

FAMILIA
Revistă de cultură
Nr. 3 ● martie 2012
Oradea

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

Numărul este ilustrat cu reproduceri după lucrările artistului plastic **Ioan Augustin Pop**

**Seria a V-a
martie 2012
anul 48 (148)
Nr. 3 (556)**

FAMILIA

**REVISTĂ DE CULTURĂ
Apare la Oradea**

Seriile Revistei *Familia*

- ◆ Seria Iosif Vulcan: 1865 - 1906
- ◆ Seria a doua: 1926 - 1929
M. G. Samarineanu
- ◆ Seria a treia: 1936 - 1940
M. G. Samarineanu
- ◆ Seria a patra: 1941 - 1944
M. G. Samarineanu
- ◆ Seria a cincea:
1965-1989
Alexandru Andrițoiu
din 1990
Ioan Moldovan

Responsabil de
număr:
Traian Ștef

REDACȚIA:

**Traian ȘTEF - redactor șef
Miron BETEG, Mircea PRICĂJAN,
Alexandru SERES, Ion SIMUȚ**

Redactori asociați:

Mircea MORARIU, Marius MIHEȚ, Aurel CHIRIAC

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:

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

E-mail:

revistafamilia1865@gmail.com

(Print) IS.S.N 1220-3149

(Online) ISS.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:

RO80TREZ0765010XXX000205, 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

Fondată în 1865 de
IOSIF VULCAN

DIRECTOR:
IOAN MOLDOVAN

CUPRINS

Editorial	
Traian Ștef - <i>Patriotism, schimbări și ficțiune</i>	5
Asterisc	
Gheorghe Grigurcu - <i>Spusul și nespusul</i>	9
Tangente	
Alex Cistelean - <i>Banii vorbesc. Postmoderniștii ascultă</i>	13
Fusion jazz & blues de Daniel Vighi	18
Cronica literară	
Marius Miheț - <i>Povestea unui expert al anonimatului</i>	25
Virgil Diaconu - <i>Capodopera minima</i>	29
Explorări de Mircea Morariu	32
Ioan Moldovan - șaizeci	
Gânduri/ rânduri de:	39
Gheorghe Grigurcu	
Liviu Antonesei	
Vasile Dan	
Adrian Popescu	
Cornel Ungureanu	
Iulin Boldea	
Andrei Bodiu	
Viorel Mureșan	
Aurel Pantea	
Kocsis Francisko	
Traian Ștef	
Lucian Scurtu	
Vasile Gogea	
Simona-Grazia Dima	
Gellu Dorian	
Poeme de Ioan Moldovan	64
Magistr(u)ale	
Luca Pițu - <i>Cântic de gestică deșucheată</i>	68
Anchetele Familiei	
<i>Scriitorii români și imperativul identității naționale</i>	71
Traian Ștef	
Cornel Ungureanu	
Vasile Dan	
Reevaluări	
Gabriel Petric - <i>Critica și istoria literară românească despre caracterul tragic al operei rebreniene</i>	78
Lecturi după lecturi	
Nicolae Coandă - <i>Societatea ticăloșită și curvocrația</i>	103
Ioan Groșan - <i>Tăcerea de aur</i>	107
Cartea de teatru de Mircea Morariu	122
Cronica teatrală de Mircea Morariu	125
Revista revistelor	134

Editorial

Traian Ștef

Patriotism, schimbări și ficțiune



România are, începînd cu 10 februarie, un nou guvern. Zic un nou guvern mai ales pentru că s-a schimbat premierul, pentru că altfel aproape toți membrii săi au fost în vechiul guvern, dacă nu miniștri, măcar secretari de stat. Domnul Emil Boc a demisionat, iar în locul său a fost desemnat, votat, instalat și confirmat de către Curtea Constituțională, domnul Mihai Răzvan Ungureanu. Un prim ministru tînăr, dar care a ars toate etapele și ceva în plus. Este cel mai învățat prim-ministru pe care l-a avut România. A mai deținut funcții în Guvern, respectiv secretar de stat și ministru. Pe lîngă acestea, a făcut un gest destul de rar la noi, demisionînd de la Externe, și-n plus, raportat la tot ce s-a întîmplat înaintea domniei sale, a fost șeful Serviciului de Informații Externe. Deci, pe lîngă faptul că e învățat, că e altfel decît președinții și premierii dinainte, nu vine pe un teritoriu necunoscut, ba mai are și informații care doar președintelui țării îi sînt cunoscute.

Domnul Boc este un om harnic și iute, dar nu la mînie, vorbește prea repede pentru un ardelean de la munte, iar ca prim-ministru a optat, fără prea multă imaginație, pentru variante drastice, corecte în formă, dar agresive pentru viața populației și suicidare politic. Este considerat un om cinstit și binevoitor. Am asistat într-o seară, pe la ora 8, la un apel telefonic din partea primarului liberal al Oradiei care-i cerea ajutorul pentru alt primar liberal aflat între viață și moarte.

Comentatorii recunosc că, prin desemnarea domnului Ungureanu, președintele Băsescu a trecut la mutări de șah gîndite în spatele altercațiilor cu opoziția. Mai mult decît atît, se întrevede candidatura actualului prim-ministru – după epuizarea și a acestei experiențe – la funcția de președinte, funcție pentru care este, cred, pregătit (ambiguitatea dia-tezelor!). Cu atît mai mult, am impresia că domnul Boc a fost pe post de

iepure într-o alergare de fond, în care, când totul este aranjat, când adversarii sînt oboșiți, iepurele abandonează iar cîștigătorul iese în față.

Sîntem într-un an electoral, iar Guvernul Ungureanu are de gestionat treburile țării, fără gesturi spectaculoase. Dacă va mai adăuga ceva la salarii pentru bugetari, dacă va mai scădea ceva din contribuții pentru angajatori, misiunea sa e îndeplinită. Miniștrii noi au condus de fapt ministerele și pînă acum, ca secretari de stat, în sensul lucrului efectiv, astfel încît guvernarea nu e amenințată de tinerețea sau lipsa lor de experiență. Dacă la asta se vor adăuga un proiect mai mare și cîteva gesturi drepte, hotărîte, la momentul alegerilor imaginea sa va fi foarte bună.

În ce privește opoziția, opinia mea este că sa înmuiat tare ceara scaunului pe care stă deasupra gropii din poveste, cu lupul la gogîlț de sarmale întru comemorarea cinică a iezilor încă nedigerati. Mitingurile din țară, refuzul oricărei comunicări cu Președinția, boicotarea Parlamentului, inducerea unei psihoze a dezastrului național nu au putut forța nici demisia președintelui, nici a premierului și nici alegeri „mănunchi”: locale, parlamentare, prezidențiale. Dacă și-au dorit asta, adică totul dintr-odată, responsabilitatea opoziției ridică unele semne de întrebare. Dacă maximalizarea negației a fost doar un exercițiu politic care să ducă la scăderea în sondaje a principalului partid de la guvernare, PDL, și atingerea baremului de 50%, pe care și-au propus pentru a governa peste orice artificiu al președintelui, pe măsură ce va trece timpul redundanța ei va face ca procentele să dea înapoi. Se observă deja că domnul Crin Antonescu scade în sondaje, ori tocmai domnia sa arătase cea mai mare grabă. În același timp, discursul domnului Victor Ponta are note de politician *înțelept* peste noapte. Prin apariția acum a unui nou jucător alături de domnul Traian Băsescu lucrurile capătă alte perspective. În cazul în care USL va cîștiga alegerile – cel puțin așa ne lasă să bănuim sondajele – prim ministrul va trebui desemnat de președinte, care în noiembrie va fi Traian Băsescu, iar în 2014 ar putea fi Mihai Răzvan Ungureanu. Se pare că domnul Ponta pregătește, cel puțin în ton, alte coabitări decît prietenia de astăzi cu care domnul Antonescu nu prea ține pasul, deși are cearcăne tot mai închise la culoare. Eticheta pusă cîndva, aceea cu trezitul tîrziu, poate împiedica singură accesul său spre Cotroceni.

În cazul în care USL ajunge să guverneze, dacă aș intra în logica unui joc de șah politic, mișcarea determinată de președintele Băsescu ar fi declanșarea unor alegeri anticipate concomitent cu cele prezidențiale, noua locomotivă fiind domnul Ungureanu. Dacă acesta va rămîne prim-ministru și după alegerile din noiembrie, în opoziție va fi mare

vrajbă, mai mult, PNL chiar ar putea avea soarta PNȚCD, iar la PSD nu se știe cine va prelua șefia partidului (de ce nu s-ar întoarce domnul Iliescu?).

Dincolo de toate astea, un lucru trebuie remarcat la noul premier: a rostit chiar în prima zi cuvântul *patriotism*. De ce? Pentru că, în ultima vreme, politicienii noștri nu prea mai au curajul să pronunțe acest cuvânt. Din câte îmi aduc minte, câmpul conotat era al muncii și responsabilității. A mai spus de atunci încoace că nu are timp de vorbe, că nu vrea să peticească. Mă întreb dacă exemplul său, de om decis, serios și aplicat, va avea ecou. Patriotismul pare un pic ridicol astăzi, când nu mai avem conștiința organică de neam, acel conservatorism sănătos al tradiției – pe care îl au japonezii, de exemplu, atitudinea demnă și credința într-un vis românesc. De multe ori, ceea ce se numește patriotism e, de fapt, ură față de celălalt.

Pentru funcționarul public, o formă a patriotismului ar fi, în lumea de astăzi, atașamentul față de instituție cu dorința de a genera binele. Dar instituțiile noastre nu fac posibil acest atașament. Pentru că negocierea autorității întrece orice măsură. Ele sînt construite birocratic, centralizat, piramidal, iar prin vinele lor nu curge sîngele responsabilității, ci al supușeniei. Dacă șeful vrea să facă un lucru de un leu cu zece lei, toți ceilalți se străduiesc ca lucrul acela să iasă cu zece lei. Piramida birocratică avînd în vîrf un șef politic neprișcut care conduce prin alți șefi de piramide mai mici nu lasă loc responsabilității și demobilizează.

Cînd un prim-ministru vorbește despre patriotism ar trebui să propună o nouă filozofie, un nou sens, o nouă formă care să creeze emulație. Și atunci, întrebarea firească pentru domnul Ungureanu ar fi în ce idee să-l urmărim, care este visul pe care ni-l propune, dar care este și strategia sa pragmatică.

Cea mai importantă reformă care ar trebui făcută în România și care înglobează totul este aceea prin care se pune preț pe cuvînt. Pentru asta, însă, ar trebui să viețuim cu toții vreo cincizeci de ani în pustiu. Măcar pe jumătate am putea exersa acest lucru: s-ar face economie de hîrtie și de spațiu pentru arhive, de scaune, mese, cerneală, curent, benzină, timp, nervi, bani și altele. Ar fi interesant de analizat măsura redundanței unor formulare și ce economii ar aduce anularea lor. Oare există un șef de instituție dispus la o astfel de analiză, la un astfel de joc? Pentru un singur formular!? Poate va fi curios și domnul Ungureanu.

Mai ieri am cerut un certificat de atestare fiscală de la Primărie, doamna de la ghișeu m-a căutat în calculator, mi-a cerut 10 lei și mi l-a dat în 3 minute. Același act l-am solicitat de la Finanțe, dar acolo a tre-

Traian Ștef

buit să depun o cerere și o declarație, să plătesc doar un leu, dar să aștept cinci zile. Nu am fost crezut că nu am vreo datorie către Primărie sau stat nici de cei care mi-au cerut documentul, adică de la Primărie, dar alt birou, nici de cei cărora eu le-am cerut să ateste acest fapt. Dar pentru documentul meu au lucrat 3 persoane și cu mine 4 și am plimbat toți 4 un formular inutil pentru definitivarea căruia a fost nevoie de alte formulare și chitanțe, mese, scaune, calculatoare, hârtie, tuș, curent, benzină, timp, nervi, bani, șefi care să le semneze și iar mese, scaune... Acel atestat trebuia adăugat la alte 30 de file, care puteau fi înlocuite cu una singură, dacă eram crezut pe cuvânt. Dar rolul instituțiilor birocratice e să pună la îndoială, să te pună să demonstrezi, să se acopere cu hârtii la propriu și la figurat. Aș zice, atunci, că încrederea ar fi o formă de patriotism. Și competiția este tot o formă a patriotismului, și critica. Dar la noi se practică războiul într-o formulă a baricadei revoluționare. Din cauza acestui război surd, dar statornic, tresăririle de patriotism apar numai atunci când un pericol extern este iminent. Cred că ultimul exemplu ar fi anul 1968.

Când președintele Traian Băsescu i-a propus domnului Victor Ponta funcția de premier, acesta n-a luat ideea în serios. Nu cuvântul a contat, ci presupunerea că altele sunt în mintea președintelui. Nu la cuvântul rostit, ci la gândul ascuns ne raportăm. De-a pururi bănuitori, trăim de fapt într-un imaginar suspicios, riscând, ușor, ușor, să ajungem, la scara istoriei, ceea ce aș numi un *popor ficțiune*, așa cum pe vremuri existau popoare migratoare...

Asterisc

Gheorghe Grigurcu



Spusul și nespusul

Spusul e, prin forța lucrurilor, mărginit. Nespusul e, tot prin forța lucrurilor, nelimitat. În spatele spusului stă nespusul, primul avînd o dramatică răspundere pentru cel de-al doilea, precum un reprezentant față de cei ce l-au ales într-o chestiune vitală.

*

“Fondul ideilor este totdeauna, la scriitor, aparența, iar forma, realitatea” (Proust).

*

Trecînd de la internaționalism la naționalismul furibund, comunismul face impresia aceluia casier necinstit care provoacă un incendiu spre a ascunde urmele fărădelegii sale.

*

Susan Sontag, în *Boala ca metaforă, Sida și metaforele ei*, relevă o poziție dihotomică în privința bolii cardiace, pe de o parte, și tuberculozei și cancerului, pe de alta. Boala de inimă e acceptată cu ușurință grație caracterului său monden (suferință discretă, ferită de dezechilibru, igienică, fără nimic ignobil), celelalte două, cu manifestări lipsite de bonton, sînt tabuizate.

*

Keats către Shelley: “Tuberculoza e o boală îndrăgostită doar de cei ce scriu versuri frumoase”.

*

Florin Mugur juca adesea pe cartea unei cochete modestii. Îmi spunea: “Nu sînt în stare să citesc prea mult, din opera unui autor abia

Gheorghe Grigurcu

ajung să citesc o singură carte, dintr-o carte un capitol, iar dacă nu izbutesc să parcurg nici capitolul, mă mulțumesc cu prefața. Sînt un iubitor de prefețe”.

*

Din sfaturile lui Florin Mugur, ultragenerosul prieten al poeziei, ca și al poezilor: “Să citești și să scrii - cu strictete - doar ceea ce-ți place. Viața e prea scurtă”; “După o frază lungă și cu atît mai mult după două-trei, să introduci o propoziție scurtă”; “Într-un grupaj de șase-șapte poezii bune, una mai slabă trece neobservată”; “Nu-ți face planuri amănunțite cînd te-apuci să scrii ceva. Să vezi ce iese!”.

*

Înțelegem funcția pioasă a necroloagelor, din care decurge o habituală exagerare a meritelor celui decedat, însă întoarcerea pur și simplu pe dos a lucrurilor nu onorează pe nimeni. Defunctului italianist Alexandru Balaci, incontestabil om de carte și universitar cu anume merite, dar și un adulator fruntaș al regimului ceaușist, autor de nenumărate texte de tristă închinăciune politică, i se dedică, în **România liberă**, următoarea propoziție cel puțin stranie: “Înainte de 1989, profesorul Balaci a reușit să apere breasla noastră de imixtiuni politice, de dogmatism și de ideologizare”. De sar fi ținut măcar deoparte!

*

“Cu cît o calomnie este mai greu de crezut, cu atît proștii o rețin mai ușor” (Casiimir Delavigne).

*

Alexandru George îl continuă pe Camil Petrescu nu doar pe portativul unor principii literare, ci și, în bună măsură, pe cel psihologic. Prin comportarea d-sale irascibilă, veșnic inflamată de ideea unei universale neînțelegeri de care ar avea parte, eminentul scriitor și eseist reprezintă replica în contemporaneitate a ființei, inclusiv pitorești, a celui ce-a scris *Teze și antiteze*. Poate că nu i-ar dispăcea o Asociație a admiratorilor d-lui Alexandru George, cu cotizații plătite la zi...

*

Un nou astru pe firmamentul nostru cultural, ce se anunță de primă mărime: Horia-Roman Patapievici. Să dea Domnul să fie *altfel* decît protegutorii (“managerii”) d-sale spirituali, mai puțin versatili decît A. Pleșu și mai (nu știu cum să zic!) decît G. Liiceanu!

*

Nae Ionescu despre Octavian Goga: “La Berlin. Acum vreo cinci-sprezece, poate chiar douăzeci de ani, români mulți, pe care îi aduna verva și înțelepciunea lui Iancu Caragiale. Între ei Pârvan și - după alții - Goga. Seară de concert. Se cântase Bach, și românii fuseseră și ei. Acum se adunaseră la un pahar cu bere într-o cafenea. Ședeau toți tăcuți, încă sub apăsarea monumentalei arhitectonici a lui Bach. Când deodată capela cafenelei, condusă de un țigan de prin București, pripășit pe malurile Spreei, izbucni într-un «Săbărel!». Un pumn în masă, de se cutremurară paharele. Și cineva țîșnește: ah! Asta e artă, mă! Nu Bach al vostru. Era Goga. Octavian. L-am revăzut pe acest Goga, adevăratul, autenticul, aseară, stabilind cu o stăruință indiscretă linii de demarcație: în fața marii culturi - Meșterul Manole; în fața lui Praxiteles și a lui Canova - Povestea popei din Mestecăniș. Este în toată atitudinea d-lui Goga față de bucuriile spirituale ale umanității o agresivitate pe care d-sa vrea să o înfățișeze ca o afirmare a bunurilor noastre culturale, românești, dar care în fond nu e decît ceva în felul disprețului pentru boierie pe care îl au unii parveniți mai viguroși. Căci aici e tot secretul micii tragedii intime a d-lui Goga: d-sa este eminamente incult. Om cu deosebire inteligent, înzestrat cu un talent puternic, dar neclar, în care vîna lirică se amestecă supărător uneori cu cea retorică, dl. Goga e un om care, mai mult din ambiție, modă și îndatorire decît din necesitate lăuntrică, a cutreierat lumea și muzeele, a frecventat marile cărți ale omenirii, și a stat în fotolii de concerte. Așa a ajuns feciorul popei din Rășinari să *știe* foarte multe lucruri, dar să le știe oarecum numai - după ureche - . Căci toate valorile acestea ale spiritului nu s-au asimilat organic, au rămas străine de el, ca un fel de uniformă de paradă, cu care nu se arată decît în lume”. Oare nu pot fi într-un fel asemănător apreciați unii patriotarzi și xenofobi ai noștri actuali, înflăcărați aplaudaci ceaușiști, cu un condei scriitoricesc în mîină și nu o dată și cu fotolii senatoriale? Nu e fixat în rîndurile de mai sus un tipar generic al autorului pe cît de ambițios și pus pe carieră pe atît de bornat printr-o tendențiozitate a unui specific extraliterar? Nu putem a nu ne gîndi la fatalitatea “inculturii” unor Eugen Barbu sau Adrian Păunescu, care bat spre Vadim...

*

Sistemul nostru liric actual e acum nichitocentric. Personal nu-mi închipui că ar fi mai justificat decît sistemul heliocentric, întrucît autorul *Necuwintelor* nu e decît un poet între alții din seria sa (nu cred că cel mai realizat). De atîtea ori artificios la un mod pueril, vizi bilfăcut,

Gheorghe Grigurcu

fără suficient sînge în venele textului, de-o facondă abstractizantă. Explicația (scuza!) că e important și pentru că el ar fi avut cea mai mare putere “modelatoare” asupra poeziei contemporane băștinașe nu stă în picioare. Care sînt, mă rog, barzii însemnați ieșiți de sub mantaua lui Nichita? Influența sa - inevitabilă din pricina locului central ce i s-a acordat, inclusiv pe o cale oficială - s-a consumat la periferii, fără mari urme creatoare. Ne-ar putea cineva dovedi contrariul?

*

29 aprilie 2002. La PRO-tv, Adrian Păunescu își ia îngăduința de-a adresa următoarea întrebare telespectatorilor: “ați accepta să vă sacrificați personal pentru binele general?”. Ne întrebăm, la rîndul nostru, cum poate vorbi tocmai Păunescu, autor mai mult decît prosper sub toate regimurile, de sacrificiul personal? Recunoaștem că, fiind pe foarte numeroase buze, întrebarea noastră retorică e lipsită de originalitate. Dar poate pretinde tupeul, în toate ocaziile, o replică originală?

Tangențe

Alex Cistelecan

Banii vorbesc. Postmoderniștii ascultă



De la mitropolitul Simion Ștefan încoace, ideea că am putea înțelege natura banilor după modelul limbajului (sau invers) i-a frământat pe mulți. Georgios Papadopoulos nu e decât ultimul din acest șir. Prin a sa *Notes Towards a Critique of Money*^{*}, ceea ce aduce nou tânărul grec în această tradiție nu este, așadar, o nouă schemă de analogie, ci mai degrabă o înțelegere diferită a limbajului. Pentru Papadopoulos, acesta trebuie înțeles pornind de la teoriile lui Lacan și Baudrillard. De pe aceste baze prestigioase (chiar dacă oarecum ireconciliabile), Papadopoulos își trasează o descendență nobilă și presimte un viitor glorios pentru proiectul său: „Critica marxistă a economiei politice a desfășurat mistificările formei marfă; critica baudrillardiană a economiei politice a semnelor a atacat forma semn; în timp ce analiza de față are sarcina de a combina și duce mai departe cele două critici ale semnificării și producției, concentrându-se în special asupra banilor, care sunt considerați a fi forma organizatoare a ordinii simbolice capitaliste” (p. 61).

La prima vedere, Papadopoulos pare să-și fi făcut temele în materie de postmodernism. Preliminariile teoretice și inventarul conceptelor sale îi plasează demersul în linia unui constructivism social radical, în care discursul și ideologia (interșanșabile, la Papadopoulos) nu sunt reflecții ale realității, ci sunt cele care constituie realitatea. „Realitatea socială”, ne asigură autorul, „nu este ceva dat, independent de intenționalitatea umană, ci e construită în mod necesar și mediată de către dis

^{*} Georgios Papadopoulos, *Notes Towards a Critique of Money*, Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2011, 142 pp.

curs” (p. 20). Dar chiar și aici, printre aceste intuiții de manual, cititorului îi sunt rezervate anumite surprize. Opoziția lacaniană dintre Real și Simbolic, de pildă, capătă, la Papadopoulos, aspecte stranii. Ea pare să corespundă distincției dintre natural și social: „Faptele naturale există independent de ființele umane și de atitudinea lor față de realitate, în timp ce lucruri ca banii, guvernele și corporațiile încetează să mai existe atunci când dispar oamenii... Tipurile distincte de existență ale naturalului și socialului și, implicit, imposibilitatea de a domestici naturalul prin social și Realul prin Simbolic sunt cele care animă și mențin antagonismul social” (p. 31). Ceea ce e de două ori ciudat. În primul rând, distincția lui Papadopoulos dintre natural și social pare mai degrabă o combinație între distincția kantiană dintre fenomene și lucruri în sine și distincția lui Dilthey dintre științele naturii și științele spiritului; în orice caz, ea nu prea are vreo legătură cu opoziția lacaniană dintre Real și Simbolic. Pentru Lacan, Realul e ceea ce există și se manifestă numai în imposibilitatea simbolicului de a-l reprezenta; or, naturalul, mai mult decât socialul, e poate chiar primul obiect de simbolizare și formalizare pentru om. În al doilea rând, ideea că antagonismele sociale derivă din imposibilitatea de a domestici naturalul prin social și Realul prin simbolic are, la rândul său, două consecințe problematice: mai întâi, toate conflictele și antagonismele sociale devin probleme de reprezentare și, sunt, astfel, interne discursului; și apoi, dată fiind necesitatea activității transcendente a discursului în constituirea realității, aceste conflicte devin anistorice, necesare și inevitabile. Teoria lui Papadopoulos ne permite, poate, să explicăm astfel crizele și conflictele recurente din societate; ceea ce devine însă inexplicabil sunt momentele de consens și stabilitate.

De asemenea, lectura lui Papadopoulos a teoriei marxiste a ideologiei e, la rândul său, una – ca să spunem astfel – foarte interesantă. Papadopoulos îi reproșează lui Marx viziunea raționalistă asupra ideologiei, în care aceasta nu e decât o expresie distorsionată a realității și chiar „principalul obstacol în stabilirea unei relații corecte cu realitatea” (p. 22). Papadopoulos îl plasează astfel pe Marx în categoria idealștilor doar pentru a-l critica de pe pozițiile unui idealism mai înalt. Din această perspectivă, e clar că ideologia nu poate fi o expresie distorsionată a realității, de vreme ce nu există realitate care să nu fie deja constituită – în mod distorsionat, căci activ – prin discurs. Ideea lui Marx că „principalul obstacol” e nu ideologia, ci condițiile reale care fac această ideologie necesară devine, astfel, oarecum naivă și irelevantă. Care condiții reale?

Cum se raportează, atunci, această eșafodaj teoretic instabil la bani și economie? Foarte simplu: banii, prețurile și, în general, piața nu sunt decât avataarii economici ai mecanismului transcendental al limbajului și semnificării. „Logica prețului și logica semnificării aderă la aceeași formă structurală” (p. 64). Banii atribuie un semnificant – prețul – obiectului real (fie-mi iertat acest nonsens) și astfel îl constituie, îi conferă o semnificație, în același fel în care limbajul, numind obiectele, le constituie în orizontul sensului. Această constituire simbolică a realității aduce cu sine, ca într-un fel de interpelare ideologică à la Althusser, și momentul identificării imaginare a subiectului. Conform lui Papadopoulos, se pare că-i revine neoliberalismului sarcina de a asigura această interpelare ideologică a subiectului, generând atașamentul afectiv al acestuia la structura simbolică a pieței.

Ce-i rău în asta? A priori, nu-i nimic rău aici, observă Papadopoulos. Problema cu discursul economic „nu este că e ideologic, ci că tinde să fie universalizat” (p. 20). La urma urmei, conform teoriei postmoderniste pe care se bazează autorul, avem oricum nevoie de discurs și ideologie pentru a constitui realitatea și a permite, astfel, participarea noastră în ea. Din această perspectivă, „economismul capitalist este doar una, și probabil nu cea mai rea, dintre posibilele mitologii de care avem nevoie pentru a organiza și explica realitatea socială” (p. 15). Problema apare atunci când această mitologie economică devine hegemonică și universală.

Dar aici apar problemele și pentru Papadopoulos. Trecem cu vederea faptul că, prin definiție, cam orice ideologie tinde să devină universală și să-și ștergă urmele ideologice. Rămâne faptul că, pentru a putea explica această evoluție istorică prin care ideologia economică devine hegemonică, Papadopoulos ar trebui să părăsească, măcar pentru o clipă, domeniul dinamicii interne a discursului și să caute un punct de ancorare în niște condiții istorice, materiale, reale. Pentru o clipă, într-adevăr, Papadopoulos flirtează cu această posibilitate: „Discursul economic pare să se fi emancipat de politică și cultură... Globalizarea, imperialismul, marșandizarea, alienarea, raționalizarea și birocratizarea sunt câteva manifestări ale intensificării integrării economice”. (p. 14). Dar asta-i tot, aceste șase cuvinte (globalizarea ș.a.m.d.) sunt tot ceea ce Papadopoulos oferă ca explicație istorică. După care se refugiază din nou în a priori-ul discursului, căutând aici o explicație imanentă pentru hegemonia ideologiei economice. Aceasta se găsește, pare-se,

în faptul că valoarea pe care o exprimă banii este vidă și goală. „Vacuitatea valorii economice, consecință a auto-referențialității valorii în general, face ca operația banilor să devină dominantă” (p. 49). Dar asta e și mai problematic. În primul rând, Papadopoulos nu oferă nici un argument în sprijinul ideii că valoarea economică este una goală. Cu siguranță, nu așa stăteau lucrurile la Marx: aici, valoarea ascunde și dezvăluie totodată o anumită relație socială. La Papadopoulos, singura tentativă de argument pare să fie una prin analogie: pentru că la Lacan semnificantul dominant este semnificantul fără semnificație, banii, atunci când devin dominanți, trebuie să fie și ei niște semnificanți goi, fără semnificație. Dar asta înseamnă să pui carul înaintea boilor: valoarea economică nu e dominantă pentru că e goală, ci e goală pentru că e dominantă. În cel mai bun caz, argumentul e circular. Dar problema e și mai groasă de-atât: spectrul istoriei vine din nou să bântuie argumentul aprioristic al autorului. Căci dacă explicația pentru hegemonia pieței rezidă în vacuitatea valorii economice, atunci discursul pieței ar fi trebuit să fie hegemonic de la bun început; dacă, în schimb, valoarea economică a devenit goală și, astfel, hegemonică doar în urma unui anumit accident istoric, atunci acest accident istoric, și nu logica internă a discursului economic, ar fi trebuit să fie principalul obiect al analizei.

Dar astea sunt probleme secundare pentru Papadopoulos. Preocuparea sa e mai degrabă să crească miza teoriei critice. Ar trebui, spune el, să nu ne mai pierdem vremea cu asemenea chestiuni minore precum critica neoliberalismului și a capitalismului. „Adevărata problemă este de a sfida sistemul producției de sens într-o economie în care semnul și prețul colapsează unul în celălalt... Principiul structural e cel care e determinant; regulile de bifurcare și separare ale formei de conținut, dominația semnificantului asupra semnificatului. Putem demasca și înlătura mistificările sistemului socio-simbolic de producție doar dacă această separație este distrusă” (p. 65). Altfel spus, problema nu e exploatarea sau lupta de clasă; problema e acest antagonism insuportabil dintre semnificant și semnificat, conflictul nesfârșit dintre formă și conținut – și principiul generării lor, care e mecanismul discursului însuși.

Ne-am putea întreba cum putem chestiona și distruge acest sistem de producere a sensului, acest mecanism discursiv al tensiunii dintre semnificant și semnificat, formă și conținut, în condițiile în care această logică discursivă a fost postulată ca necesară și inevitabilă de la

bun început. Papadopoulos preferă să nu abordeze această problemă – dacă nu din alt motiv, măcar pentru că lăsând-o neadresată, se poate lansa în misiunea nobilă și sistemică a unei revoluții care e, în același timp, necesară și imposibilă. Această revoluție este juisarea totală, absolută, neînhibată de castrarea simbolică. „Singura doleanță revoluționară și, deci, politică, este juisarea... Juisarea totală presupune sfârșitul reprezentării simbolice, însă distrugerea codului semiotic este o sarcină imposibilă. Revoluția este imposibilă tocmai pentru că trebuie să sară peste propria-i umbră, pentru că trebuie să treacă dincolo de ordinea simbolică... și să tranșeze chiar și limbajul”. (p. 108). Interesant, oricum, modul în care scepticismul baudriallardian, care era pus mereu la lucru atunci când era vorba de a dezamorsa încrederea în realitatea unor obiecte și mărfuri reale, cu valoare de întrebuințare și calitate inerentă, dincolo de semnificantul stabilit prin preț, este cu totul suspendat atunci când e vorba de posibilitatea unei juisări absolute de dincolo de limbaj. Cu tot scepticismul și postmodernismul radical al autorului, ideea că juisarea absolută și extralingvistică ar putea fi o simplă proiecție a limbajului nu i se pare demnă de a fi luată în seamă.

Din nefericire, după această desfășurare romantică și incendiară, postfața lui Yannis Stavrakakis vine ca dușul rece al unui examen de maturitate. Aici, ni se reamintește că, pe lângă lacanianismul nerăbdător, imatur și periculos – pentru că potențial totalitar – al lui Papadopoulos, există și un lacanianism de treabă, matur, așezat, sceptic, într-un cuvânt: liberal. Un lacanianism bazat pe angajamentul reformist „de a recunoaște și explora posibilitățile noului în situații contingente”, și care urmărește nu o „juisare ideologică a închiderii” ci o „juisare etică a deschiderii” (p. 113). Ceea ce e, în sfârșit, adevărat: de îndată ce pornim de la ideea absolutului limbajului, putem spera fie într-o imposibilă juisare de dincolo de limbaj, fie într-un bricolaj fără iluzii, fără utopie, dar plin de speranță, în interiorul constrângerilor impuse de limbaj. Dar ca să fim, măcar o dată, la fel de radicali ca Papadopoulos, poate că în loc să optăm pentru una din cele două variante, ar trebui să refuzăm chiar punctul lor de plecare.

Fusion jazz & blues

Daniel Vighi

Trei scene din viața lui Jimi Hendrix



1. Cu bunica Nora despre The Great One

Îo dă ceremonios și el o proptește de fotoliu, apoi urcă în cameră, caută în geanta de școală, scoate din penar cinci dolari, îi aduce, Al se uită la ei, se uită la J.P., se uită la pahar. Ia banii, și el nu mai stă lângă bețivani, pleacă, apucă de gît instrumentul, îl duce în cameră ca pe o captură. A doua zi se apucă să-i desfacă rînd pe rînd toate corzile ca să-i fie la îndemînă pentru apucăturile lui de stîngaci. Asta face acolo în cameră, și Leon, fratele lui, stă la pîndă să nu-l surprindă Al, știe prea bine că așa ceva l-ar supăra, chit că nu se ține de superstițios, e clar că nu e așa, e un indian cherokee plin de credințe pe care le ascunde cît poate, spre deosebire de Nora. Mam' mare. Bunica lui James și Leon, și mama lui Lucille, care e cît se poate de cherokee, o strămoașă veritabilă la care mergea el în primii ani de copilărie, în ținuturile din Columbia britanică unde era rezervația: indian territory. Stă cu Nora în pridvorul casei, are patru ani și a primit de undeva o armonică, trage cu pricepere de burduf, ascultă sunetele, potrivește din degete ritmul, simte impulsurile muzicale, le provoacă din clape, din claviatura armonicii, simte al naibii de bine picul cum cade ritmul, cum îl iuțești, cum îl domolești, simte așa din nimic, Nora se uită la el uimită, îi spune despre The Great One, el i-a dat harul ăsta, el le-a potrivit pe toate în acest fel: din străfunduri vechi vin ritmurile astea în degetele micului James, zice, în vreme ce el se repede stîngaci asupra burdufului, uneori degetele alunecă pe alături, cad pe clape nepotrivit numai că e ceva anume care îl îndrumă cum trebuie ca să iasă bine povestea sunetelor, așa cum se ițesc vorbele în trîncănelile bătrînei Nora, strămoșeștile istorii cu the Great One,

cum face el pământul, lucrează să facă de toate pe fața pământului în ținuturile locuite de cele șapte clanuri, vremuri grele, la început The Great One îl plămădește pe cel dintâi om, un cherokee brun și arătos nevoie mare și cu un păr lung pînă la călcîie. Își așază The Great One creatura, brunul cu păr lung, în minunații munți Smoky Mountains. Numai că după o vreme bagă de seamă The Great One cît de singur se plimbă la vînătoare frumoasa sa născocire prin munții aceia cum numai în paradis se află. Pricepe Creatorul singurătatea, poate o înțelege din cîntecele pe care pletosul vînător le cîntă la vreme de seară sub copacii cei bătrîni din ținuturile din Carolina de Sud unde a apărut Lumea și a fost creat Pământul. Grozav de frumos cînta vînătorul numai că, din ce în ce mai trist, mai duios, mai cu jînd, ritmurile vitejești ale vremilor dintîi se schimbă pe nesimțite și devin tot mai tînguitoare, se strecoară în vocea frumosului aceluia ceva jînduitor ca în cîntarea Red House. Așa e în povestea vînătorului dintîi, a frumosului om cu păr lung, și el cîntă Red House în amurgurile din paradisul de pe Smoky Mountains. Totul începe pe ritm de jazz și se termină în singurătatea ca un solo de ghitară răgușit, prelung, și dacă ascuți cu atenție o să vezi că acolo, în melodia aia, se ceartă Creatura cu Creatorul. Cel dintîi se ridică împotriva celui care i-a dat naștere, îi reproșază că de ce sînt toate așa cînd ar putea fi mai bine întocmite, și atunci se îndură Creatorul și își amintește de ceva, o istorie de-a lui de dinainte de Facerea Lumii, și în povestea aceea de dinaintea începuturilor era vorba chiar de singurătate: singurătatea care l-a împins spre creație, așa că își recunoaște greșala, pricepe de unde vine amarul prelung al celui solo de ghitară de mai tîrziu din implorarea Red House cu care se tînguie pe la concerte Jimi, asemenea strămoșului din povestea Norei. Se apucă de treabă The Great One și-l adoarme pe cel dintîi om al lumii care pînă atunci nu cunoscuse asemenea binefacere prin care urmașilor săi le va fi dat să uite de singurătate, de tristețe, de toate rahaturile de zi cu zi. Și doarme frumosul vînător, și pe cînd doarme din inima lui se naște o frumoasă roză înaltă și somnul lui e și mai plăcut la umbra ei. Se ridică floarea spre cerul din munții aceia și apoi din vîrful ei se ivește femeia vînătorului, brună și cu părul lung, și ar fi stat ea mult și bine între petale dacă nu s-ar fi trezit bărbatul și n-ar fi ajutat-o să coboare și să-și facă împreună o frumoasă casă roșie, acolo în Smoky Mountains. Și le-a mai trimis Creatorul în ajutor un curcan frumos care i-a învățat cum să semene semințele florii și să recolteze la vreme potrivită bobul de grîu pentru hrana zilnică. Și avea floarea aceea șapte petale asemenea clanurilor care se vor naște mai apoi din urmașii celui dintîi vînător care sa însoțit cu cea dintîi femeie

Daniel Vighi

după ce l-a înduplecat pe The Great One cu frumoasa sa tînguire, a mintindu-i Creatorului cît de grea i-a fost lui însuși singurătatea înainte de a se hotărî să o risipească prin Facere.

2. Golanii frontieriști în drum spre frontieră

– Hei, unde mergem? Voi știți unde trebuie să ajungem?

– Nu fă tu la tine problem. Te ducem noi să vezi cum e treaba la frontieră.

– Păi, hai.

– Nici un hai, un moment să vedem cum stăm, dă la mine una bucată țigaretă și vedem. Benda apucă țigara și o răsuțește tihnit. Stau pe banca din fața Azilului de bătrîni din Prințul Turcesc, nu departe de un bolovan uriaș din beton răsucit din pămînt, o fundație a unei mori dezafectate din apropiere care a fost împinsă de lama unui buldozer chiar aici, lîngă bancă. Ies pe poarta Azilului doi bătrîni, apoi o femeie adusă de spate, se uită curioși: ce-o fi cu gașca asta de tineri aici în părculețul nostru, par că se întreabă, în timp ce se uită fix la ei și par foarte nedumeriți.

– Bă, feciori de bani gata, voi trebuie să pricepeți cum e treaba înainte de a o apuca la drum, nu e ușor să pleci. Poți să zici, gata plec, numai că asta nu e de ajuns, sigur că atunci cînd stai cu mami și tati la partid și la securitate, cînd unchiul e pe la județ, sau mai sus, pe la ministere, nu ți se pare că lumea e a' dracu' de împuțită.

– Ba ni se pare. Uite că vrem să plecăm și avem de toate cele.

– Asta văd, e clar că aveți în cap treaba asta, am priceput.

– Păi, atunci hai să vedem cum e. Pol se enervează de fiecare dată cînd i se aduce aminte că e fecior de ștab. Mandragora tace indiferent. Pitiu scoate muzicuța, scormonește prin traista lui cu ciucuri de sticlă colorată și în loc să se înfoaie în pene ca să-i impresioneze cît de cît pe acești hîrșiiți frontieriști trecuți prin așa de multe și de grele încercări, duce muzicuța la gură și se repede cu buzele și cu degetele căuș asupra ei și răspindește prin parc o melodie a bătrînului Sonny Boy Williamson II. Un moș, un ex-American-blues-harmonica, un negru vivace de la care a deprins meșteșugul și Bob Dylan. Se holbează găliganii frontieriști și pricep că nu e de glumă, că pruncii ăștia de bani gata sînt cît se poate de hotărîți să meargă pînă la capăt.

– Ascultați la mine poezia cu Jimi.

– Ce poezie?

– Vă spun imediat, uite aici e textul, îl puteți răsuci pe o parte și pe alta, l-am scris ieri dimineața pe când am ascultat la Radio Șanț pe Cornel, tocmai spunea ceva, și a pus muzica de-a lui răposatul și iubitul Jimi, melodia cu steagul Americii și cu imnul care sună la ghitară de parcă trec bombardierele peste junglele din Vietnam.

– Și ce-ai tu cu ăia, tu trebuie să pleci peste frontieră și aici nu tre' să fi cu altceva în cap, ai priceput?

– Am înțeles, da' nu-mi pasă de Frontiera ta, prima dată de el îmi pasă, înțelegi tu, e un geniu, înțelegi ce este el, dacă plec pe Frontieră de aia plec, uite-l cu pălărie, nici nu ști ce pălărie mișto are, cu insigne, pălărie neagră și cămașă înflorată, și pentru el plec. Ascultați cântarea Hear My Train A' Comin, trenul meu vine, se apropie, futu-i, cu el, cu trenul ăsta ne ducem la Jimi, înțelegi tu?

– Ești cam cu mintea la o lăture, toți feciorii ăștia cu banii jos și cu părinții mahări cam au mintea la o lăture.

– Ce e aia „la o lăture”?

– Ce auzi, aia e, nici nu știu dacă merită să te ducem pe Frontieră pentru atîta lucru, tu crezi, așa cu mintea la o lăture cum ești, că gata, tot ce zboară se și mîncă!

– Da' cum e.

– E pă dracu, las că vezi tu cum e, crezi că dacă Jimi îți cîntă că vine trenu', gata și vine, nu vine, mă băiete, nu vine nici un fel de tren, pri-cepi tu, vine numa' grăniceru' și o să-ți fută o mamă de bătaie că te satu-ră de trenuri.

– Bine, bine, pînă atunci hai să vedeți poezia, am scris-o frumos pe o foaie ministerială:

Toată lumea îi spunea Jimi,
așa îi spunea: Jimi.
Noi am hotărît să-i spunem altfel ca să nu se prindă
nici dirigintele,
nici cei de pe la UTC,
nici cei
asemenea ofițerului de securitate ce ne-a
vizitat liceul și ne-a cerut
să nu mai ascultăm postul de radio
Europa Liberă deoarece la emisiunea Metronom
altele era interesele:
eram atrași cu muzică și,

Daniel Vighi

pe urmă,
deveneam adepții
lumii capitaliste:
corupte și decadente!
Îi zicem Jimi Hendrix;
domnul Jimi Hendrix are jeansi de catifea,
în picioare poartă mocasini
și
un tricou foarte șmecher;
la gât -
o pereche de mărgele;
Jimi Hendrix stă călare
pe
o
motocicletă Harley Davidson.
Pletele mari ale lui
Jimi Hendrix
sunt adunate de o bentiță
roșie la culoare.
E ca lumea Jimi Hendrix.

– Mă, asta nu e poezie, pentru asta dacă te prinde securitatea să mor io dacă nu te fute mai rău ca grănicerii, ascunde-o dracului să nu o vadă băieții, că să mor io dacă nu te fut!

– Chiar așa, dragă Pitiu, tu cînti frumos și la muzicuță, și la pian, la ghitară, ai talent, da' cu poezia nu le ai, ce zice Benda asta zice bine, arunc-o dracului de foaie ministerială și să ne vedem de ale noastre.

– O arunc dacă ziceți toți, am plecat împreună și mie e că uităm de ce ne ducem, eu am în cap ce am și de aia plec, am crezut că și voi.

– Eu cred că zice bine, dacă lui îi place ce a scris, de ce să nu o păstreze frumos în buzunar, ce probleme sînt, că doar nu dau acu buzna.

– Mă, J.H., tu ești cu tătikuțu la pîrnaie, surioara ta J.J. e aici, mămikuța voastră spală scările la bloc, așa că tu nu ai treabă, ești mai liber, pe cînd noi, să mor io dacă n-ar trebui să fim mai atenți, cel puțin pînă ajungem unde vrem, pe urmă e altfel, dincolo vom putea să ne lipim poezii pe frunte că nu ne mai întrebă nimeni, da' pînă atunci, să mor io dacă n-ar trebui să fim dracului mai cu băgare de seamă. Vorba DINCOLO e așa ca un balsam, ca o licoare, ca o alintare, DINCOLO e așa de fain: "ăla a fost DINCOLO", pretenarul cutare "și-a pus actele să plece

DINCOLO”. Altul “lucrează DINCOLO” și nu e ușor, da’ merită: aici e nenorocire, e moarte curată.

3. Certificatul pe nume DEATH

— De câte ori să-ți tot spun, James Marshall, să folosești mîna cealaltă, îi spune posacul grădinar la masă și el schimbă repede furculița. Numai că nu ajută, e degeaba, oricîte eforturi le-a făcut el, și Lucille, bolnăvicioasa sa mamă, ba chiar și alcoolicul John Williams, dezastrul, epava aceea alcoolică pe care l-a avut tată în anii cînd Al se lupta prin Europa cu nenorociții de friți. Bubosul și bulbucatul John Williams care stă de dimineața la dărăpănătura de crîsmă din Vancouver și bea țării puturoase printre golani și curve obosite. Cum anume să-l pricepi pe tatăl vitreg al micuțului James Marshall care fu înregistrat sub titlul cu litere majuscule pe nume DEATH, urmat de entry no., care ar fi să fie la noi, număr de înregistrare, așa i se spune: nr urmat de punct și mai apoi două puncte. Pe urmă cifra. În cazul de față cifra șapte. Încerci să pricepi ce ar vrea să spună treaba asta, ce e cu cifra, ce ne spune ea, ce ne poate povesti nouă sistemul cifric arab ivit în istorie după cel maias, după acela brahmanic și babilonian pe cînd învățatul Al-Kharizmi și-a scris opul său despre aritmetică la patru decenii și mai bine de cînd califul din Bagdad, mărinimosul său sponsor, cum spunem noi astăzi, a primit o copie a unui manuscris indian de astronomie vechi de un veac și jumătate. Și era pe atunci la aproape opt veacuri de la nașterea lui Isus, fiul Mariei din Nazareth. Bine, bine, ne putem întreba, în vreme ce ne holbăm la certificatul pe nume DEATH, ce ar fi să fie ? Să fie oare faptul că la Registration District Kensington, respectiv la sub-districtul St. Mary Abbots din Administrative Area Royal Borough of Kensington and Chelsea au fost doar șapte inși vrednici să fie trecuți sub titulatura DEATH? Numai atîția morți să fi fost pînă în momentul cînd actul a fost completat de careva, o tanti oarecare, un domn medic, cineva pe care nu-l știm dar ni-l putem imagina cu halat, cu stetoscop, ba ne putem închipui și alte cele ale sale: lenea, plictiseala, ușoara indispoziție sau altfel, satisfacția pentru ceva anume, starea de bunăstare fiziologică, odihna și bronzul pielii, să nu uităm că acolo el a scris, el sau ea, în sfîrșit, careva a scris cu cerneală, cu un scris caligrafic, mai degrabă cu penița tocului decît cu altceva, că sîntem în Eighteenth september 1970, pe op`șpe septembrie, și e vremea cînd toți s-au și întors deja de la mare, din excursii, din petrecerile estivale. E 18.09.70. Dedesubt, cu aceeași

Daniel Vighi

peniță, avem cuvintele St. Mary Abbots Hospital Kensington. E și normal să treacă cel cu penița cele ce le-a trecut acolo, odată ce sus apare numele rubricii cu denumirea clară, fără echivoc: Date and place of Death. Ce altceva putea să treacă referitor la rubrica de dedesubt intitulată, direct și fără ocolișuri, Name and surname. Penița a scîrțîit în cunoștință de cauză numele de Jimi Hendrix și, mai apoi, a adăugat „otherwise James Marshall Hendrix”, așa că ne putem întreba dacă cel sau cea care o mînuia știa despre proaspătul intrat în posesia foii că era marele Jimi și l-a trecut cu numele de pe afișele de la spectacole și abia apoi a adăugat datele lui din pașaport, adică James Marshall așa cum l-a botezat Al în vremea războiului. Să fi știut asta? Să nu fi știut? Să se fi gîndit el în engleza lui londoneză că *some are wise, and some are otherwise* – unii sînt cumpătați, înțelepți, la locul lor și nu li se întîmplă asemenea grozăvii. În schimb alții *are otherwise*, sînt altfel, sînt ca acest Jimi-fost-James care, vorba certificatului, se îneacă de-a dreptul cu propria vomă – *inhalation of vomit* – dacă nu fu să fie altceva, adică *barbiturate intoxication* întrucît se știe că Jimi-fost-James le cam avea pe astea cu iarba, cu marijuana, cu hașișul: mai anul trecut a trecut glonț Jimi-ex-James de pușcărie cînd fu găsit printr-un aeroport canadian turtit de droguri și cu doze prin buzunare. Oricum lucrurile nu erau cu totul și cu totul clare odată ce penița a adăugat că nu prea sînt multe probe despre cum fu să ajungă Jimi-James pe foaia cu pricina – “insufficient evidence of circumstances” – este urmată logic și inevitabil de un sfîrșit fără morala fabulei, adică vorba ăluia de a scris: “open verdict, domnilor!”

Fragment din romanul

Podoabe, și pălării, și poncho, și păr lung, și mărgele

Cronica literară

Marius Miheț

Povestea unui expert al anonimatului



Radu Țuculescu
Femeile insomniacului
Editura Cartea Românească, 2011

Toate cărțile lui Radu Țuculescu pornesc de la evenimente cu ancore precise în realitate. Este un mod de acomodare competițională la foaia albă ori la ecranul inert. În jurul acestor pretexte narative scriitorul brodează narațiuni ce vor derapa silențios într-un registru pur ficțional. Așa se întâmplă și în cel mai recent roman, *Femeile insomniacului*. Radu Țuculescu scrie o carte despre o categorie umană a aproape invizibilă. Cea a devotaților anonimi, a prietenilor dezinteresați. Acei altruști boemi - făpturi unicat în vremuri de restricte - care au transmis întotdeauna ceva esențial, anume lecția unei *demnități clandestine*. Romanul este o elegie dedicată prieteniei și anonimatului.

Structura cărții acoperă două existențe extreme, ambele amplificând un tip de singurătate speculativă. Mai întâi copilăria și anii de școală, apoi, ex abrupto, în partea a doua, trecem într-o maturitate târzie, admirând un fel de portret al singuraticului împăcat, din care lipsește, paradoxal, resemnarea. Cele două mari fire narative sunt întrerupte de secvențe erotice, prezentând câteva seducții reprezentative pentru portretul lui Septimus Ilarie, „Timi”, un Casanova discret. Se distinge însă prin felul anost de a trata inefabilul feminin, pe care l-a descifrat, spre disperarea tovarășilor, rămași mereu cu buza umflată în așteptarea unor confesiuni specifice *manhood*-ului. Din acest punct de vedere este un iluminat egoist, care nu face paradă cu aceste cuceriri inexplicabile pentru cei din jur, mai ales că armele seducției nu există în afara unor tăceri constitutive și a pasiunii pentru jazz și curățenie. Narratorul știe însă mai multe. Curățenia, apetitul culinar - este un ade-vărat artist al aromelor - și cultura muzicală sunt strategii sigure de per-

vertire. Echilibrul social și cel intim nu sunt deturnate nici de vizitele securiștilor, nici de viciile distrugătoare: insomnia, rachiul și fumatul.

Mai mult decât în oricare altă carte de proză scrisă de Radu Țuculescu, în *Femeile insomniacului* se percepe cel mai intens ispita teatralității. Secvențele din partea a doua a cărții sunt veritabile scenete, nu întâmplător asezate cu spectacole de pantomimă și altele, de oratorie. O scenă în care nu contează jocul actorilor, pentru că numai prietenia tronează, chiar deasupra istoriei. La finalul narațiunii, *o cortină a timpului* cade peste o lume în care moartea nu era decât o simplă emoție artistică.

Istoria este doar o ramă în romanul țuculescian, astfel că trecerile din comunism în epoca postdecembristă sunt insesizabile, fiind mijlocite de un personaj mereu egal cu sine, adept al unei singurătăți autiste ce nu ține seamă de niciun torent istoric. Nu știu dacă nu cumva ar fi corect să tratăm romanul ca o poveste despre rafinamentul singurătății sau despre liniștea misterioasă a muzicii, care, asemenea unui suprapersonaj viclean, alungă ori transformă în victime o umanitate ce și trăiește o existență ștearsă. E ca și cum istoria nu contează, pentru că eroii din prim-plan preferă să-și închidă lumile interioare în exerciții de amicitie și admirație, seducții bahico-poetice și mai ales muzicale. Acest tip de existență evazionistă a fost, și este, probabil, singura formă ideală de supraviețuire. Într-adevăr, romanul, deși plasează acțiunea în vremuri agonice, nu face paradă de exerciții ideologice, nici nu sufocă existențele protagoniștilor cu diverse implicări din punct de vedere socio-politic. Cei care sunt de partea cealaltă a moralității și ideologiei sunt clar conturați, fără nimic lăsat afară, ca și cum este limpede pentru toată lumea că opțiunea lor este ireversibilă și, ca în extremele obsesive ale prozei romantice, se delimitează cu mare precizie de spiritele înalte ale vremii. Într-un plan subtil al textului, Țuculescu administrează inteligent forța caricaturizării.

La un anumit nivel de lectură, *Femeile insomniacului* este o poveste despre singurătatea în viciu. Sau despre viciul singurătății. Oricum am interpreta, argumente există, pentru fiecare adevăr.

De la bun început Radu Țuculescu deconstruiește; istoria, familia, autoritatea, până și mitul nașterii. Radu Țuculescu renunță la magicul convenit ritului nașterii, pentru a schița portretul viitorului erou: singurătatea, ignoranța socialului, naturalețea adaptării și resemnarea ca formă „activă” de viață. Atenție, resemnarea lui Septimius nu are nicio valență nostalgică ori bolnăvicioasă. Este pur și simplu adoptarea unei existențe

aproape transparente, asumarea unui anonim total ca formă desăvârșită de a trăi un acord universal cu propriul sine. Acesta este nucleul existențialist din *Femeile insomniacului*. Paradoxal, evident, acest personaj. La urma urmelor, ursitoarele lui Țuculescu devin modele pentru viitorul bărbat. La fel mama. O lume în care totul stă sub semnul activității masculine, cu toate acestea lipsită de misoginism. Pentru a restaura această caracteristică a lumii, mama lui Septimius, Eliza are un atare comportament. Pasiunea pentru fotbal nu are nimic de-a face cu misterul preferat de un D.R. Popescu, de exemplu, nici cu artificiile poetice din proza lui Fănuș Neagu ori cu savuroasele colaje reportericești ale unor Radu Cosașu sau Tudor Octavian. Radu Țuculescu insistă pe această existență nonconformistă. Tocmai de aceea ni se spune că Eliza privește meciurile și în reluare. E și aceasta o formă de refuz al vieții.

Eroul lui Țuculescu se antrenează pentru *o lume suficientă*. Mama Eliza, această femeie-bărbat mai are o calitate, subliniată de narator cu un simț discret al umorului: vorbește puțin și la obiect. Iată o „anti”-femeie. Cu toate acestea, ea nu are probleme în a conviețui cu fostul ei cumnat, în același timp posibil tată biologic al lui Septimius. Echivocul - utilizat mereu strategic de prozatorul Țuculescu - rămâne până la capăt, și în privința acestui mister. După cum, ne întrebăm, chiar prezența Fridei, voluptuoasa verișoară care-l transformă în bărbat pe Septimius, nu este adusă înadins de o mamă brusc ocupată... Nimic nu e neobișnuit, pentru că *educația sentimentală* a lui Septimius se face și ficțional, dublându-se apoi cu reveriile insomniace. *O mie și una de nopți* rămâne nu doar cartea de căpătâi pentru Septimius Ilarie, dar și un manual al lentorii și singurătății desfătătoare.

Partea a doua, intitulată *Acvariul* este cum spuneam mai degrabă un cadru scenic, decât o continuare în timp. Locul aparține realismului magic, cum se întâmplă, de pildă, în pivnița din *Umbra penei de găscă* - un adăpost subversiv, ce captează formulele deseori incantatorii ale artei. În noua ipostază temporală, Septimius este un ziarist care refuză tehnica modernă, rămânând un nostalgic al intimității cu scrisul și cu o vârstă de aur a culturii, lipsită de fasoanele modernității. Visând să „plutească în anonim”, Septimius descoperă, în fond, o opțiune de supraviețuire, metodă riscantă și neînțeleasă de cei din jurul lui. De aceea toți pun accentul pe *firea* lui și mai puțin pe identitatea acestuia cu muzica.

Galeria de personaje nuanțează accentele prieteniei. Alături de Nego, Tavi Piciorviclean, Giuseppe și Vio asistăm la radiografia unei

lumi a burlacilor sentimentali. Esențial este să respecti misterul celuilalt. Până și Mitrici, groparul, este acceptat cu poveștile lui adunate dintr-o activitate în care nu l-a surprins nimeni, niciodată. Boemii burlaci sunt înregistrați în diverse clipe suspendate, ale unui sfârșit prelungit sau doar agonice, care-și arată șiret colții, deocamdată nevăzuți, pentru că alcoolul și arta sunt prea aproape ca să se observe și altceva. „Doar moartea își alege singură melodia”, spune Vio-poetul, care scrie, la fel ca Nichita, pe șervețele, poeme existențiale. Cortina coboară după ce doi mimi interpretează parodic scene din *Hamlet*. Mesajul spectacolului din „Acvariu” este o metaforă pentru debutul încremenirii, a ieșirii din text prin conștientizarea morții. Pantomima instrumentalizată din aceste fragmente este dublată de pantomima narată, pentru că vocea naratorului se reține ca un verdict asupra vieților acestor *bluesmen*, care au uitat de timp. Nu și de moarte, prin artă.

Biografia ficțională a lui Septimius Ilarie este de fapt o *ficțiune bluzată* după *O mie și una de nopți*. De aceea ascultă el pe toți, chiar și pe securiști; tot de aici farmecul singurătății lui fastuoase. În plus, fascinația vine dinspre arta culinară și cea muzicală. O artă specifică pentru o personalitate desăvârșită în această existență atipică. Textul însuși e un portativ imens, un laborator care trebuie interpretat de un expert al realităților. Nu e de mirare că muzica este principala armă de seducție. Tocmai de aceea, lumea din *Femeile insomniacului* este mai degrabă o lume fără chipuri. Radu Țuculescu găsește cheia sol pentru acest roman într-un gen muzical. Bluesul. Muzica în surdină definește cel mai bine verbul acestui univers: *a bluză*. Un fel de dimensiune *slow motion* a existenței, dar nu a trăirii cunoscute, ci a celei regenerate misterios, devenită, nu se știe cum, o sursă de contrarități.

Femeile insomniacului este o sonată ficțională despre armoniile singurătății. Bluesul și jazzul rămân arte ale supraviețuirii într-o epocă mută, în care tăcerile sunt deseori obligate să spună mai mult decât acordurile propriu-zise; ele spun poveștile timpului. În romanul lui Radu Țuculescu, muzica este singura responsabilă pentru evaziuni ideale. Mesajul ei purificator și regenerant, chiar și atunci când anunță transparențele morții, adăpostește o lume într-o burtă a ficțiunii ideale, unde nicio moarte, fie ea shakespeariană, nu reușește să oprească torențele eliberate.

Cronica literară

Virgil Diaconu

Capodopera minima



Nicolae Tzone
Capodopera maxima
Editura Vinea, 2007

Capodopera maxima, cartea de versuri a lui Nicolae Tzone, intră în lume în anul 2007 la Editura „Vinea”. Ea este ilustrată color de Mihaela Șchiopu, are un preambul sofisticat-franțuzit de Șerban Foarță și se încheie cu o postfață semnată de Șerban Axinte, cu câteva referințe critice la opera lui Tzone și Șchiopu și cu notele biobibliografice și biografice ale acestora.

Efortul creator al lui Tzone este mai cu seamă acela de a pune cap la cap fapte, tablouri, „lucruri” absolut nefirești în ordinea realului și a gândirii: un „ochi spart cu piatra”, care poate totuși vedea, ochiul care „avea limba colorată” și „dinții cenușii”, „lumina (care) înnegrea deja totul în jur” (p. n.), o femeie „cu două rânduri de pulpe”, „soarele (care) face pipi”, o privire a eului creator fără cap – „îmi tai a câta oară capul și mă privesc în oglindă cu capul tăiat” etc. În lumea construită de Tzone „bezna era (este) albă și neagră” (p. n.), cerul este „sub podea, sub praf, sub țărână”, piatra are mațe, „nimicul te îmbată cu o votcă tare”, „oamenii sunt caii și caii sunt călăreții”.

Suntem, așadar, în plin imaginar *suprerealist*, iar tablourile lui Dali și Bosch ar putea ilustra foarte bine aceste versuri. De factură suprerealistă nu sunt însă doar piesele ansamblului, ci și ansamblul însuși și, de aici încolo, vedem că poetul are alte priorități decât de a oferi coerență ideatică, existențială, afectivă sau poetică textului pe care îl compune. Priveliștea rămâne, după cum recunoaște și autorul, „bravant delirantă” (*ochi spart cu piatra*), abulică.

Poezia este opera imaginației noastre poetice. Dar imaginația se raportează întotdeauna la realitate, iar această raportare s-a constituit,

de-a lungul timpului, fie ca poezie *mimetică*, ce imită, „copiază”, transpune, „multiplică” realitatea, fie ca poezie *spirituală*, ce prelucrează în cheie poetică realitatea, fie ca poezie *obscură referențială*. Poezia obscură, deși folosește elemente din real, abandonează logica și structura realului, impunând textului ficțiunile obscur-antinomice ale eului creator. Acestea sunt cele trei mari direcții stilistice ale poeziei.

Dintre aceste modalități de creație, Tzone o practică pe cea de a treia, deci imaginația obscură de factură suprarealistă. El destructurează realul și construiește din elementele lui o lume ficțională, opusă în cele mai multe aspecte ale ei lumii reale și percepției noastre comune asupra realului. Spectaculosul, absurdul, grotescul, sunt însușirile acestei lumi.

Scopul lui Tzone nu este acela de a produce emoții, ci de a *șoca*: „am spart ochiul cu piatra și abia după aceea am privit”. Să ne mai întrebăm dacă după un astfel de gest poetul mai vede ceva? Nu, pentru că el vede cu un alt ochi, cel al minții.. El este „măscăriciul nenăscutelor încă generații poetice”, este cel care poartă toate măștile, de fapt doar acele măști care întorc realitatea pe dos, care o traumatizează. Cartea lui Tzone este un șir de texte teribiliste, paradoxale, halucinante, delirante, antipoetice.

Aceste texte pot fi văzute și ca o revoltă față de logica cea „de toate zilele”. Și cum acest tip de poezie, care a făcut vâlvă cândva, nu se mai practică, adică este mort, el nici nu are concurenți. În acest sens ar putea fi citit titlul cărții *capodopera maxima*. (Veți înțelege că Tzone scrie numai cu literă mică și că disprețuiește punctuația...).

Uneori, Tzone face eforturi să ordoneze haosul imagistic, să elimine fragmentarismul, să dea coerență smintelii. Un poem desfășurat pe două pagini încearcă să facă din țâțele iubitei elementul textual coagulant, care nu lasă imaginarul să bată câmpii: „țâțele ei erau ca un arbore”, „țâțele ei erau un deal”, „țâțele ei vorbeau”, „țâțele ei erau ca niște munți adolescenți” etc. Nu reușește! Poemul crește prin aglutinarea, la nesfârșit, a unor comparații de acest tip.

Aspectele scandaloase, luxurianța obiectual-imagistică, tablourile exotice și baroce, iraționalul, megalomania eului – „pentru moartea mea și nu pentru moartea faraonului sau făcut piramidele” – reprezintă o constantă a textelor pe care acest autor le semnează. Tzone este îndatorat până peste cap suprarealismului, un curent a cărui estetică nu ne mai spune astăzi nimic.

Mai interesant ni se pare la Tzone extraordinarul activism editorial, sub semnul căruia i-a tipărit, între alții, pe Ion Vinea, Gheorghe Pituț, Lucian Boz, Tudor Vianu, Max Blecher, Ion Caraion, Urmuz, Ilarie Vo-

ronca, Gherasim Luca, ultimii trei în ediții anastatice. Dacă ar fi să aleg între scriitor și editor, l-aș alege pe acesta din urmă, deși corectitudinea financiară față de autorii *în viață* nu l-a dat niciodată afară din casă.

Observăm că Nicolae Tzone nu folosește punctuația. El scrie cu litere mici numele proprii și tot cu litere mici își începe frazele! Ba, mai mult de atât, până și preambulul doctoral semnat de Șerban Foarță, post-fața lui Șerban Axinte, referințele critice, notele biografice și biobibliografice care apar în cartea sa au fost trase de Tzone la aceeași rindea futurist-postmodernistă. Mă întreb dacă acești autori i-au permis acest lucru. Oricum, peste libertățile pe care și le-a luat asupra textelor altora, Tzone scrie la fel ca unii dintre puștanii care fac acum literatură. Țone, care și-a pus numele literar de tzone (cu *t* mic), este în trend... Când se va maturiza acest tânăr de 52 de ani? Și când va fi el tratat cum se cuvine?

Cum își vede Tzone propria operă? *Capodopera maxima*, care este o sintagmă supralicitată semantic până la pleonasm, este, pe rând, un „vârtej în haos”, un „rug infernal pentru imbecilitatea omenirii”, un „elefant cât un șoricel”, un „gândac de colorado cât vaporul titanic înainte de scufundare”, „batista în care și-a suflat mucii lautreamont la douăzeci de ani”, „lacul înaripat din văzduh”, „cârțița albă din infern și câteva cârțițe negre din paradis”... *Capodopera maxima* este totul. Un tot care nu poate exista decât în mintea autorului și care, mai ales, nu poate avea nicio rezonanță estetică în cititor, oricât de îngăduitor ar fi el. De altfel, cartea lui Nicolae Magnificul (după cum se autointitulează) este deschisă de următorul moto: „sufletul lumii este eu. (...) eu e Dumnezeu.” Ce-ar mai fi de spus? Poate să ne facem cruce și să batem mătâni.

*George Enescu -
Un exil supravegheat?*
de Ladislau Csendes

Editura Casa Radio, București, 2011



Am aflat despre cartea *George Enescu - un exil supravegheat?*, apărută în anul 2011 la Editura Casa Radio din București sub semnătura muzicologului Ladislau Csendes, fost președinte al CNSAS, datorită unui comentariu scris pentru Radio Europa Liberă - Departamentul pentru Republica Moldova de Victor Eskenasy Moroșan, comentariu difuzat la data de 11 ianuarie 2012. Câteva zile mai târziu, la 14 ianuarie

2012, apărea sub aceeași semnătură, în excelența revistă de informație care e săptămânalul *Suplimentul de cultură*, o recenzie la același volum. Atât comentariul radiodifuzat cât și cronica tipărită erau redactate în termeni extrem de severi, subliniind deopotrivă deficitul de informație istorică, absolut necesară pentru exacta evaluare a evoluției lui George Enescu între anii 1944 (sau 1946) și 1955, nu neapărat ca artist ci ca cetățean silit să trăiască *vremuri interesante* prin dramatismul lor și apoi să ia calea exilului, deficit de informație istorică ce ar marca volumul, dar și gravele erori de transcriere a celor 50 de documente declassificate și disponibile publicului larg, din totalul de 69 referitoare la marele compozitor și violonist român. Am dorit să citesc cartea, am comandat-o și după o răbdătoare așteptare am intrat în posesia ei și, desigur, am citit-o.

Ce pot să spun după lectură? Îi dau, firește, dreptate lui Victor Eskenasy și îi împărtășesc iritarea față de transcrierile aberante ale numelor unor muzicieni celebri, lucru deloc de admis ori de iertat câtă vreme volumul poartă semnătura unui muzicolog. Culmea ridicolului e atinsă atunci când *Sonatele* devin *Sonete*, iar celebra *Orchestra a Concertelor Lamoureux* e rebotezată *Orchestra Colonel(sic!!) Lamoureux*. Mă despart

însă de recenzentul amintit în clipa în care califică lucrarea lui Ladislau Csendes drept o carte inutilă, născută în principal din dorința semnatarului de a valorifica primul documentele de la CNSAS. Nu, *George Enescu - un exil supravegheat?* (e de discutat rostul interogației retorice din titlu, câtă vreme toate documentele reunite în carte probează că Enescu și soția lui, Maruca, au fost supuși unor constante și susținute operațiuni de supraveghe-re, verificare și influențare exercitate prin terți de regimul de la București pe tot parcursul rezidenței lor pariziene, mai exact până la moartea artistului) nu e nicicum o carte inutilă. Nu e deloc fără rost să afli cât zel, câți bani și câtă osteneală au cheltuit regimul, oamenii lui (de la dr. Petru Groza la ministrul Constanța Crăciun ori ofițerii Securității până la *agenții* și informatorii ce au acționat astfel, cu voie ori fără de voie) spre al determina pe Enescu să revină în țară, nu fiindcă mai marii PMR ar fi dorit zor-nevoie mare să îl onoreze, ci pentru că intenționau să se slujească de el drept trofeu propagandistic ce ar fi caționat moral, fie și indirect, comunismul. În acest sens și într-un astfel de context a devenit Enescu *o afacere de stat* și probabil că în numele respectivei *afaceri* au decis în 1958 comuniștii români înființarea *Festivalului și concursului internațional George Enescu*. Simptomatic mi se pare detaliul (nerel- evat, din pacate, de Ladislau Csendes) că în anii 80, când *imaginea* României comuniste era definitiv compromisă și când un festival Enescu oricum nu mai era rentabil din perspectivă propagand- distică, regimul de la București a într- rupt respectiva manifestare de cultură muzicală.

Enescu a devenit *o afacere* pentru regimul comunist încă înainte de a pleca din țară. O carte recentă (*Umbre- le Paradisului - Scriitori români și fran- cezi în Uniunea Sovietică*), apărută la Editura Humanitas în anul 2011 sub semnătura lui Angelo Mitchievici, sem- nalează mijloacele prin care comuniștii români au instrumentalizat un turneu la Moscova al marelui compozitor și vio- lonist, ocazie cu care acesta a cântat în compania lui David Oistrach. "Eveni- mentul - scrie Angelo Mitchievici - este abil orchestrat de propagandă. Importan- ta concertelor lui Enescu se relevă mai curând politic decât cultural, com- pozitorul român trebuind să joace rolul de *cap de pod* pentru *puntea* dintre două culturi și să pretindă afinități inex- istente". Angelo Mitchievici citează un fragment din articolul *Enescu în URSS*, apărut în ediția din 4 mai 1946 al revistei *Veac nou* (revistă a ARLUS), frag- ment pe care îl reproduce integral: "În- treaga presă sovietică l-a acoperit cu e- logii, relevând, în același timp, impor- tanța concertelor lui Enescu... Oamenii de cultură sovietici, veniți pe la noi și oa- menii de cultură români, duși în Uni- una Sovietică formează puntea care leagă într-o veșnică prietenie cele două popoare vecine. Și Enescu a pus la a- ceastă punte o majestuoasă și trainică lespede".

Nu cred, așa cum crede Victor Eskenasy, că Ladislau Csendes nu ar fi fost suficient ajutat de profesioniștii scrisului istoric spre a-și putea forma o opinie despre momentul în care Enescu admite să facă parte din ARLUS, ori să candideze pe listele BPN (Blocu- lui Partidelor Democratice), dar ca *apo- litic*, la alegerile din anul 1946. Ladislau Csendes nu a consultat suficientă litera-

tură de specialitate, iar pe cea consultată nu știe să o interpreteze ori să o rezume. Muzicologul face apel la cartea lui Adrian Gioroianu *Pe umerii lui Marx- O introducere în istoria comunismului românesc* (Editura Curtea veche, București, 2005), mai precis la capitolul *Studiu de caz- O întreprindere intelectuală, ARLUS în 1944* din care citează copios, fără să insiste asupra următoarei sublinieri, extrem de grăitoare, a istoricului: “Nu riscăm deloc afirmând că ARLUS rivalizează acum , prin multilateralitatea preocupărilor sale, cu Universitatea și cu Academia, instituții pe care, de altfel, le va depăși în complexitate”. Adrian Gioroianu transcrie în cartea mai sus menționată numele savanților, universitarilor, artiștilor, scriitorilor cooptați în ARLUS, așa încât nu e deloc greu să ajungi la concluzia că aproape nu exista om de vază din România acelor vremuri care să nu fi fost înregimentat în organizația cu pricina. Or, lucrul acesta nu e relevant suficient de apăsător de semnatarul cărții *Enescu- un exil supravegheat?*.

Dacă Ladislau Csendes ar fi avut curiozitatea de a consulta cartea *Apărarea libertății-1938-1947* (Editura Curtea veche, București, 2010) a profesorului Ioan Stanomir, ar fi reușit să precizeze în ce context a intrat Enescu în ARLUS, dar și în ce context a admis să candideze pentru un loc de deputat. Constituția democratică din anul 1923 reintră în vigoare imediat după 23 august 1944, însă va fi subminată de tot felul de legi și decrete nedemocratice (multe inspirate, ba chiar redactate de însuși ministrul Justiției, comunistul Lucrețiu Pătrășcanu). “Istoria documentabilă a anului politic 1946 anunță

finalul unei democrații”- scrie Ioan Stanomir care, câteva pagini mai încolo, observă cu îndreptățire că “desenul general al proiectului politic comunist începe să se întravadă încă din primele luni de după august 1944” și că “ortodoxia ideologică se întemeiază, încă din august 1944, pe capacitatea partidului de a citi și construi viitorul”. Putea oare Enescu să se opună, de unul singur, unui asemenea *proiect*? Mă îndoiesc. Artistul a acceptat candidatura pe lista BPN, insistând în scris că o face din respect pentru Majestatea Sa, Regele Mihai, dar și pentru țărani moldoveni. Deși citatul e disponibil, un istoric precum Lucian Boia, își exprima dezaprobarea față de decizia lui Enescu în paginile unei cărți intitulată *Capcanele istoriei -Elita intelectuală românească între 1950 și 1960* (Editura Humanitas, București) pe care Ladislau Csendes nu avea cum să o consulte, fiind apărută ca și volumul lui de altfel, la finele lui 2011.

Autorul lucrării *Enescu- un exil supravegheat?* trimite la o polemică dintre istoricul Adrian Niculescu și Theodor Vexler, polemică desfășurată în anul 2002 în paginile *Observatorului cultural*, dar pe care nu are știința de a o rezuma inteligibil.

Revin. Cartea lui Ladislau Csendes nu e una inutilă. E una pur și simplu neizbutită. Aș spune chiar proastă fiindcă nu își fixează clar obiectivele și nu are un stil riguros stabilit. Se bazează pe o construcție nesigură. Are o introducere greu de urmărit. Devine interesantă când ne pune la dispoziție detalii referitoare la felul în care sunt îndosariate documentele referitoare la un anumit *obiectiv* și la specificul *muncii* Securității. Alunecă într-o carte de muzicologie

pură în capitolul (greu de urmărit pentru un nefamiliarizat cu limbajul de specialitate) *Taxonomii pentru (dez)ordini cerești*, în care analizează prea tehnic poemul *Vox Maris*, dar și *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc op. 32*, *Cvartetul de coarde nr. 2 în sol major*, *Simfonia de cameră op. 33*, compoziții ce au o anumită legătură cu perioada exilului enescian, dar a căror comentare ar fi putut face obiectul unei cercetări separate. Frizează penibilul în momentul în care semnatarul ei se avântă în tot felul de *panseuri* despre prietenie ("Prietenia e un dar ceresc", sună *incipit*-ul continuat de *dezvoltări* la fel de *profunde* și cum nu se poate mai *originale* ori *inedite*. Însuși Ladislau Csendes realizează că a pomic pe o cale greșită în momentul în care își revine din *reverie* și exclamă "Nu vă mai *plătesc* cu *panseurile mele*". Csendes întocmește mai departe un bun *dicționar al personajelor* ce apar în dosarele Securității, amici ori delatori ai lui Enescu. Cartea interesează prin întreaga ei parte a doua consacrată *Documentelor (de)clasificate*, dincolo de greșelile de transcriere semnalate de Victor Esekensy. Încântă prin *anexele* ei, adică prin *cd*-urile ce conțin înregistrări ale lucrărilor enesciene menționate mai sus.

De ce am dorit totuși să comentez în mod special cartea lui Ladislau Csendes? Fiindcă, în calitate de critic și istoric de teatru, pe tot parcursul lecturii ei am fost urmărit de gândul că ar fi extrem de interesant și de util dacă cineva, un istoric de teatru ajutat de un istoric *tout pur*, ar cerceta dosarul de securitate al lui Ionesco sau al Elvirei Popescu. Poate ar fi interesant de aflat în ce mod a obținut jurnalistul Cornel

Nistorescu dreptul de a insera în Flacăra, și nu oricând, ci la finele anilor 80, un interviu cu marea actriță de origine română. Ar fi, de asemenea, interesant de cercetat dosarele nenumăraților actori români care au ales calea exilului. Sau dosarul de securitate al lui Crin Teodorescu, dispărut în condiții tulburi pe care le enunță, fără să se fi putut documenta riguros, cartea apărută acum câțiva ani la inițiativa regizorului Valeriu Moisescu și a teatrologului Ion Cazaban. Și exemplele ar putea continua.

Zidul de sticlă. Ion D. Sîrbu în arhivele Securității de Clara Mareș

Editura Curtea veche, București, 2011



Dezideriu Sîrbu, fiu de miner născut la Petrița în ziua de 28 iunie 1919, cunoscut în literatura română sub numele de autor I. D. Sîrbu, membru al Cercului Literar de la Sibiu, unde face o figură excentrică de bufon benevol,

membru al PCdR din ilegalitate, niciodată însă membru al PCR-e și acesta un paradox al existenței unui om pentru care paradoxul a devenit paradigmă existențială, unul dintre studenții favoriți ai lui Lucian Blaga, poate chiar cel mai bun, posesor al unei licențe universitare în Filosofia Culturii, Estetică și Psihologie, asistent al fostului său profesor, devenit în 1947 cel mai tânăr conferențiar din țară la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, exclus din învățământul superior deoarece a refuzat să se supună ordinului lui Pavel Apostol de a scrie articole de făimătoare despre magistrul său ori despre Liviu Rusu, un alt mare dascăl al Universității Clujene, mai apoi profesor pe la felurite școli, care mai de care mai anonime din județul Cluj, ajunge la București în anul 1956. Lucrează o scurtă perioadă în redacția *Revistei de pedagogie*, iar mai apoi devine, împreună cu fostul său coleg de universitate dar și de cerc literar, Ștefan Augustin Doinaș, redactor la revista *Teatrul*. Prin 1950-1951, I. D. Sârbu scrisese deja o piesă de teatru intitulată *Sovrom-cărbune*, gândită drept o replică la adresa *Minerilor* dramaturgului proletcultist Mihail Davidoglu, lucrare ce va atârna greu în dosarul nenumăratelor vinovații care îi vor fi puse în cărcă scriitorului. I. D. Sârbu este arestat pentru omisiune de denunț dar și pentru participarea la o așa-zisă organizație contrarevoluționară la data de 17 septembrie 1957. Este eliberat de abia în 1963, în urma decretului de grațiere din data de 6 februarie, același an. Aceasta după ce detenția îi fusese prelungită chiar din ordinul temutului Alexandru Nicolschi. După zece luni de șomaj, din cel mai tânăr conferențiar din țară devine “cel mai

bătrân miner din România”. Pe neașteptate, în februarie 1964, I. D. Sârbu este numit secretar literar la Teatrul din Petroșani, de unde, tot pe neașteptate și împotriva voinței sale, este transferat, la 1 august 1964, secretar literar la Naționalul craiovean. La Craiova sa simțit, după cum el însuși mărturisea adesea un exilat, “ca un Robinson nătâng, mutilat, traumatizat”, socotind că a fost “mutat într-altă țară, în mijlocul unui alt popor”. I. D. Sârbu, numit de prieteni, Gary, bufonul Gary, îl cita adesea pe Caragiale, cel care scrisese că “la Craiova nu se vine, din Craiova se fugе”. Până în 1968 nu a avut drept de semnătură. Cum nu a acceptat nici cea mai mică formă de colaborare ocultă cu regimul comunist, lui I. D. Sârbu i-a fost blocată orice încercare de a-și găsi un serviciu și de a se muta la București. A publicat la diverse edituri din țară, însă istoria aventurilor editoriale ale autorului *Pragului albastru* dintre cele mai contorsionate. În această istorie, Securitatea a jucat roluri dintre cele mai surprinzătoare.

Istoria în cauză constituie doar o parte a *ghemului de contradicții* (Dan. C. Mihăilescu), contradicții cu voie sau fără de voie, care a fost dramaturgul. Contradicții ce nu au însemnat niciodată nici cea mai neînsemnată demisie morală. I. D. Sârbu însuși se amuza pe seama contradicțiilor destinului său. A fost considerat un fost deținut politic ce trebuia riguros urmărit în 1964, un comentator politic ostil în 1967 și în 1969, a fost catalogat drept rebel în 1974 și drept nebun în 1977, a fost suspiciionat că va profita de viza acordată în 1981 și va alege exilul, și-a descumpanit următorii și a revenit acasă, chiar înainte de a fi expirat viza în 1982, un

an mai târziu era catalogat drept prolegionar, iar în 1985 drept iredentist. A avut parte de nenumărate DUI care, între 1957 și 1989, anul morții scriitorului, însumează șapte volume, 1680 de pagini și o mulțime de nume de cod. *Bufo* lui Gary i-a scos din minți pe securiștii din Craiova-Isarlîk. Ofițerii doljeni au ajuns să îl urască dea dreptul pe *obiectivul* I. D. Sîrbu când pe fir au intrat *colegii* de la București, adică *nume mari* precum Ilie Merce, Gheorghe Enoiu sau Nicolae Pleșiță. Asta după ce în 1957 fusese anchetat de Tudor Vornicu, viitorul teleast și simbol al TVR, aici intervenind însă o problemă ce ține de chiar biografia oficială a realizatorului de televiziune. Înainte de a constitui cea mai mare surpriză literară de după 1989, grație unor scrieri senzaționale de sertar precum *Adio, Europa!* (Editura Cartea Românească, București, 1992 și 1993), *Traversarea corintei* (Editura de Vest, Timișoara, 1994), *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2009), dar și grație romanului *Lupul și Catedrala*, respins de cenzură și apărut postum, I. D. Sîrbu a fost o obsesie și un motiv de nevroză pentru angajații Departamentului Securității Statului. Care angajați au avut *privilegiul* de a fi primii lectori ai scrierilor sale fiindcă i-au percheziționat adesea, hoțeste, pe furie, dar cu aprobări pretins legale, apartamentul

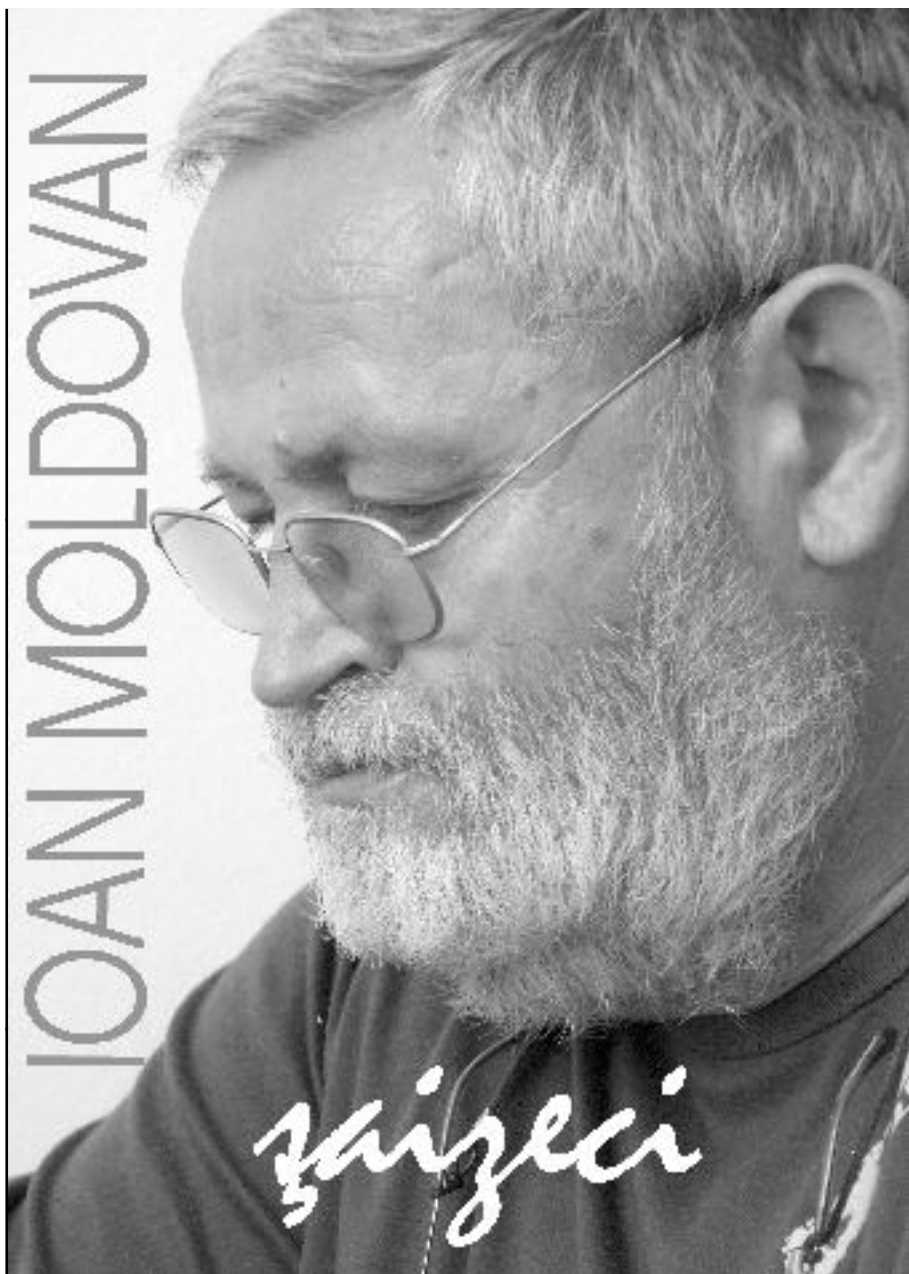
Despre această nevroză, despre dimensiunile și cauzele ei scrie Clara Mareș în excepționala ei carte *Zidul de sticlă - Ion D. Sîrbu în arhivele Securității* (Editura Curtea veche, București, 2011). Licențiată în istorie, angajată a Institutului pentru Investigarea Crimelor Comunismului și Memoria

Exilului Românesc (cu sprijinul căruia a apărut volumul ce face obiectul acestor însemnări), deja cunoscută și apreciată în primul rând datorită unor cărți anterioare (cea mai cunoscută fiind *Nicu Steinhardt în dosarele Securității; 1959-1989*, Editura Nemira, București, 2005), Clara Mareș are meritul de ași fi dublat pregătirea istorică și arhivistică de specialitate cu aceea de foarte bun cunoscător al literaturii lui I. D. Sîrbu și a exegezelor acesteia (în principal cele semnate de Daniel Cristea-Enache, Antonio Patraș și Lelia Nicolescu). Semnatară volumului deține și un apreciabil portofoliu de lecturi din domeniul politologiei și al istoriei ideilor politice (Hannah Arendt, Vladimir Tismăneanu, Stelian Tănase, Katherine Verdery). Clara Mareș nu s-a mulțumit să editeze pur și simplu dosarele de urmărire informativă (DUI) deschise pe numele lui I. D. Sîrbu, ci le-a citit, analizat, adnotat, comentat. A organizat materialul în șapte capitole fundamentale (*Anchetele, procesul, detenția, Primii ani de libertate, Adversarii, față în față, Îmblânzirea scorpiei, Alertă maximă, Adio, Europa!*), corespunzând etapelor pe care le identifică în intimitatea relației, a *jocului de-a v-ați ascunselea*, dacă nu chiar a *jocului cu moartea* dintre I. D. Sîrbu și Securitate (*1957-1963, 1963-1969, 1969-1977, 1977-1981, 1981-1982, 1982-1986, 1987-1989*). Clara Mareș ni-l arată pe I. D. Sîrbu în raporturi ireconciliabile nu numai cu regimul comunist, cu lucrătorii Securității, cu informatorii acesteia, recrutați din diverse medii, din care nu lipsesc cele culturale ori teatrale (dintre aceștia, numele actorului Iancu Goanță, informator zelos, cu profil de stahanovist, e printre puținele

dezvăluite), cu microfoanele instalate acasă, cu telefoanele ascultate, cu intimitatea violată, ci și cu confrății care au acceptat pactul. E vorba despre D. R. Popescu, Eugen Barbu, George Bălăiță. “Ei scriu despre bătătuiri, eu scriu despre infarct”. Momentul întâlnirii întâmplătoare, la începutul lui martie 1977, întâlnire inițial generatoare de rău, care s-a dovedit mai apoi indirect salvatoare fiindcă a determinat fuga la propriu din Bucureștiul ce va fi devastat și din hotelul ce va cădea la cutremur, momentul întâlnirii evitate,

deci, cu A. E Baconsky, e unul emblematic pentru felul de a fi al lui I. D. Sîrbu. Tot la fel cum e modul în care același I. D. Sîrbu a *mangerizat* relația puternic virusată cu Ștefan Augustin Doinaș.

Clara Mareș conexează episoade, le comentează inteligent, descoperă continuități și le integrează filmului existenței unui simbol al onestității și demnității. O face cu rigoare dar și cu admirație nedisimulată pentru subiectul cercetării sale. Și o face într-un chip demn de toată stima.



GÂNDURI/ RÂNDURI

de:

Gheorghe GRIGURCU
Liviu ANTONESI
Vasile DAN
Adrian POPESCU
Cornel UNGUREANU
Iulian BOLDEA
Andrei BODIU
Viorel MUREȘAN
Aurel PANTEA
KOCȘIS Francisko
Traian ȘTEF
Lucian SCURTU
Vasile GOGEA
Simona-Grazia DIMA
Gellu DORIAN



La un sexagenar tânăr

Două trăsături distincte se pot stabili în personalitatea lui Ioan Moldovan. Mai întâi una, ca să zic așa, patriarhală: un gen de „vechime” subțire pe care de la o vreme acest poet hirsut, domol în gesturi și drămuț în vorbire, comportament care i-a atras numele suplimentar-mioritic de „baci”, și-o îngroașă cu grație, (Aurel Pantea dedică, nu fără savoare, un ciclu de poezii publicate în *România literară*, „baciului Ioan Moldovan”). E un fel de pact cu locul natal, o poliță de asigurare anteică. Dar nu mai mult. Deoarece Ioan Moldovan înțelege a se asimila în chip temeinic modernității, aidoma unui băiat plecat de la țară, care se scolește cu sîrguință, devine *cineva*, evitînd a-și jeli patetic mediul de obîrșie, a-și (melo)dramatiza ruptura cu acesta. Fizionomia bardului este acum cea de eminent intelectual, dispus a se exersa inclusiv în rafinat verb critic. Poza nostalgic-sămănătoristă e în orice caz evitată. Cu toate acestea însă „baciul” nu se dezmente totalmente. Un echilibru, o gravitate delicată pînă la nuanța ironiei îl distinge în continuare, oprindu-l de la mișcările acrobaticе, riscante ale jocului poeticesc ajuns în deplină libertate, de la tonalitățile retorice ori sentimentaloidе, și, compensator, îl îndreaptă constant spre lumea-i interioară. Spre straturile acesteia care au darul de-a se multiplica la nesfîrșit, odată ce o unealtă sufletească adecvată le dibuie. Care se recompun după fiecare tentativă de exploatare, oferind o prospețime a peisajului interior, o așa-zicînd virginitate a sa. Căci uimirea candidă a poetului nu tinde a violenta lucrurile acestei lumi, ci a le contempla în splendoarea naturalității lor. Insolitul expresiei nu se programează, ci se obține răbdător, în chip de bilanț. Drept care „baciul” - semn de har - dă impresia a vorbi despre lucruri cunoscute, de toate zilele, atunci cînd își înfățișează experiențele lirice adînc personalizate. Precum la înțelepți, aer ul d-sale de-o simplitate calmă sugerează profunzimea, în afara oricărei înscenări a autorității. Motiv pentru care această creație atît de substanțială, bogată în sensuri implicite, adesea inaparente pentru o privire grăbită, cere, spre a fi percepută cum se cuvine, un cititor avizat. Un cititor care să fie el însuși, măcar virtual, un poet. E marea însușire și suavul neajuns al poeziei lui Ioan Moldovan. Îmi îngădui să vorbesc pe șleau: cred că o atare creație nu e nici măcar la îndemîna tuturor comentatorilor de literatură, aceștia preferînd nu o dată a merge pe calea unei eviscerații a „ideilor”, a unei ope-

Ioan Moldovan - șaizeci

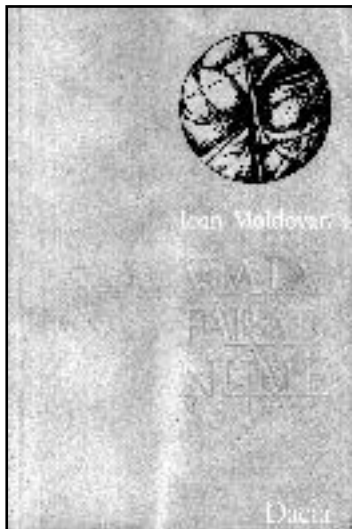
rații speculative stimulate de „complexitatea” pe care o induc textelor asupra cărora sau oprit, încercînd a le integra în generalități. Contactul nemijlocit, „epidemic” cu poezia, factorul de căpetenie dintre cei care-i pot stabili valoarea, rămîne astfel mai mult ori mai puțin prejudiciat. Imponderabilele, enigmaticele mișcări ale sufletului ce se confruntă cu sine, mirabila spontaneitate paradoxal dificultuoasă a imaginilor riscă a le scăpa analiștilor care nu sunt și... poeți. Nu ne surprinde, prin urmare, circumstanța că directorul revistei *Familia* n-a figurat printre invitații Festivalului de poezie care a avut loc recent sub cupola Ateneului. Cred că nici d-sa nu socotește acest fapt drept foarte relevant, date fiind pe de o parte unele absențe, pe de alta unele... prezențe în componența grupului de participanți. De altfel bunul simț propriu „baciului” Moldovan am impresia că-l face incompatibil cu micile ambiții, cu tacticile de afirmare formală cu care, oricum, poezia nu are ce face. N-aș putea încheia prezentele rînduri „la aniversară” decît repetînd ce-am mai afirmat și altădată: îl socotesc pe tînărul sexagenar (pentru subsemnatul pururi tînăr!) Ioan Moldovan fără doar și poate unul dintre cei mai buni poeți români de azi. *À bon entendeur, salut!*

* * *

LIVIU ANTONESCU

La Mulți Ani, „moldovane” din Bihor!

Acum circa zece ani, noi optzeciștii ne-am apucat să devenim semicentenari, ca monumentele istorice! După un deceniu, chiar începem să căptăm respectabilitatea vechimii – după criticul și istoricul literar Cistelean, iată, face șaizeci de ani și poetul Ioan Moldovan, conducătorul acestei reviste care îmi place foarte mult. Când mă uit însă la energia sa concentrată, la vioiciunea spiritului său și la poezia sa atît de vie, mai că îmi vine să exclam ca personajul lui Preda față în față cu girafa „Așa ceva nu există!”. Și, totuși, așa ceva există, dat fiind că văd, aud și citesc! Așa că nu pot decît să-i urez o existență lungă, lungă, plină în continuare de frumoase împliniri și însoțită de sănătate. La Mulți Ani, Ioan Moldovan! Și fii liniștit, te urmărm îndeaproape, cu toții – eu, de pildă, la distanță de vreun an și două luni...



În 1980, anul de butului editorial cu volumul *Viața fără nume*, la editura Dacia

În 1989, la 13 ani după absolvirea Facultății de Litere din Cluj.
În picioare: Ioan Moldovan, Mircea Zăciu, Ioana Em. Petrescu, Ion Pop, Augustin Pop, Mircea Petean. *În rândul de jos:* Gheorghe Perian, Virgil Podoabă, Al. Vlad și Ștefan Borbély.



* * *

VASILE DAN

Aerul calm al personalității

Orice revistă literară este expresia vie a personalității redactorului ei șef (sau, mai nou, a directorului). A calităților lui, a opțiunilor estetice, sau de direcție explicite, sau măcar conținute. Nu mai puțin a refuzurilor lui. Ultimele, uneori, mai importante și mai vizibile. Așa și *Familia* orădeană, seria postdecembristă, cu Ioan Moldovan la timonă. Poet trăind în cultură mai mult decât în politică culturală, virtuoz în stilistica poeziei sale, un argint viu am putea spune, neafectat de anii arși în scris, autoironic – semn al unei vitalități neconsumate – autopersiflant, imprevizibil tematic, dar și în registru liric, Ioan Moldovan este un poet profund, așezat, ce nu mai are nevoie de inutile artificii de promovare precum atîția alții. Aerul calm al personalității lui ce îți temperează și ție umorile zilei te întâmpină de la prima pagină a proaspetei *Familiei*, din poezia lui agreată în cele mai bune reviste de cultură de astăzi, din exercițiile lui critice din *Familia*, subtile și întotdeauna cu gust exprimate.

La 60 de ani poezia și persoana lui Ioan Moldovan par încă tinere sau oricum fără vîrstă, cu o disponibilitate de exprimare și înnoire intacte. Dacă-i așa, și așa e, la mulți ani, Ioan Moldovan!

* * *

ADRIAN POPESCU

Aproape de necrezut, și Ioan Moldovan împlinește 60 de ani. Omul statornic în prietenie și în scris și-a păstrat însă intact surîsul tânăr.

Poezia lui, necontafăcută, neretică, de o simplitate cuceritoare, care întâlnește cele mai noi arte ale prezentului, minimalismul, *arta povera*, deliricizarea, are o tandrețe discretă, cu atît mai prețioasă cu cît se ascunde mai bine în cutele cotidianului. La mulți ani, poete !

* * *

CORNEL UNGUREANU

Unul dintre foarte puținii autori care au creat o emblematică a scrisului poetic, cu extraordinară ardelenitate a încruntării, care trece de la Fefelega lui Agârbiceanu la Sfășierile lui Cioran, de la Pavel Dan



În anii '80



Ioan Moldovan - șaizeci

la câțiva (doi-trei) contemporani ai noștri, Ioan Moldovan este, cu *mainimicul* său un admirabil creator al locului. Eseișt de cursă lungă, e un poet pe care îl pot recunoaște în drepturile sale doar cei ce au acces la profunzimile scrisului poetic și care pot rescrie o biografie a eșecului. Aș fi citat aici, într u ilustrare, *Brad despodobit*. Și ultimul vers din poezia cu Simeon de Persia. P.s. La multi ani!

* *

IULIAN BOIDEA

Scrisul și trăitul

Poezie născută din tensiunea perpetuă dintre text și realitate, lirica lui Ioan Moldovan subîntinde și frenezia retractilă a livrescului, dar și imersiunea în bolgăile cotidianului. Aproape de lucruri, dar investindu-le totodată cu irizări diafane, privirea poetului adastă în fața „mainimicului”, a ceea ce nu poate fi desemnat prin făptura fragilă a cuvântului, a ceea ce e aproape cu neputință de transcris în verb. Sensorialitatea, vecinătatea anonimității și efemerul clipei de grație, relieful instabil al versului ce caută zadarnic să surprindă indicibilul, sunt doar câteva dintre toposurile poeziei lui Ioan Moldovan. Preocupat în egală măsură de relația dintre scris și trăit, Ioan Moldovan vede actul poetic ca eliberare, ca imersiune purificatoare în arhitectura propriului sine, ca inițiativă ineluctabilă a cuvântului pornit în căutarea referinței, a verbului ce caută să-și redobândească privilegiile pierdute. Ficțiunea și metaficțiunea, biograful pur și saltul în vizionarism se întâlnesc, în egală măsură, în versurile lui Ioan Moldovan, versuri saturate de livresc și de artificiiu liric, dar, în același timp, caracterizate și printr-o irepresibilă nostalgie a concretului, a vieții „care se viețuiește”. La aniversare, îi doresc sănătate, împliniri și inspirație în continuare poetului Ioan Moldovan!

* *

ANDREI BODIU

Ioan Moldovan este, în primul rând, un mare poet. Este, pentru moment, un poet nedereptătit pentru că e modest și discret. Numele

Ioan Moldovan - șaizeci

lui e foarte greu de găsit la bursele formale și informale ale poeziei chiar dacă e unul dintre puținele cazuri de poeți români care au scris, odată cu înaintarea în vârstă, din ce în ce mai bine. Ion Mureșan a creat o filieră expresionistă care acum e în mare vogă. Dintre poeții născuți „din mantaua lui Mureșan” va fi greu ca vreunul să-și învingă Maestrul. Ioan Moldovan a scris și scrie, de la debut, în chip diferit față de extrem de influentul său congener. A scris întotdeauna altfel, preocupat de înălțirea unică pe care o poți avea cu poezia. Confruntarea sa tot mai acută cu realitatea și cu realitatea morții din cele mai recente cărți ne pun înaintea unui poet de o neîndoielnică anvergură.

* * *

VIOREL MUREȘAN

Nume

*Se dedică: poetului Ioan Moldovan,
autorul volumului Celălalt pește, și...
noricului nostru de a ne fi întâlnit la Echinox.*

numele lui era un cuțit azvârlit din cer
care în cădere s-a încurcat
printre frunzele sălciilor de pe țărm

sclipind pe fundul apei
s-au repezit la el peștii
au mușcat din numele lui
până când i-au deprins gustul

de-atunci pescarii
de vor să mai prindă un pește
își fură unul altuia numele
și le aruncă pe cer

apoi
așteaptă să fulgere iar
fundul apei

AUREL PANTEA

Ioan Moldovan între două nesfârșiri: cotidianitatea și ireductibilul

*Darul meu sărac de ziua
prietenului Ioan Moldovan*

Forța de impact a poeziei lui Ioan Moldovan, încă de la prima carte, se datorește prezenței imperative a unei conștiințe lirice panicate, drapate însă într-o condiție enunțiativă. Receptiv de la început la insinuările percepțiilor lumii imediate, imaginarul său cunoaște, totuși, fericirea adevărată numai în situațiile extreme, momente ale unui estetism acut, când ființa lirică, născându-se, are brusc revelația pericolului. "Scriu cu aceeași grijă cu care sărut o sabie", scrie poetul într-un poem intitulat *Acesta e drumul...*, din *Viața fără nume* (1980). Conjugarea presentimentului primejdiei cu conștiința că limbajul poate doar sesiza, presimți intensitățile extreme ale revelației e un proces ce definește întreg traseul liric al lui Moldovan, pînă la *Arta răbdării* (1993). În aproape fiecare poem al său e prezent imperativul destinației de a conduce limbajul pînă în vecinătatea inexprimabilului ce l-ar putea suprima. La capătul opus al traseului ce conduce spre *noumenal* se află sincopa, afectele negative depresurizate pînă la senzația de gollăuntric, pînă la un oxidant refuz pur. Fantasma agresivă a acestui alt pericol al ființei lirice se găsește într-un poem ce o numește încă din titlu și o face sesizabilă în determinanți de o lacomă pasionalitate. Iată *Lehamitea...* (din *Viața fără nume*): "Lehamitea - venind de pretutindeni/ zeitan zdrențe, oarbă, ulcerată/ târîndu-și călcăiele prin bălți/ albine sterpe o sărută/ zgârîindu-i mîzga rece// împinsă-n vîntul cu frisoane/ se face un stîlp de came/ pe care se veselește cratima// piatră palpitînd/ respirație fără/ ritm." Afectat de golul pur al atitudinilor e însuși limbajul, simțit ca masă vîscoasă, amorfă ("aceleași metafore dulcele/ ne încheiază degetele") din care se anunță, totuși, un vector în măsură să insinueze în atmosfera poemului grăuntele unei speranțe angoasate: "Poate/ mai aștepți/ să vină cineva va veni/ dar pregătește-ți bine memoria/ numărul său e lipsit de eleganță/ precum o piatră în mijlocul drumului" (din *Avatar* din *Viața fără nume*). Acest oaspete venit din memorie e astfel introdus în țesătura semnificațiilor, încît poate să emită acut un amestec de speranță și panică. Un miraj continuu (*Viața fără nume*) alarmează percepțiile cele mai obiș-

Pagină dintr-un
ziar sloven,
despre
participarea lui
Ioan Moldovan
la un festival
de poezie



La funeraliile lui Mircea Ivănescu (23 iulie 2011):
George Precup, Anca Mizumschi, Ioan Moldovan, Al. Cistelecian



noite: „Vînt nisipos/după amiaza mormăie și intră în curte/ o pasăre umbrește pătuțul copilului/ brusc mireasma gurii-leului/ răstoarnă farfuriile/nările casei freamătă/ printre buzele copilului/ ceva ca un lapte străvechi". Acalmia cu care sînt receptate invaziile „vieții fără nume", în poemul mai sus citat, e o constantă a liricii lui Ioan Moldovan. Poetul are cu adevărat arta (știința?) de a închide în enunțuri foarte liniștite, aparent neutre, ceea ce transgresează obișnuitul. Însă în enunțurile sale locuiește liniștea din mijlocul taifunului și se produce metamorfoza revelației atroce în aparent obișnuită viață. Viața simbolizatoare a imaginarului său conferă lucrurilor imediate capacitatea de a face să transpară, din ele și prin ele, altceva, străin lor sau chiar identitatea lor adîncă, venită ca un oaspete la invitațiile de o sobră elocvență ale limbajului. „Cine acum se tulbură, acum se ascunde", spune poetul într-un poem (*Colaj*), din *Exerciții de transparență* (1983), invitînd la limpiditate, refuzînd astfel identitatea opacă, neștiutoare, a poveștii vieții simbolizatoare a imaginarului.

Avîndu-și și el clipa lui „de aici și de acum", în momente de deprimare afectivă, de care a fost vorba mai sus, Ioan Moldovan, în chiar risipa detaliilor, prinde altceva, alte limbaje, o altă ordine, în fond. Și transcendența lui e plină și provoacă neliniști și incertitudini ziua în amiaza mare a poemelor. În bună măsură, „exercițiile (lui) de transparență" vorbesc de singurătate și despre angoasa descoperirii acestor limbaje de altundeva, ale altcuiva ce nu vrea să se exprime sintactic, dar incită atenția limbajului. Prezența lor e abia represibilă în multe versuri. Iată cîteva: "Amintirea înlocuiește ceva"; "lumină bătrână licărind ca o surpare de ferestre"; „O, zăpada bolborosind ca un venin în recipientele de came!/ ochii de marmură se-ncărcău de alte inscripții"; „alături un ochi înghite monede și clipește"; „o linie verde sosind mereu și prăbușindu-se lângă mine/ ca sunele dintr-un atelier de șlefuit concepte"; „totodată crîngul și feeria pe care o lasă/ bisturiul pe ferestre". Acești invitați ai imaginarului poetului, făcîndu-și jocurile, în majoritate estet-amenințătoare, sînt agenți ai evenimentului ce nu se produce și nu se poate produce în limbaj, dar mereu dă impresia că e pe cale să o facă. Imperturbabila condiție enunțiativă a versurilor e doar masca pe care și-o pune lirismul. Prin porii ei se văd vegetațiile spaimei, uluirea și un întreg spectacol al unor înverșunate energii: „Plouă afară/ în lumea de lemn vopsit/ inima-n păsări cârăie-ncet/ Nu-i nimeni dispus să cedeze// Se-aude gongul/ unui spectacol antic/ Se vede spaima/ cu crenguțe verzui" (*Allegro*, în *Exerciții de transparență*). Imaginarul însuși, alertat de febre strănii, pare obiectivarea unor atotprezențe irepresibile: „La dreapta și / la stînga/ în sus și / în jos/ un animal mic cu blana dinăuntru prețioasă// în pupilelesale soarele e cu adevărat o stea pitică// crescînd



La Sibiu, în 2007



vertiginos/ pe pagina hohotitoare" (*Un animal mic*, în *Exerciții de transparență*). Subiectul liric e un asistent al unor spectacole ce, deși forța enunțiativă își face datoria, cad în pagină scăpate parcă din ultragiile unei sensibilități expresioniste: „Orb prin casa goală/ de-a lungul pereților de bazalt/ o singură mână// Dimineța prinde o pojghiță de lapte fiert și / zdrăngăne găleți de zinc// în timp ce fără milă/ mâna iese din gol/ gata să pipăie/ ploaia de afară" (*Orb prin casa goală*, în *Exerciții de transparență*). Mina stranie din poemul mai sus citat e doar una din concretizările armatei de enigme cu conotații ale atrocității. Fără să fie neapărat thanatofil, imaginarul lui Moldovan selectează riguros „în notații simple în jurul lumii simple", atotprezența fascinantă a morții. Într-un poem (partea a Va din *Vizionarea unui poem*, în *Exerciții de transparență*) de un lirism intens se obiectivează o lume fluidă și fluidizată – pur trup melodic al morții: „Duminica în salcâmi ideali un disc ondulând/ moartea". Curios, în astfel de secvențe nu stăpânește spaima, ci spiritul elegiac asistent, parcă, al evenimentelor de pe urmă: „Tac privind neuit pe fereastră locul măturat/ de pletora albastră a morții/ parte după parte – o blană de leopard/ hartă a micilor pierderi acumulate/ un ochi dejasătul de toate jocurile/ alb și imens/ deschis/ pentru totdeauna" (din *Vizionarea unui poem*, în *Exerciții de transparență*). „Pletora albastră a morții" și „fondul sonor al morții/ de afară" (în *Vizionarea unui poem*, X) sînt limbaje ale unei prezențe văzute și auzite, active și ireductibile. Nu-mi pot reprîma dorința de a cita toată partea a zecea din *Vizionarea unui poem*. Lirismul pur de acolo face să se sfiască orice comentariu: „Transparența aceea neformulată/ a unei serii de vară/ se nîmplă să viețuiască această memorie/ pe care eu nu am făcut decît să o aduc pînă aici/ am lăsat-o jos și mi-am îndreptat spinarea/ căutând din ochi crîngul luminos// Văd țipătul tăind violent lanul de in./ Se ridică un șarpe vînat dintr-o vînată iarbă/ spre pata de vid înconjurată de corbi (toamna e teama)//. Un copil se micșorează tot mai mult bîjbîind cu mâinile/ în umbră/ Casa năruindu-se împrăstie un nor/ expulzează instrumente licioase/ pe fondul sonor al morții/ de afară".

Destinderea din elegiile în care ireductibilul își face simțită prezența în apariții izomorfe, purtînd conotații ale atrocității, e penetrată, adesea, de crispări. Notația simplă, acumulatorie a unor maxime tensiuni, totuși calmă, ca o privire senină în plin dezastru, devine reședință a viziunii. Poemul însuși se transformă într-un sediu în care se rostesc „mătăsoși și crînceni" ora cole. Cotidianitatea, „mainimicul", în care „toate par/ a înlocui ceva de nerefuzat" (din *Memorii de primăvară*, în *Insomnii lîngă munți* – 1989) e inepuizabilă, precum nesfîșite sînt semnele limbajelor atotprezente ale ireductibilului. Antrenat și deja inițiat în semantismele lor



În mijlocul prietenilor de la Baia Mare





Prezentînd volumul lui Gheorghe Vidican, „Genunchii Tamisei”,
alături de Ioana Cistelean (ianuarie 2011)

Vorbind la lansarea cărții pictorului Ioan Augustin Pop,
„Ideologie și eveniment în contextul artei contemporane”,
în februarie 2011



amenințătoare, poemul își pune în față o conștiință în care și exasperările au oboșit – iar de-aici încolo totul e posibil – și îndură. Probabil că titlul celei mai recente cărți a lui Ioan Moldovan (*Arta răbdării* – 1993) rezumă acut odiseea unui stoic prin cele două nesfârșiri. Detașat, dar infatigabil în receptarea și inventarierea crâncenelor violențe („E o zi de mers la execuții” – începe un poem), liber și vizitat de cinisme, spiritul poetic, într-o oboseală laborioasă, viețuiește și îndură, dând impresia că orice s-ar întâmpla nu-l mai impresionează. „Rămas de gît cu dezolarea”, pune semnul egalității între cotidianitate și mirajul amenințător, transformînd inexorabilul în beatitudine orgolios cinică. Apariția ce poate defini cel mai bine climatul „artei răbdării” e „Domnul de fontă” – himeră făcută din scîrbă și milă – din poemul *Ocupantul*: „Domnula cesta fără grabă/ în parc, pe puntea subțire, la cafenea/ cu capul său masiv cioplit cam din topor/ înghite timpul din preajmă și lasă goluri care înverzesc// ca apa-n luna iulie/ Pe buzele lui scârba și mila/ În ochii lui bulele gălbui ale somnului răutăcios/ Din când în când pufnește spre victimă/ îl urmez și azi la Târguiești, îl părăsesc apoi, îl reîntâlnesc/ Domnul fără de grabă/ Domnul de fontă”.

Ioan Moldovan nu e un scriitor decretat „mare” de cine vrei și nu vrei, de te miri cine, cașă-i la noi, acum, piața de valori, pe la diverse televiziuni, dar e, cu siguranță, unul din cei mai importanți poeți români contemporani.

~

Kocsis Francisko

Lui Ioan Moldovan

urare din inimă la rotunjire de ani, recurs la poezia sa

Îți duci zilele liniștit și brusc se întâmplă
să ți se lase o barieră în față – nu te mai sperii,
doar te surprinde să vezi că te bagă
cineva în seamă;

și vezi o umbră uriașă culcată pe mîl
și nu știi cine o lasă,
cât de departe-i lumina
ce ți-o proiectează în față,

Ioan Moldovan - șaizeci



La Zilele Revistei *Familia*, 2010, împreună cu Vasile Dan, Ilie Bolojan, Mircea Bradu și Gheorghe Grigurcu



Tot la Zilele Revistei *Familia*, dar în 2011, avându-l de-a dreapta pe poetul Ion Mureșan

e umbra de două lustru
cu care te plimbi prin carte,
și încă tare mulți dorim-ți
de la destin puși deoparte,

și mai ține-l o vreme pe malul acesta
pe cel ce la bairam te cheamă,
săți fie tare leneșă silința la dus,
să tragem chefuri pe malul cu viață.

* * *

TRAIAN ȘTEF

Cu Ion

Împart cu Ion cele două țigări care i-au mai rămas
În pachet
Nu se supără el cum nu se supără pe toți aceia
Îi ciugulesc ei din palmele darnice care zumzăie
De atîta calm
Avem aceiași prieteni și același inamic
Cu prietenii stăm ore lungi dar inamicul
Se retrage spilkuit într-o cameră de alături
Să aștepte ce să aștepte să ne enervăm să ne luăm
La bătaie cu el să-și arate fața nevăzută
Puterea din întuneric
Îl lăsăm în plata domnului și noi cu prietenii
Care tot vin la cină și vor rămîne pînă la micul dejun
Plătit în avans pentru ziua de mîine
Poate vom începe mîine o călătorie în jurul lumii
Cu un pachet de țigări întreg și un vin vechi
Ceruit

* * *

LUCIAN SCURTU

Nomen est omen

Ei, cum mai trec anii! Ca ieri scriam despre Ioan Moldovan că e
poet de cincizeci de ani, pe care tocmai îi împlinea, ca azi, 20 martie

2012, să scriu că Ioan Moldovan este poet de șaizeci de ani, pe care tocmai îi împlinește.

Născut la zi de echinocțiu, astrele s-au ordonat parcă anume pentru el, ursitoarele i-au fost favorabile, călăuzindu-i destinul exact așa cum trebuia, spre ținutul fantast și mirific al adevăratei *Poezii*.

Îl cunosc de mai bine de douăzeci de ani și trebuie să recunosc că am admirat la el, întotdeauna, atât *omul* cât și *poetul*. O îmbinare perfectă a unei personalități speciale în care, uneori, nu știi unde sfârșește *omul* cu calitățile sale și unde începe *poetul* cu talentul său, sau unde începe *poetul* metamorfozat în *omul* Moldovan. Și aceasta deoarece granița evanescentă este atât de firavă încât ea se disipă ca un a bur în cerul înstelat de deasupra noastră și a semnelor de întrebare din noi. Lam invidiat și îl invidiez atât pe unul cât și pe celălalt pentru trăsăturile deosebite: talent, caracter, răbdare, tact, inteligență, comprehensiune, bunătate, viziune, și mai ales, vocația prieteniei. Este un *om* care cultivă prietenia aproape cu *har*, și tocmai de aceea este înconjurat de mulți, foarte mulți prieteni și cititori, care îi admiră, prețuiesc și stimează *interioarele sale nebune*.

Și mai ales, lucru extrem de rar, evită/refuză vituperarea confratelui, deși de multe ori ar putea să o facă. Sau ar trebui să o facă. Dar nici voci de vetoare împotriva sa nu mi-a fost dat să aud, experiență la fel de rarisimă în luxurianta noastră faună literară.

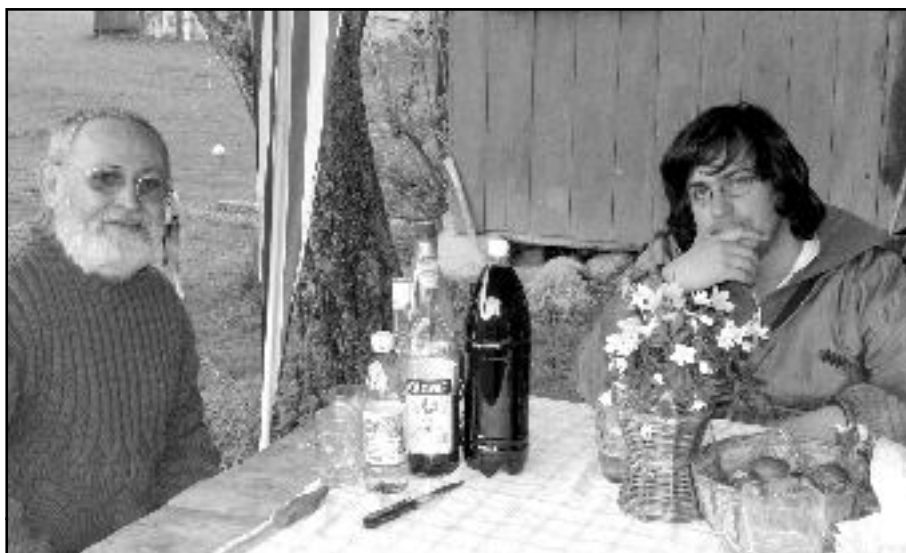
Ion e *poet* nu numai pe hârtie ci și în viața de zi cu zi, și poate tocmai de aceea își contabilizează cu acribie victoriile și (dez)amăgirile, visele elevate și realitățile crude, cenușa clepsidrei și diamantul efemeridei, dar și chitanțele fiscalului și facturile întreținerii (horribile dictu!), în versuri de o delicatețe rară și de o fragilitate rară, în care cu măiestrie nuanțează detaliile și detaliază nuanțele, sublimă desfătare pentru cititor, zburciun și trudă pentru poet. Viziunile lui sunt cele ale unei apocalipse blânde, obosite (nu și-a intitulat el o carte *Tratat de oboseală!*?), derulată parcă cu încetinitorul și asumată/analizată prin lentila groasă și prăfoasă a unei lupe imaginare care, în funcție de stările tensionale ale poetului, mărește imens sau micșorează monstruos. Arta poetică este una rafinată și elevată, veritabilă *artă a răbdării*, pe care o percepe în singurătățile și disperările sale, iar *insomniile* lui, foste odată *lângă munte* de lângă Baia Mare, au loc acum lângă blocuri de cartier orădean, de unde ne trimite tandre mesaje ale trecerii și petrecerii sale prin această lume, nu tocmai cea mai bună dintre cele posibile: „*Sting, plec, aștept, revin: un plescăit al singurătății / Toiagul de cafea, ca o șiră a spinării / tânjind după un sens mai pur*”.

Boema lui este una pe cât de supravegheată, pe atât de controlată (nu e tautologie), dar ce boemă mai poate fi aceea în care porți pe umeri

Cu Rareș Moldovan



Alături de Vlad Moldovan





La o întâlnire cu cititorii (Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai”),
împreună cu scriitorul Traian Ștef, în anul 2009

Înmînarea, cu ocazia împlinirii a șaizeci de ani,
a „Diplomei de excelență” din partea Primăriei Oradea
de primarul Ilie Bolojan



povara unei reviste de excepție, purtată de înaintași iluștri precum Vulcan, Samarineanu sau Andrițoiu?

Și tocmai de aceea, la un pahar de *absint* exorcizant și terapeutic, în redacție sau în draga noastră *Astorie*, îmi place să-l tachinez prietenește: *Ioane, ce-ți pasă ție de viața și neviața asta, când posteritatea îți este deja asigurată!* Ripostează bonom, în barba-i de-acum albă, aproape rușinat: *ei, lasă, lasă, nu exagera, mai e mult până la posteritatea asta ingrată!*, deși ea, posteritatea, o simt, o intuiesc, o văd cum îi dă târcoale și începe să-i nimbeze creștetul de poet al poeziei românești, dar și vârful a bisal al Parnasului său cu adieri de pustă.

Parafrazând o superbă poezie a regretatului Cristian Popescu, putem afirma și noi „*într-o zi vei fi nume de stradă, moldovan, și nu cred că să-ți convină să te calce / toți în picioare atunci, ba poate vor face pe strada cu/ numele tău o piață de alimente, moldovan, or să/ arunce pe jos legume și resturi stricate (...) și nu cred că îți va conveni, moldovan*”. Dar, spunem tot noi, de ce să nu-ți convină, Ioan Moldovan?

LA MULȚI ANI!, dragă prietene, să ne bucurăm cu norocul și aristocrata bucurie și plăcere de a te fi cunoscut, și, poate, de a-ți fi prieten la sfârșit de secol XX și început de secol XXI, la sfârșit de mileniu II și început de mileniu III!

Ah, precucernice *POET*, cum ne mai jucăm noi, uneori, cu secolele și milenii, cu timpurile și viețile noastre!?

..*

VASILE GOGEA

Mainimicul pe care îl inventariză, surprins și detașat totodată, *Ioan Moldovan*, nu este decît expresia autoironică a preaplinului de care nu e chip să scăpăm. “*Facem ce facem și pierim*”, spune poetul, amintindu-mi de o replică a unui personaj dintr-un roman de Mircea Ciobanu: “*așa-i omul ca tâmplarul, face ce face și pe urmă moare*” – trimitere fină, tradusă în umilă vorbire păgînă, la *Cuvîntul Evangheliei*. Cum, de altfel, și acest atît de bine (în)tors fir: “*Firul subțire și negru mulțumitor/venind din viitor/peste gleznebeznelesne trecînd/*”. În felul acesta auster, poetul oficiază cu falsă modestie o liturghie a lucrurilor minore. Dar grave.

Cum ar fi să rămîi credincios 60 de ani, fără a te face vinovat de păcatul de poligamie, celor trei familii: *familia* ta (cu înaintași și urmași), *Familia* profesională, a pîinii celei de fiecare zi și familia spirituală, a patriei tale – *poezia!*

La Mulți Ani! Cu binecuvîntat preaplin!

SIMONA-GRAZIA DIMA

Convocată, cu bucurie, la o aniversare, mărturisesc că, pentru mine, Ioan Moldovan nu poate implini nicio vârstă lumească, nicio altă vârstă decât cea a poeziei sale și a sufletului său. În rest, e același prieten cumsecade, introvertit, dar profund și copilăros. Încep prin a spune că îi sunt recunoscătoare fiindcă a scris cu sensibilitate și competență despre poezia mea, fără a deveni teoretic, fără a-și pierde prospețimea specifică unei percepții fundamentale lirice. Continui cu niște rememorări, aproape involuntare, ce-mi răsar pregnant în minte: la cele câteva ediții ale „Zilelor revistei Familia” la care am participat, i-am remarcat viziunea largă, nu numai din dezbaterile organizate, cu atâtă trudă discretă, an de an (aducând împreună scriitori nu doar reprezentativi, ci și uniți prin simțăminte prietenești inefabile), ci și din firescul abordării unor probleme mai delicate, cum ar fi multiculturalismul. Mi-l amintesc privit cu mult respect de niște intelectuali unguri, prezenți în sală, implicați în discuții, și am apreciat că avea în ei niște interlocutori confraterni, sincer interesați de probleme generale, dar și foarte speciale. Cred că aceasta e o formă de iubire cu adevărat umanistă, superioară, ce se opune unui elitism fad, practicat de atâția. L-am admirat atunci, convinsă, cum sunt și acum, că numai pe o astfel de atitudine elevată, iar nu prin sloganuri politice, se poate construi o societate nu convenabilă la modul abstract, ci una în care să ne placă tuturor să trăim. O lume în care diversitatea să fie un concert al diversității îngăduite de Dumnezeu, în care fiecare om să-i primească, dintr-o larghețe naturală, în sinea sa lăuntrică, pe ceilalți, chiar dacă aceștia nu gândesc în toate privințele la fel. Iată cum îl văd eu pe Ioan Moldovan, „celălalt pește”, care „cu mare sfială, rostește pronumele eu” și spune: „de-acum nimeni/ din propria-mi saturație nu mă mai smulge// ca dintr-un cerc/ pe care pe-o stradă din copilărie îl împing/ râzând ca proștii larii și penajii”.

* *

GELIU DORIAN

În Familie

lui Ioan Moldovan

Stăm în aceeași quadrați ca în halbe berea pe care o bem,

unii sunt mai însetați și scriu mai puțin,
numele lor curg de pe mese ca niște ceasuri în
tablourile lui Dali,

nu risipiți minutele, secundele,
nu risipiți nimic,
lăsați zilele să curgă așa la nesfârșit,
noțile, mai ales,

alții nu au simțit încă spuma berii,
chibitează pe lângă mese ca niște copii fugiți de la casele
fără părinți,
ei nu pot risipi nimic,
ar face-o cu și mai mult tact dacă ar ști să citească șpalturile,

dar în familie sunt tot felul de rude -

cele sărace s-au înmulțit și scot din magazii saci de virgule
pe care le aruncă la întâmplare -

când ies din pagini,
cîrciumile sunt pline de cititori,

poeții stau întinși pe pagini ca pe cearceafuri umbrele femeilor
decupate dintre cute -

încă un rînd,
pînă la urmă vom bea tot butoiul,
vom citi totul,
pînă la ultimul rînd!

Poeme

Ioan Moldovan



alte însemnări primitive din caietul U

azi (mâine)

Sunt un satrap de-a cărui teamă scâncește primul născut.
Sălbăticie, Doamne, și plânsul muieresc al terorii.
Ci doar stau și-mi amintesc de o femeie tânără pieptănându-și
părul lung

Pe spate. De asemenea, sub ploi imense.
Era, desigur, Dânsa, ignorată de noii îndrăgostiți trecând prin preajmă.
Era, desigur, iarba mare și ei erau în uniforme albastre de premilitărie.
Și
Totul într-un mic triunghi duminical. Ființa noastră compusă
continuă însă

Să contamineze
Lucrurile simple pe care le contemplăm.

restanțe

Uitându-te la tine, te uiți și-atâta tot. Nu mai salvezi nimic...bla, bla
Spumă de valuri, timp, profesori de timp, trimiteri la cărți
Pun ceasul să sune
Pentru-a vedea o casă mică-n munți
Umbră, spală-ți fața acum, vine învățăcelul fantasmatic

Gunoierule, cine vorbește cu tine?
Nutreț al vieții mici, înnebunite

miercuri de aprilie, 2002

Tot umblu prin magaziile acestui oraș adoptiv căutând
Un fir subțire, de care, captiv, să mă țin și, în fine, să găsesc
Fiara. Vânzătorii, ca unul, se miră, mă arată cu gheara și
Își șoptesc ironici în barbă: mai bine s-ar opri într-un bar, bă!
Și se tot sulesc-răsucesc, se leagă de una, de alta, se mint, se dezmint și
Uite firul de care legat
Voi ieși odată din labirint

zilele noastre

Ploile tot mai rare, foile tot mai înguste, planurile mai palide
Întârzierile de prieteni ne secătuesc încet
În piețe se controlează prețurile
Ministrul Admirației Publice vorbește de dispozitive, de mobilizare
Vocile educației noastre tac cu o afecțiune sardonică
Nu-i nimic, nu-i nimic, vine Duminica Paștilor,
Vom spăla apele, vom vedea musculița de primăvară și, ca la
Marii fotbaliști, și în această bucătărie „viața merge înainte”
Doar că, pe măsură ce merge înainte, se înnegrește

ca despre convalescență

Pentru a scrie am vârât vârful peniței în cafeaua din ceașcă,
dar degeaba.
Am presat de câteva ori tubulețul rezervor, degeaba.
În fine, l-am schimbat cu unul nou. E vorba de stilou. Acum începe
să scrie (cine?)
E ziua de Paști
Apoi iar porcușori în urma scuturării stiloului blestemat ce nu vrea
să scrie continuu
Îmi închipui în trecere cum un biograf va lua la rând caietele
și va descifra anevoios
Unele pasaje și cum din osteneala lui va ieși adevărata mea glorie
Apoi adorm, mă trezesc la nouă, mă întrerup iar să spăl stiloul
Pentru a-l face să pornească
Acum iată scrie palid, după spălare

Ioan Moldovan

Nici acesta nu-i stiloul visat

Acum stiloul scrie bine-bine. Acesta să fie secretul? Să-l spăl, adică? Sau
Să scriu aproape *tot timpul*?

doar atât

Nimic nu-i al meu, nici măcar zidul roz al fabricii de conserve

Norii pe cer, numai pe cer, alunecă în zadar, fără să-i văd,

Fără să mă observe,

Toată carnea mea, cu stupoarea-i tristă, se-nsomnorează,

Văd doar atât se înserează, se înserează, se înserează,

și viața mea-n vis,

Aventuroasă, trece pe alte canale, în alte atelaje.

Aud împușcăturile plutonului și-n șarje detunăturile plutoniului care

Dezintegrează și ultima Thule de sare.

uneori ca acum

E deprimant

Noaptea și mărunțișul. În zori

Te retragi la ore. Faci

Vorbiri despre un poet, un prozator, un curent

Apoi o vreme taci. E deprimant

Foarte indolent cade smălțul de pe haine

Cine m-a învățat să mă uit? Uneori

Ca acum, visez un vis recurent: o zi nemțească, de cherestea solidă

O zi nemțească, ehe, de cherestea gălbuie

S-o pot bate la mașină

Luând puțin de aici, punând puțin acolo

Găsindu-i nervii și zdrăngănuindu-i ușor

Precum corzile lirei lui Apolo

în sus

Ce vrei să faci cu mine, Doamne, nimic nu-mi mai rămâne treaz -

Timpul ca o mazăgă pe obraz

Mă bălesc în propriu-mi sânge gros
Decât e porcu-n baltă, sunt mult mai mocirlos.

În parcul de șase și de iarnă
M-ai lăsat și mă umple o alergare singuratică printre copaci

Mă uit în sus să văd realul
Ninge

Când mă trezesc, un câine orb urinează
Pe retinele mele și Tu taci

Și nici chiar această scriere-a lui nu durează

Magistr(u)ale

Luca Pițu

Cântic de gestică deșucheată



PROOIMION. Ne reamintim că René Etiemble, comparatistul lucrat cinexegetic la problemă de Adrian Marino, își propunea – în interviul, acordat napocanului universitar Ion Pop, din *Ore franceze* – să deie cândva o replică tare semioticenei Julia Kristeva, ilustratoare, pe vremuri telqueliste, a ceea ce Jean Paulhan va fi numit, înainte de Ultimul Rezel Mondial, «teroarea literară». (N-a mai apucat sireacul, dar nici profesorul Alexandru Dima nu-i va fi ras argumentat, așa cum ne făgăduia tonitruant de la înălțimea unei catedre bucureștene, pe Wellek & Warren, după epifania românească a faimoasei lor *Teorii...* deloc marxiste, foarte immanentiste.) Avea s-o ia pe cocoasă, mult mai târziu, de la doi fizicieni, Sokal & Bricmont, ce i-or purecat migălos, nu excursiile, cu Philippe Sollers, în China Cărmaciului Mao¹, cauționate ale ororilor «revoluției culturale», ci «imposturile intelectuale» din cărți de soiul unor *Semeiotiké* sau *Revoluția limbajului poetic*, unde concepte dificile, din matematici superioare bunăoară, sunt folosite aiurea sau, în cel mai bun caz, metaforic. Noi însă, mai la vale, într-o *chanson de gestuelle paillarde*, o probozim drăgăstos pentru altceva, și anume... participarea, prin Anii Nouăzeci, ca invitată de onoare, la un congres al PCF ce urma să-l aleagă secretar general, în locul patibularului Georges Marchais², pe un pitic porno și mătrețos în barbă cu numele de Robert Hue.

* * *

ETI: Gare à toi, Kristeva!

Eva Krist, gare à toi!

Le vieux bouc t'enculera.
Il t'enfilera en levrette
Et je crierai, à ce moment-là:
«Fouette, cocher, fouette!
La Julia est une mauviette;
Honneur à qui l'embrochera!»

EMBLE: Voici venir Hue, le Nabot,
Avec sa Guenon en guise de jabot...

ETI: Robert,
Ce grand expert,
Le voilà qui prend la sémiologue, la baise en cygne,
puis la retourne et l'encule
Et je ne trouve pas
Son exploit
Moaralement très ridicule!³

EMBLE: Hue, cocotte, bouge ton derche
Si bien empalé sur la marxiste perche
Car Robert Hue, vrai feignant, il aime tirer au cul,
Ce cheval,
Faire semblant de compulsur *Le Capital*
Et te laisser, toi, prendre le dessus...

ETI: Kristeva, gare à toi,
Le Nabot te bouquinera
Et le bouquin maudit de Marx dans le con te le fourrera
Avec tout le tralala
Au profit du prolétariat,
Du prolétariat industriel
Ou qui est tenu pour tel!

* * *

1. A se vedea, inclusiv pentru voiajele de grup în Kitaiul Popular al Prezidentului Miao-Miao, kristevicul roman cu cheie *Samuraiti*, unde-i regăsim, sub măști nominale ușor de recunoscut, pe textualiștii, maoiști au ba, telquelichelști sau nu, arondați revistei *Tel Quel* ... și apropiații lor, de la Jacques Derrida, Roland Barthes sau Jacques Lacan pînă către alții, precum Pierre Clastres, Tzvetan Todorov și Lévi-Strauss, ce, vorba glumei

preloluționare, se deridează mai rar, ori de loc, pe telquellie. Aici, în romanțul antecitat, își trage Eva Krist (sobrișetul îi aparține lui Etienne, devenit, în cântecelul nostru, Eti & Emble) - pe lângă un trup de vampă afriolantă - origine cehească, ci nu politrucobulgarească. Lasă că nici cu Tzetan nu ne e rușine, abia după implozia bolșevicului exprimându-se în scris mnealui cu privire la ce se va fi petrecut în Est după trecerea Armatei Roșii Dezrobitoare prin zonă. Mai de înțeles îi Sollers, carele, după pristăvirea idolului său chinez în 1976, iese la tembelizor hexagonal, denunță iluzia marxistă, antamează alte excursii de grup, de data asta prin USA, divorțează de Julia și se apucă de fabricat romanțuri erotice în serie, iar *Tel Quel* se transformă în *L'Infini*, gallimardizându-se un piculeț, publicându-l pe Milan Kundera și chiar integralitatea pamfletului celinean *Bagatelles pour un massacre...*

2. Înaintea lui Robert Hue pilotau PCF, cu subvenții moscovite desigur, tovarășii Maurice Thorez (cel cântat de poeții Louis Aragon și Paul Eluard în stihuri vibrante), copulatorul Anei Pauker din anii războinici, Jacques Duclos sau trogloditul Georges Marchais, *homo latrans* fără pereche în Hexagonerie, pe care doar dezvăluirile relative la junețea lui de lucrător în Germania Hitleriană aveau să-l mai frăgezească. Tare greu se vor fi debarasat de el, Doamne! Și nici nu au schimbat numele partidului, cum or procedatără italienii, iar ziarul *L'Humanité* continuă să apară neabătut, cu tiraj mic de când Moscova nu mai dă gologani. În momentul de față, cu o băbuță oarecare, banală, în fruntea sa, PCF, recoltând doar două procente din voturi la alegeri, nu mai spărie pe nimeni, ca altădată, când urca pînă la un sfert din sufragii. Il favorizează totuși sistemul electoral francez, cu fiefuri tradiționale, nu cu vot proporțional, ceea ce-i aduce aproape douzeci de locuri în parlament. Lovitura de grație i-o va fi dat însă vulpoiul Mitterrand, Tonton François, fostul vichyst. Cum? Atrăgându-l în alianțe de guvernare păguboase și alte programe comune, bune doar să-i întărească pe socialiștii săi, azi pe cai destul de mari, dar nu foarte-foarte... din cauza isprăvilor sexualiste ale unchiașului Dominique Niquenique-Strauss-Kahn.

3. Albumule zutist, Albumule zutist, ce-ai cu mine, frățioare?

Anchetele FAMILIEI

**Scriitorii români și
imperativul
identității naționale**



Anchetă realizată de Traian ȘTEF



Nemulțumiți de modul în care se predau scriitorii români în școală și gândindu-ne, cunoscând și alte experiențe, la ideea că identitatea națională se formează și prin cunoașterea unui set de scriitori și opere, credem că o discuție pe această temă ar fi necesară, mai ales că intră în vigoare o nouă lege a Învățământului, iar Ministerul de resort are a stabili o nouă curriculă școlară. De aceea am lansat această discuție și am trimis unor personalități ale vieții noastre literare implicate în învățământul universitar și preuniversitar invitația de a-și spune părerea. În primă formă, am solicitat o listă de 20 de nume, cu următorul preambul.

După cum preabine se știe, în comunism învățământul era puternic ideologizat. Fiecare nivel conținea o serie de scriitori și texte care slujeau la îndoctrinarea copiilor, fiecare lecție de limba română sau de istorie se încheia cu întrebări legate de educația patriotică și de cea partinică. După 1989, învățământul a rămas despărțit de cultură, instrucția, de educație. La orele de limbă și literatură română nu se mai fac analize literare, iar examenele și testările impun un studiu mecanic, cerința esențială fiind demonstrarea apartenenței textului la un gen literar. De asemenea, nu există un set programatic de autori și opere al căror studiu să genereze cunoașterea culturii române în evoluția ei, educația pentru lectură, frecventarea continuă a autorilor români. Pornind de la ideea că formarea identității noastre se realizează și prin studiul literaturii, credem că este nevoie de alcătuirea unei serii de autori canonici, obligatorii în toate manualele de limba română și pe tot parcursul educațional. Vă rugăm, prin urmare, să nominalizați autorii (să zicem 20) care ar putea face parte din această serie. Mai pe scurt și mai direct, întrebarea ar fi asta: Care credeți că sînt cei 20 de scriitori obligatorii pentru orice român care trece prin școală?

Imediat după lansarea anchetei am primit câteva observații și sugestii de luat în seamă. Problema este considerată foarte serioasă și e păcat s-o expediem în niște liste. Toate acestea m-au făcut să revin și să propun o dezbatere de mai mare amploare, vizînd reforma predării limbii și literaturii române în școală în general și în perspectiva formării identității noastre naționale. Un scriitor maghiar îmi spunea că la ei pe această idee este construită curricula școlară, iar ideea este ca orice persoană care a trecut prin școală să simtă, cînd se pronunță un nume de scriitor, că este al său, că este la fel cu el, că au aceeași identitate națională cu care se mîndrește. În legătură cu lista, ideea mea este că ar fi nevoie ca în fiecare ciclu școlar să fie reluați, cu textele potrivite, anumiți scriitori, astfel încît aceia care trec prin școala obligatorie să-i cunoască și să le cunoască viața și opera, să se formeze avînd acces la aceste valori care constituie un tezaur național. Prin urmare, lista nu mai este limitată la 20, termenul se poate întinde pînă în septembrie pentru ca în octombrie să organizăm un simpozion pe această temă.

Vom publica textele pe măsură ce le vom primi. În acest număr apar primele răspunsuri, datorate domnilor Cornel Ungureanu, cu lista trimisă imediat după prima solicitare, și Vasile Dan, după precizările ulterioare.

* * *

CORNEL UNGUREANU



1. Mircea Eliade
2. Emil Cioran
3. Constantin Noica
4. Mihail Sadoveanu
5. Liviu Rebreanu
6. Tudor Arghezi
7. George Bacovia
8. Ion Barbu
9. Camil Petrescu

Imperativul identității naționale

10. George Călinescu 1
11. Hortensia Papadat-Bengescu
12. Mateiu Caragiale
13. Marin Preda
14. Ștefan Aug. Doinaș
15. Paul Goma
16. Mircea Cărtărescu

1. 2. 3. 4. *Eminescu Caragiale Creangă Slavici*

* * *



VASILE DAN

Deși sînt și eu profesor de limbă și literatură română, au trecut prea mulți ani – ani spun?, decenii – de cînd nu mai predau, de cînd *am rupt-o* definitiv cu sistemul de învățămînt. Care, fie vorba între noi, nu mi-a plăcut prea tare niciodată. Și nici nu cred că a evoluat semnificativ din starea în care l-am fost lăsat eu. Era prea încorsetat în reguli de fier, rigide. Se conducea prin ”ordine” ale ”generalei”, adică ale inspecției generale, sau ale ministrului. De regulă tot o femeie de fier. Măcar dacă aceste ”ordine” către inferiori ar fi fost cumva profesioniste ori măcar în interesul celor trei: elev (student), profesor, părinte. Nici pomenală. Vițavercea. Cu nuanța că odată pierdea mai mult elevul, odată profesorul, altădată părintele (care, metaforic, însemna și societatea). Cel mai adesea, toți. Libertatea de opțiune a profesorului, chiar în situația celui de literatură română, de umanioare, unde judecățile de valoare diferite sînt, prin natura obiectului studiat, permise, laxe, subiective sau, uneori, de ce nu, contradictorii, funcție de gusturi, temperament, caracter, vîrstă, sex, origini sociale, etnice, religioase etc. etc., era nulă. Interpretarea operei îți venea de-a gata, mură-n gură, din manual. Asta și nu alta. Orice abatere de la ea era depunctată la note, la diferite examene, cum am pățit-o eu însumi la intrarea la facultate. Așadar am ieșit repede din ”sistem” după nici un an de profesorat, deși îmi prețuiam catedra,

pentru care aveam, se spunea, și puțină chemare. Așa că am rămas doar în vecinătatea ei. La scris: în presa culturală, în cărți. După cum se vede, îmi relativizez competența la zi în domeniu, mai ales în materie de *curriculum* cum se spune astăzi. Pe vremea mea se spunea mai simplu: programă școlară. Azi am întâlnit și noțiunea de curiculă sau reformă curriculară. Tot un drac, deși la rigoare lingvistică, ar fi puțin de discutat.

Pe scurt, nu mai știu nici ce se predă în școli, ce autori, eșalonarea lor pe cicluri de învățământ, nici ce se repetă în fazele superioare, nici ce autori sînt omiși. Știu puțin, dar sigur: tinerii care vin pe la redacția mea cu creații literare proprii sînt mancurtizati de manuale și profesori așijderea cu spatele la literatura vie. De astăzi. Adică de vreo sută de ani, ca să fim sinceri. Ei sînt prizonierii unei concepții exclusiv evolutive, cronologice a literaturii, de la simplu la complex, de la naiv la subtil și rafinat, de la tradițional la modern și postmodern. Vorbe, vorbe, vorbe. Nu văd în literatură ceva simplu, o valoare care nu este neapărat datată, circumstanțială temporal. Ci umană. Cei care nu intră în categoria asta, tinerii la care mă refer, mult mai rari, care își oferă și ei producțiile literare spre publicare, au ceva comun. Sînt, cei mai mulți, rebeli: au evadat din manuale și din coerciția lor nemiloasă, inclusiv a profesorilor, au luat studiul literaturii pe cont propriu, citesc reviste de cultură la zi, cărți de poezie de ultimă oară, unele semnate de autori nu cu mult mai în vîrstă decît noii lor cititori. Aceștia au un aer proaspăt intelectual, în gust, în opțiuni. Sînt dispuși la dialog, la contraargumentare, la contestare, la polemică, dar și la apologii estetice. Nu cred că mă veți judeca prea aspru dacă spun că mă recunosc în ei, cel de la vîrsta lor. N-aș vrea însă să treacă și ei prin ceea ce am trecut eu, fiind măsurat și cîntărit la examen, exclusiv sau în mare măsură, după "patul lui Procust" al manualului ori "comentariului" – prețios, ridicol, stufos, inept – de la catedră. Acela după care profesorul își dă notă sieși. Desigur, maximă.

Revenind strict la întrebarea lui Train Ștef: mă văd obligat totuși să mai amîn puțin un răspuns tranșant, pînă cînd voi răspunde la alte întrebări care o condiționează. De exemplu: mai e importantă azi *lectura*, instituția lecturii? Cititul cărților? Cele clasice, pe suport de hîrtie? Mai sînt ele, cărțile beletristice, o condiție *sine qua non* în formarea noilor generații? Așa cum a fost pentru generația mea și a celor, multe, de dinaintea mea? Mai sînt frecvența scriitorii români? Dacă privim cu o cît de mică atenție spre oamenii tineri de succes de astăzi – cei din afaceri, cei din politică, cei din diferitele zone și paliere de putere – răspunsul e, mă tem, nu. Atunci, în ce măsură, noua generație este aspirată de

altele: de nevoi practice, la unii de subzistență, la alții de cele mereu înnoite și sofisticate? De consumatorism? De afaceri? De politică? În fond de putere, de *bani* cu orice preț, cât mai mulți bani, cât mai repede și cât mai ușor de obținut? Apoi: literatura română este astăzi mai expusă decât ieri la concurența neîngrădită a literaturilor străine, în special cea în limba engleză – nu o concurență neapărat dreaptă, axiologică, atîta vreme cît criteriul de departajare este cel al limbii de expresie, al accesului la ea, al circulației ei universale? Mai mult, acestea (aceasta) dau (dă) în lume tonul, direcția, canonul, inclusiv literaturii române. Încît senzația pe care o au cei mai mulți cititori, nu neapărat snobi sau cosmopoliți, e că poezia, proza, dramaturgia, eseul create în română sînt de mîna doua. Provin dintr-o cultură provincială. Așa că viitorul scriitorului român și al literaturii sale este, împingînd mai departe întrebarea, legat de însuși viitorul limbii române. Chiar așa pun întrebarea: *viitorul limbii române?* Ca să vedeți că întrebarea nu-i prea patetică, excesivă, amintesc că am pierdut în ultimii trei-patru ani peste două milioane de români cuprinși între 18 și 45 de ani, potrivit recensămîntului din toamna lui 2011, formați în limba română, inclusiv prin valori literare românești. Ei trăiesc acum în noile patrii de adopțiune: Italia, Spania, Franța, Regatul Unit, SUA, Germania, Austria, Țările Nordice, Canada. Copiii lor, chiar dacă mai știu și, cumva, mai învață româna, o fac ca pe o limbă domestică, de acasă, nu ca pe una oficială, publică. Mult mai grav, nu ca pe un vehicul sau ca pe o substanță culturală. Poate mai sînt și alte întrebări.

Iată opțiunile mele, scriitorii care ar trebui citați, avînd un potențialul estetic, formativ, sub orice aspect, intact. Ordinea lor de studiu nu cred că ar trebui să fie musai cronologică. În fond nu-ți place mai întîi muzica veche apoi cea disco, nici să dansezi tango sau vals mai înainte de a te biții vesel și neinhibat pe muzica generoasă în decibeli din discotecii. De ce să fie bătrînicioși, din capul locului, în literatură, tinerii? Au tot timpul din lume să fie mai tîrziu. Mai bine spus cît mai tîrziu. Așa că eu aș preda poezia cea mai nouă, proza profesionistă odată cu cea care curge cronologic din istoria literaturii române. Aș transforma ora de literatură în cenaclu literar mai mult decît în oră de științe exacte. Cu un apetit maxim pentru idei, perspective ale elevilor, originale, polemice, contradictorii, dar argumentate prin lectură. Aș evita impunerea a unui punct de vedere infailibil, profesoral. Așa s-ar putea studia mult mai profitabil Ioan Budai Deleanu, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ion Creangă, Ioan Slavici, Titu Maiorescu, George Coșbuc, Octavian Goga, Alexandru Macedonski, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Eugen Lo

vinescu, Lucian Blaga, George Călinescu, Urmuz, Tristan Tzara, Ion Barbu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Gellu Naum, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Marin Preda, Ion Negoițescu, Ștefan Aug. Doinaș, Nicolae Balotă, Eugen Simion, Adrian Marino, Mircea Ivănescu, Nicolae Manolescu, Matei Călinescu, D. R. Popescu, Constantin Țoiu. Augustin Buzura, Paul Goma, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Breban, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Io(a)n Alexandru, Gheorghe Grigurcu, Al. Cistelean, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoșu, toți echinoxistii din prima promoție și alți monștri sacri ai literelor române.

Reevaluări

Gabriel Petric

Critica și istoria literară românească despre caracterul tragic al operei rebreniene



Volumul *Liviu Rebreanu după un veac*, pe care Mircea Zăciu l-a pregătit în 1985 cu ocazia centenarului nașterii marelui scriitor, sa născut din conștiința unei disproporții între valoare estetică și receptare critică. Imaginea canonică a scriitorului a surclasat efortul de elucidare a unor concepte - cum sunt, de exemplu, „realismul”, „obiectivitatea”, „modernismul” ș.a. -, iar acea impresie de „epuizare” a temei rebreniene a mers în paralel cu necesitatea descoperirii unui „alt Rebreanu”. „Dar nu e puțin?”¹, se întreba, la centenar, Mircea Zăciu. Întrebarea retorică rămâne, din păcate, valabilă și azi. Câteva exegeze apărute după 1985, absolut merituoase, care deschid orizonturi către un „alt Rebreanu” sunt singulare în raport cu importanța autorului și cu avantajul de a avea la îndemână ediția critică îngrijită de Niculae Gheran.

Ne-am propus să cercetăm, succint, modul în care critica și istoria literară au identificat și valorizat aspectele tragice prezente în opera scriitorului. În cartea, deja pomenită, *Liviu Rebreanu după un veac*, Marian Papahagi vorbea de un „Rebreanu a cărui aplecare spre tragic n-a fost încă subliniată îndeajuns”². Acestea erau scrise în 1985, când puteau fi citate câteva eseuri și studii privitoare la „vocația tragicului” la Rebreanu. Totuși, ca și în cazul imaginii generale a scriitorului, tema tragicului nu părea a fi tratată satisfăcător și dovadă este faptul că, foarte rapid, s-a transformat într-un clișeu care deroba critica de la o cercetare migăloasă a subiectului. La 15 ani distanță de aspectul evidențiat de Marian Papahagi, Liviu Malița afirmă: „Imaginea unui Rebreanu tragic a fost acceptată tacit și ea s-a impus, în pofida absenței până astăzi a unei demonstrații convingătoare”³.

Despre caracterul tragic al operei rebreniene

Exponenții de marcă ai criticii interbelice, Eugen Lovinescu și George Călinescu, au ignorat tema tragicului, fiind preocupați de alte concepte, în măsură să adeverească propriile lor impresii și teorii privitoare la opera literară și evoluția ei în timp. În *Istoria literaturii române contemporane* (1928), Eugen Lovinescu, remarcând „soliditatea” revoluționară a creației rebreniene, epicitatea realistă anti-lirică, reliefează „obiectivitatea”, în *Ion*, reușita explorării psihologice, de influență rusească, în *Pădurea spânzuraților*, experimental psiho-patologic în *Ciuleandra* și viziunea „cinematografică” din *Adam și Eva*⁴. Cât privește George Călinescu, acesta e atras, în *Istoria* sa, la Rebreanu, de exponențialitatea lui Ion și, mai ales, de „romanul gloatei”, în *Răscoala. Pădurea spânzuraților*, „roman de analiză”, este expedit în câteva rânduri, fără a i se acorda atenția meritată⁵. Astfel s-a constituit imaginea „clasică” a lui Rebreanu, al cărei olimpianism sa întruchipat și ca urmare a unei expresivități critice condensate în metafore reverberatoare. La Eugen Lovinescu, „această solidă *Pădurea spânzuraților*, de blocuri granite, învăluită în sulul cenușiu încă al unui început de zi”⁶; la George Călinescu, „Ion e un poem epic, solemn ca un fluviu american, o capodoperă de măreție liniștită”⁷. Astfel de corolare metaforice, întemeiate, ce și-au avut rolul lor în momentul rostirii au pătruns rapid în straturile de receptare post-critică și, mai ales, în sfera didactic-școlară, devenind „bunuri de folosință îndelungată”. Identificarea caracterului „epopeic” al operei rebreniene deschide căi de cercetare, dar le și închide pe altele. O abordare „monografică” a textului nu e, în mod uzual, coroborată cu problema conflictului interior, a raportului dintre sacru și profan sau a transcendentului.

Alți critici interbelici, și nu de rang secund, uzează de conceptul tragicului în discursul lor, fără a găsi de cuviință să explice natura conceptului și nici modul cum funcționează în ansamblul textual al operei. Pompiliu Constantinescu, unul din criticii cu mare acuitate în observarea condiției romanului românesc dintre cele două războaie, constată „realismul patetic” și „halucinantă tragedie de conștiință din *Pădurea spânzuraților*”⁸, precum și „umbra uriașă a lui Dostoievski”⁹. Considerațiile sale volitiv-morale ar fi putut oricând deschide o discuție asupra subteranelor tragice ale romanelor analizate: „*Ion* însumează voința nudă, *dincolo de bine și de rău*, mână de fatalitate iubirii tot atât de oarbe ca și instinctul de proprietate; Bologa – voința ce surprinde prin adaptare, dar și ucide prin starea ei amorfă, supusă dezagregării, iar Toma Novac – dacă romanul izbutea – reprezintă tendința voluntară de a transcende realitatea, într-o contopire supremă cu spiritul cosmic”¹⁰.

Patetic, voință, fatalitate, demonic, sentiment cosmic sunt doar câteva elemente esențiale ale universului tragic care, prin îndepărtarea de monografismul epopeic se instituie ca premise fertile ale unei dezbateri existențialiste în marginea epicului. Fatalitatea, care cutreieră marile romane rebreniene, a atras în primul rând atenția criticii. Petru Comarnescu descifra în povestea lui Apostol Bologa „drama unei voințe rudimentare și confuze care nu poate schimba lucrurile și realitățile, așa cum în tragedia antică eroii nu pot înfrânge destinul”¹¹. Această voință precară – invocată și de George Călinescu -, aflată sub semnul destinului, provoacă astăzi la o discuție mai elaborată, în condițiile existenței unor eroi tragici cu probleme de voință, ca Hamlet, și a situației umile a personajului modern, transformat din rege în comis voiajor.

Caracterul tragic al operei rebreniene e, cu puține excepții, menționat, nu analizat¹². Acest uz retoric al conceptului, ce face parte din strategia de persuasiune critică, are două caracteristici dominante: 1) semnificația se consideră a fi cunoscută, nemaiaivând nevoie de explicații suplimentare, ci doar de eventuale nuanțe, marcate prin atribute ce însoțesc conceptul; 2) latura *descriptivă* și/sau *normativă* a conceptului se subordonează celei *evaluative* (*axiologice*). Pe scurt: deși conceptul nu e explicat la nivel meta-critic, el vine cu haloul nobleții tradițional-istorice și electrizează discursul critic.

Dacă la criticii interbelici noțiunile de „dramă” și „tragedie” sunt substituibile (ce se întâmplă cu Apostol Bologa e o „dramă” sau o „tragedie” sufletească), în critica postbelică observăm o preferință pentru termenul al doilea, dar folosit în regimul dublei condiții pragmatice menționate în paragraful anterior. Câteva exemple vor fi suficiente pentru a indica statutul categoriei estetice/filosofice, la nivel general.

Rebreanu e „un dialectician al tragicului”¹³ (Constantin Ciopraga); e notat „neegalatul său simț al tragicului”¹⁴ (Sergiu Pavel Dan); „Marea dimensiune a operei lui Rebreanu este tragicul”¹⁵ (Al.Protopopescu); *Răscoala* are „eroi de mare tragedie”, iar „fatalitatea tragică” și „vina tragică” complinesc un „tragism epopeic”¹⁶ (Nicolae Ciobanu); e notat „tragicul viziunii artistice”¹⁷ (Simion Mioc) și faptul că romanele „verifică perfect modelul classic al tragediei”¹⁸ (Ion Bogdan Lefter). Exemplele ar putea continua. Statutul conceptului rămâne, în general, enunțiativ, fără expansiuni argumentativ-critice. Rareori găsim astfel de porțiuni critice dezvoltate la un anumit nivel demonstrativ, inedit, prin abordarea unor concepte din sfera tragicului (cum e cazul analizei dionisiacului în *Gorila*¹⁹ sau a absenței conștiinței stihialului în *Răscoala*²⁰ și a morții ca „o închidere care se

Despre caracterul tragic al operei rebreniene *deschide*²¹). Insuficient explorată rămâne și tema influențelor (atât dostoevskianismul cât și expresionismul au fost, pe rând, afirmate sau negate).

È semnificativ că romanul *Pădurea spânzuraților* nu a avut niciodată un loc bine stabilit în ierarhia critică. Doar pentru critici ca Al. Philippide sau Vl. Streinu el se află pe primul loc, în orice caz nu în grupa a doua a operelor rebreniene²². Sunt diferențe de viziune care nu pot fi raportate doar la gust, ci și la receptarea underground-ului discursiv, la evaluarea critică din anumit unghi și cu anumite metode. Am mai spus, monografismul epopeic poate conduce la concluzii de amploare, dar de mică sau insuficientă adâncime. Așa după cum canalizarea metodei critice pe fenomenul naturalist patologic poate pierde din vedere semnificația sacralului și a transcendentului, ca izvoare energetice ale creației epice.

Înainte de a ne ocupa de studiile care au pus în exergă „vocația tragicului” la Rebreanu, deci cele care nu se mulțumesc cu menționarea, ci tratează o temă fundamentală a literaturii, e cazul să notăm că însăși perspectiva meta-critică a dezorientată în unele momente. Imediat după centenarul scriitorului, a fost resimțită necesitatea unei reluări a subiectului Rebreanu în „biblioteca critică” a Editurii Eminescu (cărțulia din 1973, îngrijită de Al.Piru, era complet depășită și nereprezentativă pentru locul scriitorului în canonul literar). De acest lucru s-a ocupat criticul Paul Dugneanu, iar ediția din 1987 este, din multe puncte de vedere (al amplitudinii, echilibrului etc.) remarcabilă. Parcurgerea atentă a volumului naște însă unele nedumeriri. În „periplul critic” de la începutul lucrării, Paul Dugneanu remarcă, justificat, ritmul „destul de lent” în care critica s-a desprins de modelele interbelice (Lovinescu, Călinescu), dar, în momentul în care identifică schimbarea de optică, deplânge strategia răsturnată, care pornește „de la periferie spre centru”²³. „Periferia” e socotită „nuvelistica, romanele de raftul doi”, dar și motive ca „vocația tragicului”, violența sau fantastical. Aceste abordări „periferice” se substituie unei căi dezirabile, magistrale, către „centru”, către „structurile și componentele fundamentale”²⁴. Deducem că „vocația tragicului” nu reprezintă „centru” sau structură fundamentală a operei. Totuși, peste câteva pagini, cu ocazia evocării mersului critic al deceniului opt, „vocația tragicului” e apreciată ca „idee fertilă”, ca „mutație importantă în receptarea prozei rebreniene”²⁵. E antologat textul lui Aurel Martin, din toamna anului 1969, *Rebreanu sau vocația tragicului*, dar, din motive politice, nu poate fi nici măcar pomenit numele lui Nicolae Balotă, autor al studiului *Rebreanu sau vocația tragicului* (același titlu

ca la Aurel Martin!) care deschide masivul volum *De la Ion la Ioanide* (1974). În schimb, putea fi menționat și, eventual, antologat, textul *Conștiința tragicului* publicat de Iuliu Pârvu în revista *Steaua* (nr.11, 1985), care tratează tema din unghiul „centrului”, nu al „periferiei”, din perspectiva, deci, a tragicului ca dimensiune umană fundamentală.

Începuturile literare și nuvelistica lui Rebreanu – temă „periferică” în opinia criticului Dugneanu – au iscat controverse chiar pe teritoriul temei tragicului, pe care noi o socotim topologic centrală în sistemul onto-estetic al autorului *Frământărilor*.

Criticul Mihail Dragomirescu a întâmpinat creația lui Liviu Rebreanu cu nestăvilit entuziasm, iar în prefața *Golanilor* (1916) releva, în nuvele, „tragicul neobișnuitului, tragicul crizelor firești, tragicul slăbiciunilor inerente firii omenești”²⁶. Această „atmosferă tragică” din nuvele a devenit un loc comun al percepției critice, după cum stă mărturie și observația lui Ov. S. Crohmălniceanu din *Literatura română între cele două războaie mondiale*: „Sentimentul tragic al unei lumi ostile, obișnuite să modifice arbitrar și absurd destinele anonime, izbucnește extrem de viu”²⁷. „Tragicul”, în astfel de cazuri, e forța implacabilă a lumii înconjurătoare, exercitată în diverse forme asupra omului simplu. Într-o astfel de optică, ethosul personajelor are culoarea „victimii”, iar „năpasta” e suficientă pentru a da contur tragicului. Această optică e frecventă în manifestările critice și, citită într-un cod retoric, fără scrupule teoretice, poate fi tolerată. Ea devine însă intolerabilă atunci când se avântă în sfera conceptului științific. Stancu Ilin, cercetând primele încercări nuvelistice, scrise în maghiară, e convins că a descoperit izvorul tragicului la Rebreanu. Această „nouă zonă estetică” s-ar manifesta în cele trei nuvele din ciclul *Szamárlétra (Scara măgarilor)*, intitulate *Ostașul*, *Domnul caporal* și *Domnul plutonier*. Simpla moarte a personajului, deznodământul sau „finalul tragic” (sinuciderea infanteristului Kerekes András, de exemplu) e o condiție suficientă, din punctul de vedere al criticului, pentru a putea fi atribuit caracter tragic operei respective. Prezența temei thanatice – cât și unele menționări ale tragediilor shakespeariene în conspectele de lectură sunt socotite o bază suficientă pentru a afirma că „tânărul Liviu Rebreanu descoperă complexitatea vieții și devine conștient de categoria estetică a tragicului”²⁸. Concluzia vine de la sine: „Descoperind categoria tragicului, Liviu Rebreanu își va asigura, pentru marea sa literatură, una din coordonatele de bază”²⁹.

O replică la obiect și bine argumentată a oferit Ion Simuț: „Moartea nu reabilitează personajele lamentabile din Scara măgarilor: o

Despre caracterul tragic al operei rebreniene viață stupidă se sfârșește pentru ele cu o moarte la fel de stupidă. Sinucigându-se, omorându-și rivalii în dragoste sau suprimând obiectul adorației, bărbații din Scara măgarilor nu devin tragici, ci rămân ridicoli”³⁰. Este evident că Rebreanu nu descoperă „categoria tragicului”, nu înfățișează personaje cu destin, ci face exerciții pe calapodul melodramei.

Nici nuvelele în maghiară, nici cele din volumele de debut nu implică tragicul. Moartea eroului poate cel mult fi condiție a tragismului, în straturile pateticului șablonard și ale lamentabilului, nicidecum ale tragicului, sau a dramaticului, așa după cum David Pop din *Catastrofa* ratează ethosul tragic („Ferit pe veci de tragice capcane pare a fi”³¹, rostește N. Steinhardt în metru à la Mircea Nedelciu).

Supralicitarea unor elemente ale conștiinței tragice (moartea, suferința, fatalitatea, ostilitatea lumii) și minimalizarea, ignorarea sau ideologizarea³² altora (ethosul activ, coincidența contrariilor, vina tragică) constituie în critica literară cea mai frecventă deturnare a semnificației tragicului de la o accepție în minimă relaționare cu paradigma istoric-teoretică. Printre elementele care „sabotează” teoria tragică în interiorul demersului critic se numără și deresponsabilizarea eroului. Ilustrăm prin două exemple.

La scurt timp de la apariția *Pădurii spânzuraților*, Mihail Dragomirescu îi consacra un articol superlativ lui Liviu Rebreanu și geniului său creativ. Ion e „un simbol tragic al soartei omenești”³³, scrie acesta, în buna tradiție a persuadării critice. Anticipându-l pe Călinescu, dar la un nivel sporit de generalitate, Ion e socotit exponent al ființei umane contemporane, iar „vina tragică” a personajului e dizolvată, cu indulgență, în materialismul vremurilor și inerenta slăbiciune umană: „Căci în acest veac al bunurilor materiale, toți suntem mai mult sau mai puțin Ioni. Toți ne simțim mai mult decât suntem (deși Ion era în adevăr superior mediului lui), toți năzuim întâi la bunurile pipăite ale vieții, lăsând pentru mai târziu pe cele spirituale, și toți ca și Ion, facem până la sfârșit câte un faliment mai mult sau mai puțin cinstit sau fraudulos. Ion e simbolul ambiției tragice care ne arde sufletul și care totdeauna se va simți mai cu seamă în perioadele de creștere ale popoarelor. Este defectul unei mari calități, și de aceea soarta lui Ion – cu mici variații – este icoana propriei noastre soarte. Aceasta e marea lui însemnătate”³⁴. Toți împărtășim o soartă tragică, fiind oameni imperfecti prin natura lucrurilor. Suntem ființe tragice în pofida „defectelor” pe care le avem și care pot fi scuzabile, căci tot omul fraudează existența. Frauda devine într-o atare interpretare fundament ontologic și circumstanța atenuantă a personajului tragic. De îndată ce aplicăm teoria criticului la para-

digme clasice, „deresponsabilizarea” morală ne apare în flagrantă inadecvare. E de neimaginat un Oedip snopindu-și în bătaie nevasta sau un Hamlet șantajist sau impostor. Acest lucru e în dezacord și cu preceptele poeziei aristoteliene. Argumentarea invadează sfera dramaticului și a tragismului, lărgind nepermis sfera tragicului și identificând protagonistul cu „eroul falimentar”. „Deresponsabilizarea” funcționează, de altfel, și în cazul *Pădurii spânzuraților*, unde e diagnosticată „psihoza”, nu „psihologia”³⁵. Revărsarea în zona maladivă, însă, n-ar face decât să-l apropie pe Apostol Bologa de Puiu Faranga, eliminând funcția tragică, prin designarea unor acte lipsite de discernământ personajelor prinse în situații conflictuale.

„Deresponsabilizarea eroului tragic” ispitește și teritorii ale criticii elevate. Nicolae Manolescu, deși surprinde cu sagace subtilitate avaturile modernității rebreniene, cade în capcana poncifului medieval al deznodământului tragic echivalent cu moartea fatală a eroului, cu închiderea „cercului”. Astfel, „romanul [Ion] se confundă cu Tragedia”³⁶. Chintesența tragicului e, înțelegem, fatalitatea: „Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă îl stăpânește pe om”³⁷. Câteva rânduri mai încolo, tragicul e anulat prin „deresponsabilizarea” eroului: „Ion trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e așa-zicând bruta ingenuă”³⁸. „Bruta ingenuă”, totuși, nu își are echivalența în „vinovăția fără vină” a eroului tragic. Câteva întrebări retorice devoalează o concepție desuetă asupra tragicului, în total contrast cu aspectele inedite surprinse de critic în capitolul despre Rebreanu: „există oare la noi romane mai întunecat-tragice decât Ion? Există ceva similar episodului în care Vasile Baciuc o schingiuește în bătaie pe Ana?”³⁹. Elementele argumentării aparțin, iarăși, sferei tragismului (moarte, fatalitate, chin), nu tragicului. Construcția critică, în acest sens, concentrată pe structura narativă, formulează concluzii în răspăr cu starea post-hegeliană a ideii de tragic: Ion, al cărui erou are condiție pre-morală, e romanul tragic prin excelență, câtă vreme *Pădurii spânzuraților*, „primul nostru mare roman moral”⁴⁰, de stil, totuși, ionic, nu doric, nu i se recunoaște caracterul tragic. E una din „contradicțiile lui Manolescu”.

Eseul monografic pe care Lucian Raicu îl dedică lui Rebreanu în 1967⁴¹ este primul demers critic novator care se desprinde de perspectiva interbelică și, după o perioadă de „înghețare” ideologică a viziunii critice, deschide capitolul postbelic modern de receptare a scriitorului. Atât complexitatea realismului rebrenian cât și tema „organicului” sunt cercetate cu abilitate și pătrundere, iar ele vor deveni subiect al unor

Despre caracterul tragic al operei rebreniene confrăți (Ion Simuț, Mircea Muthu) care vor îmbogăți exegeza cu studii incontrovertibile.

În ceea ce privește tragicul, meritul lui Lucian Raicu e de a transgresa imaginea critică tradițională, ce are în obiectiv, în principal, „reprezentativitatea”, „tipicitatea” eroilor lui Rebreanu și de a sublinia „adâncimea problematică”⁴² a operei. Dacă *Jar* e mai degrabă o „farsă”⁴³, iar *Crăișorul* nu are „acces la zonele înalte ale tragicului”⁴⁴, Ion „este eroul unei epopei tragice”⁴⁵, prin căința și umanizarea sa din finalul romanului⁴⁶, prin glasul de nestăvilit al iubirii. „Monstruozitatea” sa nu e consecventă, e involutivă, și, astfel, ar accede la „sensul tragic”. Potrivit criteriilor noastre, acest „sens tragic” e o ipostază a tragismului. Nuvela *Catastrofa* impune semnificația titlului, nu a unei „tragedii”⁴⁷, în schimb Apostol Bologa, care nu intră nici în categoria eroilor, nici a martirilor, e forțat să intre într-o situație dilematică (contrară firii sale), temă „deplin sincronică cu aceea a literaturii europene și americane postbelice”⁴⁸. „*Pădurea spânzuraților* - relevă criticul - analizează drama nehotărârii unui individ față de care determinările obiective, acționând cu o putere atribuită îndeobște destinului, se dovedesc mai tari, drama neputinței de a alege între soluții contradictorii; drama care rezultă din tensiunea opoziției conștiinței umane față de imperativul «datoriei» exterioare a conștiinței; drama produsă de ciocnirea preceptelor abstracte privitoare la datorie cu impulsuri de nestăvilit ale «inimii»; tragedia de a participa la un act violent, resimțit ca străin conștiinței proprii; individul se izbește de ziduri opace și reci, măcinându-se într-o luptă inegală, de neînțeles”⁴⁹. Romanele lui Rebreanu, a căror construcție are o „structură dramatică”, sunt romane ale „crizei”, care supun acțiunile personajelor unor legi implacabile, țesătoare de destin⁵⁰.

Odată cu relativele descătușări ideologice ale începutului deceniului 7, încep să apară eseuri și studii (cel al lui Lucian Raicu e semnificativ în această privință) care diversifică perspectivele de cuprindere a operei lui Rebreanu.

Aurel Martin publică în 1969 eseu *Rebreanu sau vocația tragicului*⁵¹, care atât prin titlu, cât și prin incipit, enunță o temă eludată până atunci de critică: „Liviu Rebreanu e, cred, prozatorul român cu cea mai acută vocație a tragicului”⁵². Deși scurt, eseu numește câteva elemente esențiale ale tragicului rebrenian: „conflictele sunt totdeauna fundamentale”, iar momentele sunt „dilematice”⁵³. Din păcate, sunt câteva afirmații care nu-și găsesc nuanța adecvată. Criticul e conștient că nu la toate personajele angrenate în dramaticul situației se manifestă „conștiința tragicului”, cu toate acestea afirmă: „Tragică e și biografia

Anei și (prin tribulațiile ei finale) a lui Baci; tragică e și soarta lui Avrum, și, la altă scară, a bătrânului Herdelea. Și a multor altora⁵⁴. Un tragic „de masă” dizolvă conceptul într-o noțiune amorfă ce nu mai face distincție între dramă, tragism și tragedie. Ideea „vocației tragice” a personajelor „victimă” de tipul Anei a devenit, din păcate, un poncif al comentariilor literare didactice. De fapt, autorul admite, pe lângă tragicul existențial individual sau familial (din Ion) și un tragic colectiv, în *Răscoala* (ideea - discutabilă - va fi împărtășită, mai târziu, și de Nicolae Balotă, Stancu Ilin ș.a.). Eseul rămâne, în evoluția exegezei rebreniene, percutant și valoros prin captarea atenției spre „valențe de surprinzătoare modernitate”⁵⁵ ce pot fi identificate în viziunea romancierului.

Titlul lui Aurel Martin, *Rebreanu sau vocația tragicului*, îl găsim la Nicolae Balotă ca prim capitol din ampla sa carte *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*.⁵⁶ E încă unul din exemplele care denotă că un distingo între tragism și tragic e necesar, altminteri formulările rămân în zona ambiguității nedorite și eclipsează intuiția critică. În viziunea lui Nicolae Balotă, romanele lui Rebreanu, „drame ale condiției umane”⁵⁷, sunt unitare prin prezentarea unor cazuri obsesive, obsesia posesiei, mai ales în Ion, sau a violenței, în *Pădurea spânzuraților*, *Ion*, *Răscoala* (la alte romane nu se face referire). „Universul violenței” - care prin estetica țipătului are atribute expresioniste - are „semnificație tragică”⁵⁸ și, alături de „universul obsesional” configurează un profil literar aparte. În *Pădurea spânzuraților* conflictul e pe calapod clasic, deși complexitatea lui e amplificată. Atmosfera halucinantă în care Apostol Bologa dă un răspuns fatalității politic-istorice nu abdică de la clarviziuni launtrice: „Caracterul morbid al trăirilor și manifestărilor lui Apostol Bologa nu implică, desigur, lipsa de răspundere a alienatului. Destinul său este tragic tocmai pentru că, victimă a unor puteri «fatale» care-l depășesc, el se zbate, cunoscând elementele în joc. Deși este o conștiință buimacă, are mereu - până și în totala eclipsă finală - străfulgerări interioare ale cunoașterii”⁵⁹. Ultima parte a capitoului, ce are ca obiect lămurirea sintagmei „vocația tragicului”, pare a submina expunerea precedentă și intrigă prin ambiguitate. „Avem, oare, eroi tragici în romanele lui Rebreanu?”⁶⁰ - se întreabă Nicolae Balotă. Criticul răspunde: „Nu, firește, în sensul oarecum «clasic» al termenului. Nu avem eroi tragici, deși catastrofele abundă, ci victime ale unei tragedii care depășește individualul. Rebreanu a intuit perfect patosul secret al unei umanități trăind sub o zodie inclementă, dar având energia revoltei. Și-apoi, există până și în satul plin de urme ale atemporalului o conștiință, obscură, în formare, din care izbucnesc flăcări uneori

Despre caracterul tragic al operei rebreniene ce luminează totul. Or, tragedie nu este decât acolo unde este conștiință. Niciodată, oricât ar fi de apăsați, de neștiutori, țărani lui Rebreanu nu sunt buimaci. Ei știu, chiar dacă uneori nu știu că știu. Reduși, la elementar, ei nu aparțin unei lumi primitive – cum spun unii comentatori –, ci, mai curând, unei lumi arhaice⁶¹. În câteva cuvinte, Rebreanu are vocația tragicului, dar n-are eroi tragici. Ținând cont că se vorbește și de un „tragic infuz”⁶² și de „o obscură conștiință tragică a lumii”⁶³ (în *Răscoala*), am traduce, în termenii noștri, „vocația tragicului” prin „tragism” („viziune”, sentiment tragic), iar erou tragic în sens clasic, prin „tragic” (spirit tragic). Rebreanu are „viziune tragică” fără „spirit tragic”, aceasta pare a fi concluzia criticului. „În lumea sa – se afirmă – descoperim un sens tragic al existenței”⁶⁴, dar acesta derivă dintr-o „obscură spiritualitate”⁶⁵. Venind dinspre Cercul Literar de la Sibiu, unde problema tragicului era o prioritate spirituală⁶⁶, și cunoscând bine filosofia idealistă germană, e firesc ca Nicolae Balotă să ia în considerare și latura sublimă a tragicului: „Căci deși presupune scufundarea existenței în tenebrele Ireparabilului, deși implică o atroce sentință promulgată de o instanță implacabilă, deși cheamă cu necesitate catastrofa, tragicul rămâne învăluit într-o aură de lumină, promisiune a mântuirii. Există, însă, oare o asemenea promisiune în romanul lui Liviu Rebreanu?”⁶⁷. Răspunsul e negativ: „Ion, Apostol Bologa, Petre Petre și întreg satul Amara sunt cazuri exemplare ale eșecului tragic. Depășind lirismul idilizant sămănătorist, ca și eticismul mai vechi transilvan, Rebreanu obiectivează formele tenebroase. Tragedia care se profilează în romanele sale majore ține de însăși pasta narativă, este un element esențial al universului său imaginar. O pastă neagră, asemenea pământului din care totuși rodește și în care totul se întoarce”⁶⁸.

Cel puțin două idei esențiale se desprind din argumentația criticului: 1) la Rebreanu suntem în prezența unui „dincolo de tragic”, a unui – ca să-l botezăm noi în locul criticului – ultra-tragic, fără latura sublimă („Aș vrea să dau un nume unui sentiment al vieții mai întunecat decât Tragicul”⁶⁹), deci nu a unui tragic propriu-zis; 2) Apostol Bologa nu se diferențiază de Ion și de sătenii Amarei, fiind doar victimă a destinului.

Prima problemă – a ultra-tragicului, a tragicului ca pesimism atroce, negru absolut – nu e singulară în cugetarea critică. Pozițiile lui George Steiner, după publicarea *Morții tragediei*, au îmbrățișat constant o atare viziune a „tragediei absolute” exonerate de sublim, în pofda criticilor care i-au fost aduse și la care savantul n-a răspuns. Susan Sontag, de asemenea, înfățișează tragedia ca viziune (eroică, nobilă, totuși) a „pesimismului” și „nihilismului”.

Surprinzătoare e, însă, alinierea lui Apostol Bologa alături de Ion, Petre Petre sau „întreg satul Amara”, ca exemplu de eșec tragic, de victimă a istoriei. Cu câteva pagini în urmă era descrisă conștiința tragică, ethosul „buimac”, dar cu străfulgerări de luciditate, a eroului din *Pădurea spânzuraților*. În plus, „aura de lumină” există la Apostol Bologa: finalul, în care moare „cu ochii însetați de lumina răsăritului” contrazice ideea ultra-tragicului, a tragicului fără scânteierile sublimului. Spre deosebire de Petre Petre, Apostol Bologa este un personaj cu spirit tragic. Nicolae Balotă merge mai departe și socotește că tragicul istoriei din Răscoala eclipsează destinul lui Ion sau al lui Apostol Bologa: „Destinul tragic pretinde o oarbă năpustire în catastrofă a unei firi valoroase în sine, copleșită de forțe istorice sau anistorice – lege nedreaptă, mai ales.

Satul – fie cel ardelean, fie cel muntean – este un univers al valorilor. Un univers în care se nimicesc vieți, deci valori, de aici tragedia”⁷⁰. Pentru noi, *Răscoala*, prezentând un ethos activ colectiv, e un caz de dramatism, cel mult tragism. În schimb, Apostol Bologa, ethos activ individual, scapără în albia devenirii spiritului tragic. „Vocația tragicului” rămâne, în absența unor nuanțe terminologice, în stare de ambiguitate.

Pe măsură ce ne apropiem de anul centenarului (1985), aspectele tragice ale operei lui Rebreanu sunt tot mai insistent relevate de critici. Nicolae Gheran detașează „viziunea ciclică asupra existenței”, după modelul armonios, echilibrat al tragicilor greci⁷¹. Ion Vlad, „recitind” *Pădurea spânzuraților*, remarcă „un scenariu înrudit cu acela al tragediei antice”⁷², iar Ioan Bogdan Lefter, la rândul său, accentuează „simțul tragic” al scriitorului care își compune marile romane ca pe niște „scenarii tragice aplicate lumii reale”⁷³.

Volumul *Liviu Rebreanu după un veac* (1985), coordonat de Mircea Zăciu, reprezintă o etapă esențială în exegeza rebreniană, deși nici un titlu nu are ca obiect direct tema tragicului. Numeroase eseuri⁷⁴ din cuprinsul său fac referiri la elemente ale modelului tragic (eroul, vina, solitudinea, dionisiacul, circularitatea, fatalitatea, dilema, erosul ș.a.).

Din perspectiva temei de care ne ocupăm, anul 1985, în afara volumului omagial pomenit, e important și datorită apariției articolului *Conștiința tragicului*, de Iuliu Pârvu, și a cărții lui Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*.

Nu putem decât să fim de acord cu Iuliu Pârvu atunci când scrie că „Liviu Rebreanu e [...] unul dintre cei mai mari scriitori români cu înțelegere pentru tragic. Nu doar pentru că în opera sa se moare cel mai mult, căci nu orice moarte e și o tragedie, ci pentru că în această operă se trăiește cu adevărat tragic de câte ori un personaj sau altul caută, dar

Despre caracterul tragic al operei rebreniene nu reușește să evadeze dintr-un spațiu spiritual care-l sufoca⁷⁵. În opinia autorului, tragicul derivă din „obsesia spațiului închis”⁷⁶, iar închiderea este, fără îndoială, unul din elementele situației tragice. Pornind de la premisele care afirmă câteva trăsături ale acțiunii sale („fără scrupule”, „primitive”, „dezonorante”), concluzia e în răspăr cu ceea ce, îndeobște, se crede despre personaj: „De aceea, chiar dacă trăiește o dramă, Ion nu este un personaj tragic. Orizontul său spiritual e atât de îngust, sensul vieții atât de deformat, încât îi sunt refuzate deopotrivă perspectiva sublimului și cea a tragicului”⁷⁷. Acest lucru e în asentimentul nostru: Ion nu aparține tragicului, ci tragismului, deși „calitățile exterioare cu care e înzestrat pot să deruteze”⁷⁸.

Ceea ce este, însă, surprinzător la Iuliu Pârvu este excluderea lui Ion din galeria eroilor tragici și includerea Anei, al cărei sinonim ar fi, întrucâtva, Apostol Bologa. Că nu e o fire slabă, ci o „temerară” care-și asumă riscuri, în procesul narativ e bine reliefat, dar viața ei e clădită pe speranțe și iluzii: e departe de soarta lui Apostol Bologa. Paralela e întemeiată pe elemente neesențiale și, în consecință, exagerată. Latura sublimă a personajului lipsește, el rămânând o victimă ajunsă la limita răbdării.

Stancu Ilin pornește de la ideea unei funcționarități tragice a personalității lui Rebreanu care, deși alimentată de lecturi esențiale, se revelează prin efort creativ original: „în consens cu o atmosferă europeană comună, Liviu Rebreanu experimentează pe cont propriu o formă de «roman tragic» românească”⁷⁹. După cum am menționat deja, critical crede că Rebreanu a descoperit „categoria estetică a tragicului” foarte devreme, chiar cu ocazia scrierii primelor nuvele în limba maghiară, din ciclul *Scara măgarilor*. Ion Simuț, în *Rebreanu dincolo de realism*, a demontat, convingător, această ipoteză. În schimb, accentuarea legăturii dintre epic și tragic, în marile sale romane, și „paralelisme” cu romanul european de factură dostoievskian-nietzscheiană sunt elemente critice cu pondere în evoluția receptării rebreniene. Rămân, totuși, discutabile ipostazele tragicului, așa cum ni se înfățișează în romane. Stancu Ilin insistă îndeosebi pe romanul Răscoala: „Personajul colectiv sau personajul masă din *Răscoala* vine parcă să potențeze artistic această viziune filozofică modernă asupra categoriei estetice a tragicului”⁸⁰. „Viziunea filozofică modernă” la care se referă critical e cea exprimată de Gabriel Liiceanu în prima ediție a cărții sale despre fenomenologia tragicului, unde e acceptată ideea unui „tragic colectiv”, devenit emblemă a tragicului modern care substituie „elementului” „mulțimea”⁸¹. În ediția „revăzută și definitivă” din 2005⁸², ca și în edițiile ulterioare ediției prin-

ceps, Liiceanu renunță la întreg capitolul Destinul personajului tragic, unde e susținută ideea tragicului modern al colectivității și dispariția eroului tragic, semn că ea nu mai e considerată viabilă. Stancu Ilin continuă ipoteza „tragicului colectiv” exprimată cu zece ani în urmă de Nicolae Balotă în *De la Ion la Ioanide*. Deși nu o considerăm decât o marcă a tragismului (nu a tragicului), menționăm că ea e susținută – în chipuri diferite – în două cărți contemporane apărute în Franța, care au în titlu (sau subtitlu) aceeași sintagmă: „Le retour du tragique”: Jean Marie Domenach, *Le retour du tragique, essai* (Paris, Editions du Seuil, 1967) și Michel Maffesoli, *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* (Paris, La Table Ronde, [2000] 2003). „Plasma” social-istorică, la Domenach, și „vâscozitatea” orgiastică socială, la Maffesoli, ar constitui condiții ale tragicului (post)modern.

Eseul pe care Liviu Malița îl publică în revista Tribuna, în 1992, intitulat *Un Rebreanu tragic*⁸³ revitalizează tema critică într-un laudabil efort de comprehensiune a romanelor rebreniene (*Adam și Eva, Ion, Pădurea spânzuraților și Răscoala*).

Situarea ființei în lume e tragică prin relația om-cosmos, finitudine-infinitudine, iar Rebreanu ipostaziază estetic această așezare conflictuală a omului în univers. Dacă în *Adam și Eva* „conștiința fragmentarității” se echilibrează prin Erosul integrator, în *Ion* ni se înfățișează un personaj „uman-semnificativ”, descompus de un „rău” obiectiv: „În cazul său pasiunea se pervertește și se degradează; sentimentul demnității îmbracă forma orgoliului nemăsurat, viclenia șireată se substituie inteligenței native, iubirea sinceră devine un instrument al manipulării celuilalt”⁸⁴. Transgresând legile morale, apare firesc întrebarea dacă mai putem vorbi în cazul lui Ion de o „vină tragică”. Liviu Malița răspunde afirmativ, dar se grăbește să adauge că această „vină tragică”, ce conduce la deznodământul știut, „nu este de natură conștientă”⁸⁵. Această situație ciudată a personajului în raport cu tragicul (o „vină” ar anula tragicul prin „limita meritată”, situație analizată de Gabriel Liiceanu în *Tragicul*) primește următoarea explicație: „Nu vrem, desigur, să afirmăm că personajul acționează inconștient, ci doar că supra-estimarea de sine, exacerbarea eului suspendă conștiința morală, anulează perspectiva etică”⁸⁶. Personajul ar intra astfel într-o zonă a amoralismului, luminată sporadic de remușcări care-l umanizează prin conștiința imoralității sale. Această aporie a „moralității” lui Ion e prezentă frecvent în critica rebreniană⁸⁷ și, până la urmă, e una din cheile descifrării destinului său dramatic.

Se cuvine subliniat modul cum Liviu Malița interpretează sfârșitul personajului, dovedind încă o dată subtilitatea realismului rebrenian:

Despre caracterul tragic al operei rebreniene

„În final, destinul «culcă» personajul la pământ, uciderea lui putând fi interpretată atât în registru realist - «cu sapa» (motivația este explicită: sapa este unealta «pașnică» de care s-a slujit toată viața pentru a lucra pământul; de aceea nu toporul, de exemplu, unealtă «agresivă», este arma crimei, ci sapa; patima ce l-a robit întreagă viață nu putea avea altă dezlegare decât prin intervenția unei acțiuni congruente cu ea) -, cât și un registru simbolic, «săpat» de forțele elementare, primordiale ce s-au confruntat irevocabil în sufletul său»⁸⁸. Poetica, dar și filosofia circulară a tragediei, sunt condensate într-un detaliu realist, care poate scăpa ușor unei lecturi superficiale. Aflat în captivitatea „antinomie” dintre a avea și a fi, Ion – considerat de critic un personaj „tragic” – se prăbușește ca urmare a voinței sale confruntate cu puteri limitatoare.

În *Pădurea spânzuraților* găsim tot un conflict ireconciliabil între căutarea salvării și imposibilitatea de a o găsi, pe fondul culpabilității, iar în *Răscoala* „un moment de haos apărut între două ordini: una preexistentă, dificil de remarcat, aparținând memoriei colective a satului, și alta viitoare, dorită, imaginară”⁸⁹.

Tema tragicului va fi reluată de Liviu Malița, într-o formă amplă, în capitolul *O lume cu zei străini*, din volumul *Alt Rebreanu*⁹⁰. Unele căi analitice sunt păstrate, iar altele primesc un contur mai ferm, astfel încât titlul capitolului poate fi tot atât de bine reformulat sub o formă interogativă: *Un Rebreanu tragic?*, cât și sub o formă negativă: *Un Rebreanu netragic*. Căluze teoretice îi sunt Max Scheler, Jules Monnerot, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Johannes Volkelt, iar de la noi, Radu Stanca, Gabriel Liiceanu și alți cercetători preocupați de relația lui Rebreanu cu tragicul. Nume absente: Aristotel, Friedrich Schiller, Hegel (e amintit doar în treacăt), D.D.Roșca. E, trebuie să recunoaștem, unul din puținele demersuri critice de anvergură analitică (alături de cel al lui Nicolae Balotă, Iuliu Pârvu, Mircea Muthu sau Ion Simuț) care nu se mulțumește cu enunțuri generale sau vag metaforizante, ci aduce miza argumentativă pe terenul unui sistem conceptual al tragicului. Criticul clujean identifică și interpretează cu migală de ceasornicar elemente ale sferei tragice care, prin direcție și pondere, pot da naștere, sau nu, eroului tragic. În chip ironic, paradoxul din miezul ontologiei tragice se răsfrânge în zona hermeneutică. Ca într-o gravură de Escher, urcăm treptele „castelului” (ca să folosim metafora lui S.Damian pentru universul tragic), dar ne trezim la...subsol! Fundamentele vocaționale, de natură tragică, se metamorfozează în corolare non-tragice. Capitolul se deschide cu menționarea recuperării critice postbelice, „sub semnul tragicului”, a autorului *Răscoalei* și se închide

cu excluderea romancierului din teritoriile tragicului. Că, în tragedie, viață și moarte, Eros și Thanatos, devin unitate de contrarii e un loc comun, acceptabil. Că Liviu Rebreanu poate fi și tragic și netragic, cu „vocație tragică”, dar fără „eroi tragici”, e un fapt stânenitor pentru rațiunea critică.

Liviu Malița stabilește, cu pertinentță, premisele universului rebrenian. Personajele sale nu locuiesc într-o lume „absurdă” (aici se delimitează de Mircea Muthu), ci „degradată”⁹¹. A doua premisă e prezența Destinului, iar a treia – strâns legată de a doua – e „voința autodistructivă”⁹², condiția ethosului activ. Alături de eroii volitivi (Ion), Rebreanu creează categoria „mediocrilor” (Zaharia Herdelea) și a „naturalilor” (Florica, Dumitru Moarcăș). Fin (psih)analist, criticul creionează convingător tipologiile caracteriale, aducând în prim-plan inșii volitivi.

Fără îndoială, aceste trei elemente – lumea cosmică, Destinul și ethosul activ autodistructiv – constituie „premisele unui tragic autentic”⁹³. Aplicate la cazuri concrete, conduc la aporii hermeneutice.

Ca și în eseu *Un Rebreanu tragic*, Liviu Malița acordă un spațiu amplu personajului Ion. Pe de o parte, „Ion este un arivist fără scrupule, chiar odios”⁹⁴, pe de alta, „are – ca personaj – măreție și grandoare, amintind prin comportamentul său de noblețea eroilor tragediei grecești, care se aruncă într-o confruntare inegală cu destinul ostil”⁹⁵. Ion e un personaj antipatic plin de noblețe – acesta e paradoxul hermeneutic pe care criticul ni-l înfățișează, conștient de toate dificultățile care survin. Ar fi greu, de altminteri, să se așeze oximoronul de mai sus la nivel sinonimic cu toposul clasic al vinovatului fără vină, în absența hamartiei și a caracterului „ales” din teoria aristoteliană. E dislocată, apoi, dihotomia milă/groază⁹⁶, necesară în receptarea tragicului la nivel estetic. Aporia cititorului e, iarăși, clară: cum să-ți fie simpatic un antipatic? „Nu s-a dat până astăzi – ne amintește Malița – un răspuns convingător la o problemă, cel mai adesea ocultată: cum se împacă în acest caz amoralismul personajului cu vina sa morală?”⁹⁷. Sintetizăm răspunsul criticului: principial, Ion are condiție tragică – e prins între „glasul pământului” („ambție”) și „glasul iubirii” („dorința de a fi fericit”) -, astfel că există „premisele unui tragic pur”⁹⁸. Pentru a fi înțeles, acesta trebuie abstras de pe coordonatele morale („Dilema lui nu trebuie formulată în termeni morali”⁹⁹) și înscris pe coordonate temporale („Tragică este în roman lupta individului împotriva timpului”¹⁰⁰). În final, tragicul e anulat, căci personajul găsește „împăcarea cu sine”¹⁰¹. E un răspuns posibil, nuanțat argumentat, la care subscriem doar parțial: acceptăm concluzia, fără a fi de acord cu motivația. Pentru noi, Ion e un personaj tragoidal

Despre caracterul tragic al operei rebreniene (cu virtualități tragice), dar nu un spirit tragic. Eliminarea moralei din ecuația tragică e doar un artificiu prin care se simplifică problema. Eroul tragic e „dincolo de bine și de rău” abia în momentul înțelegerii finale, altminteri supunându-se unor valori ce țin de hegeliana „substanță divină”. Și nu în ultimul rând: nu credem că, în *Ion*, tragicul e anihilat prin „împăcarea cu sine”. Dincolo de vinovăția personajului (cu circumstanțe atenuante, e drept, dar nu „fără vină”) și în pofida umanizării sale târzii (conștiința propriei vini), ieșirea din rama spiritului tragic se face prin absența sentimentului cosmic. Imaginea pământului, a lutului cleios, e cea care domină două din scenele esențiale ale romanului: sărutarea și sfârșitul, în timp ce sensul ascensional, văzduhul cu rotirile sale, e marea absență din sufletul lui Ion.

Ion iese din rândul eroilor tragici. La fel Ana și Puiu Faranga (prin sinucidere sau nebunie). În opinia criticului, elementul comun al celor trei personaje îl constituie expierea eu-fohică: „Moartea nu adevărește însă, în cazul lor, conștiința unei neputințe și a unei predestinări la eșec, ceea ce le-ar apropia de personajul de tip tragic sau existențialist), ci oferă, paradoxal, soluția unei împliniri. Aceste personaje mor exultând, lăsând impresia că în/prin moarte și-au găsit izbânda și au descoperit o nouă și privilegiată cale, până atunci nebănuită”¹⁰². În acest moment înțelegem de ce, deși romanul *Pădurea spânzuraților* e privit drept formă epică ce „se apropie cel mai mult de tragedie”¹⁰³, cel mai mult se insistă pe *Ion*¹⁰⁴. *Pădurea spânzuraților*, ca și *Adam și Eva*, prin exultarea thanatică de natură cosmic-metafizică, se apropie de un concept suspect, cu tradiție în critica românească: tragicul senin¹⁰⁵ (de care nu e străin nici Ion!). Un fel de „tragedie optimistă”. El trebuie, fără îndoială, pus în conexiune cu cealaltă formulare – deja citată – a criticului, în care tragicul pare a fi expresia doar a unei „conștiințe a neputinței” și a „eșecului”.

Mai bine de zece pagini ale capitolului se străduiesc să ne convingă că, prin finalul ales, romanul *Pădurea spânzuraților* iese din sfera tragicului. Dacă, la Nicolae Balotă, Rebreanu are vocație tragică fără a avea și eroi tragici, la Liviu Malița, Rebreanu instituie premisele tragicului pe care, în final, le anihilează: premisele aparțin tragicului, nu și concluziile. Într-o formulare succintă, impecabilă stilistic: „Moartea fericită este utopia menită să corecteze în opera rebreniană vocația tragicului”¹⁰⁶.

Din acest unghi critic, moartea lui Apostol Bologa e comparabilă cu învierea hristică. Tragicul ar fi suprimat prin „relativizare”, „împăcare”, „re-cosmicizare”, „salvare”, „eliberare”, mioritizare, amestec de

creștinism (cosmic) și panteism (concepții antitragice). Metaforic vorbind, „Rebreanu se oprește în anticamera tragicului”¹⁰⁷ prin adoptarea unui parcurs cvasi-hegelian „de împlinire a Ideii care se întoarce la sine”, de revenire „la Unul după ce s-a bucurat de variație”¹⁰⁸, de triumf al unui „real absolut” care e sinonim cu izbânda „cosmosului armonic”¹⁰⁹. „Finalul romanului *Pădurea spânzuraților* – recapitulează criticul – propune reconstituirea ființei naturale, nonconflictuale, «extatice», care a premers existența modernă alienată; i se restituie, astfel, conștiinței deplina libertate, care constă în punerea în joc a tuturor potențialităților”¹¹⁰. Astfel formulată problema, s-ar încadra – în terminologia lui Gabriel Liiceanu – la capitolul „anulării tragicului prin relativizarea limitei absolute”, mai exact, la „disoluția individului într-un adevăr mai înalt”¹¹¹, iar exemplele marcante sunt Hegel și Nietzsche.

Este Apostol Bologa exponentul unei atari perspective non-tragice de victorie a cosmosului armonic asupra suferinței individuale? „Bucuria tragică” a constituit un subiect permanent de dispută printre cercetătorii fenomenului tragic. De un consens, în această privință, nu se poate vorbi. Trebuie luată o decizie hermeneutică. Un model explicativ, posibil, e cel oferit de Liviu Malița. Argumentarea e suplă, dar avem propriile temeuri să ne despărțim de ea. Nu e locul într-o panoplie meta-critică să aprofundăm lucrurile, de aceea ne vom limita doar la câteva elemente esențiale care, în opinia noastră, conservă tragicul rebrenian nu numai în premise, ci și în concluzii.

Inadecvată ne apare, în primul rând, înscrierea lui Apostol Bologa pe o orbită „mioritică”¹¹², non-tragică. *Miorița* reprezintă, într-adevăr, un exemplu de absență a tragicului prin dizolvarea sa în sublim, dar, pe de altă parte, nici nu poate fi conceput tragicul fără componenta sublimă. Criticul ia în considerare doar cazul extrem de sublim, tipologic hegelian, de cufundare în Absolut și împăcare a Sinelui, de relație în „deplină (s.n.s.- G.P) libertate” sau de „exultare a sublimului impersonal”¹¹³. Clasică teorie a sublimului, expusă post-kantian de Friedrich Schiller – nementionat de Malița, așa după cum se eludează conceptul sublimului – poate lămuri mai bine situația lui Apostol Bologa. Pentru gânditorul german, sublimul reprezintă conflictul non-armonic dintre sensibilitate și rațiune. „Ca ființe sensibile suntem dependenți, ca ființe raționale suntem liberi”¹¹⁴, astfel că sublimul e direct legat de „superioritatea noastră morală subiectivă”¹¹⁵. Motivul morții fericite e integrat de Liviu Malița unei „ideologii optimiste”¹¹⁶. „Prin însinuarea unei conștiințe a salvării și a unui sentiment al speranței, tocmai când individul ar trebui să se simtă copleșit de o conștiință a înfrângerii și a damnării și de un

Despre caracterul tragic al operei rebreniene sentiment al neputinței, naratorul anulează efectul creat¹¹⁷. Putem cădea ușor de acord că optimismul și speranța anulează tragicul, fără a admite că tragicul reprezintă (doar) o conștiință a înfrângerii și a neputinței. În joc e conceptul sublimului patetic, prezentat de Schiller ca „reprezentare a independenței morale în suferință”¹¹⁸. „Te poți arăta mare în fericire, sublim numai în nenorocire”¹¹⁹ – afirmă Schiller. Niciunde în eseurile sale nu stabilește vreo relație între sublim și speranță. În schimb, pune în relație conceptul cu noțiunea de „demnitate”¹²⁰. Tragicul funcționează dincolo de ideologia optimistă sau pesimistă și tot în teoria schilleriană a sublimului patetic găsim ideea comuniunii dintre tristețe și bucurie¹²¹. Logosul tragicului, credem, se află în *coincidentia oppositorum*. Liviu Malița, dimpotrivă, pune în relație *mysterium conjunctionis* cu suprimarea tragicului¹²². Personal, vedem în cazul lui Apostol Bologa reflectarea coincidenței contrariilor atât la nivel ontologic (Eros și Thanatos), cât și al suprasensibilității ființei (Bucuria și Tristețea). Personajul lui Rebreanu e un erou tragic înscris pe traiectoria paradoxală a sublimului patetic, de la început până la sfârșit (ar trebui făcută aici și distincția între sublimul „spectatorului” și al „actorului”, diferite, totuși comparabile). Concedem că există o doză de ambiguitate în final. „Valul de iubire” și sentimentul cosmic de care e „împresurat” Bologa poate fi interpretat și ca depășire a suferinței și tristeții în infinitul cosmic, ca izbăvire prin speranță. Preferăm ipoteza sublimului patetic în care exultanța ia cu ea, prin taina conjuncțională a tertului inclus, și suferința întristătoare. Sublimul – ca și tragicul – are însemnele paradoxului, căci vorbește de „sensul afirmativ pe care îl ia non-valoarea prăbușirii”¹²³. „Sensul afirmativ” e străin și de optimism și de speranță, deși poate avea aparența acestora. Cum spune același Nicolai Hartmann, „lucrul acesta poate fi numit vraja estetică a tragicului. Ea este un fel de transfigurare a umanului. Ea se aseamănă cu învăluirea în aur a lumii vizibile, la apusul soarelui”¹²⁴. De remarcat că și esteticianul, în citatul de mai sus, și romancierul, în finalul romanului, apelează pentru a fi mai convingători în revelarea sublimului, la metafore solare care accentuează taina fenomenului. Căci, dacă e să vorbim de o înălțare în sublimul tragic, ea nu își găsește direcția anabasică decât în măsura în care are loc prăbușirea. Reveria focului din finalul *Pădurii spânzuraților* conservă acel „paradis al cenușei” imaginat de Paul Eluard¹²⁵, o mântuire nu într-o speranță, ci într-o înțelegere.

Începutul anilor '90 înregistrează încă un moment important în cercetarea operei rebreniene: cartea profesorului Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*¹²⁶. Tragicul rebrenian, în con-

cepția criticului clujean, „este de natură anamnetică și o «înaintare cu spatele»¹²⁷ și, mai ales în *Ion* și *Ciuleandra*, e construit în „tiparele tragediei clasice”¹²⁸, fără a fi influențat livresc de aceasta. „Fețele tragicului” rebrenian etalează conflictul dintre eul istoric și cel mitic, circularitatea buclei, tensiunea orizontalitate/verticalitate, marile teme umane (iubirea, credința și moartea), ochiul ca punct de incidență și omul ca „lume puternic izolată”. Hybrisul romanelor e acompaniat în permanență de o cosmotizare ontologică: „Factor perturbator al ordinii constituite, tragicul are, în același timp, o funcție și mai cu seamă o finalitate integratoare menționând, în jurul universului rebrenian, haloul de «tăină dureros de necuprinsă»”¹²⁹.

„Caracterul tragic al realismului decurge din spiritul său oracular. Căci realismul oracular e un mod de a citi destinul, de a-l anticipa”¹³⁰ – astfel definește Ion Simuț în monografia din 1997, *Rebreanu dincolo de realism*, „realismul tragic”, una din multiplele transgresări ale realismului pe care critica mai recentă le decelează în opera scriitorului. Alături de violență (subliniată de Nicolae Balotă), tragicul are ca sursă erosul¹³¹, mai precis „axa iubire – moarte”, analizată și de criticii Al. Săndulescu, Mircea Muthu sau Dan Mănuță. Ion Simuț sintetizează funcția sa în cadrele realismului sub triplu aspect: estetic, sociologic și metafizic. Construcția rebreniană reprezintă conjugarea celor trei aspecte: „Logica estetică solicită un deznodământ tragic, când personajul e pe cale să altereze logica morală. Ca mecanism sociologic de protecție a echilibrului și stabilității unei comunități, expulzarea factorului perturbator are un rol benefic. Din punct de vedere metafizic, sacrificarea țapului ispășitor nu face decât să împlinească un destin lizibil și previzibil”¹³².

Mircea Muthu a întâmpinat cartea lui Ion Simuț cu maxim interes. Celor „zece probleme esențiale ale oricărei exegeze rebreniene”, pe care criticul le enunță la începutul cărții (doar în prima ediție), le-a adăuga și *Tragicul între immanent și transcendent*¹³³. Nu e doar o sugestie, ci și un regret pe care-l simțim în substanța recenziei – că nu s-a acordat mai mult spațiu capitolului *Tragicul*. Mircea Muthu, pentru care tragicul e parte esențială a cercetării sale, anunță un posibil subiect de investigare pentru critică: „E datoria criticii să explice de ce, excepție făcând *Pădurea spânzuraților*, tragicul în proza lui Rebreanu e aproape străin de grila de interpretare în cheie creștină, afirmată în schimb cu obstinție de publicistul Rebreanu”¹³⁴. E tot mai mult evident că expresia „dincolo de realism” - sau, într-o reformulare recentă, „contradicțiile realismului”¹³⁵ - e pentru critică o provocare la care nu se poate răspunde simplist, corectând pe ici-acolo interpretările tradiți-

Despre caracterul tragic al operei rebreniene onale, ci prin refundamentare a vechilor teme și deștelenire de terenuri noi. E un consens critic acceptarea faptului că *Pădurea spânzuraților* reprezintă „tragedia unei conștiințe dilematice”¹³⁶, respectiv „conflictul tragic dintre sentiment și datorie”¹³⁷, dar cercetarea rebreniană, chiar de ultimă actualitate, se mulțumește să exploreze aspectele psihologice, tematice sau structuralist-naratologice, ocolind tipologiile de estetică sau metafizică a tragicului.

1. Mircea Zăciu, „Un veac de singurătate”, în *Liviu Rebreanu după un veac*. Evocări, comentarii critice, perspective străine, mărturii ale prozatorilor de azi, o carte gândită și alcătuită de Mircea Zăciu, Cluj-Năpoca, Editura Dacia, 1985, p.19. Întreaga prefață a criticului clujean e străbătută de impresia că „ceva esențial ne-a scăpat” (p.11), iar personalitatea lui Rebreanu, chiar și după apariția *Jurnalului* și a unor exegeze pertinente, rămâne învăluită într-o carapace dinspre care răzbat mai multe întrebări decât răspunsuri.
2. Marian Papahagi, „Extemporal: Rebreanu”, în *Liviu Rebreanu după un veac*, p.270.
3. Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Cluj, Editura Cartimpex, 2000, p.290.
4. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1928], Scrieri 5, ediție de Eugen Simion. București, Editura Minerva, 1973, pp.255-269.
5. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [1941], ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, pp.731-737.
6. Eugen Lovinescu, *op.cit.*, p.264.
7. George Călinescu, *op.cit.*, p.733.
8. Pompiliu Constantinescu, „Ciuleandra (roman)”, *Viața literară*, nr. 68-70, 1927; reprodus în: *Scrieri 4*, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura Minerva, 1970, p.476.
9. Pompiliu Constantinescu, „Medalioane”, *Viața literară*, nr.15, 1926; reprodus în *Scrieri 4*, p.475.
10. *Ibid.*, p. 474.
11. Petru Comarnescu, „La moartea scriitorului Liviu Rebreanu”, *Revista Fundațiilor Regale*, nr.9, 1944; reprodus în: *Liviu Rebreanu*, antologie, prefață și aparat critic de Paul Dugneanu, București, Editura Eminescu, 1987, p.239.
12. Aspectul e sesizat și de Liviu Malița: „Invocat adesea ca un titlu de noblețe și ca o sursă a forței epice, tragicul a fost totuși a rareori analizat ca un mecanism pe care, descifrându-l, să poți avea sentimentul că ai atins nota intimă a unei specificități” (*Alt Rebreanu*, Cluj, Editura Cartimpex, 2000, p.238; capitolul *O lume cu zei străini* – pp.235-287-din cartea sa, se dorește atât un demers meta-critic cât și o analiză a tragicului epic rebrenian).

13. Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române. O încercare de sinteză*, Iași, Editura Junimea, 1973, p.180. Teoreticianul „estompării”, „surdinizării”, „dedramatizării” tragicului în literatura română, ca și George Călinescu, minimalizează *Pădurea spânzuraților* și se concentrează pe celelalte romane, *Ion și Răscoala*.
14. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975, p.247.
15. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978, p.104.
16. Nicolae Ciobanu, *Însemne ale modernității*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p.245.
17. Simion Mioc, „Poetica lui Liviu Rebreanu”, în Mircea Zăciu (ed.), *Liviu Rebreanu după un veac*, p.77
18. Ion Bogdan Lefter, „Noi și Rebreanu”, în Mircea Zăciu (ed.), *Liviu Rebreanu după un veac*, p.354.
19. Nicolae Gheran, „Roman cu un singur erou”, studiu introductiv la Liviu Rebreanu, *Opere*, 10, *Gorila*, ediție critică de Nicolae Gheran, București, Editura Minerva, 1981; reprodus parțial în Paul Dugneanu (ed.), *Liviu Rebreanu*, pp.306-318.
20. Ștefan Borbély, „Trăire și intensitate”, în Mircea Zăciu (ed.), *Liviu Rebreanu după un veac*, p.294.
21. *Ibid.*, p.284.
22. Unii critici consideră romanul important, dar îl plasează abia după *Ion și Răscoala*. Așa procedează George Uscătescu, care identifică similitudini cu tragedia greacă în *Răscoala*, dar le ignoră complet în *Pădurea spânzuraților*, căruia îi consacră doar trei alineate scurte („Liviu Rebreanu - expresie a instinctului național”, traducere de Tania Enache, *Revista de istorie și teorie literară*, nr.1-2, 1987, pp.222-223).
23. Paul Dugneanu, „Liviu Rebreanu: periplu critic”, în Paul Dugneanu (ed.), *Liviu Rebreanu*, p.39.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, p.43.
26. Mihail Dragomirescu, studiu introductiv la Liviu Rebreanu, *Golanii*, nuvele și schițe, H.Steinberg, 1916; *apud*, Ion Simuț, *Rebreanu dincolo de realism*, Oradea, Biblioteca revistei „Familia”, 1997, p.73.
27. OvS.Crohmalniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediție revăzută, vol.I, București, Editura Minerva, 1972, p.261. Un „sentiment tragic” anti-sentimental, identifică în nuvele și Valeriu Râpeanu, numind două dimensiuni esențiale ale acestui sentiment: *prăbușirea și umilința* („Nuvelistica lui Liviu Rebreanu”, *Flacăra*, nr.28, 1984; reprodus în Paul Dugneanu (ed.), *Liviu Rebreanu*, pp.338-339). V. și Nicolae Balotă: „Un anume sentiment tragic al vieții se degajă însă din aceste povestiri” („Rebreanu sau vocația tragicului”, în *De la Ion la Ioanide*. Prozatori români ai secolului XX, București, Editura Eminescu, 1974, p.20).
28. Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, București, Editura Minerva, 1985, p.107.
29. *Ibid.*, p.109. V. și p.110.
30. Ion Simuț, *Rebreanu dincolo de realism*, p.164 sq. V. și pp.172-174.

Despre caracterul tragic al operei rebreniene

31. N. Steinhardt, „Omul fără complexe”, în Mircea Zăciu (ed.), *Liviu Rebreanu după un veac*, p.135.
32. Ideologizarea sferei tragismului, ce a făcut ravagii în epoca proletcultismului, e binecunoscută. Ea a lăsat sechele în comentariile lui Ov.S.Crohmalniceanu, Al.Piru ș.a. Un scurt exemplu: ideea fundamentală a *Pădurii spânzuraților* „este condamnarea războiului imperialist” (Ion Dumitrescu, „Liviu Rebreanu. Pădurea spânzuraților”, *Limbă și literatură*, nr.4, 1972, p.699).
33. Mihail Dragomirescu, „Liviu Rebreanu”, *Cele trei Crișuri*, nr.10-11, 1922; reprodus în: *Scrieri critice și estetice*, ediție îngrijită, cu note și comentarii de Z.Ornea și Gh.Stroia. Studiu introductiv și tablou cronologic de Z.Ornea, București, Editura pentru literatură, 1969, p.152.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p.601.
37. *Ibid.*, p.602. Ideile au rămas exact în forma în care au apărut prima dată în *Arca lui Noe*, vol.I (1980). V. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura 100+1 Gramar, 2002, p.148sq.
38. *Ibid.*, p.603.
39. *Ibid.*, p.604.
40. *Ibid.*, p.608
41. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, București, Editura pentru literatură, 1967.
42. *Ibid.*, pp.366-367.
43. *Ibid.*, p.271.
44. *Ibid.*, p. 204.
45. *Ibid.*, p. 79.
46. *Ibid.*, p.94.
47. *Ibid.*, p.125.
48. *Ibid.*, p.118.
49. *Ibid.*, pp.118-119.
50. *Ibid.*, p.298.
51. Aurel Martin, „Rebreanu sau vocația tragicului”, *Tribuna*, nr.38, 1969; reprodus în *Metonimii*, București, Editura Eminescu, 1974, pp.275-277; de asemenea: Paul Dugneanu (ed.), *Liviu Rebreanu*, pp.277-279.
52. Aurel Martin, „Rebreanu sau vocația tragicului”, în *Metonimii*, p. 275.
53. *Ibid.*, p.276.
54. *Ibid.*, Cf. Ion Vlad, „Poezia epică”, *Tribuna*, nr.4, 1985; reprodus în: Paul Dugneanu (ed.), *Liviu Rebreanu*, p.353.
55. *Ibid.*, p.277.
56. Liviu Malița îl consideră „adevăratul punct de cotitură în exegeza rebreniană”(*Alt Rebreanu*, p.236)
57. Nicolae Balotă, „Rebreanu sau vocația tragicului”, în *De la Ion la Ioanide*, p.18.
58. *Ibid.*, p.21.
59. *Ibid.*, p.27.
60. *Ibid.*, p.32.
61. *Ibid.*

62. *Ibid.*, p.34.

63. *Ibid.*, p.37.

64. *Ibid.*, p.35.

65. *Ibid.*

66. Aceeași e situația lui Ion Negoïtescu, dar criticul, preocupat mai degrabă de reușita analizei psihologice din *Pădurea spânzuraților*, vede în Apostol Bologa, nu un erou tragic, ci un personaj „pretențios” angrenat într-un „galimatias obsesional” („Liviu Rebreanu” în *Analize și sinteze*, București, Editura Albatros, 1976, pp.160-161).

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*, Această tentație a unui concept care să reducă în mod considerabil latura sublimă a tragicului, pe care l-am numi „ultra-tragic” e prezentă și în comentariul critic al lui Aurel Sasu: Ion e comparat cu un Oedip înfrânt, iar, la nivel general, se afirmă că: „Pierzând totul, homo rebrenianus este mai tragic decât Oreste, fiindcă, în limitele idealului său de viață, singur monologul îi este permis, restul e tăcere, pe de o parte a neînțelegerii (imposibilitatea unei întemeieri), pe de alta a corpului inert (sacrificiu pentru o uimire în plus)” (*Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei*, București, Editura Albatros/Contemporanul nostru/, 1978, p.24-25; v. și p.94).

70. Nicolae Balotă, *op.cit.*, p.37.

71. Nicolae Gheran, „Liviu Rebreanu”, în vol. *Scriitori români/Mic dicționar*/, coordonator Mircea Zăciu, în colaborare cu Marian Papahagi și Aurel Sasu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p.400.

72. Ion Vlad, „Recitind «Pădurea spânzuraților»”, în *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p.28.

73. Ioan Bogdan Lefter, „Rebreanu. Tipicitate și scenariu tragic”, *Familia*, nr.3, 1983.

74. Ioana Em. Petrescu, *Extazul dansului*, Mircea Zăciu, *Liviu Rebreanu și conștiința istoriei și Un veac de singurătate*, Simion Mioc, *Poetica lui Liviu Rebreanu*, Smaranda Vultur, *Eroul-victimă în nuvelele lui Liviu Rebreanu*, Christian Crăciun, *Între două spânzurători*, Marian Papahagi, *Extemporal: Rebreanu*, Ion Simuț, «*Cuplul etern*» - un mit personal rebrenian.

75. Iuliu Pârvu, „Conștiința tragicului”, *Steaua*, nr.11, 1985.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

79. Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, p. 151; v. și p.65.

80. *Ibid.*, p.254.

81. Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Editura Univers, 1975, p.201.

83. Liviu Malița, „Un Rebreanu tragic”, *Tribuna*, nr. 49, 1992; v. și „Sennițatarea tragică”, *Tribuna*, nr.3, 1993.

84. Liviu Malița, „Un Rebreanu tragic”, *loc.cit.*

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

87. Ion Simuț distinge la Ion un imoralism cu circumstanțe atenuante:

Despre caracterul tragic al operei rebreniene

- „Ion își împarte tragica lui vinovăție cu învățătorul Herdelea și cu tânărul Titu, care îl însoțesc cu îndemnurile lor pătimase, alimentate de dușmănia pentru preotul Belciug” (*Liviu Rebreanu dincolo de realism*, p.238).
88. Liviu Malița, *Un Rebreanu tragic*.
89. *Ibid.*
90. Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, pp.235-287. La originea cărții se află teza de doctorat din 1999, *Poetica romanului rebrenian. O lectură psihocritică*.
91. *Ibid.*, p.244. V. și p.246.
92. *Ibid.*, p.248.
93. *Ibid.*, p.247.
94. *Ibid.*, p.252.
95. *Ibid.*, p.251.
96. Despre caracterul „înfricoșător” al personajului, *v. ibid.*, p.257.
97. *Ibid.*, pp.256-257.
98. *Ibid.*, p.264.
99. *Ibid.*
100. *Ibid.*
101. *Ibid.*, p.262
102. *Ibid.*, p.269.
103. *Ibid.*, p.266.
104. De notat că și S.Damian, când e să dea exemple de tragic în literatura română interbelică, începe cu *Ion* de Rebreanu (*Intrarea în castel. Încercări de analiză a prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p.5)
105. „Este însă suficient ca perspectiva să se schimbe, înălțându-se la dimensiunea unei viziuni cosmice (ca în *Pădurea spânzuraților*) sau metafizice (ca în *Adam și Eva*), pentru ca sentimentul tragic să se însemineze” (Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, p.269).
106. *Ibid.*, p.274.
107. *Ibid.*, p.281.
108. *Ibid.*, p.283.
109. *Ibid.*, p.282.
110. *Ibid.*, p.313.
111. Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, 2005, pp.84-92.
112. Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, p.285.
113. G.Liiceanu, *op.cit.*, p.124.
114. Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, București, Editura Univers, 1981, p.75.
115. *Ibid.*, p.88.
116. L.Malița, *Alt Rebreanu*, p.279.
117. *Ibid.*, p.281.
118. Fr. Schiller, *op.cit.*, p.97.
119. *Ibid.*, p.88.
120. *Ibid.*, p.138.
121. *Ibid.*, p.127.
122. L.Malița, *Alt Rebreanu*, p.279.
123. Nicolai Hartmann, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un

- studiu introductiv de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1974, p.425.
124. *Ibid.*
125. Cf. Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață: Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1989, p.107.
126. Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993; ediția a II-a, adăugită, 1998 (cităm după ultima ediție).
127. *Ibid.*, p.95; v. și p.10. În opinia lui Liviu Malița, tragicul anamnetic e, de fapt, „anihilarea tragicului”, „el făcând trimitere la imaginea unui cosmos armonios, absolvitor” (*Alt Rebreanu*, p.241). Delimitarea de interpretarea lui Mircea Muthu se mai face într-o privință: lumea lui Rebreanu – cu excepția situației din *Ițic Ștrul dezertor* – nu e „absurdă, ci degradată” (*ibid.*, p.244).
128. *Ibid.*, p.48; v. și p.27.
129. *Ibid.*, p.45.
130. Ion Simuț, *Rebreanu dincolo de realism*, p.279. V. și Ion Simuț, „Dincolo de granițele realismului”, *România literară*, nr.47, 1985.
131. Cf. și Ion Simuț, „Erosul rebrenian”, *Steaua*, nr.6, 1985.
132. Ion Simuț, *Rebreanu dincolo de realism*, p.282.
133. Mircea Muthu, „Rebreanu și gramatica realismului” [1997], în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, p.93.
134. *Ibid.*, pp.95-96.
135. Ediția a II-a a cărții *Rebreanu dincolo de realism* – adăugită, dar și scăzută – e reintitulată: *Liviu Rebreanu și contradicțiile realismului* (Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2010).
136. Gheorghe Glodeanu, *Liviu Rebreanu. Ipostaze ale discursului epic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p.161 (ediția a II-a: Iași, Tipo Moldova, 2010).
137. *Ibid.*, pp. 152-171.

Lecturi după lecturi

Nicolae Coande

Societatea ticăloșită și curvocația



Valentin Nicolau
Dumnezeu este în sens invers
Editura Nemira, 2011

„Acum, la noi, ticăloși sunt mulți și feluriți, până la speciile cele mai abjecte. Această situație are o componentă naturală, care ține, dincolo de coordonatele noastre de loc și de timp, de caracteristicile speciei. Dar ea a fost considerabil agravată de dezastrul social și moral a două perioade din istoria noastră: secolul fanariot (1711-1821) și jumătatea de secol comunist (1946-1989). Dominația comunistă, impusă din afară dar altoită apoi pe bogata moștenire lăsată de vremile fanariote – pe care Eminescu le numea „veacul de tină” – a dat, în ceea ce privește nivelul moral al națiunii, rezultate dezastruoase și adânc coruptive. Ne aflăm cuprinși cu toții, cu buni, cu răi, într-o societate grav deteriorată, ticăloșită, rămasă, din propria ei alegere, pe mâinile oamenilor vechii puteri, ai vechilor rânduieli și ai vechilor mentalități. Numai buni pentru un veac de scârnă.”

Aceste cuvinte vrednice de pana unui înțelept îi aparțin lui Petru Creția, unul dintre învățații noștri din secolul al XX-lea. Ele au fost scrise într-o carte care s-ar putea socoti un îndreptar pentru o națiune care și-a pierdut cândva dreapta cărare: *Eseuri morale* (MLR, 2000). Dacă ar fi vrut să-și ia un moto pentru articolele sale indignate de presă, pamflete mai mult sau mai puțin virulente, Valentin Nicolau aici ar fi putut găsi cuvintele juste.

Dacă nu și-ar fi numit, cum a făcut-o*, culegerea de articole (publicate între 2008 și 2011 în *Jurnalul național*), Valentin Nicolau ar fi putut-o liniștit intitula «Politicăloșia Băsescu», așa cum sună titlul unuia dintre cele 27 de articole din cuprins. În orice caz, majoritatea acestora atacă «fenomenul public Băsescu», unul negativ, în concepția autorului, dar țintește și curențe de ordin moral ale intelectualității de dreapta care îl sprijină pe actualul președinte.

Se înțelege că Valentin Nicolau, dramaturg, fost președinte al SRTV în perioada guvernării Adrian Năstase, este un intelectual de stânga, cu nostalgia reunii acestora într-un «cartel» care ar trebuie să fie mai eficient în a se opune tendințelor autoritariste ale actualei conduceri a țării.

Indignarea (autorul publică inclusiv fragmente din prefața sa la volumul *Indignați-vă!*, al lui Stephane Hessel, apărut la Nemira în 2011) este motorul pamfletelor sale, cu ținte explicite sau subînțelese în anumite cazuri. De la Andrei Pleșu («încă o statuie căzută printre atâtea solduri goale») pentru care simte, totuși, stimă și admirație, Gabriel Liiceanu, preocupat grotesc, în viziunea polemistului, de mașini și creme de corp, un sibarit, așadar, Mona Muscă, aruncată ca o măsea stricată de Băsescu după ce s-a folosit de incisivitatea ei, sau un anume «Horia» (Roman-Patapievici, firește), până la clasa politică aservită Cotroceniului, autorul reconstituie un traseu al «elitei prădalnice», demisionare, aservită unui spirit incult, care nu știe «să citească decât etichetele de whisky». Dar ebrietatea națională e mai vastă decât cea etilică, nu-i așa? Iar incultura există și în rândul celor care, aparent, citesc cărți sau chiar sunt posesori ai unor doctorate! În cei privește pe cei nominalizați, dacă ne plasăm doar în zona de referință a lui Nicolau, polemica se poartă cu gruparea... Humanitas, de parcă ar fi un război național subtil disputat între Adrian Năstase-Nemira și Traian Băsescu-Humanitas! V-ați fi gândit vreodată la un așa «match»?

Ca unul care se află în turbionul luptei pentru supremație culturală și politică, Valentin Nicolau cunoaște spiritul tranzacționist al elitei bucureștene, așadar și al aceleia de stânga (despre care nu se pronunță, totuși, probabil din spirit de castă sau din lipsă de... spațiu!). Cu toate acestea, se miră cum de este posibilă «această farsă politică sinistră»? Pentru un om cu experiența vieții, a politicianului ca vânătore în vasta grădină zoo numită București, cred că este o mirare oarecum jucată, chiar dacă onestă în punctul ei de pornire, atâta vreme cât un scriitor ca el, care a citit, sunt sigur, câteva cărți despre «psihiologia poporului român» (ale unor autori ca D. Drăghicescu, Șt. Zeletin, E. Lovinescu, poate N. Porsenna), știe că există o genă a dezertației, acomodării și tranzacției profitabile denunțată, iată, de Eminescu încă acum 150 de ani:

„Până când comedia aceasta? Până când panglicăria de principii, până când schimbările la față de pe-o zi pe alta? Suntem copii noi, pe care un regizor străin ne pune să ne batjocorim între noi, să ne sfășiem pentru credințe și, la arătarea unei prăzi, care-i pu nga noastră, căci e a țării, să ne scuipăm... și conservatorul să fraternizeze numaidecât cu radicalul, radicalul să devină conservator? Suntem

comedianți care ne batem de florile mărilor pentru petrecerea și câștigul străinilor ce trăiesc aci? Suntem păpuși, îmbrăcate când roșu când alb, care azi pun o etichetă, mâine alta, numai să ne meargă nouă personal bine, numai ambițiile noastre să fie satisfăcute? Suntem bărbați noi sau niște fâmeni, niște eunuci caraghioși ai marelui Mogul? Ce suntem, comedianți, saltimbanci de uliță să ne schimbăm opiniile ca cămeșile și partidul ca cizmele?”

Și când te gândești că în actualitate «mogul» e un cuvânt la modă fiindcă a fost rostit de un președinte care se poate identifica, la rândul-i, cu el..

Un aspect interesant al cărții este acela că insistă (în mod straniu uneori, prin elipse și aluzii care sugerează faptul că știe ceva, dar nu spune clar) asupra faptului că destui intelectuali sunt agenți acoperiți sau că politicienii au legături strânse cu Securitatea *redivivus*. Un soi de conspirație este denunțată, deși, repet, adesea senzația e că autorul doar sugerează fără a avea curajul să pună punctul pe i. Probabil și pentru faptul că trebuie să demonstrezi în fața unei eventuale instanțe astfel de acuzații grave.

Așadar, nimic nou sub soare, într-un oraș cu apucături fanariote, și nu tocmai dintre cele care îl fac pe Neagu Djuvara să creadă că *veacul de tină* a adus și oarece brumă de civilizație. Mai degrabă, Valentin Nicolau îl poate citi și cita credibil în acest sens, pe Petru Creția, autorul a-celor eseuri morale extraordinare, unde acesta descoperise cum geniul limbii populare reținuse prin cuvinte-martor tragedia depersonalizării unui între popor. Așadar, după învățatul român,

„am ales cuvântul *ticălos*, dar mai sunt câteva lângă el, cu sensul acesta mai general: *nemernic*, *nărăbnic*, *mișel* și *canalie*. Dar poți să numești așa pe un om când el și-a perfecționat, și-a îndeplinit destinul și a izbândit. Însă limba știe să facă și portretul ticălosului la tinerețe, oricum la începutul carierei sale. Atunci când, *om de nimica* fiind, vrea să devină cineva; când este doar o mică *secătură*, o *hahaleră* și o *farfara*, se dă pe lângă alții mai ajunși și este încă *slugarnic*, *lingușitor*, periuță, un *trepăduș*, un *fripturist*, un *țuțăr* și un *țucălar*. Cu ceilalți însă, pentru că e *răzbătător* și *ajungăreț*, este *înfigăreț* sau *băgăreț*, *obraznic*, *șmecher*, *sforar*, *pișicher*, *fățarnic* și *prefăcut*, *teptiz* și *pașiv*. În ordinea economică nu este încă un mare spoliator și un tâlhar, nu este încă *fur* și *lotru*, el este doar o *javnă*, o mică *jigodie* care umblă cu *tertipuri* și cu *șiretlucuri*. Te trage pe sfoară, croiește minciuni, te *șmecherește* așa cum se află a fi: un *coțcar*, un *pezevenghi*, un *gămar*, un *pungaș*, un *boițaș*, un *pollogar* și un *panglicar*, un om care umblă după *cupeală*, după *chilțipir* și după *plească*. Adică după câștig nemuncit, scos de la oameni cărora le dă pe bani chiar dreptul lor legiuitor, practică pe care o va folosi până la sfârșitul, de obicei fericit, al vieții sale.”

Iată, geniul limbii românești, chiar și acela care surprinde detractorii în restrîște, este strălucit expus de un mare filolog și un om de o fibră morală deosebită.

Cred, însă, cu putere că pe lângă carența individuală atinsă mai avem o problemă de fond: instituțiile, acel ceva misterios despre care toată lumea vorbește și crede că ar trebui să fie temelia reformei, dar nu există oameni să le reformeze! Și atunci, revenim la materialul pamfletarului:

„România nu a excelat niciodată în exersarea meritocrației (eu aș fi spus altfel: *impunerea* acesteia, de exersat tot exersăm, *n.m. N. C.*), competența nu a fost primul atribut luat în seamă la numirile în funcții publice. Apetența pentru curvotație s-a exprimat prin succederea diverselor camere care au indus în societate propriile lor rutine viciate de promovare. Diferențele istorice și ideologice sunt haine ce odată dezbrăcate descoperă aceleași anatomii malformate: imbecili cu conștiință mimată de sine, dar fidelitate totală pentru cel care i-a ridicat în funcție; grobieni cu fălci și cefele late, ce tresar doar la ordinul stăpânului, umplându-și mașul și portofelul obsedați că în orice clipă pot fi înlocuiți cu alți grobieni; șantajabili disciplinați ce execută orice pentru că oricând li se poate accesa dosarul ținut în sertar pe post de buton de comandă.. Astfel, supremația rebuturilor se continuă peste măsură. Lehamitea și senzația lipsei de perspectivă invadează psihicul colectiv, determinând o amortire și mai mare a corpului social.”

În acest tip de arguție este credibil Valentin Nicolau, fiindcă are curajul să arate cu degetul înspre întreg spectrul politicii românești: toți sunt o apă și-un pământ, europeanizarea este de fațadă, iar meritocrația nu a devenit apanajul niciunei guvernări. Toți au condus în stil mafirot: *Famiglia* a fost mai importantă decât țara.

Culegerea directorului de la Nemira are meritul că nu întrerupe tradiția critică a intelectualului în vremuri becisnice, chiar dacă lupta pare, aparent, deja pierdută.

Lecturi după lecturi

Ioan Groșan

Tăcerea de aur



Paul Vinicius
Liniștea de dinaintea liniștei
Ed. Tracus Arte, 2011

Cei care cunosc cât de cât poezia lui Paul Vinicius își pot da seama că de la primul volum, *Drumul până la ospiciu și reîntoarcerea pe jumătate* (Ed. Crater, București, 1998), și până la cel pe care-l prezentăm astăzi există o evoluție clară, în sensul radicalizării, al limpezirii discursului liric. Dacă la prima carte autorul se afla încă, chiar și-n structura fals narativă a titlurilor, sub influența lui Virgil Mazilescu – fapt, de altfel, mărturisit de Vinicius, spre deosebire de alți colegi de generație care se trag și ei din jerseyul lui Virgil, dar nu recunosc acest lucru – aici, în *Liniștea de dinaintea liniștei*, recuzita mazilesciană nu mai e evidentă. Sigur, poetul are aceeași privire sceptic-ironică asupra lumii ca în primele volume, cu un ochi râde și cu celălalt plânge, însă temele sale din totdeauna, ale sale și ale oricărei mari poezii (singurătate, iubire, moarte), capătă acum o concretețe, o carnație tulburătoare, precum în poemele *orașul de dincolo de deal*, *oboseală numai*, *istoria unor vânătași recente*, *cui n-o să-i convină să se arunce din mers – eu am pornit sau prima nebunie mi-a expirat într-un întâi aprilie*, pe care o să-mi permit să-l citez: *în ultimele trei luni de viață/ mama nu a mai fost/ decât o băltoacă/ vorbitoare// iar eu/ niscăi vecin// ori mai știu eu cine eram/ în mintea ei/ răvășită de boală?// în tot cazul/ pentru toți ceilalți/ desigur/ un nebun/ cu acte în regulă/ care stătea/ tot stătea de vorbă/ cu o băltoacă// da/ cu o biată băltoacă –/ fie ea/ chiar și de morfină.*

Se poate spune așadar că Paul Vinicius și-a creat deja un univers poetic imediat recognoscibil ca fiind numai al lui, cu ștampilă, cu patent proprii. Și lucrul acesta se poate observa cel mai bine în poemele de dra-

Ioan Groșan

goste, unele din – și-mi măsoară bine cuvintele! – cele mai frumoase și deopotrivă șocante din literatura română. Dau un singur exemplu: *Coup de foudre// tu ești o bucurie a respirației./ miroși ca o pădure/ nedusă încă la biserică./ un întreg trib de zuluși se ridică din tine/ îndată ce îți desfășuri picioarele./ tu râzi/ tu spui vorbe porcoase/ tu țipi la tavan/ parcă ai țipa la cer/ în timpul unui atac aerian./ tu scâncești/ îți arăți rădăcinile frumoase/ care nici pe departe nu seamănă a pământ/ după cum nici eu nu mai semăn a muritor.// Dumnezeu să mă aibă în pază.*

Sunt convins că poezia lui Paul Vinicius, dacă va fi bine difuzată, va avea o influență de neignorat asupra viitoarelor promoții lirice și că asupra ei se vor apleca și aplica substanțiale studii critice. Și ar mai fi de adăugat faptul că acest volum apare după o tăcere de nouă ani. Îmi permit să spun că la fel ca în cazul altor doi colegi de generație, excelenți poeți, de altfel, și ei (Ion Mureșan și Eugen Suciu), care au absentat din peisajul editorial ani în șir, și în cazul lui Paul Vinicius tăcerea s-a dovedit de aur.

IOAN AUGUSTIN POP



Reacția aproape organică a autorului față de pigment și nuanță se prelungește în modalitatea de lucru adoptată uneori, modalitate ce se apropie de «intimitățile» *action-painting*ului, pictorul rostuiind cu mâna culoarea pe pânză. (...) Suprapunerile, contrastele dure sau prețiozitatea de tente rupte, dominantă caldă, rece, ori căutarea echilibrului lor, sînt în raport cu starea de spirit a autorului și conferă tablourilor o complexitate nu doar vizuală, ci și afectivă. Ioan Augustin Pop se plasează în zodia neoexpresionismului. «Paletă și medium» oferă spre receptare două variante de concepție asupra formei, conjugate într-o cheie cromatică expresionistă unitară în diversitate: într-o serie de exemple, figurativul îmbracă straiile primitivului; cealaltă direcție este aceea a reperului obiectual înspre abstract – cedăm tentației de a numi «forme-flăcări» aceste elemente a căror materialitate și al căror «tipar» sau topit, ele plînduse, torsionînduse, arzînd într-o metamorfoză împlinită la o înaltă temperatură a trăirii...

Adrian Guță, *Ioan Augustin Pop*, rev Artă, nr 11/1988 și *Texte despre generația 80 în artele vizuale*, Paralela 45, București-Pitești, 2001

Pentru Ioan Augustin Pop, provocarea experimentală rămâne legată de mediul în suși al picturii, dependente declarat de suprafață. Confruntarea dintre tensiunile expresioniste, reminiscențele reprezentării realității, prezența semnelor și fluxul imperios al unei mișcări care traversează imaginile și chiar cicurile de imagini, ca și angrenarea în spațialitatea restrictiv bidimensională a imaginii, a unor materii și fragmente obiectuale, care reiau sau contrazic discursul pictural, sunt câteva din cele mai frecvente strategii ale sale.

Alexandra Titu, *Experimentul din arta românească după 1960*, Meridiane, București, 2003

Ultima categorie de intermedialitate picturală o găsim într-o altă atitudine tipic postmodernă, în interacțiunea fotografiei cu pictura. Aici se cere amintită seria Paletă și medium de Ioan Augustin Pop, unde locul elementelor reale este preluat de către poze, odată cu reproducerea în reviste a impulsului inițial tipic pop-artului. Artistul acoperă pânza cu vopsea apelînd uneori la gesturi caracteristice pentru *action painting*, rezultatul oferînd astfel o complexitate vizuală și afectivă neobișnuită. Eclecticismul analizat în prealabil se regăsește și aici. Mijloacele formale sugerează expresionismul abstract american, din secolul trecut, unde gestul pictural se confundă cu o activitate proiectată în transcendental. Aceste trăsături sînt asociate însă cu o spiritualitate jucăușă: pictorul își reprezintă propriile resurse expresive, tuburile de vopsea. La început, ca majoritatea colegilor lui de altfel, Pop gîndea în creații seriale. În perioada 1982–1987 a terminat seria *Natura și semne*, în 1983 a realizat *Fiesta*, în 1985 *Dealurile*, începînd cu 1987 *Monument*, iar între 1985–1991 *Paleta și medium*. În aceste opere putem regăsi metafore pop art, “semne emblematice amestecate cu sisteme geometrice”; altelei selecționa imagini fotografiate în puncte de colectare de fier vechi, gropi de gunoi, cu suprafața montată și colorată ulterior, apoi le-a mărit în tablouri pictate în ulei. Instinctul ornamental adus de la secția de textile și metodologia de lucru tensionată, tipică picturii expresive, se combină într-o structură postmodernă – semnele și aluziile la cultura pop “fac referire nu la semnificat, ci la un alt semnificat”.

Laszlo Ujvarossy, *Arta experimentală în anii 80 la Oradea*, Idea Design & Print, Cluj, 2012

Considerînd pictura un manifest, un medium în mod exemplar apt să propună reflexiei teme presante ale contextelor culturale și de civilizație, prin adaptări de limbaj și narativizări ale celor mai abstracte dimensiuni ale concretului, Ioan Augustin Pop i-a explorat mereu posibilitățile, tatonîndu-i limitele și revenind la datele ei esențiale. Anii 90 au fost dedicați

exercițiilor de extindere simultană - și independentă - dintre materie și spațiu. Este etapa exploatarea materialelor plastice și a efectelor contrastelor dintre artificial/natural, dintre efectele spațiale ale suprapunerilor de opacități și transparențe. Atingea, în acest mod, prezentul civilizației industriale/postindustriale, apelând simultan imaginea electronică, analogică și digitală. Timpul a fost mereu o temă implicită, ca instanță a contextului și ca instanță subiectivă, propria participare fiind în centrul discursului său critic. Comentariul său ironic, de un retoricism tăios, a atins politicile culturale autohtone (ciclul „Roz pompiriu” sau „Solaris”). Seria „Arheologii industriale” prezentată în iulie-august la Galeria Jecza din Timișoara aprofundează această abordare critică dincolo de jocul ironiei și pamfletului, descoperind, dincolo de enunț, de expozeu, dimensiunea presantă, metafizică a absenței, a deșertului motivațional, afectiv, participativ, funcțional. Coji ale unui uman ce s-a retras după agresiuni spațiale asupra mediului și modului de existență tradițional, arhitecturile industriale părăsitate, părăginite, invocă eșecul politic, inconsistența utopiei, elementul social, „triumful morții”, pentru a revendica o referință europeană specifică. Monumentalitatea bazată pe efecte scenografice de tridimensional și bidimensional manevrate abil, volumele imperative în decreștitudine alor și efectele cromatice bazate pe contraste semantice la fel ca și pe cele senzual apocaliptice conferă acestor lucrări de mari dimensiuni o presanță concludivă, o dimensiune afectivă de requiem.

Alexandra Titu, *Arheologii industriale*, rev. Arta, nr. 2-3, 2001

Augustin Pop surprinde, în lucrări de pictură de mari dimensiuni, saturate cromatic și tensionate prin gest și compoziție, structuri industriale abandonate. În viziunea artistului, peisajul industrial capătă o dimensiune amenințătoare SF, sau misterioasă, uneori poematină și ireală”.

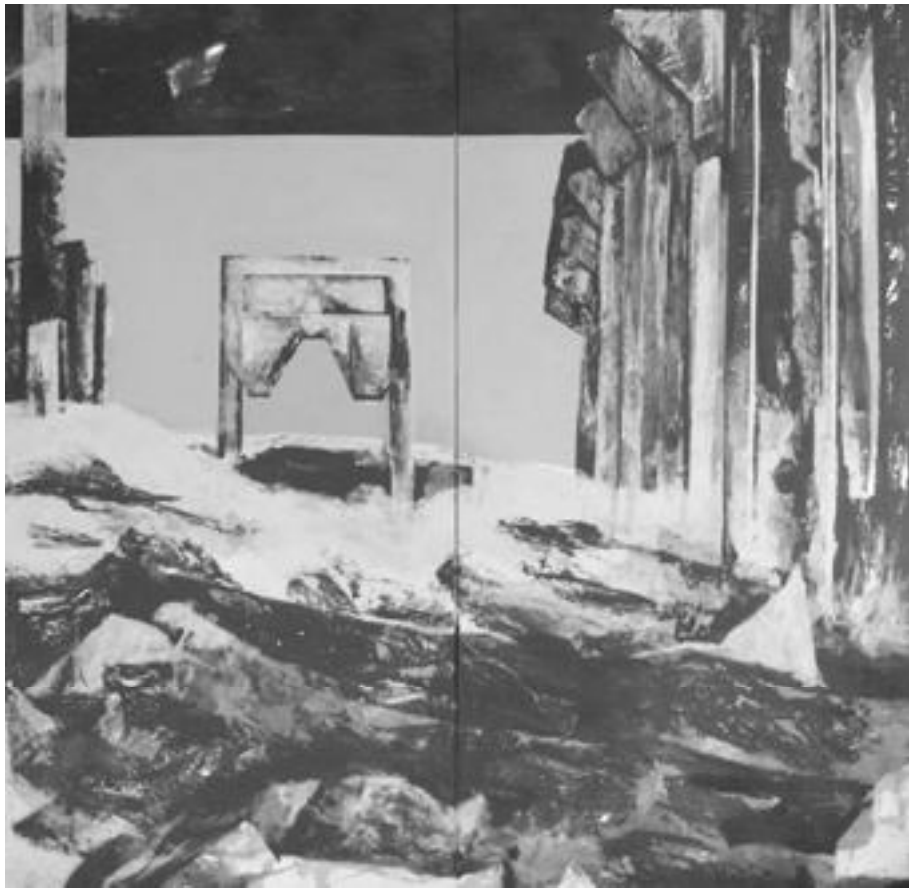
Marilena Preda Sânc, *Arheologie industrială. Site Specific Art Place*, rev. Arta nr. 1, 2011

Pe-un picior de plai, pe-o gura de rai, o turmă dezorientată de mioare fără pastor, mânjite în roșu, pasc într-un peisaj apocaliptic pe fondul unor blocuri imense de beton din a căror alăturare descifrăm inscripția: POSTCOMUNISM. Porumbelul imaculat al Duhului planează aproape invizibil, inefabil pe un petic de cer senin, albastru, deasupra unui morman de bidoane ruginite. Culori violente, fosforescente, radioactive ne agresează vizual sugerând omniprezența poluării. Compementar - roșu murdar - verde smarald, roșu și negru: postcomunism, postfascism, postmodernism - Consumism? Tehne între artă și tehnologie. Dialog și confruntare a tradiției cu modernitatea, a naturalului cu artificialul, a materiei cu spiritul. (...) Fiind o formă a adevărului tehnica își are temeiul în istoria metafizicii. La rândul ei aceasta este o fază de excepție, singura care până acum poate fi cuprinsă cu vederea, a istoriei ființei. Se pot lua diferite atitudini față de învățăturile comunismului și față de fundamentele lor, însă din punctul de vedere al istoriei ființei este clar că în el se exprima o cunoaștere elementară a ceea ce ține de istoria lumii. Cine înțelege „comunismul” doar ca „partid”, sau doar ca o „concepție despre lume”, gândește la fel de limitat ca cei care prin cuvântul „americanism” au în vedere, și pe acesta disprețuindu-l, doar un anumit stil de viață.” (*Scrisoare despre humanism, Repere pe drumul gândirii*, București, ed. Politica, 1988, pp. 320-321). Un singur om (poate artistul) cu spatele la privitor pare a căuta o ieșire din replica industrială a castelului kalfian, dar în fața lui, în loc de ușă este un zid.

Silviu Damșe, *Postcomunism - Postmodernism - Consumism?*, Modernism, August 2011



Expoziția Exotic-est, Art-Fair Köln, Germany



Minium de plumb
Expoziția Exotic-est, Art-Fair Köln, Germany



Expoziția IL MIRAGIO POLITICO,
Totem - Il canale Gallery, Veneția, Italy



Minium de plumb
Expoziția IL MIRAGIO POLITICO,
Totem - Il canale Gallery, Veneția, Italy



Expoziția personală Arheologii industriale,
Jecza Gallery, Timișoara



Minium de plumb, 2
Expoziția personală Arheologii industriale,
Jecza Gallery, Timișoara



Iarba roz
Expoziția personală Arheologii industriale,
Jecza Gallery, Timișoara



Cidul Noptile Milenei

Expoziția Experiment and Community, Muzeul de Artă Modernă și
Contemporană MODEM, Debrecin, Hungary



Din ciclul Noaptele Milenei
25 decembrie 1989

Expoziția Experiment and Community, Muzeul de Artă Modernă și
Contemporană MODEM, Debrecin, Hungary



Milena și Noaptea Milenei
Expoziția Experiment and Community, Muzeul de Artă Modernă și
Contemporană MODEM, Debrecin, Hungary

Cartea de teatru

Mircea Morariu

Actori care ard fără rest



Miruna Runcan

În cartea *Actori care ard fără rest* (Editura Fundației Culturale *Camil Petrescu* & Revista *Teatrul azi*, 2011), Miruna Runcan ne propune 13 “exerciții de admirație” sau 13 “declarații de iubire”. Protagonistii sunt tot atâția slujitori ai scenei pe care semnatara cărții i-a cunoscut ca artiști dar și ca “civili” din anul 1980 de când în urma unui concurs (adevărat și dur) dar și ca urmare a unui fericit concurs de împrejurări, o absolventă a Filologiei bucureștene, bucureșteancă get-beget, îndrăgostită din copilărie de arta Thaliei și rămasă astfel pe viață, devenită ca urmare a capriciilor uneori comice, alteori dramatice, ale celebrelor “repartiții guvernamentale” obligatorii, traducător la Întreprinderea de avioane Ghimbav, și-a găsit adevăratul rost în teatru. Rostul de *însoțitor*. Adică de om de teatru care urmărește, comentează, *supraveghează* (în sensul bun și curat al verbului), poate chiar, în cazuri extrem de rare și de fericite, *influențează* destinul artiștilor. Din poziția de secretar literar mai întâi (la Teatrul Dramatic din Brașov ori la Teatrul Odeon, în perioada romantic-revoluționar-ironoclastă a primului directorat al lui Alexandru Dabija), apoi din aceea de critic de teatru, în fine din ipostaza de profesor universitar la Facultatea de Teatru și Televiziune de la Universitatea din Cluj.

Cartea ne relevă *histrionismul* de bună calitate al Mirunei Runcan. Aceeași Mirună Runcan preocupată de lucruri savante și greu accesibile omului de rând, de la semiotica uitată, resuscitată într-o carte apărută acum câțiva ani, până la pragmatica extrem de în vogă azi (*Signore* 122

Misterioso – O anatomie a spectatorului), Editura UNITEXT, 2011), ni se dezvăluie în cartea de acum tândră, emoționantă dar și emoționată când scrie *frumos* (da, acesta e cuvântul și îl folosesc și îl mențin, oricât de *ne critic* ar putea părea el) despre actorii pe care îi iubește. Pe care i-a cunoscut la Brașov, în primele zile după intrarea ei în teatru (Dan Săndulescu, Mircea Andreescu, Coca Bloos, Costache Babii) și cu care a împărțit de pe poziții și din locuri diferite emoția fericită a premierelor dar și emoția dătătoare de frisoane a *vizionărilor ideologice*, așa cum a fost cazul spectacolului cu piesa *Mormântul călărețului avar* de D. R. Popescu, spectacol “mătrășit” fără milă de cenzura stimulată de non-combatul dramaturgului. Oameni de care deduc că a fost îndrăgostită platonice (Dan Săndulescu), cărora le-a apreciat cultura și dorința de cunoaștere, dar și firea necontrafăcută, sinceră, băiețoasă, deopotrivă delicată (Coca Bloos), însușirile de “erou-poveste” (Costache Babii) ori “aristocrația modestiei” (Mircea Andreescu). Și tot la Brașov a avut Miruna Runcan șansa de a cunoaște mari actrițe asemenea Getei Grapă ori Virginiei Itta Marcu, amintite în treacăt în evocările scrise inițial pentru almanahul *Gong* al revistei *Teatrul azi și updatate* în 2010. Mai deduc că acolo, la Brașov, care din punct de vedere teatral “ei da, era un LOC” a învățat Miruna Runcan să *citească* actorii, adică să vadă ce se ascunde dincolo de rolurile interpretate pe scenă, să le înțeleagă bucuriile, efuziunile, îndoielile, disperările, dar și capriciile ori răutățile trecătoare.

Devenind secretar literar la Odeonul bucureștean, atunci când în fruntea lui a ajuns regizorul Alexandru Dabija (într-o carte anterioară intitulată *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija*, autoarea portretelor din *Actori fără rest* a evocat cu talent și justificată implicare subiectivă perioada cu pricina), Miruna Runcan i-a cunoscut îndeaproape, a lucrat și i-a admirat pe Dorina Lazăr, greu de prins în cuvinte, datorită complexității personalității acestei femei-actrițe, adevărat vulcan în continuă erupție, pe Constantin (Țică) Cojocaru cu vocația lui “de a fi atipic”, dar și pe Oana Ștefănescu, “eliberând, cu o precizie de ceas elevățian, farmecul său cuceritor, atât de greu de trecut în cuvinte”. În fine, dintre artiștii bucureșteni mai beneficiază de portrete Emilia Dobrin, actrița de film “cu o mie de fețe”, cu cel puțin una în plus, după părerea mea, în ipostaza de actriță de teatru care te lasă, pur și simplu, fără replică și Marian Râlea înmagazinând inexplicabil de multă energie într-o singură ființă.

Ajunsă la Cluj, Miruna Runcan i-a văzut pe scenă, i-a urmărit atent, i-a admirat și portretizat pe Irina Wintze, “descoperită” cu ocazia spectacolului cu piesa *Cel care primește palme* de la Național (1998), și pe

Mircea Morariu

titanii, da, așa îi numesc eu, Bogdán Zsolt și Hatházy András, pe care i-am redescoperit astfel cu puțin timp în urmă în magistralul spectacol *Hedda Gabler*, montat de Andrei Șerban la Teatrul Maghiar. Și fiindcă avea dreptate Corneille atunci când scria în *Cidul* că "la valeur n'attend pas le nombre des années", găsim în carte și un portret dedicat Elenei Popa de la Teatrul din Ploiești, dar și de la cel din Sfântu Gheorghe.

Ce îi leagă, ce îi definește pe toți actorii despre care a scris Miruna Runcan în cartea *Actori care ard fără rest?* O spune chiar semnătura volumului în titlu: arderea, combustia interioară, faptul că nu se cruță. Sau detaliul că știu să nu se repete și să devină cu fiecare rol tot mai seducători. Că te obligă să îi privești cu luare-aminte, nu doar o dată, ci de ne-numărate ori. Că aștepti revederea, reîntâlnirea cu ei, de acolo, din fotoliul tău de spectator.

Cartea beneficiază de o detaliată teatrografie, dar și de o bogată iconografie datorată eforturilor niciodată îndeajuns laudate ale editorului Florica Ichim.



Ceea ce nu se uită

Teatrul Toma Caragiu din Ploiești - MIRIAM W. de Savyon Liebrecht; Traducerea: Ada Maria Ichim; Regia și ilustrația muzicală: Radu Afrim; Scenografia: Iuliana Valsan; Cu: Florentina Năstase, Oxana Moravec, Clara Flores, Ada Simionică, Andi Vasluianu, Ioan Coman, George Angelescu; Data reprezentației: 6 noiembrie 2010

Teatrul Evreiesc de Stat din București - PĂPUȘARUL de Gilles Ségall; Traducerea: Edith Negulici; Regia: Alexander Hauswarter; Decoruri și costume: Viorica Petrovici; Muzica: Yves Chamberland; Cu: Constantin Florescu, Nicolae Călugărița, Rudy Rosenfeld, Natalie Ester, Alexandra Fasolă, Marius Călugărița, Iolanda Covaci, Darius Daradici, Anka Levana, Viorel Manole; Data reprezentației: 17 noiembrie 2010

Una dintre dominantele dezbaterii politice internaționale din anul 2010 a fost reprezentată de reaprinderea controverșelor ce țin de stabilirea unor echivalențe între natura criminală a celor două mari totalitarisme ce au marcat secolul al XX-lea - comunismul și fascismul, acesta din urmă însoțit, în chip inseparabil, de Holocaust. Dacă orice îndoială asupra naturii criminale a fascismului și a definirii Holocaustului în parametrii specifici genocidului este socotită de mai toți oamenii onești și cu scaun la cap lipsită de sens tocmai pentru că a săsinatul colectiv e de domeniul evidentei, dacă negarea Holocaustului și a definirii sale hotărâte drept crimă împotriva umanității sunt percepute nu doar drept un delict la adresa memoriei omenirii, a bunului simț și a

realității istorice, ci și unul cu conotații penale, discuțiile în jurul crimelor la fel de imposibil de negat ale comunismului și al încadrării efectelor pe termen lung ale acestuia în pasaje juridice limpezi și definitive sunt de parte de a se fi încheiat, asta spre stupefacția și - de ce nu? - revolta zecilor, sutelor de milioane de oameni din Răsăritul european și nu numai ce au simțit pe propria piele efectele respectivului regim.

Dacă astfel de controverse, ba chiar dispute rămân însă, în mod limpede, pe mai departe în seama competenței și expertizei politicianilor, parlamentarilor europeni, specialiștilor în drepturile omului, în drept penal și internațional, omul de teatru nu poate decât să constate că în vreme ce există piese, multe bine scrise, există și spectacole de teatru, unele bine paginate scenic, pe tema Holocaustului, mult mai puține sunt scrierile dramatice ori montările dispuse să rememoreze și să condamne în limbajul specific artei teatrale ororile comunismului. Nu e nici decum vorba despre faptul că ar fi pe scenele românești ori de aiurea prea multe spectacole despre Holocaust, ci că există, din păcate, insuficiente texte dramatice valoroase și insuficiente spectacole asemenea care să țină trează memoria Gulagului. Pentru că, vrem, nu vrem, *trecutul aici, cu noi*, așa după cum glăsuiește o replică celebră dintr-o piesă de Eugene O'Neill.

Am văzut în ultimele luni ale anului trecut două spectacole bune despre

Holocaust, despre efectele sale peste timp, despre imposibilitatea uitării, dar și despre necesitatea și datoria neuitării, poate chiar și despre solidaritatea întru suferință.

Primul se cheamă *Miriam W.*, se joacă la Teatrul *Toma Caragiu* din Ploiești și e valorificarea scenică a piesei *It's All Greek to me* a scriitoarei israeliene Savyoon Liebrecht. Textul, foarte bine tradus de Ada Maria Ichim a apărut în românește în antologia *Dramaturgi israelieni de azi* sub titlul *Doar n-oi vorbi chinezeste!* (Fundatia Culturală *Camil Petrescu* prin Editura *Cheiron*, București, 2009). Autorii spectacolului au fost, cred, foarte inspirați, în modificarea titlului căci Miriam e deopotrivă Miri (Oxana Moravec), omul adult de azi, revenit după 20 de ani, dar pentru scurtă vreme în casa părintească spre a lichida o problemă de proprietate și Mirele (excelentă în rol Florentina Năstase), copilul de odinioară. Reîntâlnirea dintre Miriam și Șimon (Andi Vasluianu), tânărul de origine irakiană, ajuns agent imobiliar, în a cărui sarcină cade rezolvarea procedurilor tehnice ale vânzării casei, determină reactivarea memoriei, o memorie conservată în mai toate colțurile aparent anodine ale imobilului. Savyon Liebrecht orchestrează un subtil joc cu planurile temporale, plonjările în trecutul apăsător de memoria Holocaustului, ale cărui tare sunt acut resimțite de Marta (Clara Flores) și de Avram (Ioan Coman) fiind abil potențate de regia de data asta discretă, dar plină de subtilitate a lui Radu Afrim și de scenografia de excepție semnată de Iuliana Vâlsan. O scenografie numai aparent încărcată, aducând pe scenă o casă cu etaj, cu odăi din care pe neașteptate țâșnește câte un semn al trecutului, o scenografie cu o structură alveolară, trimițând cu gândul la nenumăratele și mereu imprezvizibilele sertărașe ale memoriei din care mai iese un detaliu, mai țâșnește un amănunt.

Marta, rol în care Clara Flores se arată a fi remarcabilă, e neputincioasă în lupta

cu asalturile memoriei. Viața de familie ajunge să fie sacrificată, compromisă de incapacitatea personajului de a ieși de sub teroarea amintirii, disperându-l pe Avram și stimulând exuberanța Carolei (Ada Simionică). Dar iar aici atât autoarea textului cât și regizorul Radu Afrim punctează cu mare impact intoleranța criminală care i-a fost victimă, nu o face pe Marta mai puțin tolerantă față de Șimon, a cărui unică vină e aceea de a aparține altei etnii minoritare (e irakian). Peste ani, cu ocazia întâlnirii dintre Miri și Șimon, se decontează și aceste vinovății, și aceste tare ale memoriei, suferințele și umilințele de altădată. Pentru că nimic pe lumea asta nu rămâne neplătit, fără urme și urmări.

Spectacolul de la Teatrul *Toma Caragiu* din Ploiești e unul, neîndoielnic, bun. Spun asta în pofida faptului că nu l-am văzut în condiții tocmai optime, ci în regim de turneu, în sala Teatrului *Odeon* din București, în timpul Festivalului Național de Teatru. Nu știu cum se joacă *Miriam W* la sediu, mai exact în ce sală și în ce dimensiuni spațiale, dar la reprezentarea urmărită de mine, interpreții nu și-au reglat corespunzător vocile, astfel încât replicile să fie perfect audibile. *Miriam W* rămâne totuși un spectacol demn de luat în seamă (chiar și din punct de vedere actoricesc, în pofida carenței menționate mai sus) în primul rând datorită caracterului său foarte puțin *afrimian*, adică aproape deloc îndatorat *manierei* Afrim. Despre *maniera* în cauză am scris cu altă ocazie și nu mai am nimic de adăugat ori de amendat. Dacă însă ar fi să îi căutăm oarecare apropiere cu realizări anterioare ale directorului de scenă în cauză, cele mai justificate ar fi cele cu *Herr Paul* de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Apropiere explicabile prin amestecul de realism superior, atent filtrat, și onirismul de calitate, prin lirismul atent supravegheat, deloc înclinat spre revărsarea în liricoid și zaharicale. Indiciu limpede că Radu Afrim poate fi și *altfel*, că e capabil să se dezbrace de manieră. Totul e să vrea

să o facă. Firesc, așadar, să aștept confirmarea definitivă a acestor posibilități și afirmarea unui Radu Afrim deschis reinventării, *re-creerii* și nu doar actelor artistice cu caracter reproductiv.

Dacă *Miriam W* e un spectacol foarte puțin *afrimian*, *Păpușarul* de la Teatrul Evreiesc de Stat din București e, în schimb, unul cât se poate de hausvaterian. În bine și în rău. Cu muzică, cu dans, cu o explozie de culoare. Cel puțin în intenție. În definitiv, nici nu se putea altfel, cred, de vreme ce piesa lui Gilles Ségall vorbește despre tragedia unui fost artist de origine semită, nevoit să fugă și să se ascundă din pricina persecuțiilor etnice, dar care își prelungește recludziunea mult după încheierea Războiului. În ciuda nenumăratelor încercări ale proprietarei casei (Natalie Ester) în care sa adăpostit iar apoi autoclaustrat eroul, proprietară ajutată în eforturile ei de un prieten ce recurge la felurite deghizări spre a-l determina pe păpușarul de odinioară să revină la viața reală (Nicolae Călugărița), acesta (Constantin Florescu) refuză sistematic revenirea. În vecinătatea cadavrului

îmbălsămat al soției sale, Păpușarul își reamintește succesele de odinioară, montează, grație propriei imaginații, un spectacol ce se joacă doar în mintea lui. Emoționant e momentul fraternizării dintre Păpușar și prietenul de odinioară, Schwartzkopf (Rudy Rosenfeld), uinicul om *real*, în carne și oase, primit în camera sa de eroul piesei și care va decide să rămână împreună cu acesta.

Spuneam că montarea de la Teatrul Evreiesc de Stat e una de factură nedezmințit hausvateriană. Proiectul al cărui croi stilistic este evident nu este însă dus până la capăt deoarece decorul spectacolului (Viorica Petrovici) e destul de pauper, marionetele nu sunt tocmai izbutite, actorii însărcinați cu mânăuirea lor puțin familiarizați cu astfel de operațiuni. Cred că spectacolul a fost *scos la public*, cum se spune, nu îndeajuns de finisat, iar răstimpul scurs între momentul premierei și seara în care am asistat la reprezentația consemnată lapidar în aceste rânduri nu a izbutit să rezolve carențele evidente ale montării.

Motive de insatisfacție

Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Iași: AICI, LA PORȚILE BEZNEI după HE CUBA și alte tragedii de Euripide; Adaptarea și regia: Mihai Măniuțiu; Scenografia: Valentin Codoiu; Light design: Lucian Moga; Video: Gheorghe Șofron; Cu: Doina Deleanu, Tatiana Ionesi, Livia Iorga, Oana Sandu, Haruna Condurache, Diana Chiriță, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici, Andreea Boboc, Maria Câmpăan, Ingrid Elena Robu, Silva Helena Schmidt, Beatrice Cozmolici, Doru Aftanasiu, Octavian Jighirgiu, Cosmin Maxim, Constantin Pușcașu, Daniel Busuioc, Radu Ghilaș, Constantin Avădăneț, Dumitru Năstrușnicu, Vlad Volf, Horia Veriveș, Petru Gubotaru, Liviu Manoliu, Emil Coșeru, Gelu Zaharia, Brândușa Aciobăniței, Theodor Ivan, Albert Jighirgiu, Emanoil Jighirgiu; Data reprezentației: 4 noiembrie 2010

Am văzut *Aici, la porțile beznei*, spectacolul realizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Iași, în zilele Festivalului Național de Teatru, la începutul lunii noiembrie 2010, la câteva luni bune de la premiera din mai. Scriu despre montarea în cauză la alte câteva luni distanță, nicidecum din dorința de a recupera niște restanțe, ci pentru că am simțit nevoia de a-mi acorda un timp de reflecție mai îndelungată. Să mă explic. Am plecat de la spectacol cu un acut sentiment de insatisfacție. Nu a fost, pare-se, o toană de moment de vreme ce solicitat, câteva zile mai încolo, de un cotidian central să întocmesc un top al spectacolelor *proaste* din FNT, am trecut pe listă, deloc cu inima ușoară, și reprezentația ieșeană. Poate nu neapărat fiind-

că ar fi fost chiar atât de neizbutită încât să justifice un atare tratament, cât din cauza faptului că am avut sentimentul că *Aici, la porțile beznei* e exemplul tipic de producție în care un regizor neîndoielnic mare - Mihai Măniuțiu, altminteri figurând printre preferații mei, nu iese la public, cum se zice, prin ceva cu adevărat creator. *Aici, la porțile beznei* face parte - sunt sigur de asta - dintre acele spectacole care îi încântă, îi bucură, le dă de gândit, îi emoționează pe cei aflați la primele întâlniri cu regizorul, cu felul acestuia de a concepe teatrul, dar provoacă nemulțumire și îngrijorare celor ce îi cunosc preocupările și stilul.

Cu *Aici, la porțile beznei* Mihai Măniuțiu își continuă revizitarea creației marilor tragici greci, o operație începută în octombrie 2003, odată cu spectacolul cu piesa *Alcesta* de la Teatrul Național din Cluj. Regizorul a declarat în mai multe rânduri că socotește creațiile clasicilor Antichității extrem de actuale, cu puternice reverberații în contemporaneitate. Aceste reverberații sunt vizibile și în montarea de acum nu doar la nivelul vizualului, nu numai pentru că pe scenă vedem motociclete, corifei și coreuți înveșmântați în haine de piele. Lumea din *Aici, la porțile beznei* e una dlocotitoare, e una a conflictelor nedecontate, de fapt o lume nedoritoare de decont, o lume a instinctelor primare, gata oricând să scape de sub control. O lume pusă pe confruntare, gata oricând să lase în libertate conflictele latente, exact cum e cea în care ne e dat să trăim zi de zi. O lume ce recurge la șiretlicuri spre a-și ascunde adevăratele intenții, strategia calului troian devenindu-i a doua natură. Toate aceste dominante sunt foarte bine subliniate de spectacolul de la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Iași. Prin remarcabila gestionare a spațiului teatral (aici, Măniuțiu ajutat în chip semnificativ de scenograful Valentin Codoiu, își continuă cu succes o altă temă de cercetare artistică predilectă), spectacolul devine unul al dezvăluirii

efectelor nefaste, tragice ale *confruntării* și *înfruntării*. Ai impresia că se durează pe scenă un fel de basorelief în mișcare, în continuă agitație și stare nevrotică, la a cărei precizare contribuie light-desigul semnat de Lucian Moga.

Întru sublinierea ideii că umanitatea din *Aici, la porțile beznei* e una colcăitoare, a instinctelor primare, Mihai Măniuțiu le cere actorilor distribuți în corifei să cânte *live* manele, anume compuse pentru acest spectacol de Șerban Ursachi. Alăturarea dintre un gen de muzică specific subculturii urbane și marea tragedie greacă mi se pare doar la o primă privire șocantă. Tot la fel cum numai la o privire superficială se susține comparația cu *Electra*, spectacolul mai întâi orădean și apoi sibian, în care Mihai Măniuțiu făcea apel la muzica maramureșeană și la grupul *Iza*. Dacă ne încăpățânăm să recurgem la comparație, aș pune în evidență mai degrabă deosebirea decât asemănările. Cred că în montarea de la Iași, regizorul a urmărit un efect contrar celui din spectacolul de la Oradea. Adică, dacă în *Electra* muzica pură, necontrafăcută a grupului *Iza* evidențiază progresul pe calea izbăvirii, a regisirii echilibrului și purității, cu prețul unei pasionalități dezlanțuite, în *Aici, la porțile beznei* recursul la manele (e drept, reflex al aceleiași procedeu al anacronismului) e destinat să potențeze tema agresiunii neostote a non-valorii asupra a tot ceea ce înseamnă perenitate, certitudine, sens și echilibru ale Lumii și ale Existenței.

Toate faptele despre care am vorbit până acum sunt atuuri ale montării. Tot la fel cum sunt coeziunea trupei (lucru mare după lipsa de coeziune ce a dus la eșecul numit *Urișii munților*), dar și performanțele individuale ale unor actori precum Petru Ciubotaru (Odiseu) sau Gelu Zaharia (Taltybios).

De unde atunci sentimentul de insatisfacție? Mai întâi din aceea că Mihai Măniuțiu recurge la o seamă de simboluri străvezii, la prima mână, dacă nu cumva

chiar copilărești. Deloc creatoare, nicidecum inovatoare mi s-a părut *scena lecției*, în care de la un fel de catedră Hecuba vorbește despre necesitatea răzbnării, a revanșei. O scenă apăsătoare *didactică*, dar căreia i-a lipsit exact funcția de *exemplaritate* pe care și-a propus să o îndeplinească. Încă și mai puțin autentic inspirată mi s-a părut secvența destinată să reveleze maternitatea ultragiată. O cană cu lapte, dezgolirea sânilor, spălarea acestora cu lapte, așezarea Hecubei între cadavrele copiilor sunt procedee departe de subtilitatea cu care ne-a obișnuit și la care ne

așteptam din partea lui Mihai Măniuțiu. În al doilea rând din aceea că Doina Deleanu, eronat distribuită după părerea mea în rolul Hecubei, evoluează linear, previzibil, e lipsită de combustie interioară. Mai pe românește spus, *Aici, la porțile beznei* e o rescriere modernă, contemporană a *Hecubei* din care e absentă protagonista însăși. De aici, din coroborarea celor două mari hibe, sa insinuat și iată că se menține senzația de nereușită, de creativitate scăzută a montării ieșene. De la Mihai Măniuțiu doream mai mult. De astă dată nu a fost să fie. Păcat.

Așa este, dacă vi se pare....

Teatrul de Stat din Oradea; Trupa *Iosif Vulcan* - LA GRANDE MAGIA de Eduardo de Filippo; Traducerea: Horia Gârbea; Regia artistică: Alexandru Colpacci; Scenografia: Vioara Bara; Ilustrația muzicală: Delia Seșban; Cu: Richard Balint, Daniel Vulcu, Suzana Macovei, Mihaela Gherdan, Tiberiu Covaci, Angela Hușanu, Sebastian Lupu, Petre Ghimbășan, Ion Ruscuț, Andrian Locovei, Sorin Ionescu, Răzvan Vicoveanu, Alexandru Rusu, Mișela Lupu, Corina Cernea, Adela Lazăr, Lucia Rogoz; Cu participarea iluzionistului Eduard Malița; Data premierei: 6 februarie 2011

Sunt numeroase indicii că spectacolul cu piesa *La grande magia* de Eduardo de Filippo a fost plănuțit de noua conducere a Trupeii *Iosif Vulcan* de la Teatrul de Stat din Oradea drept cel mai încărcat de miză al actualei stagiuni. Textul a fost propus de regizorul Alexandru Colpacci, unul dintre numele cele mai semnificative de care se leagă marile succese ale Teatrului orădean (nu doar ale Secției române) din anii 70. Colpacci rămâne în memoria actorilor care au lucrat cu el, a spectatorilor care i-au văzut montările un factor coagulant al trupei de limba română de la Oradea și, cu toate că publicul local a tratat, din câte mi s-a spus, cu o nemerită și dureroasă răceală spectacolul său cu *Astă-seară se joacă fără piesă* (*Astă-seară*

se improvizează), regizorul continuă să fie socotit și azi un recunoscut specialist în Pirandello. A contat mai puțin în recepțarea critică deosebită a montării cu pricina *cât pirandellism conținea* aceasta, cuantificarea *materiei pirandelliene* și, pe bună dreptate, a avut mai multă importanță felul în care directorul de scenă a organizat *materia dramatică* a textului în favoarea căruia a optat (cf. Ion Cocora: *Privitor ca la teatru III*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1982). În orice caz, certa, îndubitabila relație de familiaritate creatoare pe care Alexandru Colpacci o are cu literatura dramatică a lui Luigi Pirandello a dobândit o apreciabilă pondere în speranțele despre care vorbeam la început. Și asta fiind că *La grande magia* e o piesă ce i-a fost inspirată în mod sigur lui Eduardo de Filippo de teoria și practica pirandelliană.

În *La grande magia* e aproape imposibil să îl mai recunoști pe Eduardo de Filippo, autorul unor piese foarte populare nu doar în Italia, ci și aiurea, de la *Crăciun în familia Cupiello*, *Nu-ți plătesc!* la *Filumena Marturano*, *De pretore Vincenzo* și altele asemenea. Scrisă în vremea în care scriitorul se apropia de 50 de ani, *La grande magia* are ceva din *Șase personaje în căutarea unui autor*, dar și din *Henric al IV-lea* ori din *Așa este (dacă vi se pare)* sau *Nu se știe cum*. Niște pre-

mise strict realiste - Otto, un magician de mâna a treia, sărac și corupt, îi ajută contra cost, firește, pe Marta, nefericita soție a înstăritului și foarte puțin sensibilului Colagero Di Spelta și pe amantul acesteia, Mariano, să fugă - se metamorfozează pe neașteptate în vis, utopie, irealitate, părelnic. E greu de spus dacă soțul părăsit și-a pierdut mințile, dacă joacă un rol sau a devenit el însuși rolul, dacă trăiește în real ori în imaginar, dacă experiența lui este una din care nu mai poate ieși ori în care se complăce, dacă e protagonistul unei drame sau ajunge la o superioară cunoaștere a lumii. Dacă nu cumva prin felul în care a ajuns să perceapă realul se răzbună pe farsa ce i-a fost jucată de viață. Dacă Ucenicului vrăjitor care este Otto, un ucenic vrăjitor modest ce a pierdut frâiele unei experiențe, în fond, banale nu îi este hărăzit să se întâlnească cu un alter-ego al copleșitorului Prospero din *Furtuna* pe care mediocritatea sa nu îi îngăduie să îl înțeleagă. Dacă domnul Colagero di Spelta se află în continuare în sala de spectacole a hotelului unde a fost înșelat ori în casa proprie, asemenea lui Henric al IV-lea, eroul pirandellian din piesa omonimă. De fapt, pe Eduardo de Filippo nu l-a interesat deloc să tranșeze chestiunea. Marea magie nu e nicidecum opera lui Otto, ci ea îi aparține, la urma urmei, dramaturgului care a știut să orchestreze admirabil starea de confuzie inducând ideea că ea e însăși esența vieții. Plătind pentru aceasta un preț destul de ridicat, acela de ai se reproșa, cu totul pe nedrept, că aici *autorul se pierde într-o filozofare confuză, într-o expunere conceptuală rece.* (cf. Vito Pandolfi: *Istoria teatrului universal*, vol. IV, Editura Meridian, București, 1971).

Spectacolul Trupeii *Iosif Vulcan* a Teatrului de Stat din Oradea este, în pofida considerabilelor investiții materiale și umane făcute în el, unul mai curând corect, dacă nu cumva chiar modest prin raportare la aspirații. Care ar fi posibilele explicații pentru aceasta? Mai întâi, textul

de spectacol nu tocmai în cea mai bună formă teatrală. Traducerea lui Horia Gârbea, despre care caietul de sală, deloc generos tehnoredactat, ne informează că ar fi fost folosită în reprezentare, e una realizată de scriitorul român pentru necesitățile unei montări înfăptuită în 2006 la Teatrul *Toma Caragiu* din Ploiești de Gelu Colceag. Nu am văzut-o, nu știu cum a fost. Se pare însă că versiunea dată de Horia Gârbea, una în care interveneau regionalisme, a fost adaptată, modificată, *restructurată*. Sintaxa frazei e destul de întortocheată, replicile au pe alocuri ceva vetust, e limpede că unor actori nu le e deloc la îndemână să le rostească. Cum spectacolul a fost gândit în formula *de studio*, cum un atare format aduce după sine limitări temporale, partitura a fost amputată, comprimată cu urmări deloc benefice pentru coerența ei, pentru ceea ce se cheamă *dramaturgia montării*, detaliu cu urmări nicidecum minore asupra inteligibilității ei.

Cele mai bine de două ore cât durează spectacolul par lungi din cale afară. Mai întâi fiindcă mult, prea mult timp, montarea se scurge leneș, monoton și neinteresant. Nu s-au pus pe prea multe dintre paginile spectacolului acele imperative care de obicei împodobesc partiturile muzicale, dându-le un suflu sistolic inconfundabil: *con molto, allegro, allegretto, pizzicato, con brio* și altele asemenea. Spre final lucrul acesta se întâmplă, dar la efort se înhamă cu adevărat doar unul dintre interpreți, e drept, cel al rolului titular, Richard Balint, un foarte bun Calogero, ceea ce, desigur, nu e tocmai îndeajuns. Sigur, e foarte bine că s-a solicitat sprijinul unui magician profesionist, e vorba despre Eduard Malița, despre care mi se spune că ar fi un virtuoz, numai că uneori prezența lui e cu adevărat utilă, alteori dimpotrivă. Unul dintre numerele de magie, folosit pentru a acoperi o seamă de schimbări de decor, obliterat de mișcările din spate ale mașiniștilor, pare a fi de prisos în economia generală a spec-

tacolului. Nici eclerajul rezervat lui Eduard Malița nu a fost unul inspirat. În al doilea rând, cele două ore par mai lungi decât ar fi fost cazul fiindcă scaunele puse la dispoziția spectatorilor sunt mici, incomode, înghesuite. Nimeni nu pare să se fi gândit la confortul publicului, nimănui nu i-a trecut prin cap că un *spectacol-eveniment*, așa cum a fost anunțat acesta, nu se poate savura cu hainele de iarnă în brațe fiindcă la Casa de Cultură a Sindicatelor nu există garderobă. De ce nu a fost improvizată una rămâne un mister.

Nu s-a obținut dorita armonizare a evoluțiilor actricești. E, după cum spuneam, pregnant, convingător prin evoluție, înregistrează o victorie de palmares Richard Balint (Calogero Di Spelta). Sunt la locul lor și fac ceea ce trebuie Suzana Macovei (Zaira), Angela Husanu (Marta), Andrian Locovei (Sergentul, care are se lupta cu un costum cam de împrumut), Petre Ghimbășan (Chelnerul), Mihaela Gherdan (Amalia), Tiberiu Covaci (Arturo), Răzvan Vicoveanu (Mariano, în pofida faptului că rostul bărcuței pe roți, cu ajutorul căreia intră în scenă uneori personajul îmi scapă), Alexandru

Rusu (Gennario), Adela Lazăr (Rosa), Lucia Rogoz (Matilda). Sunt la locul lor, dar amintesc prea mult de rolurile anterioare, Sebastian Lupu (Gervasio), Mirela Lupu (Doamna Locascio), Corina Cernea (Doamna Zampa). Ar fi la locul lor Sorin Ionescu (Gregorio), dacă actorul nu s-ar deda la grimase excesive, și Ion Ruscuț (Roberto), dacă ar purta cu ceva mai multă rigoare costumul. În alte spectacole era mai bun, mai sigur pe sine, mai riguros cu el și cu arhitectura rolului, cu vocea, cu gestica Daniel Vulcu (Otto). Aici, interpretul intră în scenă cu o anumită morgă, cu o anumită voce *făcută*, de care uită mai degrabă decât ar fi fost necesar, iar mai apoi își au to citează în ton și gesturile.

Decorul gândit de Vioara Bara are eleganță, dar nu știu dacă ar fi fost neapărat obligatorii practicabilele din plexiglas. Ilustrația muzicală, aleasă de Delia Serban, e excelentă, umanizează montarea. Aria *E lucevan le stelle* din *Tosca*, auzită mai întâi într-o superbă interpretare, mai apoi reluată în final de Richard Balint mi se pare a contribui la sporirea voltajului, a coeficientului de emoționalitate al spectacolului.

E atât de aproape perfecțiunea...

Centrul Cultural pentru UNESCO *Nicolae Bălcescu* din București - NIMENI NUI PERFECT de Simion Williams; Traducerea: Mona Radu; Regia: Radu Beligan; Scenografia: Puiu Anemir; Costume: Irina Schrotter; Ilustrația muzicală: Ionuț Ștefănescu; Mișcarea scenică: Sandra Mavhima; Cu: Silviu Biriș, Andreea Șofron, Ștefan Radof, Florentina Tileași copilul Andreea Maria Popescu; Data premierei: 18 februarie 2011

Adevărat glăsuiește titlul piesei *Nimeni nui perfect*, intrată în repertoriul Centrului Cultural pentru UNESCO *Nicolae Bălcescu*, o fostă casă de cultură din zona veche a Bucureștiului, care, sub

directoratul actorului Cristian Șofron, se dovedește un spațiu câștigat pentru teatru. Și nu câștigat oricum, ci ferm și cu rezultate estetice pe care multe instituții, *cu trecut, cu faimă*, cu sedii mult mai impunătoare și cu dotări tehnice incomparabil mai performante ar avea toate motivele să le invidieze. Căci, după un excelent spectacol cu *Furtuna* shakeapeariană, spectacol montat de Victor Ioan Frunză, în scenografia Adrianei Grand, cu patru tineri actori ce interpretează admirabil toate rolurile din piesă (Ioana Barbu, George Costin, Sorin Miron, Alexandru Ioan), spectacol care, în stilul și în felul său, sparge ghinionul ce a însoțit respectivul text după marele succes de la *Bulandra*, din anul 1978, repertoriul

micului Teatru bucureștean, situat pe strada 11 iunie, se îmbogățește cu o nouă izbândă. Firește, de altă factură, de altă amplitudine, din cu totul altă zonă repertorială și stilistică, dar care poartă toate însemnele lucrului bine făcut. Și atunci de ce spun eu că nimeni nu-i perfect? Fiindcă montării îi lipsește caietul de sală a cărui utilitate nu e un moft de critic de modă veche, ci justificată pentru a pune la dispoziția spectatorilor un minimum de informații despre autorul textului. Autor despre care nici mereu binevoitorul domn Google nu dă semne că ar ști prea multe, indiciu limpede că nici domnia-sa nu e întotdeauna chiar fără cusur.

Am aflat totuși că Simon Williams ar fi un actor englez, născut prin 1947, într-o familie cu antecedente teatrale și literare, că scrie nu doar pentru scenă, ci și romane și că o face cu succes. Nu mă îndoiesc că așa este fiindcă *Nimeni nu-i perfect, comedie romantică*, cum o numește subtitlul din micuțul pliant distribuit gratuit spectatorilor (e drept, prin alte părți nici măcar asemenea pliante nu se mai întocmesc), nu doar că aparține categoriei piesei *bine făcute*, ci o și ilustrează la cotele excelenței, printr-o dezlănțuire plină de vervă pe cât de spirituală pe atât de succulentă în cât cu greu îți îngădui un moment de respiro. Acea *piesă bine făcută* care e de bon ton să nu fie pe placul criticilor, care critici, orice s-ar crede, oameni fiind și ei, râd copios în sală, dar devin ursuzi când iau în mână pixul ori iau loc în fața computerului spre a-și scrie cronică. Încerc în cele ce urmează un exercițiu de contrazicere a *regulii*.

Și aceasta fiindcă sunt conștient de adevărul că genul va trăi oricum, indiferent la binecuvântările ori la excomunicările cronicarilor, și va trăi atâta vreme cât îl vor dori spectatorii. Comentatorii vor trebui să se obișnuiască cu asta, să admită că rostul lor e să distingă ce e rău și ce e bine în interiorul respectivului gen și să se străduiască să se pronunțe cât mai onest cu putință asupra calității, a gradu-

lui de artizitate a ceea ce văd pe scenă. Și asta deoarece genul acesta *ușor, descreștitiv, fleacurile ori bagatelele* (și nu am epuizat repertoriul!) nu e nicidecum ușor, nu e deloc la îndemâna oricui, fie el regizor ori actor.

Lucrul acesta l-a înțeles foarte bine directorul Cristian Șofron. A știut că nu faci vodevil chiar oricum. Nu sa mulțumit să mai bifeze o premieră că *merge și așa*. Dimpotrivă, și-a maximizat pretențiile și aspirațiile și, în consecință, l-a invitat să își asume regia spectacolului pe maestrul Radu Beligan, care, deși actor de profesie are, la ora actuală, cea mai calificată expertiză asupra unui gen în care a jucat în diversele etape ale vieții și carierei domniei-sale, dar în care ași regizat. Și a regizat foarte bine deoarece numai astfel se explică de ce, deși au trecut ani buni de când în repertoriul Naționalului figurează *Egoistul*, e încă o *victorie* să faci rost de un bilet la respectivul spectacol. În cadrele genului, *Nimeni nu-i perfect* e foarte aproape de perfecțiune. Radu Beligan a imprimat montării ritm, umor, spirit, bun gust. A exclus ridicatul poalelor în cap. S-a bazat pe actori buni, serioși, stăpâni pe meserie. Actorii cu vechi state de serviciu, precum Ștefan Radof, admirabil în rolul unui bunic aparent senil, dar mai curând distrat, care simte ce se întâmplă, face astfel în cât întâmplările să ia un curs favorabil intereselor fiului său, Leo, dar și să tragă, la rândul său, cât mai multe foloase din asta. Dar și pe actorii din generația mai tânără, așa cum sunt Silviu Biriș, statisticianul cu veleități literare Leo, sau Andreea Șofron, interpreta lui Harriet, editoarea categorică, feministă, dar și înțeleaptă, care înțelege mai repede decât ne lasă să credem cum stau lucrurile și uită de reguli atunci când inima îi spune că e mult mai bine pentru ea și fericirea ei să le pună în cui. Ori din generația încă și mai tânără, precum Florentina Țilea, interpreta fiicei lui Leo, personaj plămădit parcă din același aluat din care era zămislită tânăra din *Poveste din Hollywood*, piesa lui

Neil Simon, în care a jucat zeci, sute de reprezentații prin anii 80 regizorul spectacolului de acum.

Sunt sigur că atunci când a întocmit distribuția, Radu Beligan nu s-a gândit doar că Ștefan Radof e un maestru al bonomiei, că Silviu Biriș joacă foarte bine în travesti (deși nu pot să nu observ că actorul e absolut perfect în travestiul de acum), că Andreea Șofron e frumoasă, elegantă, distinsă, rece și caldă deopotrivă, așa cum îi cere rolul și că Florentina Țilea

e o actriță ce poate fi deopotrivă feminină și băiețoasă. Regizorul a evaluat toate calitățile acestor actori, le-a canalizat astfel încât spectacolul are meritul de a se apropia de idealul de perfecțiune solicitat de gen.

Iar criticul a încercat și el să se țină cât de cât *pe aproape*, s-a străduit să nu povestească subiectul piesei tocmai spre a le lăsa spectatorilor plăcerea de a-l descoperi într-o montare ce are meritul de a-l fi înfățișat așa cum se cuvine.

CONTEMPORANUL



Pornită la lupta cea mare pentru dreptul sacrosanct al scriitorului român de a deveni academician, revista lui Nicolae Breban (bine ținută în hățuri de Aura Christi) publică în numărul doi o avalanșă de liste, vreo 50 la număr, cu numele celor care, în opinia respondenților, ar merita să devină nemuritori. Topul rezultat (căci dacă top nu e, nimic nu e) are 134 de poziții, de la Mircea Cărtărescu la Romulus Vulpescu. Parcurgând listele și minunându-mă pe alocuri, mi-am adus aminte de regretatul Radu Enescu, cel care, pe la începutul anilor '90, într-un lung articol publicat într-o gazetă post-revoluționară, îl propunea la Academia Română pe ilustrul Stelian Vasilescu, fost secretar de redacție al *Familiei* noastre. Desigur, propunerea era făcută în bășcălie - și mă întreb câți dintre cei care au întocmit liste pentru *Contemporarul* or fi fost tentați să strecoare, printre alte nume cât se poate de onorabile, și câte un obscur titan local, fie și în derâdere. Bogdan Crețu îi face un foarte reușit portret lui Al. Cistelean la 60 de ani, în articolul intitulat *Inteligența critică*, din care mi se pare nimerit să citez câteva fraze: „Pe Cistelean îl simți și dincolo de «scena» textului său, în culise, amuzându-se copios pe

seama celor ce se petrec în lumina reflectoarelor, bucurându-se de ce a pus la cale”, „Scriitura sa este una densă, ludică, percutantă și, mai ales, imprevizibilă”, După toate acestea, conduzia vine firesc, fără nimic circumstanțial: „Al Cistelean este unul dintre cei mai inteligenți critici ai literaturii române.” Am mai citit un excelent articol al Simonei Drăgan, despre *Franța lui Cioran*, cea în care “Valahul Cioran, încă nedumirit asupra rosturilor sale viitoare pe meleagurile franceze, meditează acum, într-o primă fază, asupra menirii istorice și a semnificațiilor contemporane ale Franței, ca și cum ar tatona inconștient drumul pe care urmează să-l parcurgă, dar și propriile sale limite. (...) Dar rezultatul se cunoaște, iar acest eseu nu face decât să-l anticipeze și să-l confirme (...)”. O foarte pertinentă lectură a eseului *Despre Franța*, scris de Cioran pe la 1941 și apărut anul trecut la Humanitas, cu ocazia centenarului.

APOSTROF



Aproape că nu există număr al revistei conduse de Marta Petreu - de care ține, cum spunea într-un interviu, „cu ghearele și cu dinții” - care să nu ne ofere cel puțin o lectură incitantă. Mă refer aici în primul

rând la rubrica *Dosar*, unde au apărut texte inedite ale unor nume de primă mărime ca Eliade, Cioran, Eugen Ionescu, N. Steinhardt sau I. Negoïtescu. Nu face excepție nici numărul 2/2012, în care e publicat un nou fragment din mult așteptatul *Abis luminat* al lui Nicolae Balotă (din care au văzut lumina tiparului frânturi și în alte reviste - spre exemplu în *România literară* și în *Viața românească*). De această dată, sub titlul *Nufărul din mocirlă*, putem citi despre Eta Boeriu și incredibila ei poveste de amor cu Umberto Cienciolo, din vremea Cercului literar de la Sibiu, poveste cu un sfârșit dramatic, profesorul italian sfârșind prin a fi expulzat din România de autoritățile comuniste.

Elisabeta Pop comite o cronică de largă respirație la evenimentul cultural al începutului de an la Cluj: spectacolul *Hedda Gabler*, în viziunea lui Andrei Șerban, pe scena Teatrului Maghiar. „O lectură, paradoxal, cât se poate de fidelă lui Ibsen, dar, în același timp, de o modernitate și o originalitate pe gustul spectatorilor de sec. XXI”, e de părere fostul secretar literar al Teatrului de Stat din Oradea. Mai citim despre *Imaginarul gotic din poezia lui Nichita Danilov*, un eseu de Cezar Boghici, dar și despre cartea de debut a lui Alex Goldiș, *Critica în tranșee*, despre care scrie Mihaela Ursa. Din acest număr al *Apostrofului* neau mai atras atenția câteva poeme de Minerva Chira, trimise de la Negreni, despre Tibet, Petra și alte locuri exotice pe care poeta din Negreni le vizitează cu inima sau cu alte mijloace, mai terestre, numai de ea știute.

VIAȚA ROMÂNEASCĂ

NUMĂRUL 1/2012

Viața Românească

„Prin documentarea impecabilă și prin calitatea argumentației, cartea e un model de cercetare, prin spectaculozitatea de monstrației - e entuziasmantă; prin problematică - impresionantă și neliniștitoare, obligând la reflecție asupra complicatelor teme ale poveștii din carte și ale istoriei înseși, trecute ori actuale.” Am citat din cronică, de dimensiuni considerabile, *Uimitoarea dezvăluire a unui Sebastian extremist de dreapta* a lui Ion Bogdan Lefter, din numărul 1-2/2012 al revistei conduse de Nicolae Prelipceanu (și apărută într-o primă formă pe site-ul de actualitate și analiză culturală *Art Act Magazine*, în 2009). Chiar dacă se referă la o carte apărută cu trei ani în urmă (și reeditată în 2010), publicarea articolului lui I.B. Lefter e justificată nu doar de ecoul deosebit al cărții Martei Petreu, care a trezit la vremea ei contestații vehemente - și prea puține elogii, cât mai ales de prezența tot mai pregnantă a autoarei în spațiul public, prin seria de autor începută anul trecut de Polirom, cu *Apocalipsa după Marta, Cioran sau un trecut deocheat* și romanul *Acasă, pe Câmpia Armagedonului* (*România literară* conferindu-i titlul de Cartea Anului), serie continuată cu volumul de eseuri *De la Junimea la Noica* și cu reeditarea *Filosofiei lui Caragiale*.

În secțiunea de Comentarii critice a revistei mai găsim o analiză în extenso la *Amor intellectualis* a lui Ion

Vianu, scrisă de Victor Ivanovici și purtând sugestivul titlu *O elită în vremea „surpării cetăților“*; precum și un eseu despre *Norman Manea și dialectica exilului*, în care Liliana Bălan se ocupă de romanele *Întoarcerea huliganului și Vizuiina*, refăcând „traseul înțelegerii experienței exilului ca experiență fundamental umană”. Dar adevăratul „eveniment editorial” al revistei este, desigur, interviul realizat de Marian Drăghici cu Solomon Marcus, care în luna martie a împlinit 87 de ani. Ne vom permite să subscriem aici, cu

toată modestia, unele dintre ideile exprimate de ilustrul academician: „Azi, nu cred că mai e posibilă o mare poezie, în absența unui orizont cultural corespunzător”, spune Solomon Marcus, fiind de părere că „în ciuda existenței unor valori incontestabile în rândul tinerei generații de poeți, în cele mai multe cazuri orizontul cultural prea limitat împiedică valorificarea satisfăcătoare a unor talente incontestabile.”

(A. S.)