor lui Bogdan Suceavă.

identitatea modernă a României a fost construită prin eforturile unei minorități școlite în Occident la începutul secolului al XIX-lea, și ei au fost cei care-au năzuit să schimbe la față o realitate pierdută în durata lumii turce. Acele acte de redefinire a identității unei atât de mari comunități umane au avut în spațiul cultural românesc importante consecințe până în ultimul deceniu al secolului XX, cu consecințe până în perioada tranziției. Acum cred că această mitologie națională începe să-și piardă din influență și lasă loc unui alt context de idei. Ce este România acum? Nu mai știu. Depinde foarte mult dacă proiectul european va reuși sau nu. Oricum, *Venea din timpul diez* se concentrează pe perioada de început a tranziției, pe imaginarul anilor 1992-1993, ținând seama că ultima scenă din roman are loc în 1996.

Marcela Mihalca: Afirmăi la un moment dat că te fascinează momentele de pogorâre a icoanelor din rame. Cum le identifici și cum le valorifici în textele tale? Vorbește despre câteva astfel de momente.

Bogdan Suceavă: Categoria de teme literare care mă interesează cel mai mult este cea a *transformărilor*. ar trebui să spun câte ceva despre asta, pentru că nu am mai discutat aceste lucruri în altă parte. Mă interesează motivele fantastice pentru că ele sunt un caz particular, perfect acceptabil în literatură, de transformări, poate cele mai ușor de înțeles și de reprezentat literar. Romanele mele ținesc momentele limită ale unor schimbări de natură: transformarea societății tradiționale românești în *Miruna, o poveste*; transformarea întregii societăți în perioada primei tranziții, în *Venea din timpul diez*; transformarea ființei umane prin interacțiunea tot mai intensă cu tehnologia, în *Vincent nemuritorul*. Mi se pare esențial să identificăm punctul de turnură al unui amplu context și să ilustrăm literar toate dezvoltările ulterioare ale acestei transformări. Momentele de schimbare a valorilor sunt de asemenea importante. Cred, pentru a da un exemplu, că odată cu revoluția din 1989, în România nu a căzut doar regimul comunist, ci și ideea de stat național, cel puțin din punctul de vedere al paradigmei deschise în veacul al XIX-lea. Vorbesc despre acest lucru în romanul aflat acum în pregătire la Polirom și intitulat *Noaptea când cineva a murit pentru tine*, un roman a cărui acțiune are loc într-o singură zi, 25 decembrie 1989. E important să lucrăm cu distincții clare, să limpezim ce anume categorii sunt subiect al transformării și să avem limpedea imagine și caracterizarea acestei transformări. În acest sens spuneam că mă interesează cel mai mult momentele când se schimbă viziunea noastră asupra valorilor.

Marcela Mihalca: *Venea din timpul diez* este unul dintre cele mai apreciate romane care abordează tema aceasta a identității postdecembriste, a identității românești. Aș vrea să intrăm puțin mai adânc în laboratorul

Cum integrezi istoria în ficțiune?

scriitorului Bogdan Suceavă și să divulgi cum, când și cu ce mijloace ai conturat romanul? Poate fi considerat o *Româniadă* postmodernă?

Bogdan Suceavă: Ideea a venit imediat după mineriada din ianuarie 1999, care pentru mine a fost o colosală surpriză, una profund neplăcută, firește. Pe atunci eram doctorand la Michigan State University și pregăteam examenul comprehensiv, care a avut loc pe 9 mai 1999; era examenul după care nu mai rămâne de completat din programul doctoral decât cercetarea care conduce la teză. A existat un plan inițial al romanului care nu cuprindea decât 12 capitole, dar în vara lui 2002 am realizat că arhitectura trebuie să fie mai amplă. Am scris lent și bine am făcut, pentru că doream un text dens și temeinic. Elaborarea romanului a continuat în vara lui 2000, în vara lui 2002, și s-a încheiat în vara lui 2004. Au fost perioade compacte, de două-trei luni, când lucram numai la acest proiect. O *Româniadă* postmodernă? Nu m-am gândit niciodată la așa ceva. Pentru mine era o problemă de logică îmbrăcată în haină literară.

Marcela Mihalca: Cât din tonul textului este comic și cât este dramatic? Unii critici au spus că Bogdan Suceavă a scris un text cu un umor extraordinar, alții că sub acest ton se ascunde o tristețe a lucrurilor veșnic neîmplinite. Cum e finalul cărții? Care ar putea fi cheia în care să privim finalul?

Bogdan Suceavă: Aici ai reunit câteva întrebări importante. În perioada în care lucram la carte îmi propuneam scrierea unui text foarte dens, în care expresiile poetice să fie bine topite în text, iar scenele comice să survină cu o succesiune care să se deplaseze paralel ritmului cărții. Abundența de glume care taxau absurditățile lumii românești din perioada tranziției erau menite să se acumuleze, căutam să saturez textul cu dovezi de netăgăduit ale absurdității moștenite cultural. Știam că această acumulare dă în final un efect tragic, pe care îl căutam. Mai mulți cititori mi-au spus că l-au resimțit mai devreme; sunt mulți cititori inteligenți care văd foarte bine ideea literară. Un lucru pe care nu l-am văzut comentat de critică și pe care l-am ascuns în text e legat de o scenă din capitolul 21, scena „execuției“ lui Vespasian Moisa. E vorba de faptul că până și „crucificarea“ e un act neterminat. Totul e neterminat acolo: procesul nu e chiar proces, teoriile nu sunt chiar teorii, nici bătăile de stradă nu sunt „întregi“, până și „execuția“ e neterminată. Toate actele menționate în carte sunt acte neîntregi, duse până la jumătate. E o caracteristică pe care am urmărit-o destul de consistent de-a lungul cărții. Singurii care încearcă să facă totul în întregime sunt ofițerii de informații, iar unul dintre cei care încearcă să facă treaba complet își pierde mințile, din două motive: (1) pentru că a fost expus

unor teorii contradictorii; (2) pentru că a încercat să facă ceva pe de-a-tregul și asta nu se poate în lumea românească (iată, altă glumă tristă). Cât despre final, aici sunt două întrebări. O dată e vorba despre finalul cărții, apoi despre finalul lui Vespasian Moisa. Nașterea lui Vespasian Moisa e similară nașterii României moderne, din împreunarea unui destin transilvan cu unul muntenesc. Și finalul lui este, figurat printr-o metaforă, o anticipare a ceea ce eu credeam acum un deceniu și cred și acum că se va întâmpla cu această construcție politică, atunci când ea își va fi epuizat potențialul. Finalul cărții trebuia să fie ciclic, similar începutului, pentru a accentua sentimentul de repetare a istoriei, o istorie din care noi nu învățăm nimic. Nu pentru că românii ar avea ceva special și nu ar învăța istoria, ci pentru că în general oamenii nu învață nimic din lecțiile trecutului. În sensul acesta, e vorba despre o carte nu neapărat românească. Știam încă din vara lui 2000 cum ar trebui să fie finalul și ce obiectiv literar își propunea această carte. Acum mă bucur că am lucrat încet și că, atunci când a apărut, a exprimat tot ceea ce doream să exprime.

Marcela Mihalca: În proza ta am observat o oarecare revenire la motivul, eu l-am numit „mitul” bunicului. În *Bunicul s-a întors la franceză* ai pus în scenă un bunic cam depășit care nu renunță la ideea de a-și scrie memoriile în pofida barierelor lingvistice care ar apărea (de fapt, culturale). În *Miruna...*, găsești un bunic care așteaptă o viață întreagă să își poată spune poveștile cuiva, povești în care amestecă istorii personale cu istorii cu valoare documentară. În *Vincent* nu există bunici, există doar module contemporane prezentului. Îmi pare aici că găsesc urme de nostalgie, sau o durere a trecutului neîmplinit, reactivat în formule depășite sau pur și simplu simultan prezentului. Cum să vedem cele trei dimensiuni temporale în structura prozei tale?

Bogdan Suceavă: Nu m-am gândit niciodată la asta, la „mitul” bunicului. Cred ca nevoia noastră de a ne defini printr-o apartenență la o anumită comunitate, care respectă și trăiește în interiorul unei anumite tradiții, e o caracteristică generală, nu e doar o trăsătură sud-est europeană. Nu cunosc pe nimeni care să nu fie atașat într-un fel fățiș sau secret unui anumit grup social, profesional, etnic sau religios. Simt că suntem profund legați de trecutul nostru, de tot ceea ce trecutul ne-a transmis și a făcut din noi. De acolo începe totul, de la cât anume preluăm sau respingem din tradiția noastră. La un moment dat am scris că sunt întâi de toate geometru, înainte de a fi român, o afirmație care mai mult a ridicat întrebări decât a clarificat ceva. Dar lucrurile pot fi explicate în mai mare detaliu. Simt că faptul că provin, pe linie maternă, din familia unui supraviețuitor al bătăliei de la Rahova, care se numea Constantin „Banu” Șerban, trebuie să fie cumva important. Faptul că pe

Cum integrezi istoria în ficțiune?

linie paternă provin din familia unui mureșean care și-a căutat de muncă la sud de Carpați în anii '20, pentru a muri în 1945, în urma unui incident de front, trebuie să fie important pentru ceea ce sunt eu, la atâtea decenii distanță. Numele lui era Nicolae Suceavă. Faptul că pe linie academică, am studiat geometrie diferențială la București în tradiția unor geometri care și-au scris teza de doctorat cu Gaston Darboux sau Tullio Levi-Civita este de asemenea important. Școala aceasta matematică mi-a transmis anumite valori de natură etică, și aceste valori trec inevitabil și în literatura pe care o scriu. Eu mi-am pregătit și susținut teza de doctorat în Statele Unite cu un matematician, Bang-Yen Chen, a cărui tradiție academică își datorează filiația de la Kentaro Yano, care a lucrat în anii '30 cu Elie Cartan, colegul de universitate al lui Gheorghe Țițeica în ultimii ani ai secolului XIX, întemeietorul școlii de geometrie diferențială de la București, după 1903... Toate aceste date se strâng laolaltă și îmi transmit un anumit raport cu tradiția, cu trecutul istoric sau academic. Ceea ce văd eu nu poate fi despărțit de aceste experiențe, de aceasă moștenire asumată. Ajungem să vedem cu ochii trecutului și să percepem tot ceea ce ni se întâmplă ca și cum am vedea cu o rețină filtrând lumina la timpul trecut. Cred că unele dintre personajele mele au fost esențiale pentru acoperirea acestor teme. Probabil tu ai decodificat în aceste texte forma literară a felului cum eu discut problema identității.

Marcela Mihalca: Ce înseamnă istoria pentru tine? Istoria reală, apoi cea ficțională. Cum integrezi istoria în ficțiune? (mă refer și la ultima parte din *Venea...* și la *Miruna*) Ce înseamnă istoria în *Vincent...*?

Bogdan Suceavă: Într-o oarecare parte am răspuns acestei întrebări, dar mai e ceva de spus... Mi-e frică de istorie, în sensul în care ne poate fi frică de mașini, pentru că pot produce accidente. Așa se vede subiectul cu ochii cuiva din generația aceea care avea 20 de ani în 1989. Am asistat la evenimente cruciale în diverse momente, și nu doar la revoluție... Cum ar fi fost 13 iunie 1990, când am fost în Universitatea București, sau mineriada din 1991, când am fost în stradă, mergând și venind de la Universitate. A fost un moment foarte dur, când eu am avut sentimentul că hoardele minerilor au fost scăpate din mână de cei carei controlaseră și plățiseră atâta vreme. Mai târziu, eram în Statele Unite și am resimțit profund tragedia atentatelor din septembrie 2001. Cred că integrarea istoriei în ficțiune și cât anume păstrezi real din istoria redată în carte e cea mai dificilă parte a selectării materialului documentar pentru un roman. Poți rata sau câștiga din această selecție. Cred că depinde de la caz la caz, de la un manuscris la altul. Oricum, toate cărțile mele au de-a face cu istoria. Ar fi imposibil altfel. Am scris, în chip de încercări, și lucrări situate într-un cadru abstract, așa cum a fost nuvela

Bogdan Suceavă

intitulată *Jurnal de pe o insulă ce nu a murit niciodată*, publicată în 1990, sau *Teama de amurg*, din același volum. Și mi s-a părut că aceste texte (mult influențate de Franz Kafka, pe care ca adolescent l-am citit și recitit) nu sunt la fel de puternice ca cele pe care le-aș putea scrie dacă aș pleca dintr-un cadru istoric mai bine precizat. Până și la *Vincent* m-a interesat această situație.

Marcela Mihalca: Care crezi că ar fi soluțiile de salvare a unei literaturi române bune? Într-un interviu acordat lui Mircea Pricăjan spui următoarele: „Literatura noastră evoluează în același timp cu societatea, cu mentalitățile, cu lumea românească” și puțin mai departe spui că ai proiecte pentru viitoarea generație. Care ar fi proiectele tale pentru viitor și cum le sincronizezi cu realitatea actuală? (S-a schimbat România din 2004?)

Bogdan Suceavă: Îmi propun să caut teme care să satisfacă două cerințe simultan: (1) interesul publicului larg din România, cuantificabil în interesul editorilor români de a-mi publica lucrările; (2) interesul editorilor din spațiile culturale unde cărțile mele ar putea să intereseze. Cred că nu putem scrie doar pentru publicul de acasă, nici nu putem scrie doar pentru ceea ce editorii din afară ne cer. De acum, literatura română e situată altfel decât în 1927 sau în 1957. Provocările sunt mai mari, publicul e mai specializat și mai exigent, ceea ce înseamnă că există un mai bun context pentru realizarea unui roman de substanță și calitate. Eu așa văd lucrurile. Îmi doresc să încerc să scriu și roman istoric, și roman polițist. E posibil să dureze mult timp până voi termina viitoarea carte, pentru că lucrez foarte încet. Dar am proiecte literare substanțiale.

Marcela Mihalca: Este literatura postcomunistă o literatură postmodernistă? Care crezi că sunt efectele culturale ale căderii regimului comunist?

Bogdan Suceavă: Nu știu care e legătura dintre aceste două categorii, postcomunist și postmodern. Dacă aș încerca să răspund, nu știu dacă aș opera cu cele mai potrivite definiții pentru spațiul nostru cultural. Cred că e încă prea devreme pentru a evalua și sintetiza efectele culturale ale căderii regimului comunist.

Marcela Mihalca: Ai început prin a scrie proză scurtă, care e mult mai concentrată. Este o interpretare corectă faptul că în aceste pagini se oferă o serie de alternative de existență la o realitate care nu are fie consistență, fie susținere? Pare că ceea ce se lansează nu este o soluție, ci o problemă. Care a fost intenția ta?

Bogdan Suceavă: Majoritatea textelor de proză scurtă își propun nouă abordarea unui stil impus nu atât de viziunea stilistică a autorului, ci de natura subiectului. Ritmul prozei, concentrația de adjective, distanța dintre „realitatea reală” și nivelul de fantastic îngăduit în text, toate

Cum integrezi istoria în ficțiune?

acestea vin din *natura subiectului*. Asta mi-am propus să ilustrez atât în *Imperiul generalilor târzii și alte istorii*, precum și în *Bunicul s-a întors la franceză*. Mi-am propus ca fiecare text să lase în urmă un semn de întrebare, să intrigue, să captiveze de la prima pagină și să lase în final interogația, punerea problemei. Nu știu dacă literatura își poate propune să ofere soluții. Dar prin întrebările pe care își clădește discursul, literatura poate accede la un nivel de profunzime a viziunii pe care altfel nu știu dacă l-am atinge. Cât despre alternativele la existență, oare nu este acesta mijlocul cel dintâi prin care literatura funcționează?

Marcela Mihalca: Cum plasezi poezia în structura textelor tale? Ce înseamnă, de pildă, poemul *Mai simplu*, sau, unul dintre preferatele mele, *Cântec de slavă*? În ce măsură poezia reprezintă un răspuns la nevoia de literatură a publicului cititor?

Bogdan Suceavă: Poezia a fost o școală utilă, cea care m-a învățat să scriu proză. A fost un util exercițiu al limbajului, locul unde înveți să-ți respingi repetițiile și prolixitatea în favoarea preciziei. Din poezie am rămas cu aprecierea pentru portretul sintetizat, care să prezinte personaje dincolo de aspectul fizic, așa cum *Pasărea* lui Brâncuși ilustrează ideea de zbor, mai degrabă decât aspectul fizic al unei păsări. Portretele din volumul *Năluci și portrete* au fost cel mai util exercițiu, care probabil că a fost relevant atunci când am realizat multitudinea de portrete din *Venea din timpul diez*. De asemenea, tema orașului București ca loc bizar al istoriei, nu neapărat de loc ales, ci de loc fără de reguli logice, a fost explorată inițial într-un poem din *Legende și eresuri*. Cred că am renunțat să citesc sau să scriu poezie atunci când am realizat că nu mai există public de poezie. Cred că nevoia de poezie a migrat în alte domenii, în alte forme de interacțiune cu forme ale frumosului care sunt tangente la categoria lirismului...

Marcela Mihalca: Ce vezi în publicul cititor? Ce te mulțumește, ce te nemulțumește la cititorul român?

Bogdan Suceavă: Mă bucură faptul că încă există interes sincer pentru literatură din partea unui segment important al publicului. Mă bucură fiecare interpretare inteligentă și fiecare sistematizare a diversității literare de azi într-un studiu al teoreticienilor. Îmi pare rău că durează uneori ani buni până când o carte ceva mai subtilă decât media ambientului e înțeleasă; cărțile excesiv de subtile nu sunt receptate de critica de întâmpinare în primul an de la apariție, ceea ce probabil că e frustrant pentru tinerii scriitori, dacă ei izbutesc să ajungă până la tipar. Îmi pare rău când publicul e păcălit de propaganda cuiva cu funcții publice sau de ieșirea către o parte a mass mediei a cuiva influent care își face reclamă mascată. Îmi pare rău că o parte a publicului se lasă păcălit

lesne să cumpere unele cărți care, după scurt timp, se risipesc în eter precum aerul dintr-un balon cu săpun. Și publicul inteligent de literatură poate fi manipulat așa cum întregul electorat al patriei a fost manipulat la începutul anilor nouăzeci. Aș fi bucuros dacă publicul de literatură din România ar căpăta mai multă luciditate și ar învăța să nu mai creadă ce-i spun profeții de cartier. Mai mult spirit critic și mai mult gust pentru literatura inteligentă ar fi oricând binevenite.

Marcela Mihalca: Cum simți depărtarea și apropierea de România? Este țara din care ai pornit și țara în care te întorci, publici cel mai mult. Nu întreb acum o perspectivă a scriitorului Bogdan Suceavă, ci a românului, a profesionistului, a omului.

Bogdan Suceavă: România e locul pe care în urmă cu mulți ani îl simțeam acasă. Cred că pe vremea aceea călătorisem prea puțin. Între timp am găsit și alte guri de rai unde mă simt acasă într-un fel ciudat, de parcă aș fi regăsit paradisul, locuri situate fie în plin Pacific, nu departe de spațiul de care s-a îndrăgostit Gauguin, altele în Antile, altele în munții Americii de Nord. Cred că, întrucât multă vreme nu am avut cum să călătoresc, mi-am imaginat că România e singurul loc unde m-aș putea simți acasă, dar asta nu mai e adevărat. Cât despre spațiul unde public cel mai mult, cred că e firesc să fie așa: în România am învățat să fiu interesat de literatură și multe dintre răspunsurile mele sunt influențate de școala prin care am trecut. Cred că și atunci când predau un curs de *Fundamentele geometriei*, sau un altul de *Geometrie diferențială*, se simte ceva din tradiția Universității București, tradiție pe care o aminteam mai sus, o tradiție a cărei amprentă formativă nu ar putea fi neglijată de cei care au luat-o în serios. Tot astfel și în sens literar, cred că inevitabil păstrăm amprenta spațiului cultural în care ne-am format. Legătura fiecăruia dintre noi cu evoluțiile din acest spațiu ține, totuși, de o alchimie secretă în care eu nu cred că există reguli. Cu certitudine, însă, eu îmi văd drumul evoluând în legătură cu evoluțiile din acest spațiu cultural.

11-16 iunie 2010

Ideea

Gabriel Petric



Miorița și actele de vorbire

1. Actele de vorbire

Părintele teoriei actelor de vorbire (*speech acts theory*) este filozoful britanic J.L. Austin, a cărui concepție pragmatică se află expusă, într-o formă relativ sistematizată, în lucrarea *How to Do Things with Words*, apărută postum în 1962 (baza lucrării o constituie materialul conferințelor William James, din 1955. Un impact decisiv l-a avut, însă, comunicarea filozofului din 1958, la Colocviul de filozofie analitică de la Royaumont).

Într-o primă etapă, Austin a împărțit enunțurile în *constatative* și *performative*, într-un demers de eliberare de sub tirania iluziei sau erorii descriptive (*descriptive fallacy*), care se rezuma la analiza enunțurilor exclusiv din punct de vedere logic, în baza valorii lor de adevăr. Enunțul (a) „El aleargă” este *constatativ*, poate fi adevărat sau fals. Enunțul (b) „Promit să mă las de fumat” este, în schimb, *performativ*. În exemplul (b) avem un enunț performativ explicit care nu descrie o stare de lucruri, ci reprezintă o acțiune realizată *în* vorbire. Este actul ce se îndeplinește prin însăși enunțarea sa și care trebuie raportat la valoarea sa de *reușită* sau *nereușită*, spre deosebire de enunțul (a), care poate fi interpretat, în cadrul unei logici bivalente și potrivit corespondenței cu realitatea, ca având (Adevărat) sau nu (Fals) proprietatea de adevăr.

La scurt timp de la prezentarea dihotomiei *constatativ/performativ*, Austin a realizat că limbajul e mai complex decât ar putea cuprinde conceptele sale și a șlefuit o teorie mai amplă a actelor de vorbire. Potrivit acesteia, orice proces de enunțare are trei componente:

1. *Actul locuționar* – producerea unui enunț, potrivit unui cod, cu sens și referință;

2. *Actul ilocuționar* – atașarea de enunț, în chip convențional, a unei „forțe ilocuționare” manifestate, de obicei, în jurul unui verb („a promite”, „a declara”, „a afirma” etc.);

3. *Actul perlocuționar* – de natură extra-lingvistică, raportat la efectele pe care le au locuția și ilocuția asupra interlocutorului (o întrebare, de pildă, îl poate irita pe acesta).

În cadrul acestei noi rame teoretice, atât constatativele, cât și performativele devin cazuri particulare ale nivelului ilocuționar de vorbire. Important rămâne faptul că în procesul enunțării „se pot face lucruri cu vorbe”, respectiv o mare parte a enunțurilor limbajului natural uman sunt încărcate de o anumită forță ilocuționară, *zicerea* e acompaniată de *facere*. Prin însăși rostirea unor enunțuri se realizează anumite acțiuni care se supun condițiilor de reușită sau de eșec.

John Searle a perfecționat teoria lui Austin (Searle 1965, 1969, 1979). Pornind de la premisa că actele ilocuționare se realizează în câmpul *intenționalității* și în virtutea unui mănunchi de *reguli constitutive* (Searle 1965: 45; 41-42), a construit o nouă taxonomie a actelor ilocuționare, pe criterii ferme, diferită de cea predecesorului său. Există cinci categorii de acte ilocuționare: 1) asertive (reprezentative); 2) directive; 3) promissive; 4) expresive și 5) declarative (Searle [1971] 1979: 21-27).

Pentru filozoful american este evident că nu există o infinitate de „jocuri de limbaj” – cum crede Wittgenstein –. că întrebuintările limbajului sunt limitate, astfel încât – și aceasta e chiar concluzia studiului său *A Taxonomy of Illocutionary Acts* -, prin limbaj „le spunem celorlalți cum sunt lucrurile, ne angajăm să facem lucruri, ne exprimăm sentimentele și atitudinile și înfăptuim schimbări prin enunțurile noastre. Adesea, realizăm nu unul, ci mai multe din lucrurile menționate mai sus, în același timp și în același enunț” (Searle [1971] 1979: 29)¹.

În procesul vorbirii sunt antrenate acțiuni, intenții, convenții, contexte, toate având rol în determinarea semnificației finale a enunțurilor.

1. Geoffrey N. Leech consideră „lipsit de sens a se încerca o rigidă taxonomie a actelor ilocuționare” (Leech 1983:225), dată fiind complexitatea vorbirii și a contextelor de vorbire. Menționăm că oriunde nu e specificat altfel, traducerea din limba engleză sau franceză ne aparțin.

2. Actele de vorbire și literatura

Miorița este o operă literară populară. Ne întrebăm în ce măsură se poate aplica teoria lui Austin și Searle – care a deschis drum pragmaticii și unor noi orizonturi în filozofia limbajului – textelor literare.

Austin a considerat neimportantă abordarea literaturii din perspectiva *speech acts*, iar decizia sa exclusivistă a stârnit controverse serioase. Motivarea filozofului de la Oxford se găsește în *How to Do Things with Words*: „Mă gândesc, de exemplu, la următoarele: un enunț performativ va fi, de pildă, într-un sens anume fără substanță sau nul, dacă este rostit de către un actor pe scenă, sau dacă e introdus într-un poem, sau enunțat în cadrul unui solilocviu. Aceasta se aplică în mod similar oricărui enunț – e vorba despre o schimbare totală în circumstanțe speciale. În astfel de situații, limba capătă – inteligibil – o întrebuintare specială, nesiană, dar în anumite moduri parazitare în raport cu folosirea normală: moduri care cad sub doctrina etiologiilor limbii. Toate acestea le *excludem* din considerațiile noastre. Enunțurile noastre performative, reușite sau nu, vor fi luate ca fiind produse în circumstanțe obișnuite” (Austin [1962] 2003: 39)

John Searle, continuându-l pe Austin, n-a ocolit problema, tratând-o pe parcursul studiului său *The Logical Status of Fictional Discourse*, din 1974. Remarcând dificultatea temei, Searle elaborează o argumentație strânsă, cu fertile distincții între ficțiune și literatură, literar și nonliterar, vorbire ficțională și vorbire figurativ-metaforică, anunțând că se va ocupa doar de diferența dintre enunțurile de ficțiune și cele serioase. Concluzia sa e că în discursul ficțional autorul *pretinde* doar că realizează acte ilocuționare, fără a avea, totuși, intenția de a înșela (există, deci, deosebire între ficțiune și minciună) (Searle [1974] 1979: 65). Finalul studiului face câteva referiri la imaginația productivă din viața omului, dar nu explică sub nicio formă misteriosul mecanism prin care intenții ilocuționare serioase pot fi transmise prin pretinse ilocuțiuni (Searle [1974] 1979: 75). Searle, de fapt, nu-l continuă doar pe Austin, ci și pe Richard Ohmann care, în *Speech Acts and the Definition of Literature* accentua că scriitorul „pretinde” că redă un discurs, forța ilocuționară a operei literare fiind de natură „mimetică” (Ohmann [1971] 1981: 193; v. și Gale, 1971). Ideea mimetismului literaturii, a faptului că „operele literare sunt discursuri cu obișnuitele reguli ilocuționare sus-

pendate” e reluată peste câțiva ani în articolul *Literature as Act* (Ohmann [1973] 1981: 203)².

Stanley Fish, pe de altă parte, în *How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and Literary Criticism*, după ce aplică *speech acts* la piesa lui Shakespeare *Coriolanus*, își încheie eseu într-o tonalitate sceptică: nu aduce mari noutăți interpretative această teorie și e destul de banală! (Fish [1976] 1981)³. La *Coriolanus*, s-a potrivit, dar teoria n-are o aplicabilitate general-literară. Același scepticism îl împărtășește și Elizabeth Black în *Pragmatic Stylistics*: teoria e „de un folos limitat” (Black 2006: 17sqq.)

Raportul actelor de vorbire cu discursul ficțional și literatura a dat naștere la polemici aprinse, cea mai vizibilă fiind aceea dintre Jacques Derrida și Austin/Searle, al cărei punct de plecare l-a constituit eseu lui Derrida *Signature événement contexte* (Derrida [1971] 1972). Reacția lui Derrida față de *speech acts* se fundamentează pe concepția sa deconstrucționistă organizată în idiom critic: indeterminabilitatea contextului, ruptura de context, absența destinatarului, intenției sau referinței, lărgirea conceptului de scriitură, diferența, diseminarea. Lui Austin i se reproșează ignorarea grafematicii și excluderea „citării” „neserioase” a performativelor în operele literare ficționale. Derrida se manifestă ca un apologet ironic al „iterabilității”, al „citabilității” scriiturii, în aceeași măsură în care se vedește un critic aspru al *intenționalității* conștiente exacerbate de Austin sau Searle (cf. Derrida [1971] 1972; 1988). Searle a răspuns într-o formă „etioloată” atacurilor lui Derrida, invocând „neînțelegerea” de către acesta a teoriei lui Austin, precum și „obscuritatea” stilului folosit de filozoful francez (Searle 1977)⁴.

Deși părinții fondatori ai teoriei actelor de vorbire, Austin și Searle, au închis, într-un fel, drumul aplicării ei la operele literare, pornind de la premisa că prioritatea o deține discursul serios, iar ficțiunea e doar un derivat *parazitar*, cercetările operelor din perspectivă ilocuționară nu lipsesc (Pratt 1977; Felman 1980; Hancher 1980; Petrey 1990; Miller 2010)

2. Că problema discursului ficțional necesită o abordare *ontologică* complexă și delicată, ce transcende aria teoriei clasice a actelor de vorbire, o demonstrează, între multe altele, eseu lui Richard Rorty *Is There a Problem about Fictional Discourse?* ([1979;1981] 1982: 110-138) și cel al lui Thomas G. Pavel, *Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds* (1981).

3. Pentru aceste de-construcții și re-inventări ale propriului discurs critic, Stanley Fish a fost drastic amendat. Cf. Landa 1991.

4. Cu Derrida și Austin se confruntă și Stanley Fish în *With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida* (1982); o critică a lui Derrida, la Stanley Cavell (1994: 53-128).

Că discursul ficțional nu poate fi analizat în mod fructuos și pertinent pe temeiul valorilor de Adevăr sau Fals, nu încapе îndoială. Problema naturii sale și a modului în care implică ilocuționaritatea rămâne încă insuficient explicată, deși încercări s-au făcut (v. discuția problemei la Moeschler, Reboul [1994] 1999: 399-422; Reboul, Moeschler [1998] 2001: 29-34). Dificultățile pe care le întâmpină teoria actelor de vorbire vizavi de *ficțiune* sunt comparabile cu cele pe care le implică *minciuna*. Cel mai bine surprinde acest aspect al ficțiunii, nu un teoretician, ci un scriitor, Mario Vargas Llosa, în *Adevărul minciunilor*. „Într-adevăr romanele mint - ele nu pot face altceva -, dar acesta este doar un aspect al problemei. Celălalt este că, mințind, ele transpun un adevăr ciudat care poate fi exprimat doar disimulat și protejat, deghizat în ceva ce nu există, de fapt” (Llosa [2002] 2006: 7-8).

3. Performativitatea thanatologică

Atât *Miorița* cât și teoria actelor de vorbire constituie obiectul unor intense controverse care, în mod curios, în loc să descurajeze gândul critic, reliefează și mai mult fertilitatea propriei lor existențe de opere cultural-spirituale.

Miorița, pe de o parte, a fost interpretată ca simbol etno-spiritual al pasivității, resemnării sau fatalismului, dar și ca atitudine vitalist-eroică, ca liturghie cosmică, ca expresie a „tragicului înțeles”, judecată pastorală, vis diurn, rit funerar sau rit (pastoral) inițiatic.

Pe de altă parte, teoria actelor de vorbire, așa cum reiese din opera lui J.L. Austin și John Searle, pare a nu mai fi la înălțimea entuziasmului inițial. Înșiși creatorii ei și-au revizuit permanent conceptele, iar critica recentă îi reproșează că nu abordează întreguri textuale (doar propoziții singulare), eludează nivelul inconștient al interlocutorilor, are o abordare anglo-americană-centrică și este non-contextuală, în înțelesul cel mai larg (Rabinowitz 2008: 364-367).

Vom încerca în cele ce urmează să argumentăm că atât controversata *Miorița* cât și controversata teorie a actelor de vorbire au de câștigat din întâlnirea lor pe terenul hermeneutic.

Ce fel de text este *Miorița*? În Transilvania circulă sub formă de colindă, dar nu se integrează fără dificultate (colindă profesională? colindă de doliu?) în atmosfera sărbătorească a sfârșitului de an. În Moldova și Muntenia are forma baladei, o ipostază posterioară *Mioriței*-colindă. Epicul și dramaticul (dialogic) au forță în ambele cazuri și nasc dificultăți de interpretare.

Răspunsul pe care păcurarul îl dă „fărtaților” săi complotiști, în cea mai veche variantă cunoscută, culeasă în Bistrița-Năsăud în secolul al XVIII-lea, provoacă nedumeriri: „- Drajii mei verișori/Dacă pe mine mi-(ț)i omorî/Lângă mine punet(i)/Fluierul de dreapta/Buciuul de-a stânga” (Ștef 2005). În pofida condiționalului, exprimarea afectivă („drajii mei verișori”) și graba cu care se enunță „testamentul” induc, mai degrabă, iminența, nu a morții, ci a *omorării* sale. Dacă prezența dativului etic intră, să zicem, în tradiția expresivității populare, rămâne greu de explicat adresarea afectivă „drajii mei verișori” către potențialii ucigași.

În varianta clasică de baladă, la Alecsandri, răspunsul e adresat mioarei năzdrăvane: „Și de-a fi să mor/În câmp de mohor/Să spui lui vrâncean/Și lui ungurean/Ca să mă îngroape/Aice pe-aproape/În strunga de oi/Să fiu tot cu voi” (Fochi 1980)

Ca și în cazul colindei, răspunsul la anunțul morții sale prin conspirația celorlalți ciobani, e abrupt, e dat surprinzător de repede față de gravitatea celor aflate.

Variantele replicii condiționale sunt numeroase. În Moldova: „De m-or omorî”, „De m-a omorî”, „Dac-o fi să mor”. În Transilvania: „De mi-ți d-omorî”, „De mi-ți omorî” (Fochi 1980: 47,52, 62,177,178), „Fraților, fărtaților/ Voi dacă mi-ți omorî” (Ștef 2005), „De s-o vâji să mor ieu” (Taloș 1981: 122); în Ținutul Vrancei: „Di m-a omorî”, „iei m-or omorî”, „dacă m-a omorî”, „Și di o fi și mor”, „Dac-a hi să mor”, „Și de-ar fi să mor”, „Dac-ar fi așa” (Diaconu 1989,IV:7,11,12,139,280; III: 61,275).

Atât în varianta colindă cât și în varianta baladă se încalcă, în cadrul „principiului de cooperare” enunțat de Paul Grice, „*maxima de relație*” (a relevanței). E încălcată logica conversației. Într-o formă specifică, conversația dintre păcurarii complotiști sau mioară și ciobănelul amenințat cu moartea e similară conversației dintre Ilie Moromote și Tudor Bălosu, pe tema tăierii salcâmului, la începutul romanului *Moromeții*. Ciobanul mioritic nu pare a răspunde la avertisment, cel puțin într-o formă firească a îngrijorării. Logica epică nu suferă mai puțin, astfel că „sincopa” luptei vitejești l-a determinat pe Vasile Alecsandri să afirme: „Eu nu cred să fie întreagă” (Alecsandri [1850] 1971: 332). Într-o astfel de logică epică, baladescă, s-ar încălca, întrucâtva, și maxima griceană a *modului*, având în vedere intensitatea lirică și amploarea metaforică (alegoria) din final.

Accentul pe condiționalul ipotetic, în interpretare („dacă mor” „să mă îngroapați”, condiție ipotetică în cazul al cărei realizări se cere „testamentul” – săvârșirea rânduiei), ar lăsa loc unei posibile lupte vite-

jești între cioban și fârtății complotiști (Aron Densușianu și Ion Taloș au luat în calcul această ipoteză) și ar permite, în același timp, dezvoltarea ideii de reintegrare în firescul naturii, precum și cosmicizarea liturgică a morții (cf. Lucian Blaga, Mircea Eliade, N.Steinhardt ș.a.). Există însă variante care *par* neobișnuite prin modul în care sunt formulate și *sugerează* (cel puțin într-o structură de suprafață) o atitudine pasivă. În variantele următoare se renunță la fraza condițională și la modul condițional-optativ (o formă tranzitorie ar fi: „De-s gata de moarte” (Densușianu 1923:129)), folosindu-se indicativul viitor sau imperativul: „Ei m-or omorî”, „Și mi-l omora”, „Și m-or omorî/Să pui să mă-ngroape”, „Pe mine m-o omorî/Voi m-ați îngropa”, „Ei m-or omora”, „Ei m-o omorî/Voi să mă-ngropați”, „Cum l-or omorî”, „Omorâți-mă și mă-ngropați” (Transilvania) sau „Omorâți-mă/Și-ngropați-mă” (Banat) (Fochi 1980: 140,37,132,139,149,163,170,194,166).

Enunțurile la viitor sunt din sfera actelor de vorbire directe, reprezentative, iar cele la modul imperativ sunt „exercitive”, după Austin, sau directive, după Searle. Cum am menționat, astfel de asertive sau directive induc, aparent, ethosul pasiv al resemnării, prin afirmarea cu oarecare „certitudine” a actului uciderii.

În exegeza *Mioriței* s-a exprimat și opinia că textul intră în categoria *riturilor de inițiere* (Sanielevici 1931; Amzulescu 1979; Suiogan 2001; Mincu 2002 ș.a.). În acest sens, *Miorița* ascunde, dar și revelează, straturi arhaice de inițiere. Înainte de a fi baladă și a se conduce după o logică epică cu elemente supranaturale, *Miorița* e mit și rit.

În evoluția *Mioriței*, stratul „omorâți-mă/Și mă-ngropați” e, credem, cel vechi, iar „de-a fi să mor/ Să mă-ngropați” e o derivare târzie⁵. Stratul arhaic al *Mioriței* e dificil, însă, de înțeles într-o societate „modernă”, de aceea el este obturat de varianta clasică Alecsandri și alți „izotopi” textuali.

În limitele teoriei clasice a actelor de vorbire (Austin, Searle), *Miorița* nu devine un corp literar transparent. Abia o extindere a teoriei, pornind de la criticile sintetizate de Peter J. Rabinowitz, poate da rezultate, dezopacizând textul. Această ajustare a teoriei ar implica lărgirea principiului intenționalității și al exprimabilității stipulat de Searle (pentru a putea încorpora *inconștientul*, așa cum observa Derrida, pe

5. Adrian Fochi, dimpotrivă, crede că formularea din varianta Alecsandri, condițional ipotetică, e cea veche, celelalte formule, neclare, fataliste – în concepția sa –, fiind mai noi și reprezentând momente neesențiale în evoluția baladei (Fochi 1964: 255 – 267).

bună dreptate, în polemica sa din *Limited Inc.*), depășirea stadiului enunțurilor singulare și abordarea unor texte ample unitare, ca specii, genuri etc. și lărgirea ideii de context, la nivel antropologic socio-cultural.

Lărgirea principiului *intenționalității* ar revela *mythosul* care asigură substanța textului și care e produs al „inconștientului colectiv”, precum și al simbolurilor „spațiului mioritic”. Mitul, afirmă Eliade, „e așadar întotdeauna povestea unei «faceri»: ni se povestește cum ceva a fost produs, a început *să fie*” (Eliade [1963] 1978:6). „Facerea” prin „zicere” e și problema actelor ilocuționare performative, subsumându-se unei teorii generale a acțiunii.

Depășirea exemplului propozițional simplu de *speech act* înspre texte ample presupune acceptarea existenței unor *macro-speech acts*, a unor macro-structuri pragmatice definite de „*macro-purpose*” și „*macro-intention*” (v. Dijk 1977: 110). Este ceea ce observă și Ștefania Mincu în excepționala sa carte *Miorița – o hermeneutică ontologică*: „la nivelul ilocuției și mai ales ale perlocuției cuvintele nu atestă realul, ci doar îl joacă fictiv. Ilocutivul, la nivelul textului și al mesajului global (adică la nivelul unui macro-act de limbaj, nu al unui simplu enunț), împreună cu perlocutivul, presupun un defazaj net între semantică și semantismul logic obișnuit [...]. Crima este mutată în *text*, adică în sensul cuvintelor, în timp ce sensul actelor realului a fost schimbat radical prin acest simplu act de cuvânt, a cărui forță ilocuționară este aceea a unui sacrament” (Mincu 2002: 436). Ștefania Mincu abordează *Miorița* din perspectiva fenomenologiei heideggeriene, dar finalul cărții stă sub semnul orfismului și al actelor de vorbire, constituind, în același timp, o pragmatică ontologică. „Moartea nu se produce *decât* ilocuționară”, accentuează Ștefania Mincu (2002:433), iar în adâncimea textului pulsează practici arhaice de inițiere: „Pe planul ritualului *textualizat*, așa-zicând (cum este cel mioritic), *a spune* este în mod vădit echivalent cu *a face*, mai ales dacă luăm în considerare că textele de colindă aparțin poeziei ceremoniale și că prin urmare au avut și au funcții propițiatorii și terapeutice, precum și de fundare sau de refundare a lumii; în cazul nostru, a lumii pastorale. Faptul raportat Emiliei St.Milicescu de unii ciobani aromâni, că *Miorița* se folosește și ca *descântec*⁶, are aceeași semnificație. Cuvântul care face, discursul activ (cu acțiune directă

6. Constantin Brăiloiu intuia și el, în testamentul ciobanului, unda *descântecului*, a *vrăjii* ([1946], 1969 : 366). V. și Ovidiu Bârlea: „La baza lui [a descântecului] stă credința străveche în puterea cuvântului rostit într-un anumit context ritual de a se îndeplini întocmai, însușire comună cu poezia colindelor și în genere a urărilor folclorice, inclusiv blestemele” (1983: 13).

asupra realului) are aceeași valoare ca și practica, o substituie” (Mincu 2002:132).

În acest context ilocuționar arhaic, verbul „a muri”, care nu poate fi rostit în mod obișnuit la persoana I decât în sensul agoniei, primește atributul performativității. Macro-actul de vorbire ilocuționar din Miorița este o performativitate thanatologică înscrisă în des-cântarea lui „eu mor”, cu sensul „eu reasc”. Ar fi un ilocuționar declarativ, care, prin rit, schimbă starea lumii⁷. Există o convenție sacramentală care îl angajează pe neofit într-un proces de inițiere, „novicele se desprinde de copilărie și de iresponsabilitatea vieții de copil printr-o moarte rituală – adică a existenței profane – pentru a putea pătrunde într-o existență superioară, cea în care devine posibilă participarea la sacru” (Eliade [1958] 1995: 24; v. și Eliade [1957] 1991: 304-308). Macro-performativul thanatologic surclasează celelalte acte de vorbire din interiorul textului („de-a fi să mor” e un „content conditional”, nu un „speech act conditional” – cf. Dancygier și Sweetser, 2005 -, „noi te-om omori” e un promisiv-amenințare; „omorâți-mă și mă-ngropați”, în general întreg „testamentul”, un directiv), toate pierzându-și înțelesul în absența forței macro-ilocuționare.

Cercetări recente asupra fenomenului ritualic confirmă relația strânsă dintre rituri și speech acts, sub aspectul lor performativ, așa după cum reiese din studiile lui Stanley J. Tambiah: „Acțiunea ritualică este performativă, în trăsăturile ei constitutive, în aceste trei sensuri: în sensul austinian al performativului, unde spunând ceva înseamnă, de asemenea, a face ceva ca act convențional; în sensul, destul de diferit, al performanței scenice care folosește multiple media prin care participanții experiază evenimentul în chip intens; și în sensul valorilor indexicale – iau noțiunea în sensul lui Peirce – de existență, atașate și inferate de actori în timpul performanței” (Tambiah 1985: 128, apud Peirano 2000, p.11; v. și Tambiah, 1968, 1979; Ray 1973; Hall 2000; Olsan 1999). Performativitatea ritualică, într-o viziune de ansamblu, colaborează cu „semioza terapeutică” perlocuționară, cu catharsisul izvorât din „omorârea” morții (similia similibus curantur).

Miorița nu este un text autonom. Poate fi interpretat și așa, dar din el nu va rămâne decât o epică frântă și o frumoasă alegorie a morții-nuntă. Ochi pătrunzători și urechi ascuțite vor putea vedea/auzi sunetul îndepărtat al mitului, din străfundul cuvintelor. Literalitatea lor e opacă

7. Jacques Derrida: „Le «rite» n'est pas une éventualité, c'est en tant qu'itérabilité, un trait structurel de toute marque” ([1971], 1972:385).

la spiritualitatea ritualică. Dincolo de ele se află forța macro-ilocuționară a descântecului, a des-cântării de moarte, „the magical power of the words” (Tambiah). Până și un biet act directiv, ca cel adresat mioarei: „Să le spui curat/ Că m-am însurat/ Cu-o mândră crăiasă/ A lumii mireasă” iese din cumințenia locuționară (a spune curat= a spune limpede, fără înconjur) și primește pecetea sacrului, căci cele curate, în descântece, aparțin registrului sacru, iar cele necurate, registrului profan.

Bibliografie

- Alecsandri, Vasile (1971), „Românii și poezia lor” [1850], în *Poezii populare ale românilor*, ediție îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva.
- Amzulescu, A.I. (1979), „Noi observații despre Miorița-colind”, *Revista de Etnografie și Folclor*, nr.1.
- Austin, J.L. (2003), *Cum să faci lucruri cu vorbe* [1962], traducere de Sorana Corneanu, prefată de Vlad Alexandrescu, Pitești, Paralela 45.
- Bârlea, Ovidiu (1983), *Folclorul românesc*, II, București, Editura Minerva.
- Black, Elizabeth (2006), *Pragmatic Stylistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Brăiloiu, Constantin (1946), *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Kundig - Genčve; „Despre o baladă românească (Miorița)”, traducere de Emilia Comișel, în *Elogiu folclorului românesc*, antologie și prefată de Octav Păun, text îngrijit de Maria Mărdărescu și Octav Păun, avec un résumé, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Cavell, Stanley (1994), „Counter-Philosophy and the Pawn of Voice”, în *A Pitch of Philosophy Autobiographical Exercises*, Harvard University Press.
- Dancygier, Barbara și Eve Sweetser (2005), *Mental Spaces in Grammar. Conditional Constructions* Cambridge University Press.
- Densusianu, Ovid (1923), „Apendice. Variantele Mioriței”, în *Vieța păstorească în poezia noastră populară*, II, București, Editura „Casei Școalelor”.
- Derrida, Jacques (1972), „Signature événement contexte” [1971], în *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1988), *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, II.
- Diaconu, Ion (1989), *Ținutul Vrancei. Miorița*, IIHV, ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Bălu, București, Editura Minerva.
- Dijk, Teun A. Van (1977) „Pragmatic macro-structures in discourse and cognition”, *Communication & Cognition* 77, Marc T. de Mey et al. (eds.), University of Ghent.
- Eliade, Mircea (1991), *Eseuri. Mitul eternei reînnoierii* [1969] *Mituri, vise și mistere* [1957], traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică.
- Eliade, Mircea (1995), *Nașteri mistice* [1958], traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, Humanitas.
- Eliade, Mircea (1978), *Aspecte ale mitului* [1963], în românește de Paul G. Dinopol, prefată de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers.
- Felman, Shoshana (1980), *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Ed. du Seuil.
- Fish, Stanley (1981), „Ce se face cu Austin și Searle: teoria actelor de vorbire și critica literară” [1976], în *Poetica americană. Orientări actuale, studii critice, antologie, note și bibliografie* de Mircea Borcilă, Richard McLain, Cluj -Napoca, Editura Dacia.
- Fish, Stanley (1999), „With the compliments of the author: Reflections on Austin and Derrida” [1982], în *The Stanley Fish Reader*, H. Aram Veeseer ed., Blackwell Publisher Ltd.
- Fochi, Adrian (1964), *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Editura Academiei R.P.R.
- Fochi, Adrian (1980), *Miorița (texte poetice alese)*, antologie, prefată și bibliografie de Adrian Fochi, București, Editura Minerva.
- Gale, Richard M. (1971), „The fictive use of language”, *Philosophy*, nr.46.
- Grice, Paul (1991), „Logic and conversation” [1967,1975], în *Studies in the Way of*

- Words [1989], Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press.
- Hall, Kira (2000), „Performativity”, *Journal of Linguistic Anthropology*, nr. 9 (1-2).
- Hancher, Michael (1980), „Understanding poetic speech acts” [1975], în *Linguistic Perspectives on Literature*, Marvin KL Ching, Michael C Haley, Ronald Lunsford eds., Routledge & Kegan Paul.
- Landa, José Angel García (1991), „Stanley E. Fish’s speech acts”, *Atlantis*, nr.2.
- Leech, N. Geoffrey (1983), *Principles of Pragmatics*, London and New York, Longman.
- Llosa, Mario Vargas (2006), *Adevărul minciunilor* [2002], traducere din spaniolă de Luminița Voina-Răuț, București, Humanitas.
- Miller, Joseph Hillis (2001), *Speech Acts in Literature*, Stanford, Stanford University Press.
- Mincu, Ștefania (2002), *Miorița – o hermeneutică ontologică*, Constanța, Pontica.
- Moeschler, Jacques și Anne Reboul (1999), *Dicționar enciclopedic de pragmatică* [1994], coordonarea traducerii: Carmen Vlad, Liana Pop, Cluj, Editura ECHINOX.
- Ohmann, Richard (1981), „Actele de vorbire și definiția literaturii” [1971], în *Poetica americană, ed. cit.*
- Ohmann, Richard (1981), „Literatura ca act” [1973], în *Poetica americană, ed. cit.*
- Olsan, Lea (1999), „The inscription of charms in Anglo-Saxon manuscripts”, *Oral Tradition*, nr.2.
- Pavel, Thomas G. (1981), „Ontological Issues in Poetics: Speech Acts and Fictional Worlds”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.40, No.2.
- Peirano, Mariza G.S. (2000), *The Anthropological Analysis of Rituals*, Brasilia.
- Petrey, Sandy (1990), *Speech Acts and Literary Theory*, New York and London, Routledge.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington Indiana University Press.
- Rabinowitz, Peter J. (2008), „Speech act theory and literary studies”, în *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol.8, From Formalism to poststructuralism, edited by Raman Selden, Cambridge University Press.
- Ray, Benjamin (1973), „<<Performative Utterances>>”, *History of Religions*, nr.1.
- Reboul, Anne și Jacques Moeschler (2001), *Pragmatica, azi . O nouă știință a comunicării* [1998], traducere din limba franceză: Liana Pop, Cluj, Editura Echinox.
- Rorty, Richard (1982), „Is There a Problem about Fictional Discourse?” [1979;1981], în *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sanielevici, H. (1931), „Miorița sau patimile unui Zamolxis”, *Adevărul literar și artistic*, nr. 10.
- Searle, John (1977), „What is a speech act?” [1965], în John Searle, ed., *The Philosophy of Language*, Oxford University Press, 1971 (ediția a IV-a, 1977).
- Searle, John (1978), *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969 (ediția a VII-a, 1978).
- Searle, John (1977), „Reiterating the differences: a reply to Derrida”, *Glyph*, I.
- Searle, John R. (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press.
- Suiogan, Delia (2001), „Miorița-colind”, *Memoria Ethnologica*, I, nr.1, Baia Mare.
- Ștef, Dorin (2005), *Miorița s-a născut în Maramureș*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Taloș, Ion (1981), „Miorița în Transilvania”, *Anuarul de folclor*, II, Cluj-Napoca.
- Tambiah, S.J. (1968), „The magical power of words”, *Man*, nr.2.
- Tambiah, S.J. (1979), „A performative approach to ritual”, *Proceedings of the British Academy*, nr. 65.
- Tambiah, S.J. (1985), *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.



Compozitie
Ulei pe pânză

Ideea

Sorin Borza

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului



Tentativa de a declanșa o dezbatere privitoare la „ispita” intelectuală a consensului în estul Europei stă din capul locului sub dubla amenințare a indiferenței interlocutorilor: pe de-o parte fiindcă unii ar putea respinge discuția din rațiuni precum lipsa de interes public, iar alții cu argumentul că nu e un moment potrivit. Aș vrea să răspund de la început acestor obiecții aflate la dispoziția oricărei „gândiri europene” cu o observație plină de spirit practic. De cele mai multe ori lucrurile care contează au prostul obicei de a deveni importante pentru oameni doar *a posteriori*, atunci când efectele lor au făcut deja semne în istorie.¹ În consecință, nu pare foarte greu de înțeles pentru ce, în vremurile noastre rentabilitatea interesului pentru idei în înțelesul său consistent rămâne, oricum am privi chestiunea, un scandal logic. Cu sentimentul că subiectul poate fi dezbătut dincolo de suspiciunile privind caracterul deceptiv² al oricărui text trec rapid peste câteva obiecții calificate de mai degrabă de zelul interesat al interlocutorilor decât prin pertinentă³.

E ușor să ne închipuim faptul că o privire critică asupra efectelor sociale și politice ale consensului intelectual nu va fi preluată consensual.

1. Nu cred că îmi va fi prea greu să găsesc suficienți contemporani dispuși să vă confirme senin că intră în ordinea firescului interesul lor imediat pentru un eventual măcel în piața publică în detrimentul unui curs despre fisiunea nucleară la Universitate. Asta în condițiile în care, chiar și o persoană cu nivel de instrucție mediu ar recunoaște imediat faptul că impactul celor două evenimente asupra omenirii (orice o fi însemnând asta acum) ar avea efecte incomparabile.

2. Anumite analize socio-ideologice ajung la concluzia că orice text stă sub semnul unei dezamăgiri. Caracterul deceptiv diminuează pertința operei întrucât fiind concepută sub apăsarea unei nemulțumiri suferă de partizanat și contaminare ideologică.

3. Un „ton european” al abordării nu se poate susține cu argumentul sumar conform căruia la nivel comunitar (eventual poziția oficială a UE) este identică...

O tipologie a consensului sau un inventar al patologiilor asociate nu ar face decât să trezească apetitul polemic al unor contemporani destul de abili pentru a pierde esențialul: conformismul intelectual din Europa de Est nu contează pentru noi ca teză filosofică, ci trebuie înțeles în calitate sa de ideologie chemată să propună o direcție istorică în Europa. A înțelege natura conformismului în Est poate apărea drept țintă filosofică a unor cercetări cu caracter regional. În realitate, *faptul de a vorbi direct despre maladiile culturii consensului este un demers ceva mai modest: el legitimează un denunț al vasalității postmoderne* pe care economia globalizată îl propune unor națiuni în derivă.

Apare atunci cât se poate de previzibilă suspiciunea pe care o asemenea încercare de „lichidare” a confortului cotidian ar trezi-o în rândurile celor care nu se despart nici măcar în așternutul conjugal de morga academică. Riscul unei asemenea sentințe nu e doar eticheta de discurs provincial, fiindcă faptul de a îngroșa rândurile unei categorii destul de pestrițe de intelectuali care bocesc „soarta culturii naționale în aceste vremuri indigente” rămâne un neajuns pasager. Mi-e teamă că subiectul în sine suferă în mod explicabil de penuria interlocutorilor bine intenționați. O atitudine de tip *open-mind* ar putea fi costisitoare în situația în care plutonul de specialiști frecventabili din domeniu poate transforma miraculos personaje dintre cele mai inofensive în *persona non-grata*. Și în definitiv ce ar putea îndemna un intelectual respectabil să se expună în acest fel?

Consensul a constituit secole de-a rândul un ideal. De la contractualismul primitiv până la proiectul kantian al păcii eterne el părea să fie un țel pentru o lume marcată de violență și confruntare. Cunoașterea științifică fundamentează o formă specifică de acord interuman, dar oamenii pot acționa consensual și atunci când jefuiesc o bancă. E consensul științific mai puțin vinovat de acțiunile pe care le determină pentru că nu se concretizează nemijlocit în acțiuni criminale? E calculul statistic inofensiv atunci când stabilește că, în principiu, e mai eficient să punem în pericol viața câtorva soldați în Orient decât să trăim sub spectrul unei crize imediate a petrolului?

Pentru că subiectul este în mod evident un excelent subiect pentru un tratat consistent de filosofie, e rezonabil să observăm aici doar simplul fapt că termenul „consens” a preluat simpatetic ceva din aerul prietenos în care se mișcă noțiunea de democrație. Știm însă cu toții că ceea ce numim consens democratic are tot atâta legătură cu adevărul sau știința pe cât aveau vracii triburilor arhaice cu medicina. Școala modernă reflectă acest „spirit democratic” insistând suspect asupra misiu-

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului
nii sale formatoare: formând „competențe” școala substituie conformismul prin ignoranță (*conformism proletar*) o formă de conformism interesat (*conformismul elitei*). Din punct de vedere moral, conformismul elitei e mult mai vinovat, de vreme ce implică un conformism public pe un fond de neacceptare privată (*private disagreement*). Atitudinea publică golită de ghidaje morale poate avea diverse cauze, și pe acest fond putem discuta grade diferite de vinovăție. Totuși *principala maladie a culturii consensului în Europa de Est este conformismul interesat al elitei*.

E cât se poate de evident faptul că școala preia orice șoc social semnificativ care reflectă simptomatic criza morală pe care o acuză postcomunismul. Acest lucru e consecința directă a misiunii civice și politice a educației: „Le problème aujourd’hui est de former des citoyens, qui sont les membres d’une *cite à naître*, autrement dit censés, d’une part, entrer dans une communauté; de l’autre, avoir assez liberté pour en imaginer une autre. Donc l’école sera plus, désormais, qu’un organe assurant la continuité politique ou idéologique d’une cite.”⁴ Dar cum a fost posibilă pervertirea valorilor într-o societate care și-a recâștigat libertatea? Cum s-a ajuns la o formă de delegitimare a valorilor ridicată la rang de practică instituțională?

Analizele sociologice orizontale probează statistic corupția și suspiciunea globală față de derapajul economic și politic al unei societăți unde democrația respiră odată la patru ani. Postcomunismul a fost procesat la nivelul mentalului colectiv ca o oportunitate pentru descărcări sau ca pericol de vasalizare. Elita intelectuală a înlesnit încetățenirea acestei perspective prin neimplicare sau (mai grav) prin angajament interesat și consultanță ideologică. După o serie de tresăriri orgolioase societatea civilă din Est a suferit o implozie lăsând astfel drum liber unui discurs civic primitiv: cu fundamente culturale precare oameni validați exclusiv prin frecvența aparițiilor la televiziune au confiscat prestigiul elitei clasice. În aceste cadre avem la dispoziție doar soluții radicale. Demonetizarea prestigiului intelectual în Est trebuie stopată prin vertebrarea morală a dezbaterii publice. Nu am aici în vedere doar relocarea logică a unor teme europene ci și concedierea discursului populist. Precaritatea legitimității mediatice a opiniei trebuie adusă imediat în discuție. Cine și cât mai poate lăsa pradă indiferenței derapajul unui soi de neo-anarhism (indispus fără metodă) și abdicarea de la „spiritul european” care încearcă de o bună bucată de vreme medi-

4. Guyon, Patrick, *Pour une politique de l’esprit*, Ed Jerome Millon, Grenoble, 2008, p. 116

ul universitar din România? Ce au de spus intelectualii din Est într-o lume europeană unde conductele de gaz din Rusia fac elocvent filosofie comunitară?

Intenția de a cupla Estul retardat la „culturile majore” din Occident riscă să devină o fixație perimată. Oamenii de cultură din Est au toate motivele să se întrebe dacă nu cumva e momentul să-și reevalueze prioritățile având în vedere criticile tot mai consistente cu care se confruntă sistemele de educație occidentale⁵. Patrick Guyon observa că nu ne confruntăm azi doar cu un proces de transformare a școlii în furnizor de servicii educaționale, ci cu o veritabilă disoluție a unui tip specific de raporturi. Performanța culturală stă în mod nefericit sub semnul îndeplinirii (dacă se poate înainte de termen) a noului „plan cincinal”. Pe care nu-l mai fixează partidul, ci „recomandările” Comisiei Europene sau rapoartele Fondului Monetar Internațional. Cum orice depășire a producției implică investiții și tehnologii îmbunătățite, e de înțeles faptul că Universitățile noastre seamănă tot mai mult cu niște platforme industriale⁶. Va trebui să admitem la o analiză cât se poate de binevoitoare că ele produc în mare parte ceva ce nu se vinde foarte bine și (în definitiv) nu ar trebui să producă.

Cultură, contaminare ideologică și consens

Pentru că orice resentiment mai grațios scăpat pe Internet prin furia (deloc sacră) a vreunuia dintre restanțierii mei ar putea fi suspectat ca fiind *act fundamental de cultură* v-aș cere îngăduința să pasăm oarecum primitiv perplexitatea postmodernă față de orice definiție doctă a problemei, admițând pur și simplu că un act de cultură fundamental este un conținut spiritual la care se raportează o epocă în termeni de valoare.⁷ Cred că ar fi contraproductiv să invoc aici exemplul culturii grecești sau germane pentru că în mod evident trebuie să avem

5. Guyon, Patrick, *Pour une politique de l'esprit*, Ed Jerome Millon, Grenoble, 2008, pp 44-48

6. Manolache, Viorella, *Noua elită politică din România postcomunistă*, studiu (rezumat teză doctorală) „În România postcomunistă *elitele politice* au fost recrutate mai ales din rândul nomenclaturii și al tinerilor tehnocrați ai anilor '80 crescuți în spirit de perestroika sub aripa protectoare a regimului comunist. *Elita politică postcomunistă* s-a autoreprodus, pe fundamentul unui capitalism românesc marcat, în limbajul lui Teodor Baconsky, de o etică slabă și supus unui mecanism provincial de autoperpetuare.”

7. Folosesc aici conceptul de valoare în sensul său non ideologic și trans-istoric, ceea ce contează și oferă repere principiale și acționale pentru posteritate.

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului în vedere ceva mai mult decât atât. Pentru a nu rata o fixare mai aplicată a intențiilor mele aș mai spune poate că nici o nație nu e capabilă să facă istorie (în sensul clasic al termenului) fără ca mai înainte să fi produs un excedent epocal de cultură. *Istoria mare* e totdeauna un exces, în sensul în care ea pune în forme de civilizație cotidiană (uneori grațioase, alteori nefirești) un eveniment, o excelență culturală. Cultura, în forma ei exemplară, nu este un produs de serie. Dacă premisele la care am recurs sunt acceptabile, e limpede pentru oricine faptul că în mediul universitar (viguros vertebrat de un consens profitabil) excepționalismul cultural nu supraviețuiește pe termen lung. Ce fac și mai ales ce ar trebui să facă școlile într-o epocă unde spiritul carceral⁸ dictează lecția succesului și prefigurează destine?

Managementul rezonabil al raporturilor cu moștenirea culturală proprie derivă din calitatea judecăților de ordin cultural. Mediul universitar este cadrul formal unde judecățile capătă anvergură. Tezele ideologice extrag adesea motive de legitimitate profitând de prestigiul intelectual asociat catedrei. *Nici o dezbatere culturală sinceră nu poate evita angajamentul, dar își poate prezerva seriozitatea analizând onest riscul ideologic al oricărui discurs cu caracter public.* Cultura înaltă ca expresie insurgentă a ieșirii din spațiul intelectual securizat de consens nu este fatalmente produsul rațiunii, dar cultura care lasă semne în istorie e inevitabil articulată formal pentru a deveni normă de civilizație. Rumoarea academică pe care o provoacă lansarea unor direcții noi în cultură sau în științe nu derivă din penuria sistemului de cunoștințe, ci reflectă limitele de principiu ale rețetelor de preluare a oricărui conținut inclasabil. În termeni mai clari: revoluțiile intelectuale sunt mai degrabă rezultate ale unor interpretări noi (adesea indecente din perspectiva academică) pentru fapte cunoscute și nu invers. Ca orice structură rigidă, mediul universitar refuză să-și reevalueze arhitectura funcțională, pentru că orice decizie în acest sens ar permite o reșezare a raporturilor de influență (și implicit putere) în interior.⁹

8. Michel Foucault teoretizează magistral tema.

9. În România e de notorietate controversa puternic ideologizată a unor foști miniștri ai educației. Prestigiosul rector al UBB Cluj, profesorul Andrei Marga (și el fost ministru al educației), pe de o parte, și pe de altă parte noul val în frunte cu ex-ministrul Mircea Miclea (girat politic de premierul Emil Boc și de timidul ministru al educației Daniel Funeriu) sunt exemple ale felului în care doi intelectuali cu statură incontestabilă pierd cea mai bună ocazie de a reforma sistemul de învățământ românesc. A devenit clar și pentru neavizați că angajamentul interlocutorilor depășește cadrele dezbaterii de idei din clipa în care trimerile la biografii personale și recursul la „argumentum ad hominem” domină copios dialogul.

Universitatea este locul în care prestigiul intelectual se întâlnește cu puterea. De aici ideea, oarecum tradițională, potrivit căreia școala legitimează. Îndreptățirea de a porunci pe baza argumentului competenței nu e deloc nouă.¹⁰ Dar odată cu transformarea informației în sursă decisivă de putere¹¹ școala a devenit o țintă mult mai interesantă pentru competitorii politici. „On a fait l'hypothèse que le concept d'école-démocratique, établi comme pierre d'angle, est le motif générateur non d'une ordre commun mais de sa destruction, obligeant à porter le regard sur le fétiche démocratique lui même inquestionné. Finalement, on se demande si la démocratie ne trouve pas dans l'école *et sa fin... et sa fin*.¹² E de presupus că sfârșitul școlii și sfârșitul democrației sunt legate, dar în alt fel decât se temea Guyon. Oricum am privi chestiunea, sistemele educaționale moderne tind să preia și să păstreze pârghiile de validare intelectuală, pentru că prin aceste pârghii convertesc discursul public în resursă de autoritate politică. Această tendință (deloc nouă) se manifestă cu claritate în cazul regimurilor de factură autoritară.¹³ Educația formală și cultura în genere și-au asumat în lumea modernă o dimensiune ideologică mai transparentă nu pentru că ar fi vrut, ci fiindcă intelectualii nu au avut de ales. Iar *plasamentul prioritar în orizont consensual e răspunsul firesc al contaminării ideologice a actului de căutare a adevărului*.

Pentru că, la fel cu orice structură non-faustică, actul de cultura nu se prezintă simțului comun ca o emanație a logicii imediatului și nu poate fi propus spre consum reflexiv, el are nevoie de un vector de promovare și diseminare publică. Promovarea aduce finanțare și finanțarea asigură influență. Cercetarea științifică și elaborarea produsului de cultură implică cheltuieli și performanța e condiționată de accesul preliminar la resurse. Dar cine ar aloca resurse pentru a afla un adevăr care infirmă propria versiune (viziune) despre lumea în care era îndreptățit să ia decizii?

10. Când filosofilor vor fi regi și regii vor fi filosofi, spunea Platon, abia atunci cetățile vor fi conduse cu înțelepciune.

11. A lua decizii corecte înseamnă a dispune de informație

12. Guyon, Patrick, *Pour une politique de l'esprit*, Ed Jerome Millon, Grenoble, 2008, p. 117

13. Nazismul și comunismul exemplifică suficient această teză. Liga Națională a Profesorilor Național-Socialiști (NSLB) a furnizat constant rapoarte privind fiabilitatea politică a profesorilor care erau numiți în anumite funcții sau urmăreau doar promovarea în carieră. Sarcina declarată al NSLB era aceea de a crea noi educatori ai tinerețului german în spiritul național-socialismului. Majoritatea covârșitoare a profesorilor activi din Germania acelor ani erau membri ai ligii.

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului Catedre și partizani

Mediul universitar livrează frecvent teze sociale și câtă vreme o face fără pretenția de a produce verdicte e bine. Profesorii acceptă greu că e posibil ca vreunul dintre ei să nu fi cunoscut și să nu fi spus adevărul în domeniul unde și-au prezumat competența. Există de aceea în toate domeniile concurență permanentă și școli de gândire pe poziții de adversitate. Tocmai de aceea valorile de cultură nu devin (decât prin accident) o marfă pur academică. Ele nu se sprijină pe o formă determinată de știință, chiar atunci când sub anumite aspecte, o implică. Valorile culturale sunt ușor de recunoscut pentru că ele depășesc cadrele convenționale ale consensului¹⁴.

Cultura ca act social fondator denunță și corectează o lipsă de sens, dar e mai mult decât o expresie a științei: înainte de toate, cultura e o formă de ieșire din impotență. Dacă actul cultural e o formă de înțelegere a lumii care sa apucat metodic de treabă (în plan social) atunci e cât se poate de firească tentația ideologiilor moderne de a se „echipa” cultural. Activitățile de tip academic au primit o miză pronunțat politică nu pentru că intelectualul ar fi devenit în mod spontan mai eficace pe linia capacităților sale de a face descoperiri științifice sau pentru că prin arta sa poate spune un adevăr nou, ci pentru că e un agent privilegiat de influență. Exploatarea politică a credibilității câștigate la catedră e înlesnită de o întregă mitologie țesută în jurul competenței tehnocraților. Acest lucru a condus în final la deplasarea centrului de greutate al autorității profesionale din zona a „ceea ce știe” un profesor în spațiul a „ceea ce poate face” (eventual a făcut).

Preferința colectivă pentru validare prin conformism e explicabilă în acest context și capacitatea de a lucra pe ipoteze abstracte a devenit treptat o dexteritate puțin spectaculoasă și socialmente nevandabilă. O societate care știe totdeauna cum se face un lucru și nu e interesată mai niciodată „la ce bun”, tolerează bine produsele culturii convenționale. *Calificat prin eficiența lui socială, individul preia adevărul pe dimensiunea sa instrumentală și consumă cultura ca pe o resursă competitivă.*

Conformismul¹⁵ complezent al intelectualului din Est e calibrat în profunzime de rațiuni pragmatice. El nu are prea multe în comun cu

14. Principala virtute a intelectualului de azi o reprezintă pragmatismul. A încetat a mai vâsli împotriva curentului din motive practice. Proslăvește concepte precum *europenizare, solidaritate, prosperitate, este corect politic*.

15. Allen (1965) a sugerat patru combinații posibile de conformism: *conformism public și acceptare privată, conformism public și neacceptare privată* (private disagreement),

solidaritatea înfricoșată a proletarului aflat mereu în căutare de validare¹⁶. Conformismul conjunctural al muncitorilor este în acest sens mult mai greu de încriminat din punct de vedere moral.

Regimul comunist a impus rigori ale muncii intelectuale care nu puteau fi luate în serios, și acest aspect a înlesnit practicarea unor forme de dizidență care nu erau receptate represiv. Arta angajată s-a descalificat prin uzură și ironia populară a detensionat constructiv câmpul dezbaterii intelectuale. Comunismul producea cândva cultură de calitate pentru că actul cultural era singura formă de evaziune tolerată în sistem. Postcomunismul face recurs la o rețetă mai veche a duplicității și apetența publicului pentru cultură e lipsită de motivații profund intelectuale: e vorba, mai degrabă de un efort de *upgrade* calculat în termeni de randament social. Intelectualul consensual citește pentru a fi instruit. El are în fișa postului (ca sarcină) lectura și se confruntă periodic cu măsura cuantificabilă a progreselor sale.

Cultura nu reclamă imperativ seducție, chiar dacă seducția rămâne un argument pentru inevitabila înrădăcinare a culturii dincolo de tenacitatea lui „a ști”. Dincolo de orice catedră care livrează cultura ca resursă social competitivă stă un „artizan” și un „negustor”. Profesorul modern oferă „servicii educaționale” și urmărește centrarea actului educațional pe „formarea de competențe”. Dar oricâtă pricepere ar dovedi în promovarea produselor, el nu-și poate trăda condiția. Educația de calitate și serviciile educaționale sunt activități cu ținte diferite. Serviciile educaționale presupun proceduri, educația este o preocupare continuă pentru dezvoltarea personală și o vocație. Mai direct spus: exportul buștenilor și educația au norme de bună execuție fără capitole comune. Ipoteza, oarecum seducătoare, că de dragul obiectivului educației de masă (eventual *life long learning*) ar fi mai nimerit să ne concentrăm pe standarde pedagogice clare generează o regretabilă confuzie la nivel de sistem: mai multe examene și mai multe diplome nu înseamnă nemijlocit mai multă cunoaștere și mai

nonconformism public și neacceptare privată, și nonconformism public și acceptare privată. Cazul de conformism public și neacceptare privată, specific mediului academic din Est, constituie ceea ce literatura de specialitate americană numește complezență.

16. Muller, Florin, *Rev. št. Pol. Rel. Int.*, VI, 1, p. 71-76, București, 2009. „Conformismul este completat, în cazul muncitorimii și țărănimii, și din permisivitatea (sau din incapacitatea de a schimba ceva) Partidului-Stat de a (se) constitui (drept) o subcultură de tip urban care drenează, mai ales în anii '80, nemulțumirile și starea de complacere în sistem. Conformismul este însoțit și de deresponsabilizarea tot mai clară a muncitorimii...” (<http://www.ispri.ro/content/revista/1%20site/71-76%20Florin%20Muller.pdf>)

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului multă competență. Dorința firească a unei societăți de a pregăti oameni dispuși și capabili să facă ceva pentru semeni nu justifică în nici un fel reorientarea școlii spre o formă de știință accesibilă (așa numita știință de masă). Incapacitatea unei societăți de a face filosofie la cel mai înalt nivel se regăsește (ca efect) direct la nivel politic decizional. Actul de guvernare implică o formă determinată de știință. Însă politica, așa cum credea Platon, e totodată o formă de artă și în acest sens are toată îndreptățirea să pregătească terenul pentru soluții originale. Capacitatea de a gestiona politic situații istorice aparține doar personalităților marcate de o viziune clară și sănătoasă a lumii. În absența culturii nu putem vorbi de perspective sănătoase. Națiunile cu parcurs istoric important au manifestat în premanență interes pentru acte originale de cultură, și acest interes a fost mereu încurajat politic.

Cred că sunt încă destui aceia care ar găsi îndreptățită constatarea că o cultură maturizată înlesnește destulă înțelegere¹⁷ a lumii și numai întâmplător o formă exclusivistă și bine determinată de știință a seducției. Cultura întemeiază în primul rând un raport cu lumea trăită și doar în subsidiar dă lecții de întreținere a unui dialog convivial cu interlocutorii. Sub raport metafizic, această întâmplare apare mai clar în expresia: cultura structurează regulile de gestiune ale căutărilor noastre de Ființă. Ea urmărește să spună ceva esențial în raport cu sensul ființării.¹⁸

Dar așa cum o pictură nu este un amestec de culori și o simfonie nu e o combinație elaborată de sunete, cultura nu e o succesiune de acte conformiste ce înlesnesc accesul la un standard social. Așa stând lucrurile, mă tem că transferul de cunoștințe dinspre catedră spre student e pe drept asemănat de mulți cu exportul de bușteni din munții României către fabricile germane de mobilier. O asemenea ipoteză nu e deloc seducătoare și sunt sigur că ar întâmpina destulă rezistență chiar din partea celor care au realmente ceva în comun cu valorile culturii din Europa de Est.

În lipsa oricăror repere faptul de „cultură temeinică” are rolul de a conserva o anumită inocență a judecății¹⁹. Această doză inițiativă de

17. Înțelegerea implică obligatoriu cunoaștere dar nu se rezumă la cunoaștere.

18. Faptul că se pot invoca în acest context concepte ale gândirii heideggeriene nu l-au împiedicat pe celebrul filosof ca în perioada rectoratului la Freiburg să își denunțe colegii (Hermann Staudinger sau Eduard Baumgarten) ori foști studenți (Max Muller) ca fiind incompatibili cu național socialismul.

19. E vorba de a recunoaște aici că utilitatea nu poate fi criteriu ultim de legitimare a acțiunii umane. În absența acestei conștiințe orice cultură pare a fi doar un moft.

inocență o expune la ridicol și acesta este un risc pe care mediul universitar îl consideră inacceptabil. Faptul esențial de cultură poate trece neobservat din rațiuni ideologice și această discreție constituie una din frânele istoriei. Dacă orice „act fundamental de cultură” este un act riscant, reciproca se confirmă mai rar. Asta ar trebui să ne facă mult mai înțelegători față de majoritatea personalităților academice care vor prefera să profite cu seriozitate și aplomb de pe urma acelei „științe cuminti” (Popper) care îți poate aduce recunoașterea publică și un statut social și financiar respectabile.

Presupun că apar adesea situații în care cunoașterea se articulează pe rigori independente de orice preferință. *Nu cred însă că în epoca noastră se mai poate dezvolta vreo formă de știință imună la orice axiomatică determinată de un mod preliminar de înțelegere a lumii.* Un raport politic asociat însoțește orice formă omenească a înțelegerii. Asta fiindcă actul cunoașterii presupune distincții și dezvoltă atitudini. Cunoașterea face cu puțință judecata de valoare care stă la originea deciziei de a trece la acțiune. Mai clar spus, nu cred că cineva care face azi știință poate pretinde fără teama de a greși că nu a fost niciodată implicat în politică. În orice caz e abundent probat faptul că inteligența dispusă să poarte papion²⁰ va fi expusă invariabil „suspiciunii de masă”²¹ pentru bunul motiv că orice prost își poate cumpăra fără prea mari eforturi un papion în vreme ce, oricât de îndestulat ar fi cineva nu sunt cunoscute metode certe prin care cineva și-ar putea îmbunătăți contra cost coeficientul de inteligență.²²

Ar fi o naivitate să ne închipuim că apărătorii conformismului vor uita să deplângă lipsa noastră de respect față de adevăr. Nu cred că atunci când se vorbește în acești termeni despre conformism și educația de masă oamenii ar trebui să-și întrețină iluzia că se pot face, din cine știe ce motive, mai bine înțeleși. E totuși la îndemâna oricărui om de bun simț să constate că, în vreme ce un tânăr dorian ar fi putut înțelege dintr-o privire cercurile și calculele lui Arhimede, un vajnic soldat al Romei a fost gata să-l execute fără să se fi preocupat vreodată de rosturile geometriei.

20. Să renege profitul imediat al plasamentului conformist.

21. A face politică înseamnă, în definitiv, a avea un interes.

22. Asta nu înseamnă cătuși de puțin că nu poți obține, la nevoie, dacă dispui de suficientă șpagă, de o acreditare formală (cu parafă de la guvern) a unor competențe remarcabile în cele mai esoterice domenii.

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului Despre libertatea virtuală și cultura combativă

Presupun că, în aceeași ordine spirituală ne-am obișnuit mult prea repede să punem cultura pe seama unei anumite dexterități speculative mânate otova de nevoile tot mai frivole de „dezvăluiri” pe care le încurajează mass-media modernă. Consumul frugal de cultură și o anume intimitate cu ironia populară e prima consecință a industrializării producției de semnificație. Această intimitate predispozează o seamă de „oameni ai timpului lor” la tot felul de jonglerii verbale cu alură de autoritate concesionată la catedră. Nu cred că mai miră pe nimeni felul în care, odată postată pe Internet, orice opinie mai bine dresă din condei poate pretinde condiția de analiză cu relevanță publică. Prezumția de autoritate domeniială a acestui tip de mărfuri persistă de obicei până în clipa în care un preopinent mai tenace ar reuși să convingă un virtual auditoriu că „expertul” în cauză e, conform unui clișeu capcană, mai puțin inteligent decât cititorii săi. Cred că cea mai mică suspiciune în acest sens²³ ridică imperativ problema dacă și în ce fel un asemenea text mai poate fi scris.

Încăpățânarea nefirească de a „presta” cultură la botul calului combinată cu pasiunea solidară pentru expresiile accesibile e simptomul vasalității combative. Odată intrat în etapa sa combativă, postcomunismul din Europa de Est se arată ostil confirmării valorilor prin cultură (identificare de extracție clasică), dar păstrează subsidiar nostalgia terenului ferm de validare prin *sensus communis* (care nu e neapărat acultural ori sub cultural). Teza lui Michel Foucault conform căreia e necesar să regândim angajamentul politic al intelectualității în termenii adevăr-putere și nu în baza cuplului știință-ideologie s-a născut tocmai din constatarea că munca intelectuală profesionalizată trebuie să renunțe la a se privi pe sine ca meșteșug. Pentru elita intelectuală postcomunistă această teză este cât se poate de actuală²⁴. În termeni foarte preciși el afirmă că nu se pune problema ca intelectualii să critice acele conținuturi ale științei suspecte de a fi contaminate ideologic, ci să promoveze, dacă este cu putință, o nouă politică a adevărului. „Problema

23. Cum că cititorii unui text ar fi fără excepție mai inteligenți decât autorul.

24. Manolache, Viorella, *Noua elită politică din România postcomunistă*, studiu (rezumat teză) „Elita consensuală și cea periferică, întemeiate pe compromisul istoric s-a (re)activat ca urmare a întoarcerii elitelor la rolurile lor inițiale. Profesionalizarea elitelor politice s-a petrecut pe fondul constituirii unei elite economice distincte de cea politică. Victor Neumann plasează revenirea antielitelor convertite în noi elite, sub o anume viclenie a istoriei care a făcut posibilă revenirea segmentului comunist format la lumina ideologiei anilor '50, în prim-planul vieții publice din România.”

nu este să schimbi conștiința oamenilor sau ceea ce au ei în cap, ci regimul politic, economic, instituțional, al producerii adevărului.”²⁵

În orizontul *vasalității postfeudale* Estul Europei echipează propria *modernitate ratată* prin criterii de import. Nevoia acută de consens cu spiritualitatea (în definitiv cu lumea) occidentală pare să fie mai mult decât un vechi complex de inferioritate. Prins între „pereții” singurătății lui aglomerate omul recent din Est e mai dispus să trișeze ca oricând. Incapabil de reacții neprovocate, el are la dispoziție un întreg arsenal de exotisme. Libertatea, ca dotare personală, rămâne pentru el un accesoriu cu destinație demonstrativă. Ar trebui să fie foarte clar pentru oricine că *nu ești niciodată liber doar fiindcă un guvern sau altul îți dă garanții constituționale pentru asta, ci trebuie să dispui de o înțelegere operațională a stării tale și a lumii fără de care nu poți profita de un sens concret al acestei libertăți*. Vasalitatea postfeudală e înșesată de indivizi lipsiți de libertate. Acești oameni nu și-au pierdut libertatea printr-un mecanism clasic care generează limitări ale opțiunii. Problema lor rezidă într-un profund deficit de natură culturală. În absența articulării unor norme validate prin experiențe de ordin cultural-național, omul nu poate asuma un sens concret și personal al acțiunii libere. Atitudinea extrem conformistă a intelectualității post-sovietice și este principala formă de limitare a libertății. Cultura în calitate sa de temei al autonomiei intelectuale e singurul manual care poate oferi instrucțiuni valide despre felul în care ar trebui să-ți folosești (ca om) libertatea.

Universitățile din Estul Europei au pierdut cursa pentru excelență în momentul în care s-a dovedit că serii de licențiați care nu au probat niciodată capacitatea de a lua decizii reductibile pe cont propriu au performanță socială spre deosebire de colegi mai creativi dar mai puțin dispuși la compromis. Arhitectura universitară e în pericol de implozie și acest pericol are ca principală sursă presupuziția că educația pentru disciplină (în toate sensurile) ar fi mai rentabilă pentru sistem. Statul e în mod evident suprastructural în raport cu o serie de rețele de autoritate și se află în imposibilitatea de a acoperi întregul câmp al raporturilor de putere: Universitatea a devenit un câmp experimental pentru o tehnologie politică.²⁶ Acuplarea ideologică a rezultatelor științei nu e o ino-

25. Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, trad. rom. Bogdan Ghiu, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 410

26. Foucault, Michel, *op. cit.* p. 429 „Sunt tehnici de dominare de o raționalitate extremă. Fără a mai vorbi de colonizare, cu modul său de dominare sângeroasă; e o tehnică gândită cu maturitate, voită în mod absolut, conștientă și rațională. Puterea rațiunii e o putere sângeroasă.”

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului vație a modernilor. Dar „*artizanatul*” *intelectual la o asemenea scară este posibil doar în orizontul unui regim politizat al producției de adevăr*. Prima măsură pe care universitățile din spațiul postcomunist trebuie să o pună în aplicare pentru a se relansa competitiv este *decuplarea prestigiului activității de cercetare științifică de pretențiile de autoritate decizională în plan politic*. Orice om politic face recurs la specialiști dar nu fiindcă simte nevoia de mai multă expertiză, ci fiindcă se teme ca altminteri ar putea avea o problemă de legitimitate. Din punct de vedere politic, școala, la fel ca biserica, sunt privite eminentamente ca resursă de putere. Când sistemul oficial de justiție are probleme de credibilitate, cum e cazul în România, cu atât mai mult opinia publică recurge la o formă alternativă de „*informal justice*”. Intelectualii dispun de o formă consistentă de autoritate care produce indiscutabil influență. Ei contează politic în măsura în care ceea ce vehiculează public e convertit mediatic și folosit argumentativ cu valoare de sentință.

Diminuarea dramatică a prestigiului pe care îl conferă catedra e o consecință a angajamentelor ideologice ale noului val de intelectuali. S-a dovedit clar că majoritatea nu aveau ca suport un set de convingeri ci o țesătură de interese.²⁷ Acești oameni vor fi tot mai greu de „utilizat” politic și acest lucru va produce, în mod paradoxal, un viraj prudent dar deja sesizabil al mediului universitar spre spațiul aseptice din laboratoarele de cercetare. Nu e mai puțin adevărat că între lumea universitară și lumea politiciii va rămâne mereu un coridor îngust care nu va fi închis niciodată. Presa va ține în *stand by* fără remușcări orice ins care poate fi încartiruit în această nișă și ale cărui dexterități retorice asociate cu un deficit camuflat de articulare personală îl pot recomanda pentru azil. Azilanții *talk-show* nu sunt pe de-a întregul nici profesori, nici jurnaliști și totuși televiziunile îi prezintă ca analiști sau oameni de cultură. Ce cultivă ei la ore de maximă audiență recoltează politicienii în urnele de vot.

În acest spațiu îngust proliferază o „cultură de risc major” care a intrat pe piața globală de informație cumva la concurență cu șansoneta și tabloidul. Amenințată de lipsa îngrijorătoare de consistență, acest tip de cultură și-a confecționat clișee și subzistă prin pedanterie²⁸. Câtă vreme are ratingul asigurat, această bolboroseală academică va trafica

27. Nu știu cât de semnificativă ar putea fi (în acest sens) întâmplarea că Traian Ungureanu sau Cristian Preda au devenit europarlamentari pe listele Partidului Democrat-Liberal, iar H.-R. Patapievici conduce onorabil Institutul Cultural Român. În mod cert ei nu ar fi găsit niciodată susținere din partea unei puteri ale cărei acțiuni ar fi fost în scrierile lor subiect de critică.

28. Manolache, Viorella, „*Elita mediacrației*” reprezintă segmentul ocupațional care deține puterea asupra mijloacelor de informare în masă, apelând la conformism intelec-

fără resentimente servicii ideologice și de pe urma ei se va trăi bine. Lipsit de conținut discursul analiștilor „cu normă întreagă în presă” introduce în spațiul public un set de prejudecăți frecventabile din punct de vedere politic. În contrapartidă, deconectat de la exigența modernă de rating actul pur de cultură riscă subfinanțarea prin lipsă de aderență la disciplina de sistem. Cultura de risc major pe care o întreține mediatic puterea supraviețuiește la dispoziția unor interese politico-economice care nu au tendința naturală de a produce istorie, ci mai degrabă preocuparea obsesivă de a produce profit. Și din păcate, în afara unor excepții conjuncturale, profitul cultural nu se naște de pe urma vreunei forme de subcultură a profitului. *Cultura profitului e spațiul de manevră al oportunismului universitar*. În acest spațiu au proliferat cei câțiva proprietari de „cultură esențială”. Pentru servanții consensului cuvintele sunt doar vehicule ale unor „delicte profitabile”. Ei au monopolizat televiziunile și nici o voce de la catedră nu se aude mai clar. Dacă sunt întrebați ei au invariabil soluții statistic relevante pentru inadecvarea structurală de care dă dovadă Hamlet și tratament complet pentru aparentul deranj emoțional pe care îl manifestă Ivan Karamazov. Pentru ce se păstrează ei în grațiile puterii n-ar trebui să fie un secret pentru nimeni.

Universitatea, în goana după excelență regurgitează forme aberante de licență pentru banalitate. Cei pe care pașii i-au purtat cândva pe culoarele vreunei școli superioare știu foarte bine la ce mă refer. Sunt destui inventatori ai apei calde care urcă zilnic la catedră cu aerul că, într-un fel sau altul, istoria științei se confundă cu propriul destin intelectual.

Vasalitatea postfeudală și cultura

Prezența formelor frecventabile de știință în orizontul discursului academic nu are în sine nimic incoerent. În definitiv Universitatea nu are misiunea de a pregăti revoluții. Gândirea insului „disciplinat” prin consens rămâne însă un reziduu toxic al tehnologiilor de putere. Ca

tual, invectivă și slogan, iar elita intelocrată, acel comentator aparent critic care se adresează unei audiențe nespecializate în probleme de larg interes public.(...) Pe un astfel de fond agonice, intelectualul public devine din ce în ce mai public și din ce în ce mai puțin intelectual, dovedind o diluare a sa în favoarea politicului care își intră, tentacular, în drepturi.”

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului formă intelectuală a dexterității această gândire dezvoltă o perspectivă fatalistă asupra libertății. În temeiul său a luat naștere o perspectivă asociată întreținută politic. Educat pentru docilitate culturală, intelectualul din Est se mișcă în orizontul unei *industrii a scuzei*.²⁹ Vinovat pentru întâmplarea de a fi exponentul unei culturi minore, e mereu apăsător de teama că ar putea pierde vreo licență din Occident. Autorul castrat prin exces de complezență e produsul tipic al acestei *culturi a vasalității*. În absența unui efort larg și coerent de abilitare a culturii naționale, o societate (oricare ar fi subtilitățile ei) e condamnată la minorat. Cultura minoră e, prin definiție, spațiul propice vasalizării. Intelectualul din Est e lipsit de curaj social. Pericolul de a fi acuzat de autism cultural i se pare amenințarea fundamentală. El gândește și scrie doar sub presupuziția securizantă că, la adăpostul bibliografiilor de referință, orice posibilă critică se va limita la un dezacord previzibil cu privire la detalii fără însemnătate.

*Cultura vasalității este moștenitoarea directă a modernității ratate din Europa de Est. Ca raport politic vasalitatea postfeudală e posibilă doar în calitate de reflex al acestei culturi. Culpă morală a intelectualilor din spațiul postcomunist decurge în mod direct din incapacitatea de a indica decidenților politici fundamente morale ale acțiunii. Modernitatea ratată a împiedicat generația de intelectuali postbelici din România să fundamenteze orice formă de *Leit-kultur*.³⁰ Sursa deficitului etic cu care se confruntă lumea postcomunistă este direct legată de penuria cuvântului puternic și simplu. Acest cuvânt rămâne – de la Platon până în zilele noastre – sarcina filosofiei. Eșecul politic al Estului este înaintea de toate eșecul unui mod de a gândi.*

Determinarea deontologilor media de a arăta în mod repetat ce nu s-a făcut cum trebuie este în acest sens edificatoare. Analiza politicilor publice se concentrează simptomatic (și profund ineficient) în zona delimitării vinovățiilor. Subiectul predilect al unei societăți dominate de calamități ierarhice e corupția. Știm că ea există și o înfierăm cu mânie, dar evităm să-i privim în ochi pe corupți. Această „sfială” colectivă e întreținută cu metodă de beneficiarii ei potențiali.³¹ Cu resurse de expresie limitate drastic prin exigența de *pertinență de masă* discursul public e preluat *a priori* ca o tentativă camuflată de *reparatio*. Mai clar

29. Producția de explicații decente privitoare la un anume trecut e principala lor preocupare.

30. *Leit-Kultur*, arta sau cultura conducerii.

31. Presa de trust din Europa de Est nu a avut nici un fel de reținere în a cosmetiza problemele din justiție ale patronilor.

spus: vrem să știm cine trebuie să plece de la putere și nu vorbim decât foarte rar despre ce ar putea face cu puterea aceia care sapă de zor la temelia ei. Vrem să fim răzbunați și aici se termină abrupt așteptările politice ale unei generații eliberate de comunism dar lipsită încă de libertate.

Libertatea și democrația sunt termeni preluați la nivelul conștiinței publice ca un pachet de semnificații corelative. Progresele tehnologiilor au descoperit treptat faptul că în vreme ce fețele democrației se multiplică (adesea îngrijorător) libertatea rămâne unică.³² Democrația vie se dezvoltă pe canavaua tensionată a dialogului politic. Numai că sub pretextul dezbaterii cultura vasalității introduce în societate violența. Violența limbajului politic în Europa de Est nu mai are nevoie de probe în condițiile în care discursul de autoritate are accente resentimentare transparente. *Discursul public explică și implică, angajează subiectiv fără să fundamenteze*. El rămâne prioritar un accesoriu al ideologic al persuasiunii electorale.

În acest context zvonul a devenit spațiul privilegiat al producției de semnificație. Efectul public al acestei întâmplări e ușor sesizabil. Am moștenit (ca indivizi, dar și la nivelul comunităților) o propensiune detestabilă pentru tonul conspirativ și adevărul șoptit pe la colțuri. Stenogramele convorbirilor private ale adversarilor urmează să califice moral o clasă politică unde diferența dintre cei simpatici și cei corupți se pierde printre bancuri și aluzii deocheate.³³ Frustrarea hrănește în planul discursului cotidian vulgaritatea și în planul discursului politic cinismul și violența. În criză de cavaleri vasalitatea postfeudală nu e orizontul confruntării virile. Sufocat de intrigi Estul a devenit domeniul vaeților. *Post-comunismul rămâne în perspectivă psihanalitică un spațiu al castrării*. Aluzia și subtextul rămân constante ale discursului în spațiul public. Duplicitatea apare drept tehnica proprie performanței într-o societate unde limbajele cod tind să substituie limba. *Preeminența subtextului asupra textului* e un element de continuitate pasivă care instalează ferm post-comunismul într-o criză care nu are nimic de a face cu modernitatea.

Limbajul encratic³⁴ contemporan este moștenitorul al unei *experiențe a disimulării* pe care mediul universitar o preia sub spectrul

32. Orice noi „fețe ale libertății” au pretins unii a fi descoperit, acestea s-au dovedit de fiecare dată a fi simple măști.

33. Ar fi o dovadă de mare naivitate să privim publicarea stenogramelor unor convorbiri telefonice purtate de oameni politici sau oameni de afaceri potenți din România (în perioada 2007-2010) ca un act de justiție reparatorie.

34. Ca limbaj al puterii.

Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului unei complicități premeditate. Oameni care decid în domenii esențiale ale vieții publice au refuzat metodic să intre frontal în confruntări de idei (folosind „scutul” seriozității ca scuză) și totuși opiniile lor traversează ferm zona care livrează repere publice de valoare. Ei întrupează exemplar, înțepeniți sub solemnitatea unor cariere fără erori, o formă tristă de docilitate. Ca modele de succes social ei conservă mimetic o dispoziție colectivă pentru vasalitate la nivel de sistem.³⁵ Acum nu ar trebui să ne mire deloc pentru ce mulți tineri sunt gata să treacă cu vederea ceva foarte simplu și pe înțelesul oricui: *cineva care scrie cărți nu e neapărat intelectual și faptul de a cunoaște amănunțit câteva cărți de filosofie morală nu te face nici înțelept și nici respectabil.*

35. Duplicitatea limbajului și șmecheria academică sunt încurajate prin lipsa publică de reacție. Disimularea devine un soi de exercițiu de strategie tolerabil, cu argumentul că ar fi doar un produs al tranziției.

Ideea

Virgil Iordache

Zbor periculos



Prin cartea „Profetul și oglinda fermecată”¹ Madeea Axinciuc ne îndeamnă să punem aripile de ceară și să ne avântăm spre soarele textelor sacre, poate chiar dincolo de ele. Zborul este razant și periculos. Trei porți se află în fața cititorului. Prima dintre ele este însăși cartea. A doua este „Călăuză rătăciților”, tratatul² lui Maimonide despre care ni se vorbește. În fine, a treia sunt textele sacre, spre referenții cărora ne călăuzește Maimonide. Corespunzător acestor porți avem trei niveluri de lectură. Primul nivel este obișnuit, vedem unde vrea să ajungă autoarea și cum vrea să ajungă acolo. Al doilea nivel este unul unde nu prea avem libertate de mișcare, cel puțin dacă nu știm iudeo-arabă, și trebuie să avem încredere în ghidajul oferit din plin de carte. Dar la al treilea nivel ne putem lua zborul interpretativ, re-creativ, delimitând negativ. Acest ultim nivel nu mai poate aparține autoarei sau lui Maimonide, ci este asumat explicit de cititor. Dar să pornim la drum.

Prima poartă

Cum te poți apropia autentic de un tratat-îndrumar pentru credință? Doar printr-o „abordare naturală, vie”³, care deschide textul nu doar către specialiști, ci către întreg publicul interesat „de alt spațiu de gândire”. Poarta de intrare în tratat, „fiindcă trebuie aleasă o poartă”⁴, este imaginația și profeția. De ce aceasta și nu alta, ne-am putea întreba. Și de ce o abordare originală? Răspunsul este chiar cartea Madeei Axin-

1. Axinciuc, M., 2008, Profetul și oglinda fermecată, Ed. Humanitas, București

2. Scris în iudeo-arabă în secolul XII

3. Axinciuc 2008 p11-12

4. Op.cit. p12

ciuc, dar exigența vine, se argumentează, din tratatul pe care ni-l înfățișează. „Originalitatea oricărei abordări” apare „nu ca merit al cercetătorului, ci ca răspuns la provocarea inedită a lui Maimonide”. E vorba despre hermeneutica infinită și creativă a textelor sacre, „nu fără a impune categoric limite ale interpretării”, este drumul infinit către Dumnezeu, drumul spre care ne călăuzește chiar Maimonide. Rezultă atunci că, așa cum tratatul este un îndrumar adresat rătăciților de la drumul către Dumnezeu, la fel și cartea despre cartea lui Maimonide nu poate fi decât o verigă din acest lanț infinit de discursuri concentrice vii, permanent actualizate, care delimitează negativ centrul sacru. Vorbim despre același lucru, dar avem datoria să o facem creativ, pentru că originea discursului hermeneutic este *în noi*, iar fiecare dintre noi este unic. „Este periculos [...] să urmezi, plagiind, același mod de a gândi [...] pentru a ajunge [...] la aceleași rezultate, [...] ideile, pentru cel care are pretenția inovației sau a originalității, trebuie să fie vii, în mișcare. Ideile nu sunt lucruri pe care să le putem folosi după nevoi, cel puțin atunci când dorim *noi* să spunem ceva, adică să fim *prezenți, față în față* cu celălalt”. Acesta este crezul Madeei Axinciuc, ca filosof transpus într-o persoană care vrea să găsească drumul, necesarmente personal, către Dumnezeu.

Interpretez aici că autoarea își asumă, metodologic dar și real, viu, o independență ontologică. Totuși, nu cumva ideile sunt resurse, cel puțin în forma discursivizată, nu ca idei din mintea altora? Uneori suntem puternici, originali, alteori avem limite, reconstruim drumul bătut deja de alții. Din perspectivă fenomenologică există o nevoie *ontică* de Dumnezeu. Dumnezeul religiei este necesar ontologic *doar* prin palierul ontic, dar este necesar, pentru că palierul ontic însuși este necesar funcționării ființei. A fi autentic sau neautentic revine la a fi puternic sau slab. Alternanța autentic – neautentic ține de condiția ontologică a omului. În cheie religioasă, omul este esențialmente păcătos și alege ce și cum vrea să fie (permițând retrospectiv să se autoevalueze printr-un grad de autenticitate-neautenticitate) în limitele lumii lui. Doar persoana poate ști dacă este autentică sau nu, nici un privitor din afară, pentru că doar el are acces la ce a ales de fapt (persoana poate alege comportamentul banal, sau poate alege să plagieze, fără ca aceasta să fie în sine un indiciu de neautenticitate; poate alege să fie sfânt într-o mahala a Bucureștiului). Nu a fi neautentic este problema, ci cât de neautentic în raport cu potențialul lumii personale. Există o neautenticitate doar aparentă, o pendulare ontologic-ontică (ce ține și de rememorarea experienței originare, de acces la sine venind dintr-o stare, re-

trospectiv privind, neautentică). Dintr-o astfel de perspectivă depășim pericolul unui cult al supraomului pe care îl ascunde ca pe un sâmbure căutare cu orice preț a originalității (autenticul permanent sesizabil ca atare de către un observator extern), și promovăm asumarea responsabilă de sine în limitele ontice ale lumii personale cu care ne confruntăm fiecare în parte (corpul și familia cu care ne naștem, talentele de care dispunem etc).

Elementele originalității Madeei Axinciuc țin, alături de poarta de intrare pe care o alege, și de metoda demersului său hermeneutic. Participă „în calitate de actor”⁵ la interpretarea textului maimonidian, dar nu orice fel de actor, ci unul teoretician. Jocul său nu poate fi decât „joc secund”. „Joc” pentru că are reguli fixe, date de cadrul teoretic asumat, secund pentru că este subsumat drumului dinainte stabilit, de către textele sacre, către Dumnezeu, dar și, la un nivel mai profund, de către condiția ontologică a omului, către sinele transcendental. Nu vom cădea însă în ludicitate, în gratuit, pentru că actorul nu se joacă, ci joacă. Teoretician fiind, autoarea asumă structuri și relații. Fără astfel de reguli rigide nu poate fi pusă ordine în materialul metaforic, poetic, al textelor sacre. Elementele structurale sunt cele două balamale ale porții alese, imaginația (capitolul III.1) și profeția (capitolul III.2). Tratarea celor două constituie partea morfologică a demersului său hermeneutic. Ni se vorbește apoi despre imaginație și profeție, aceasta fiind partea fiziologică a cărții. Dar cum, în esență, morfologia este descrierea componentelor unui lanț al ființei⁶, un demers de tip ontologic, fiziologia va fi din specia epistemologiei. Aduse la un loc sunt însă, împreună, mai mult decât atât. Lăsăm altora să evalueze în ce măsură avem de a face cu un demers teoretic interpretativ subsumabil unei teorii transcendente de tip kantian, cu o personalizare metaforic-profetică a unor „facultăți” de tip transcendental. Pentru că termenii „morfologie” și „fiziologie” sunt actuali, nu maimonidieni, deci nu putem fi bănuiți de anacronism când suspzecăm influențe de acest tip.

Abordarea morfologic-fiziologică a lanțului ființei se dovedește foarte fertilă, pentru că oferă imaginației cititorului un suport familiar pentru accesul la inteligibil. Analogia, argumental de factură biologică, este binevenită în condițiile orizontului de așteptat al cititorului de azi, adesea scientist. Iată că „viața” interpretării oferite de Madeea Axinciuc nu este doar una de tip existențial, mărturie personală a autoarei, ci ascunde în plan metodologic paradigme teoretice biologice.

5. Op. cit. p 21

6. Op. cit. schema de la pagina 45 sau cea de la pagina 206

Aparent paradoxal, alegând simpla glosare pe marginea unui text inaccesibil muritorilor de rând, dar esențial, Madeea Axinciuc face filosofie autentică, formativă pentru publicul larg prin aspectul ei metaforic. Domnia sa renunță deliberat la cutuma academică de a bate apa în piua epicleurilor unor argumente și contraargumente scolastice. Asta nu înseamnă că nu deschide și cutia speculațiilor teoretice, oferindu-ne chiar câteva piruete conceptuale, după bunul obicei al tagmei filosofilor, ilustrate sugestiv în anexa cărții prin diagrame⁷.

A doua poartă

Câtă bogăție, ce comori ! Las cititorului plăcerea să descopere tipologia profetilor, de exemplu, dar nu mă pot abține să nu o menționez pe cea a iubirilor⁸. Ahava, iubirea banală, pentru care putem accepta sintagme de genul „ahava beauty products”, nu are nimic de a face cu heshed, iubirea divină, sau cu hesheq, iubirea totală, unirea completă a sufletelor, sau unirea cu Dumnezeu, dezlumitoare pentru că nu mai poate accepta trupul pentru a fi perfectă, și a fi, doar în acest sens, moarte⁹. Dacă iubirea ține de fiziologia lanțului ființei, morfologia acestuia va presupune nenumărate trepte. Cele din zona vizibilului sunt descriabile prin fizică, Maase bereshit, iar cele din zona nevizibilului (parțial accesibilă prin imaginație) țin de metafizică, Maase merkava. Accesibilă fiind această zonă doar prin imaginație, iar profetii profetind doar cu fața la nevizibil, domină în reprezentările prezentate discursiv de către profeti metafora. Ca un exemplu Maase merkava este ascunsă de metafora carului divin. Totul în textele sacre este interpretabil și *trebuie* interpretat.

Remarcabil și extrem de util, ni se oferă nu doar o interpretare a textului lui Maimonide, ci și fragmente din textul acestuia¹⁰. Frapează asemănarea între structura experiențelor mistice iudaice și banalele trăiri ontologice românești citite în cheie fenomenologică. Asemănarea ne induce o apropiere de alteritatea iudaică, înțelegerea ei aproape

7. Rămâne de cercetat existența unor eventuale analogii și filiații nemărturisite, sau poate neconștientizate, în acest sens.

8. Axinciuc 2008 pagina 243

9. Se pare că poporul ales a avut mult de-a face cu iubirea, așa cum au avut eschimoșii cu zăpada, de vreme ce au generat atâtea cuvinte pentru un spectru de referenți pe care alte popoare le numesc cu un singur cuvânt.

10. Anexa 3, pagina 247

empatică. De aici importanța de catalizator intercultural al cărții Madeei Axinciuc la acest nivel de lectură, promovând civilitatea ca opusă barbariei de orice fel, degajând posibilitatea iubirii, dincolo de orice corectitudine politică, pentru evrei și Israel.

Nu voi dezvolta mai mult această parte, pentru că ce găsim dincolo de a doua poartă poate fi cel mai bine văzut prin parcurgerea cărții „Profetul și oglinda fermecată”. Remarc doar tensiunea între exigențele textului maimonidian și devoalarea lui către publicul larg. Nu vom începe educarea tinerilor cu știința metafizicii, spune Maimonide, întrucât în acest fel „rezultă nu doar o tulburare în credință, ci pură necredință.”¹¹ Dar dacă doar puțini sunt cei care ar trebui să aibă acces la acest tratat, atunci de ce le este oferit multora? Este suficient rolul de catalizator al comunicării interculturale pentru a justifica riscurile potențiale existențiale asociate acesti cărți? Sau poate că, în contextul necredinței larg răspândite azi, putem spune că nu mai există acest risc? Ce s-ar întâmpla, de exemplu, dacă materia primă a referențelor textelor sacre în interpretarea lui Maimonide intra pe mâna cuiva cu opțiuni fenomenologice, de exemplu? Dar a unui creștin? Cum ar arăta, de exemplu, o comparație a lanțului ființei așa cum apare el în texte sacre evreiești cu cel din textele creștine? Să împingem la extrem ideea necesității unei abordări originale, enunțată în debutul cărții, prin care, și doar prin care, suntem îndemnați la a ne pune aripi de ceară. Nu este aici vorba nici măcar de a pune la treabă, mai mult sau mai puțin profetic, imaginația¹², ci de a te lăsa pus la treabă de ea.

A treia poartă

Din rigoare științifică de filosof medievist și din co-participare inițiativă la textul maimonidian Madeea Axinciuc și-a impus limite interpretării. Dar pe cititorul creștin trăitor într-o epocă scientistă îl interesează mai puțin să retrăiască tribulațiile unui gânditor de secol XII. El ar dori poate să experimenteze, hedonist, cum se coroborează textul vechi cu alte (tipuri de) discursuri contemporane lui, ce reverberații subterane există între textele din epoci diferite. Intră ceva în rezonanță? Te zguduie ceva? Sau rămâi contemplativ, neutru, ca în fața unei diorame înfă-

11. Anexa 3, capitolul 3.1, pagina 264

12. Subtitlul cărții Madeei Axinciuc este „Despre *imaginație* [sublinierea mea] și profetie în *Căluza rătăciților* de Moise Maimonide”.

țișând epoci moarte, impenetrabile empatic? „Investigații” de acest fel fac parte mai degrabă din specia artei decât a științei. Să aplicăm metoda dicteului automat și să observăm ce întrebări putem produce, fără ca acestea, întrebările și tot ce va urma lor, să aibă nici cea mai mică legătură rațională ue ce spune autoarea în cartea dânzei, în afara unei legături subterane și imposibil de explicat.

Revelarea „fiziologică” în știința de azi a legilor naturii, ca ipoteze, teorii, se supune unei ierarhii a lanțului ființei homomorfe celei din textele sacre? Modelul propus de lanțul ființei în textele sacre este arhetipal, sau mai degrabă instanțiere a unui model ontologic mai general? Are loc o schimbare a morfologiei și fiziologiei lanțului ființei de la Vechiul Testament (VT) la Noul Testament (NT)? Transcende creștinismul distincția dintre știința naturii și știința divinului, fizică și metafizică prin întrupare și comutare ontologică pe relație ca originară (de la entitate ca originară în VT), instanțiată exemplar de iubire? În ordine religioasă creștină (inversă celei fenomenologice) *relația* sine transcendent – sine transcendental este cea care face posibilă *entitatea* lumii? Iar fenomenologic omul găsește lumea (creează doar în sens de formează, decupează ontic) căutând alteritatea absolută (pe Dumnezeu)?

Sunt valorile conceptualizabile prin „fiziologia” lanțului ființei? Ce secvență funcțională a valorilor antrenează un tip de lanț al ființei în raport cu altul? De la VT la NT are loc o comutare axiologică de la primatul adevărului la cel al binelui? Este sacrul valoare primă și ireductibilă în VT și NT, sau este ulterior funcțional adevărului, respectiv binelui?

Este știința modernă o întoarcere parțială la presuposițiile ontologice ale VT, eventual, din punct de vedere al presuposițiilor ontologice, o sinteză între ontologiile VT și NT? Este știința o reîntoarcere la primatul adevărului și, în acest sens, o recuperare a fiziologiei NT? (alături de recuperarea, ipotetică, a morfologiei prin primatul entității asupra relației). Cum s-ar reconstrui imaginația științifică pe trepte similare celor ale profeției? Se poate vorbi despre o competiție inițiată între știință și religie? Fundamentalismul științific este o formă de inițiere, o constrângere la poziționare personală pe o schemă de lanț al ființei? Care este relația dintre „salvarea speciei”, promovată ideologizant pe baza discursului științific, și „salvarea sufletului”? Este legitimă (în raport cu standardele acestui tip de discurs) pretenția inițiată a științei? Există un echivalent funcțional al Marelui preot în știință, sau mai degrabă un echivalent al discursurilor concentrice infinite? Ce tipologii de lanț al ființei funcționează în spațiul românesc? Ce culturi ale inițierii

sunt funcționale ? Care este poziția (declarativă și reală) în sistemul de educație publică în materie de inițiere ? Ce implicații au cele de mai sus asupra conturării caracterului poporului român ?

Adecvarea inițiativă a unui tip de discurs sau a altuia poate fi diferită în funcție de lumea persoanei care este țintă a emițătorului de discurs. În VT Moise primește poruncile cu adevăr fixat, stabilizant, în timp ce în NT primatul iubirii, al binelui relaxează și diversifică spectrul faptelor posibile dezirabile punându-le sub condiția constrângătoare a iubirii de celălalt. Accentul în NT este pe geneza informală a regulilor, față de situația formală a regulilor în VT. Potențialul de evoluție instituțională sub un demers inițiativ de tip NT este mult mai ridicat, are loc o reducere a holismului, apare posibilitatea descentralizării sociale și a manifestării creativității personale. Pe de altă parte, știința și filosofia într-o societate creștină sunt pentru totdeauna rupte de Dumnezeu, pentru că ele au cel mult rol de explicare pentru mase a caracteristicilor creației lui Dumnezeu, nu și de *drum* către Dumnezeu, contactul cu El fiind asigurat direct de către Isus și biserică.

Arhetipul fenomenologic al ființei este *sinele cu lumea sa*, iar ontic (dar condiționat ontologic) sinele este „localizabil” în corp ca parte a lumii. Ființa este necesarmente structurată și ierarhică, ceea ce înseamnă că presupune un anumit tip de lanț al ființei. Lanțul ființei ține de morfologia ontologică a ființei în sens fenomenologic și este format din sine transcendental, corp (lume) și sine transcendent. Monada nu este simplă pentru că își include limita transcendentală și pe cea transcendentă ca distincte de ea. Lanțul ființei original, ontologic, este isomorf structurii triadice a semnului (Zeichen - Sinn - Bedeutung): sinele personal este semn pentru sinele transcendent (Dumnezeu) și are ca sens lumea.

Simpla cunoaștere a poruncii de a-i iubi pe ceilalți ca pe tine însuși nu asigură ascultarea ei, pentru că teoretizarea și verbalizarea iubirii te lasă orb în fața golului experienței. Iubirea trebuie trăită, și doar secund cunoscută. Prin urmare era previzibil că NT va fi urmat de vremea corectitudinii politice implicite, informale (dacă VT fusese urmat de cea a corectitudinii politice formale). Atât și nu mai mult. Dar suficient de mult pentru ca NT să fie civilizatoriu și stimulator al creativității totodată, capabil alături de VT să îmblânzească fiara sentimentală autentică, omul, transformând-o astfel într-o ființă oarecum previzibilă. Luând toată suferința ontic cu Sine, Dumnezeul Om a luat și autenticitatea oamenilor cu El. Dar fiecare om poate alege, cvasi-demonic, să retrăiască experiența Sa.

Să precizăm. 1) Dumnezeu este, dar nu există – iată modelul iudaic și uneori filosofic, de a trăi. Lanțul ființei rămâne liniar. Spre un astfel de drum ne călăuzește Maimonide 2) Dumnezeu este și a existat – iată modul creștin de a trăi, pe seama suferinței Altuia. Lanțul ființei are o buclă de conexiune din nevizibil către vizibil, dar la nivelul ecstazei trecutului, a memoriei extinse cultural, îmbogățite de textul sacru novotestamentar, nu al prezentului 3) Dumnezeu este, a existat și există, este fiecare dintre noi. Avem acum o generalizare ontică a modelului de la punctul 2, o descriere modernă evaluabilă ca „Got ist tot”, urmată de un relativism generator de anomie. Vremurile noastre. 4) Dumnezeu este și există, sunt eu, ontologic unic, iar ceilalți doar prin mine, prin voința, viața și iubirea mea. Aici lanțul ființei se deschide din nevizibilul din fiecare, trece prin lume și se închide în nevizibilul dincolo de fiecare. Dar trece autentic doar prin mine, iar prin ceilalți doar prin credința în ceilalți ca în tine însuși. Iată modelul autentic pe care îl așteptăm cu toții, nu doar în El, ci în fiecare. Avem însă curajul să credem asta? Credem că merităm asta? Nu, nu îți poți imagina faptul pur de a fi ca fiind tu însuși. Nici Moise nu putea *imagina* faptul pur de a fi¹³ ca fiind sinele său, pentru că a) era constrâns de necesitatea întemeierii lumii ne-personale, pe care nu o percepea ca parte din cea personală, b) constata slăbiciunile eului personal, pe care îl asuma ca propria persoană, nu ca posesie a sinelui personal, c) avea un mod ontic de gândire nevăzând că eul personal era doar un nivel al lumii sale în sens ontologic.

* * *

Cum am putea rezista la apropierea de soare ? Prin credință, fără de care jocul secund al originalității, mutilant prin exces (și cum am putea arăta care este măsura justă a originalității?) are toate șansele să ne ducă la prăbușire, după cum o sugerează „demonstrația” de mai sus. Aripile de ceară sunt tot mai fierbinți, iar cercurile solare în zbor tot mai strâns. Pentru a rezista, a nu ieși din drum, trebuie un discernământ total pe care îl poate da numai I.H.V.H¹⁴. Echilibrați din vria inițierii cvasi-profetice la care ne supunem sub pretextul textului, aterizăm (cu bine?) în fotoliul molatec al discernământului, pe care l-am crezut pentru o clipă, în naivitatea noastră, *maase merkava*. Cititorul reajunge la sine și revine în oglinda vieții, închizând cele trei porți odată cu ultima filă a cărții. Honi soit qui mal y pense.

13. Axinciuc 2008 pagina 217

14. Acest nume „indică în mod special esența lui Dumnezeu [...] nu este vorba aici de omonimie.” Op. cit. pagina 276

Ideea

Elvira Groza

Ritualul și seducția ca ieșiri utopice din reciclarea culturală

Mă gândesc că acum mai bine de 20 de ani Constantin Noica trimitea unui ipotetic intelectual occidental o scrisoare revoltată pentru că nu înțelegea de ce ei, occidentalii, se plâng de nonsensul și decadența culturii lor când există un model cultural european care a cucerit lumea și care urmează să o aducă pe culmi. Însă, Occidentul era de invidiat doar de la periferia Europei pentru că, exact pe vremea scrisorii lui Noica, sociologii și filosofii din Apus constatau cu îngrijorare transformarea culturii după categoriile societății de consum. Mai exact, cultura occidentală își puna în scenă miturile și „ritualurile transparenței” care aveau să anihileze cultura ca dimensiune simbolică și să o transforme în reciclare culturală.

RECICLAREA CULTURALĂ SAU CULTURA LIGHT. Termenul *reciclare culturală*, cu sinonimele „subcultură ciclică”, „cultură de masă”, „Cea Mai Mică Cultură Comună”, este consacrat de sociologul francez Jean Baudrillard în studiile sale axate pe analiza societății de consum și, bineînțeles, pe transformarea culturii într-un proces irațional de consum. Baudrillard constată că reciclarea culturală, una dintre consecințele consumismului, supune cultura unui ciclu de reactualizare cu sensul de „a aduce la zi” cunoștințele și competențele pentru a rămâne pe val. De fapt, avem de-a face cu o *cultură light* deoarece cu cât cultura pierde din valoare, din consistență și din poziția sa de instanță universală cu atât mai repede devine ambianța formată din ingrediente și semne culturale depreciable care dau dreptul indivizilor aculturați la reciclare culturală, adică dreptul de a fi la modă, de a ști ce se întâmplă, de a fi actual. „Nu mai există nicio diferență între creativitatea culturală și combinatorica ludică și tehnică, nici între creațiile de avangardă și cultura de masă, ambele se înscriu într-un cod și se bazează pe un calcul de

amplitudine”.¹ Astfel, cultura este coborâtă în dimensiunea ciclului și a reciclării pentru a satisface exigențele societății de consum. Asta înseamnă că suntem într-o schemă deconstructivă care ia forma non-figurativului, a minimalismului și, în mod previzibil, a artei pop. Cultura reciclată înlocuiește inspirația și sensibilitatea cu o nouă creativitate și receptivitate care să o ajute să fie hiperfuncțională. Numai că, totodată, în mod fatalist și bine meritat, cultura light promovează noi categorii pseudo-estetice.

Categoriile culturii ciclice:

KITSCH-ul este copia sau stereotipul cu semnificație minimă combinată cu abundența de semne și cu exaltarea detaliului. Acest pseudo-obiect de artă răspândit la scară industrială anulează distanța dintre originalitate și simulacru și se transformă dintr-o pseudo-categorie estetică într-o categorie existențială. La limită, am putea considera kitsch-ul ca fiind adevărata miză a reciclării culturale sau a culturii light. Kitsch-ul a devenit o categorie existențială pentru că ne scapă de incomoditatea de a avea idei și percepții proprii, apoi pentru că ne permite să fim în rând cu lumea cu un efort minim și, ceea ce e mai important, face posibilă tovărășia oamenilor simulacre care, în ciuda realității, gândesc pozitiv și trăiesc permanent în deplină armonie.

GADGET-ul este obiectul destinat explicit unor funcții secundare care ne instalează confortabil în lume și ne procură ieftin bucuria de a trăi. Prin urmare, este însăși inutilitatea funcțională. Odată cu acest tip de obiect, care nu e nici utilitar nici simbolic, alunecăm înspre ludic. Ne jucăm cu aparatura modernă cu o curiozitate fascinantă privind modul de funcționare, dar curiozitatea ludică, amestec de indiferență și fascinație, este în opoziție cu pasiunea care, fiind relație concretă cu o persoană sau cu un obiect personalizat, implică dăruire totală și primește valoare simbolică intensă. În schimb, constatăm că ludicul devine tonalitatea raporturilor noastre cu obiectele, cu persoanele, cu divertismentul, cu cultura...

ARTA POP. Este mai mult o exemplificare de adaptare a artei la logica consumului. Observăm astfel că obiectele sunt pictate după înfățișarea lor reală și funcționează la nivel simbolic numai ca semne prefabricate. Pop-ul este coerent cu producția industrială și în serie a

1. Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Editura Comunicare.ro, București, 2005, p. 129

semnelor, cu caracterul artificial al oricărui mediu ambiant, de aceea este primul curent care își explorează statutul de artă obiect și care se vrea artă a banalului. De altfel, este o artă cool tocmai pentru că nu cere extaz estetic, nici participare simbolică, ci doar satisface curiozitatea instrumentală care aduce sfârșitul perspectivei și vizează integrarea în imanența lumii prin abolirea culturii transcendente.

CURSURILE DE FORMARE. Vorbim despre o achiziție mai recentă a culturii light, dar mai elocventă decât toate celelalte. Training-ul se pliază perfect pe cerințele reciclării culturale pentru că ne creează posibilitatea de a dobândi cunoștințe și competențe într-un timp record. Astfel, poți descoperi cum să reușești în viață sau cum să ajungi lider într-un singur week-end prin administrarea unui concentrat cultural în doze ușor de asimilat. Există o ierarhie de formatori și formatori de formatori care ne ajută să ne formăm ca lideri, evaluatori, consilieri, oameni de succes, toate acestea fiind binevenite pentru organizarea socială hiperfuncțională. Cred că singura problemă care rămâne este să inventăm suficiente tehnici de supraviețuire care să ne sustragă formărilor respective.

Trăsăturile reciclării culturale:

TRANSFORMAREA COMUNIUNII INTERPERSONALE ÎN CONTACT SOCIAL. Cultura de masă reușește să țină pasul cu actualitatea, să fie „la zi”, pentru că se limitează la asumarea unui algoritm și a unor certitudini care să ne pună într-un raport convenabil cu lumea. Reciclarea culturală nu ne mai cere să explorăm și să analizăm lucrurile, ci să le manevrăm „într-un timp de reacție care desființează timpul de reflecție”. În lumea actualității, care este cea a imediatului, comuniunea cu celălalt se transformă dintr-o relație simbolică, oricum tridimensională, în contactul cu suprafața sau fațada consumat într-o instantaneitate facilitată de massmedia. Comunicarea de masă prin suportul tehnic exclude adevăratele procese simbolice și didactice, ceea ce se comunică nu mai e o cultură care poate fi transmisă într-un act de comuniune care trimitea spre funcția simbolică și metabolică a ceremoniei și a sărbătorii. În termenii lui Baudrillard, „...ceea ce împărtășim nu mai reprezintă un bagaj cognitiv în sensul propriu al termenului, ci un straniu corpus de semne și referințe, de reminiscențe școlare și de semnale intelectuale la modă

pe care le numim *cultură de masă*².

CONSTRUIREA IDENTITĂȚII PRIN FALSĂ COMPETIȚIE. Competiția autentică presupune exercitarea meritelor fiecăruia într-un cadru marcat de valori și repere consacrate. Odată cu relativizarea reperelor competiția ia forma întrecerilor standardizate care verifică viteza de a manevra și de a poseda informațiile. Mai întâi, ne-am acomodat zâmbind ironic la demonstrarea profunzimii culturale prin concursurile mediatică, urmată de extragerile publicitare, apoi, în mod fatal, am intrat în competiția hârtiilor care ne atestă valoarea. Acum, ne este clar tuturor că identitatea socială este construită din punctaje, adeverințe și diplome de participare. Fiecare dintre noi are identitatea „la dosar”, iar consistența acestei identități este din hârtie, adică suntem în siguranță pentru că deja ne-am asumat clișeu care spune că „prin hârtii nici glonțul nu trece”. Eu sunt CV-ul pe care pot să-l afișez și mai sunt actele culturale pe care le dețin și întrețin în raport cu ceilalți într-o vizibilitate care să mă expună ca fiind mai culturală decât toți ceilalți. Însă, dincolo de tot ce adeverim (prin adeverințe), suntem într-o competiție falsă, iluzorie, mai ales pentru că glisăm în platitudine.

MULTIPLICAREA OPERELOR DE ARTĂ. Democratizarea culturii pornind de la premisa naivă a celor care consideră cultura drept universală are drept consecință nefastă răspândirea culturii sub formă de obiecte finite. Efortul de a crea obiecte frumoase pentru cei mulți anulează diferența dintre obiectele finite și operele care au substrat de sens și semnificație deschisă. Astfel, operele de artă intră în rândul accesoriilor care definesc standingul socio-cultural. Cererea de obiecte frumoase pentru cei mulți extinde rațiunea consumului asupra obiectelor simbolice și opera de artă este multiplicată sub forma unor obiecte în serie. Apare reproducerea la scară industrială, dar și opera care este unică și colectivă: Multiplul ca sfârșit al artei-speculație bazată pe raritatea și originalitatea produsului. În era Multiplului Nelimitat opera de artă scapă de singurătatea la care era obligată ca obiect unic și moment privilegiat și suntem invadați de enciclopedii săptămânale, publicații artistice sau muzicale de mare tiraj, de promovarea cărților prin intermediul ziarelor, de mall-urile care vând cultură ca bun de larg consum alături de alimente, unelte și îmbrăcăminte.

2. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 131

CONCLUZIE. Cultura ca *sistem simbolic* este înlocuită cu practica ludică și combinatorie a culturii ca *sistem de semne*. Această cultură este inversul absolut al culturii ca dimensiune care presupune transcendența și implică o funcție simbolică. Trăsăturile culturii light, mai sus inventariate, sunt posibile întrucât caracteristica fatală a culturii noastre este contaminarea lucrurilor de către imagini: „obsценitatea culturii noastre rezidă în această confuzie dintre dorința și echivalentul său materializat în imagine, dintre dorința de cunoaștere și echivalentul său materializat în informație...”³

Umblăm goi de sine, oameni-e-crane pe suprafața lucrurilor și participăm la „ritualurile transparenței”, în fapt, jucăm comedia obsценității, a pornografiei și a ideologiei. Cultura light, mânată de curiozitate, desfășurată după exigența de reinnoire specifică modei, face din reciclarea culturală o reciclare estetică, iar designerii culturali redese-nează indivizii prin cultură pentru a-i introduce în ambianță: oamenii devin mai sincronizați, mai compatibili, mai funcționali. Probabil că acest cerc vicios este o horă a îngerilor buni, însă, suntem prinși într-un vertij din care nu se întrevede nicio ieșire reală. În schimb, nu mă pot abține să întrevăd ieșiri utopice: *ritualul și seducția*.

CULTURA CA RITUAL. La modul cel mai elementar actul de cultivare a spiritului ține de nostalgia omului areligios care a ieșit din orizontul sacralității, dar care rămâne la nivelul inconștientului într-un orizont de așteptare a unei alterități care poate fi provocată să-și disemineze semnificațiile în operele artă. Recuperarea culturii ca dimensiune simbolică, și odată cu ea consistența noastră de ființe vii, ar fi posibilă prin transformarea actului de cultură în ritual. Mă gândesc la ritual ca punere în scenă de gesturi și simboluri care respectă strict un algoritm sacru prin care să deschidem și să exploatăm dimensiunea simbolică din noi. În realitate chiar asta facem, numai că la nivel profan. Oricare eveniment cultural beneficiază de o punere în scenă, de o alegere a locului și a timpului, de o desfășurare regizată, de un inventar de gesturi și cuvinte care urmează supărător de inconștient aceeași schemă, de la cea mai simandicoasă conferință la cea mai boemă manifestare. Am putea spune că ritualul ca acces spre alteritatea care dă culturii dimensiunea simbolică este încă practicat, numai că de către maestrul de ceremonii care își etalează generos clișeele în simpozioane, conferințe, întruniri, recitaluri, concerte... Ați remarcat cât de sfârșiți și de inutili ne

3. Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, Casa Cărții de Știință, București, 1997, p. 27

simțim după câte un act de cultură? Nu cumva în acel gol și în acea părăsire ne aruncă tocmai provocarea unor semnificații care, nepri-cepuți să le gestionăm, se transformă în evidențe care ne confiscă în ori-zontul redundanței?

CULTURA CA SEDUCȚIE. Ne gândim, așa cum ne sfătuiește Gabriel Liiceanu, la seducția înțeleasă pornind de la latinescul *seduco* cu sensul originar de *a lua deoparte*. Cultura poate fi seducătorul care ne ia deoparte, însă în deplină ambiguitate pentru că putem fi seduși de partea bună și atunci seducția ne pune pe drum spre propria libertate sau putem fi seduși de partea rea a lucrurilor și atunci seducția corupe. „Seducția are în ea ambiguitatea care o poate deschide deopotrivă către bine sau rău”.⁴

SEDUCȚIA BUNĂ este cea pe care o descrie Liiceanu în cartea sa, *Despre seducție*. Această seducție este posibilă pentru că în orice om există o dispoziție spirituală care constă în lipsa a ceva care să vină să ne împlinească. Mai simplu, în fiecare dintre noi este o așteptare indefinită care ne face pasibili de seducție. Pe acest teren apare seducătorul și ne scoate din ordinea obișnuită a lumii pentru a ne duce într-o lume unică pe care inconștient o așteptam. Seducătorul așteptat poate să fie cultura pentru că ne mută din locul în care ne-am trezit în mod natural și ne deschide o lume extraordinară, „...prin cultură omenirea suportă, cu fiecare generație a ei, cea mai mare operație de seducție din câte există pe lume”.⁵ Mișcarea de seducție prin transport cultural are un dublu sens. Mai întâi, are un sens coborâtor dinspre marii creatori pentru că actul lor de înțelegere a lumii devine modul nostru public de a înțelege și de a locui lumea. Astfel, întrucât experimentăm lumea prin tiparele lor înțelegătoare ei sunt seducătorii originari. Însă, există și un sens urcător realizat de cei care adună spiritul din risipire și regăsesc memoria sursei, intimul în stadiul expresivității sale. Aceștia sunt seducătorii secunzi care trăiesc cultura ca inițiere și ne propun mântuirea prin cultură. Nu pot să cred în puterea de seducție a culturii, dar nu pentru că ne lipsesc seducătorii originari sau secundari, cum le spune Liiceanu, ci pentru că posibilele victime sunt deja prinse în schema reciclării culturale. Orice ieșire din cercul vicios al culturii light este utopică, poate cu o singură excepție. O excepție care nu își propune să spargă schema vicioasă, ci, dimpotrivă, ne invită să ne-o asumăm cu pasiune. Este vorba despre seducția care ne duce de partea rea, seducția care corupe, dar care rămâne „forma fermecată a părții blestemate”.

4. Gabriel, Liiceanu, *Despre seducție*, Humanitas, București, 2007, p. 14

5. Gabriel, Liiceanu, *op. cit.*, p. 236

SEDUCȚIA REA. Este izbăvirea la care râvnim cu toții pe ascuns pentru că ne antrenează dincolo de legea schimbului, dincolo de echivalențe și contracte, chiar dincolo de principiul realității în care veghem asupra profunzimii sensului și îndepărtăm aparențele ca fiind malefice. Putem fi duși *acolo*, seduși, dacă înțelegem că spațiul seducției este tocmai suprafața sau aparența și învățăm să păstrăm farmecul aparenței. Asta înseamnă să reînvățăm să aducem lucrurile la suprafață și să le facem să reapară în ordinea vizibilului, în loc să ne străduim să producem sens și să ne facem cât mai vizibilă lumea. Dacă nu am fi atât de saturați de modul de producție și reproducție, de actualitate și reactualizare ciclică am regăsi căile unei „estetici a dispariției”. Iar cea mai ispititoare dintre căi, ne convinge Baudrillard, este seducția: ea ne rătăcește, ne abate din drum, ea face realul să se întoarcă în marele joc al simulacrelor, ea face ca ceva să apară și să dispară. Seducția practică împotriva autorității adevărului, a reperării și programării care ne înconjoară, seducția ca inventare de stratageme, ca punere infinită de capcane, ca artă a dispariției și a absenței este capabilă să reinventeze puterile artificialului, ale disimulării și absenței, ale provocării și reversiunii.

Seducția rămâne șansa de a ne elibera de povara ușurătății lucrurilor, dar nu stă în puterea noastră să ne folosim de ea. Nu-i știm regulile pentru că nu există reguli. Este posibil să se producă și să fim seduși prin practicarea ritualului ca ceva care cere schema tocmai pentru a o strica, care cere clișeu tocmai pentru a pune în valoare vorba de duh. Dar este posibil să se producă prin sfidarea ritualului și a realului, acolo unde nu te aștepti și atunci când pare imposibil să se întâmple. Nu putem ști ce provoacă seducția, nu știm ce face ca brusc să se deschidă cotidianul ordinar și la colțul străzii să fii copleșit de puterea unei metafore inconștiente...

Bibliografie

- Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, Casa Cărții de Știință, București, 1997
Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Editura Comunicare.ro, București, 2005
Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, Humanitas, București, 2007



Imagine abstractă
Ulei pe pânză

Proza

Paul Tumanian

7 schițe



Afară în furtună

A fost doar o iluzie că furtuna s-a mai potolit. Doar o scurtă acalmie, de nimic bun prevestitoare. Pompiliu însă apucase să fie luat în brațe și — „Gata! Ai stat destul! Afară cu tine!” Nu i s-a mai văzut decât coada târcată dispărând pe ușa întredeschisă.

A urmat o reizbucnire îndrăcită a fulgerelor și a rafalelor de vânt. Disperat, s-a zbatut să nu fie lăsat jos, dar a fost inutil. În iarba înaltă și printre flori răvășite nu știa încotro s-o apuci. Florile răneau cu culorile lor doborâte de șuvoaie. La rădăcina firelor și a lujerilor pământul mustea de apă și în vântul șfichiuitor totul era o frământare bestială și o răvășeală aiuritoare. Timpul potrivit să se reînfireze melcii amețiți din băloșenia lor spurcată. Nu vedea nimic și de peste tot venea același miros usturător de furtună și niciun altul — nimic. Pompiliu a țâșnit într-o parte, la întâmplare, dar în clipa următoare, ca pălit de un gând de groază, s-a răzgândit, a privit încolțit într-o parte și într-alta, în timp ce de deasupra capului ploaia vuia și se vărsa în valuri. A tulit-o în partea opusă, a dat de-un gard pe care, dintr-un instinct al nenorocului, l-a escaladat dintr-un salt și jumătate și s-a trezit dincolo, unde iarba era cosită de câteva zile dar și acolo totul mustea de apă. A zărit prin perdelele ploii casa cunoscută, dar era prea departe.

Nu ploua sub adăpostul găinilor și acolo a nimerit Pompiliu, provocând, fără să vrea, panică. Găinile au dat să fugă care încotro dar deodată s-a pomenit cu cocoșul tăindu-i calea, semeț, privindu-l de sus cu un ochi scăpărător în care panica se confunda cu setea de sânge. A pus un picior scheletic înaintea lui, mirosind a murdărie, și a stat încremenit, doar cu tresăriri axiale ale gâtului cu pene ude și bărbii tremu-

rânde. A dispărut panica din adăpost dar pentru Pompiliu n-a fost nicio ușurare. Le-a văzut pe găini semetindu-se cu capetele învăluite într-un nor de ură. Erau alt fel de ființe, fără blană și niciodată mângâiate. Afară furtuna șfichiuia un perete de tablă al adăpostului, în spate se înălța un stâlp de fier ruginit, în dreapta... Pompiliu nu mai știa pe unde să iasă. Găinile, cu zvâcnirile lor de arc, îl împresurau cu ura lor victorioasă. Nu, nu mai știa pe unde intrase. Se aștepta o mișcare fulgerătoare. Ciocurile, în viitor însângerate, ținteau ochii.

Câinele și trenul

Un tren mărfar trecea pe o linie ferată secundară de la marginea cartierului Pipera, de-a lungul lizierei unei pădurici, sub un soare păcios de toamnă. Trecea, hurducându-și vagoanele, pe lângă bariera coborâtă, unde zăceau gunoaie împrăștiate peste tot. Trecea prea încet ca să stârneasă până și frunzele căzute printre șine. Dincolo de linie am văzut un câine scheletic care încerca să treacă de cealaltă parte, printre roțile vagoanelor. Nu știu cum le aprecia cadența dar probabil că după fiecare roată i se părea că vine un gol de-ajuns de mare pentru a-i permite să treacă nevătămat, și atunci făcea un pas deznădăjduit înspre tren. Dar roata următoare îi tăia elanul și câinele dădea înapoi. La vagonul următor se hotăra din nou, după care iarăși dădea îndărăt. Era într-un freamăt neîntrerupt, între hotărâre și renunțare. Părea că pentru el era vital să treacă de partea cealaltă a liniei ferate, și anume acum, imediat, în clipa de față, prin tren; pentru că trecerea trenului, a vagoanelor, putea să dureze nesfârșit, nu? Disperarea i se citea în ochi. Am încercat să-l alung dar pesemne că zgomotul trenului era atât de mare încât nu m-a auzit. Sau, dacă m-a auzit, a considerat, poate, că nu merită să ia în seamă gesturile unui om.

Și atunci, ca să nu fiu martor la dezastrul sfârtecării câinelui sub roțile vagoanelor, m-am întors și am luat-o la picior pe marginea șoselei, ca să ajung cât mai departe de barieră.

Trenul a trecut. L-am auzit îndepărtându-se de-a lungul lizierei păduricii desfrunzite. La un moment dat m-am oprit și, luându-mi inima în dinți, m-am întors să văd ce se întâmplase. Câinele era tot de partea cealaltă a liniei ferate. Stătea cu botul ridicat, oarecum neliniștit, privind peste șine, fără nicio dorință să treacă dincolo.

Lacătul

Trebuia să intru la toaletă, iar lacătul pe care îl țineam în mână mă incomoda. De aceea am hotărât să-l las jos pe trotuar, oarecum în fața toaletei. Era un lacăt mare, cu o cheie la fel de mare băgată în broască, și era foarte important pentru mine. Toaleta era una publică dar locuința mea se afla pe undeva prin apropiere. Am lăsat lacătul pe trotuar, dar cu inima strânsă, conștient fiind că riscam să dispară. Așa sa și întâmplat: la întoarcere, nu l-am mai găsit. Mi-a fost foarte ciudă, dar nu eram absolut sigur că acela era locul unde îl lăsasem. Trebuia să-l caut. Strada era înclinată și toate străzile din vecinătate erau înclinate. Dar dincolo de străzi, mai sus, începea un povârniș înspăimântător de abrupt. Nu m-aș fi avântat pe acel povârniș în ruptul capului dacă n-ar fi fost pe-acolo și nepotul meu Horia, care are totdeauna chef de joacă, și nu părea să se sinchi-sească de înclinarea excesivă a pantei. Așa că mi-am luat inima în dinți și am urcat dându-mi toată silința să nu privesc în jos, în urma mea, de teamă să nu mă cuprindă amețeala. Apoi a trebuit să cobor un povârniș la fel de abrupt, pășind pe un fel de grohotiș mărunț, pe care alunecam la vale...

Mă trezeam și îmi ziceam: noroc că nu mai trebuie să caut lacătul fiindcă prea era neplăcut să mă avânt pe povârnișuri atât de abrupte. Și totuși — continuam să gândesc —, lacătul ca lacătul, dar păcat de cheie.

Și atunci îmi dădeam seama că de fapt nu mă trezisem, ci doar visasem că m-am trezit, fiindcă dacă m-aș fi trezit cu adevărat, n-ar mai fi trebuit să-mi pese nici de lacătul dispărut, căci el n-ar fi trebuit să existe.

Și într-adevăr, nu mă trezeam cu adevărat, căci iată că din nou mă avântam de povârniș în sus, care era atât de înclinat, aproape vertical, încât nu aveam altă alegere decât să mă bizui pe smocurile de iarbă pe care puneam piciorul și pe norocul de a nu călca din greșeală pe-alături de smocuri. Și apoi coboram din nou, aproape pe verticală, cu groaza în suflet, și grohotișul mărunț luneca la vale odată cu picioarele mele și cu tot trupul meu terorizat de spaimă.

Din nou mă trezeam, cu sentimentul că am scăpat în sfârșit de grija, dar, cum nu găsisem lacătul din vis, îmi ziceam iarăși: păcat de cheie. Ceea ce însemna că nu mă trezisem cu adevărat nici de astă dată. Sau poate că nu visam că m-am trezit ci exista o a treia stare, nici de somn, nici de veghe, ci una de semi-veghe, sau semi-somn, când existența lucrurilor este incertă.

La un moment dat am văzut lacătul aruncat pe un tăpșan cu iarbă mai jos de temelia casei. Am fost indignat: dacă cineva îl luase, numai

așa, ca să se distreze, atunci măcar să nu-l fi aruncat într-un loc atât de imprevizibil, ci să-l fi pus în locul de unde îl luase!

Dar s-a luminat de ziuă și abia atunci mi-am spus, ușurat: nu puteam să pierd niciun lacăt și nicio cheie pentru că nu le aveam, nici lacătul, nici cheia. Și abia atunci eram treaz de-a binelea.

O linie imaginară

Compania *NetTelecom Data* anunțase prin poștă noi avantaje pentru abonații cărora le expirau contractele până la sfârșitul lunii, așa că în holul sediului principal se și înființaseră câțiva clienți doritori să profite de noua ofertă. Formalitățile luau timp și, în plus, compania oferea cadouri – un telefon mobil și o sacoșă, care, la rândul lor trebuiau prezentate clienților și bineînțeles lăudate, iar aceștia trebuiau să semneze de primire. Una peste alta, se aștepta minute bune la cele două birouri unde funcționarii companiei completau aferți formularele și își dădeau silința să fie drăguți cu clienții. Ca să-și treacă timpul, oamenii răsfoiau prospecte și se studiau discret unii pe alții. Ce altceva să facă?

M-am uitat: trei mai erau înaintea mea – o doamnă între două vârste, îmbrăcată mai gros decât era necesar pentru acest anotimp, un tip în pulover albastru, de vreo treizeci și cinci de ani, singur, și un altul, înalt, cu o fetiță de vreo opt ani, îmbrăcată c-un pardesiu roșu. Bărbatul înalt nu ședea pe scaun ci pe pervazul vitrinei care dădea spre stradă. Fetița n-avea astâmpăr. Se învârtea prin hol, se oprea să privească, înălțându-se pe vârfuri, la telefoanele expuse într-un galantar, apoi la laptopul oferit de companie noilor abonați. Afișa un interes de față, pentru uzul tatălui ei și, de ce nu, al tuturor celor de față. Apoi am văzut-o pășind, concentrată, de-a lungul șirului de scaune așezate neregulat – neregulat nu fiindcă așa le pusese compania ci fiindcă clienții, neglijenți, le împinseseră de la locul lor... Iat-o: se apropia de mine uitându-se în jos, abstrasă de tot ce o înconjură, cu privirea umbrită de gene, și scaunul pe care ședeam era și el în afara rândului. Iar când s-a apropiat foarte mult de mine, la doar două palme, m-am întrebat cu oarecare neliniște dacă nu cumva vrea să-mi spună ceva. Ce anume?... Dar nu, fetița doar urmase o linie de pe mozaicul pardoselii, asemănător unei table de șah, doar că ceva mai sofisticat. Iar acum eu eram obstacolul în calea liniei ei imaginare. Și-a ridicat fața spre mine și m-a atins preț de câteva secunde cu o privire plină de reproș. Dar și de resemnare. Apoi și-a lăsat

Paul Tumanian

din nou privirea în jos, a ocolit scaunul pe care ședeam și, dincolo de acesta, și-a continuat linia imaginară până la capătul holului. După care a făcut cale întoarsă urmând aceeași linie. De astă dată, ajungând la scaunul meu ieșit din rând, nu s-a mai oprit și nu și-a mai ridicat ochii spre mine. Doar m-a ocolit, concentrată, ca și cum linia pe care și-o alesese avea pe traseul ei un accident de neocolit... Am văzut-o îndepărtându-se nepăsătoare, în pardesiul ei roșu, spre ghișeele unde clienții își achitau notele de plată.

Pe ploaie

A plouat îndelung peste oraș — ploaie de vară —, apoi a stat, și Marcela a considerat că acum e momentul să iasă după mici cumpărături pe la dughenele din apropierea casei. Și-a pus pantofii de vară, cu fețe de pânză, umbrela și-a lăsat-o acasă, iar Dan n-a obiectat; ca de obicei, a rămas în casă cu cărțile lui. Dar la scurtă vreme după ce Marcela a ieșit, ploaia s-a pornit din nou, încă înainte ca ea să încheie plăcutul tur al dughenelor. Pe aleea Rășinari, unde din cauza ploii nu mai era nimeni, s-a adăpostit sub un copac apreciind că ploaia n-o să stea prea curând, a strâns din umeri înfrigurată și s-a uitat cu îngrijorare în sus, la picăturile mari și reci care cădeau și tot cădeau de pe crengi. Apoi a devenit melancolică, a oftat și s-a gândit: *O! de i-ar da lui Dan prin cap să-mi iasă în întâmpinare cu umbrela! Nu că mi-ar păsa că am s-ajung acasă udă toată, dar ce frumos ar fi din partea lui un asemenea gest!*

Figura lui Dan nu s-a ivit însă în ploaia din capul aleii.

Realitatea este însă că la fel s-a gândit și Dan: că ar fi din partea lui un gest frumos să-i iasă în întâmpinare Marcela, cu umbrela. Dar nu s-a clintit din casă.

Iar ca să spunem adevărul: Marcela nu s-a gândit nicio clipă că Dan ar fi trebuit să-i iasă în întâmpinare cu umbrela. Îi era de-ajuns că își satisfăcuse plăcerea de a face cumpărături singură.

Iar ca să spunem adevărul până la capăt: Marcela nu-și luase pantofii cu fețe de pânză ci pe cei cu fețe de piele, și nici umbrela n-o uitase acasă. Și de ce să-l scoată pe Dan afară din casă pentru o toană de-a ei?

Și ca să restabilim adevărul gol-goluț: nimic din toate astea nu s-a întâmplat cu adevărat.

Un reper instabil

Am avut un fel de vis... cosmico-filozofic. Mi se mai întâmplă.

Mă aflam pe o navă spațială, probabil în exteriorul ei, când am scăpat din mână un prosop proaspăt spălat, împăturit, alb. Undeva în stânga jos se vedea o mică parte din calota argintie, strălucitoare, a Pământului, pe fundalul spațiului galactic. Prosopul împăturit sa scurs în abisul negru, fără să fâlfâie și fără să se rotească, îndepărtându-se cu iuțeală, pe o direcție diferită de a Pământului, scăpat de Gravitație. L-am văzut micșorându-se vertiginos și am dat să mă întind după el. Mi-am dat seama că n-aveam nicio șansă să-l prind, și m-am simțit în pericol de a fi captat într-o uriașă instabilitate. Mi-a fulgerat prin minte că, de vreme ce prosopul n-avea pe ce să se mai oprească vreodată, după o logică a infinitului, nouă pentru mine, trebuia ca el să ajungă în Spațiu un reper la fel de valabil ca și Pământul.

M-am trezit îngrozit, încă învăluit în magia visului. N-aveam de ales, trebuia să accept că ceva se putea schimba radical în viața mea de vreme ce un obiect neînsemnat, care îmi aparținuse sau nu, ocupa de-acum înainte, fără voia mea, un loc oarecare în Spațiul Galactic. Și de venea, prin asta, foarte important.

Mi-au trebuit minute bune să mă întorc la vechea rânduială, *geocentrică*, a lucrurilor. Abia după ce soția m-a întrebat: „Ce-i cu tine, de ce te agiți?” „Mă agit?” am replicat eu. Și ea mi-a răspuns fără nicio logică, adormind la loc: „Păi da, e cea mai scurtă noapte din an.”

Reîncarnări și dedublări

Sunt încă în viață, dar reîncarnările mele precoce am deja norocul să le întâlnesc când și când unde nici nu mă aștept: pe aleea unui parc, pe coridorul unei clinici... Și când nici nu mă aștept — cam o dată pe deceniu. Reîncarnări sau poate dedublări fără voie. Și mă întreb contemplându-le: oare așa am fost eu copil? precum făpturile acelea mici care îmi ies în cale? de un bun-simț desăvârșit? Poate cum aș fi vrut să fiu, sau s-ar fi convenit să fiu și n-am fost... Îmi captează privirea acele mici făpturi — fetițe sau băieței — și eu le-o captez pe a lor. Uneori ne privim, fugitiv, ochi în ochi și ne recunoaștem instantaneu: eu am fost tu, tu vei fi eu. Alteori doar eu sunt acela care le privește cu coada ochiului, cu discreție, prefăcându-mă pentru moment interesat de vreun detaliu de prin preajmă; evit să mă strecur în intimitatea lor, fie și pentru o clipă

Paul Tumanian

sau două, pentru a nu strica acolo un echilibru care mă tem să nu fie fragil: poate că acea mică făptură nu dorește să-și scruteze viitorul... întruchipat de mine.

În stația Piața Victoriei de pe magistrala I a metroului bucureștean urcă o mamă încă tânără cu doi băieți. Locuri sunt, dar răzlețe. Tânăra mamă se așează pe același rând cu mine, cu băiatul cel mic în brațe, la vreo două locuri distanță în stânga mea. N-are mai mult de trei ani. Celălalt, mai mare, de cinci-șase ani, ocupă un scaun pe rândul de vizavi. Doar ce mi-am aruncat ochii spre chipul lui și l-am și recunoscut: reținut în veselia drăgăstoasă din ochii cu care o privește fix pe maică-sa cu fratele cel mic în brațe; irumpe din adâncul lui responsabilitatea de a-și reprezenta cu brio familia, fără crizele de teatralitate proprii altora de vârsta lui; resemnarea de a se afla preț de câteva minute dezlipit de maică-sa, în văzul tuturor celor din jur; deși mă îndoiesc că alții în afară de mine îl observă. Mă gândesc în care din puținele poze cu mine copil să-l regăsesc pe el. Gândul mi se oprește la una singură care i s-ar potrivi. Dar nu se văd pe acea poză a mea nici seninătatea, nici inteligența, nici cuminența care se citesc pe chipul băiatului de vizavi.

Între stațiile Piața Victoriei și Gara de Nord tunelul descrie o curbă strânsă și de aceea roțile de metal, pe intervalul acela, scrâșnesc îngrozitor. Țiuie. Țipă. Trenul se deplasează lent și țișorul metalic se prelungește insuportabil, încât chipul băiețelului din fața mea se strâmbă a exasperare amuzată în timp ce n-o slăbește din ochi pe maică-sa: gura i s-a lățit, ochii i s-au îngustat iar rădăcina nasului i s-a încrețit. Înțeleg perfect ce vrea să spună:

E acru! Scrâșnetul roților e acru!

Dar, în brațele maică-si, fratele lui cel mic crede altceva de vreme ce chipul lui, iată, a rămas aproape inexpressiv, doar un pic preocupat:

Dacă mă gândesc bine, scrâșnetul roților mie mi se pare amar.

Dar încă tânăra mamă îi zâmbeste încurajator băiatului cel mare, aflat vizavi:

Hai să nu exagerăm. E suportabil. Aș zice poate că-i un pic cam dulce.

Tunelul se îndreaptă și ne apropiem de Gara de Nord. Scrâșnetul roților de metal a încetat. Iar părerea mea, dacă contează, este că băiețelul din fața mea, cu fruntea acum senină și înaltă, a avut dreptate: a fost acru scrâșnetul roților.

Proza

Florin Irimia

Proze



Amicală

– Ai vrea să trăiești cu cineva care să-ți observe defectele dar în felul acesta să ți le poți corecta sau cu cineva care să te ia așa cum ești, dar să nu-ți dea ocazia să te corectezi ?

– Ce-ți veni?

– E o întrebare din test.

– Habar n-am. Nu m-am gândit niciodată la asta.

– Gândește-te acum.

– Așa, la comandă?

– Nu e o comandă, e-o rugăminte.

– Nu știu. Aș zice că ești genul care mai degrabă observă defectele.

– Și în felul acesta îți dau ocazia să ți le corectezi?

– Da, o ocazie permanentă...

– Poftim? Ce-ai zis?

– Nimic. Nu contează.

– Cum să nu conteze?

– Tu vrei să-avem iar o discuție?

– Nu-i vorba că vreau să-avem iar o discuție...

– Atunci?

– Dar nu-nțeleg... cum vine chestia asta cu ocazia permanentă... E o ironie la adresa mea sau ce?

– A, deci ai auzit...

– Normal c-am auzit.

– Ce ușor te mai lezezi, pe bune.

– Dar nu m-am lezat deloc, doar că...

– Doar că te-ai ofuscat.

Florin Irimia

– Nu m-am ofuscat...

– Sigur.

– Îmi spui sau nu?

– Păi e simplu, uneori am impresia că imediat ce-mi corectez un defect, de altfel tot de tine remarcat, tu vii și-mi găsești un altul. Ca și cum mereu ar exista ceva de corectat la mine. Plus că nu înțeleg de ce am de ales doar între aceste opțiuni. De ce nu există și alte variante?

– Ce alte variante?

– De exemplu, varianta că așa zisele defecte nu sînt de fapt defecte!

– Adică?

– Adică de unde știu eu că așa-zisele defecte pe care mi le observi tu, nu sînt defecte decît în ochii tăi?

– Mi se pare mie sau ce spuneai adineori că nu te-ai gîndit niciodată la asta nu e tocmai adevărat?

– Păi, poate nu e.

– Și care-ar fi defectele care n-ar fi, de fapt, defecte?

– Nu știu, să zicem faptul că dacă ție nu-ți place în mod deosebit franchetea mea, lipsa mea de tact, de diplomatie, cum o numești tu, asta nu-nseamnă că altcineva n-ar aprecia-o.

– Dar cînd am spus eu că n-ai avea tact?

– Hmm, de mai multe ori. Odată ne-am și certat de la asta. Mă mir că nu mai ții minte.

– Probabil mi-am blocat amintirea.

– Sau faptul că te-ntreb de fiecare dată pe unde s-o luăm, ceea ce pe tine te agasează, altcuiva să i se pară cel mai firesc lucru, o simplă dorință de comunicare și sincronizare.

– Așa aș putea și eu spune că ceea ce tu numești egoism la mine să nu fie altceva decît un individualism pragmatic. Sau ceea ce tu numești lașitate să nu fie în realitate decît chibzuință, o dovadă de maturitate.

– La ce te referi?

– Știi foarte bine la ce mă refer.

– La ce?

– La faptul că nu vreau să emigrăm.

– A, te rog, nu-mi adu aminte.

– Cearta provocată de aspectul ăsta mi-o amintesc, apropo de certuri și aducere aminte.

– Hai să nu redeschidem subiectul. Stau aici, în prăpădita asta de țară, și mă irolesc numai pentru că tu te-ncăpățînezi să crezi că lucrurile

se vor schimba. Nu se va schimba nimic aici, înțelegi, nimic! Ai să te-mbolnăvești într-o zi, ai să-ajungi în spital și ai să te omoare pe masa de operație.

– Ce viziuni apocaliptice mai ai!

– Nu sînt apocaliptice. Asta-i realitatea. Și chiar dacă printr-un miracol n-are să se-ntîmple așa cum zic eu, ce viață crezi c-ai să duci aici? Cu salariul tău, cu pensia care va urma salariului? Ai să-mbătrînești și tot prost ai s-o duci. Cît de greu îți este să-nțelegi chestia asta?

– Am mai avut discuția asta de o sută de ori și numai o naivă ca tine ar putea crede că dacă emigrează, dintr-o dată are s-o ducă mai bine. Ai ajunge să faci muncă necalificată, muncă pe care aici nici nu ți-ar trece prin cap s-o faci!

– Poate, la început. Dar nu la nesfîrșit. Iar copiii noștri cu siguranță o vor duce mai bine.

– Cine vorbește, ea care nici nu vrea să aibă copii.

– Nu vrea aici să-i aibă, *aici*.

– Ai zis că nu vrei să vorbim despre asta, iar acum nu te mai poți opri.

– Ce talent ai să mă scoți din sărite! Nu-mi vine să cred cît de ușor reușești!

– Auzi, știi ceva, numai pentru că toate prietenele tale au emigrat nu înseamnă că trebuie și noi s-o facem. Plus că nu-nțeleg ce te oprește, la o adică, să pleci?

– Ce-ai spus?

– Ce-ai auzit. De ce nu pleci singură dacă tot îți dorești așa de mult? N-a zis nimeni că trebuie să plecăm împreună...

– Tu vrei să scapi de mine și nu știi cum să faci?

– Nu vreau. Dar nici nu vreau să-mi reproșezi că ai stat aici cu mine și te-ai irosit, că viața a trecut pe lîngă tine și-ai ajuns o acritură deprimată care și-a ratat menirea din cauza mea.

– Ideea-i că oricum trăiesc cu sentimentul că indiferent ce voi face, pînă la urmă am să ajung să regret alegerea făcută. Dacă rămîn voi regreta eu, dacă plec, ai să ai tu grijă să mă faci să regret.

– Nu crezi că exagerezi?

– Trăiesc demult cu sentimentul asta, dacă vrei să știi. Și nu e ca și cum nu m-am gîndit să plec de una singură. Pentru că mai mare decît temerea că voi eșua într-o viață fără tine, e frica că dacă rămîn aici, cu tine, va veni ziua cînd pur și simplu n-are să-ți mai pese de mine și tot ce vei vrea va fi să-mi faci rău. Deliberat, intenționat, ai să vrei să-mi faci rău.

– Ce spui tu, acolo?

– Am visat într-o noapte că pierdusem o pisică. Aveam o pisică care fugise pe geam, sărise de la etaj și o auzeam cum miaună de undeva de jos. Așa că am coborât după ea, amîndoi, am coborît s-o căutăm dar cînd am ajuns afară nu se mai auzea niciun mieunat. Atunci ne-am apucat s-o strigăm, *Mara, Mara, unde ești Mara?*, și cum orbecăiam noi prin întuneric, pentru că afară era noapte, tu ai dat peste o altă pisică care părea că fusese otrăvită și acum se chinuia să moară. Horcăia, avea spasme, iar ochii, cu pupilele dilatate, erau larg deschiși. Tu însă ai început s-o mîngîi, de parcă nu conștientizai ce i se-ntîmpla și faptul că erai atît de tandru cu ea te făcea suspect, de parcă tu o otrăviseși și acum vroiai să ascunzi lucrul acesta printr-un comportament grijuliu. Și atunci am știut, în vis, am știut că de fapt pisica eram eu iar visul era un fel de avertisment să nu mă las păcălită de aparenta ta tandrețe și bunăvoință dacă nu vroiam să sfîrșesc exact ca ea. Aruncată de la etaj, otrăvită. La propriu sau la figurat.

– Dumnezeuule mare! De ce-aș vrea să-ți fac rău? Și încă în mod deliberat..

– Nu știu. Pentru că poți. Pentru că voi fi acolo în calea furiei tale.

– Și de ce, mă rog, aș fi furios?

– Pentru că așa-s bărbații. Furioși. Mereu vă-nfurie ceva și mereu vă descărcați furiile pe femei, ca și cum asta ar fi singura noastră menire în viață!

– Am făcut eu vreodată așa ceva?

– Nu încă..

– Nu-i adevărat! Știi bine că nu-i adevărat! Nu știu ce se-ntîmplă cu tine dar parcă-ai trăi într-o realitate paralelă. Tot ce spui, tot ce gîndești, pe bune, sînt niște aberații.

– Vezi? Deja ai început. De ce ai mereu impresia că adevărul e la tine, că realitatea mea e cea paralelă, de ce ești atît de convins că eu sînt cea care se-aberează?

– Nu cred că ne face bine să mai vorbim despre asta.

– Nu cred că ne face bine să mai stăm împreună, în general!

– Spuse ea care mă acuza că vorbele mele rănesc. Dar tu? Tu de ce trebuie să spui așa ceva?

– Pentru că m-am săturat! Pentru că nu mai am încredere în relația noastră! Pentru că au existat prea multe certuri, prea multe acuzații, prea multe cuțite înfipite în spate, pe la spate. Pentru că vine o zi cînd lucrurile trebuie spuse pe nume. Și cred că pentru mine ziua aia a sosit!

– Și eu ce-ar trebui să fac acum?

– Nu știu. Nimic. Sau du-te și scrie despre asta. Despre tot. Nu ți-ai dorit mereu să fii scriitor?

Maladie

– Din păcate nu am vești bune, doamnă. Soțul dumneavoastră a fost diagnosticat ca avînd o formă neobișnuită de grafomanie. Hiperografie se numește. Mai precis e vorba de același impuls incontrollabil de a scrie, de a-ți imagina conversații, de a descrie stări, oameni și locuri, doar că în cazul soțului dumneavoastră vorbim de o abilitate sporită, aceea de a scrie în toate genurile posibile: liric, epic, dramatic.

– O, Dumnezeu!

– Testele au arătat o evoluție galopantă și probabil ireversibilă a bolii. Medicina este neputincioasă în asemenea cazuri. Maladia apare îndeosebi la subiecții tineri dar nici cei mai în vîrstă nu sînt cruțați. Nu există o perioadă de incubație sau alte simptome, mai ales în zilele noastre cînd factorii favorizanți au fost eliminați. Tot ce putem face în asemenea situații este să sperăm că bolnavul are să-și revină singur. Ceea ce în cazul soțului dumneavoastră, nu prea văd cum ar fi posibil. Chiar și pacienții care se recuperează, nu o fac decît parțial, în sensul că rămîn permanent cu frustrarea de a nu mai putea scrie. Știu, este un paradox, asta ca să vedeți cît de perversă e boala. Încă o dată, îmi pare rău că trebuie să vă dau o asemenea veste.

– Dar chiar nu se poate face nimic? Nu există niciun tratament? Șocuri electrice? Terapie convențională? O operație pe creier?

– Sau încercat asemenea tratamente în trecut dar niciunul nu a dat rezultate. Șocurile electrice nu se mai folosesc de cînd s-au constatat modificari esențiale în personalitatea pacienților chiar și la doi ani de la terminarea tratamentului, terapia convențională s-a dovedit absolut inutilă chiar și în vindecarea altor boli mai puțin grave, cum ar fi nevroza, cît despre o operație pe creier, riscăm să transformăm pacientul într-o legumă, o imagine cu care, vă spun din experiență, nu vreți să vă confrunțați.

– Uneori viața este atît de nedreaptă!

– Boala nu cruță pe nimeni. Trebuie să ne-mpăcăm cu această realitate.

– M-aș fi așteptat la orice numai la asta nu. Deși am înțeles că e din ce în ce mai răspîndită în ultima vreme...

– Vă-nțeleg perfect. Da, un cancer ar fi fost mai ușor de vindecat în zilele noastre. Deși, într-un fel, boala dumnealui tot un fel de cancer este. Un cancer al imaginației, dacă-mi permiteți. E ca și cum celulele fanteziei s-ar înmulți necontrolat ceea ce ar duce la acest imbold de a scrie, zi și noapte, de a plăsmui în permanență realități virtuale care,

uneori, trebuie să recunoaștem, sînt foarte ademenitoare, chiar și pentru noi, cei sănătoși.

– Cînd eram mică aveam un unchi care fuma (a făcut infarct la 56 de ani) și ori de cîte ori îl vedeam aprinzîndu-și țigara, mi se făcea realmente poftă să fumez, deși la vremea aceea nu-mi dădeam prea bine seamă ce înseamnă acest lucru. Odată, țin minte, i-am furat o țigară cu care m-am tot jucat, imitîndu-i gesturile în fața oglinzii, prefăcîndu-mă că inhalez și apoi că dau fumul afară. O imagine care, nu știu de ce, mi-a rămas proaspătă în memorie.

– Asta pentru că de cele mai multe ori nu conștientizăm viciile grave ce se ascund în spatele unei imagini, a unui gest. La fel și în cazul soțului dumneavoastră. Uitîndu-vă peste ce scrie, s-ar putea să experimentați o senzație nu neapărat neplăcută, o combinație ciudată de detașare, euforie și iresponsabilitate ca și cînd ați fi luat un drog, nu vreau să insinuez nimic, Doamne ferește, care poate să dureze de la cîteva minute pînă la cîteva ore. Dar atenție! Nu trebuie să cădeți pradă acestui cocktail de senzații. *Căderea în lectură*, cum se numea pe vremuri, este un lucru foarte periculos. Au fost cîteva asemenea situații cînd soțul sau soția bolnavului au sfîrșit prin a deveni cei mai devotați cititori ai acestuia. Ce minte perversă ar putea face așa ceva, ați fi tentată să spuneți, dar aici nu-i vorba de perversitate ci de slăbiciune. Sau chiar de e o formă de inadaptare. Pur și simplu oamenii n-au putut rezista tentației de a nu citi mai departe. Și în unele cazuri, deși teoretic boala nu este transmisibilă, au început ei înșiși să scrie.

– Incredibil! Ce cumplit trebuie să fi fost pentru ei!

– Tocmai de aceea vă spun, mare atenție. Nu vă aruncați ochii peste nimic din ce scrie, mai ales că experții noștri, imuni la farmecele scrisului dar cu multă experiență în domeniu, s-au pronunțat că ar avea talent. Sînt bolnavi care își lasă intenționat scrierile la vedere prin casă tocmai ca cei apropiați să-i citească. Alții merg pînă acolo încît încearcă să publice. Știți, mai există cîteva tiparnițe clandestine care se ocupă cu publicarea acestor nefericiți. Atîta timp cît există cerere, tot timpul se va găsi cineva care să-și asume riscul, indiferent cîte razi s-ar organiza într-o săptămînă. Așa că, repet, mare atenție. Statul nu are resursele financiare pentru a-l menține pe soțul dumneavoastră spitalizat, așa că vă revine dumneavoastră responsabilitatea supravegherii lui. Dacă încearcă să contacteze vreo persoană suspectă, anunțați imediat poliția. Sau pe noi. Și apropo de rolul dumneavoastră în contextul de față. Cum spuneam, nu există un tratament adecvat acestei maladii. Cu toate acestea, ați putea încerca ceva, dar nimic nu garantează reușita producerii unei

schimbări în comportamentul pacientului.

– Da? Există? Sînt dispusă să-ncerc orice...

– Prea bine. Atunci, spuneți-mi, ce fel de viață a dus soțul dumneavoastră pînă a fi diagnosticat?

– Ce vreți să spuneți?

– A fost activ din punct de vedere social? Dornic să iasă în lume, amator de petreceri?

– Nu tocmai. La-nceputul căsniciei noastre eram mai activi... social, cum spuneți dumneavoastră, aveam și mai mulți prieteni pe-atunci. Dar în ultima vreme, nu prea.

– Înțeleg. Dar serviciul îi oferea îndeajuns de mult timp liber ?

– Ca profesor, da, avea mai mult timp liber la dispoziție decît mine, deși își asumase cam toate responsabilitățile domestice, ca să zic așa, ca să nu mă împovăreze pe mine.

– Climatul conjugal era unul pozitiv? Existau certuri în casă? Stări tensionale? Motive de insatisfacție sexuală? Îmi cer scuze că vă întreb asemenea lucruri dar este important să determinăm cît mai precis factorii de mediu care au condus, probabil, la declanșarea bolii.

– În general ne-nțelegeam bine. De-a lungul mariajului au mai fost diverse probleme dar nici una de de o asemenea gravitate încît să ducă... Ce vreți să insinuați? Că și-a găsit refugiul în scris din cauza unor nemulțumiri în căsnicie?

– Nicidecum. Dimpotrivă, aș spune că tocmai lipsa acestor nemulțumiri i-au facilitat accesul înspre toate aceste universuri imaginare. Vedeți dumneavoastră, nu există o rețetă a succesului, cum nu există nici una a eșecului. Această boală, asemenea unei bacterii, sau a unui virus, poate să existe în stare latentă ani la rînd, poate chiar toată viața, în organismul pacientului. Însă, cred că există anumiți factori conjuncturali care îi pot accelera sau, să zicem, înlesni declanșarea. Ca de exemplu un climat familial relaxat, lipsa unor responsabilități prea mari, timp liber în exces. Pe de altă parte, se prea poate ca cineva să cadă în patima scrisului chiar dacă nu beneficiază de asemenea „condiții” prielnice. Repet, este o boală perversă. Foarte imprevizibilă.

– Deci, ce mă sfătuiți să fac?

– În locul dumneavoastră aș încerca să schimb ceva în mecanica acestor condiții prielnice. De exemplu, v-aș sugera să-ncepeți să-l cicăliți, să-l bateți la cap cu problemele dumneavoastră, reale sau inventate, să-l împovărați cu tot felul de reproșuri, pe scurt, să-i faceți viața un chin. Desigur, el ar putea încerca să sublimeze toate aceste frustrări primare prin scris dar la fel de bine se poate întîmpla să nu facă față

emoțional, psihic, cu atât mai mult cu cât spuneți că nu e obișnuit cu un asemenea tratament, și în cele din urmă să cedeze.

– Adică să nu mai scrie?

– Întocmai. Vedeți dumneavoastră, când statul a înțeles cât de dăunători sînt scriitorii pentru productivitatea individului, cât de mult îi afectează randamentul, cum îl încremenesc în gîndire, în loc să-l determine să progreseze, i-a lovit acolo unde îi dureau cel mai tare, nu interzicîndu-le să se mai exprime ci desființîndu-le spațiul de exprimare. Așa a început revoluția imaginii care, așa cum știți, a dus în final la prăbușirea culturii scrise. S-a pornit de la premiza că scriitorul scrie pentru un public și că, dacă se reușea deconectarea scriitorului de la publicul său, primul s-ar fi resimțit imediat ceea ce ar fi dus, în timp, la diminuarea iar apoi la încetarea completă a acestei activități nerentabile. În mare, strategia a funcționat, dar iată, acum se pare că nu foștii scriitori, de altfel atent monitorizați în toată această perioadă, sînt cei la care se declanșează, din nou, boala scrisului, ci la oameni, cum să-i numim, obișnuiți care pînă acum nu dăduseră niciun semn că ar fi cât de cât interesați de o asemenea îndeletnicire. În plus, există în continuare o mîină de indivizi, majoritatea foști patroni de edituri, care sînt dispuși să riște ani grei de închisoare doar ca să mențină vii în memoria unor foarte răzlețe dar se pare și foarte active grupuri de cititori, anumite opere, cum li se spunea odinioară, fără de care, chipurile, omenirea n-ar putea supraviețui. Pe naiba. Eu personal mă bucur că trăiesc vremurile de azi. Le-am trăit și pe cele de-atunci, pot să fac diferența. Adevărul este că lumea se săturase să mai citească. Pur și simplu nu mai avea apetență pentru așa ceva. Mi-amintesc cum devenise pur și simplu prea obositor să mai deschizi o carte și să începi să buchisești frazele ălea care te-mpovărau cu toată complexitatea lor. Păi cine mai avea timp să stea și să se gîndească la miriadele de implicații și sensuri pe care doar o singură propoziție putea să le conțină, ca să nu mai vorbim de-un roman întreg? Am susținut mereu că omenirea este bazată, în fond, pe o cultură a imaginii, a mișcării continue. Literele sînt statice, cuvîntul scris e leneș. Nu degeaba s-a încercat impunerea cărților vorbite. Deși nici pentru ele n-a existat mai mult apetit. Dar măcar cînd ascultai o carte, puteai să faci și altceva în același timp.

– Eu eram copil la vremea aceea. Mi-amintesc că sora mea mai mare, cînd a împlinit paisprezece ani, a primit cadou de la părinții noștri o carte digitală, care tocmai apăruse atunci pe piață. Eu nu prea m-am jucat cu *gadgetul* ăla dar țin minte că puteai să ascuți și muzică la ea în timp ce citeai, ceea ce sora mea făcea mai tot timpul. Cred c-am fost ulți

ma generație care să fie obligată să-nvețe să scrie și să citească la școală.

– Și n-a fost mai bine după?

– Absolut.

– Textele nu trebuie să fie mai lungi de o propoziție. Și aia simplă, la obiect. Fă aia. Nu fă aialaltă. Cumpără produsul ăsta. Achită-ți-vă datoriile către stat. Așa s-a susținut atunci, asta continuu să susțin și în ziua de azi. Mai țineți minte sloganul ăla, "*Cine citește se vestejește, cine privește, mult timp trăiește!*"?

– Cum să nu. Am crescut practic cu el. O ultimă întrebare, domnule doctor, înainte de a pleca.

– Vă rog.

– Am înțeles că în situații de genul ăsta trebuie scos un certificat de handicapat, nu? Pentru soțul meu...

– Da. Pe baza acestui certificat va beneficia de o alocație modestă și o serie de facilități pe toată perioada acestei suferințe. Mă bucur că în cele din urmă s-a reușit includerea acestei maladii în lista bolilor cu handicap.

– Da, mi se pare foarte normal. Apropos, el ce face?

– El? El e binemersi. L-am lăsat absorbit de mîzgălele lui. Îl vom mai ține sub observație cîteva zile apoi îi vom da drumul. Dar nu persoana lui trebuie să vă îngrijoreze. Boala îl face nepăsător față de soarta celor din jur. O dată cu această obsesie de a scrie, apare un egoism cras care-l determină să nu mai conștientizeze suferința pe care o provoacă familiei și în general semenilor. În locul dumneavoastră, nu mi-aș face griji decît pentru propria persoană. Dar mai bine haideți să mergem să bem o cafea. Mai am jumătate de oră pînă intru în tură, destul cît să-mi povestiți ce jocuri ați mai jucat în ultima vreme. Știți a apărut de curînd unul nou, e grozav, se cheamă *Supraviețuitorul*, îl joc toată ziua.

Specii

– *Doamna aceea, care a trecut adineaori cu o pisică în brațe, plînge acum înăuntru pentru că pisicuța ei a murit.*

Era o zi de sîmbătă, început de noiembrie, și afară neverosimil de cald, sau poate erau ei mai gros îmbrăcați, în orice caz, nimic nu se potrivea cu ideea de moarte. Văzuseră pisica, învelită într-o pătură, și își închipuiseră că doarme. Sau moțăie, așa cum fac pisicile, sau poate că-i este rău, dar în niciun caz că-i moartă. Nu-și puteau aminti cînd și de

unde apăruse femeia. Așteptau în fața cabinetului veterinar să intre la consultație cu Morris, ciobănescul lor de Berna, și, pentru că vorbeau între ei, nu observaseră când femeia intrase (sau ieșise?) din cabinet, însă atunci când trecu prin fața lor, pentru o fracțiune de secundă, creierile lor înregistrară simultan imaginea a două urechi albe atașate unui cap probabil în continuare cald, fără însă ca acest lucru să le fi întrerupt conversația. Apoi, soția, oarecum plictisită la gândul că mai aveau de așteptat pînă să le vină rîndul, intrase în farmacia cabinetului, să cumpere niște vitamine pentru cîinele lor bătrîn și artritic iar înăuntru era femeia, ținînd pisicuța în brațe, ca pe un bebeluș născut mort, vorbind în șoaptă cu vînzătoarea. Nu lacrimile, ci cuvintele ei, de-abia murmurate, o făcură să realizeze ce se întîmplase, șoaptele dar și imaginea capului de pisică, parcă dintr-o dată vădit imobil, ițindu-se din pătura devenită acum giulgiu. Ieși tulburată, numai pentru a realiza că, între timp, soțul intrase cu cîinele la consultație. De-acum nu avea să mai dureze foarte mult.

– *Doamna aceea care a trecut adineori cu o pisică în brațe, plînge acum înăuntru pentru că pisicuța ei a murit...*, rosti ea, în gînd, fraza pe care avea să i-o spună cînd va ieși, și imediat îi dădură lacrimile. La care el, după o scurtă clipă de tăcere, cît îi va lua să proceseze informația, aproape că se va răsti la ea:

– *Și de ce trebuie să plîngi? O să ai parte de destulă suferință și durere la viața ta! Păstrează-te pentru atunci!*

După care, surprins de propria-i reacție, va da cumva înapoi. Schimbînd vorba. Concentrîndu-se asupra altui lucru. Sau poate își va cere chiar scuze. Nu. Nu era obiceiul lui să-și ceară scuze.

Atunci poate că i se vor umezi și lui ochii, gîndindu-se la Șah, motanul alb cu negru care-i aștepta acasă, găsit de ea lîngă tomberoane, într-o cutie de carton, împreună cu sora lui. Abia fătați și deja abandonați destinului – doi Moise pisicești lăsați să curgă pe apa murdară a lașității, de la ușa blocului pînă la gunoi. Au mers cu ei la doctor, la același cabinet la care veniseră și-acum dar veterinarul fusese rezervat în privința pisicii, prea slăbită, prea plăpîndă, și care refuza să bea laptele cu care-i hrăneau din niște biberoane speciale, dar încă prea mari pentru vîrsta lor. *Death drive*, se gîndise ea, aducîndu-și aminte de Freud pe care-l citise în facultate. Oare există așa ceva la pisici?

De unde știa cum avea el să reacționeze la ce urma să-i spună? Ce-o făcea să fie atât de sigură pe verdictul atitudinii lui? Sau pe intuiția carei spusese că Șah avea să trăiască? Își amintea și acum violența cu care se agăța de tetina biberonului, cum se agita și pedala din lăbuțele din față - exprimarea furiei lui pisicești dar și a dorinței de a trăi. Fusese mai bine croit pentru supraviețuire sau pur și simplu avusese noroc?

Mai demult, întorcându-se cu mașina dintr-o călătorie mai lungă, tot ea găsisese, din întâmplare, un alt pui de pisică, ceva mai mare decât Șah, însă la fel de neajutorat. Avusese o pană de cauciuc și ghinionul ei a fost norocul lui. La început crezuse că era vorba mai degrabă de-o pasăre, mieunăturile unui pui de pisică în pustietatea în care oprise fiind aproape neverosimile. Apoi îl găsi, pitit sub o roată, și fără nicio ezitare, îl luă în mașină. Era un motănaș obraznic pe care ulterior îl botezaseră Snake tocmai pentru că urla mereu ca din gură de șarpe. Însă cel care fusese probabil lăsat să piară în sălbăticie și totuși supraviețuise, avea să moară la câteva luni după aceea, dintr-o eroare pe care amîndoi, dar mai ales ea, o regretau în continuare nespus. Cum micul "șarpe" nu se înțelegea deloc cu bătrînul Morris, pe care-l tachina și-l exaspera cu maimuțările lui, se hotărîseră să-l dea unei familii care stătea la casă și avea curte, dar care îi avertizase că pe strada lor mai fuseseră găsite pisici moarte, călcate de mașinile care treceau în viteză. Îl lăsară totuși, gîndindu-se că-i va fi mai bine acolo, și nu va avea tocmai el ghinionul ăsta. Se înșelaseră, însă. Își amintea și acum telefonul, parcă fusese ieri, și vocea gazdei pe *speaker*, străduindu-se să pară nonșalantă, nereușind, anunțîndu-i că pisicul a dispărut. Nu că dăduse o mașină peste el, nu că îl găsiseră și pe el mort, insignifiant dintr-o dată, încremenit pe caldarîm, ci pur și simplu că se făcuse nevăzut.

– Doamna aceea, care a trecut adineaori cu o pisică în brațe, plînge acum înăuntru pentru că pisicuța ei a murit.

De afară se vedea cum doctorul îl ascultă pe Morris la plămîni. Cîinele le fusese copil, apoi prieten, iar acum devenise un fel de bunic. La aproape unsprezece ani cît avea, se comporta bine. De ceva vreme începuse să șchiopăteze, obosea mai repede și, în casă, dormea tot mai mult, dar „nimic anormal pentru vîrsta lui.” Acum două luni, însă, avusese o răceală destul de serioasă, motiv pentru care, din cînd în cînd, mai tușea. Doctorul îi sfătuisese să vină periodic la consultații. Ceea ce făceau, cînd au văzut femeia cu pisica în brațe.

Se plictisise așteptînd, într-un mod bizar era nerăbdătoare să-l facă și pe el părtaș la suferința femeii, ca și cum pisica ar fi fost a lor, ca și cum n-ar fi aflat că murise ci, dimpotrivă, că urma să fie salvată. În același timp, era convinsă că vestea îl va enerva, ca și cînd un blestem obscur, numai de el știut, avea să se abată asupra lor, odată cu moartea acestei pisici pe care, de altfel, nici n-o văzuseră prea bine, despre care nu știau nimic, nici cum o chema, nici ce vîrstă avea, dar a cărei moarte se va răsfrînge nefast asupra destinelor lor, schimbîndu-le cursul pentru totdeauna. Îi va fi ciudă pe ea că intrase în farmacie, îi va fi ciudă și pe femeia aceasta că-și găsisese să-și intersecteze, chiar și pentru o clipă, destinul ei amărît cu al lor. O văzuse dar deja nu-și mai putea aminti cum arăta, „probabil vreo pensionară care nu fusese în stare să aibă grijă de pisica ei – venise prea tîrziu la cabinet, din indiferență, ignoranță, sau pentru că se temuse că doctorul are s-o pună la cine știe ce cheltuială exorbitantă, iar cînd, în cele din urmă, își dăduse seama de prostia ei, fusese prea tîrziu.” Vorbele lui, gestică lui înciudată.

Și bunica ei avusese o pisică, care murise din cauza unor complicații la rinchi. Culmea ironiei, se gîndise ea atunci, avînd în vedere că dieta lui Wiss era bazată aproape exclusiv pe rinichi. La vremea aceea nu se cunoșteau încă, la vremea aceea stătea cu Sandu, care îi făcuse pisica cadou și pe care o ținuseră la cămin pînă cînd bunicul ei a murit, și atunci s-a gîndit că mai bine i-ar lăsa-o bunicății, din altruism, considerase atunci, din lipsă de responsabilitate, îi trecuse prin minte mai tîrziu, iar acum nu mai avea importanță. Își amintește cît de mult a suferit cînd i-a murit bunicul, cît de lucid fusese pînă în ultima clipă, cum a luat-o prin surprindere pierderea lui, și în egală măsură, cum s-a surprins suferind la moartea pisicii după care plîngea pe ascuns, ca să n-o vadă nimeni, ca și cum n-ar fi fost fată, ca și cum durerea ar fi fost secretul ei, un legămînt tainic făcut cu cei morți.

Cît timp trecuse de-atunci? Zece ani? Unsprezece? Într-un fel e mai bine să mori înainte ca mintea să-ți ia foc și să se facă scrum, cum *nu* s-a întîmplat cu bunica ei care încă trăiește și pe care se străduiește s-o viziteze lunar la un azil de bătrîni. A fost ideea lui taică-său s-o bage într-un azil. Ea nu fusese de-acord. Însă la momentul acela, taică-său pierduse contactul cu realitatea poate chiar mai mult decît un bolnav de Alzheimer. Proaspăt recăsătorit, a patra oară, cu o fostă studentă – o copilă puțin mai mare decît Revoluția – îi pusese pe toți într-o situație penibilă, de care el nu părea să fie conștient. Între timp, rupseseră orice legătură. Realiză acum că bătrîna cu pisica aducea cumva cu mama fetei, a tinerei ei “mame” vitrege. O văzuse mai demult, o singură dată, cînd

cineva i-o arătase pe stradă, dar îi reținuse chipul, o femeie vlăguită, pe fața căreia suferința își desenase șotronul. Fiică-sa, Melania, nu-i semăna deloc. Cu ea chiar se întâlnise, o singură dată, când nici măcar nu știa cine este, rugată de taică-său să-i împrumute niște cărți. „O fostă studentă, acum la masterat”, îi spusese el, fără să mintă. „Actuala mea amantă”, „uitase” să mai adauge. De când taică-său se recăsătorise, devenise suspicioasă și-l acuza frecvent pe Christian că la un moment dat va face întocmai ca tatăl ei, de parcă ar fi fost rude, și chiar dacă ar fi fost, îi răspundea el, nu se descoperise o genă a infidelității pînă acum. Era conștientă de supliciul la care-l supunea, de certurile interminabile pe care le isca, aproape cu perversitate, dar care erau adevăratele rațiuni? Avortul pe care îl făcuse în urmă cu patru ani? Nu fusese primul. Faptul că nu făcuseră nuntă, în pofida visului ei din copilărie de a se îmbrăca în rochie de mireasă? Acum nu părea să-i mai pese. Frustrarea legată de lipsa de perspectivă din actualul ei job? Știa că într-o zi își va găsi altul, n-avea să iasă la pensie de aici. Propria ei aventură, cu un coleg de serviciu, avortată la timp, asemenea fătului, înainte de a atinge punctul de unde totul ar fi început să prăvălească la vale? Ce-ar fi fost dacă ar fi mers pînă la capăt era o întrebare pe care nu și-o pusese niciodată. Atunci, ce anume? Trecerea timpului, prozaica dar inevitabila trecere a timpului, și lipsa unui copil care s-o facă la un moment dat mai ușor de suportat? De parcă numai în asta ar consta împlinirea unei femei...

* * *

Probabil că n-avea să-i mai spună. Ce rost ar avea? Bărbații se tulbură ușor, în pofida sau tocmai pentru că sînt bărbați. Citise asta undeva? Un sentiment de deja-vu, vag pentru că nu-și dădea seama ce anume avea impresia că re trăiește, o impresură cu senzația lui de familiaritate incertă. Brusc, în minte îi apăru imaginea acelui cuplu de americani din povestirea lui Hemingway, ea neglijată și nefericită, el dominant și indiferent, și pisica pe care soția o vede, pitită sub o masă, încercînd să se ferească de ploaie, în piațeta din dreptul ferestrei camerei lor. Și, pentru prima dată, avu revelația că în spatele pornirii soției de a proteja pisica nu se afla neapărat dorința ei de a avea un copil, cît mai ales nevoia de a fi reconfortată pentru că, realizase ea pe propria-i piele, de fiecare dată cînd mîngîi o pisică, pisica te mîngîie înapoi.

Se uită în sus, la cerul senin, fără nicio pată. Parcă demult nu mai fusese atît de albastru. Își aminti de zilele cînd era mică și-i plăcea

Florin Irimia

să se-ntindă pe iarbă și să se uite la nori. Uneori adormea dar cerul continua să-i apară în vis și atunci era străbătută de un sentiment, ca o certitudine, că atîta timp cît va fi albastru, cineva acolo sus va avea grijă ca ei să nu i se-ntîmple nimic. Închise ochii și cerul îi pătrunse prin pleoape dar acum culoarea nu-i mai dădea încredere. Dimpotrivă, albastrul îi apărea straniu, neprietenos, culoarea unui univers imprevizibil, fără reguli, în care orice se putea întîmpla. Și în secunda următoare fu copleșită de un sentiment acut de neliniște. Ceva, într-adevăr, avea să se-ntîmple, nu imediat dar curînd. Ceva sinistru, ceva îngrozitor, o catastrofă de care fusese avertizată, dar într-un mod obscur, într-un mod nepotrivit, de o alarmă stridentă, dar imperceptibilă pentru urechea umană.

Ziua de sîmbătă continua s-o sfideze cu cerul senin și aerul cald. O oportunitate cu care nu știa acum ce să facă.

O samă de măscări

Cuvântul V

Fost-a Istrate Dabija-Vodă om de țară, bun, iară bețiv. Be vin mai mult din oală roșă decât din păhar de cristal, scrie Niculce la letopiset, zicându că-i mai dulce vinul din oală decât din păhar. La beția lui pre mulți îi da la armaș să-i spânzure. Iar dacă se trezea, nimica nu știa, nici mai întreba; ci-i luase sama toți și, când orânduia ori pre cine la armaș ori la popreală, îi slobozea, căci știau că adăuza nimica nu era.

Și mahmuru fiind odată de Sfântul Nicolae, Dabija-vodă vede ieșindu pe ușile împărătești, între lumini și cântări, pre Sveti Nicolae aieve, în pieleț și oase, barbă albă, rotată, pre piept avându. Dendată vodă ploconitu-s-a la picioarele preacuviosului Nicolae.

– Sfinte Neculai, sfinte Neculai! Te-am cunoscut numaidecât! Aibi milă că păcătos îs. Multe răle făcut-am, iar viermii cei neadormiți au să mă mănânce.

– Ai cam chefăluit, așa-i?

– De amărât ce sunt, preasfinte.

– Și de ce ești amărât, Măria-Ta?

– De multe, preasfinte. Că urgisit-am pre mulți fără de știre, băut fiindu. Sunt eu hospodar al Țării Moldovii, da-s ca un ciolan ros: nimeni n-are trebuință de mine. Iar funia s-apropie de par și am sufletul încrâncenat, că trăit-am fără rost. Imi vine să mă pun în patru labe și să urlu.

– Ia și te încrede în Dumnezeu și mai lesne fi-va pentru tine.

– Am să mă încred, sfinte Neculai, am să mă încred! Da' acum am o mare rugăciune la tine. Nu mă rog pentru de veci hodina sufletului meu și pentru păcatele cele înșirate pe răboj. Mă rog în genunchi să-mi

Radu Părpăuță

mai dai o viață, ca s-o trăiesc cum trebuie în nevoie și-n păcate mai puțin... că aman îmi place viața.

– Ehe, n-am eu căderea să-ți dau altă viață, zâmbi a râde sfinția sa.

– Dar cine, preasfinte? Că-n popi și arhierii n-am încredere. Îs cu slabă credință, lacomi și apucători, preasfinte.

– Cum așa? pufni sfinția sa.

– Apucă și de la bogat și de la sărac fără de nici o rușine. Și nu mai cunosc cele sfinte pentru care ia îngăduit Dumnezeu în lume. Și fac câte unele ca acelea că pesemne și Domnului îi crapă obrazul de rușine. Se îndulcesc cu de toate, cu frupt în post, ba și cu muieri. Până și înalt preasfințitul mitropolit Ghervasie ține ascunsă o hanțușcă tânără, se zbenguie cu ea și-o zgâlțâie cam de trei ori pe săptămână, cum îmi zic iscoadele domnești.

– Taci, satană! ți-ai băut mințile! zise mânios sfinția sa, stupindu și întorcându capul.. Ești clei, nu vezi? Nu mă cunoști? Sunt mitropolitul Ghervasie.

Atunci Dabija-vodă, în simțiri venindu-și, vede cu adevărat că era mitropolitul. Ș-a rămas ca o scroambă de ciubotă căscată.

– Ha-ha-ha! Chiar crezutu-m-ai, înalt preasfinte? Șuguit-am, că așa-mi plac mie porojăniile, zise vodă dând să se ridice și iarăși plăcintă căzându.

– Rămâne-ți-ar de cap, Istratie, cu suguielile tale. Cât te mai rabdă pământul, că ți-o mers buhul ca de popă tuns, fi-ți-ar oala roșă de răs!

Și vodă, grămadă căzându, prinse a se jelui.

– Să mă ierți, Sfinția ta, că șuguit-am ca un om prostu. Nu știi ce mă apucă așa. Și cu băutura! Se ține scai de mine și pace bună! Știi vorba: Bețivului și dracu' îi iese în cale cu ocaua plină. M-aș duce până la capătul pământului să scap de pacostea asta. Se vede că cel necurat mă muncește. Și când mă apucă, mă apucă, ce-mi poți face?

Ș-apăi după aceea o ținut el Dabija-vodă post o vreme întru ale vinului, da' pe urmă gânditu-s-a că vinul e sângele Domnului, mai cu samă ceala porfiriu de la Pîhnești, unde ave' el moșie. Ș-o început iar s-o țină așa, în spaima poloboacelor, până l-au mazilit. Iar după aceea letopisețu' nu mai zice nimic de Istratie Dabija. De bună samă că binevoit-a Dumnezău a-l strânge la Sine, ca să-l lumineze cu agheasmă și cu mir întru credința cea adevărată sau, mai știi, c-o vorbă bună și c-un păhar dulce, că fost-a om bun, milostiv și nelacom întru alte cele.

Cuvântul V*

În domnia lui Duca vodă cel Bătrân mari săcită fost-a de vară, de să sfarogise tăt, cât să spăriesă lăcuitorii. Iară Duca vodă, omu evlaviosu foarte, au poruncit să se facă litanii pe la tâte beserecile ca să plouă. Mai didesă poruncă de strânge tăți preuții, diaconii Ieșilor, la besereca Curții. Și după ce-i băga dimineața în beserecă, pe la trei ceasuri de noapte, pune ciohodari la ușă și nu lăsa nice pe unul să iasă afară, până pe la șese ceasuri cătră sară, ca să se roage pentru ploaie. Iară de ieșe la umblătoare, saracii preuți, tăt cu ciohodari după ei ieșe.

Și într-un rând strâns-a icoanele cele scumpe de pe la tâte beserecile, numa-n aur și argint îmbrăcate, scoțând sfintele moaște ale Prepodobnoi Paraschivii. Și merge mitropolitul și cu tăți vlădicii și preuții și Măria Sa cu tătă boierimea, adunând și slujitorimea în grădina ce mari de supt curțile domnești, făcând agheazmă, cetind moliftele cele de ploai, trimețând armașii de strânge norodul, barbați, fimei, plozi, fete, de-i aduce ca să asculte rugile.

Noroc de ploai fost-a chiar în ace zi, da' norocul dracului, că milostivul Dumnedzău au trimăs ploai potop, îndurându-se de-o grindină cu boaba cât oul de porumbel, înecându tăt ce mai rămăsă de la arșiță

Iară vodă, mânios, din măsele crâcnindu, umbla prin fața preuțimii ocărând:

– Care nu te-ai rugat cu credință, măi? Cerile mamei voastre! Paștele și grijania cui v-o făcut!

Că el n-ave bani de peșcheșuri și mucareruri și alte angarale – de aceea sudue.

Iară mitropolitul își făce cruce ca înaintea Satanei.

Cuvântul VI

Fost-a Ștefan Petriceicu-vodă fecior de boiar de țară, moldovan drept, dară n-avut-a noroc de domnie, fiind el om blând și slab. Cine cum îi grăia cevași, îndată pre toți crede și toți erau fără frică de dânsul. Voit-a să lese pe turci și își întindea mintea către leși, dară boierii cei veliți

* Se vede treaba că sa întrecut cu stacanele de băbească și tămâioasă Kostakelu, căci a scris două "Cuvinte V" (prof, Scordaliu).

părăsindu-l, cu pre puțini și tineri boiari rămânându. Geaba vorvea el că destul ne-au călărit păgânii pe deșelate și că trebe să fărâmămurgia turcului, să ne răscumpărăm pământul nostru strămoșesc. De frică, boiarii cei mari rămas-au de-a'mboulea, tot cu agarenii.

I tak domnit-a numa un an Petriceicu și tot de-a călare, că țara biata era tot băjenită. După aceea, hiclesindu-l și surpându-l din domnie boiarii veliți, băjenitu-s-a și el în Țara Leșilor, la ținutul Przemâsl.

Acolo merge des la hanul lui Szmerel, în vin amarul înecându laolaltă cu doi prietini: Neculai Murguleț, biv vel logofăt, și Ilie Moțoc, biv vel medelnicer. Șede singuri la han ca niște sahaștri, bând vin mazovian și nevorovindu cu nime. Iară tot acolo era un lăutariu vestit din scripcă, un jidov pre nume Șloime Melțer. Ci dar Șloime, tot văzându-i în gânduri căzuți, nice să-i mănânce talpele la *Hava Nagila*, cercata să vadă ce neam îs: au unguri, au moscali, au litvani, au zaporojâni, au ce nație. Așe că, oftându, încovoiatu-și-a capul la o parte, scripca la bărbie puindu-și. Apoi cu degetele-i slăbănoage apucatu-s-a să cânte. Răsunat-au între pereții cârciumei ba un ceardaș unguresc, ba o mazurcă, ba un tropak moscălesc, ba kamarinska și kazacinska au o manea turcească. Dară beutorii cu capetele plecate tustrei șede, încrâncenat bându, că albina dorului de Moldova le înțapa inemele. Pe când să mântuie cântările, Șloime adusu-și-o aminte și de-un cântic moldovinesc, anume *Cucuruz cu frunza-n sus*, și prinse a-l cânta. Atuncea tustrei ridicat-au rapide capetele cu ochii lucindu. Iară nu știm: de la purpuriul amurgului luceau, că era soarele la asfințitu, au de la lacrimi? Că ei aveau amintirile treze și vedeau fără de sine icoane blânde din trecut, de la pământul înflorit al Moldovii: Ceahlăul cel neclintit, apele mâlcomite, pădurile nepătrunse cu miroznă de brad, târgul Ieșilor cu țuguiele besoarecelor mândre, Cetatea Neamțului îngrădită cu pustiu, coperită cu fulger... Cu anevoie este a să scrie jalea și aleanul lor! Iară Petriceicu scos-a sodom de zloți din tureatca ciobotei de datu-i-a lui Șloime cât nu face, că toți se minuna. Și jupâneasa Braina, nevasta hangiului, muindu-i-se inema ei de jidoavcă, pusu-le-a cu săială pe masă, de pomană, o cărăfioară verde de rachiu de stafide și o strachină de chiftele de carne cu crupe. Atuncea prins-au mai avan să cură lacrimile la moldoveni, că bucatele acelea nu erau răle, da' nu le plăce, că nu era de-a lor. Braina, mânuțele albe frângându-și, plânge duios alătura de ei. Iară Szmerel plesne din palme:

— Prosze bardzo, panie! În loc să am cârciumă și gheșeft bun, am sinagogă, bag samă. În loc să bem și să veselim, bocim și facem pomene. Oi vei! Oi vei!

Și Șloime sare ca un vrăghioiu cu scripca lui: *Hava naghila, Hava naghila ve-nișmeha, uru uru ahim*, adică aiasta-i ziua pe care lăsat-o-a Domnul: să ne bucurăm și să ne înveselim în ea, cum zice David împăratul. Iară moldovenii râde cu lacrimi.

Iară după aceea diata din Przemâsl dăruit-a lui Petriceicu și boiariilor pribegi moșii și penzii; apoi făcutu-i-a șlehtici leșii, căci dară pentru dreapta credință s-au deșțarat ei. Ș-acolo prinsu-l-a moartea pe Petriceicu ce-au fost domn cu dreptate la Moldova. Și s-au stâns la leși mulți boiari, în pământ străin pristăvindu-se. După acee igumenul Nicodim, ce-au fost și el pribeagu în Țara Leșilor, s-a întos la Moldova și talmăcit-a în liniștea prisăcii de la mănăstirea Buciumeni psalomul 136 după cum urmează:

*La râul Vavilonului ședeam
și cu amar după Sion plângeam,
harfele frumos sunătoare
le-am pus în sălcii plângătoare.
Biruitoarii cereau să le cântăm,
vrăjmașii să ne bucurăm
"Cântați-ne cântările Sionului!"
Dar cum să cântăm cântările Domnului?
Cum să cântăm în locuri străine?
Cum să te uităm, Ierusalime?*

*Dreapta să-mi înțepenească,
limba-n gură să mi se lipească
de te-oi uita, Ierusalime,
și mă voi bucura fără tine!*

Iară Vasilie Dămian, ce-au fost treti logofăt, nu scrie aceste la izvodul său, măcar că fost-a și el bejeneț în Țara Leșilor, iară Murguleț logofătul îi era socru. Vor fi fost mâniați, cine mai știe*.

*Aici Kostakelu uită de dorința lui de a lua în răspăr pe Neculce, fiindcă povestea aceasta nu e deloc măscăricioasă (prof. Scordaliu)



Interferențe
Ulei pe pânză

Proza

Bariş Müstecaplioglu



Sângele fratelui

Prolog

Era destul de nehotărât să aștească pe când auzi un sunet de pași apropiindu-se; era teribil de curios să afle ce avea să se întâmple cu el. Dar, pe de altă parte, era speriat de moarte de ce-ar fi putut vedea.

Nu, nu bestia aia grasă... Doamne, rogu-te...

Deja nu-și mai simțea brațele, care erau legate strâns de scaunul de lemn de ceva timp. Amortiseră; se întreba dacă va fi în stare să și le miște din nou. Dar putea simți ceva jilav în jurul încheieturilor. Sângerau de câteva minute bune acolo unde sârma intrase în carne.

Pașii se opriră înainte de a se apropia prea mult. Pentru un timp se așternu liniștea. Un bărbat sau o femeie, sau ce dracu o fi, trebuie că îl veghează chiar în acest moment. Se întreabă cum ar putea să arate. Nu i-ar fi plăcut să își vadă fața; nasul rupt, o gură fără dinții din față, obrajii punctați de câteva arsuri de țigară, o frunte plină de vânătăi, ochii însângerați și probabil umflați de la atâta plâns și...

Auzi o voce spunând: „Ești conștient, băiete?”. Fu întrebat pe un ton anume, dar ce îl făcea să se simtă mai bine era că nu era o voce necunoscută. Nu era câinele ăla gras, slavă Domnului. Trei oameni diferiți îl căpăciseră de când era închis acolo, dar numai hipopotamul ăla îi pusese mâna între picioare. De fiecare dată când tipul îl atingea acolo simțea că nu există sentiment al durerii mai mare decât acesta care să vină peste el.

Și părea că îi place, al dracului...

Își ridică ușor capul, încet, și-și deschise ochii treptat. Un bărbat

Barış Müstecaplıoğlu s-a născut în 1977 și a urmat cursurile Facultății de Inginerie Civilă de la Universitatea Bosfor. A publicat un ciclu de patru romane fantastice, *Legendele Pergului* (2002-2005), apoi *Discipolul* (2005) și *Sângele fratelui* (2006, tradus în Polonia în 2008) și o carte pentru copii, intitulată *Hodi Podi* (2008). Trăiește la Istanbul.

înalt stătea în semiîntuneric. Era un tip corpolent. Deoarece lumina îi bătea din spate, chipul nu i se putea vedea cu claritate. Părea să poarte un costum. Tânărul, așezat în scaun, găsi situația chiar amuzantă, dar era incapabil să zâmbească; simțea ca și cum mii de ace îi străpungeau buzele care-dureau când încerca să zâmbească.

„Deci ești conștient”, spuse omul cu o voce calmă, care nu suna amenințătoare. „Sunt bucuros că ți-ai revenit, băiete. Trebuie să îți spun că nu arăți deloc bine. Ai zice că a trecut camionul peste tine”

Se lăsa liniștea.

„Te cheamă Kemal, nu-i așa? Îmi poți spune Hassan, dacă vrei. Desigur, nu este numele meu adevărat, dar ar face lucrurile mai simple pentru tine dacă ai cui să te adresezi cu un nume atunci când vorbim. Nu ești obligat să îl folosești. Orice ți-ar fi mai pe plac, orice te-ar face să te simți mai bine...?”

Din nou liniște.

Individul făcu o tură în jurul lui Kemal pășind încet și des cu pași mici. Când se întoarse în poziția inițială avea o față gravă.

„Știi de ce te afli aici?” întrebă el încet. „Hai, vorbește cu mine. Poți fi sigur că nu ne jucăm. Pot fi cel puțin la fel de rău ca și ceilalți. Dar poate că sunt un pic mai inteligent. Nu-mi ești de folos dacă nu ești în stare să poți vorbi. Nimănui de aici nu îi este ușor să îți provoace durere, crede-mă. Noi doar încercăm să ne facem treaba”.

Bărbatul inspiră adânc. Înșfăcă o încheietură cu cealaltă mână. „Trebuie să fi realizat până acum că asta nu se va termina dacă nu vorbești. Fă-o să înceteze, băiete. Oricare ar fi motivul tăcerii tale, chiar nu merită. Vorbește odată și treci peste asta.”

Kemal era pe punctul de a izbucni în lacrimi. Toate rănilile din corp, toată durerea pe care-o încerca de ore întregi; Dumnezeu! Pentru ce veniseră? Și-ar fi dorit să știe...

„Habar n-am, domnule”, spuse el cu o voce molatecă și supusă. „Le-am spus și eu. Le-am spus tot. Nu știu nimic”.

„Ce-ar fi dacă aș zice Hotel Arsenler?”

Kemal aruncă o privire încercând să îl vadă pe individ mai bine. Măcar de-ar putea să îi distingă expresia feței, măcar de-ar fi știut ce îi pregătesc...

Arsenler Hotel, toate se întâmplau oare din cauza asta? Nu, e imposibil!

„Nu am făcut decât să fotografiez pe ici, pe colo, domnule. Vă jur. Nu știu nimic. Era numai o nenorocită de știre... trei sau patru prostituate, numai trei sau patru curve...”

Câteva lacrimi se scurseră din ochii tânărului, una se îmbină cu pata de sânge uscată de pe obrazul lui iar celelalte până la bărbie.

„E ceva mai mult decât atât, nu-i așa? Vă jur că nu știu nimic”.

„O știre, deci... Ești un simplu corespondent care vânează curve”.

Din nou liniștea aceea. Kemal sughiță printre lacrimi.
„Ai dreptate, băiete. E ceva cu mult mai important. E așa de mare că nici nu ți-ai putea imagina”.

În acel moment Kemal auzi aproape sunetul valurilor. La început crezu că îi vâjîie urechile, dar nu, într-adevăr, era sunetul valurilor. Din ce direcție venea oare? Unde se afla? Cât de departe era de casă? Încercă să închidă ochii și să se orienteze asupra direcției de unde venea sunetul. În acel moment numai el și sunetul valurilor existau în univers.

O, Doamne, de-aș mai vedea măcar o dată marea...

Bărbatul își lovi gânditor bărbia. Se uită cu atenție la fața bătucită a tânărului.

Doar un copil.

Se întrebă ce ar putea întreprinde cineva să-l facă să vorbească de vreme ce toate eforturile lor fuseseră zadarnice până acum.

„Te cred, băiete”, spuse el decisiv.

Își ridică pistolul și trase un glonț în tâmpla tânărului.

1.

Era pe puntea superioară a vasului, ținându-se cu degetele puternice de grilaj, sprijinindu-se ușor, înclinat un pic în afară și urmărind jocul pescărușilor care se întreceau cu ambarcațiunea. Avea treizeci de ani. Arăta bine cu pielea bronzată, avea umeri largi și părul blond-cenușiu. Era evident că bluza cu mâneci largi ascundea un trup arămiu superb; “plin de paradisuri ce așteptau să fie explorate”, gândi ea. Dar cel mai frapant aspect era încrederea și expresia puternică a feței lui. Îi plăceau oamenii încrezători.

Derya Yavuz, un agent publicitar, ținuse omul sub observație din momentul în care se suise pe vapor. Ea îl scană; ochii ei se plimbau pe trupul bărbatului și mergeau de la umeri în jos, zăbovind un pic în jurul coapselor lui. Când ajunseră la bagajul sport așezat între picioare, se uită aiurea și neliniștită începu să scruteze orizontul unde nimic nu se afla în afara albastrului.

Trebuie că are o iubită. Nu se poate ca așa un bărbat să fie singur...

Se gândi nefericită la tipii fazi din agenția de publicitate; creaturi demne de milă care vorbeau enorm, dar de unde nu puteai deduce dacă sunt femei sau bărbați. Uni se dichiseau mai mult decât o făcea ea. Nu se putea imagina făcând dragoste cu ei; ideea de a-i fi atinsă pielea de ei era de-a dreptul grețoasă. Totuși, în acel moment, era disperată după o partidă de sex.

Oh, Murat! Dacă te-oi prinde vreodată...

Ochii i se întoarseră din nou către străinul sexy.

Ce ar face dacă l-ar întâlni din nou? Ce ar putea face dacă el ar intra pe ușă și s-ar proțăpi dinaintea ei? Drăguțul de Murat, dragul și dulcele de Murat. El era la fel de bărbătos ca tipul ăsta și era capabil, de asemenea, să spună lucruri care ar face-o să amețească, oricând ar fi vrut el. Murat al ei și singurul..

Știam că vei pleca într-o zi. Mai devreme sau mai târziu tot ai fi plecat. Dar chiar te-ar fi omorât să spui un "la revedere"?

Nu putea să accepte că a lăsat-o așa brusc, fără să spună un cuvânt. După o relație de opt luni, tipul dispăruse fără să-și ia nici măcar rămas bun. Se simțise umilită, ca o femeie care nu fusese prețuită mai mult decât cât pentru o relație pasageră de o noapte. Ca o parcare de lângă șosea pentru o scurtă pauză... De fapt, și-ar fi dorit să îl urască și să fie în stare să își zică „Nu mai vreau să-i văd mutra”. Dar nu o putea face. Dacă ar fi apărut în momentul acela și i-ar fi spus că o dorește, ar fi făcut dragoste cu el din nou, fără îndoială.

Ești bolnav, prietene. Meriți ce ai.

Se întrebă chiar de ce alesese această excursie în insule de una singură. Timpul s-ar fi scurs mult mai repede dacă și-ar fi convins una sau două dintre prietene să vină cu ea. Leyla, Ayşe sau Zeynep, oricare dintre ele ar fi venit era în regulă. Ar fi bârfit un pic, și-ar fi criticat șeful și ar fi vorbit despre iubirile trecute, cele care nu le-au lăsat răni în inimi; cele despre care puteau glumi. Liniștea o făcea să devină atentă la frământarea interioară care o făcea să se simtă epuizată.

Observă că vaporul încetinise. Își întoarse capul și privi în jur. Văzu un dig frumos; pe micuța clădire era scris Kinali Ada. Din dig se făcea o stradă, dar numai câțiva oameni circulau pe ea. În spatele ei se formau rânduri de case cu un etaj. Când dădu cu ochii de colinele înverzite se simți dintr-o dată mai bine. Da, de asta pornise în această excursie; să se simtă bine. În acest caz trebuia să scape de gânduri și să se bucure de priveliște.

“Aș putea?” întrebă o tânără. Încea să ajungă la grilaj. Derya își strânse genunchii și o lăsă să treacă. În timp ce tânăra fotografia cu un aparat mic cât palma ei, Derya o privi cu o curiozitate femeiască. Simți o dâră de gelozie.

Cât de subțire e, curviștina! Se sparge dacă o atingi. Nici nu poți să spui că are fund...

Își aminti cum obișnuia să se uite Murat la fetele drăguțe de peste douăzeci și de ani, cu jinduire în ochi, chiar și atunci când era cu ea și-și întoarse fața de la fată.

Mulțimea din ambarcațiunea ticsită începu să se miște. Pasagerii care urmau să se dea jos la Kinali Ada veneau spre ieșirea dinspre toate punțile și părăseau ambarcațiunea în grabă; săreau pe cheiuri de parcă insula avea să se îndepărteze imediat de barcă. Îi privi, tot soiul de

oameni; cupluri în vârstă, bucurându-se de pensii, turiști bronzăți, iubiți mergând braț la braț, familii numeroase cu mulți copii și romantici singuratici. Părea că toată populația Istanbulului vroia să se refugieze în aerul răcoros al insulelor în zilele acestea fierbinți. Derya prinse privirea unei fetițe care stătuse deoparte pentru a face loc pasagerilor să părăsească vaporășul; o puștoaică foarte drăguță, ca o buburuză. Privea în jur cu ochi mari, întrebători, plini de emoție. Tânăra femeie se învioră la vederea ei și murmură mai mult pentru sine: „Să nu te îndrăgostești, puștoaico”.

Tănăra femeie se plictisi de privit oamenii, își dorea să se bucure de orice priveliște pe când barca părăsea digul. Se întoarse să îl privească pe străinul arătos; nu mai era pe locul unde stătuse înainte și se dezumflă. Părăsise oare și el barca? Toate lucrurile de care se bucura păreau că ies din viața ei așa ușor... În acel moment observă geanta sub bancă. Da, era chiar acea geantă, geanta omului, dar nici urmă de el.

Instinctiv sări în picioare și-și întoarse capul. Bărbatul era pe dig, privea cu mâinile în buzunare cum se îndepărta ambarcațiunea.

„Și-a lăsat bagajul pe vapor!” gândi Derya cu entuziasm. Simțea că este stăpână pe situație ca și cum ar fi fost vorba de prietenul ei. Probabil că s-ar putea să și facă cunoștință dacă ar reuși să facă să-i aducă bagajul. Ar putea chiar să o placă dacă ar vedea-o. Poate nu ar lăsa-o așa cum o făcuse Murat odinioară.

Fetița cu buburuze în păr începu să cânte și să bată din palme. Părinții o urmăreau, râdeau fericiți.

Un chelner de vârstă medie cu o tavă de ceai trecu prin cadrul ușii pe puntea exterioară. Avea părul grizonat prematur.

Un cuplu de îndrăgostiți, șezând în colț, se sărutau pentru prima dată.

Tănăra subțirică fotografia insula.

Derya făcu doi pași spre geantă.

Eu trebuie să fiu cea care o găsește. Înainte să o ia altcineva...

Bărbatul arătos stătea în înălțimea lui fermă pe dig și apăsă discret butonul unei telecomenzi din buzunar.

În aceeași clipită, Derya văzu o lumină roșie în fața ei, ochii îi orbiră de la puterea luminii, apoi o forță imprevizibilă o mătură de pe picioare; simți cum zboară prin aer. Ochii o dureau, auzul încetă. În următoarele secunde, corpul ei ardea și brațele îi erau smulse din trup, zbură pe deasupra grilajului în mare deodată cu alte corpuri, bănci, piese de metal, cioburi de sticlă, bucăți de lemn și o pereche de clame de păr cu buburuze.

Jumătate din puntea superioară a ambarcațiunii *Turul insulelor* se transformase într-o minge de foc gigantică, cu o explozie asurzitoare ce a fost auzită în toate insulele, la numai câteva sute de metri depărtare de insula Kinali.

2.

„Echipa ta a pierdut din nou, șefu”, îl șicană taximetrul pe omul așezat liniștit și tăcut pe bancheta din spate. Buzele i se țuguiau în sus a plăcere. „Când ai de gând să îi lași baltă? Nu sunt buni de nimic. Haideti, nu mai fiți așa de încăpățânat, haideti să facem un fan Fener din dumneavoastră”.

Bătrânul răspunse glumei cu un zâmbet zgârcit. Nu avea nimic de spus. De data asta fuseseră bătuți măr de Yozgat, aflați în zona de lanternă roșie, nu putea inventa nicio scuză.

„Fie că pierzi sau câștigi... Acesta e sloganul nostru, băiete. Am fost un fan Beşiktaş pentru patruzeci de ani și voi rămâne astfel până îmi voi da duhul. Fanii lui Fener își vând echipa când lucrurile merg prost, dar noi nu facem asta... Și, în plus, ar prinde pe cineva așa de tânăr ca mine culorile astea vii?”

Taximetrul răsă zgomotos. „Dacă așa o luați, șefu’, spuse el bătrânului supporter. Îl cunoștea pe bătrân de mulți ani, îi păstra un loc în inima lui. Știa când bătrânul are chef de glume și când este grav. „Nici nu eram în planul părinților când dumneata strigai pe stadioane, așa că știți mai bine. Dar oare nu este obositor să te duci la fiecare meci, mai ales când echipa îți joacă așa de înfiorător de prost?”

„E singura mea destindere, băiete”, spuse în surdină bătrânul. „Mă bucur într-un astfel de mediu chiar și când pierd. E și o scuză pentru a merge și a vizita locuri noi. La ce bun mi-ar folosi să stau în jurul casei, după vârsta asta? Să îmi pierd abonamentul degeaba? Am plătit aproape jumătate din venituri pe el”.

„Deh, dumneavoastră știți mai bine, șefu’, dacă aveți atâta bănet... E bine că băieții voștri nu sunt în Cupele europene anul ăsta. Ați fi mers și acolo”.

„Nu mai răsuci cuțitul în rană”, sună trist vocea bătrânului. „Mi-aș fi dorit să fie posibil și chiar s-ar fi putut întâmpla”.

Taxiul se opri în fața unui bloc modest de opt etaje. Era o clădire bine întreținută cu pereți galbeni-negri recent văruiți. Avea o grădină plină cu flori de toate culorile și câțiva copaci de înălțime medie. Omul îi înmână o bancnotă de douzeci de milioane de lire și-i spuse să păstreze restul. Ieși din mașină nu înainte să-l bată tovarășește pe umăr pe taximetrul. În timp ce Toyota galbenă demară din norul de praf, el rămase să urmărească două mâțe jucându-se. „Am fost bătuți măr” își spuse gândindu-se la meciul de cu o noapte înainte. „Măcar dacă țărănoiul ăla de Ahmet nu ar fi luftat mingea”...

După ce își strânse pantalonii, bătrânul păși fără grabă spre piață la două cvartale distanță. Cumpără câteva zarzavaturi pentru cină și un pachet de șervețele de suflat nasul. Ar fi avut chef de un sandwich cu ton pentru masa de seară; ar merge perfect cu un pahar de vin roșu. Se

simțea mulțumit plimbându-se spre casă cu aceiași pași molcomi.

La intrarea în clădire dădu peste Bulent, fiul lui Volkan Bey, unul din locatarii imobilului.

„Bine ai venit, unchiule Levent!” îl întâmpină băiatul cu afecțiune sinceră. „Nu ai fost pe-acasă în ultimele zile, ți-am dus dorul”

„Îți mulțumesc, băiete”, îi răspunse omul. Îl bătu pe cap și-l ciupi de obraji.

„Și mie mi-au lipsit locurile astea. Taică-tău cum e?”

„Tata e un pic bolnav. Au muncit în ploaie săptămâna trecută. Se pare că inginerul a spus că sunt în întârziere cu construcția și nu a lăsat pe nimeni acasă și i-a ținut să muncească în ploaie. Dar acum e mult mai bine. Ieri a stat în pat toată ziua”.

„Sper să se pună pe picioare curând. Am să trec pe la voi mai târziu. Spune-i că îl salut, bine?” Tăcu pentru o clipă.

„Maică-ta nu trece și ea pe la voi?”

„Nu, unchiule, nu trece” spuse copilul cu vocea înmuiată. Chipul i se-nnoră brusc. „Nici măcar nu a sunat”. Apoi se întoarse la starea lui bună. În timp ce fugi spre grădină, îi aruncă bătrânului un zâmbet larg și-l întrebă: „Cum a fost, unchiule, în Yozgat?”. Făcu un 1-0 din degete. Acesta era scorul meciului.

„Dacă vin și te prind...” spuse bătrânul, cu o prefăcută supărare. Era de înțeles că urma să aibă o săptămână grea în cartier. Nu o să îl lase pe bătrânul unchi fan Beşiktaş în pace.

Trebuia să recunoască cu un zâmbet cald că nu era deloc deranjat de asta. O făceau pentru că îl iubeau. Se bucura că este plăcut.

În timp ce urca scările, aproape că se dezechilibra din cauza unei pisici ce trecu printre picioarele lui ca un glonț. Imediat recunoscuse pisica leneșă a vecinei. Probabil că auzise ușa de la intrare și țâșnise la joacă.

Când se gândi la vecina sa zâmbi. Era o femeie văduvă care nu-și arăta vârsta și care adoptase pisica drept companion de viață. Chiar flirta; niciodată nu ascunsese faptul că pusese ochii pe el și făcea remarci aluzive de ori de câte ori se întâlneau în clădire. Îl invitase de câteva ori la cafea, dar el refuzase de fiecare dată pretextând cu diverse scuze. Nu era chiar pe sufletul lui să se implice într-o relație cu vecina.

La să vedem de data asta ce mi-a mai copt?

Nu ar fi putut spune că nu se bucura de toată această atenție acordată. Îi aducea aminte de vremurile lui de holtei afemeiat.

De îndată ce intră în apartament, lăsă sacoșa pe masă și privi în jur prin cameră. Privi îndelung la fiecare lucru din cameră, rând pe rând, așa cum le dusesese dorul fiecăruia în parte; picturile de pe pereți, mobila modestă, barul înalt și îngust care ar fi putut fi singurul obiect de lux din cameră și covoarele ieftine dar elegante. Fiecare îl saluta prietenos. Stătuse plecat mult mai mult decât de obicei, de data asta. Nu merseseră lucrurile așa cum le plănuise și fusese obligat să își amâne reîntoarcerea

pentru câteva zile. Trecuse prin niște momente neplăcute. Dar, în cele din urmă, era acasă. Restul nu mai conta.

Luă o sticlă de whiskey din plasa de pe masă și privi din nou în jur în cameră. Luă un pahar din cele așezate cu gura în jos și începu să își toarne whiskey. În acel moment privirea periferică zări fotoliul în dreapta.

Paharul se umpluse pe jumătate

„La naiba”, își zise cu neliniște crescândă

Paharul de whiskey aproape că dădea pe afară. Îndreptă sticla la timp și privi spre copacul de afară. Era în grădina unei școli primare și nu putea vedea decât jumătate din vârf. Privi spre ramurile care se legănau în vânt

„Ești în spatele meu?” întrebă calm așteptându-se la ce e mai rău.

Liniște adâncă.

„Da”, răspunse o voce tânără, de femeie pe care nu o recunosc.

„Cum de ți-ai dat seama?” „Scaunul”... murmură el. „Este mai aproape cu câțiva centimetri decât cum l-am pus ultima dată. Și cum nu merge singur...”

De ce nu ai verificat mai devreme când ai intrat? Îmbătrânești, Tamer Sezgin.

„Ai un pistol?” întrebă Tamer menținându-și calmul

„Da, am. Acum ridică mâinile și întoarce-te ușor”

Tamer se gândi un pic. Ochii îi priveau paharul plin de whiskey. Scutură din cap și zâmbi.

„Dacă ai fi vrut să mă omori, ai fi făcut-o deja. Nu cred că vei trage.

Chiar nu cred. Nu ai priva un biet bătrân de paharul lui de whiskey, nu?”

Se întoarse fără să se grăbească. Dar nu își ridică mâinile. Musafirul nepoftit era o femeie de până în treizeci de ani. Primul său gând fu că era extraordinar de frumoasă. Avea părul blond, tuns scurt și cu șuvițe colorate care se potriveau perfect tenului ei sensibil. Avea o înălțime medie, ochii negri cu trăsături izbitoare. Era una dintre acele femei care nu ezita să-și etaleze frumusețea; tricoul ei abia putea să îi țină în frâu sânii și purta blugi strâmți. Trebuie că arăta cel puțin la fel de bine și de la spate. Se mai uită o dată în ochii ei și brusc zâmbetul îi înflori pe față și mai larg.

Femeia fu surprinsă să-l vadă pe Tamer zâmbind. „Am în mână un pistol adevărat. Să nu te îndoiești. Și nu voi ezita să îl folosesc”

„Recunosc o armă adevărată atunci când văd una; Sig Sauer P 226.9 – nouă milimetri. E eficientă de aproape și o bună alegere pentru a omori pe cineva.”

Privirea femeii se îndreptă spre pistol pentru un moment și se reîntoarse spre om.

„Și nu”, spuse Tamer continuând să zâmbească. „E pe modul automat”. O lumină străluci în ochii femeii. Omul păru a-i ajunge în minte. „Dar vei ezita să îl folosești, iubire”, continuă bătrânul. Sorbi un

pic din paharul de whiskey. Părea mulțumit și complet relaxat. „De fapt, mă îndoiesc și că ai putea-o face chiar dacă ar trebui. Scuze dar multe pistoale au fost ațintite asupra mea și înainte și întotdeauna i-am privit în ochi, pentru că pot vedea în ochii oamenilor dacă sunt capabili să tragă. Este o dexteritate câștigată după ani de experiență. Dar mă pot prefăca că îmi e frică dacă îți face plăcere”.

Femeia zâmbi încet. Arăta foarte atractivă în acel moment, chiar și pentru un om de peste șaiszeci de ani. Privi bătrânul, studiindu-i trăsăturile, ca și cum le-ar fi comparat cu o imagine mentală și, în cele din urmă, fu satisfăcută:

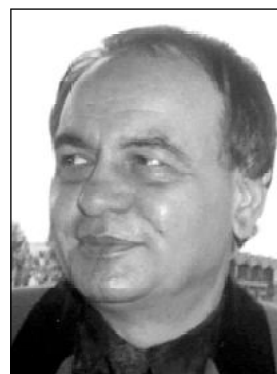
„Sunteți Tamer Sezgin?”, întrebă ea cu afecțiune. „Am venit să vă ofer un job.”

Tamer ridică paharul de whiskey către tânăra femeie și o privi provocator. „Tocmai de la un job vin, frumoaso. Dar întotdeauna am timp să ascult o femeie atrăgătoare.”

*traducere din limba engleză de
Mihai Vieru și Claudiu Komartin*

Lecturi după lecturi

Marian Victor Buciu



N. Manolescu și polemica

Polemistul N. Manolescu, adesea fie ignorat, fie contestat, ignoră și contestă el însuși polemica. Polemica sa va fi, prin urmare, mai ales antipolemică. Privitor la suficiența contestării, de reținut e, mai întâi, aceea a esteticii, cu nimic surprinzătoare la cineva remarcat prin imitarea și elogiul lui G. Călinescu. În *Profesori și artiști*¹ citim că: „problemele (esteticieni)lor provin adesea din reziduurile carbonizate ale unor stinse polemici. În polemică, devii intolerant și absolutizezi lesne.”

Din *Paradoxuri aparente*² se cere să reținem că, în artă, adevărul fiind relativ, polemica, dezinteresată de adevărul unic, ar urmări exclusiv influențarea. Nu cred că polemica este întotdeauna minciună, cum nu se vrea nici persuasiunea vreun adevăr exclusiv(ist). Adevărul artei ar mai fi, potrivit lui Manolescu, iluzia individual-colectivă coincidentă. „În știință, impunerea adevărului succede totdeauna descoperirii lui. În cultură, contează numai acel adevăr care izbutește să se impună. Este, de altfel, singurul adevăr: al epocii, al societății, al clasei, al grupului.” Cred că adevărul, impus în relativitate, este modelat istoric și nu doar modulat conjunctural. Manolescu scoate persuasiunea din limitele probei realității (realului) și adevărului, când, referindu-se la polemica dintre T. Maiorescu și V. A. Urechia, stabilește că „retoricianul învinge adesea pe teoretician”. Cred că nici retorismul, cu atât mai puțin retorica,

1. *Teme 1*, CR, 1971

2. *Teme 4*, CR, 1983

nu creează iluzii, ci convingeri, diferența dintre ele fiind de intensitate: excesivă, în retorism, naturală, în retorică.

După schimbarea regimului politic năvălesc prin presă, dar și-n volume, polemicile și pamfletele. Libertatea este sau doar pare mai războinică și necruțătoare, așa cum sclavia este sau doar pare mai pașnică și îngăduitoare. Criticul se referă la polemică și pamflet întrucât acestea există. Nu le cultivă în mod special. Le cuprinde în felul său în scrisul critic. În unele situații le folosește decent mijloacele. Nu-și schimbă esențial părerile despre aceste moduri critice inflamate. Le expune mai spre largul lor și, desigur, al său. Despre polemică crede că e distructivă de adevăr și constructoare de artă. Polemica se poartă pentru „lichidare”, triumfă talentul și nu adevărul.³ Adevărul apare ca reper greu de identificat și urmat. Cum „Totul este subiectiv în presă”, important e să rămână „spiritul adevărului”.⁴ Polemiștii uită ce spun și luptă surd cu adversarii. „Polemicile de idei se transformă repede în pamflete ad personam.”⁵ Țuțărul, mercenarul în critică, urmează interesat angajamentele altuia și, totodată, pe al său, doar față de un altul. Editorialistul se abține să numească reprezentanți ai țuțarismului.⁶ În definitiv, polemică ori pamflet nu se disting, ci se asimilează. Par a fi una de idei, altul de stil, dar cum idei și stil merg în fapt împreună, polemica și pamfletul nu sunt nici ele paralele. Și se ntâlnesc în ce e mai rău, în conflict irațional. Nici polemica nu e, cum credea Lovinescu, de idei, ci, ca și pamfletul, tot o ceartă de cuvinte.⁷

Dar să fie oare polemica și pamfletul marele rău literar? Criticul nu face, într-un fel subtil și ascuns, polemică sau, cu atât mai puțin, pamflet, împotriva polemicii și pamfletului. Nu are apetit pentru ele. Dar le consumă și-și expune experiența. El nici nu excomunică, nici nu canonizează. Când ia în discuție⁸ cartea lui Pierre Jourde, *Littérature sans estomac* – unde țințele sunt cărți proaste apărute la edituri bune, apoi critica favorabilă acestora și, de aceea, generând confuzia valorilor –, Manolescu pare atent la constatarea celui alt critic alertat de faptul că, spune autorul român, „polemica a dispărut aproape complet din viața culturală

3. *Genul supărăcios*, în *România literară*, nr. 28, 1994

4. *Ziua Presei*, în *România literară*, nr. 18, 1994

5. *Spiritul dialogului*, în *România literară*, nr. 50, 1999

6. *Scriitori, critici și țuțări*, în *România literară*, nr. 37, 2001

7. *Polemică, pamflet*, în *România literară*, nr. 9, 2003

8. *Ideii franceze*, în *România literară*, nr. 47, 2002

franceză”. Dar nu lămurește la care polemică se gândește. Poate la cea înțeleasă de regulă ca fiind una de idei. Constată, oarecum polemic, că, în literatura franceză de azi, „Polemica este văzută cu ochi răi...” Dar nici el nu o vede cu ochi mai buni. Nimic nu i se pare grav. „În afara curenților ideologice precizate, e normal să nu fie nici polemică.” Apoi observă că și la noi e cam la fel.

Criticul polemizează așa-zicând imanent, la nivelul gândirii și măsurii proprii. Mai toți ceilalți apar sub orizontul său de așteptare. Unii există în orizonturi mult mai largi decât al său. Nu contează, criticul a adoptat, în privința aceasta, postura lui Maioreșcu. „N-am adversari pe măsură. Nu pot privi în ochi pe oricine.”⁹ Nu e neapărat selectiv și consecvent. E-n stare a „rade” cu un cuvânt ori a nu cuvânta în cazul unor scriitori mai apreciați în străinătate decât în țara natală. Cum e-n stare a apăra un tânăr poet de talent agresat de neînțelegerea unor consăteni reprezentați de un anume profesor, denunțator opac al lui Ioan Es. Pop și al poemelor sale din *Ieudul fără ieșire*.¹⁰

Apreciază stilul polemic al unora. P. Șeicaru, nume revenit în actualitate după multe decenii de ostracizare, i se pare un polemist „redutabil”. „Doar T. Arghezi îl întrece în plasticitate.” Și tot aici¹¹ constată că polemisti au stil, dar unul artistic, nu etic. Imoralii se acuză de imoralitate: N. D. Cocea, Z. Stancu, Dem. Theodorescu, T. Arghezi.

Răspunde unor acuzatori din presa recunoscută ca subiectivă. Lui Edgar Reichmann, care îl învinovățește de antisemitism, i-o întoarce pe teren ideologic întrucât și el minimalizează efectele comunismului.¹² O anume mutare a discuției nu doar salvează, dar îl și face pe învingător. Unui cunoscut academician, om de știință și scriitor, Sorin Comoroșan, care îl contestă după ce, în 1994, îl apreciasse, când îi luase un interviu, îi contrapune propria faptuire, ilogică prin contradicție. De obicei, contradicția este motivată, prin schimbarea contextului sau pur și simplu a celui care o exprimă, într-un mod așa-zis legitim. De aceea există presa subiectivă, care poate spune liber orice și mai ales opusul a ceea ce spunea anterior.

9. „Pauza de scris, de aproape un deceniu, pe care am făcut-o, n-a fost din vina mea, ci din vina istoriei”, în *Luceafărul*, nr. 29, 1999

10. *Triumful talentului*, în *România literară*, nr. 2, 1996

11. *Moralități*, în *România literară*, 22 martie 2000

12. *Precizări necesare – pe marginea unei polemici –*, în *România literară*, 29 martie 2000

Criticul atacat se apără aici prin transpunerea polemicii în orizont psihologic, afectiv, resentimentar și prin generalizare; aceasta ca paradoxală scuză și înțelegere, cu scopul de a (se) da, tot ca Maiorescu, „în lături”: „Ura la români pare să fi devenit o instituție națională.”¹³

Criticul este direct și decent, dar în defensivă se potrivește acuzatorilor, fără a se identifica în vreun fel cu ei, în afara limbajului – dar tot cu măsură – voit înrăutățit. Polemistul provocat trece-n pamfletar conjunctural, de nevoie. Lui Dan Zamfirescu, protocronist și ceaușist (ajuns acum un fel de hagiograf al șefului Securității regimului comunist, generalul N. Pleșiță), cu o cultură de neignorant, dar rău întrebuințată, îi semnaleză anume „enormități jechoase moral”, scoase dintr-o „pană puturoasă”.¹⁴ Jurnalistului cu veleități de prozator, apreciat o dată de critic la superlativ pe tărâm literar, C. T. Popescu, criticul îi aduce într-un rând reproșul că exclude cultura din ziare, fapt care nu se petrece în media occidentale, neînțelegând că în acest fel se exclude dintre scriitori.¹⁵ Popescu replică în modul pamfletar marcat de plastica cea mai groasă. „Articolul e delirant, o morișcă de incriminări, ofense și injurii”, notează criticul și, pentru a se detașa stilistic, menționează și faptul că el n-a răspuns la „corosivele” gazetarului-scriitor.¹⁶ E convins că violențele și nu ideile îi despart pe oameni, în general. Psihologia elementară, inferioară ne unește, aceea superioară, complexă ne desparte. Ideile separă pe cei care le primesc cu violență.¹⁷

Dacă valoare nu există, totul rămâne zadarnic. Miza pe gândire ori creație e începutul și sfârșitul faptului critic. Contează ratările scriitorilor reali nu falși, iată un aspect elementar și esențial trecut cu vederea de criticul Alex. Ștefănescu.¹⁸ Numai că, până să se aleagă bine realul de fals în literatură, miza comică, estetică, are o anume legitimitate. Chiar și superiorul, intangibilul Maiorescu, a

13. *Ura la români*, în *România literară*, nr. 12, 2001.

14. *Strigoii între ei*, în *România literară*, nr. 25, 2001.

15. *C. T. P. și literatorii*, în *România literară*, nr. 14, 2002.

16. *Atac la persoană*, semnat N. M. la *Ochiul magic*, în *România literară*, nr. 17, 2002. Am identificat, la rubrica dată anonimă ori transpersonală sub semnătura Cronicar și alte replici ce par a-i aparține. Ele sunt răspunsuri directe, la texte care-l nominalizează, dar și indirecte, la texte care se abat de la căile sale de gândire până la închiderea lor.

17. *Când ne despart ideile*, în *România literară*, nr. 34, 2001.

18. *România literară*, nr. 40, 2009.

ridiculizat autori și scrieri vădit ratate. Se-ntâmplă adesea, chiar și lui N. Manolescu, să înlătore ceea ce e deja înlăturat.

Încercat mai mult în ultimul timp de reproșuri îndesite și, unele, chiar dense, ca observații, criticul aproape trece pragul spre ceea ce chiar el a numit „genul supărăcios”. Iritat de pamfletele din *Observator cultural*, le „descoperă”, tot psihologic, afectiv, drept pline de ură, iar literar anticritice. Pamfletarii bat monedă pe faptul că Herta Müller, laureată a Premiului Nobel pentru literatură în 2009, în țară nu e recunoscută, premiată, comentată și nici prea editată. Iar în comunitatea literară autohtonă susținerile dintre critici și scriitori sunt imorale, se-nțelege că și fără acoperire în valoarea artistică.¹⁹ Revine²⁰ și acuză – cu o sintagmă impresionistă, de salvare și triumf stilistic – „logica necoaptă” a pamfletelor grobiene și a articolului lui Carmen Mușat din aceeași publicație.

O scrisoare a lui Șt. Agopian, care îi pune – președintelui USR, de data aceasta, N. Manolescu – în chestiune gestiunea acestui sindicat de creație, este identificată ca aparținând unui epistolier acaparat de ignoranță și rea credință.²¹

Criticul pare a aprecia, în sens estetic, mai curând pamfletul decât polemica, dacă n-ar trebui să vedem în fapt că pentru el talentul sau vocația justifică totul, indiferent chiar de domeniul de creație. Într-un interviu este, într-un fel disociativ, aproape curtenitor cu această specie literară de temut, dacă se dovedește stăpânită cu măiestrie: „pamfletul este o specie mai artistică, mai literară decât polemica”.²² Tot aici se referă la folosul contradicțiilor, la dialogul menținut, de regulă, cu cei informați, inteligenți, decenti în comunicare. Repetă includerea polemicii în critică, implicit în istoria literară. Polemistul înlăturat este și aici mercenarul sau, cum i-a mai zis, cu un termen popular, argotic: *țuțărul*. Acesta este omul nesfârșit, de legătură între regimuri politice și, pe cale de consecință, culturale: „regimul comunist a început cu fanatici și s-a terminat cu oportuniști și cu mercenari. Regimul post-comunist a început de-a dreptul cu mercenari.”

Propun și o scurtă, (im)prudentă, ochire asupra notelor nesemnate de la rubrica *Revista revistelor a României literare*.

19. *Cui îi e frică de Herta Müller?*, în *România literară*, nr. 42, 2009

20. *România literară*, nr. 45, 2009

21. *România literară*, nr. 44, 2009

22. *Campanii, teme, adversari*, interviu de Tita Chiper, în *Dilema*, 23 martie 2000

Aceste replici sunt puse la dos din strategie de imagine a criticului, totodată director al publicației. Mereu, criticul își impune măsura. Polemica e necesară în critică, să spunem ca sarea-n bucate, dar cine ar reduce mâncarea la ingredientul sării, ca și critica la polemică? Literatura nu se face doar pe timp de război, ea are mai ales nevoie de pace rodnică.

Cutez să-i atribui criticului (în caz că nu este pastișat cu proeminență de redactorii săi: e secretul lor) câteva reacții polemice. Probabil din mult mai multe posibile – nu am un inventar. În contra lui G. Cușnarencu și Nicolae Iliescu apără manualele alternative.²³ Se-mpotrivesc lui M. Cărtărescu (implicit lui I. B. Lefter) care optează – ca alternativă! – pentru ideologizarea post-modernistă și edificarea unei reviste de grup. *România literară* exclude cenzura gândirii și creației reale. „Publicăm ce socotim noi că are valoare. Indiferent de... culoarea politică sau estetică.”²⁴ Ia atitudine morală semnalând că Luminița Marcu nu cunoaște „anumite reguli de conviețuire literară”, iar Petru Romoșan pare supărat nu atât pe A. Pleșu, cât pe „rosturile” Consiliului Național de Studiere a Arhivelor Securității.²⁵ Nu lasă fără replică pledoaria lui Al. George din revista *Litere*²⁶, de la Târgoviște, pentru libertatea de conștiință a criticilor, cu referire la tânărul C. Rogozanu și Al. George însuși, văzuți ca unii care au fost înlăturați dintre colaboratori. Nota²⁷ nesemnată, scrisă în maniera sa – ușor mai apăsată decât în opera asumată direct –, de altfel nu prea greu de recunoscut, după o anumită frecventare a scrisului lui N. Manolescu, informează că tinerii cronicari literari C. Rogozanu și Luminița Marcu, colaboratori un timp ai *României literare*, au publicat orice cuvânt au voit și doar de bunăvoie și-au încetat colaborarea. Încondeindu-l pe G. Liiceanu ca farsor și pe admiratorii lui fără limită ca pe niște gogomani, Rogozanu își agață de conștiință o culpă deopotrivă critică și morală, formulată aici de notarul anonim în „lipsa de respect față de scriitori”. Iraționalul, psihologia caricaturală mascând adecvarea la condiția documentului și a rațiunii critice sunt căi de răspuns și atac înnoit ale polemicii anonime, dar fățișe, stilistic, la figurat, dar și la propriu. Despre Luca Pițu, care

23. *Nostalgii diavolești și... scuipatul în sân*, în *România literară*, 28 martie 2001.

24. *Reacții*, în *România literară*, nr. 34, 2002.

25. *Lucruri care nu se fac*, în *România literară*, nr. 3, 2003.

26. Nr. pe noiembrie-decembrie 2002.

27. *Mare farsor, mari gogomani*, în *România literară*, nr. 5 februarie 2003.

vede securiști în mulți scriitori: „Este îngrozitor cum un om cu atâta știință de carte poate să aibă atât de puțină minte.” Dan Petrescu scrie scrisori cu „un aer fictiv absolut convingător”. „Să trecem peste obsesiile dlui Lefter...”²⁸ Laszlo Alexandru „se mai face o dată apărătorul cauzelor pierdute”, după Goma și Caraion. Acesta, spune N. M., „a scris cu mânușita lui” delatunile apărute cândva în Săptămâna, ca și articolul Gorila, necrolog-blestem la moartea lui Rebreanu. Revine numele lui L. Pițu, care „se află, de la o vreme, în bătaia Codului Penal”.²⁹ Textul ascuns la dos(ar) poate fi uneori un adevărat editorial. E cazul celui despre un articol al M. Ungheanu, considerat aici un critic interesant, dar tendențios, naționalist, neschimbat după 1989. Manolescu lămurește episodul legat de foiletonul său scris despre romanul Delirul al lui M. Preda și refuzat de cenzură. Cenzurarea (cu referire la artă, nu la ideologie) s-a datorat faptului că Delirul fusese criticat în Literaturnaia Gazeta, publicație din Uniunea Sovietică. M. Ungheanu e un fost critic ajuns ideolog, apt numai de a vedea totul prin opoziția național-cominternism. E, de aceea, constată acum autorul notei, cu inteligență polemic-pamfletară, stăpânit de „Delir naționalist”.³⁰ Sămănătoristă și poporanistă, antilovinesciană, în mod declarat, revista Argeș, condusă de Mihail Diaconescu, este, îndeosebi prin cel care o girează, în nr. din iulie 2003, „de speriat”.³¹ Ovidiu Pecican face o afirmație „prostească”: N. Manolescu și Alex. Ștefănescu sunt „comunistoizi”.³² Manolescu replică la învinuirea că s-a dat cu puterea, pe atunci restauratoare.³³ Marin Mincu este atins pentru că polemizează cu Cristian Moraru din motivul că nu-l recunoaște drept un critic înnoitor printre cei din generația sa și chiar ca precursor al tinerilor.³⁴ Dar, într-o presă subiectivă, interesul devine aproape o formă de obiectivare.

28. *Iașii și sepiile*, în *România literară*, 4 martie 2003. În Istoria critică, autorul va specifica, recurent, că optzecistul nu are idei, ci obsesii

29. *Cuvântul care compromite*, în *România literară*, 19 martie 2003

30. *Delirul și critica literară*, în *România literară*, 14 mai 2003

31. „A început într-o dimineață străină...”, în *România literară*, 3 septembrie 2003

32. *Case memoriale, case de vacanță*, în *România literară*, 19 noiembrie 2003

33. *Ștefan Agopian față cu reacțiunea*, în *România literară*, 21 ianuarie 2004

34. *Hoți de artă*, în *România literară*, 24 martie 2004

Lecturi după lecturi

Viorel Chirilă

Un cronotop al anomiei



Privită în ansamblu, proza scurtă a Anei Blandiana se dovedește unitară prin orientarea constantă spre drama existențială, interferența realului cu irealul, numărul redus de personaje, existența unei conștiințe centrale, în fiecare text, cu sarcina să-și configureze propria condiție în cercul mundan. Relativa stabilitate a structurilor narative este consecința unității de viziune epică asupra rosturilor scriitorului ca martor al epocii și al avatarurilor condiției umane într-un anume tip de societate, în care libertatea și comunicarea sunt puse mereu sub diverse forme de limitare abuzivă. Aceeași relativă unitate a formelor derivă și din natura realului pe care îl focalizează, din substanța diversă a socialului opresiv a cărui refigurare o realizează, dar și din amplitudinea sau profunzimea imaginii pe care o re-crează în fiecare text. Această proză reflectă în oglinzile sale sincere, devotate adevărului, o dinamică a lumii exterioare tot mai grotescă, absurdă și nocivă pentru ființa umană lucidă, un cronotop al anomiei, o devenire tragică prin tot ce are ea definitoriu ca abatere de la statornicie și raționalitate și intrare în arbitrar și tranzitoriu. Autoarea e preocupată să reflecte o anume dinamică a lumii și un anume tip de confruntare a conștiințelor cu aceasta, pe care le trece în forme epice sau le transcrie în imagini artistice cu aceeași tensiune, încrâncenare și intenție neînduplecat demascatoare. Fetele lumii, ipostazele condiției umane în totalitarism sunt transfigurate adesea în paralel cu relevarea conștiinței estetice, a dinamicii și strategiilor legate de actul reflectării artistice. Însemnele stabilității își găsesc explicația și în tipul de comunicare ales de autoare, una aluzivă, oblică sau mascată, care impune forme și strategii narative specifice. În aceeași ordine a factorilor de stabilitate se înscrie și relația autoarei și a personajelor sale, ce-i ilustrează punctul de vedere, cu realitatea la care se raportează, e vorba de opoziția radicală față de aceasta, ce se meta-

morfozează în forme și imagini subversive, camuflări, obnubilări care să atenueze radicalitatea dezvăuirilor. Element comun devine relația alterată a ființei cu lumea în care i-a fost dat să ființeze. Pretutindeni ne întâmpină un raport de forțe dezechilibrat, în care firescul vieții regresează într-o relație opresivă, armonia aparentă se dovedește a ascunde în pliurile sale semnele mai mult sau mai puțin camuflate ale terorii. Domeniul ipostazierilor crizei trăite de conștiința inadaptată și inadaptabilă la acest tip de real este evocat printr-o diversitate apreciabilă de situații. Aici intuiția și imaginația creatoare caută neîntrerupt configurații epice, structuri narrative, ipostazieri existențiale, raporturi și contexte umane inedite în raport cu proza epocii cu aceeași tematică. Dinamica și imprevizibilul acestor texte aparțin „istoriei” pe care autoarea o pune în scenă, pe când unitatea textelor derivă din faptul că decorul și distribuția întrupează cam aceleași roluri esențiale, reluate în diverse variante: condiția victimei într-un sistem opresiv. E de remarcat și extraordinara putere de adaptare a conflictului om-sistem de putere la diversele contexte sau paliere sociale, ceea ce asigură o dinamizare a perspectivelor pe care gândirea creatoare le deschide asupra acestora: sociologice, morale, religioase, mitice, psihanalitice etc. și care devin factori modelatori ai viziunii și tehnicii epice. Unitatea acestor texte are la baza sa același principiu de structurare și expresie estetică, același fundal ontologic: condiția Daseinului ipostaziată simbolic și mai puțin veridicitatea reconstituirii mediului social sau politic concret. Ele alcătuiesc un fel de mărturie-testament despre calvarul existențial, modul de ființare-în-lume, oriunde și oricând, adică într-un loc și timp devenite situații-limită. Aceste „anotimpuri”¹ nefaste sau „proiecte”² de demascare a crimelor trecutului sunt o replică la conștiința finitudinii individuale sau colective, la teama și angoasa pe care aceasta le generează în conștiințe, sunt în același timp o opțiune și un mod de a răspunde la faptul de a fi perisabil. Ele se structurează sub presiunea urgenței și a nevoii presante de transmitere a mesajului despre dramele trăite sau cunoscute. Oriunde urgența spunerii e dată riscul uitării, al fragmentării sau pulverizării experiențelor sub noianul evenimentelor ce stau să vină. Sunt experiențe ale confruntării cu formele răului prezente sau recuperate din trecut, stranii și parțial incomprehensibile. Valorile implicate în aceste experiențe, adevărurile și revelațiile de parcurs modelează structurile epice, desfășurările sinuoase, neașteptate, adesea derutante

1. Blandiana, Ana, *Cele patru anotimpuri*, Editura Albatros, București, 1977

2. Idem, *Proiecte de trecut, proză*, Editura Cartea Românească, București, 1982

și deconcertante pentru receptor. Enigma sau misterul celor întâmplare rămâne pecetluit și după încheierea lecturii.

Cât privește raportarea la arhitext (Gerard Genette³), adică la categoriile generale de care ține fiecare text particular (genuri literare, specii, moduri de enunțare, tipuri de discurs) putem observa preferința autoarei pentru tiparul povestirii, centrate în jurul unui narator-personaj cu statut de intelectual, fire reflexivă, energică, implicat în dinamica lumii, dispus să-și textualizeze experiențele. Atenția naratorilor e captivată de ineditul experiențelor și mai puțin de conturarea unor caractere sau tipuri veridice, relevante, aspect propriu nuvelei. Apartenența la povestire a celor mai multe texte e dată și de absența obiectivității naratorilor; limitarea excesivă a evenimentului epic la câteva momente, individualizarea personajelor mai mult prin sentimente, relatare la persoana I, singular. De specificul povestirii aparțin: *Capela cu fluturi*, *Dragi sperietori*, *Orașul topit*, *Amintiri din copilărie*, *La țară*, *imitație de coșmar*, *Rochia de înger*, *Lecția de teatru*. Structura nuvelei poate fi recunoscută în *Zburătoare de consum și Gimnastica de seară*. Aceste texte se apropie de formula nuvelei prin faptul că apelează la un narator ce pare omniscient, obiectiv, care narează la persoana a III-a, fiind preocupat de individualizarea eroilor în plan moral. În cadrul acestor texte eroii sunt conduși cu discreție, prin fire nevăzute de naratorul-regizor spre experiențe revelatoare pentru a li se pune în valoare structura interioară, dimensiunea morală, intelectuală, filozofică, religioasă etc. Alte două texte sunt construite la interferența dintre nuvelă și povestire, aici se îmbină discursul la persoana I al unui povestitor ce a aflat de eveniment de la alții cu discursul la persoana a III-a al unui narator, aparent omniscient, ce a trăit evenimentele direct (*Proiecte de trecut* și *Biserica fantomă*). În aceste texte, pe lângă tema personajelor implicate în lupta cu destinul ostil (abuzuri de ordin politic din trecut sau prezent), naratorul subiectiv, constructorul discursului își aduce în text și propriile teme, transpuse în registru metanarativ. Procedeele inserării de specii și registre epice în care tema condiției umane își alătură autoreferențialitatea, problematica textualizării, condiția fantasticului etc. capătă relevanță, indică dorința de inovare a epicului în concordanță cu experiențele postmoderniste, afirmate la noi după 1980. Un singur text, prin dimensiunea restrânsă și limitarea la un instantaneu de viață cotidiană, selectat și transfigurat în spirit postmodern, se înscrie

3. Genette, Gerard, *Introducere în arhitext, Ficțiune și dicțiune*, traducere Ion Pop, Editura Univers, București, 1994

în rigorile schiței (*O rană schematică*). E prezentă ironia, viziunea e caragialescă prin farsa pe care destinul o joacă personajelor, prin discrepanța donquijotescă dintre real și iluzie, prin verva demagogică a personajelor dar și prin comicul de situație și de limbaj.

Definit în spiritul lui M. Bahtin, *cronotopul* este o metaforă critică, de natură subiectivă, în care se contopesc indici temporali, spațiali și vectorii umani, pentru a forma un anumit tip de existență-în-lume, așa cum se reflectă aceste elemente contopite organic în opera literară. În cadrul cronotopului – subliniază M. Bahtin – timpul, spațiul și omul determinat de ele ajung să formeze un tot indisolubil: „Timpul aici, se condensează, se comprimă, devine vizibil din punct de vedere artistic, spațiul însă se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Indiciile timpului se relevă în spațiu, iar spațiul este înțeles și măsurat prin timp. Intersectarea seriilor și contopirea indicilor constituie caracteristica cronotopului artistic. (...) Cronotopul, ca o categorie a formei și conținutului, determină (într-o măsură considerabilă) și imaginea omului în literatură; această imagine este întotdeauna esențialmente cronotopică”⁴. Valorificarea cronotopului istoric real în literatură ține de viziunea artistică a scriitorului, de strategiile mesajului, selecția numai anumitor laturi ale acestuia etc. Identificarea specificității lui în operă ține de intuiția și imaginația criticului.

Strategia contextualizărilor, a fixării coordonatelor spațio-temporale la Ana Blandiana este în concordanță cu specificul narațiunilor cu interferențe fantastice, în sensul unei aparente indeterminări, adică a situării faptelor și experiențelor în circumstanțe aparent nedefinite, în relație cu momentul narării. Realitatea este că acest cronotop simbolic selectează date din cronotopul societății comuniste românești a anilor `50-`80. Indicii temporali sunt uneori introduși direct din primele fraze sau sunt inverați discret în descriere sau narațiune. Formula dominantă rămâne trecutul nedeterminat, și de două ori prezentul etern (*O rană schematică*, *Gimnastica de seară*). Trimiterile explicite se referă la momentele zilei sau anotimpuri cu valoare simbolică: „După-amiaza aceea nu părea să fie altfel decât altele...” (*Capela cu fluturi*); „Era o dimineață cuprinsă de acea lumină vânăată...” (*Orașul topit*); „Faptul că ninsese la sfârșitul lui noiembrie...” (*Amintiri din copilărie*); „am văzut că e 20 martie...asta e data echinoxului de primăvară” (*Dragi sperietori*). În primul volum, marcă temporală devine chiar titlul, *Cele patru*

4. Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, traducere Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982, pp. 294-295

anotimpuri, cu rol de a institui o permanență a crizei și a alterărilor. Cât privește toposul evenimentelor, acesta este într-o metamorfoză continuă, cu tendințe de apropiere de mitic sau simbolic: o capelă părăsită, un depozit de cărți ce devine labirint infinit, un oraș de litoral ce devine prin topire o lavă imundă, alt oraș sufocat de presiunea betoanelor, veritabilă expresie a captivității.

În al doilea volum indicii spațio-temporalității se diversifică, de la simularea rigorii până la ignorarea aparentă a acestei datorii. În *Biserica fantomă* evenimentele debutează în vara anului 1778, cu strămutarea bisericii dintr-un sat în altul și se încheie în zilele noastre, toposul este acvatic, pe pământ biserica reală se târâie câțiva metri pe zi, pe firul apelor (Criș, Tisa, Dunăre, Deltă) ea apare și dispare emblematic, consolidându-și statutul de reprezentare mitică. Aceeași mimare a rigorii e uzitată în *Proiecte de trecut*. Evenimentul epic începe „într-una din primele duminici de octombrie ale anului 195... la petrecerea din satul miresei, aflat la câteva zeci de kilometri de orașul nostru. De terminat s-a terminat unsprezece ani mai târziu...” Locul e și aici simbolic, câmpia pustie a Bărăganului, spațiu al calvarului, „insulă” înconjurată de pământ, departe de civilizație, unde se experimentează o bizară și absurdă „existență insulară”. În *Reportaj*, experiențele se petrec pe la „sfârșitul lui mai”, într-un timp diluvian, marcat de „violenta topire a zăpezilor”, în care oamenii trăiesc „spaima sfârșitului”. Toposul e constituit din câmpuri acoperite de ape și insula ridicată de megalomania puterii în mijlocul Dunării, simbol al unei lumi întemeiate pe ură și crimă, ce trebuie să dispară. Formula indeterminării revine în *La țară*: „Când m-am hotărât să mă duc până în satul acela, satul bunicilor mei, care muriseră de mult și în care nu mai fusesem de atâta amar de ani...”, evenimentele acestei vizite se întind pe parcursul unei zile, iar epilogul relevă situația eroinei la câteva zile după aceea. Toposul (satul, biserica) se distinge și aici prin grave alterări. În *Lección de teatru*, faptele se desfășoară în „satul X din județul Z”, pe parcursul unei nopți ciudate, de la sosirea trenului de seara, până la plecarea celui de dimineață. Toposul e mitic, locuința lui Ostafie capătă contur thanatic. Tot câteva ore din noapte durează și pregătirile și rememorarea îngerului justițiar din *Gimnastica de seară*, de la sosirea la garsonieră până la ora de culcare. Toposul e al reclusiunii, aici în garsonieră el se ascunde de oameni pentru a nu-i descoperi taina. În schimb, în alte texte referințele despre temporalitate sunt inserate în descriere sau narațiune. Troienele spulberate de crivăț, țărnul de mare pustiu, vilele nelocuite (*Cel visat*) conturează un vag cronotop hibernal oniric. Câteva expresii plasate la începutul și spre

sfârșitul textului, cum sunt: „cartier absolut necunoscut al orașului”, „o băcănie particulară despre care auzisem povestindu-se minuni la o coadă” și „orice dicționar de literatură contemporană”, dau seamă despre un topos subversiv și utopic al abundenței într-o epocă a penuriei alimentare, dar și a privării de libertate a artistului ce-și reclamă dreptul la o existență decentă (*Imitație de coșmar*). În cazul experiențelor onirice din *Rochia de înger*, cronotopul e anunțat prin sugestii legate de o dislocare bruscă, repetată în vis („m-am pomenit din nou, ca de atâtea ori ...”), oboseala resimțită la sfârșitul unor zile agitate („după câte o zi deprimantă”) și imaginea unui tărâm straniu, totuși cunoscut („în clădirea aceea pe care o știu pe dinafară, formată dintr-un număr interminabil de încăperi uriașe, deschizându-se una dintr-alta”). *Zburătoare de consum* trimite discret spre aceeași perioadă a crizei alimentare, spațiul capitalei, lumea intelectualilor înregimentați, prin inserarea indicilor relevanți în narațiune: „măsuri proprii de autoaprovizionare”, „împlinirea celor douăzeci și una de zile”, „în ziua aceea”, „începe să bată satele din jurul Bucureștiului”, să țină o cloșcă pe balcon”. Aceeași manieră de inserare a elementelor de cronotop găsim și în schița *O rană schematică*: „delfin”, „țarm de mare”, „poliuretan”, „inventarul litoralului”, „copie nenorocită de plastic”, „ne-au învățat să ne bănuim unii pe alții”, „investiție în industrie” etc., elemente care vizează epoca totalitară și cadrul marginal în care se defulea nemulțumire socială.

Cronotopul propus de creațiile în proză ale Anei Blandiana se individualizează prin bipolaritate, comprimare și descătușare, e un cronotop elastic, care funcționează aproape în toate textele în doi timpi: o perioadă definită prin comprimare, izolare, fărâmițare și alta de explozie, de destindere bruscă, descătușare din chingi. Timpul, spațiul și omul lor stau întâi sub presiunea exterioară a istoriei și a forțelor ei, cunosc efectele comprimării, ale anulării evoluțiilor libere, ale aglomerărilor limitative. Acum timpul se fragmentează în ore, zile, nopți, săptămâni sau ani, adică durate nefaste, în care se precipită amenințarea, interdicția, sancțiunea, nenorocirea, captivitatea. Întreaga serie de alterări, damnări, pervertiri temporale se repercutează negativ asupra modului de a-fi-în-lume a conștiinței. Spațiul, în consonanță organică cu timpul, suferă același proces de fragmentare și comprimare în toposuri nefaste: capelă invadată de fluturi, arhitectura opresivă a blocurilor de beton, labirint-biblioteca, pătulul de porumb în care e sechestrată nepoata Mamanei, pereteii garsonierei, puntea unui șlep, baraca muncitorească, insula deportaților etc. În aceste spațio-temporalități opresive

se mișcă o umanitate ultragiată, cu energiile sleite, indiferentă și inertială care se trezește brusc, are privilegiul revelației proprii condiții și de la un moment anume refuză supunerea. Urmează descătușarea, când personajele proiectează în jurul lor un spațiu și un timp al anulării și sfidării barierelor și interdicțiilor. Resemnarea se transformă în revoltă, acțiune, apostrofă sau text demascator. Energia descătușării are nevoie de un cronotop al dezmarginirii și atunci personajele transcend limitarea spre eternitate și cosmic. Eroii se întrupează simbolic în forțe stihiale, ape răzbunătoare, reprezentări mitice care aparțin atemporalității, nu mai pot fi opimate: biserică zburătoare, biserică fantomă, Dunăre înfuriată, înger justițiar, pui de îngeri etc. De fiecare dată aceste forme de dezmarginire aduc reveria eliberării din contingent și pun capăt presiunii comprimate.

Subiectele construite de autoare relevă știința dozării: acordă secvențelor o pondere adecvată problematicii, echilibru și măsură: oprește fabulația acolo unde se pot naște o multitudine de direcții și sensuri. Structura subiectelor e aproape clasică, în sensul respectării discrete a momentelor specifice, se diferențiază totuși de subiectul tradițional al prozei scurte prin deficitul de epic, puținătatea evenimentelor exterioare, absența motivației riguroase care să lege secvențele, caracterul imprevizibil a ceea ce va urma, interes minim pentru verosimilitatea faptelor pretinse ca reale. Subiectele sunt inspirate din existența intelectualului captiv, din societățile totalitare și surprind eforturile acestuia de a rămâne pe poziție, o conștiință lucidă a epocii. Sunt legate de misiunea fundamentală a intelectualului de oriunde și oricând, de modul în care el știe sau ține să și-o îndeplinească. Subiectele surprind mai puțin realități exterioare, cât modul în care acestea se transformă în acte de conștiință. Dramele și confruntările sunt de natură cognitivă, surprind în primul rând decantările interioare, limpeziri în complicatul proces de semantizare a lumii. Eroii trebuie să-și înțeleagă locul în lume și trebuie să investească locul și rolul în care se află cu sens. Evenimentul care tulbură armonia inițială se înscrie în categoria revelațiilor, a intrărilor în altă ordine, a întâlnirilor insolite, a mesajelor tainice, a nevoii de schimbare. În structurarea subiectelor un loc important revine ieșirilor sau intrărilor dintr-o lume în alta. Ieșirile din spațiile închise, subterane, pasaje, coridoare, labirinturi sunt însoțite sentimentul unei eliberări, senzații bruște de descătușare, chiar bună dispoziție. În aceste momente subconștientul eroinelor se revoltă, acordându-și o surprinzătoare vacanță. Momentul aduce și o descătușare a simțurilor, o deschidere spre un alt ritm vital și

alt mod de a percepe existențialul. Intrările în alte spații nu rămân nicio dată evenimente banale, ele coincid cu revelația altor orizonturi existențiale, sunt percepute ca adevărate rupturi în biografia personajelor. Interioarele se vor dovedi lumi cu norme proprii, amenințatoare sau protectoare, rodul regizărilor puse la cale de o minte demonică sau intimități proteguitoare în fața agresiunilor. Sosirea mesagerilor tainici, ai altor lumi, produce perturbări, rupturi ale ordinii, treceri în zona de criză, deschideri ale conștiinței spre metafizic, mitic și mister. Mesagerii pot aduce bunuri materiale cu funcție magică, salvatoare sau mesaje esențiale. Întâlnirile insolite intră și ele în recuzita autoarei, ele marchează existența personajelor, le schimbă cursul vieții, sunt și ele deschideri spre alt orizont, e cazul bătrânei pensionare ce locuiește la parterul depozitului de cărți, ce se înscrie în arhetipul păzitorului, al lui Ostafie, ce se dovedește a fi un duh din celălalt tărâm, sau a călăuzelor cu misiunea de a conduce personajele spre noile situații.

Lumea dedusă din proza scurtă a Anei Blandiana este în criză. Ruptura nu este la vedere, ci subterană, forțele ce destructurează sunt în afara câmpului vizual, ele sunt în culisele acestei lumi, de unde exercită presiuni, creează efecte amenințatoare. Conștiințele lucide și responsabile descoperă brusc seria de insidii și degradări enigmatice, diversele excrescențe ale răului. Toate aceste involuții par a avea un subtext malefic sau demonic. Impresia este că o minte demonică își bate joc de tot ce altădată însemna normalitate, tradiție și valoare. Această forță ocultă, generatoare de teroare nu se expune, acțiunile ei nu se desfășoară la vedere. Se văd doar consecințele ei, ea inventează „sperietori”, lasă bisericile în paragină, pune adevărul sub obroc, îngrădește libertatea de exprimare, confiscă și pune la index valorile spirituale, batjocorește tradiții. Ea e cea care decide modul de gândire, consecința este îngrădirea ariei de acțiune a intelectualului. Terorizează cu amenințări și promisiuni mascate în fluturi, inventează insule și alte șantiere ale morții, îi determină pe vecini să se suspecteze, să-și ascundă adevărata identitate, modul de gândire, aspirațiile. Întreaga societate devine un ghetou păzit de „sperietori”, din care nu se poate evada. Intelectualului i se impune să aplaude aceste aberații, să gândească în spiritul dogmelor oficiale. Gândirea liberă, nedogmatică, autentică trebuie să se ascundă, să părăsească spațiul public, să se refugieze în zone mai puțin controlate. Din acest motiv cărțile, ca expresii ale culturii și ale spiritului liber, sunt triate, cele care gândesc altfel decât dogma impusă de putere sunt trecute la index, scoase din circuit în depozite secrete. Cărțile personale suferă același tratament discriminatoriu, sunt ascunse în poduri, trecute

prin foc sau desfigurate. În casele intelectualilor pot sosi oricând mesageri demonici care îi arestează și-i ridică din mijlocul familiei pentru mulți ani pentru a fi trimiși pe șantierele morții, la canal, pe Dunăre sau în Bărăgan. Teroarea și frecvența arestărilor arbitrar resemantizează cuvintele: „Bărăgan”, „Dunăre”, „a ridica”, acestea se încarcă de conotații terifiante. La nunțile oamenilor pot descinde mașinile organelor de represiune și pot scoate nuntașii din circuitul vieții sociale prin zeci de ani de deportare. Vinovăția este inventată ad-hoc, ea nici nu contează.

În centrul acestei lumi în criză, a cărei ierarhie de valori este desfigurată sistematic, stă mereu o conștiință agresată, lovită din toate părțile, hărțuită, înjosită care e nevoită să-și descopere inaderența, dar și un mod de supraviețuire în acest univers nociv. Adaptarea ar însemna acceptarea răului, renunțare la propria demnitate și la propriul crez spiritual, anihilarea propriului statut de conștiință lucidă a epocii. Nui rămâne decât să-și afirme refuzul, protestul, revolta în forme mai mult sau mai puțin voalate, mai ales că și abținerea este incriminabilă. Formele de raportare la teroare a conștiinței formează miza principală a acestei proze, ele se întind de la ipostaza indiferenței (*Capela cu fluturi*), lașitate (*Imitație de coșmar*) până la sfidarea fățișă (*Dragi sperietori*). Dar forma de protest cea mai relevantă este scrisul, transfigurarea literară. Răzbuirea atrocităților comise de dictatură revine astfel ficțiunii literare. Aberațiile puterii, campaniile răului sunt inserate în scenarii fantastice, grotești, monstruoase. Anxietatea se instalează treptat, conștiința asistă dezarmată la ruina perimetrelor în care s-a înscris și a crezut, destructurările ating zone tot mai largi: cercul relațiilor sociale, tradiție, politică, cercul valorilor spirituale, moralitate, credință, libertate de creație. Toate aceste orizonturi de valori ale ființei sunt desfigurate pe rând de puterea demonică. Conștiința este obligată să cedeze teren, refugiindu-se în spații mai puțin toxice. Ultimul refugiu rămâne cercul intimității și al creației. Latura nobilă a existenței, oazele de normalitate rămân doar în amintire, prin retrospectivă acestea sunt învăluite în poezie și mister, sunt văzute ca simboluri ale salvării. Prin urmare cogito-ul imaginat de fiecare text se înconjoară de cercuri succesive de adevăruri când dureroase, când aducătoare de uitare și reconfortare. Ele sunt reflecții lucide, memorii, acte de conștiință, sentimente, reverii, opțiuni estetice, metafizice, religioase. Conștiința captivă se afirmă când în cercul cunoașterii, când în cel al creației, aceasta contracarează factorii destructuranți prin etalarea propriilor valori, în mijlocul cărora se simte în siguranță. Când cercul realităților sociale în care se înscrie

devine insuportabil, singura speranță rămâne cercul ficțiunii literare, cercul textului ce se scrie. Doar aici libertatea și forța împotrivirii își recapătă sensul: textul devine limbaj demascator.

Afară libertatea este îngădită prin bariere, limitări, zone de interdicție. Dincolo de ele accesul este interzis. Ajungând în fața lor, conștiința trebuie să-și coștientizeze captivitatea, iluzia de libertate ce i se oferă și să facă drumul invers (*Cel visat*). Limitările ies din zona raționalității, sunt arbitrar și abuzive. Uneori sunt marcate, cum e zona de litoral accesibilă și cea interzisă, alteori este nu, ca în cazul nunților, tradițiilor, cărților. Strada, piața orașului, cimitirul, interiorul casnic, balconul de bloc țin de surrogatul de libertate. Câmpul deschis, biblioteca, biserica, nunta sau băcănia cu bunătați, bunăstarea, revelația sacrului, adevărul se plasează în zona interzisă. Dincolo de orizont, de cețuri, de spațiul cunoscut se întinde zona infernală, ea se identifică de fiecare dată cu Dunărea, Bărăganul, insula, canalul, șantierele morții; aceasta e destinată celor suspectați de nesupunere, disidenților, celor ce îndrăznesc să încalce dogma oficială. Dogma zilei indică și delimitează noul bine de noul rău, impune false ierarhii, determină disoluția vechiului, „topește” formele cristalizate organice, aduce haosul. Conștiința receptează pretutindeni asaltul destructurant, ruina ordinii ce păruse eternă, criza și nesiguranța de sine. Împresia de asalt incontestabil al forțelor demoniace e accentuată și de alterările transcendentului, pretutindeni conștiința agresată descoperă semnele transcendentului degradat: un demiurg ce-și creează lumile doar visând, un înger terorizat de suspiciunea umană, de faptul că i s-ar putea descoperi taina, eternitate închipuită ca o imensă casă pustie, îngeri neajunși la maturitate, în stadiu infantil (pui de îngeri sau îngeri-flori), biserici în paragină, agresate de fluturi sau lut, luate de ape și care devin mai apoi fantome. Bisericile sunt părăsite pentru că e un deficit de credință, sufletele devin prizonierele clipei și ale ordinii materiale.

Semnificative sunt atitudinile în fața răului în funcție de sexe și vârste. În această lume, raportul dintre virilitatea și feminitatea adultă se inversează, feminitatea pare mai activă, mai constantă și hotărâtă să înfrunte aberațiile și absurdul. Ipostaziile masculine devin mai apatice, conciliante, dispuse să cedeze: actorii din *Capela cu fluturi*, unchiul Emil din *Proiecte de trecut*, actorul din *Lecția de teatru*, îngerul ce-și abandonează misiunea din *Gimnastica de seară*. Dacă ipostazele masculine evită lupta cu răul, cele feminine rămân mereu pe metereze, implicarea lor e mai pregnantă, are consistență morală. Inventarul evoluțiilor relevă un anume orgoliu feminin, o anume superioritate

feminină asupra masculinului la nivelul conștiinței civice. E adevărat că victimele arestărilor sau deportărilor sunt predominant masculine, poate de aceea conștiința pericolului e mai puternică la personajele masculine (tata ce-și arde cărțile, ezitare lui Emil în fața nunții, teama lui Ostafie de a vorbi deschis). Imaginea copiilor din text este ocrotită deocamdată de circuitul alienărilor, conștiințele infantile sunt receptive, au forță intuitivă riguroasă, identifică adevărul, percep dramele adulților, ipostazele răului, momentele de eroare. Ei deosebesc „rana schematică” de cea autentică, citesc exact chipul disperat al tatălui, drama cărților trecute prin foc, descoperă magia lecturii, farmecul jocului, intuiesc rolul nefast al mesagerului ce aduce ordinul „ridicării” tatălui din familie pentru mulți ani. O singură dată copiii cad pradă abjecției și devin fluturi demonici, pactizând cu agresorul (*Capela cu fluturi*). Condiția de părinte se distinge prin atitudini protectoare, el apără copilul de mistificări, dă explicații, aruncă priviri semnificative, ocrotește copilul de imagini șocante. Chipul tatălui devine tutelar, luminează memoria copilului, rănită de absența sa. Amintirile de familie sunt dureroase, mama sacrifică puținele bunătăți pe care le poate procura pentru a face pachete pentru tata. Bătrânii sunt vulnerabili sau înțelepți simbolici: în *Capela cu fluturi*, bătrânul din parc adoptă strategia așteptării, el practică un simbolic boicot al istoriei, așteaptă ca răul să se epuizeze de la sine, se lasă troienit de zăpezile vremurilor. *La țară* aduce imaginea unor bătrâni alienați, iraționali, capabili de o șocantă explozie de egoism, satul lor emană o tragică delăsare și neputință. Deși au în spate o lungă istorie a rezistenței în fața agresorului străin, sugerată prin drama moșilor din Subpiatră, țărani nu mai au resurse să se apere.

Tabloul global înfățișează o umanitate hărțuită, intrată în declin, din care lipsește liantul salvator al iubirii. Aceste ipostaze feminine, implicate în descoperirea adevărului, demascări, revolte transfigurate literar, nu au timp de iubire. Singura iubire ce transpare din texte este cea filială. Bucuriile acestor conștiințe sunt rare și derivă din contemplație, interiorizare sau împlinirea creației. Copilăria rememorată are conturul unei vârste mitice peste care veghează prezența tutelară a tatălui.

Paragina rurală pare compensată prin progresul din spațiul citadin, doar că și aici înnoirea impusă de putere se dovedește alterare. Progresul material aduce cu sine: izolare în geometriile betoanelor, înstrăinare de natură, rutina vieții de muncitor în uzină, penurie alimentară, consumatori frustrați, economie improvizată și neperformantă, navetiști, țărani proletarizați, insule aberante, pământuri părăginite, sate părăsite de tineret.

Comunicarea este în criză, e minată de factori pervertitori. Spectacolul, masca, reprezentăția, feeria țin locul comunicării directe. Absența comunicării autentice adâncește înstrăinarea și izolarea conștiințelor. În locul adevărului social circulă măștile, simulacrele, feeriile și reprezentațiile date de fluturi, sperietori, actori de meserie sau improvizați. Puterea se ascunde și vorbește din spatele unor măști fascinante, insul însingurat se ascunde și el sub alte măști ale conformismului menite să nu contrazică contextul (*Gimnastica de seară*).

În înfruntarea cu răul personajele sunt mereu victime, contextul le joacă fete, forțele cu care se confruntă sunt superioare, evoluțiile sunt pentru ele incontrollable și peste puterea lor de înțelegere și anticipare (*Proiecte de trecut, Biserica fantomă, Dragi sperietori, Reportaj, La țară*). Revelațiile dezvăluie absurdul, omul e nevoit să și-l asume, să se instaleze în interiorul lui, să-l depășească prin puterea de înțelegere. E de regăsit în mai multe texte ceva din condiția omului sisific, cel definit de Albert Camus în lucrarea *Mitul lui Sisif*. Eroul mitic își proiectează umbra peste omul veacului XX: „Sisif este eroul absurd, atât prin pasiunile, cât și prin chinul său. Disprețul față de zei, ura față de moarte și pasiunea pentru viață i-au adus acel supliciu de nespus al ființei care se străduiește în vederea a ceva ce nu va fi niciodată terminat. E prețul care trebuie plătit pentru pasiunile de pe acest pământ”⁵. Dar Camus e convins că „Nu există destin care să nu poată fi depășit prin dispreț” sau că „adevărurile zdrobitoare pier când sunt cunoscute”. Insul trăiește sentimentul absurdului până la capăt, nu caută soluții de eludare a lui, continuă la infinit să și ducă piatra spre vârful muntelui, sfidând pe cei ce l-au pedepsit cu acest destin. Asumarea absurdului definește relația cu destinul din *Proiecte de trecut, Biserica fantomă, Reportaj, Imitație de coșmar*. Viețuirea în contingent generează așteptare, plictis, disconfort, nevoie de eliberare. Impune deschideri spre alte orizonturi, chiar dacă lumea ideilor, orizontul spiritual e controlat drastic prin măsuri abuzive. Secvențele în care sunt evocate artele rămân sugestive pentru limitarea libertății spirituale. În toate cazurile funcționează pervertirea și falsificarea sensurilor, nevoile spirituale se împuținează, cei deportați în Bărăgan uită de lumea cărților și de lectură. E adevărat că noile experiențe promet scrierea altora noi.

Absurdul existențial deschide procesul de creație, se gândesc și se scriu texte derivate din fluxul evenimentelor, se nasc „proiecte de trecut”, noi reconstruiri ale istoriei abuzive. Cu cât presiunea puterii leagă

5. Camus, Albert, *Fața și reversul, Nunta, Mitul lui Sisif, Omul revoltat, Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Editura RAO, București, 2006, p. 214

mai strâns individul de contingent, înstrăinându-l prin chinul sisific, prin înfometare, griji materiale, cu atât deschiderile spre metafizic sunt mai numeroase, punțile spre sacru se întind mai des – ca formă de revoltă – , îngerii coboară printre oameni cu mesaje (*Dragi sperietori, Gimnastica de seară, Zburătoare de consum*). Mesajele de dincolo se înmulțesc pentru a avertiza și a determina ieșirea din facticitate și alienare. Trezirea și revolta, redescoperirea metafizicului sunt forme de recuperare a autenticului.

Bibliografie

- Boldea, Iulian, *Ana Blandiana, monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 40;
Ciobanu, Vitalie, *Miraculosul subversiv al Anei Blandiana în Contrafort*, decembrie, 2004;
Cristea, Dan, *Proze fantastice*, în *Luceafărul*, nr. 7/18 februarie, 1978, p. 2;
Cristea, Valeriu, *Fantasticul îndrăgostit de real*, în *România literară*, 6 ianuarie, 1983;
Derșidan, Ioan, *Fantasticul prozei Anei Blandiana în Tranziții literare*, Editura Fundația Culturală „Cele Trei Crișuri”, Oradea, 1995,
Dimisianu, G., *Fantasticul poetic*, în *România literară*, nr. 38/22 septembrie, 1977, p. 10;
Ivănescu, Mircea, *O stare poetică intensă*, în *Transilvania*, nr. 11, 1977, p. 35-36;
Moraru, Cornel, *Ana Blandiana : Cele patru anotimpuri*, în *Flacăra*, nr. 37/15 septembrie, 1977, p.17;
Manolescu, Nicolae, *Livada cu gutui*, *România literară*, nr. 11, 1982, p. 9;
Idem, *Ana Blandiana în Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu)*, vol. I Poezia, Editura Aula, 2002;
Idem, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
Popa, Dumitru Radu, *Realul, dar în formă semnificativă*, în *România literară*, nr. 23/9, aprilie, 1983;
Ungureanu, Cornel, *Proiecte de trecut*, în *Orizont*, 1 octombrie 1982;



Metamorfoza
Ulei pe pânză

Lecturi după lecturi

Melinda Crăciun

Despre un *erou*
ostracizat



„Singurul meu erou, știu,
nu pot fi decât eu însămi.”
(Ioana Em Petrescu, *Jurnal*.)

Una dintre cele mai interesante scrieri diaristice nedestinate publicării aparține Ioanei Em. Petrescu,¹ un critic literar ce s-a impus posterității prin rigoare și o mare limpezime a cugetării. Structurarea criteriilor și a conceptelor într-un sistem definește demersul unitar și totalizant al lucrărilor sale, este de părere Ion Vlad², iar o sintagmă din „Configurații”, conform căreia în abordarea scriitorilor guvernează parcă nevoia „de a organiza realul, de a-i da formă, de a-l face inteligibil la nivelul percepției, geometrizaându-l”, pare a-i caracteriza întreg demersul critic. Plecând de la un mod configuraționist de a înțelege dinamic forma, ea construiește un model generativ deosebit de eficient, mai ales că pentru aceste ipoteze teoretice autoarea a căutat temeinice argumente în biologie, fizică, filozofie, psihologie sau artă. Ioana Em. Petrescu instituie un dialog eu – operă – lume, ce „se realizează după un desen și un ritm specific. Studiul individualului conduce spre arhetipal, dezvăluind modelele interne și înțelesurile de profunzime ale operei, criticul (în persoana căruia fuzionează istoricul și teoreticianul) dezvăluindu-se pe sine însuși...”, consideră Georgeta Antonescu³. Și Sanda Cordoș susține că actul critic pe care îl propune

1. *Jurnal (1959 – 1990)*, Ediție îngrijită de Rozalia Borcilă și Elena Neagoe, Cuvânt înainte de Elena Neagoe, Postfață de Carmen Mușat, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

2. *Conceptele istoriei literare și fascinația textului*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 57.

3. *Recuperarea tradiției*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 77.

autoarea este eminentement dialogal, „atât în sensul comunicării vii cu textul, cât și în sensul deja numit de «contextualizare ceva mai largă», adică provocarea în textul însuși a unei stări dialogale, a deschiderii sale spre istoria literaturii sau, cel mai adesea, spre un model cultural.”⁴ Astfel, lucrările Ioanei Em. Petrescu⁵ depășesc sfera criticii și chiar a poeziei literare, pentru a configura o filosofie a culturii, urmărind producerea sensului în creația culturală, deoarece, consideră ea, existența umană este ontologic culturală.

O cu totul altă față ni se dezvăluie în atât de controversatul jurnal, dat astăzi cu desăvârșire uitării sau adus în discuție cu un zâmbet ironic în colțul gurii, ca și o carte ce n-ar fi trebuit să apară. Editată de Rozalia Borcilă și Elena Neagoe, aceasta permite cititorului accesul într-o zonă în care niciun ochi extern n-ar fi trebuit să pătrundă, conform dorinței autoarei, care-și percepe scrierea diaristică drept „un fel de pavază a decenței”. Totuși meritul apariției jurnalului nu poate fi negat în contextul în care, de la moartea autoarei se împlinesc un număr considerabil de ani, iar peste generația de scriitori și critici care au cunoscut-o personal, studenți sau apropiați ai soților Petrescu, pentru care această carte reprezintă o crudă violare a intimității, se suprapun noi generații pentru care personajul jurnalului poate fi pitoresc și fascinant. Neputând face direct conexiunea între omul și scriitorul ardelean, cititorului de astăzi i se oferă șansa livrescă de a contura o personalitate culturală complexă folosindu-se de cele două volume aparținând literaturii intime, *Jurnalul* și culegerea de epistole americane, *Molestarea fluturilor interzisă (scrisori americane, 1981-1983)*, 1998, la care se adaugă și amintiri despre acest om dispărut prea devreme din rândul celor vii, cuprinse într-un volum lirico - elegiac extrem de util, de către Diana Adamek și Ioana Bot, *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, Editura Dacia, Cluj, 1991. Prin urmare, chiar dacă autorul Ioana Em. Petrescu s-a impus ca importantă voce a criticii literare, pentru diaristica actuală ea a devenit și un interesant personaj ce se dezvăluie treptat,

4. Sanda Cordoș, *Căutând sensul lumii*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 112.

5. antum: *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1979, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj, Editura Dacia, 1989, *Ion Budai Deleanu și eposul cosmic*, Cluj, Editura Dacia, 1974, *Configurații*, Cluj, Editura Dacia, 1981; postum, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București, Editura Cartea Românească, 1993, *Eminescu - poet tragic*, Iași, Editura Junimea, 1994, *Molestarea fluturilor interzisă (scrisori americane, 1981-1983)*, 1998, *Modernism. Postmodernism. O ipoteză*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003, *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005.

întregind imaginea ce se desprinde din opera sa anterioară publicării jurnalului.

Născută și educată într-o familie intelectuală de mare ținută, a căutat, la rândul ei să construiască în juru-i sentimentul de castă al unei unități spirituale elitiste.⁶ „De la Ioana Em. Petrescu am învățat patetismul condiției noastre intelectuale orgolioase, de la ea am deprins știința de a duce lucrurile până la capăt și de a nu le abandona decât cu prețul înfrângerii care generează un nou început, și apoi altele, în serie continuă, dar tot de la ea am rămas cu deliciul complet al unor mici nimicuri ale vieții, cu știința profundă a jocului existențial, și cu convingerea că aceste delicii ilicite trebuie savurate până la capăt, fiindcă starea de intelectualitate ca atare nu poate fi concepută ca o tensiune continuă, nimicitoare, distructivă: dimpotrivă e nevoie să înveți să te și destinzi pe alocuri, să dizolvi tensiunea gândului continuu și a ideii în mișcare prin mici gesturi sau reverii ocazionale defulante, fiindcă, altfel, regularitatea tensionată a vieții devine în mod inevitabil oprimentă, trăită monoton, ca o obsesie – și-n cele din urmă, ca o mortificare.”⁷ Cuvintele lui Ștefan Borbely vorbesc pentru toate generațiile de studenți ce-au intrat în contact cu ea, deoarece, alături de spiritul critic și erudiția dobândită prin ani mulți de muncă susținută, a fost un charismatic profesor, iubit și admirat de studenții săi, pe care nu o dată, în epistolele americane, îi numește, cu afectivitate, „copiii” ei. „A fost un model uman impecabil, fără crispări și fără inflexibilități catedratice pedante, care-și trăia superioritatea ca joc cu sine și cu ceilalți, ca sublimare ludică.”⁸ Dacă aceasta era fața pe care o vedeau ceilalți, jurnalul ne permite pătrunderea în lăuntrul ființei ei, care la 13 ianuarie, 1967, emite sentința drastică: „Din mine, ca om, n-oi scoate niciodată o capodoperă.” La cei 25 de ani pe care îi avea atunci, autoarea se confruntă cu o profundă criză de identitate, ce se reia pe parcursul cărții, dezvăluind o tensiune acerbă și permanentă dintre eul profund și eul social, luminând o latură a vieții interioare trăită cu mare intensitate și puțin cunoscută celor ce-au avut privilegiul de-a-i fi prin preajmă. Fabricarea unei „Ioane de comandă” și refularea unei „Ioane pe care o înăbuș tot timpul” (pag. 214) conduce uneori spre crize în care „Nu mai am nici puterea spre a-mi juca mie însămi un personaj sau altul.” (pag. 227) Aici intervine rolul de mediator al jurnalului în care, scriind pro-

6. Ștefan Borbely, *Ironii, jocuri, șagălnicii*, în „Familia”, nr.2, februarie, 2001.

7 Ibidem, pag. 45.

8 Ibidem., pag. 46.

fund eliberată, fără a se gândi la obligații sociale sau la judecata vreunui ochi extern, se abandonează sieși, eliberându-se. „Adică precis: singurul mod real de a exista onest mi se pare a fi pentru mine posibilitatea de a scrie. Să mă eliberez de îndoieli, de spaime, de mine, exprimându-mă. Și, în același timp, să-mi motivez prin creație inutilitatea asta absolută. Salvarea etc. etc. etc.” Trăiește intens, cerebral, intelectual fiecare moment al vieții consemnat, poate și pentru că „Ioana intrase în Universitate cu Universitatea în ea. O simțeam, noi, colegii de an ca și irigată de împlânzite seve ale culturii, inițiată, cumva.” scrie Ion Pop în *Portret de grup...*⁹. Caietul al treilea, cu care începe *Jurnalul*, și care prezintă evenimentele începând cu terminarea liceului și admiterea la facultate, poate sta mărturie în acest sens. Printre rânduri, afirmația lui Ion Pop se ancorează în mărturisiri precum cea din 26. VII. [1959] „Cumplitul examen de maturitate l-am luat cu feliții din partea comisiei etc. etc. Mă așteaptă însă un alt examen, mai frumos, dar mai greu: admiterea. Am început să-nvăț, ceea ce-mi procură o deosebită plăcere.” (pag.15) Citește foarte mult, fișează, emițând judecăți asupra cărților citite, (Maeterlink, *L'oiseau bleu*, este „o carte superbă”, Holban e văzut ca „un Marcel Proust al României”, iar Simone de Beauvoir, *Amintirile unei fete cuminți* este „O carte pe care o citești cu inima.”), apropiindu-se aici de Jeni Acterian, care, în al ei jurnal¹⁰, recurgea de multe ori la analize detaliate ale operelor lecturate. Între cele două jurnale pot fi găsite mai multe similitudini cum ar fi și faptul că ambele ființe trăiesc un acut sentiment al singurătății, pe care uneori și-l doresc, alteori caută să-l alunge, dar o dată alungat, și-l doresc din nou. „Acum stau, îngrozitor de singură, scriu, citesc și... aștept. Am mai trăit de atâtea ori sentimentul ăsta al unei singurătăți grele de așteptare, pline de dorința unei prezențe exterioare, care să mă trezească, să-mi inoculeze un tonifiant, să aducă puțină viață proaspătă într-o minte prea încărcată de abstractizări”(pag. 29), scria Ioana Petrescu în pragul majoratului. Nici Jeni Acterian, în ciuda aparențelor (merge la filme, teatru, spectacole, se întâlnește cu diferite persoane din anturajul familiei), nu este o ființă socială. „Ce bine e în singurătate, cu Proust în fața ta.”¹¹ Înzestrate cu o luciditate neobișnuită vârstei, diaristele recurg mereu la autoanaliză, rezultatul fiind adeseori izolarea, închiderea în sine, eventual în compania lecturilor și compunerea unui alt *eu*, care să corespundă cât de cât așteptărilor.

9. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 17.

10. *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, Editura Humanitas, București, 2005;

11. idem. pag. 62.

Ioana Em Petrescu este conștientă, încă de foarte tânără, că „Viața trebuie trăită, nu citită”, așa cum i-o spune și J.: „Dar, ca să trăiești, îți trebuie forță, hotărâre, putere, iar eu sunt slabă, sunt ființa pe deplin încredințată hazardului.”(pag. 14) Lamentațiile adolescenței sunt, pe de o parte specifice vârstei, însă conștientizarea neputinței conferă un tragism aparte scriiturii, ce domină întreg jurnalul. Revine din când în când la ideea că viața în lume e, de fapt, un șir de tranzacții, un compromis, ai cărui termeni se schimbă din mers: „Am impresia că nu mai am nici o resursă interioară. E un cerc vicios. Felul ăsta de viață mă seacă. Pentru a mă recuceri, întreagă, mi-ar trebui un gest de voință. Ar trebui să schimb multe și-n primul rând, să mă schimb pe mine.” (pag. 148) Din această perspectivă, jurnalul vorbește despre tensiunea permanentă dintre eul lăuntric și eul social, fără a disipa aura de mister ce s-a construit în jurul acestei personalități complexe. Despre pluralitatea eurilor vorbește și ea explicit, atunci când recunoaște că este adeseori nevoită să se reconstruiască în personaje, mai mult sau mai puțin apropiate de ceea ce e ea în lăuntru ei: „Și mai demult, el era atât de intim încât eu trăiam în fața lui deschis, ca-n cea mai deplină singurătate... Acum mi-am compus însă și pentru el un personaj. Dar un personaj în a cărui strictă intimitate trăiesc aproape tot timpul, care se impune treptat, care mă dă la o parte și a cărui principală ocupație e să mă facă să uit de mine. [...] Ordonat, meticulos. Orice trăsnaie, interzisă. Orice intimă și spontană derută, suprimată.”(pag 214) Se revendică, deci, prin paginile jurnalului, nevoia de recuperare fie și în parte, de înțelegere a lucrurilor pe care credea că le-a pierdut, amintiri din existența ei pre-socială. Dacă, așa cum reiese din aceste pagini, dar și din scrisorile pe care le trimite din Los Angeles către cei dragi, nu face chiar ce vrea, se consolează că poate să (mai) fie ce vrea, să nu răspundă la stimuli, să se deghizeze. Astfel va scrie despre teama că va ajunge ceva, nu știe încă sigur ce anume, că are cândva de dat socoteală pentru cât s-a plictisit, fără rost, în viață, despre întâlnirile întâmplătoare care au rămas (sau nu...) fără efect, despre gândurile pe care și le ascultă, cu strângere de inimă, știind că e singura care le înțelege.

În ultimul caiet, și cel mai interesant din toate punctele de vedere, autoarea caută să dea câteva explicații în ceea ce privește rostul jurnalului, construind astfel, un fel de poetică a sa, în asentimentul cercetătorilor care susțin că cei mai buni teoreticieni ai jurnalului sunt diariștii înșiși. „Să ne lămurim, deci – de când mă știu, recurg la jurnal în situații de nemulțumire (cu lumea, cu mine etc.) care trebuie clasificate și implicit exorcizate.” (pag. 251) O funcție psihologică deloc neglijabilă,

dacă ne gândim că în „falsul” dialog ce se instituie între diaristul ce scrie și cel ce se scrie, sunt lămurite platonician multe din problemele existențiale, se găsesc rezolvările adecvate și sunt vindecate rănile deschise. „Ce leac! Cred că «dragă Jurnalule» m-a mai scos dintr-un impas. Și încă dintr-unul destul de al dracului, că-ncepusem să-mi număr diazepametele tezaurizate.”(pag. 247) sau mai încolo, „Așa e că leacu-i bun? Cu ce lacrimi mă pornisem să scriu, bântuită de toate adierile catastrofale ale timpului (sentimentul acela nedefinit și sugrumător care m-a destrămat întotdeauna). Pentru moment, pare că am scăpat.” (pag. 259). Interesantă este suprapunerea propriei identități cu cea a jurnalului: „...pentru mama, eu sunt cam ce e jurnalul pentru mine: groapa de nisip unde îți îngropi, pe șoptite, vorbele care altfel te-ar sufoca. Și cred că toate plângerile astea – exorcizate prin clarificare, poate – fac din nenorocitul de jurnal un fel de pavază a decenței – o garanție că nu-i împovărez pe alții cu nemulțumirile mele.”(pag. 225) Nevoia de clarificare este una din funcțiile esențiale ce se desprind din aceste rânduri, personajul diarist percepând claritatea ca o condiție *sine qua non* a existenței. În funcție de aceasta putem defini raportul ei cu sine, cu Liviu, cu mama, cu prietenii, cu boala cu timpul sau cu propria-i operă. Acestea sunt numai câteva coordonate ce străbat jurnalul care, chiar dacă respectă legea Blanchot, precum și celelalte clauze despre care vorbește Eugen Simion (fragmentarismul, sinceritatea, autenticitatea și confidențialitatea), e guvernat de o unitate interioară de care, cu siguranță e responsabil animus. Latura feminină a scriiturii este însă cea care poate fi mult mai ușor detectată de-a lungul textului, una dintre trăsăturile acesteia, răbdarea, fiind un atribut ce se degajă din fiecare pagină. Apreciată direct de către Edgar Papu pentru pasiunea și răbdarea cu care tratează orice temă de cercetare, ea însăși răspunde că este vorba de o „trăsătură specific feminină, un fel de transfigurare în spirit, plecată de la aplicarea răbdătoare a împletirii danțelor.”¹² Răbdarea, ca atribut specific feminin, este explicat de Edgar Papu în articolul citat mai sus prin „trăirea în nedreptate” la care a fost supusă femeia de-a lungul istoriei, existență învinsă prin răbdare, ca singura garanție a supraviețuirii. Dacă ne gândim la dureroasa luptă cu boala, dusă de autoare pentru supraviețuire, într-adevăr răbdarea, dar și o severă autodisciplină o declară învingătoare până în nefericita zi de 1 octombrie, 1990. „...disciplinându-mă – și înăsprindu-mă, poate – am învățat (la clinică, mai ales) să înghit enorm și să plâng apoi, pe săturate, pe sub pătură” (pag. 254)

12. Edgar Papu, *Inventivitate și exactitate*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 8.

Dar și alte forme de răbdare se degajă din text. Răbdarea cu care se caută pe sine de la începutul jurnalului, de la „Nu știu nici eu ce vreau!”, la: „Ce înseamnă să fiu eu? Până unde exist eu?” (pag. 224), sau până la „Și totuși, sunt un om. Sunt un axis mundi pentru o sumedenie de dezaxați.” (pag. 243) Aceasta nu e, totuși, o concluzie, ci doar o constatare. Căutând să se înțeleagă pe sine, ea face un gest de autoconservare, deoarece fiind constrânsă de responsabilitățile sociale la dedublare, riscă să-și piardă eul lăuntric, pierdere percepută fatal ca pierdere a sinelui. Visează la capodoperă, la a-și cunoaște mecanismul interior, pentru a-l putea stăpâni. În ciuda acestui fapt, „Trăiesc în impulsuri. Iau foc pentru o idee, mă epuizez înainte de-a o fi epuizat, apoi o uit.” (pag. 230) Drumul căutării de sine duce, inevitabil, spre raportul eului cu timpul. „Timpul care poate însemna, în orice clipă, moarte.” (pag 231) Frica de timp va fi învinsă prin scris și dorința de a-l învinge, de a găsi clișee pentru a-l păcăli domină mai ales partea ultimă a jurnalului. „Mi-e frică de timp și-l înăbuș, ca să nu simt cum mă înăbușe el?” (20 X 1968)

Răbdarea cu care-și trăiește dragostea pentru Liviu, merită nuanțată, având în vedere faptul că Ioana Em. Petrescu se consideră printre puținii fericiți cărora le-a fost dat miracolul iubirii. „Dragostea asta nu e un pact de toleranță sau de conviețuire, oricât de completă. E o alegere; [...] E o fatalitate, dar și un act de conștiință. Iubindu-l renunț mereu, întruna, la un milion de posibilități. Renunț conștient, renunț cu bucurie și cu mândrie, renunț nu pentru că trebuie, ci pentru că sunt fericită să-i fac în fiecare clipă darul ființei mele întregi și pure.” (pag. 226) Disperarea cu care încearcă să nu transforme această iubire într-o „cărjă pentru neputință”, se construiește adeseori în fraze patetice, pline de imperative ce trădează luciditatea cu care și-a trăit viața, din fragedă copilărie, de după pierderea timpurie a tatălui, prima mare iubire. „Am vrut să fac filologia ca să pot repune în circulație (profesionist și competent) cărțile tatei – moștenirea sângelui și a numelui meu, dar și obiectul unei mari și adevărate iubiri, care trecea de mica mea persoană individuală.” (pag. 265)

Lucidă se dovedește a fi și în analiza propriei scriituri. Recitindu-și caietele în 1975 nota: „M-a pus naiba să le recitesc și n-am mai aruncat nimic, deși m-am simțit adesea jenată. Cam seamănă celebra mea «luciditate» cu cutia de rezonanță pentru ohtături adese.” (pag. 241) Deși recunoaște că și-a transformat jurnalul „într-un fel de «plângătoriu»”, renunțând la el când nu mai avea nevoie de „vrăji”, pentru că „un dialog real și nemaipomenit de adevărat, de frumos, mi-a fost dăruit”(pag.

251), revine în ultimii ani de viață la el, din dorința de a-l scuti pe soțul ei de obsesivele-i temeri. Pe măsură ce ne apropiem de finalul consemnărilor, apar și mărturisiri ale felului în care autoarea și-a gândit, scris și judecat propriile cărți.

„*Budai – Deleanu* a fost pentru mine o – totuși plăcută – pierdere a libertății...[...] Dar *Eminescu* n-a mai fost un joc – decât, poate, un joc cu moartea, travestit, ascuns.” (pag. 256 - 257) Felul în care își analizează receptarea dovedește încă o dată, dacă mai era nevoie, că autoarea se cunoștea destul de bine și își aprecia corect scrierile, fără a se lăsa furată de întâmpinările elogioase ori critice, ci analizându-le, uneori ironic, realizând adesea exegeza exegezei cu mare rafinament.

Mai există în jurnal și câteva pagini impregnate de lirism, fără a deranja însă prin abundență, dar există și exerciții de autodisciplină demne de o reală invidie. Analiza atentă a textului permite descoperirea unui personaj fascinant, dar orice demers critic se dovedește, până la urmă, o pânză a Penelopei, permițând cu ușurință deconstruirea pentru ca mai apoi să se poată reconstrui o altă perspectivă. Însă, așa cum susține autoarea, în *Configurații*¹³ „*Lectura totală*» a operei rămâne un ideal – dar și o utopie – a criticii, însă multiplicarea lecturilor (a punctelor de vedere) suplinește în fond lectura totală, a cărei nostalgie plutește, totuși, în paginile oricărei construcții critice, oricât ar fi ea de lucidă.”

Considerat pe rând, de cei câțiva exegeți aplecați asupra cărții „lip-sit de literaritate”¹⁴ sau „Mărturie scrisă a vieții de dincolo de scris”¹⁵, jurnalul Ioanei Em. Petrescu modifică imaginea criticului puternic, rece în pasionalitatea lui, și pătrunde în tenebrele introspecției, aducând un argument în plus, dacă mai era necesar, în favoarea dualității *Psiche*-ului.

„Doamnei”, cum o numiseră studenții ei¹⁶ i-au fost dați doar 50 de ani de viață, în care să convingă posteritatea că merită atenția ce, din păcate, i-a fost doar parțial acordată în timpul vieții de critica de întâmpinare, și la fel, după dispariția sa prematură. Mulți consideră publicarea jurnalului un act de violare a intimității atât de strașnic păzite. Privită strict ca mărturie a omului de dincolo de cărțile ei și citită doar din unghiul căutării de senzații pe care ți le oferă pânditul peste gardul

13. Ed.cit. pag. 81.

14 Nicoleta Sălcudeanu, în *Retina lui Orfeu* din „Cuvântul”, Nr. 3 (333), Aprilie, 2005.

15 Dana Petroșel, în *Omul de dincolo de nume* din Convorbiri literare, Nr. 9 / septembrie 2005

16 conform mărturiilor din volumul colectiv *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991.

vecinului, astfel de imputări s-ar putea susține parțial, dar chiar și așa, însemnările zilnice din primul caiet și notările tot mai rare din celelalte două nu hrănesc deloc curiozitatea cititorului avid de „povestea senzațională” a vieții Ioanei Em. Petrescu. Așa cum nota și Ioana Bot în *Postfața* volumului *Molestarea fluturilor interzisă*¹⁷ „Cei mai dezamăgiți vor fi cititorii care vor căuta în epistolar (iar în cazul nostru în Jurnal, s.n.) o altă Ioana Petrescu, în chip misterios ascunsă privirilor noastre în celelalte cărți ori în viața cotidiană”(pag. 256) Afirmația are valabilitate doar pentru cei care au cunoscut-o realmente pe Ioana Petrescu, pentru noi, ceilalți, care vedem azi în ea marele eminescolog ardelean, se conturează prin jurnal și epistolar, un personaj fascinant și pitoresc, lucid și chinuit de propria-i luciditate, care și-a asumat destinul de a nu fi ca ceilalți.

„Deopotrivă ca universitar și ca scriitor, Ioana Em. Petrescu a reprezentat, cel puțin pentru cei care au avut norocul să-i fie studenți și să-i perceapă prezența charismatică, un simbol al intelectualului pur: acela care, ridicându-se deasupra accidentelor istorice și chiar a celor biografice, nu trăiește decât din (și prin) pasiunile intelectului.”¹⁸

Jurnalul aduce un argument în plus, față de considerațiile celor care au cunoscut-o, în favoarea voluptății cu care și-a trăit experiențele, a mobilelor intime care-au a stat la baza acțiunilor exterioare ei, completând profilul ei complex, fără a-i înlătura aura de mister ce-a învăluit-o de-a lungul timpului. Tocmai pentru că a recurs la jurnal în momentele de pauză între marile ei creații, acesta vine ca o completare a operei autoarei, fără a știrbi cu nimic valoarea sau imaginea unui om ce-a marcat o generație și a schimbat optica în analiza unor scriitori importanți. Jurnalul va sta mărturie peste generații despre felul în care o importantă voce a criticii și-a trăit experiențele marcante ale vieții, printre care, alături de iubire se numără și boala care a măcinat-o necruțător, dar și întâlnirea cu opera sau modul în care aceasta a fost percepută de contemporani. Nu putem, prin urmare decât să apreciem efortul editoarelor și să afirmăm cu tărie că, ba da, jurnalul este o carte care *trebuia să apară*.

17. *Scrisori americane, 1981-1983*, Ediție alcătuită, postfață și note de Ioana Bot, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998.

18. Virgil Podoabă, *Probitatea și probele*, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj, 1991, pag. 91.

Câte vise atâtea texte

Mihai Arcadie Comănici e un domn respectabil care străbate drumurile vieții sprijinit într-un elegant baston. Când îl judeci ca scriitor, descoperi că acest nobil senior al literelor arădene se sprijină pe un teanc de cinci cărți, patru de proză și una de versuri. Ultima sa carte e un volum de proze scurte care narează un șir de întâmplări deosebite prin care trece Romulus, un personaj care trăiește dintotdeauna în textele autorului. Romulus, cu amintirile lui din copilărie și mai recente, cu capacitatea lui de a vedea dincolo de aparențe, cu micile sau marile lui încercări, cu visele care-i suplinesc neputințele vârstei și ale vremurilor.

„Prinții martorului ocular” e transcrierea unei tandre aduceri-aminte. Romulus, pe atunci de zece ani, a fost acolo, la acel spectacol din vara anului 1942, numit „Ziliștea-n rase mottes”. „Prinții” sunt eroii plămădiți în anii copilăriei din personaje reale care capătă însușiri excepționale, așa cum au personajele din basme. Și nici nu e de mirare, căci aceștia sunt neînfricații piloți de vânătoare și de bombardament. Textul se constituie ca un elogiu adus bravilor noștri aviatori, dar și ca un memento în amintirea tatălui, instructorul tinerilor piloți. Se pot remarca impresionantele „cunoștințe” ale naratorului în materie de aviație și tehnica epică pusă în joc: povestirea în povestire. Astfel, vocea naratorului este dublată de cea a unui general de flotilă aeriană, autorul articolului care l-a trimis în trecut pe întâiul povestitor. Finalul textului, cu servieta neagră plină de manuscrise despre isprăvile „prinților” e o promisiune. Vom mai citi, cu siguranță, pagini despre acest subiect, abordat deocamdată cu duioșie și înțelegere de către autor.

„Colivia orhideelor” e istoria unui zbor în capitală care îl are ca protagonist pe același Romulus. De data aceasta în postura de specialist în protejarea plantelor, de fitolog (sic!) adică. Angajat prin convenție, după pensionare, la o seră particulară. În sala de așteptare, un tânăr care vorbește neîntrerupt la telefonul celular, vădit preocupat numai de propria persoană, îi pare că seamănă cu el, atunci când era de vârsta acestuia. Plin de iluzii, agitat continuu, aerian, nepăsător, încrezător în tinerețea sa. Și totuși, un singuratic, incapabil să evadeze din propriile nemulțumiri și nefericiri. Pe scurt, un om incapabil să guste din frumusețea și plăcerile existenței, sau, metaforic spus, din „frumoasele orhidee” ale vieții. În contrast, naratorul, ajuns la vârsta înțelepciunii, și-ar asuma orice risc să și-l apropie, să-i dea indirect o lecție de viață. Ceea ce se și întâmplă, astfel încât firul realist al relatării o ia razna, intră în oniric. Nimic din ceea ce se petrece în timpul zborului nu e întâmplător. Numai că în final aflăm că „tânărul isteț” nici n-a urcat în avion și toate i s-au năzărit lui Romulus într-un somn foarte agitat.

În „Submarinul galben”, Romulus și ai săi devin personaje secundare. În prim plan trece o ciudată povestitoare. Neașteptată, interesantă și originală: mașina familiei, o Dacia 1300. Care și povestește „viața”, cu nonșalanță și melancolie. O „viață” cât o viață de om, în care s-au topit 20 de ani. O povestește cu năduf, căci rememorează momentele dinainte de '89, când se stătea la cozi interminabile pentru benzina necesară zilelor cu soț când era voie să se circule. Mașina are sentimente și trece prin momente dramatice, atunci când e înstrăinată și ajunge la pragul ultim, intitulat, la ele, la mașini, „programul rabla”.

„Ca mersul pe bicicletă” narează o experiență limită trăită de Romulus în salonul cinci din spitalul orașenesc. Intrat în tunelul timpului, Romulus visează o cursă cât o viață de om. Cu urcușuri și coborâșuri, cu concurenți agresivi, cu zone alpine, cu chipuri cunoscute. Kilometri parcurși devin felii de viață ale anilor imaculați și a celor „maculați de insatisfacții”, cu amintiri ce-i „încărunțesc în minte”. „Mersul pe bicicletă” devine astfel o metaforă pentru viață în general. Laitmotivul, un cântec folk cunoscut despre un „miel” care merge „la pășune”, adică în viață, care aude „coasa-n iarbă”, presimțind sfârșitul, după care rămâne „acest cântec”, acest text este, adică, în concordanță cu situația limită ilustrată în text.

„Dinozaurul” e un nostalgic, împăcat cu trecutul, sperând într-un „mâine” mai bun: „Revenind din nebănuitele înălțimi, se scufunda în obsedantele adâncuri ale trecutului, rezistând presiunilor înaintării în vârstă. Atunci se simțea din nou un dinosaur rătăcit prin zilele altor ani,

calm și neagresiv, uneori fals entuziast, deseori dificil de înțeles.” Un om trăind cu picioarele pe pământ, cu inimă muritoare. Cu mintea, cu „mașinuța” lui încă trează, căci tocmai va termina de redactat ultimele fraze ale cărții.

În „Vizita”, asemenea lui V. Alecsandri, naratorul imaginează și călătorește din „jilț” în teritorii străine. În Japonia, din nou în vis. Nici aterizarea pe aeroportul Narita din Tokyo, nici escala în Bangkok, nici vizita în casa lui Daiko, nici grădina cu arborele de tisa, nici mafia pusă pe urmele prietenului japonez, nici vizita la ceainărie, nici cea la televiziune, nici cutremurul nu se petrec în realitate: „Se trezi tulburat. Pe noptiera de lângă pat se afla scrisoarea primită cu o zi mai înainte de la Daiko, povestindu-i despre viața lor, despre cum așteptau primăvara și sărbătoarea „privirii florilor”, neuitând să-și refacă invitația de a-l vizita în Japonia.” Dar cât de verosimil pare totul.

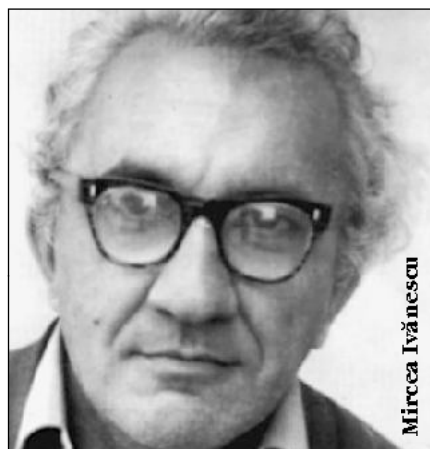
„Timpul negrilor pantofi de lac” e, poate, cea mai inteligentă proză scrisă de autor. În orice caz, cea mai fericită parabolă a vremurilor pe care le trăim. A lumii acesteia amenințată de apocalipsă, pândită de pericole de tot felul: pandemii, concedieri, falimente, focoase nucleare, nebunie. Pe acest „drum cu sens unic” e complicat să-ți păstrezi echilibrul și să rămâi un om normal.

Aparent nu există nici o legătură între texte. Și totuși, în amintiri apare mereu figura tatălui: fotografia cu accidentul lui de aviație sau așteptarea reînțoarcerii lui de la „canal”. Cum apar mereu expresii, formulări metaforice care-l trădează pe poet: „Fără să vrea, un picior izbi o floare. I s-a părut c-a împins în beznă un înger”, „...din farurile Daciei țâșni clipa unei lumini, lustruind ghetetele de beznă ale nopții”, etc. Finalurile textelor se rețin prin contrastul dintre amintirile pilduitoare din trecut și prezentul simplist, superficial searbăd și sinucigaș. E aici exprimat orgoliul unui creator nemulțumit de lumea în care trăiește. Semn că se va retrage din nou în lumea lui paralelă pentru a ne dărui o altă carte. Aud că acum scrie haiku-uri. Le așteptăm!

Lecturi după lecturi

Ion Pachia-Tatomirescu

Mircea Ivănescu: poezia ca tablă de șah a pădurii de mesteceni



În poezia română din a doua jumătate a secolului al XX-lea, în zona spectral-nobilă a cometei *bacovianismului*, se evidențiază câteva teritorii poetice. Unul dintre acestea este reprezentat de poezia lui Mircea Ivănescu (București, 26 martie 1931), autor al volumelor: *Versuri* (1968), *Poeme* (1970), *Poesii* (1971), *Alte versuri* (1972), *Alte poeme* (1973), *Poeme* (1973), *Poeme nouă* (1983) etc., unde amplifică indelebil, superior, ironic, impresionismul parabolic, într-o „aură pseudo-druidică“, spre a cenzura „proprietățile Evei“, infinit textualizate, prin intermediul unui *Mopete* – protagonistul fascinat, probabil, și de schopenhaueriana *lume ca voință și reprezentare*: «...și deoparte, jilțul cu sculptate rezemătoare – la capăt/ cu capetele de animale ciudate – gargui – pe care în neștire/ le mângâie lente mâinile ei – și vorbele noastre dansând/ după muzica spartă – și acela care nu vrea să se joace,/ să se așeze la picioarele ei – („doamnă, pot să mă aștern/ în poala domniei tale?“ – adică, adaugă uscat,/ când ea spune – „nu“ – „vreau să spun cu capul în poala ta“)/ vorbe, sigur, vorbe. O veșnicie cu capul peste genunchii/ făpturii pe care noi o visam adevărată atunci, de demult./ și muzică. Umbre înscriind cercuri, culorile sfâșiate./ și scena cu fondul de aur al inițialei/ din manuscrisul lăsat deschis pe masă alături.» (*Jocul de-a Hamlet* IvPN, 150 sq.)*.

Teritoriul poetic al lui Mircea Ivănescu se relevă într-o originală sublimare a realităților din sfera burgului/ târgului vis-à-vis de neasemuitul teritoriu poetic modernist-interbelic al lui George Bacovia. În acest sens, criticul/ istoricul literar Mircea Tomuș a remarcat că «Dincolo de unele notații fugare care ar putea pasiona pe cercetătorii de motive, cum ar fi mai ales versurile: „În după-amiaza aceea când eram singur

* Înștiințăm pe distinsul nostru Receptor asupra faptului că bibliografia de sub sigle se află în *Generația resurecției poetice (1965 – 1970)*, de Ion Pachia Tatomirescu (sigla TGrp), Timișoara, Editura Augusta, 2005, pp. 383 – 387

acasă cu el/ și se așeza mereu la pian și cânta Marșul Funebru/ (de Chopin) și eu umblam înspăimântat de mirosul de floare/ și catafalc al acordurilor de soare...“, ni se impune (...) realitatea unei sensibilități comune: ambii poeți au o predispoziție pentru suferință și cazuistică sufletească; amândoi caută, în linie romantică, soluția în iubirea ideală consolatoare, iar nereușita căutării lor duce la o atitudine mereu critică, în pragul misoginismului, față de femeie; poezia amândurora tentează o explicație psihologică sau psihologizantă, îndemnată să indice, în hipersensibilitatea nervoasă, sursa lirismului.» (TILP, 237).

Atât în poezia lui George Bacovia cât și în poezia lui Mircea Ivănescu este „inoculată“/ „cultivată“ – în „debutul receptării“ – părelnicia că ar fi rezultatul dinamitării «unui roman sau a unei drame care s-a spus odată și ai cărei eroi ni se prezintă cu semnul acelui „s-a mai întâmplat cândva“» (*ibid.*, p. 238).

În „epico-liricitatea“ poeziei lui Mircea Ivănescu este de asemenea exploatată sursa tematic-bacoviană a nevrozei; și în alcătuirea unei astfel de poezii «intră tot ce se poate fructifica poetic din domeniul trăirilor psihice» (*ibid.*, p. 239).

Dar *ars poetica* paradoxist-ivănesciană se arcuiește într-o direcție originală: «În realitate, eu aș putea să încerc/ un monolog din acestea, întortocheat, subțiat/ în înțelesurile lui aparente (dar despre care eu îmi închipui/ că se continuă, sub linia schimbătoare a versurilor,/ până spune cu totul altceva); «căci linia lui Mircea Ivănescu aceasta pare a fi: solicitarea înțelesurilor ascunse ale existenței, prin intermediul câte unei scene, a unui tablou vizualizat sau a unor simple evocări» (*ibid.*). Astfel, poetul reușește să survoleze spațiile unui prozaism triumfal, cu „jurnalul unor sătri de spirit“ (E. Simion), către „poezia pură“: *Absența poate fi într-adevăr ca o seară/ de iarnă – timpul se face un cristal străbătut/ de o înlănțuire meticuloasă de vergi, cu mohorât/ înțeles, pe cerul ca un clopot de tăcere amară*; «pentru poezia lui Mircea Ivănescu – conchide criticul M. Tomuș –, pentru formula ei de originalitate, imaginea nu este o comparație sau o figură de stil mai mult sau mai puțin savant alcătuită și orchestrată; ci, deocamdată, și sperăm că încă multă vreme, o scurtă revelație a realului (sufletesc, imaginar sau vizual) în corespondențele directe pe care le poate inspira; ceva în felul lui „acuma mopete își udă migălos glastra/ sa sufletească un resentiment neplăcut...“, sau „Și afară, ploaia suflând în sticlele ochelarilor, ca în filmele polițiste, în parbrizul taxiului.“» (TILP, 240). Eugen Simion accentuează faptul că Mircea Ivănescu, după ce „depoetizează“ stihul, «încearcă să-i dea o vigoare nouă prin transcrierea directă a stărilor de spirit în înlănțuirea lor normală» (SSra, I, 314). Există „doi timpi“ în astfel de poezie; mai întâi, „un timp“ în care „registru“ senzațiilor de la „contactarea“ obiectelor își află „vad în memorie“, apoi cel de la „contactarea“ acestor obiecte ce trebuie eliminate/ substituite „din depo-

zitele mnemonice“, grație unui „complicat spirit auctorial“ «care îmbrățișează cauza banalității» – după cum apreciază Eugen Simion; același critic mai evidențiază: «În *Poeme* (1970), el face cronică unui personaj fantastic – Mopete – și a prietenilor lui, la fel de ciudați, V. Înnopteanu, tânăra Nefa, doctor Cabalu El Midoff, bruna Rowna etc. Aceștia nu fac nimic scandalos: beau în cârciumi obscure, filosofează, se bârfesc, se plimbă însoțiți de o bufniță blondă, simbolul rațiunii. Mopete citește romane polițiste, conduce acasă pe tânăra Nefa sau scrie poeme despre Mopete. Are despre el ideea că este un spirit independent, însă bufnițele îi pândesc gesturile. (...) Mircea Ivănescu pare a se amuza relatând epopeea unui individ banal, însă, de la un punct, poemul capătă accente grave și masca nu mai poate ascunde tragedia. Cele mai profunde, sub raport liric, din aceste năzdrăvane poeme mi se par acelea (în maniera lui Morgenstern), cu o notă funambulescă mai pronunțată, din ciclul *Animale heraldice*: „v înnopteanu se plimbă de mână cu un animal ciudat –/ e un pisicăine, care pe câmpul heraldic/ se exprimă prin laba ridicată spre cercul baltic/ și prin gestul cozii înălțate într-un întortocheat/ tirbușon, lui v înnopteanu îi place/ să umble cu pisicăinele lui – pe nume benone –/ și uneori să-l și fluiere – căci pisicăinele este afone...“ (SSra, I, 315 sq.). Între „animalele heraldice“ se află și „urmușian-sensibilul“ broscoporc: *Broscoporcul se mișcă atât de încet prin iarba/ (...)/...planta/ pe care v înnopteanu o miroase îl aco-peră, tânărul cel retras/ care o fixează obsesiv pe domnișoara malv-da se simte observat/ de ochiul broscoporcului țintit spre el bulbucat/ și nu prea se simte în largul lui./ În schimb, prietenul lui vasilescu, care/ a organizat această plimbare,/ simte cu plăcere pe frunte vântul muntelui.* Autoironia își arată și ea lucrarea „salvatoare“, ca în această admirabilă *Înserare de amiază*, asupra căreia atrage atenția și Eugen Simion: «la prima vedere, am putea crede că este vorba de un impresionism spiritualizat, de un „discuționism“, cum spunea cu alt prilej G. Călinescu, inspirat de o senzație complexă și difuză; lumină, obsesii, sentimentul de destrămare a timpului, impresia de suspendare a ființei între două realități și două timpuri, iată elementele cu care operează aici Mircea Ivănescu» (SSra, I, 319): *Înfrântă lumină și obsesiile mele, demult,/ răsturnate într-o lume a sunetelor închise/ pe zidurile oarbe, la care să stau privind, fără vorbe./ fără puterea de a le mai urmări sunetele sparte./ Destrămări ale timpului, și care să-mi șerpuiască urât/ de sub degete – și chinuitoarea lumină de atunci/ acuma însemnând altceva – destrămare imperială/ a timpului când privești o ființă, și se sfărâmă/ privirile, și nu mai au continuare. Și ce mai încerci/ să ridici în mâini sunt dâre de fum și cu arse/ contururi – și cu lumina de calcinare imperială/ arzând pe o față, coborându-i în păr – și coborând/ pe umerii celor din jur când își întoarce fața cu multă lumină/ spre ei.*

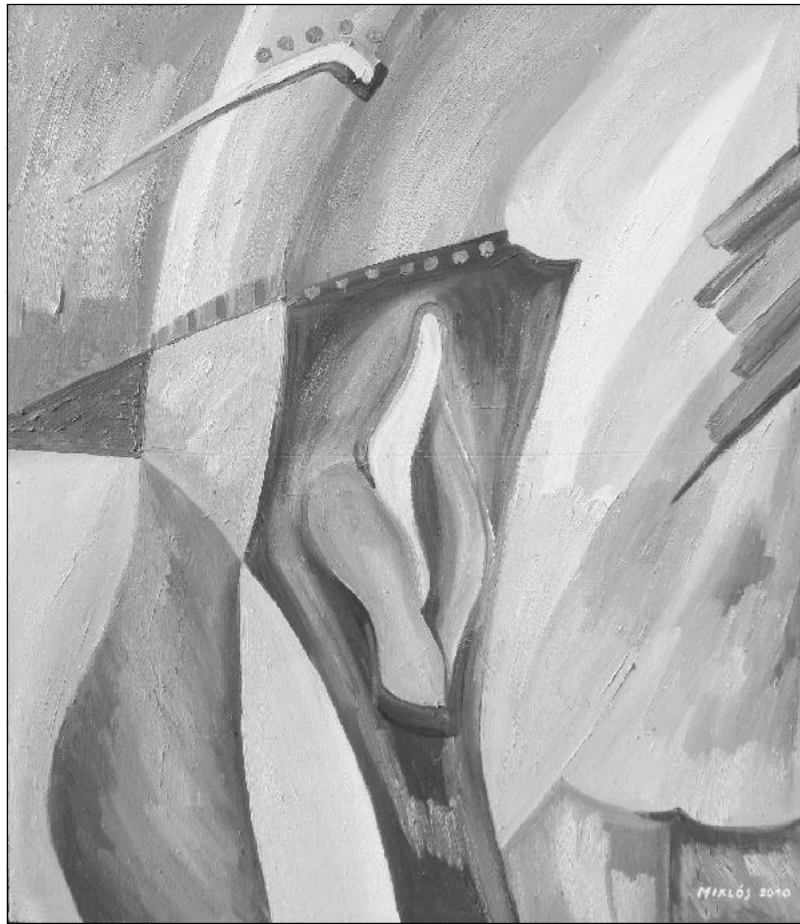
Desigur, impresionanta „cronică“ a „personajului fantastic“, Mopete, continuă și peste douăzeci de ani, după cum se certifică și din orizontul anului 1989, prin «Poeme vechi, nouă»: *mopete își amintește – a fost/ o seară cu multe făpturi – și vorbeau,/ unele, tare – și întinericul au-/ riu cuprinzându-le, cu un rost// meșteșugit legănat – mopete le asculta/ dezghiocând silabele, recitând/ făpturile închipuiau preocupate, o cadră cu blând/ amorțite luminiscente – era/ un tablou agățat pe un perete – sub scară –/ și punând în abis scena din această cămară/ sufletească a lui mopete – la care el, mai târziu,/ să privească, să-și reînnoiască o clipă mai sumbră/ din aceste împleticiri ale lui printre umbre/ care îi sunt lui viața – mopete își amintește uluit.* («vizită după amiază» – IvPvN, 136).

La Mircea Ivănescu, „orașul-capitală-de-provincie“ apare pe altă buclă temporală, la distanță apreciabilă de târgul bacovian, mai departe cu câteva decenii și de conflagrațiile mondiale, și de aceea, poate, limitele tragice ale ființei se arată „ușor îmblânzite“: «piața rotundă din fața bisericii, urcând/ strada în trepte, printre ziduri urâte, și încă/ fațada presbiteriului – la geam însemnări,/ și copacii în cercuri de piatră, cerul de iarnă/ fără zăpadă – (amiezile atât de așteptate odată)/ și frig – (destrămându-se îndată clipa aceasta,/ (...)/ nici n-a nins. Se pierde îndată/ clipa aceasta. Piața cu pomi printre pietre/ se răstoarnă tăcută, nu mai este adevărată/ lumina rămasă între ziduri uscate.» (*Sibiu IvPN, 129*).

În spațiul poemului ivănescian, un topos „înrazărit“ este pădurea de mesteceni, desemnând liric universul cotidian al ens-ului, în care i se proiectează – pentru „marele joc“, „prim“, ori „secund“ etc. – tabla de șah, sau labirintul, unde poate fi una dintre piese; eroul poemului ivănescian, prin diseminarea eului, poate fi în „rolul“ oricărei piese de pe tabla de șah, din „labirintul“ tablei de șah, ori, în același timp, în toate rolurile permițându-și „a ființa“, pentru că el „vede și altfel“: să trăiești într-o pădure (...)/ ...căci e o pădure albă,/ de mesteceni – unde e o tăcere luminoasă, un pic/ tristă – ca o primăvară, pe care în acea salbă/ de boabe de chihlimbar a zilelor, nopților, și-o petreci/ printre degete – și nu știi dacă nu te repeți/ la nesfârșit, sau ai ajuns la capăt.../ (...)/ să locuiești într-o pădure într-o vreme a mestecenilor./ și fiecare privire, când îți ridici către pomi ochii să-ți fie/ adevărată. Să-ți spui – uite, asta e o clipă încetinită și vor/ urma altele, deopotrivă de lente, și adevărate./ și aici, printre copacii aceștia de argint, de o parte,/ de alta, să fie atâta de simplu totul – și minunată/ lumina, ca și cum n-ai citi într-o carte./ și n-ar fi totul o parabolă despre moarte. (IvPN, 88).

Din alt unghi văzută, pădurea de mesteceni este, de fapt, cam aceeași: să trăiești într-o pădure de mesteceni, în lumina asta albă/ dar să și mori acolo ultima ta faptă fiind/ moartea printre făpturi albe, calpe și subțiri,/ căci și mestecenii își leapădă frunzele. știind/ că se termină

printre ei totul să fie viața/ asta, toată, a ta, o alegere pe care tu singur/ să o duci până la capăt și ceața/ de dimineață, printre trunchiurile de copaci, sigur,/ argintie, să te lovească lent peste față/ să nu-ți mai fie cu putință reînceperea, sau măcar continuarea/ vremii acesteia printre mesteceni (să-ți spui că se învață/ aceasta, din urmă, înțelegere a sfârșitului) – marea/ lumină a soarelui revărsându-se printre mesteceni,/ și pândindu-te cu o primăvară tomnatecă... (IvPN, 89). „Fețele“ pădurii de mesteceni te întâmpină „pe muzică de Dante“ («cătore sfârșitul drumului vieții noastre/ m-am regăsit într-o pădure luminoasă,/ căci drumul înspre acea râvnită primăvară albastră/ mi-l rătăcisem.../ .../ o dată cu poteca de desigur năpădită,/ înaintând, ca și cum ți-ai privi/ liniile vieții în palmă, și știind/ că poți să-ți închizi palma și ai fi/ atunci închis pumnul veșniciei...» IvPN, 90), cu „o cadră“ („gravură cu pădurea de mesteceni“ IvPN, 92) a „spațiului închis“, a „camerei neștiute“, cu o „gravură a dimineții în pădure“, sau gravura din «casa de lemn» (IvPN, 93), chiar și cu o hierogamie («jocul unirii cu zeița luminii albe» IvPN, 97), poate și pentru a vedea pădurea „pe dinăuntru“, ori pentru creșterea „pădurii lăuntrice“ («pădurea pe dinăuntru – așa cum există grădina/ de dincolo...» IvPN, 98/ 104), «tărâm spre râvnim» (IvPN, 102), cu un urs (cf. «amintindu-ți de pădurea de mesteceni sau ursul în pădurea de mesteceni» IvPN, 111), ori cu „un iad al neputinței de a-ți mai aminti de pădurea de mesteceni“ (cf. IvPN, 112), dar și «pe muzică de r. Strauss», cu „semnele timpului-înaintare“ pentru „consumarea alcătuirii trupești“ (cf. «pădurea de mesteceni pe muzică de r. Strauss» IvPN, 113), cât și «pe versuri de donne» (IvPN, 114) etc., deoarece «despre strada zece mese se poate scrie la nesfârșit» (IvPN, 164 sq.), cum, de altfel, și „despre proprietățile Evei“: „în orașul acesta al zădărniciilor tale, poți să-ți spui liniștit/ ca și cum așa ai face adevărul că e un soare de ploaie,/ decolorat, însă adevărat. și nici să nu-ți ridici ochii spre ei,/ care te așteaptă în prag așa cum ți-ai închipuit că va fi/ sosirea ta dintâi în lumea ei care să fie/ o vreme lumea ta, făcută cu timpul și locul ei/ sensibilă inimii tale./ ce frumos ea așteptându-te./ în pragul ușii de sticlă... («mîntind-o că e soare în grădină» IvPN, 142 sq.; cf. TGrp, 383 sqq.).



Motiv erotic
Ulei pe pânză

Lecturi după lecturi

Octavian Soviany

Experimentalism și hipermodernitate



Rămâne greu explicabilă ciudata lipsă de receptivitate cu care a fost privită de critica românească noțiunea de experimentalism, lansată de Marin Mincu încă în 1986, la concurență cu cea de postmodernism. Cauzele sunt fără doar și poate multiple. Este vorba, mai întâi, de entuziamul cu care a fost acceptat la noi, începând cu a doua jumătate a deceniului 9, conceptul de postmodernism (care a devenit aproape instantaneu sinonim cu acela de optzecism), chiar dacă termenul suferă (așa cum de altfel s-a spus de atâtea ori) de o lipsă de precizie care îi transformă conținutul de la un teoretician la altul, nefiind câtuși de puțin clar dacă el desemnează o epocă istorică marcată de prăbușirea gândirii raționaliste (așa cum afirma Arnold Toynbee), un fenomen strict cultural (așa cum consideră Lyotard sau Habermas), un stil, un curent artistic, o ideologie, un avatar al avangardismului (Matei Călinescu) sau (Claude Rowson) doar un "cod pentru acel tip de jocuri copilărești care plac «postpublicului»". La fel de discutabile sunt și legăturile postmodernismului cu lumea și arta modernă (noțiunea de modernism fiind de altminteri tot atât de incertă și de alunecoasă) cu care este privit fie într-un raport de continuitate, fie de discontinuitate. "Reprezintă oare postmodernismul, spre exemplu - se întreba în această ordine de idei David Harvey - o separare clară de modernism, ori este doar o revoltă în cadrul modernismului împotriva unei anume forme de «înalt modernism» (...)? Reprezintă oare postmodernismul un stil (...) sau ar trebui să-l privim strict ca pe un concept caracteristic unei anumite perioade (caz în care rămâne să dezbatem dacă s-a născut în anii 50, 60 sau 70)? Posedă într-adevăr un potențial revoluționar prin virtutea opoziției sale la orice formă de metanarațiune (inclusiv marxismul, freudismul și toate formele gândirii iluministe) și atenției deosebite acordate «altor lumi» și «altor voci» care fuseseră de mult timp

înăbușite (femeile, homosexualii, negrii, popoarele colonizate care își au propria lor istorie)? Sau reprezintă, pur și simplu, comercializarea și introducerea în cotidian a modernismului și o reducere a aspirațiilor deja calomniate, simbolizate de acesta la un eclecticism de piață de tip *laissez-faire*, «orice este acceptabil»? Și considerăm a fi legată ascensiunea sa de o restructurare radicală a capitalismului, de nașterea unei societăți «postindustriale», privind-l drept «arta unei ere inflaționiste» sau drept «logica culturală a capitalismului târziu» (așa cum ne-au sugerat Newman și Jameson)?

Căci una din particularitățile cele mai frapante ale noțiunii de postmodernism este aceea că ea nu exprimă decât ideea instaurării într-un "după" incert, într-un "sfârșit al istoriei" confortabil (ca la Fukuyama) sau dimpotrivă, coșmaresc și alienant (ca la Baudrillard). Iar dacă este posibil să descoperim în modul în care acest termen se raportează la conceptele de modernism/modernitate și alte virtuale semnificații, acestea par să fie legate de o intensificare (radicalizare) a ideii de schimbare, de un "extaz" al tranzitoriului și, odată cu aceasta, al noțiunii de efemeritate, date implicit ca aspecte particulare ale modernității. Deoarece, așa cum arătase încă Baudelaire, modernitatea "reprezintă ceea ce este tranzient, trecător, neprevăzut; este o jumătate a artei, cealaltă fiind eternă și imuabilă", plasându-se astfel sub semnul "modei", care constituie, după Baudrillard, "mai mult decât frumosul", așadar fascinantul. Modernismul ar reprezenta, dintr-o asemenea perspectivă, triumful fascinantului asupra frumosului, triumful "modei" care implică schimbarea perpetuă, disoluția permanentă, astfel încât "a fi modern – consideră M. Berman – înseamnă a face parte dintr-un univers în care, după cum afirma Marx, «tot ceea ce este solid se topește în aer»". Iar postmodernismul pare să înlocuiască ideea de modă printr-o "hipermodă", raportându-se, simultan, la un "hiper-viitor" și la un prezent care deja a și fost depășit (așa cum sugerează particula *post*), fiind un fenomen solidar cu stările de "extaz", de "prea mult" care definesc, după Jean Baudrillard, lumea sistemelor saturate, apărându-ne astfel ca o excrescență "metastatică" a modernismului.

Dar noțiunea de postmodernism începe parcă, în ultima vreme, să piardă teren în favoarea conceptului mai recent de hipermodernism/hipermodernitate și așa se face că individul hipermodern, a devenit protagonistul unei lucrări coordonate de Nicole Aubert (*L'individu hypermoderne*, Ramonville, Ed Eres, 2004) și întemeiate pe ideea că mutațiile accelerate din lumea contemporană ar putea afecta grav însăși identitatea umană. Noua tehnologie a informației creează

iluzia unei puteri absolute asupra timpului și a spațiului; simbolurile legate de identitatea socială se modifică într-un ritm vertiginos simultan cu dispariția altor repere, în special a celor religioase, ceea ce face ca angoasa morții să fie mai redutabilă ca oricând; valorile tradiționale: loialitatea, fidelitatea, angajamentul s-au degradat și, supus unor permanente presiuni, individul a devenit imprezicibil, uneori chiar odios, pândit la tot pasul de depresii penibile. O imagine suficient de îngrijorătoare, neîmpărtășită însă în totalitate de Gilles Lipovetsky, teoreticianul căruia i se datorează prestigiul de care a început să se bucure astăzi conceptul de hipermodernitate. Lipovetsky a pornit în demersurile lui analitice, de la investigarea societății postmoderne (*L'ère du vide*, 1983), care s-ar caracteriza printr-o diminuare a domeniului public, raporturi inter-umane întemeiate pe toleranță, hedonism, personalizare a proceselor de socializare, educație permisivă, libertate sexuală, humor, dar mai ales prin ceea ce gânditorul francez numește «a doua revoluție individualistă». În lucrările sale ulterioare, constatând că lumea actuală e o lumea a excesului plasată în totalitate sub semnul lui “hiper”: hiper-putere (SUA), hiper-consum, hiper-narcisism al individului performant, mobil și pragmatic, Lipovetsky va ajunge însă să conteste noțiunea de postmodernism, înlocuind-o cu aceea de hipermodernism, mai aptă să definească, în opinia lui, tabloul dinamic și paradoxal al vieții contemporane. Punctul de pornire al acestei viziuni pare să se găsească în gândirea lui Jean Baudrillard, care vorbește, la rândul său, despre fenomenele în exces ale transpoliticului. Transpoliticul se instaurează atunci când toate structurile devin obscene și transparente, se identifică cu modul de dispariție al acestor structuri, e marcat de “trezirea de la creștere la excrescență, de la finalitate la hipertelie, de la echilibrul organic la metastazele canceroase”. Lumea transpoliticului se sustrage legilor dialecticii și saltului calitativ, e o lume a creșterilor strict cantitative, a “extazului” definit de Baudrillard drept “o calitate a oricărui corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în forma pură și vidă”. Astfel încât principiul care funcționează aici este cel al “mai multului”: mai mult decât vizibilul – adică obscenul, mai mult decât violentul – adică teroarea, mai mult decât frumosul – așadar fascinantul, mai mult decât sexul – adică pornografia. Chiar dacă merge pe urmele lui Baudrillard atunci când consideră că semnul distinctiv al lumii contemporane este tendința spre excesiv, Lipovetsky nu împărtășește însă viziunea negativistă a acestuia și, trecând în revistă toate fenomenele negative din societatea actuală, el nu scapă totuși din vedere nici „partea plină a paharului”,

încercând să fie cât mai obiectiv cu putință , astfel încât, din punctul lui de vedere, omul contemporan nu viețuiește în totalitate nici într-un infern, dar nici într-un paradis, ci undeva „la mijloc de rău și bun”, într-o realitate polimorfă, care îmbracă adesea aspectele paradoxalului, plasată sub semnul hipermodernității.

Mai credibil, dar și mai lesne de definit decât noțiunea mai alunecoasă de postmodernism, fiind solidar cu ideea de excesiv, hipermodernismul capătă, în domeniul artistic, fizionomia experimentalismului, care se întemeiază pe un „extaz” (în sensul dat termenului de Jean Baudrillard) al ideii de schimbare, dar o schimbare eminentemente paradoxală, de vreme ce nu poate duce decât la „radicalizări”, adică la mutații de ordin cantitativ, care sunt expresia tendinței spre excesiv. Căci societatea și cultura hipermodernă seamănă ca o picătură de apă cu lumea „de după dialectică” despre care vorbea Baudrillard, o lume în care nu mai sunt posibile salturile calitative și creșterile organice, schimbările producându-se doar în plan cantitativ și plasându-se sub semnul lui ”hiper” (de la hiper-putere la hiper-informație și hiper-specializare), ceea ce dă naștere excrescențelor maladive, ”metastazelor”, ”cancerului generalizat” al sistemelor. Astfel că o ”istorie” a experimentalismului nu poate înregistra decât ”creșteri cantitative” (”radicalizări”) și nu întâmplător tocmai ”radicalizare” (progresivă) e termenul care face diferența între literatura de la sfârșitul anilor 60, opztecism și textele ultimelor ultimelor promoții. Asemenea „radicalizări” caracterizează de altfel artele contemporane în ansamblul lor și ceea ce scriu Gilles Lipovetski și Jean Serroy despre cinematograful actual trasează suficient de convingător imaginea artei experimentaliste în general. Artă a iluziei, dar și critică a acesteia, concretizată într-un dialog între iluzia creată și realitatea reprezentată, cinematograful a parcurs, de-a lungul istoriei sale – subliniază cei doi autori - mai multe trepte de evoluție, ajungând la „noua modernitate” de după 1970, caracterizată printr-o triplă metamorfoză, care afectează ordinea democratic-individualistă, dinamica pieței și cea a tehnologiei și se plasează în totalitate sub semnul hipermodernității: „Societatea hipermodernă este cea în care forțele de opoziție față de modernitatea democratică, individualistă și comercială nu mai sunt structurante și care, prin aceasta, este lăsată pradă unei spirale hiperbolice, unei escaladări paroxistice (...) Astfel, cea de-a doua modernitate se prezintă ca o imensă fugă înainte, un angrenaj fără sfârșit, o modernizare excesivă. Or, tocmai această dinamică a ultramodernizării caracterizează cinematograful contemporan”. Se va ajunge astfel la formula hipercinematografului, caracterizat printr-o

retorică a excesului, care va genera un produs ce „nu este niciodată îndeajuns”, vizând „mereu mai mult din toate: ritm, sex, violență, viteză, căutarea a tot felul de extreme, dar și multiplicarea planurilor, tăieturile de editare” Această retorică a excesului este solidară o dereglare și o complexificare a spațiului-timp filmic, ceea ce face ca structura, narațiunea, personajul să fie reelaborate, de vreme ce „a venit ora desimplificării, a derutinizării, a diversificării tendențiale a cinematografului, a reperelor uniforme și atenuate care coabitează din ce în ce mai mult cu atipicul”. În sfârșit, un alt element definitoriu al hipercinematografului este autoreferențialitatea, care capătă acum accente cu totul particulare, căci, chiar dacă cinematograful s-a oglindit încă de timpuriu în el însuși, „în epoca hipermodernă, fenomenul își schimbă natura; el se banalizează, se banalizează, devine limbajul însuși al unui cineamatograf în care referința, relectura, gradul al doilea, parodia, omagiul, citarea, reinterpretarea, reciclarea, umorul fac parte din practica curentă”. Într-un asemenea context al excesului și al excesivului e lesne de observat că noțiunea de experimentalism își găsește deplina legitimare, dovedindu-se mai verosimilă, dar și mai cuprinzătoare decât aceea de postmodernism, căci ea își poate integra, bunăoară, toate acele manifestări literare care nu se mai înscriu în tradiția modernismului interbelic (ca de pildă lirica lui Dimov), dar pe care un Mircea Cărtărescu le inventariază totuși cu suspiciune, deoarece i se par - din perspectiva categoriilor lui Hassan - nepostmoderne. În fapt, ceea ce autorul *Levantului* consideră a fi postmodern nu acoperă decât o parte a unei mișcări experimentaliste mult mai diverse, anterioară cu cel puțin un deceniu față de primele manifestări ale grupului 80, ce n-a făcut decât să se înscrie în continuitatea valului neoavangardist de la sfârșitul anilor 60, pe care însă, atunci când nu l-a ignorat pur și simplu, l-a privit mai curând cu condescendență. Așa s-a ajuns la acea echivalare optecism-postmodernism, împărțită de majoritatea zdrobitoare a criticii, care a creat iluzia unei rupturi în raport cu tradiția interbelică produsă abia odată cu apariția promoției postmoderniste a lui Cărtărescu. și e de remarcat că singurul care se plasase inițial pe alte poziții, exprimându-și rezervele față de noțiunea de postmodernism și definind experimentalismul drept stilul culturii actuale, Marin Mincu, accentuează acum, nu tocmai fericit, asupra elementelor textualiste din lirica 80, vorbește despre o promoție textualistă (idee mai lesne de combătut, pe care adversarii săi de idei au știut să o speculeze în favoarea lor), pentru ca, ulterior, să se ralieze cel puțin parțial opiniei generale, calificând poezia optzecistă drept textualistă și postmodernă și lăsând deocamdată în suspensie

Octavian Soviany

conceptul de experimentalism, care ar fi fost totuși o armă mult mai redutabilă decât textualismul în confruntarea sa cu proaspăta școală postmodernistă, generată de Cenaclul de Luni, și tutelată, mai mult sau mai puțin vizibil, de N. Manolescu. Atitudinea echivocă a singurului teoretician coerent al experimentalismului nu va face astfel decât să acrediteze și mai mult ideea unei literaturi (neo)moderniste, anterioară anilor 80 și tot mai accentuat anacronică în raport cu postmodernismul promoției 80, o literatură căreia îi sunt asimilați, cu o rea-credință bătătoare la ochi, aproape toți exponenții neoavangardismului din anii 60.

Instabilitățile tânărului Werther. Suferințele unei figuri... de șah

Să fii o figură de șah. Înghețat între contururile tale, înconjurat de ai tăi și de străini ce par a-i mima într-o altă haină, situată la marginea culorilor, pe câmpuri ce sunt spații locuite tranzitoriu, în care dacă te întorci ești altul. Să ai temeri la vedere, depuse pe forma care ești, secretate de rolul pe care îl joci. Să te cunoști bine, dar să fii capabil oricând să uiți ceea ce știi. Să crezi că nu te miști singur, căci o mână nevăzută a înscris în tine posibilitățile traseurilor tale. Figură de șah, figură pentru o minte a altuia, pe o tablă a duelurilor cu săbii sublimite, a războaielor catifelate, cu sclipiri de gânduri ce se epuizează în grații de dans dificil, sacadat.

Să fii Werther. Un pion la început. Tânăr, sosit într-un spațiu nou, el este cel care, fericit de trecutul său, descinde pe o nouă tablă de joc cu speranța de a nu întâlni încă alte piese. În acest fel s-ar transla în paradigma șahului singurătatea cu care personajul se înveșmântează la începutul romanului, trăirea izolată constituind o modalitate de a lăsa trecutul să se resoarbă. Sedimentarea aduce contur și fericirea unui auto-control, de cursă scurtă însă, pentru că pionul nu poate ține îndelung în sine regele ca amintire. Căci Werther e dintru-nceput un fost rege. Iubit și adorat de o femeie, el a gustat beția de sine, și-a atins vârful ființei (geografia ființei romantice pline e relief înalt) și rever-sările peste ele l-au încoronat rege peste o bucățică de lume, de timp, de tablă. „Am avut o asemenea prietenă, i-am simțit inima, sufletul mare înaintea căruia mi se părea că sunt mai mare decât eram, fiindcă eram tot ceea ce puteam să fiu”.¹ Femeia moartă, sinucigașă din dragoste

1. Goethe Johann Wolfgang, *Suferințele tânărului Werther. Afinitățile electivă*, Univers, București, 1978, p. 12

pentru el, nu îi anulează calitatea de rege, nici sentimentul de victorie, cu atât mai mult cu cât e o victorie asupra unei apercepții a sinelui și prin aceasta o redimensionare a lui. Însă, odată câștigată partida cu limitele proprii, cele de la un anumit moment dat, căci chiar depășindu-le, omul le naște iarăși așa cum corpul, oricât ar crește, se înfășoară în piele, aceasta devine o partidă sfârșită, ce nu mai are sens ca desfășurare, ca procesualitate, ci doar ca rememorare, ca orizont de așteptare pentru o viitoare partidă de joc. Rege epuizat, Werther are nevoie de o pauză înainte de a intra într-un nou joc. Acesta se și întreabă retoric: „A rămas oare atunci o cât de mică energie a sufletului meu care să nu fie folosită?”². Astfel îl găsim în debutul romanului camuflat în pion. Pion care poate fi socotit ca o stare a anonimatului, a pluralității ce simbolizează degrevarea de dificultatea rolului, extrapolând – un echivalent al implicării fără consecințe grave, iremediabile. Al minimalei strategii. În economia jocului de șah, pionul funcționează ca verigă slabă la clădirea unui lanț tactic netributar cu necesitate elementelor prin care se pune în mișcare. În primele scrisori către prietenul său, personajul se va descrie ca un însetat de singurătate („Mă simt foarte bine aici; singurătatea e pentru sufletul meu un balsam delicios în ținutul acesta paradisiac”³) și într-adevăr, își va reduce contactele cu semenii, participând mai mult cu privirea la viața lor de fiecare zi, care-l încântă prin simplitatea sa. Pionul devine retractil, cu tendință de a-și converti funcția de pion în cea de privitor de alți pionii. În același timp, deși mai puțin, neimplicarea în viața oamenilor e resimțită ca o fisurare de relaționare, o timpurie separare a eului de ceilalți. Durata, nedospită, imagine-distanță a celorlalți, aduce cu sine ne semnificativul, importanța eșuată, perceptibilă din străfundurile pionului de către regele inactivat. Până să o cunoască pe Lotte, tulburarea regelui va fi însă domolită de privirea ce selectează cu aviditate ceilalți pionii: „când gândurile mi se tulbură, nimic nu-mi potolește mai mult zbuciumul din suflet decât privind o astfel de ființă care, într-o tihnă fericită, trăiește în cercul strâmt al existenței ei, își urmează viața de pe o zi pe alta, vede cum cad frunzele și nu se gândește decât că vine iarna”⁴. Natura va deveni o alternativă la om, pentru că, deși cuprinzându-l, ea este interpretată de personaj ca o rămășiță pură a ceea ce omul, cu precădere cel burghez, valorizează prin intermediul regulilor. Acestea, spune Werther, nu pot decât

2. Idem

3. Ibidem, p. 8

4. Ibidem, p. 17

distruge adevărul naturii, adevăr sinonim cu cel al sentimentului pe care aceasta îl iscă în om. În pasiunea pentru natură se dezvăluie, zgârcit, latent, tranzitoriul stadiului de pion pentru Werther. Regula oferă protecție contra (auto)destrucției datorate exceselor ființiale, netezește/domesticește dialogul cu celălalt și tocmai astfel distruge expresia proprie, a sinelui, a naturii. Tolerabil pentru un om al maselor, inconceptibil pentru un rege. Atunci când contemplă ființe umane – oameni simpli, slujnica tânără de la fântână sau copiii fetei învățătorului care-l fascinează prin inocența lor – o face integrându-le în peisaje, folosindu-le compozițional pentru cadrele dorite, întocmite în așa fel încât să desfete pionul, iar ca un reflex incontrollabil, să pregătească regele spre a irumpe. Având vocație de privitor (e și pictor), Werther se va raporta în general la lume (mai ales în sensul ei social) ca la un spectacol în care nu poate intra în profunzime, condamnat să trăiască doar în marginea sa superficială: „Ce secate îmi sunt simțurile! (...) Stau ca în fața unei vitrine cu rarități – privesc omuleții și căluții care trec prin fața mea și mă întreb adesea dacă nu e o iluzie optică. Intru și eu în joc, sau mai degrabă sunt tras pe sfori ca o păpușă”⁵. Înțeles prin această tendință spre inactivitate, Werther este chiar mai puțin decât un pion. Resimțind lumea ca pe un loc al altora, loc în care este totuși obligat să fie, personajul are gânduri de dezertor. „În sufletul meu s-a ridicat parcă o perdea, și înaintea mea scena vieții infinite se schimbă-n prăpastia mormântului veșnic deschis”⁶. Pe de altă parte, această aderență incompletă la lume este o trăsătură regală. E semn de singurătate și singularitate, a căror hibridizare pregătește nebunul.

Tot din primele pagini se pun în evidență, prin cuvinte semi-adresate sieși (căci sunt rostite pentru un Werther din lumea lui “dacă (n-)ar fi fost”), germenii unei alte piese de joc – nebunul. „Ești nebun! Cauți ceea ce nu se poate găsi în lumea asta”⁷. De altfel, Werther va vorbi ades despre lumea lui, creând antinomia romantică dintre aceasta și lumea-mată, care-și propagă mugurii în mințile oamenilor, făcându-i născători ai unor lumi nedezvoltate sintactic, dar bogate semantic. Cum i se întâmplă și lui Werther, permanent iscoditor al universul său, ce va ajunge în final să faulteze, definitiv din punctul său de vedere, prin eliminarea sa, tabla de joc a lumii. Astfel, tânărul își descrie inima ca fiind un copil bolnav, capricios, răsfățat. Evadarea din lumea reală este descrisă

5. Goethe Johann Wolfgang – op. cit., p. 67

6. Ibidem, p. 54

7. Ibidem, p. 12

ca un drum înspre sine: „Mă întorc în mine însumi și găsesc o lume! Și de data asta mai mult ca o presimțire și ca o dorință obscură decât ca o reprezentare și o forță vie. Și atunci totul în fața mea se împăienjenește și surâd visător mai departe”⁸. Așadar lumea sa nu are chipuri perfect determinate. Nu există acolo figuri acționând în funcție de particularitățile lor, dimpotrivă, o retragere din tot ceea ce este definitiv, marcat, limitat, o renunțare-absență a controlului, o umbrire a obiectelor privite ce contaminează ochiul cu nesiguranța lor și-l bucură astfel. O lume amniotică, a nașterilor înăuntru, a pierderii durerii ca fapt de a fi în lume. Universul pe care Werther îl face să trăiască din chiar mijlocul lumii în care, vrând-nevrând, trebuie să se conformeze regulilor, rolurilor, îl va obișnui să creadă că cel care își alcătuiește și el o lume din propria-i ființă și e fericit fiindcă „e om (...), deși e limitat, (...) păstrează totuși în inima lui dulcele sentiment al libertății, precum și sentimentul că poate părăsi această temniță oricând vrea”⁹. Șahul care este viața se poate oricând converti într-un joc părăsit. Abandonarea e facilă întrucât se învață treptat, și viermelui relativ pasiv al morții i se adaugă antemergătorul său mult mai tenace – viermele nostalgic și șubred al vieții percepută precum călătorie ocultând destinația. Acea destinație-sensmenire ce se așterne în afara ființei, prevenind posibilitatea neantului. De viermele secund, complet intrauman (adică personal, negeneric în sensul relevanței) se va ocupa Freud în ceea ce va numi impuls thanatic. Oricum, universul wertherian al trăirilor excesive va fi impregnat de imaginea nebuniei: „pasiunile mele n-au fost niciodată departe de nebunie”¹⁰, imagine pe care va încerca să o lipească de propria sa apariție în lume, în societate. Autenticism al ființei, dar și poză/auto-ipostaziere romantică, nebunia nu aprinde complexe cum va face o epocă mai târziu. Ne aflăm între simpaticul nebun de curte și cel clausturat în spitale, dialogal îngropat în soluții medicamentoase. Werther își spune lui însuși că: aș înnebuni dacă m-ar uita, dezbate cu Albert problema sinuciderii și o așează sub semnul bolii: „spune tu, acum, nu e totuna cu o boală? Natura nu mai găsește nici o ieșire din labirintul forțelor încâlcite și contradictorii și atunci omul trebuie să moară”¹¹. După Werther, sinuciderea e o boală în sensul că e o consecință a sensibilității la o anumită situație ce determină un cumul masiv de puncte identitare în care eul se surpă sub

8. Ibidem, p.p 13-14

9. Ibidem, p. 14

10. Ibidem, p. 48

11. Ibidem, p. 51

propria sa presiune, o eroare de relief, ontologic (ființă în lume) mai mult decât genetic. Așadar, aici nu e vorba dacă cineva e tare sau slab, ci dacă poate suporta greutatea suferinței lui morale sau fizice. „A spune că omul care își curmă singur viața e laș mi se pare tot atât de ciudat ca a spune că e laș acela care moare de niște friguri primejdioase”¹². Sinuciderea derivă deci dintr-un soi de boală care transformă spațiul ființei într-unul incomfortabil. Gabriel Liiceanu considera că actul sinuciderii se constituie și ca dorință de ieșire de sub imperiul gravitației: „Sinuciderea este depășirea luciferică a limitelor libertății gravitaționale”¹³. Prin gravitație înțelegând prima condiționare, vertebrantă a omului, sămburele ne-libertății sale. Căruia i se adaugă un lung șir de alte limitări. De care, în concepția lui Werther, omul poate deveni conștient și împovărat până la intoleranță. Dar a vedea sinuciderea ca pe o boală e doar una din încercările prin care Werther vrea să se identifice nebunului, într-o accepțiune nobilă însă, de sorginte romantică. Întâlnim la Goethe nebunul în calitatea sa de diferit de excelență, de geniu ce-și transcede epoca. Boala romantică e diafană, are consistență de metaforă, orientare ascendentă, se manifestă diferit pe planul imaginarii față de boala mentală a secolului XX, de care Constantin Enăchescu va demarca nebunia – explicând-o reabilitator ca ontologie a negativității. În fapt, nebunul romantic e nebun tocmai în această accepțiune, de întemeietor, de purtător al unei realități negative. Werther e deschis ca înțelegere pentru ceea ce se petrece cu el: „inima mi-e mâncată de forța mistuitoare ascunsă pretutindeni în natură și care nu creează nici o ființă fără să-i insufle imboldul de-a se distruge pe sine și de-a distruge ființa vecină”¹⁴. El se recunoaște ca loc în care ascunsul se dezvăluie, loc în care moartea (văzută însă în calitatea sa de proces, de dinamică entropică, nu de rezultat) se face vizibilă. Privilegiat al morții, Werther este concomitent legat și dezlegat de lume. Așa cum la nivelul de interpretare-șah va aparține și nu va aparține (non-apartență conjuncturală, orizontală, pozițională) de anumite figuri.

Pentru Werther există chiar o necesitate de a intra în rolul de nebun, determinată preponderent de centrul său de gravitație: regina, Lotte. Aceasta, pe lângă frumusețea și grația propriei unei regine, este înconjurată de dragoste și respect de către micii ei supuși, frații pe care-i crește și care fac întotdeauna distincția netă între ea și surorile ei. Lotte ocupă poziția supremă în regatul familiei sale: „degeaba, Lotchen, tot tu

12. Goethe Johann Wolfgang – Op.cit., p. 49

13. Liiceanu Gabriel - *Despre limită*, Humanitas, Bucuresti, 2007, p. 17

14. Goethe Johann Wolfgang – Op.cit., p. 54

ne ești mai dragă”¹⁵. Din acest regat, Werther va dori enorm să facă parte. De aceea nebunul o va însoți pretutindeni și va fi, pentru regină, un nebun de curte, o companie plăcută și necesară, nu indispensabilă însă. În fond, și în jocul de șah și în viață, nebunul nu e numai unul singur. Mai puțin răspândit ca un umil pion, el este totuși înlocuibil. Când Lotte va suferi după moartea lui, obiectul suferinței sale nu va fi Werther cel ținut pe lângă casă, apoi alungat când înaintarea va fi considerată o ieșire din statutul acordat, ci Werther cel transformat subit, prin actul său, într-un rege cu o regină pierdută definitiv în favoarea altuia. Sinuciderea determină creșterea valorii lui Werther în ochii Lottei. Agonia sa, indecizie între moarte și viață, între un rege viu și unul mort, încheie romanul. Din acest punct de vedere, Werther ar putea fi câștigătorul luptei cu Albert. Sfârșitul cărții permite fie prelungirea tăblii de șah în necunoscut, într-o victorie sigură, dar incertă ca apartenență, fie interpretarea partidei ca remiză. O Lotte îmbolnăvită e o regină care nu a fost suficient de puternică așa încât să aparțină unui singur rege și care relativizează astfel absolutul oricărui final. Nebunul este adesea subminat. Din chiar interiorul lui, pornește uneori ceva ce se vrea a fi dragoste de ceilalți și e în fapt dorința de a se odihni de sine ca opus al lumii și de a ajunge la acel eu ce trăiește bine în relații netensionate cu semenii: „De când mă amestec cu lumea în fiecare zi și văd ce fac oamenii și cum se poartă, mă împac mult mai bine cu mine însumi. Desigur, din pricină că suntem astfel alcătuiți încât comparăm într-una orice cu noi înșine și pe noi înșine cu orice, fericirea și nenorocirea stă în lucrurile cu care venim în atingere și, prin urmare, nimic nu e mai primejdios decât singurătatea”¹⁶. Căutarea apropierei de lume este și ea plină de puncte false. Pe de o parte, ea înseamnă o ieșire din sinele egoist și prin aceasta o diminuare a nebuniei în înțelesul precizat anterior, iar pe de altă parte, un recul, o imposibilitate de a da curs propriei intenții, realizării personale. În următoarele cuvinte răzbate fiorul războiului dus împotriva celui ce e un rege fericit, Albert, și împotriva celui care îl percepe ca atare, Werther însuși: „Deseori simțim că ne lipsesc multe și ni se pare că altul are tocmai ceea ce ne lipsește; acestuia îi atribuim și ce avem noi și, pe lângă asta, și o anumită tihnă ideală. Astfel fericitul a luat pe de-a-ntregul ființă, creația noastră proprie. (...) în sfârșit, cred că atunci când ești în rând cu alții sau chiar înaintea lor simți că ești într-adevăr tu însuși”¹⁷. Acestea vor fi gândurile lui Werther în cea de a doua parte a cărții, când se îndepărtează temporar de Lotte, deranjat de apariția lui Albert. Momentul în care Albert se întoarce la Lotte reprezintă detronarea unui nebun ce s-a crezut rege, confruntarea cu realitatea

15. Ibidem, p. 22

16. Ibidem, p. 62

17. Ibidem, pp. 62-63

care are asupra lui mai multă putere de fasonare decât invers. Proaspăt ieșit din haina cețos-somnoroasă a visului, Werther nu află interes în acțiunea comună, banală din care și-ar fi putut face instrument de atingere a scopului. El nu poate trata realitatea ca obiect pur, manipulabil, întrucât schimonosindu-i brutal chipul ar fi pierdut propria sa imagine, timid regală, conținută în Lotte. Sinuciderea schimbă raporturile într-un mod favorabil. Deși ispitit de posibilitatea de a-l omorî pe Albert, Werther știe că ar fi câștigat o partidă, dar ar fi pierdut o regină, singura de altfel. Rezistă în felul său când Albert se integrează în peisaj, dar nu mai rezistă, din punctul de vedere al menținerii vieții cu orice preț, atunci când Lotte îi cere rărirea vizitelor. Nebunul e atunci demis și el nu poate suporta asta. Că a fost un rege fals e un fapt cu care s-a putut acomoda, dar părăsirea și acestui statut îi devine greoaie și realitatea ca viitor își pierde puterea asupra sa. Mai jos decât a fi asemeni unui nebun pe lângă regina lui nu mai poate coborî. Pion a fost doar la început, când nu o cunoștea încă, deși avea în suflet așteptări de rege, căci fusese unul pentru prietena lui moartă. Sinuciderea e preferată altor variante. Uciderii femeii iubite, așa cum își soluționează abandonarea argatul căruia văduva îi preferă un altul, sau nebuniei perfecte de care este cuprins fostul secretar al tatălui Lottei, îndrăgostit de aceasta, acel fericit nefericit cum este numit de Werther. Care cel puțin pentru câteva momente poate cădea în iluzia unei iubiri reciproce, fericite. Din acest punct de vedere, personajul nostru este un nebun imperfect. Construit de natură și de sine din multă diferență, el este totodată și profund marcat de o luciditate pe care nu o poate stăpâni ca să o gonească și să devină un inocent într-o lume în care piedicile nu se mai simt pentru că au fost mascate. Sinuciderea lui Werther nici măcar nu e cea a unui nebun imperfect, ci a unui rege fără coroană. Sărutul Lottei e un moment peste care nu mai are sens să treacă pentru că tot ceea ce ar veni după nu ar mai însemna nimic, în plus, nu există garanția unei coroane veritabile, dimpotrivă, certitudinea că ea nici nu există pentru el. Lotte îl acceptă pe Werther doar în calitate de rege care se pregătește să moară. „Lotte bănuie deodată ce faptă îngrozitoare plănuia. Simțurile i se tulburară. Îi strânse mâinile, i le strânse la piept, se aplecă spre dânsul cu un gest îndurerat și obrazii lor fierbinți se atinseră. Lumea pieri din jurul lor”¹⁸. Iar Werther este conștient că singurul fel de a prelungi momentul regal este de a opri curgerea timpului. Aproape două secole mai târziu, vom întâlni aceeași sinucidere dată ca tentativă de încheiere a vieții proprii într-o formă culminând cu un moment existențial forte la Quentin, personajul din Zgomotul și furia. Paradigma Werther, a naivului sinucigaș, cum o numea Mircea Mihăieș, ar trebui poate reconsiderată.

18. Ibidem, p. 119

Tabla de șah e reflectare a ordinii lumii – în general (condiția inegalității umane) și la un moment dat (a se vedea conotațiile medievale ale pieselor) – și este de asemenea tensiune, chiar cele două culori, ambele locuitoare ale tărâmului coloristic doar dintr-o inerție de gândire și dintr-o carență de limbaj, configurează radical opozitoriu lumea-șah. Radicale trebuie să fie alegerile într-o astfel de lume, care e departe însă de simplitate, fiind și înfășurare, la fel cum desfășurare. Așa cum vede chipul lui Dumnezeu reflectat în el însuși („sufletul tău este oglinda dumnezeului celui fără de sfârșit”¹⁹), la început, când proaspăt sosit pe o nouă tablă de joc e un pion peste care sa lăsat o perioadă scurtă umbra regelui divin, la fel este pătruns de imaginea întâlnirii dintre el și cea pe care o iubește, o imagine a suprapunerii rolului dorit peste cel efectiv jucat până atunci. În plus, ceea ce îl ajută să facă drumul de la viață la moarte ca păstrare a unui sine dorit, visat și într-o mai mică măsură trăit, este conștientizarea faptului că orice om este călător în lume: „da, sunt numai un călător, un pelerin pe acest pământ! Dar voi sunteți altceva?”²⁰ Werther știe că viața este drum, îndepărtare. Nici măcar moartea nu are calități de fixare, de înrădăcinare în memorie, cel viu este mai repede sau mai târziu uitător de cel mort. „Atât de pieritor e omul, încât chiar acolo unde are certitudinea că existența lui înseamnă ceva, acolo unde lasă cu adevărat urma prezenței lui, în amintirea, în sufletul celor care îi sunt dragi, chiar și acolo urma aceasta trebuie să se stingă și să dispară, și asta atât de curând!”²¹. Însă actul său final nu e moarte, ci o utilizare a morții în încercarea de a rămâne tocmai acolo de unde observă el că se scurg amintirile. E drept, sinuciderea exista în el. Ar fi sfârșit astfel în orice fel de partidă. Pentru Werther viața a fost un joc cu sine însuși, o alternare de alb și negru. Dar firea sa de un ludic mai puțin fluid, obositor, conținea și martorul, arbitru care trebuia să decidă. Tipic jocului de șah este „un element de seriozitate”²² accentuat. Sinuciderea personajului echivalează, parțial, cu ceea ce în șah e sacrificarea unei piese pentru obținerea unei poziții sau unui avantaj. Pentru că el este nu doar subiect, ci și obiect („eul se poate omorî doar atunci când se tratează pe sine ca un obiect”²³) jucător și piesă, implicat și arbitru. Werther joacă un joc de șah în care figurile nu sunt perfect închise, au punți secrete pe care se poate traversa drumul din-

19. Ibidem, p. 9

20. Ibidem, p. 78

21. Ibidem, p. 88

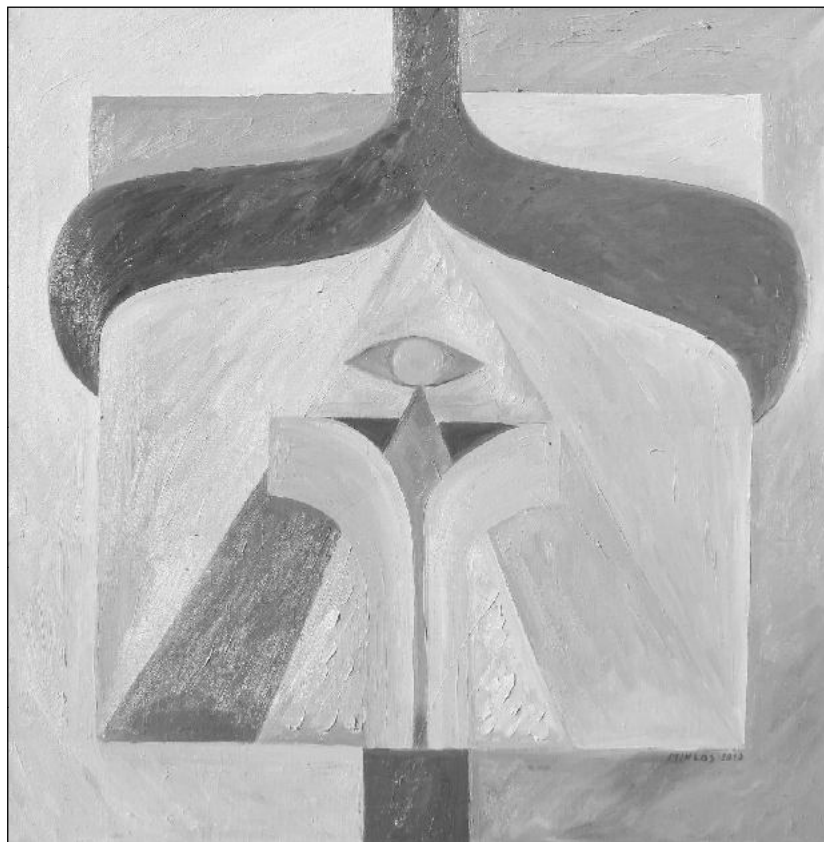
22. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Humanitas, București, 2002, p. 292

23. Freud, Sigmund, *Psihologia inconștientului* (Opere III), editura Trei, 2004, p. 183

tre ele fără a da seama de toți pașii. Figură de șah, te pitești într-un corp, te pitești într-altul, ești liber în măsura în care te forțezi să fii și nu te poți forța decât până la un anumit punct. Pentru că nu e doar jocul tău cu alții, ci și al altora cu tine. Un joc pe care Werther nu numai că-l joacă, ci îl și spune. Și mulți, mulți îl vor juca în felul lor, citindu-l.

Repere bibliografice

- Adamek, Diana - *Pata-tata. Șah*, Editura Limes, 2004.
- Béguin, Albert - *Sufletul romantic și visul*, traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, postfață de Mircea Martin, Univers, București, 1998.
- Enăchescu Constantin - *Fenomenologia nebuniei*, Paideia, 2004.
- Freud, Sigmund - *Psihologia inconștientului* (Opere III), traducere de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, editura Trei, 2004.
- Goethe, Wolfgang Johann - *Suferințele tânărului Werther, Afinitățile elective*, traducere de Alexandru Philippide și Eugen Filotti, ediția a II-a, Univers, București, 1978.
- Heidegger, Martin - *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, ediția a II-a, 2006.
- Huizinga, Johan - *Homo ludens*, traducere Humanitas, București, 2002.
- Liiceanu, Gabriel - *Despre limită*, Humanitas, București, 2007.
- Mihăieș, Mircea - *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed a II-a, revizuită, Polirom, 2005.
- Minois, Georges - *Istoria sinuciderii. Societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere din franceză de Mircea Ionescu, Humanitas, 2002.



Motiv ezoteric
Ulei pe pânză

Lecturi după lecturi

Dumitru Velea

Valoarea estetică și judecata de valoare estetică în concepția lui Tudor Vianu



“Cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei”.
(Estetica, 1968, p. 303)

Autonomiei esteticii kantiene contra “*iluzionismului estetic*” reducția fenomenologică îi da “*un plus de argumente*”, considera Tudor Vianu în *Arta și frumosul* (1931, p. 149), iar pentru el “*autonomizarea esteticii*” era problemă de fundament. Ca și distincția fenomenologică a eului, ce este cauză menținerii lui ego cogito în spațiul “*conștiinței pure*”, este în definiția esteticii, ca știință, distincția sa dintre *autonom* și *eteronom*, dintre *estetic* și *extraestetic*. Față de “*estetica idealistă*”, care “*a fost în cele mai multe din momentele ei o estetică a operei de artă, o filosofie a artei*” (Estetica, p. 18), T. Vianu limitează *obiectul esteticii* la “*frumosul artistic*” (*op. cit.* p. 9). Că limitarea va fi depășită în corpul Esteticii care ia “*forma critică conștientă de multiplicitatea internă a fenomenului artistic și totodată față de oricare dintre metodele care își pot aduce foloasele lor*” (*Arta și frumosul*, p.155), esteticul fiind studiat din perspectiva extraesteticii, este neîndoielnic.

Și fiindcă “*frumosul artistic*” este o valoare a culturii printre celelalte valori, în sistemul esteticii T. Vianu definește valoarea estetică “*în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii*” (Estetica, p.17). Deci, prin recunoașterea frumosului artistic drept “*obiectul propriu al esteticii*” (*op. cit.* p. 49), el își situează cercetarea în domeniul teoriei valorilor.

Distingerea fenomenologică din Introducere în teoria valorilor dintre *acte* și *obiecte* ale conștiinței după cum eul se resimte

activ sau *pasiv*, ultimele fiind *cuprinse* și nu *create* de primele, constituie baza definirii valorii și totodată a judecării de valoare. *Valoarea este obiect al dorinței și judecata de valoare este "aceea în care valoarea este predicatul judecării"* (Introducere în teoria valorilor, 1942, p. 28).

Fundamental este că între *acte* și *obiecte* nu este o relație funcțională, ci o corelație care poate fi realizată sau nu. De realizarea ei depinde judecata de valoare "...noțiuni incomplete sau judecări eronate - afirmă T. Vianu - pot apărea ca rezultatul divergenței dintre actele și obiectele corelative. Acela care în căutarea adevărului execută acte de simțire sau de dorință, este firesc să nu găsească adevărul. Dar aceasta nu din pricină că adevărul ar fi produsul unui act specific, ci din aceea că el nu poate fi cuprins decât de un anumit tip de acte. Actul nu produce obiectul, dar după felul lui, poate să-l cuprindă sau nu" (*op. cit.*, p. 15). Obiectul conștiinței poate fi privit din perspectiva oricărui act, dar se luminează doar ceea ce actul poate aprehenda. Prin aceasta, actele de conștiință sunt *alternabile*. Gândirea îndreptată asupra valorilor nu cuprinde valoarea, "*ci abstracțiunea coadaptată cu ea, devenită predicat, subiect sau predicat și subiect al unei judecări*" (*op. cit.*, p. 27), deci, judecată de valoare sau judecată despre valori - și aceasta este o formă "*inadecuată*".

Valoarea este cuprinsă în *bun*, dându-i o *adâncime* față de *lucru* care rămâne superficial. Și această cuprindere presupune raportul subiect-obiect, valoarea fiind în definiția lui T. Vianu "*expresia ideală a unui acord între eu și lume care poate fi oricând realizat*" (Originea și valabilitatea valorii, comunicare făcută la al IX-lea Congres internațional de Filosofie, Paris, 1-6 august, 1937). Adică, nu există un subiect doar *cunoscător*, ci și *valorizator*. Și cum orice judecată implică o valorizare, el face o distincție în definirea valorii: între *originea valorilor* și *valabilitatea valorilor*. Originea o situează în adaptarea "*satisfăcătoare între lucruri și conștiință*", iar mai târziu o va determina prin *muncă*.

Valoarea este o relație și nu se găsește într-o sferă autonomă sau în subiect, accentul este pus pe cunoașterea valorilor și, ca atare, pe judecata de valoare. T. Vianu este astfel ajuns în fața problemei raportului dialectic dintre subiectivitate și obiectivitate, dar demersul nu este dialectic. Și de această rezolvare depinzând întregul sistem axiologic al lui, deci și cel estetic, există și în studiul raportului dintre estetic și extraestetic o lipsă de dialectică. Mai

nuanțat, se înclină spre momentul obiectiv al valorii fiindcă, interpretând fenomenul logic, T. Vianu consideră, în această fază, valorile ca ireductibile la experiență, având *obiectivitate* ele fiind *obiecte* cuprinse de *acte* ale conștiinței și nu create de acestea. Dar, cum constată Ludwig Grünberg și “*reducerea valorizării la valoare este tot atât de eronată ca și reducerea valorii la valorizare*” (Axiologia și condiția umană, 1972, p.113). Și numai o urmărire dialectică ar fi depășit abstractitatea dihotomiei, aflând în praxis geneza structurii raportului dintre subiectiv și obiectiv.

Alternabilitatea actelor de conștiință determină în Estetică neconfundarea valorii estetice cu *obiectul*, cu *bunul* estetic. “*Un obiect nu devine pentru noi estetic – precizează T. Vianu – decât atunci când îl gândesc în sfera valorii estetice. Același obiect poate fi introdus printr-un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbându-se în consecință*” (Estetica, p. 49). Iar această neconfundare condiționează distincția dintre estetic și extraestetic, astfel că estetica apare ca știința a valorii estetice și nu a obiectului, a bunului estetic. Prin *estetic* opera are un caracter *absolut*, iar prin *extraestetic*, un caracter *istoric, relativ*.

Valoarea estetică aderă la suporturi “*reale*” și “*personale*”, este *scop absolut* și, deci, neintegrabilă (principiul de “*întrunire a artelor*” e un nonsens), artele neprogresând, se află într-un *raport de imanență cu bunul*, deci este *aderentă*, fiindcă este atribuită unei dualități de suporturi “*dintre care unul se găsește pe un plan mai adânc decât celălalt*” (Introducere în teoria valorilor, p.118), are o structură adâncă și este *amplificativă* – manifestându-se sub forma *catharsis*-ului.

Ca opera de artă să devină o realitate estetică trebuie valorificată dintr-un anumit unghi, din perspectiva actului ei de dorință corelativ. Aceasta, fiindcă actele valorificatoare sunt subalternante într-o anumită ordine. Și, fiindcă judecata de valoare cuprinde un element volitiv, în cazul judecății de valoare estetică, “*atitudinea estetică*”, se implică eliminarea “*interesului practic față de realitate*” (*op. cit.*, p.302), a reacționării intelectuale, care este condiția primă a atitudinii estetice, atitudine ce este caracterizată “*ca o stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală și intelectuală*”, subiectul receptor trebuind “*să opereze în sine acel catharsis, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar și o condiție a ei*” și totodată să fie cuprins și de “*o voință de a se dărui aspectului sensibil*” (*op. cit.*, p.304).

Atitudinea estetică duce spre o judecată de valoare. Recep-tarea estetică presupune o contemplație și este un proces ce inte-grează elemente estetice și extraestetice, primele fiind caracte-rizate prin expresivitate și originalitate. Cuprinderea lor se împli-nește printr-un proces de evaluare, de valorificare, de judecată de valoare estetică. Acesta este rezultatul *gustului* în care se găsesc ele-mentele raționale și raționabile, corespunzătoare structurii raționale a operei, orientate de factori estetici din afară. Iar înțele-gerea lui ca "*temperament estetic*" se datorește factorilor extraes-tetici. Deci, *gustul* întemeiază judecata tocmai pe caracterul său ra-țional și prin urmare și valoarea estetică. Dar acest caracter al gus-tului determină cuprinderea operei de artă pe o cale "*inadecuată*". Pe acest drum este legitimă formularea întrebării, pe care de altfel și-o pune și esteticianul: "*Intelectualizarea procesului de receptare constituie un avantaj sau un neajuns?*" (*op. cit.* p.336). Dar T. Vianu rezolvă prin faptul că sentimentele spiritualizate câștigă în intensitate și în adâncimea lor, conform datelor psihologice, și că receptorul se transformă, astfel, într-un "*judecător conștient*". "*Atât afirm cât explici*" - axioma călinesciană ar putea deveni în ter-menii lui T. Vianu: "*atât judeci cât raționalizezi*". Cu alte cuvinte, esteticianul încearcă să fundamenteze axiologic critica literară. De aceea judecata de valoare are o funcție dublă: revelarea valorii și justificarea criticii literare. Aceasta impune teoretic o clasificare a judecăților de valoare, determinată de *neconfundarea perfectă a valorii estetice cu opera de artă și de caracterele valorii estetice*, în genere. Din această perspectivă, T. Vianu distinge: *judecăți de valo-rizare*, adică judecăți care constată dacă opera participă sau nu la valoarea estetică și sunt numite de *perfectiune* când sunt universal afirmative, sau *relative* (de ierarhizare împărțite în *obiective* când prediatul rămâne același, dar subiectele sunt atribuite unor trepte diferite ale artei; și *subiective* (sau de *preferință*) când ierarhizarea predicatelor este subiectivizată. Combinând judecățile de valo-rizare cu cele de ierarhizare, deduce *judecățile de comparație*, apoi *judecățile de caracterizare*, cele obținute prin predica-tivizarea unei categorii estetice, a unei impresii tipice sau person-ale, - o specie a lor o reprezintă *judecățile de analogie*, din asocie-rea judecăților de caracterizare cu judecățile de valorizare rezultă *judecățile de motivație*, cu judecățile de ierarhizare, *judecăți de comparație prin ierarhizare*, și, în sfârșit, din judecățile de ierarhizare cu judecățile de motivație, *judecățile de ierarhizare motivată*.

Reluând, această complexă caracterizare a judecăților de valoare se întemeiază nu numai pe distincția sus-amintită, care rămâne fundamentală, ci și pe caracterele valorii în genere: *excentricitate, generalitate, valabilitate, volum, polaritate, gradualitate, semnificație* și, ale valorii estetice în special: *reală și personală, spirituală, scop, neintegrabilă, aderentă și amplificativă*.

Operele de artă pot fi ierarhizate și în interiorul și în afara unei serii istorice. Ultima modalitate determină gradul lor de adâncime, care, surprinzător, este produsă de aprecierea operei dintr-un alt unghi decât cel estetic (*op. cit.* p.347). Acum, cunoscuta referire la sublimul kantian pare firerască și pentru demersul teoretic al lui T. Vianu: extraesteticul izgonit din Estetică se întoarce pe ușa din dos.

Dar, fiindcă la rândul ei, precum valoarea și judecata de valoare cuprinde un moment obiectiv și unul subiectiv, noii termeni ai receptării operei de artă se pot pune și din perspectiva ultimului. Momentul obiectiv a fost studiat de estetician fenomenologic, iar pe cel subiectiv îl urmărește psihologic, prin "*tipuri de receptare*" corelative cu "*tipuri de receptori*". Se conchide că valorile artei sunt accesibile chiar și în momentul absenței corelației printr-o depășire a "*cercului mărginit al felului nostru de a recepta*" (*op. cit.*, p. 357). Aceasta se explică prin caracterul rațional al gustului și a judecății de valoare care se definește tocmai prin aducerea la raționabil a valorii. Și această aducere este funcția criticii literare. Este evident, acum, că problema valorii estetice și a judecății de valoare estetică deschide câmpul relațiilor fructuoase, sau aparent nefructuoase, dintre estetică și critica literară. Aceste probleme suscitade de T. Vianu sunt reale și dar clarificarea lor necesită redefinirea valorii estetice și, prin urmare, și a judecății de valoare estetică pe un fundament dialectic, din perspectiva *ontologiilor regionale*.

Poeme

Florin Dochia

Elegia a douăsprezecea - dodecaphonica

DO SOL RE LA MI SI FA DIEZ
DO DIEZ SOL DIEZ RE DIEZ LA DIEZ MI DIEZ
SI DIEZ
DO FA SI BEMOL MI BEMOL LA BEMOL RE BEMOL SOL BEMOL
DO BEMOL FA BEMOL SI DUBLU BEMOL MI DUBLU BEMOL LA
DUBLU BEMOL
RE DUBLU BEMOL

Vom așeza acest material sonor în ordine ascendentă, în cadrul unei octave. Vom obține astfel gama netemperată pitagoreică, formată din sunetele rezultate din lanțul de cuvinte natural. (OSC)

#####

Mi se pare firesc să nu-ți fi plăcut muzica asta - au fugit toate ființele sălbatice de pe strada mea, numai pisicile - unele de tot sălbatice, refugiate din pădurile patriei rase de pe fața și de pe spatele pământului - numai pisicile s-au putut adapta, au privit cu mirare instrumentiștii și și-au văzut de vânătoare înainte - nu mai erau de vânat decât feliile de parizer pe care le aruncă tanti varvara pe fereastra bucătăriei, dar felinele aleargă și după mucurile de țigări pâlpande abandonate de bărbatul ei rezident pe balcon - așa că

Hai să-ți pun căștile pe urechi, să dau drumul blândeii voci a helimei și trompetei dragului ei de chet baker
[my funny valentine sweet comic valentine you make me smile

with my heart your looks are laughable un-photographable yet
you're my favorite work of art is your figure less than Greek? is
your mouth a little weak? when you open it to speak are you
smart? but don't change a hair for me not if you care me stay little
valentine stay each day is valentine's day]

Nu schimba nici măcar un fir de păr pentru mine, fii așa cum ești,
simte-te ca acasă, te-am adus din lumea de dincolo în această zi de
februarie ca să nu fiu singur-singur - nu-i așa că semăn cu ulise
răstignit pe catarg?

Cele douăsprezece sirene dansează în jurul meu, unduiesc
trupurile lor lucioase, e un swing obișnuit, cine mai vrea acum să
fie altceva decât ceea ce credem că este? e plină lumea de idoli
falși și de vraci violeți, helima se multiplică sub sfântul sunet al
trompetei și vocea ei e una singură, dragul de chet o însoțește,
ochii îi strălucesc de lumina melanjului, mirodenia e bine ascunsă
în buzunarul pentru ceas, încă n-a părăsit fereastra hotelului din
amsterdam ca întâlnească odihna lunii de mai veșnic pe trotuarul
străzii zeedijk

Sunt multe lucruri pe care nu le știi și pe care nici eu nu ți le voi
spune, lasă totul să piară-n uitare închide-mi ochii și poartă-mă
peste mările de sare, poartă-mă deasupra cascadelor, aceasta să fie
dezmiardarea ta pentru asta te-am adus aici, unde

Sunt atâtea lucruri pe care nimeni nu le vede, nici măcar cei care-
și plimbă câinii seara pe lângă tufișuri, nici măcar varvara când își
scarpină vag gânditoare negul de sub cearcăn și-și smulge firele
negre de păr din bărbie

Sunt atâtea fapte ascunse de femeile care rămân invariabil gravide
cu sfântul duh, ca să refacă riguros întâmplarea de acum atâtea și
atâtea milenii - cine le mai știe - de asta te-a adus aici, leoaica
mea pierdută sub ierburi, răspândită-n țărâne, cu tot cu marile fur-
nici ale câmpului

Știu că ai să pleci iar - am văzut cât de jos zboară cele
douăsprezece pisici

Florin Dochia

A paisprezecea elegie de pe strada mea - lume de lunci

Într-o grădină de pe strada mea crește un mesteacăn. Nu știu de ce. Lângă tulpina lui vine adesea un doctor de melancolie.

Eu sunt tot ce am pe lume - mărturisește bolnava închipuită și plânge de ți se rupe sufletul

I can hardly wait to hold you Feel my arms around you How long I have waited Waited just to love you Now that I have found you

De abia așteaptă să te cuprindă Brațele-i să le simtă în juru-ți Cât de mult timp a așteptat A așteptat doar pentru că te iubește Și acum, că te-a găsit *Don't ever go Don't ever go Don't ever go*

E o lamentație indecentă, desigur, dar doctorul de melancolie e plin de bun simț o ia cu binișorul o conduce pe căi numai de el știute și o scoate la liman

În crângul de arini unde miroase dulceag a nămol sapropelic mintea i se umple de acest miros ea știe că va juisa îndelung cu ochii deschiși înspre un sunet fierbinte picurând în urechi cu nări fremătând și flămânde aici într-un crâng inventat de un doctor viclan de un doctor de melancolie

Seal it with a kiss - se încheie curând consultația cu un sigiliu pe noul bagaj de fantasmă doctorul de disipează-n văzduh ca un praf auriu smuls de vânt de pe un trup de albină pacienta doarme în iarbă și sforăie ușor.

Elegia a 29-a: concert pentru violoncel de mosc

Așteptam să vină cineva. Am desenat o gară, pe strada mea. A ieșit grăbit un ceferist transpirat și s-a dus la linia a șasea. L-am abandonat acolo și am desenat un heliport cu fața spre răsărit. De aici voi aborda soarele, mi-am zis. Dar înainte de asta au fost parașutate șapte violoncele trăgând după ele șapte femei tinere. Elicopterul s-a depărtat ca o pasăre fericită. De fapt, ca o pasăre, căci nu am văzut niciodată o pasăre tristă.

Prin fața gării trece ultimul vagon ca o fantomă a unui trecut abandonat. Un tren prin fața gării inexistente, cu sala de așteptare de la clasa a doua plină cu navetiști etern adormiți. Un tren inexistent, ca o umbră a dorinței de ducă a femeii stând la coadă la lapte la două dimineața. O fantomă a unui trecut uitat, a unei feciorii care nu se va mai întoarce vreodată. Dulce lenevie - așteptarea.

Trebuia să vină cineva. Am desenat o cărare printre copaci, printre tufișuri. Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy pășea ca pe apă cu un zâmbet permanent lipit între perciunii lungi. Șapte femei au izbucnit în aplauze. Ceferistul a fluierat degeaba marșul nupțial: nu mai sosea nici un tren. Șapte văduve strâng genunchii în jurul violoncelor și cântă copiilor care vor înflori, aerul se umple de mosc de parcă pielea violoncelor e unsă cu androsteron, știu ele ce știu visând un concert atât de subtil.

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy le sărută pe frunte și pleacă. Șapte femei adorm la marginea ierbii, în timp ce bătrânul ceferist stinge luminile. Închid fereastra și fur violoncele.

Poeme

Attila F. Balázs

Clopotul uriaș

te balansezi
în interiorul clopotului uriaș -

de mult
păsări ciugulesc
tăcerea

în tine însă
bâzâie, răsună
zgomotul lumii
volatilă

Bule

zâmbetul
nu poate fi gravat
în piatră
cu scule

mai bine
ia-ți mască,
sau
sufală bule

Nisip

pierdut în deșert
frânt

poezia:
carcasă
pulverizat de vânt

Carcasă de cămilă

cămile pierdute-n deșert:
apar cuvinte

cand vei muri,
iese la lumina soarelui poezia:
carcasă de cămilă-n nisip
stearsă de vânt

Glumă

am ascuns
cub de gheață
în bluza ta
fată

iată
cum
alunecă pe
burta ta

Vânătoare

Dragoste refugiată
în turn

pe covor zburător
urmărești
gâște sălbatice

cadavrele lor cad
la picioarele
bărbatului necunoscut

Cain și Abel

stă-n Turnul Babel
cu cuțit ascuțit
Abel

iubirea de frate
Cain o plătește
în rate

Bestia

stai pe gânduri,
scrii,
faci dragoste,
consumi alcool, drog,
chestii -
te afli mereu
pe retina marelui bestii

Umbra

umbre uitate
pe nori aleatoare

învăț moartea
fără nici o convingere

Vălul

nu există întuneric mai dens
ca sub vălul de doliu
a uterului mamei

praf de stele se cerne
pe trup de javră și
deșeuri din mase plastice

dar știi: odată o mână
va șterge - ca pe o tablă - cerul

Cuvântul

poate fi
cuvântul
în mine
în timp ce eu
mă aflu-n el?

mă va expulza
dacă-l alung din mine?
respir
împreună cu tăcerea
violată?!

Întâlnire amânată

mă provoacă
banca goală
din parc -

în fine,

Dumnezeu e ocupat,
nu se va întâlni
cu mine.

kore

Marius desenează inimi pe pachetul de țigări,
Corina e ca un joint ce-ți distruge cutia toracică
El și-o imaginează fecioară
și e fecioară până se dezbracă,
Devenind o simplă „ea” în agenda indivizilor care
își poartă inima pe card...
Corina și Marius se iubesc atât de mult
încât ea va renunța la „ea”
și el la tutun...

confesióñ I

fiecare secundă e o lovitură de bici
în piept muzica și moartea – același refren prost
Marius nu se deosebește de un copil autist
îi par o simplă kore
decupată din revistele cu femei singure
vede în atingerile mele traiectorii greșite ale mâinilor
în je t'aime exerciții pentru dicție
râde când îi spun că singurătatea-i
poartă numele

confesióñ II

Puțin îmi pasă de moarte -
în game pot da replay sau log off de cate ori vreau
Mă imaginez pușcaș marin,

tu fugind încontinuu,
eu doar să trag
Poate îți voi nimeri pieptul- ar fi
sinucidere...
Dar uit că-s nemuritoare, nu îmi place jocul.
La Discovery channel este un documentar despre pruncii
avortați,
Pentru o clipa îmi vine să tai bucăți din mine,
Apoi să mătur tot, nu cumva să revii ...

kore 2

Corina se trezește dis-de-dimineată
pune
cafea în 2 căni
dă drumu la gaz

Corina își imaginează că face dragoste
zgârie pereții/ strânge mâinile la piept
I love you I love you se aude dintr-un radio

crede că M. își schimbă vocea de dragul ei
își mușcă buza și începe să râdă

Corina se întoarce pe cealaltă parte a patului
când plânge
își aprinde o țigară
realizează că M. îi lipsește

pune urechea la podea și ascultă pașii
uneori fericirea poartă mărimea 44

pas d'applaudissements, s'il vous plaît!

ăla care se joacă la butoane
știe că nu contează ce vezi
ci marca de ochelari
orbii cunosc alfabetul braille-

noi gratulăm cu *monsieur*
clovnu de serviciu
empatizăm cu filmele de la tv
inventăm noi modalități de a muri
spunem *i love you* doar pentru doom-uri,
în timp ce ne trimitem mașinile în vizită la
prieteni
creștem copiii cu michey mouse
potrivim ceasurile în funcție de leafă
seara dăm drumu la radio
și punem prezervativele să
facă dragoste
nu înainte de-a închina o rugăciune
pentru capra vecinului...

De unde vin

sunt mulți ca tine ce văd în Dumnezeu un personaj
din desenul animat difuzat de Paști sau Crăciun,
în durere garanția de a fi viu
îngerii și-au luat concediu
se pot licita fecioarele
zdrobi pigmeii ca pe niște muște
de unde vin se iubește numai duminica
între o emisiune tv și un meci de fotbal,
copiii sunt o rată la bancă
un deficit în bilanțul
producătorilor de prezervative
e 2009 d.Hr,
înca nu s-a descoperit fericirea
și moartea apare ca o pană de curent...

Apocaliptic

Conectați la USB-uri stăm față-n față
Mama, tata sunt de mult transexuali sau androizi
(dragostea crește singură)
Tu mă iubești -

îmi spune inima ce-o port pe tricou,
Mă iubești ca pe floarea de canabis
vânată de brutari
În lume totul e ok..
Dumnezeu ne mai ține în șah
trimițând îngerii să latre în van:
Raiul e un bar periferic, Heaven,
Copiii noștri stau îngropați într-un prezervativ,
În timp ce păsările detonează bombe la tv,
Noi mimam, cu mâna pe telecomandă,
o rugăciune către un God
căruia îi lipsește subtitrarea..
Plictisit, El va spune finish-
Vor rămâne doar integrate
linse de îngerii.

Jocul de-a Dumnezeu

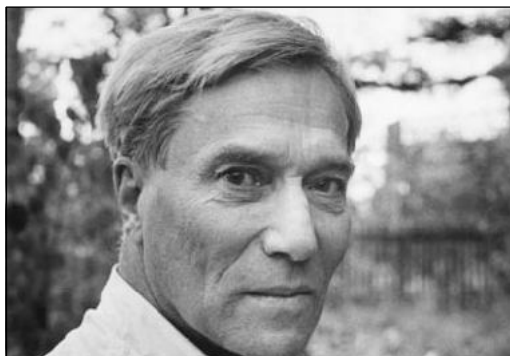
Îți iei un tricou pe care scrie "I am God",
Porți mai multe (mio)carduri - sfidezi muritorii de
rând,
Îngerul săracului moare de foame în jocul tău stupid
Râzi, nu contează
Tragi în tot ce zboară - inima Corinei cade la level 2..
Poți inventa alte fecioare,
pe care să le metamorfozezi în barbiile prietenilor
sau să le schimbi pe jocuri mai elaborate gen monopoly..
Ai mașinuțe sofisticate - pigmeii sunt jerfte sub roțile tale
Tu îți vezi de drum
Mii de pupincuriști îți veghează „templele” -
îndesând în saci milostenia ce-o refuzi săracilor
Ești orb, chiar de folosești sisteme cu infraroșu..
Îngerul tău s-a plictisit,
se crede câine de companie...



Semne ale sufletului
Ulei pe pânză

Traduceri

Boris Pasternak



Boris Pasternak (1890 - 1960) s-a născut la Moscova în familia pictorului L. Pasternak și a pianistei R. Kaufman. În casa lor veneau frecvent scriitori, muzicieni, printre care L. Tolstoi, A. Skriabin, V. Serov. În copilărie, B. Pasternak ia lecții de pictură, apoi, în anii 1903-1908, se pregătește serios pentru o carieră de compozitor. Studiază filosofia la Universitatea din Moscova (1909-1913), un semestru aflându-se la Universitatea din Marburg (Germania), frecventând cursurile celebrului filosof G. Cohen. După absolvirea universității se dedică activității literare. Începuturile poetice i se orientează spre simbolism, însă în 1914 intră în grupul futurist „Centrifuga”. Sinteza simbolist-avangardistă se remarcă în primele-i două cărți - „Gemene în nori” (1913) și „Deasupra barierelor” (1917). Personalizarea sa „canonică” este evidentă în a treia carte, „Sora mea - viața” (1922), care ar reprezenta, parcă, un jurnal din vara anului 1917, vară dintre două revoluții și, se poate spune, două Rusii. Însuși autorul definise un atare discurs poetico-filosofic drept „intimizarea istoriei”. De aici încolo B. Pasternak devine un protagonist al poeziei ruse, influența sa remarcându-se în creația mai tinerilor confrăți P. Antokolski, N. Zabolotki, N. Tihonov, A. Tarkovski și K. Simonov. La rândul său, cel mai apropiat dintre poeții contemporani considera a-i fi V. Maiakovski (din prima perioadă de creație, firește).

În concepția lui Boris Pasternak, futurismul înseamnă acțiune novatoare în domeniile obișnuite ale manifestării ale vieții sub semnul eternității. În articolul programatic „Pocalul negru”, poetul își formulează crezul (de etapă) astfel: „Deci, permiteți-i impresionismului în miezul metaforei futurismului să fie un impresionism etern. Transformarea vremelniceului în veșnic prin intermediul clipei limitative - anume acesta e adevăratul sens al abreviației futuriste”.

În 1927 Pasternak părăsește LEF-ul (*Frontul de Stângă al Artei*), orientându-se în albia unui neo-clasicism de o distinctă individualitate, în cazul său echivalentă, incontestabil, cu originalitatea. Între anii 1946-1955 scrie una din principalele sale cărți, romanul „Doctorul Jivago”, în care sunt abordate eternele ecuații viață-moarte, întemeierea existenței umane pe/ în cultură și istorie, rolul artei și naturii întru depășirea dezarmoniilor pe care le cauzează moartea, războiul, revoluțiile etc. Romanul nu este acceptat de editurile sovietice, apărând, în 1957, în Italia, după care urmează versiunile engleză, franceză, germană, suedeză. În 1958 lui B.

Boris Pasternak

Pasternak i se acordă Premiul Nobel, fapt ce declanșează în URSS o furi-bundă campanie denigratoare la adresa autorului. Drept (strâmb!) rezul-tat, este exclus din Uniunea Scriitorilor, la un stadiu incipient punându-se pe rol chiar și un dosar ce stipula „trădarea de patrie”. B. Pasternak refuză premiul. (Printre altele, în „Declarația TASS” (2.11.1958) – ca în timp de război, nu? – se spunea că: „În cazul în care B. L. Pasternak va dori să părăsească pentru totdeauna Uniunea Sovietică, orânduirea socială și poporul pe care le-a calomniat în opul său antisovietic „Doctorul Jivago”, organele oficiale nu-i vor crea piedici. I se va oferi ocazia să plece din Uniunea Sovietică și să încerce personal toate „minunățiile raiului capi-talist”. Astfel, se anticipa un alt caz – cel al lui Soljenițin.) Diploma și medalia Premiului Nobel avea să le primească, în 1989, fiul scriitorului. Boris Pasternak este și unul din redevabilii traducători din opera lui Shakespeare, Goethe, Verlaine, din poezia gruzină. La întrebarea dintr-o anchetă literară despre eroii preferați din viață, din istorie, Eugen Ionescu a răspuns: *Pasternak, Socrate*.

* * *

Februar. Să faci rost de cerneală și să plângi!
De februar scriind în bocet hohotitor,
Cât huruitoarea moină de care-ncerci să fugi
Arde-a primăvară neagră, învăluitor.

Să faci rost de trăsură, pe grivne, vreo șase,
Prin zvon de clopot și roți bătând din talere
Să te transferi în loc, unde ploi tumultoase
Decât cerneluri și lacrimi sunt mai sunătoare.

Unde, precum pere, fructe carbonizate,
Din copaci puzderia de grauri, risipitor,
Va cădea-n băltoace, spre-a prăbuși uscate
Tristeți neogoite-n adâncul ochilor.

Sub ea, prin nea, peticele de pământ negresc,
De țipete vântu-i răscolit ca de brăzdar,
Și, cu cât mai sporadic, cu atât mai firesc
În hohotul de plâns se leagă versuri, răsar.

1912

* * *

Cum scrum de bronz, grătar și sobă ar scânteia,
Grădina somnolentă risipește bondari.
Cu mine, dimpreună cu lumânarea mea
Lumi înflorite atârnă sub bolțile mari.

Și ca într-o credință nemaiauzită,
Eu trec în astă noapte atât de senină,
În care plopul cu frunza gri-prăfuită
A perdeluit subțire-a lunii mejdină.

Unde heleșteu-i taină înfățișată,
Unde mărul, în șoaptă, prinde a fremăta,
Unde livada e pe piloni înălțată
Zidire, și ține cerul înaintea sa.

1912

* * *

Astăzi avem a interpreta tristețea sa -
Au spus, sigur, întâlnirile despre mine.
Astfel era amurgul tarabelor. Sorbea
Din el o fereastră ce visa flori divine.

Astfel erau scări, intrare, prietenia.
Astfel - numărul acelei case fatale,
Când, jos, ne-am întâlnit eu și tristețea mea,
Părtași la un atare marș de lungă cale.

Și se formase o stranie avangardă.
În spate - viața. Curți necate-n murdărie,
Unde martie făcea pridvorul să cadă
În primăveri osândite pentru hoție.

Și crengi, una ca alta mai folositoare,
Nălțau acoperișuri. Și casele creșteau,
În față lăsându-ne schele de-nserare.

1911, 1928

* * *

Când dincolo de-al lirei labirint
Poetii și-or vedea vâz strecurat,
În stânga va întoarce râul Ind,
În dreapta lor va trece Eufrat.

Iar între primul și al doilea râu
Cu prea groaznică lui simplitate
Edenul legendar, din tată-n fiu,
Va chema tulpini aliniate.

Iar șirul lor peste un nou-venit
Va fremăta, șoptit: feciorul meu!
Eu, ins istoric, m-am și pomenit
În al buștenilor vechi neam igneu.

Eu - lumină, ajunsă-aproape mit
Pentru că mă pot preface-n umbră.
Eu - viața Terrei și al ei zenit,
Ziua-i de-nceput, și cea din urmă.

1913

Visul

Visai toamna prin a sticlei semilumină,
Amicii și tu-n bufonă ceată hilară,
Și, ca din cer, vultur ce izbuti s-obțină
Sânge - inima mea în palma ta coboară.

Însă timpul trecea, îmbătrânea, se curma,
Și, făcând rama mătăsoasă, argintie,
Din grădină zorile ferestrele-asuda -
Cu-nlăcrimări de sânge plângea septembrie.

Dar timpul trecea, 'mbătrânea. Fărâmicioasă,
Ca gheața, trosnea, umed, pe jețuri mătasea.
Și brusc te-ai încurcat, și-ai amuțit sfioasă,
Și ca un zvon de clopot visul se potolea.

Eu mă trezii. Ca toamna, sumbră, în odaie
Intra-nzorirea, vântu-n depărtare ducea,
Ca după carul plin fulguirea de paie, -
Pâlc de mesteceni ce gonia pe cer, delira.

1913, 1928

* * *

Eu creșteam. Precum pe Ganimede,
Intemperii și vise mă purtau.
Ca năpastele-mi creșteau, aș crede,
Aripi ce de pământ mă despărteau.

Creșteam. Și, urzit spre înserare,
Vâl misterios mă învăluia.
Îndrumat de vinul din pahare,
De jocul tristei sticle ce lucea,

Creșteam, dar jaru-n omoplați deja
'Ngheta a șoimului mângâiere.
Departe-i timpul când, iubirea mea,
Peste mine ai plutit în sfere.

Dar parcă nu ni-i dat același cer?
Chiar acesta-i farmecu-nălțimii -
Lebădă ce s-a bocit pe sine
Cu vulturul alătura te știi.

* * *

Azi toți pardesiuri vor îmbrăca,
Atinge-or lăstari de-autumnal picurat,
Însă nimeni din ei nu va afla
Că de vreme rea iar beției m-am dat.

Arginta-s-or frunze de zmeură,
Spre cer răsucindu-și, umed, reversul.

Boris Pasternak

Ca tine, astru-i tristă făptură, -
Nordic, ca tine își are eresul.

Azi toți pardesiuri vor îmbrăca,
Dar și noi fără pierderi vom viețui.
Iar băutura sumbră ca ceața
Nimic nu ne-o poate deja-nlocui.

Traducere și prezentare de
Leo BUTNARU

Traduceri

Page Hill Starzinger



Page Hill Starzinger a lucrat copy director 30 de ani la *Vogue* și *Estee Lauder* și este în prezent director de creație la compania de cosmetice *Aveda*, în New York, unde și locuiește. A absolvit engleza la Wesleyan University și a publicat versuri într-un număr impresionant de reviste de primă mână, printre care *Colorado Review*, *Kenyon Review*, *Fence*, *TriQuarterly*, *Volt* și multe altele. Placheta sa de versuri *Un-Shelter* a câștigat concursul Noemi Press în 2009.

Seria #22 (alb)

ulei și ghips pe pânză. Robert Ryman, 2004

1.

De parcă era încă secolul 17, când *conștient* tocmai pătrundea în limba engleză, cu sensul de tăinuit și rușinos:

2.

zugrăveala mișcării pensulei pe negru. *Era ca și când ai șterge pentru a așterne albul peste*, zice Ryman, dar nu spune peste ce anume -

3.

toate pentru care avem cuvinte sunt moarte.
Nu mă mir, zicea Nietzsche, că uit; așa se repetă, ca o serie

4.

de cuplete: în ebraică *întuneric* nu-i deloc străin de *fără-de-copii*.
Singur: asta nu e o alegere. E ceva ce se impune. Azi-noapte

5.

am visat că eram o fetiță într-o rochie albă, alergând
în urma unui băiat pe un drum de pământ,

6.

și căutând o casă a noastră, dar pentru că nu știam care-i mai bună,
ne oream la fiecare. Proprietarul era un orb.

7.

În *Jane Eyre*, Rochester, după ce își pierde vederea în incendiul
ce-i mistuie casa până-n temelii, e liber în sfârșit să se-nsoare
cu Jane. Și în picturi

8.

ceea ce e prezent e ceea ce contează. Și ceea ce e prezent
nu e vopseaua albă, ci vopseaua care reflectă albul,

9.

o lungime de undă, fuior de mici ciorchini cu fotoni energetici –

Contracurent

INDIANOPOLIS, I.L., 26 OCT. –

Cadavrul celei de șaisprezece ani.

Peste 150 de arsuri, vânătăi, răni, tăieturi și opăreli.

Sunt o prostituată și mă mândresc cu asta scrijelit pe stânga
abdomenului.

Tortura fusese fapt comun după cum mergea

Scurtătura – o traversare

De asemenea, **străpungere** – spre rai de-ori-
unde

desfigura (

A defalca (un păun

des'cărna, vb. A elibera de
destrupa.

BAMYIAN, Afganistan –

Nișe goale în care odată se aflau niște Buddha uriași

acum se cască pe chipul de stâncă –

explozivii de la bază și de pe umeri i-au spulberat

cicatrice mare marcând lăuntricul

un țipăt tăcut la

sine

obscur

minare. A unei stânci, etc: Detașate

sunt pietre-de-sine

cum o permitem.

Cârjă. Sau e cumva

Moartea e ca o revenire a ființei în sine.

O ireductibilă sau privilegiată relație.

a poseda. A

ciupi până dă sângele. Deschidere spre ceea ce e.

lumină.

dezgolire de-a dreptul. A

localiza.

Contracurentul.

Page Hill Starzinger

Cum se-așează amintirile și trebuie să le jupoi de-acolo.

Apoi stau în spații.

Astfel ritualurile

ace dermice sterile. Chibrituri mari de bucătărie.

Mic zumzet de la un bold la altul.

Pelin negru năbușind la vârf

Calea de acces spre durere

DISTRICTUL EGG HARBOR, N.J., 21 NOV. -

Toate desculțe.

Toate cu fața în jos în apa de câțiva centimetri, cu capul spre est.

Patru prostituate într-o rigolă din spatele unor moteluri.

*El își poate descărca fantezia prin pantofii
care servesc trofeul*

există noaptea în care eram în debara

iar eu am închis ușa

sau tu cumva

– se numește *memorie selectivă*

În pădurea tropicală din munții Ecuadorului

un vampir rar

are o limbă

care se poate întinde până la de trei ori lungimea lui

pentru a ajunge la dulcele nectar

din corolă

20. O întoarcere, o deviere; de asemenea.

modelul lui Ruskin de *proporție divină*.

220

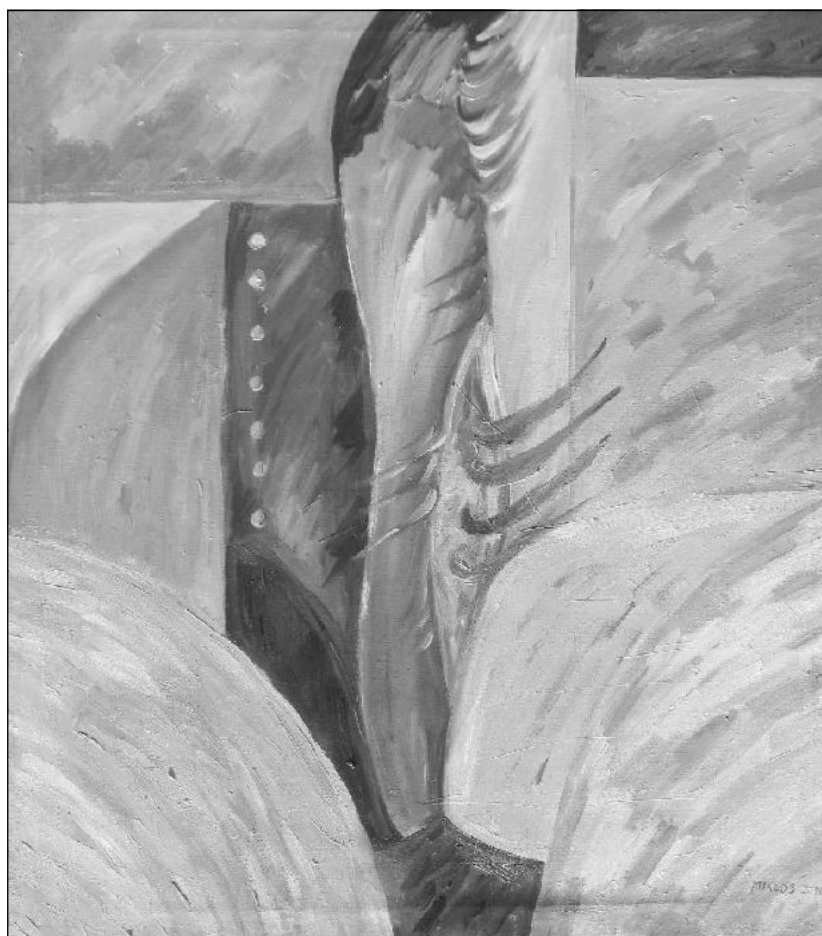
jelirea,

Acolo unde subiectul nu știe ce s-a pierdut

Eucharist Nervosa

Regim cu pesmet. Sânge bine ambalat.
Patria vagon de vite. Cum
mai lucește: tronul. Pe niște hârtie ieftină
ea scrie *mulțumesc că mi-ai spus*. Ai spus
cumva scrum? Un bărbat c-un kilt irlandez împinge
o femeie-n scaun cu roțile. Cimitirul era cândva
pârtie de ski cu o cabană-n loc de morgă.
Tatăl merge în cerc căutându-și
familia. Gaiță albastră, brad bătrân, licheni pe
casa pentru păsări goală. Deschide-n spate și iată
o viespe moartă. Și apelul pe mobil –
bruijaj. Nu există întrebare, nici
răspuns, nici spus: mama-i zice joc și joacă.
Noaptea aud cum cad țuțuri de pe-acoperiș. Numele
șuvoiului răsucindu-se în albie
e Pârâul Sângelui. Gheața curgând pe estuar,
albul înfundat la mal. 300 de soldați britanici
de plumb zvârliți în debaraua lui. Pe perete
atârână *Scrisorile flămânde* – șapte desene
produse de melcii care-au ros niște foi de hârtie
de orez, chinezească. Numele ei mic, Rivane,
înseamnă hartă, sau scrisoare. Adu-ți aminte de Galileo,
maestrul corpurilor căzând, care-a murit
orb. În arest la domiciliu.

Traducere și prezentare de
Chris Tănăsescu



Situație experimentală
Ulei pe pânză

Cronica muzicală

Adrian Gagiu

Dettingen „Te Deum”



În seara zilei de 21 noiembrie a avut loc la Bazilica romano-catolică din Oradea un concert festiv dedicat recentei beatificări a episcopului Bogdánffy Szilard. Sub bagheta profesorului Walter Kindl, și-au dat concursul corul și orchestra Catedralei romano-catolice din Timișoara („*Chorus & Capella Ecclesiae Cathedralis Timisoarensis*”), întărite cu muzicieni ai Filarmonicii timișorene, precum și soprana Teodora Ciucur, basul Lucian Oniță și organista Silviana Cârdu. Corul a fost pregătit de Iosif Todea, iar programul a fost alcătuit din „*Te Deum*” în Re major pentru victoria de la Dettingen (1743) de George Frideric Handel (1685–1759), psalmul „*Laudate Dominum*” din *Vesperae solennes de confessore* în Do major K. V. 339 (1780) de W. A. Mozart (1756 – 1791), gradualul „*Emitte Spiritum Tuum*” în Si bemol major de compozitorul elvețian Franz Joseph Schütty (1817 – 1893) și ofertoriul „*Gloria et honore*” (1818, pentru *Missa sancta* nr. 1 în Mi bemol major op. 75a) de Carl Maria von Weber (1786 – 1826).

Dincolo de festivism și de promovarea bunelor relații cu Vaticanul, le revine istoricilor cinstiți sarcina de a stabili pe cât se poate adevărul despre episcopul Bogdánffy Szilard, una dintre multele victime ale pușcăriilor politice comuniste: a fost acesta, cum argumentează unii, doar un șovin susținător al organizațiilor paramilitare antiromânești din anii 1930-1940, sau un real martir al credinței creștine? Deocamdată, în acest cadru ne interesează strict concertul, care a fost remarcabil cel puțin prin programarea în premieră orădeană a celui mai grandios „*Te Deum*” al celui mai festiv compozitor (evident, nici un autor genial nu poate fi redus doar la o fațetă). Dar e interesant cum lucrarea cea mai substanțială din concertul dedicat într-o bazilică romano-catolică omagierii unui episcop romano-catolic a fost compusă de un lu-

teran pentru sărbătorirea unei victorii militare a britanicilor aparținători de Biserica Anglicană.

La 27 iunie 1743, armata britanică și aliații ei, sub comanda regelui George al II-lea și a lordului Stair, învinseseră *in extremis* armata franceză la Dettingen, în Olanda. S-a zis pe atunci că însuși regele, care era foarte nepopular în Anglia, a declanșat și a condus asaltul decisiv, doar fiindcă de fapt calul său s-a speriat și s-a năpustit orbește spre liniile francezilor, iar militarii englezi au luat asta drept un exemplu neașteptat de eroism regal și l-au urmat uluiți și entuziasmați, smulgând victoria. Oricum, la întoarcerea lui George al II-lea în Anglia s-a decretat o zi de mulțumire colectivă către Dumnezeu, iar lui Handel, fiind compozitorul Capelei Regale, i s-a comandat un nou „*Te Deum*” și o cantată (*Dettingen Anthem*, „*The King shall rejoice*”) în cinstea evenimentului. Conform partiturii autografe, Handel a început lucrul la acest „*Te Deum*” în 17 iulie și l-a terminat probabil până la 30 iulie, data la care a început *Dettingen Anthem*. Prima audiție absolută a avut loc la 27 noiembrie 1743 la Capela Regală a palatului St. James din Londra, sub conducerea autorului și în prezența regelui, a familiei regale și a Curții. Probabil din cauza intervalului scurt în care a fost compus, dar și a modului tipic de lucru al lui Handel, care de ceva vreme avea nevoie de mici „catalizatori” melodici pentru a-și pune în mișcare forța creatoare colosală (așa cum Bach cânta din lucrările altora pentru a-și stimula imaginația componistică), în „*Te Deum*” pentru Dettingen sunt numeroase *incipit*-uri melodice preluate dintr-un „*Te Deum*” de Francesco Antonio Urio, un franciscan italian născut prin 1631 și mort pe la 1719, compozitor minor de muzică religioasă. Epoca era mult mai permisivă cu ceea ce obsesia modernă a originalității cu orice preț ar numi plagiat. Cu excepția copierii *ad litteram*, care era evident sancționată, chiar se aprecia mai mult tratarea originală a unor materiale ale altora sau a unor teme devenite locuri comune, decât a temelor originale. Fragmentele de Urio sunt oricum doar ca niște celule minuscule și neesențiale integrate în trupul gigantic și incomparabil mai plin de viață al capodoperei lui Handel.

Dettingen „*Te Deum*” e o compoziție cultică de dimensiuni medii, pe textul cunoscutului imn ambrosian, tradus în engleză conform practicilor Bisericii Anglicane. Constituită din 18 piese (coruri, majoritatea la 5 voci, și solo-uri scurte pentru alto și bas), lucrarea nu e dintre cele mai subtile ale lui Handel, dar exercită o fascinație aparte prin forța ei directă, datorată sonorităților strălucitoare și ritmurilor militare, deși nici momentele lirice nu lipsesc. Remarcabilă e și orchestrația (dacă se

poate folosi acest termen pentru o epocă în care scriitura cu adevărat orchestrală era încă în fașă), Handel realizând efecte antifonice și subtile combinații între grupele principale de instrumente: suflătorii de lemn (oboi și fagoți), cele 3 trompete și timpanii, respectiv corzile. Bineînțeles, conform concepției Barocului, aceste grupe trebuie să aibă o sonoritate aproximativ egală, de aceea se dublau când era posibil oboii și fagoții, ceea ce în concertul de la Oradea nu s-a realizat. Au lipsit, de altfel, și vocea de alto solistă, și clavecinul indicat uneori pentru acompanierea mai discretă a unor momente solistice, și trompeta a treia (numită pe atunci *principale*), a cărei linie a fost încredințată în orchestra timișoreană în mod inexplicabil unui corn care nici nu s-a prea remarcat, în timp ce pentru vocile acute ale trompetelor I și II (*clarini*) au fost folosite trompete moderne mici, cu pistoane, în scopul redării sigure a virtuozității impuse de partitură. Ar fi fost însă necesară o a treia trompetă, obișnuită, care ar fi făcut față ușor scriiturii mai simple și în registru mai grav din partitură și ar fi asigurat omogenitate de timbru grupului trompetelor. Când folosea corni în astfel de situații, Handel îi pune să dubleze la octava inferioară trompetele, ceea ce dă o altă sonoritate, un corn singur în toată lucrarea fiind o ciudățenie în orice epocă. Timpanii necesită o remarcă specială, ca instrument „militar” cu rol deosebit pentru forța și exuberanța multor momente ale acestui „*Te Deum*”, dar, în mod incredibil, tânărul timpanist timișorean din concertul de la Oradea i-a folosit cu o delicatețe diafană, de multe ori abia audibil (!), ca și cum i-ar fi fost frică să nu-i zgârâie, darmită să-i spargă. Se zice că un bun timpanist e una din garanțiile unei bune orchestre, dar nimic nu s-a auzit în acea seară nici din tremolourile copleșitoare scrise și nescrise, cu atât mai puțin din acele *fioriture* improvizate specifice Barocului care fac unul din deliciile interpretărilor corecte stilistic și pline de viață. De altfel nici abordarea generală a lucrării nu a excelat prin măreție, forță, strălucire și simțire, deci nici despre corectitudinea stilistică n-avem ce discuta. Chiar dacă proporțiile și efectivul ansamblului (25 de coriști și 22 de instrumentiști) au fost similare practicilor din epocă, acesta a fost singurul element de autenticitate (probabil din considerente de economie). Dar poate că tocmai la astfel de lucrări festive ar fi fost nevoie de un ansamblu mai puternic, așa cum nici Handel nu ezita să folosească la ocazii solemne (de ex., la Cantatele pentru încoronare)! Astfel de interpretări care nu știu sau nu vor „să citească printre rânduri” muzica sunt inevitabil lipsite de autenticitate și de foc viu, la mii de ani-lumină de versiunile adevărate, cum sunt cele datorate lui Trevor Pinnock cu *The English Concert*, lui Stephen Layton cu *Academy of*

Ancient Music și altele. Un concert cu Dettingen „*Te Deum*” care începe (și continuă mai tot timpul) într-un *mezzo forte* neutru, fără nuanțe și impact (contrar sfatului lui Rimski-Korsakov de a capta de la început atenția auditorului fie prin *pianissimo*, fie prin *fortissimo*) își ratează scopul și nu are cum să genereze entuziasm sau să copleșească, ci doar să dezamăgească și să obțină un succes de stimă pentru efortul de a aborda astfel de capodopere rare. Handel nu e în nici un caz schematic, neutru și pompos! Unul dintre cele mai extraordinare coruri care s-au scris vreodată e tocmai din această lucrare, și anume „*To Thee Cherubim and Seraphim*”, cu o artă a gradației extraordinară și cu transa entuziastă generată de zecile de repetări ale cuvintelor *continually* și *holy* (textul integral e „*To Thee Cherubim and Seraphim continually do cry: Holy, holy, holy Lord God of Sabaoth!*”). E un efect magistral pe care doar curajul și măiestria unui foarte mare compozitor puteau să-l inventeze, să-l stăpânească și să-l fructifice. Cât s-a transmis în concertul de la Bazilică din acest entuziasm nebun și din țesătura strălucitoare de voci și instrumente? Și rămâne veșnica întrebare: de ce se tot dau concerte în incinta prea mare a Bazilicii, al cărei ecou excesiv învâlmășește mai ales claritatea unei astfel de muzici preponderent polifonice (și nu numai)? Păcat că s-a cântat astfel, dar bine că s-a cântat totuși. Cât despre restul programului, au fost lucrări dintr-un cu totul alt univers sonor, mai „omenesc, prea omenesc”. Interesant cum la acestea s-a putut uneori să se cânte și cu suflet și nuanțat, nu ca la „pomposul” și „superficialul” Handel. De remarcat excelenta interpretare, rafinată, nuanțată și sensibilă, fără stridențele atâtor soprane, oferită de Teodora Ciucur, mai ales în frumosul „*Laudate Dominum*” de Mozart. Ca o concluzie generală asupra acestui concert, nici nu era greu să se evite unele expediente inutile și să se cânte mai cu vlagă și mai nuanțat pentru a fi beneficiat de o interpretare acceptabilă și mai cu muzicalitate, mai ales a grandiosului „*Te Deum*” handelian, dincolo de autosuficiența provincială și chiar în lipsa autenticității stilistice pe deplin informate și trăite referitoare la muzica Barocului și a clasicismului, care încă e o necunoscută pe la noi, după decenii de studii și practică de concert din restul lumii.



Shakespeare via Brecht, Prospero via Langhoff

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca- MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare; Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca; Versiune scenică de Matthias Langhoff și Eszter Biró; Versiunea în limba română de Kinga Kovács, după o traducere de Ioana Ieronim; Regia și decorul - Matthias Langhoff; Costume - Carmencita Brojboiu; Dramaturgia- Biró Eszter; Efecte sonore și asistent de regie- Bodolai Balász; Asistenți de scenografie- Carmencita Brojboiu și Samael Steiner; Asistent de dramaturgie- Kovács Kinga; Mișcarea scenică- Sinkó Ferenc; Cu - Hatházi András, Bogdán Zsolt, Orbán Attila, Biró József, Dimény Áron, Szücs Ervin, Keresztes Sándor, Buzási András, Köllő Csongor, Pethő Anikó, Kató Emőke, Varga Csilla; Data premierei - 22 septembrie 2010

Nu e deloc complicat să povestești *După faptă și răsplată*, piesa lui Shakespeare scrisă, din câte se pare, în 1604, jucată pe scenele românești destul de rar, încă și mai rar cu succes, sub titlul *Măsură pentru măsură*. Așadar. Vincentio, ducele Vienei, pleacă, din motive aparent neclare, într-o călătorie în străinătate. Îl lasă în locul său (motivul *locțiitorului* are o anume recurență în text) pe Angelo,

un nobil cu o bună reputație. Toată lumea bănuiește că Vincentio ar fi undeva prin Polonia. În realitate, el s-a retras într-o mănăstire de la țară. Angelo abuzează de putere, comite nenumărate nedreptăți, își ascunde ori își dă în vileag numeroasele vicii pronunțând sentințe capitale pentru vini minore, instituie teroarea. Vincentio află îngrozit toate acestea, revine incognito la Viena, se lămurește asupra felului de a fi al lui Angelo, îi dejoacă planurile criminale. Revenirea îi e așteptată ca o izbăvire, în el stă speranța dreptății, toți cei pedepsiți pe nedrept văd în Prinț salvarea și revenirea la ordinea naturală a lucrurilor și la armonia de odinioară. Dorința li se împlinește, Ducele judecă vinovații, sentințele sunt blânde, ba chiar anulate. Așa încât totul se termină cu bine.

Povestea aceasta, rezumată atât de ușor e, în realitate, ceva mai complicată, căci viața însăși e astfel, iar oamenii încă și mai și. Pentru a-l cunoaște pe adevăratul Angelo, îmbătat de putere, pentru a-și cunoaște supușii, Ducele trebuie să ajungă în locuri dintre cele mai deocheate (au fost comentatori ce au acuzat piesa de limbaj licențios), spațiile se multiplăcă, devin tot mai labirintice,

scrierea crește de la o scenă la alta, dobândește o alură barocă, riscă să pară dezordonată, la un moment dat parcă ar fi scăpată din mână. Shakespeare însuși dă semne că ar fi avut oarecare dificultăți în stăpânirea materialului dramatic din ce în ce mai stufos, iar lucrul acesta deși rezolvat, nu rămâne fără consecințe, acestea însemnând tot atâtea dificultăți pentru cei ce se gândesc să pună în scenă *Măsură pentru măsură*. Fiindcă nu e deloc simplu să identifiți o formulă integratoare și, mai apoi, să o edificați scenic coerent și durabil pentru această piesă aparent simplă, de fapt versatilă, care are mereu tendința de a scăpa din mână.

Nici comentarii literari nu prea au căzut de acord atunci când a trebuit să plaseze textul într-o căsuță generică, poate și din pricina faptului că în *Măsură pentru măsură* e vizibilă ceea ce Andrzej Żurovski (cf. *Citindu-l pe Shakespeare*, Fundația Culturală *Camil Petrescu* & Revista *Teatrul azi*, București, 2010) numește *optica dublă*, adică arta specifică geniului shakespearian de a privi totul în mai multe dimensiuni simultane. Pentru shakespearologul polonez piesa e totuși o comedie. Au fost exegeți ce au edictat că scrierea trece de la registrul comediei în acela al farsei tragice. „*E o tragi-comedie* – zicea Nicolae Iorga – *de fapt, chiar o tragedie*”. Dar dacă la nivel generic discuția e departe de a fi încheiată, din punct de vedere ideatic lucrurile stau ceva mai clar. *După faptă și răsplată* e un eseu pe tema puterii, a felului în care se comportă deținătorii ei.

Exemplarul spectacol montat de Matthias Langhoff la Teatrul Maghiar

de Stat din Cluj nu trădează nici măcar cu o iotă o atare realitate. După voința lui Shakespeare tratează textul prin filtrul mai multor viziuni simultane. Nu se abate deloc de la substanța ideatică a partiturii, dar invenția scenică e surprinzătoare. Chiar stupefiantă. De altfel, regizorul de origine elvețiană, stabilit la Paris, pare a fi adus în montare textul integral, completat cu câteva sonete ale Marelui Will. Marea artă a lui Langhoff constă în știința de a fi rescris scenic eseu shakespearian într-un mod deloc scortșos, ba dimpotrivă. Sprințar, cu un comic fabulos, îmbelșugat, schimbând uneori chiar vectorii ori inductorii acestuia, amplificând cu mult curaj, dar și cu rezultate apreciable ponderea lui Vincentio. Totul într-un ansamblu policrom, sprinten și plin de haz ce durează aproape patru ore ce trec pe nesimțite.

La intrarea în sală, pe scenă privirea ni se ciocnește de austera cortină de fier. Care se ridică pe îndelete, în acordurile muzicii compuse de Vasile Șirli. Zărim o tânără de azi, frumoasă, fragilă, dezorientată (siluetată de Pethő Anikó, cea care vom vedea ceva mai încolo că e nimeni alta decât merituoasa interpretă a Isabellei). Imaginile ce se răsfrâng dintr-un filmuleț proiectat și care se amestecă cu decorurile pictate, imaginate de Matthias Langhoff, ne plasează într-un spațiu anume, riguros precizat, multora dintre noi absolut familiar, cel al Pieței Muzeului clujean, indicat ca atare de o notiță însoțitoare. Tânăra intră în muzeu, iar retina ei, ca și retina noastră, a spectatorilor, e bombardată de un montaj filmic. Deslușim în

sucesiunea de fotograme figuri istorice binecunoscute, ale unor vremelnici puternici ai Lumii - Churchill, Stalin, Brejnev, Ceaușescu și alții asemenea lor. Oameni ce au făcut jocurile, pe care puterea *nu putea să-i mai încapă*, ce s-au crezut veșnici, care au comis nedreptăți și care, poate, nu întotdeauna și-au primit *răsplata* cuvenită pentru *fapta lor*. Mai apoi ajungem într-o Viena atemporală. Ducele, figură de bonom, (Hatházi András) își anunță decizia plecării și pe aceea a transferului *temporar* al puterii celui pe care l-a ales drept *loctiitor*. Acesta se cheamă Angelo (Bogdán Zsolt), un bărbat încă tânăr, de o sobrietate rece, îmbrăcat în haine cenușii, de o austeritate afișată (costumele, fără cusur alese, sunt datorate Carmencitei Brojboiu), ce își cenzurează și cea mai mică urmă de bucurie. E doar recunoscător, dacă nu cumva formal-recunoscător celui ce ia arătat încredere și promite că își va îndeplini îndatoririle.

Până aici, lucrurile evoluează simplu, previzibil, nimic nu pare a prevesti *furtuna*. Nici furtuna nedreptăților declanșate de Angelo, nici *furtuna scenică* pusă la cale de acest Prospero al regiei contemporane ce se dovedește încă o dată a fi Matthias Langhoff. Pe neașteptate, directorul de scenă abandonează cheia realistă și transpune totul într-una brechtiană. Piesa lui Shakespeare devine, datorită voinței noului Prospero, o *Operă de trei parale*, pe scenă mișună *curve și călugărițe, popi și perversi, asceți și asasini*. Fiecare personaj are parte de songul ori songurile lui, muzica lui Vasile Șirli se asociază perfect cu versurile sonetelor shakespeariene, pre-

gătirea și performanțele vocală ale actorilor sunt impresionante (lucrurile acesta se datorează, fără doar și poate, și corepetitorilor Stollár Xénia și Incze G. Katalin), unii dintre ei (îi numesc aici pe Dimény Áron, pe Kato Emöke, dar și pe interpreții rolurilor principale, Hatházi András și Bogdán Zsolt) ating virtuozitatea, o virtuozitate ce se completează, firește, cu aceea pe care ei și colegii lor de scenă și *de trupă* o dovedesc în ipostaza esențială și definitorie de actori de teatru dramatic. Iar Prospero - Matthias Langhoff nu se joacă *de-a metoda brechtiană*, așa cum, din păcate, prea adesea s-a cam întâmplat pe scenele noastre. În chip și cu mijloace pur artistice, *nedemonstrativ*, el ne arată cu firescul, dar și cu generozitatea specifică marilor artiști ce înseamnă a monta un text în această cheie, tot la fel cum ne arată ori ne reamintește ce înseamnă rigoare și stil. Însușiri care au fost adoptate necondiționat și la impresionante cote de profesionalitate de actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Langhoff ține perfect în mână spațiile, opțiunea lui pentru scena turnantă e validată de fiecare moment, de fiecare secvență a montării, *continuum*-ul faptic e fără cusur. Regizorul nu se mulțumește cu atât, sporește cu fiecare nou moment miza, e sigur pe sine și, evident, perfect încrezător în posibilitățile trupei. Parcă ar fi lucrat de când lumea cu actorii Teatrului Maghiar din Cluj, a știut ce să le ceară, artiștii *trupei* l-au urmat, iar rezultatele sunt pe măsură.

Deghizarea Duceului ia în spectacolul clujean forme dintre cele mai neobișnuite. Astfel încât actorul

Hatházi András nu îl interpretează doar pe Duce, nu numai pe deghizatul, timidul și stângaciul călugăr, ci tot lui îi revine și sarcina de a-l juca pe Pompeius, băiatul de serviciu de la taverna Doamnei Răsfrecate. Spectacolul devine astfel și recitalul *riguros măsurat artistic* al acestui artist magnific. La un moment dat, Hatházi András se metamorfozează în actor de *stand up comedy*. Pompeius al lui e un fel de Alfred Doolittle, actorul se joacă pe registrele fonetice ale limbii, își denaturează voit rostirea, maghiara se contaminează cu româna, caricaturează alte idiomuri ceva mai colorate, comicul e acaparator, nebunatic, dar riguros controlat de interpret. Funcțiile de bufon ar trebui, conform vrierii lui Shakespeare, să fie deținute în totalitate de Lucio, interpretat *sans défaut* de Dimény Áron. Langhoff vrea altfel și i le distribuie atât lui Pompeius, cât și Temnicerului, magistral jucat de Biró József.

Extrem de complex se arată Angelo, a cărui interpretare a fost încredințată lui Bogdán Zsolt. Rece, ascunzându-și natura reală, viciile, defectele, amintind câteodată de Peter O'Toole, cel din *Noaptea generalilor*, fără excesele specifice personajului din film, Angelo, jucat de Bogdán Zsolt, păstrează fărâma de umanitate ce, până la urmă, justifică iertarea. Bogdán Zsolt e iarăși în mare formă, dar devine absolut senzațional în momentul în care personajul lui își recunoaște limitele și e nevoit să își admită tarele. Mă gândesc la momentul petrecut în vecinătatea pianului, unul în timpul căruia realmente te trec, pe tine, spectator, fiorii.

Frumoasă, delicată, cu izbucniri umane ce dovedesc o remarcabilă combustie interioară, o trăire a rolului, subtil conjugată cu distanțarea de tip brechtian, e Pethő Anikó (Isabela), în vreme ce Kató Emöke are evoluții perfect diferențiate, în funcție de rolurile în care evoluează (Doamna Răsfrecată, Mariana, Groaznic). Sunt buni, foarte buni, fiecare în parte și toți laolaltă, revalidând condiția de *trupă* autentică (nu voi repeta niciodată îndeajuns cuvântul!) a actorilor Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca actorii Orbán Attila (Escalus, funcționarul perfect, căruia îndatoririle îi cer să fie lipsit de personalitate și, deopotrivă, să fie neinteresant, prin felul în care își joacă rolul actorul fiind, din contră, cât se poate de interesant), Szücs Ervin (Claudio), Keresztes Sándor (Cot), Buzási András (Spumă), Köllő Csongor (etern turmentatul Bernardino), Varga Csilla (Julieta, Maica Francesca, Fatima).

Conduși de bagheta farmecată a lui Matthias Langhoff care, după cum lesne se poate vedea a interpretat *con brio* rolul lui Prospero, actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj marchează o mare izbândă. Iar dacă ne amintim că la începutul anului aceeași trupă ne-a dăruit neuitatul *Strigăte și șoapte*, în regia lui Andrei Șerban, dacă luăm în calcul faptul că, până la sfârșitul lui 2010, tot acolo ne vor fi oferite două spectacole în regia lui Tompa Gábor, atunci chiar că putem spune cu îndreptățire că, din punct de vedere teatral, anul în curs aparține Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Trei în unu

Teatrul de Stat din Oradea- Trupa *Iosif Vulcan* - GIRODINA de Jean-Claude Carrière; Traducerea- Cornelia Sarkozi; Regia artistică, scenografia și ilustrația muzicală - Petre Panait; Cu - Corina Cernea, Petre Ghimbășan, Șerban Borda, Petre Panait; Data premierei - 25 septembrie 2010

Ca și anul trecut, Secția română a Teatrului de Stat din Oradea (se mai cheamă ea ori ba Trupa *Iosif Vulcan* e mai greu de spus, iar dacă nu se mai cheamă e rău, e foarte rău!) a decis să își deschidă stagiunea pentru adulți cu un spectacol de teatru scurt. Ba chiar cu două, fiindcă premierei cu *Girodina* i se va alătura curând (la ora când rândurile acestea vor vedea lumina tiparului timpul viitor va trebui înlocuit cu cel trecut) cea cu *Soare pentru doi*. Dacă punem la socoteală că Teatrul orădean a organizat anul acesta, după o întrerupere de cinci ani, Festivalul de Teatru Scurt (FTS), alăturarea aceasta de spectacole într-un act ar putea părea parte dintr-un program, tot la fel cum tot despre program s-ar putea bănuși că ar fi fost vorba după menționarea amănuntului, deloc nesemnificativ, că ambele premiere se bazează pe texte ale unor dramaturgi de limba franceză - Jean-Claude Carrière, respectiv Pierre Sauvill. Nici vorbă însă despre toate acestea. Realitatea e că atât la *Girodina* cât și la *Soare pentru doi* repetițiile au început într-un moment în care fosta conducere a Secției române nici măcar nu se gândea că Festivalul ar putea fi organizat, iar despre apetitul subit pentru literatura dramatică franceză ar fi o iluzie să se creadă că ar fi existat. De fapt, în

cazul ambelor spectacole a început să se lucreze din voința unor actori ce se cam plictiseră de inerție, de stat degeaba și de distribuții întocmite pe prietenii și cumetrii. Spun toate acestea nu pentru a mai reaminti trecutei direcțiuni doar câteva dintre motivele ce trebuiau cu mult mai înainte să îi determine înlocuirea, ci din dorința și din speranța că noua conducere să nu mai repete vechile greșeli.

În spectacolul cu *Girodina*, actorul Petre Panait, în tripla ipostază de regizor, de scenograf și de ilustrator muzical (celor trei li se asociază și cea de replicant invizibil, prezent doar cu vocea) a asociat trei miniaturi dramaturgice semnate de Jean-Claude Carrière (*Girodina*, *Circuitul normal* și *Ușa*). Prima și ultima sunt evident marcate de teatrul absurdului în descendența cărora se situează (*Girodina* e de factură ionesciană, *Ușa* amintește de Mrožek), iar lucrul acesta a fost bine sesizat de Petre Panait, textul median (*Circuitul normal*) mi s-a părut mult mai original și mai interesant deoarece vorbește despre *voluptatea* de a fi informator, despre cum cel ce e silit ori își asumă de bună voie această îndeletnicire ajunge să fie pasionat ba chiar absorbit de ea. Nu exclud ca preferința mea pentru *Circuitul normal* să fie, în bună parte, explicabilă prin detaliul că, în chiar zilele în care am văzut spectacolul, a revenit pe tapet discuția despre diverși intelectuali români de marcă ce au făcut pactul cu Securitatea (de fapt, dezbaterea a reînceput în primăvară, odată cu apariția memoriilor lui Adrian Marino și a fost reluată după ce tot la Editura *Polirom* a fost tipărit, sub titlul

Eu, fiul lor, dosarul, mai exact dosarele, de urmărire informativă a poetului Dorin Tudoran). Am găsit în *Eu, fiul lor* note date de nume importante din cultura românească și am observat că, pe măsură ce anii treceau iar respectivilor le *curgea vechimea* în această îndeletnicire, notele lor deveneau tot mai bogate în detalii, scriitura dobânda tot mai multă dedicație și implicare. Or, lucrul acesta e excelent relevat de *Carrière în Circuitul normal*.

Însă dincolo de aceste detalii cu caracter strict personal (care fac ca o anume montare să devină mai interesantă și mai ofertantă pentru un anume spectator decât pentru altul), e limpede că *Circuitul normal* e și cea mai realizată parte a spectacolului

orădean. E cea în care Petre Ghimbășan (interpretul Informativului) e foarte bun, actorul având chiar unele momente de virtuozitate. De fapt, *Girodina*, în ansamblul său, e ceea ce se cheamă îndeobște *un spectacol de actori*, fapt ce nu exclude însă nicidecum importanța regizorului. E evident că cei trei interpreți - Corina Cernea, Șerban Borda și Petre Ghimbășan - au lucrat cu dăruire, că au vrut să dea tot ce e mai bun. În bună parte, au reușit. Ar fi izbândit încă și mai mult dacă regizorul spectacolului ar fi fost puțin mai atent la *finisaje* și la acordul fin, dacă le-ar fi cerut colegilor lui să renunțe la o seamă de îngroșări, la rostiri prea încărcate de patetism și la o seamă de teatralisme și trăirisme.

Ritualizarea contradicțiilor

Teatrul Nottara din București- TRUE WEST de Sam Shepard; Regia artistică - Alexandru Măzgăreanu; Scenografia - Vladimir Turturică; Cu - Ion Grosu, Șerban Gomoi, George Alexandru, Ruxandra Sireteanu; Data reprezentației - 27 septembrie 2010

Teoriile lui Antonin Artaud au avut un puternic impact asupra literaturii dramatice americane din secolul al XX-lea. Sam Shepard, binecunoscut publicului românesc în dubla lui ipostază de actor și dramaturg, se numără printre acei scriitori ce s-au străduit să implementeze teoriile omului de teatru francez în scrierile lor. Shepard a creat personaje a căror luptă cu forțe antagonice a cerut montări de factură, dacă nu cumva chiar tipic artaudiene. În cartea *Teatrul european - Teatrul*

american (Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 1998), Odette Cauffman-Blumenfeld sublinia că atât Sam Shepard cât și alți dramaturgi ori practicieni teatrali (mai cu seamă cei de la *Living Theater*) au transpus teoriile lui Antonin Artaud în uluitoare manifestări de *teatru total* în care lumina, sunetul, mișcarea, complexul vizual urmăreau includerea spectatorilor într-o experiență ritual-teatrală complexă. Cercetătoarea socotea că s-ar putea chiar spune că multe dintre piesele lui Shepard, centrate pe proiectarea visurilor, a conflictelor dintre personaje și a luptei pentru reconcilierea forțelor contrarii din psihicul uman se pretează unor astfel de montări în care ritualizarea contradicțiilor completează extrem de util epicul, narațiunea.

Protagoniștii din *True West (Vestul adevărat)*, piesă scrisă de Sam Shepard

în anul 1980, pe care o vedem pe scena Teatrului Nottara, într-un spectacol sigur desenat regizoral de foarte tânărul Alexandru Măzgăreanu, director de scenă aflat la primii pași în profesie, dar a cărui evoluție artistică și profesională e limpede de pe acum că se cuvine urmărită cu maximă atenție, au o natură antagonică. E vorba despre doi frați. Primul se numește Austin, ființă așezată, ordonată, calmă, care și-a formulat un ambițios și clar proiect de viață - esențială e dorința lui de a deveni un scenarist hollywoodian de succes. Cel de-al doilea se cheamă Lee și e un tânăr frust, dezordonat, a-social, mereu situat în afara legii. Rolurile se vor metamorfoza încet-încet, substituirea identităților e tot mai evidentă, dar și mai dură, Austin va parcurge drumul dureros al autocunoașterii ce culminează cu recunoașterea de către acesta a realității că *nu-i nimic real aici, Lee, iar cel mai puțin real sunt eu însumi*. Unul dintre exegeții americani ai piesei - Tucker Orbison - aprecia chiar că *True West* dramatizează confruntarea dintre *eul conștient* (Austin) și *forțele psihice ascunse* (Austin). Metamorfoza interioară a personajelor este subliniată vizual prin modificările operate în spațiul scenografic. Camera perfect ordonată în care locuiește pentru o perioadă Austin (el e fiul cel bun, chemat de mama plecată într-o călătorie în Alaska să-i îngrijească florile pe durata absenței) devine treptat un spațiu al dezordinii, al mizeriei, al gunoierului. Și toate acestea pe măsură ce Lee își impune temperamentul haotic și violent. Asta în vreme ce Austin pierde controlul asupra propriei persoane, iar primitivismul tot mai accentuat devine predominant. Un primitivism natural, s-ar zice, dacă ținem seama de remarcă

Lyndei Hart care, observând similitudinile dintre Artaud și Sam Shepard, chipul în care francezul l-a influențat pe american, ajungea la concluzia că, asemenea lui Artaud, Shepard se simte atras de culturile primitive și de trecutul eroic, unde viața rituală și instinctuală dobândește un ascendent asupra structurilor cognitive ale civilizației.

Alexandru Măzgăreanu ne propune o lectură limpede, coerentă și extrem de fidelă a textului lui Shepard. Până și imaginea finală din spectacol - lumina se stinge pe fondul unui tablou în care îi zărim pe cei doi frați în poziții de luptă - se regăsește în textul scris. Doar revărsarea de nisip din diversele compartimente ale unui dulap aflat în camera cu pricina (scenografia - Vladimir Turturică) nu e sugerată de scriitorul american și, la o adică, nu îi prea văd rostul în spectacol fiindcă introduce o încercare de metaforizare surprinzătoare la capătul unui continuum de un realism frust, realism exacerbat, realism în clocot. Fidelitatea aceasta față de partitură poate părea o curiozitate fiindcă în vremea din urmă ne-am cam obișnuit cu infidelitatea ridicată la rangul de marcă de identificare a regizorilor aflați la primii pași în profesie. Ea mi se pare însă a reprezenta un semn indubitabil al seriozității cu care își înțelege rostul tânărul regizor. Ceea ce îl distinge de colegii lui de generozitate e rigurozitatea lucrului cu actorii, atenția acordată situațiilor, stărilor, relațiilor. Alexandru Măzgăreanu știe foarte bine că arta regiei e arta autoexprimării, dar știe la fel de bine că aceasta nu se poate obține fără actori și în absența lucrului minuțios cu aceștia. Deja binecunoscutul Ion Grosu face o echipă demnă de toată lauda cu foarte tânărul Șerban Gomoii, astfel încât *com-*

petiția dintre cei doi frați e mai mult decât credibilă, așa încât se urmărește cu sufletul la gură. Cineva, care se afla în sala de spectacole în imediata mea vecinătate, a murmurat admirativ în timpul reprezentației, văzând jocul celor doi actori - *ăștia nu joacă, trăiesc!* Iar dacă ne reamintim matricea

artaudiană în care și-a turnat Shepard piesa, observația în cauză consfințește reușita lor și a directorului de scenă.

George Alexandru în rolul impresarului tipic și găunos și Ruxandra Sireteanu, interpreta Mamei, au, la rândul lor, evoluții de calitate.

Vieți paralele

Teatrul Sică Alexandrescu din Brașov - AUTOSTRADA de Neil LaBute; Traducerea - Diana Iliescu; Un spectacol de Adrian Iclențan; Cu - Demis Muraru, Iulia Popescu, Mircea Andreescu, Carmen Moruz, Ciprian Mistreanu, Oana Hodade, Gabriel Costea, Mirela Borș; Data reprezentației - 29 septembrie 2010

Neil LaBute (născut în 1963), socotit de unii comentatori drept unul dintre cei mai proeminenți exponenți ai generației sale, de alții un scriitor de literatură dramatică mai mult decât *discutabil*, deopotrivă scenarist și regizor, nu e tocmai un nume necunoscut publicului de teatru din România. *Forma lucrurilor* și *Bash. O trilogie contemporană* s-au jucat (*Forma lucrurilor* încă se mai joacă) la Teatrul ACT ori la Teatrul fără frontiere din București, *Niște fete* a făcut recent o frumoasă figură în repertoriul Teatrului *George Ciprian* din Buzău. *Autostrada (Autobahn)*, piesă cu structură inelară, scrisă în anul 2005, de fapt o succesiune de șapte secvențe (unele dialoguri, altele monologuri sau monoloage, cum doriți) a mai figurat în repertoriul unui Teatru din

România (e vorba despre Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara) și i-a prilejuit regizorului Radu Apostol un bun spectacol, el alegând atunci pentru reprezentare cinci dintre situațiile dramatice imaginate de LaBute.

Neil LaBute a pornit în scrierea lui de la o constatare cât se poate de simplă. Omul modern a ajuns să își petreacă în mașină un număr consistent de ore din viață. La volan ori alături de cel care conduce ajungem să ne spunem ceea ce ar fi firesc să ne spunem în intimitate, să ne îndrăgostim ori să ne despărțim, să ne recunoaștem sau să ne facem că ne recunoaștem derapajele morale, unele dintre ele foarte grave, să credem că obținem iertări, să ne împăcăm ori să ne mințim pe noi înșine, să ne torturăm ori să ne înșelăm semenii. Mașina e locul în care se consumă o falsă comunicare, spațiul în care ne jucăm de-a comunicarea.

Patru dintre secvențele din *Autostrada* reprezintă substanța dramaturgică a spectacolului regizat la Teatrul *Sică Alexandrescu* din Brașov de Adrian Iclențan, absolvent de puțină vreme a Secției de specialitate a Universității de Artă Teatrală din Tîr-

gu Mureș. Ideea montării spectacolului i-a venit, de fapt, directorului Teatrului brașovean, regizorul Claudiu Goga, care a văzut la Gala *Hop*, secțiunea Grup, una dintre secvențe, cea de început, regizată de Adrian Iclenzan și avându-l printre interpreți pe Ciprian Mistreanu. Claudiu Goga i-a invitat pe cei doi la Teatrul pe care îl conduce, Adrian Iclenzan a întocmit o distribuție foarte bună, i-a convins pe unii dintre actorii brașoveni că poți face un rol bun chiar și atunci când nu ai nici o replică (așa stau lucrurile cu Carmen Moruz și cu Gabriel Costea, acesta din urmă semnând, cu ajutorul mimicii și gesturilor o creație remarcabilă). *Autostrada e*, la Teatrul *Sică Alexandrescu*, un spectacol alcătuit, în realitate, din două dialoguri și două monologuri, o mostră de teatru minimalist de foarte bună calitate, în care tânărul director de scenă mizează cu succes pe actori.

Adrian Iclenzan nu face apel la secvențe filmate, așa cum a făcut Radu Apostol, pentru a îmbogăți imaginea scenică. Patru scaune sugerând automobilul, o sumedenie de cutii goale de bere ori de Cola și altele asemenea, așa cum vezi pe orice autostradă, scurte cortine muzicale și mai ales opt actori buni, bine dirijați

de un regizor de care probabil că vom mai auzi, iată că ajung pentru un spectacol bun.

Un soț insensibil își terorizează soția, supunând-o unui adevărat interogatoriu spre a afla cât mai multe despre o întâmplare mai mult decât neplăcută căreia aceasta i-a fost victimă (Ciprian Mistreanu și Oana Hodade). Un bărbat frust, cumulând toate viciile posibile, prelungește o relație ce pare a nu mai avea nici un viitor (excepțional Mircea Andreescu, alături de Carmen Moruz). O tânără mai mult decât abilă de joacă, cu o abilitate desăvârșită, planurile prietenului ei care se cam gândește să o părăsească (savuroși Iulia Popescu și Demis Muraru). O soție inteligentă și vorbăreată se joacă de-a șoarecele și pisica cu bărbatul ce ar vrea să uite că a comis o faptă abominabilă (Mirela Borș și Gabriel Costea). Și astfel Teatrul *Sică Alexandrescu* din Brașov își mai înscrie în palmares o izbândă, contrazicând așa cum se cuvine, prin spectacole, mofturile unor cronicărese superficiale care edictează fără nici un temei, dar cu ifose de atotcunoscătoare că *Goga nu are trupă*. Ei, uite că are și are și fler în conducerea Teatrului.

Reușită parțială

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț-YERMA de Federico Garcia Lorca; Traducerea - Andrei Ionescu; Adaptarea - Ungvári-Zrini Ildikó; Regia - Béres László; Coregrafia - András Lóránt; Scenografia-Dobre Kóthay Judit; Muzica-Eusebio Zeno Apostolache; Cu - Isabel Neamțu, Horia Suru, Cezar Antal, Andrea Gavrilu, Nora Covali, Ecate-

rina Hâțu, Loredana Grigoriu, Adina Suci, Cătălina Ieșeanu, Gina Gulai, Dragoș Ionescu, Matei Rotaru, Daniel Beșleagă, Rareș Pârlog; Data reprezentației - 18 octombrie 2010

Exegeții continuă să îl socotească pe Federico Garcia Lorca unul dintre cei mai importanți scriitori de literatură dramatică ai secolului trecut, opera sa e în continuare studiată în instituțiile de

învățământ superior filologic și teatral, mai toată lumea știe că pe lângă *Nunta însângerată* și *Casa Bernardei Alba* pe fișa lui de creație mai figurează câteva texte importante, așa cum sunt *Mariana Pineda*, *Yerma* ori *Minunata pantofăreasă* sau *Dragostea lui Don Perimplin cu Doña Belisa*. E multă pasionalitate în opera dramaturgului spaniol, multă trăire intensă, multă incandescență, senzualitate dusă până la limita demenței. Piesele dramaturgului spaniol oferă carevasăzică partituri generoase de natură să tenteze actorii. Tocmai de aceea e destul de greu de explicat de ce regăsim, în vremea din urmă, atât de rar în repertorii opera lui Lorca, iar dacă o regăsim ea e percepută mai degrabă asemenea unui *colac de salvare* pentru normele actrițelor. Se montează la repezeală și destul de neglijent aproape în exclusivitate *Casa Bernardei Alba*, însă în pofida faptului că acest text a prilejuit câteva spectacole în ultimii 20 de ani, doar cel montat în 1994 de Felix Alexa pe scena Teatrului Național din București, cu Florina Cerceș în rolul titular, îmi stăruie în memorie. *Nunta însângerată* a cunoscut o versiune scenică exemplară la Teatrul *Tamási Áron* din Sfântu Gheorghe și a propulsat definitiv în prim-planul vieții teatrale românești un regizor- Bocsárdi László - care a confirmat prin multe dintre înfăptuirile sale scenice ulterioare. *Don Perimplin* sa mai jucat pe la Ploiești ori Râmnicu Vâlcea și cam atât. Nici memoria proprie, nici rudimentarele mijloace de informare de care dispunem, în absența unei instituții a cărei menire ar fi aceea de a conserva și cultiva istoria spectacologiei românești și nici măcar atât de îndatoritorul domn Google nu mi-au

sărit în ajutor așa încât îmi e imposibil să spun când a fost jucată ultima oară, pe o scenă românească *Yerma*. În ceea ce mă privește, recunosc că spectacolul de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, văzut în deschiderea ediției din anul 2010 a Festivalului *Pledesz pentru tine(ri)*, e primul în care iau cunoștință cu textul lui Lorca și altfel decât prin lectură. Montarea de la Piatra Neamț, fundamentată pe o versiune scenică semnată de Ungvári-Zrini Ildikó, semnată regizoral de Béres László, e destul de departe de ceea ce s-ar putea numi spectacolul perfect. Dar neînsemnată nu e. Nu e nici suficient de tensionată, nici îndeajuns de suplă și precisă, nici atât de percutantă precum mi-aș fi dorit-o. Dar chiar și așa, am recunoscut în *Yerma* una dintre cele mai impresionante lucrări din literatura dramatică universală. Mersul drept, semeț pe care îl asigură spectacolului coregrafia datorată lui András Lóránt nu poate, din păcate, contracara deficitul de concentrare a materialului dramaturgic și nici deficiențele lucrului cu actorii, lipsuri care cad în sarcina și responsabilitatea directorului de scenă. E curios că edificiul scenic se înclină tocmai acolo unde spectacolul se bazează pe resursele teatrului dramatic și dobândește dorita siguranță în momentele lui dansate. Lucru ce se vede cu ochiul liber în primul rând în evoluția contradictorie a actorului Horia Suru, interpretul lui Juan, absolut fermecător dansând (în dansul final Horla Suru e magistral), dar mult mai puțin convingător atunci când trebuie să rostească text. Altfel spus, și lucrul poate fi extrapolat și în cazul celorlaltor componente ai distribuției, meticulozitatea, aspirația spre perfecțiune ce au caracterizat lucrul cu

András Lóránt nu și-au aflat pandantul în celelalte compartimente din care ar fi urmat să se zămislească unitatea montării. Aceasta e deficitară, ea e generatoare de rezerve ori insatisfacții. E cum nu se poate mai bine că spectacolul valorifică expresivitatea corporală a actorilor, e însă mult mai puțin bine că au fost lăsate de izbeliște calitatea și claritatea rostirii. Cu atât mai mult cu cât, deși dansul reprezintă o componentă de primă mărime în structurarea și articularea ansamblului, *Yerma* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț contează, în chip esențial, pe o altă formulă stilistică predominantă, pe o altă matrice decât cea a teatrului-dans. Iată și motivul pentru care mă grăbesc să subliniez că, deși tentantă, compararea acestei montări cu cea a *Nunții în sânge*, în varianta amintită mai sus, e înșelătoare și foarte puțin profitabilă la o judecată ceva mai atentă.

I se pot, așadar, reproșa multe - și multe lucruri de substanță, nu doar de detaliu - regiei lui Béres László, dar ar fi nedrept să nu i se recunoască și meritele. Tânăra director de scenă a citit *Yerma* într-o antiteză nedeclarată, dar asumată cu *Casa Bernardei Alba*. Această din urmă piesă e una *de interior*, totul se consumă în citadela, în cazemata durată de Bernarda, asediată numai de imaginea invocată sau de trecerile enigmatice ale lui Pepe Romano, care e o prezență absentă. În *Yerma*, dimpotrivă, toate întâmplările se petrec la vedere, satul, colectivitatea, privirea, destinul, împlinirile și vorbele celorlalți înseamnă prezențe reale și tot atâtea presiuni suplimentare pentru protagonistă și intimitatea ei, o protagonistă cel mai adesea cu nuanțe fine jucată de Isabela Neamțu, care astfel trăiește încă

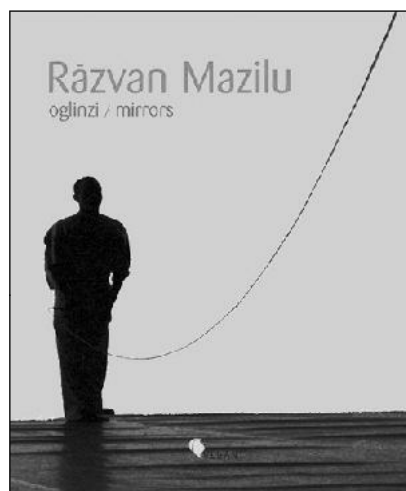
și mai acut obsesia sterilității ca și asediul celor din jur asupra propriei vieți și tragedii. Tocmai de aceea scenografa Dobro Kothay Judit a plasat în centrul scenei patul conjugal și tot din același motiv regizorul și semnatara decorurilor au recurs la o dublare a utilizării procedurii punerii în oglindă. Toate evenimentele, mai exact spus non-evenimentele, din casa Yermei și a lui Juan sunt comentate cenzurate și *oglinzite* de colectivitate, iar ideea e abil relevată scenografic, cu consecințe benefice asupra ansamblului. Contribuie la aceasta întreaga distribuție, dinamica jocului ei, însă mențiuni speciale merită Andrea Gavrilu, mereu remarcabilul Cezar Antal (care semnează o apariție demnă de toată lauda în infirmul Victor, apariție marcată actoricește de însemnele virtuozității) și Lucreția Mandric, pe care aș fi dorit-o însă încă și mai pătmașă în secvența descântecului.

Yerma la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț e numai o reușită parțială. Dar chiar și astfel, ea înseamnă infinit mai mult decât orice bagatelă desăvârșit lustruită. Important e că, în pofida defectelor sale, spectacolul răspunde în bună parte imperativului formulat de Federico Garcia Lorca însuși care aprecia că *teatrul cere ca personajele să apară pe scenă îmbrăcate în poezie, existând totodată în carne și oase. Trebuie să fie atât de umane, atât de tragice, legate de viață și de prezent cu atâta forță, încât să-și poată revela tradițiile, să-și facă înțelese durerile, iar buzele lor să redea valoarea cuvintelor pline de pasiune și de silă*. Dacă și capitolele *buze și vorbe* ar fi fost mai bine acoperite în montare, reușita ar fi avut șansa de a fi deplină.

Cartea de teatru

Mircea Morariu

Dansând colorat



Răzvan Mazilu - *Oglinzi*
Editura Vellant, București, 2010

Am cumpărat către sfârșitul acestei veri capricioase, agitate nu doar meteorologic, ci și social, o vară din care am ieșit trist, obosit, deziluzionat, o vară a inutilității disperate, o carte frumoasă ca un poem. O carte nu atât *de citit*, deși conține și texte-mărturii semnate de Alex Leo Șerban, Maia Morgenstern, Gigi Căciuleanu, Alexandru Dabija, Adriana Babeți, Ioan Tugearu, Philippe Trehet, ci mai curând *de privit* și *de simțit*. O carte-balsam, o carte-izvor de apă vie, o carte ce m-a provocat la exerciții de memorie și de sensibilitate, de amintire și de re-construcție. Se cheamă *Răzvan Mazilu- Oglinzi-Mirrors* și conține superbe fotografii din minunate spectacole văzute, trăite, iubite, pe care în parte le-am comentat. *Portretul lui Dorian Gray*, *Un tango más*, *Bloch Bach* și *Umbre de lumină* de la Teatrul Odeon, *Răzvan Mazilu și invitații săi* de la Opera Națională din București ori *Urban Kiss* de la Operetă sau *Remember* de la Teatrul Național din Timișoara. Toate avându-l ca protagonist pe Răzvan Mazilu, dansator, coregraf, *actor*, da, actor de excepție, așa cum de excepție e și persoana omonimă. *Frumosul* acesta *nefrumos*, după cum îl numește Gigi Căciuleanu, răsfățat și generos deopotrivă, hedonist și ascet în egală măsură, imprevizibil dar consecvent cu sine și cu ceea ce, cu îndreptățire, socotește a-i fi menirea pe această Lume, adică *Dansul* (cândva, într-un interviu din *Dilema veche*, Răzvan spunea că cea mai mare nenorocire ce i s-ar putea întâmpla ar fi aceea de a nu mai putea dansa), omul acesta special pe care îl cunosc de vreo 15 ani și cu care se întâmplă, spre bucuria mea, să fiu prieten *de departe-aproape* cam tot de atâția, despre care mi se pare că știu aproape totul

238

dându-mi seama că, în fond, nu știu mai nimic căci la fiecare întâlnire artistică mi se revelează a fi *altfel*, e surprins în fotografii datorate unor profesioniști ai imaginii precum Mihaela Marin, Egyed Ufó Zoltán, Iulian Ignat, Dinu Lazăr, Cornel Lazia.

Preț de câteva zile am revenit asupra albumului apărut la Editura *Vellant*. Am încercat exerciții de memorie, dorind, stimulat de fotografiile din el, să recompun cu mintea spectacolele cu pricina. Am căutat propriile mele cronici, cele în care am încercat să scriu despre spectacolele în care a evoluat Răzvan Mazilu. Și mi-am dat seama că acele rânduri, prost ori bine scrise, risipite prin ani, în diverse reviste de cultură, nu mă prea ajută la nimic. Nici nu prea erau ele, la urma urmei, cronici. Ci mărturisiri. Avea, așadar, dreptate George Banu, când nota în cartea *Teatrul memoriei* (Editura Univers, București, 1993) că *evenimentul trecut subzistă pentru viitor doar dacă stârnește în martor nu atât un discurs critic, cât un discurs artistic, în care amintirea și subiectivitatea, experiența și dorința se întrepătrund*. Citisem la timpul potrivit cartea teatrologului francez de origine română, dar mărturisesc că nu m-am gândit la ea, deci nici la pasajul menționat mai sus, atunci când eu însumi, în finalul cronicii la *Portretul lui Dorian Gray*, cronică apărută în nr. din septembrie 2005 al revistei *Familia*, scriam că nu sunt deloc tentat să formulez obiecții la adresa respectivului spectacol, cu toate că eram perfect conștient că e unul imperfect. Imperfect, dar copleșitor. Unul dintre acele spectacole - zece-douăsprezece la număr, la care m-am lăsat topit, la care m-am simțit împăcat cu mine și cu teatrul. Simțeam atunci, în luna mai a anului 2005, când am izbutit să văd *Portretul...*, nu la București, ci la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, la destulă vreme de la data premierei, că eu, profesionist al obiecției, e mai bine să nu vorbesc despre defecte. Și asta nu din alt motiv decât din acela că eram obsedat de ansamblul copleșitor prin frumusețea lui. O frumusețe pe care fotografiile din albumul *Oglinzi* izbutesc să o oglindească în bună, nesperat de bună parte. Dacă totuși am scris atunci despre *Portretul lui Dorian Gray*, am făcut-o deoarece eram conștient că frumusețea montării s-ar putea să aibă asupra mea efecte perverse, să se metamorfozeze în boală, dacă nu aș fi împărtășit-o cu alții. Recunoșteam că rândurile mele de acum un lustru erau mai cu seamă valorificarea șansei de a păstra o bucurie, dar și aceea de a mă elibera prin cuvânt de ceva ce, neîmpărtășit, ar fi putut lesne să se transforme într-o traumă asemănătoare celei care l-au făcut odinioară pe Poet să exclame *Je suis hanté!*

Dintre toate spectacolele reamintite de fotografiile din *Oglinzi*, *Portretul lui Dorian Gray* (căruia i se rezervă, de altminteri, partea cea

mai consistentă a cărții) îmi e cel mai drag. O montare gândită din perspectiva ideologiei frumuseții, a seducției acesteia, a pericolului estetizării excesive a acesteia. În scena-pilot, scenă-temă ce reflecta portretul nud al lui Dorian Gray, bărbatul matur, /Dorian Gray-adolescentul (interpretat de Vlad Ilcenko), Răzvan se arătase drept actorul fără cusur. O fotografie din album surprinde magistral momentul. Scena în care *seara, la opt și jumătate, îmbrăcat cu o distincție desăvârșită și purtând la butonieră un buchet bogat de violete de Parma, Dorian Gray fu introdus cu plecăciuni nesfârșite în salonul unde trona lady Norborough* (jucată de Irina Mazanitis) era, la rândul ei, una de o frumusețe stranie. Protagonistul spectacolului, dansatorul Răzvan Mazilu, căruia eu i-aș fi acordat atunci, din toată inima, un premiu de actorie, emana un farmec și o atracție diavolești. Personajul mut al lui Răzvan, aflat ba în distribuție complementară, ba în distribuție contrastivă cu cel al Povestitorului (ambivalența și ambiguitatea voită a relației e iarăși admirabil surprinsă de o fotografie din care răzbate înclăștarea), jucat de Dan Bădăraș, îl confirmau pe Oscar Wilde, care scria că *poate că omul nu se simte niciodată mai în largul său, decât atunci când joacă teatru*. Iar în *Portretul lui Dorian Gray*, Răzvan Mazilu juca teatru dansând. Jocul său se înfățișa într-o orchestrare simfonică, fremătând de nuanțe, cristalizând acorduri grave, trăiri cu o incandescență ce se transmiteau spectatorului care se simțea răscolit. Atunci, la acel spectacol, am avut sentimentul că se mai întâmplă ca teatrul să nu trebuiască neapărat *auzit și văzut*, ci mai întâi și precumpănitor simțit. Tocmai în zilele acestea când scriu, mi se întâmplă să citesc cartea lui Ion Vianu *Amor intellectualis - Romanul unei educații* (Editura Polirom, Iași, 2010), un roman foarte puțin roman, în cel mai bun caz *roman autoficțional*, dacă nu chiar memorialistică de cea mai bună calitate. O mătușă i-a spus odată, pe atunci adolescentului Ion Vianu, că muzica nu trebuie înțeleasă. Ci ascultată. *Să ascuți e mai mult decât să auzi*, spunea mătușa cu pricina. Cred că și la teatru se cuvine câteodată nu să înțelegi, nu să vezi, nici să auzi, ci să simți. Asta mi s-a întâmplat mie la spectacolul *Portretul lui Dorian Gray* în primul rând datorită lui Răzvan Mazilu. Dansul acaparator al artistului se distingea prin însușirea de a fi descărcat de teatralismul cu poză, în locul acesteia apărând benefic tensiunea lăuntrică a prihănirii, ascunsă de o frumusețe exterioară ce cucerea și înspăimânta deopotrivă, dovedind finalmente că nu e chip să se evite naufragiul.

Cu ceva asemănător aveam să mă întâlnesc patru ani mai târziu în spectacolul *Remember* după Mateiu Caragiale, de la Naționalul timișorean, unul al viselor stranii și al întâmplărilor trăite, al *dandyismului* și al reversului acestuia. Interpretându-l pe Aubrey de Vere, Răzvan Mazilu îi

surprindea acestuia calitatea de *podoabă a omenirii*, dar și straniețea și satanismul, ca și natura sa *artistă* și însușirea de *natură artificioasă*. Momentul în care Aubrey de Vere, până mai adineuări un bizar și un provocator al diurnului apărea înveșmântat în rochie, insinuându-se drept un straniu al nocturnului (dansul lebedei rănite era, sper că *mai este* încă, unul antologic) îmi e și azi viu pe retină și în memorie. Cum viu îmi e întreg spectacolul *Umbre de lumină* de la Teatrul Odeon (în colaborare cu Fundația PerfoRM) în care, prin forța de semnificare a corpului său, dar și a vocii care rostește ceea ce ar fi copertele verbale ale spectacolului, Răzvan Mazilu, singur în scenă, ne spune sau, mai curând, *scrie* în limbaj teatral o superbă, o copleșitoare, o intens umană, o pasională poveste despre cuplu. Să ne mai mirăm atunci că acest spectacol, ca și altele în care dansează, în care *joacă* Răzvan Mazilu se desfășoară întotdeauna cu casa închisă? Să ne mire că omul acesta, atât de discret în ceea ce privește viața lui personală, care nu dă interviuri spre a-și face publicitate, ci doar atunci când are de comunicat idei fundamentate pe lecturi serioase și temeinic asimilate, deschis și enigmatic deopotrivă, e un preferat al publicului?

Mi-am mai amintit, parcurgând și revenind o dată și încă o dată asupra albumului *Oglinzi*, de o dimineață cețoasă de noiembrie, din ediția din 2006, cred, a Festivalului Național de Teatru, când i-am văzut pe Răzvan și pe Monica Petrică în *Un tango más* de la Odeon. Erau programate două reprezentații, una la imposibila oră 10 dimineață, cea de-a doua la o oră ceva mai *normală*. Vorbisem cu Răzvan înainte, mă rugase să o aleg pe cea de la ora *normală*. Nu știu de ce nu i-am respectat dorința. S-a întâmplat să îl întâlnesc pe artist la intrarea în Teatru. Mi s-a părut supărat că alesesem ora aceea nepotrivită. A dansat, a *interpretat* tangourile din spectacol cu o pasiune, cu o *pasionalitate* ieșite din comun. Am avut impresia că Răzvan, îmbrăcat atunci în alb și negru, parcă ar vrea să se răzbune pe mine că făcusem o astfel de alegere, că îi trădasem prietenia, că vrea să *îmi arate el*. Sigur, totul se petrecea doar în imaginația mea, era efectul egolatriei mele de critic. Răzvan a fost și el, dar a fost și Monica Petrică, și ceilalți dansatori absolut magistrali. Semn că artistul adevărat poate înfrânge timpul și biologia neprielnice. Câtă dreptate are același Gigi Căciuleanu când scrie în textul pe care îl semnează în *Oglinzi* că Răzvan Mazilu e o *fotografie în alb și negru dansând colorat!*



Situații
Ulei pe pânză

La primire

Ioan Moldovan



IOAN MILEA - *Fulgurații*-le sunt o cărticică de mici poeme în care glasul cel mai suav al nimicului are o plinătate și o catifelare încântătoare, iar tu, Ioane, nu mai ești un „biet ucenic” (cum cu excesivă modestie te socotești), ci un maestru care își amestecă singur culorile.

*

NAOMI IONICĂ - Alegând drept titlu al primei dumitale cărți întregi un vers rilkean, ușor schimbat (*Cei singuri vor rămâne singuri*), iar al unei secțiuni un titlu pavesian, ne oferiți o sugestie a bunei interiorității culturale, în care, ca într-o zonă fertilă, fondul sufletesc elegiac, în îmbrățișare cu o imaginație inocentă, rodește poeme discrete și elegante, după cum bine spune poetul Andrei Bodi, prefațatorul.

*

DANIEL PUIA-DUMITRESCU - *Povești cu telecomandă* sunt poeme care îmi plac. Vin dintr-o sensibilitate autentică, bine controlată de inteligență și cultură, dintr-o tandră

percepție a realității, îmbogățită de o imaginație vivace, luminoasă și comunicativă și, nu în ultimul rând, dintr-o uimitoare pricepere a construcției poetice având ca imperativ împlinit farmecul colocvial al expresiei.

*

DUMITRU BĂDIȚA - „este jurnalist și scriitor”, cum șugubăț scrie pe pagina de prezentare. O fi, dar poet este sigur. Poezia lui „de o melancolie ludică și inteligentă”, scrie Radu Vancu în excelenta sa prefață la *Invitat la Săvârșin - poem în proză*, răspunde perfect programului tânărului autor: „pretind de la mine, ca poet, un singur lucru: să nu fiu un impostor”. După volumele *unghii lungi și cumsecade* (2005) și *Poeme preraphaelite* (2008), Dumitru Bădița nu e doar un invitat la Săvârșin, ci un invitat principal al poeziei adevărate. Unul care combină ca un prestidigitator simțul liric cu simțul umorului, rezultând ceva foarte plăcut la citit.

Pe urmele lui Iosif Vulcan, la Létavértes

Nu prea mai găsești vorbitori de limba română printre cei 7000 de locuitori ai orașelului ungar Létavértes (Leta Mare). Cu toate acestea, românii de acolo îl sărbătoresc în fiecare an pe Iosif Vulcan, întemeietor al revistei Familia, care și-a petrecut o parte a copilăriei în localitatea situată lângă granița cu România. Fac acest lucru de 17 ani, de când au fost reluate legăturile cu românii din Bihor. Atunci, o delegație formată din reprezentanți ai primăriei și ai Uniunii Culturale a românilor din Leta Mare a venit la Oradea, stabilind legături cu Direcția Județeană pentru Culte, Cultură și Patrimoniu Cultural Național Bihor, cu Muzeul Țării Crișurilor, cu Revista Familia și cu Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai”.

Iosif Vulcan nu e singurul motiv pentru care letanii sărbătorească în fiecare an, în prima jumătate a lunii noiembrie. Numeroase fire îi leagă de frații lor de peste graniță. Comunitatea greco-catolică de aici a ținut până în 1912 de episcopia greco-catolică de Oradea. Preotul protopop Nicolae Vulcan, tatăl scriitorului, se stabilise la Leta Mare în 1844, căsătorindu-se cu Victoria, sora lui Irinyi János, inventatorul chibritului. Scriitorul

Iustin Popfiu (1841-1882), protopop și preot, este înmormântat în curtea bisericii greco-catolice. Letanii le cinstesc memoria îngrijindu-le mormintele și le dedică o zi pe an pentru a-i sărbători, împreună cu bihoreni, așa cum se cuvine.

Și în acest an, la începutul lunii noiembrie, o delegație formată din reprezentanți ai Muzeului Țării Crișurilor, Prefecturii Bihor, Revistei Familia și ai Caritas Eparhial Oradea s-a deplasat la



Mormântul Victoriei Vulcan - familia Irinyi



La mormântul lui Iustin Popfiu

Létavértes pentru a participa la sărbătoarea comună a lui Iosif Vulcan și Irinyi János. Krizsán Gábor, președintele Asociației Culturale Române din Leta Mare, nu știe nici el românește, deși numele său ar trebui să fie Gavril Crișan. Își întâmpină oaspeții sosiți din Oradea, Holod și Săcueni în sala de cununii a primăriei, care se umple încet de localnici. Nu lipsește nici consulul României la Seghedin, Răzvan Ciolcă, fapt ce subliniază încă o dată importanța evenimentului pentru românii din această parte a Ungariei. După cuvintele de bun sosit, rostite de primarul Menyhárt Károly, care insistă asupra importanței legăturilor tranfrontaliere, consulul Ciolcă relatează că a aflat pentru prima dată despre Leta Mare din cartea lui Gheorghe Petrușan despre Iosif Vulcan și revista *Familia...*

Urmează depunerile de coroane la mormântul lui Iustin Popfiu, aflat în curtea bisericii greco-catolice,

după care asistăm la un moment emoționant: preoți români și maghiari oficiază împreună o slujbă de pomenire.

Depunem apoi coroane și jerbe la placa memorială a lui Iosif Vulcan, aflată pe o clădire din centrul orașului, pe care letanii au dăltuit, bilingv, următoarea inscripție: „În această comună și-a petrecut copilăria și tinerețea susceptibilă personalitatea eminentă a vieții spirituale românești, fondatorul revistei Familia și timp îndelungat redactorul ei, Iosif Vulcan (1841 – 1907), bun cunoscător al culturii maghiare, scriitor, traducător, adept și propagator al conviețuirii frățești a popoarelor noastre, membru al Societății Literare Kisfaludy.” Stângăciile acestui înscris - lesne de înțeles - se datorează traducerii din limba maghiară, în care a fost conceput inițial textul.

Ne prezentăm apoi omagiile la mormântul mamei lui Iosif Vulcan,

Familia – contact

Victoria, născută Irinyi, aflat în curtea școlii generale „Irinyi János”, „repusată la 16 sept. 1873, în etate de 60 ani”, după cum stă scris pe piatra funerară. Dedesubt, următoarele rânduri:

„Soția fidelă și mama de care
Mai bună în lume nu se află!
O plângu cu durere și făr’
mângâiere

Consortele, fiulu și noru-sa
În eternu amintirea ei!”

De aici, suntem invitați în noua sală de expoziții, dedicată lui Irinyi János, și în curtea fostului conac Lédig, unde s-a deschis în vara acestui an un muzeu etnografic, cu o sală de expoziții modernă,

unde se află excepționale piese de ceramică și mobilier țărănesc din Ungaria și Transilvania.

Aflăm că ultimul vorbitor nativ de limba română din Létavértes, Gheorghe Sima, a murit de câțiva ani. Dar moștenirea culturală e păstrată cu multă grijă în acest orașel de lângă granița cu România, mândru de trecutul și valorile sale. După cum se afirmă și în articolul dedicat evenimentului în săptămânalul românilor din Ungaria, „Foaia românească”, înaintașii îi obligă pe letani să nu uite cine sunt...

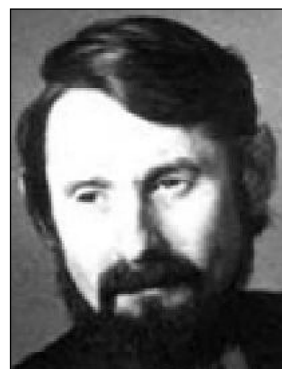
Alexandru SERES



Depunere de
coroane la placa
memorială
Iosif Vulcan

Parodia fără frontiere

Lucian Perța



Ana Karolina Dovaly

mascarada amicitiei
(din *Familia*, nr. 6/2010)

puteam
să-ți spun frumos,
stimată Ana,
sau Karolina, cu egal folos:
eu, numai eu port toată vina
că n-am fost la-nțelnire –
n-am putut acum,
a fost ceva, o...
o nenorocire;
în trei-patru cuvinte nicidecum
nu pot să-ți spun,
e sumbru,
e-o stare,
o existență...
în sfârșit,
îmi vine să urlu:
sunt căsătorit!!!

Ion Davideanu

Romanță romantioasă
(din *Familia*, nr. 6/2010)

Deasupra prafului din cort
încet se-așterne poezia,

Lucian Perța

nu e-n zadar niciun efort
s-o-mprăștiem pe toată glia -
de la Astoria pornind
frunze de plai o vor purta,
despre Poet tot povestind
cum iese El din sinea Sa,
cum aură avea, de vis,
cam invizibilă, ca vântul,
pentru acei ce-n zbor deschis
nu își puteau purta cuvântul -
vino, bunule cititor,
și-ascultă-i, rogu-te, romanța -
deasupra prafului, ușor,
Poetul își așterne viața!

Ioan Biroaș

peretele peșterii
(din *Familia*, nr. 7-8 / 2010)

îmi aduc aminte și-mi voi aminti permanent
de zidarii care mi-au construit prima vilă;
mai ales de unul, parcă făcut din ciment...
avea o roabă cât o cămilă,
sau, mă rog, puțin mai mică,
și, dom'le, scârțâia roaba aia
de se vedea cum pică
tencuiala de pe pereți pe unde trecea ea,
până la cărămidă -
și-mi mai aduc aminte, cu obidă,
c-atunci mi-a picat și mie inspirația
și-am scris primul distih memorabil:

scârțâie o roabă, ca mie versificația!
nu e bine unsă roata, probabil...