

STEUA

revistă lunară editată de **Uniunea Scriitorilor din România** și
Redacția Publicațiilor pentru Străinătate
 anul LXI * nr. 7-8 (741-742) * iulie-august 2010

Adrian Popescu PREMIILE SCRITORILOR	3
Ana-Maria Tăut AKTIONSGRUPPE BANAT ȘI EXILUL	4
Virgil Lazăr ADRIAN MARINO DIN NOU ÎN ACTUALITATE	7
Florin Balotescu SPAȚIUL POETIC – CÂTEVA AVATARURI	8
<i>Dezbaterile Phantasma</i> PAOLO BELLINI, MITOPIA	10
Stelian Mândruț IORGA INEDIT	19
Laurențiu Malomfălean ULTIMELE ZVÂCNIRI ALE DOUĂMIIȘTELOR	21
Elena Butușină UMBRE ȘI FALEZE	22
Coriolan Horațiu Opreanu DE LA NAPOCA LA CLUS ȘI CLUJ-NAPOCA	23
Doina Cetea ORAȘUL PIERDUT – PETRA	27
Raul Huluban BOCETE ȘI JELANII	30
Nicolae Mareș LUCIAN BLAGA, O CONTRIBUȚIE INEDITĂ	31
*** CENTENAR MIGUEL HENÁNDEZ Comentarii și traduceri de: Viorel Rujă, Dan Rujă, Aurel Rău, Dinu Flămând, Cătălina Iliescu Gheorghiu, José Carlos Rovira	33
Florin Mihăilescu FIINȚA VISĂTOARE	41
<i>Cronica literară</i> Doru Pop PASIUNEA DE A SCRIE VORBIND DESPRE MOARTE	43
Ovidiu Pecican CÂMPUL LITERAR	44
Alex Goldiș ÎNTRE FANTASY ȘI HORROR	45
Ioan Pop-Curșeu CARTAGINA ÎN LITERATURĂ	47
Ruxandra Cesereanu DE CE PARIEZ PE JULIAN BARNES?	49
Flavia Teoc JURNAL PERUGIN (II)	53
Laurențiu Malomfălean STILOU, PENEL, OTRAVĂ	54
Andrei Simuț MICHEL HOUELLEBECQ ȘI FICȚIUNEA POST-UMANĂ (I)	55
Titu Popescu PSIHIATRIA POLITICĂ	58



Aurel Rău ȘCOALĂ PRIMARĂ	60
Ștefana Pop-Curșeu UN HALUCINANT ROMAN LABIRINTIC	67
Marius Lobonțiu LITERATURA DIGITALĂ ROMÂNĂ	70
Olga Ștefan ACEASTĂ FRUMOASĂ DECEPTIE	72
Florina Isache POEZII	77
Marius Conkan ALCOOL, PARADIS ȘI MOARTE	78
 Virgiliu Florea ION H. CIUBOTARU, LA 70 DE ANI	80
Liviu C. Țirău 130 DE ANI DE RELAȚII DIPLOMATICE SUA-ROMÂNIA	81
Marinella Amico Mencarelli POEZII (traducere și prezentare de Adrian Popescu)	85
 Cristina Moraru MIHAIL BULGAKOV ȘI BORIS VIAN	86
Emil Rațiu URIAȘUL	90
Constantin Cubleşan CONVORBIRI CU PROF. UNIV. OCTAVIAN ȘCHIAU (II)	93
Călina Trifan POEZII	98
<i>Viața cărților</i> Oana Presecan PATRU DECENII ÎN CĂUTAREA LUI ELIADE, GÂNDURI DESPRE POEZIE, UN CLUJ AL POETILOR	99-100
Lucia Negoită ÎN UMBRA POVEȘTII MORILOR DE VÂNT	100
Ruxandra Bularca SUPRANATURALUL PRINTRE NOI, UN FRATE MAI DEȘTEPT AL LUI KALAȘNIKOV, UN IAȘI IMAGINAT	101-103
Suzana Lungu PUZZLE EPISTOLAR, INVITAȚIE LA VERS, POEZIE (CA) PENTRU 14 FEBRUARIE	103-105
Ion Buzăși FERESTRELE BLAJULUI	105
Raul Huluban NICI PEA TANDRU, NICI PEA RECE	106
Eleonora Sava ETNOLOGIE LA TIMPUL PREZENT	107
Horea Porumb APELE	109
Adrian Țion REVIZORUL DE LA CLUJ	113
Viorel Cacoveanu FILE DE UMOR ȘI POVESTE	114
Radu Țuculescu FESTIVALUL ATELIER	115
Elena Maria Șorban EUROBAROQUE, FESTIVAL ITINERANT	117
Virgil Mihaiu MUZICĂ BRAZILIANĂ CÂNTATĂ DE ROMÂNI LA ICR LISABONA	119

Livius George Ilea
ANGELA ROMAN POPESCU 122



Ruxandra Cesereanu,
Victor Cubleşan
TIFF 2010 123-127

Adolf Born CARICATURI

128



Coperta şi ilustraţiile numărului: **Angela Roman Popescu**

Redactor şef: **Adrian Popescu**
Secretar general de redacţie: **Octavian Bour**

Publicişti comentatori: Ruxandra Cesereanu, Ioan Pop-Curşeu, Teodor Tihan
redactori asociaţi: Virgil Mihaie, Victor Cubleşan

Consiliul consultativ: **Aurel Rău, Leon Baconsky, V. Fanache, Ion Pop, Gheorghe Grigurcu, Petru Poantă, Nicolae Prelipceanu, Camil Mureşanu, Nicolae Şarambei, Ion Vlad**

steauacj@gmail.com; www.revisteaua.ro

Revista se găseşte de vânzare la sediul redacţiei din Cluj, str. Universităţii nr.1 şi la Librăria Muzeului Literaturii Române din Bucureşti. Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România, Calea Victoriei nr.133, Bucureşti (contact: steluta.pahontu@gmail.ro şi Dl. Eugen Crişan tel. 0212127988 sau 0727872276)

Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicele principiale, dar nu se identifică neapărat cu opiniile exprimate de acestea.

Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea juridică pentru conţinutul articolelor aparţine autorilor.

ISSN 0039 - 0852

Premiile scriitorilor

Adrian Popescu

Prima decadă a primei luni toride de vară, iunie, a însemnat și acordarea premiilor Uniunii Scriitorilor pe 2009. Cum am făcut parte din juriul de acordare a premiilor, îmi iau îngăduința să fac unele reflecții pe această temă a râvnitelor premii.

Întâi că juriul de decernare, în frunte cu președintele său, criticul Cornel Ungureanu, a lucrat pe baza volumelor deja selectate de către un juriu de nominalizări, condus de criticul Dan Cristea. Deci, unele cărți, pe care noi le-am fi vrut nominalizate, de pildă volumul de versuri al lui Emilian Galaicu-Păun, *Armele grăitoare*, sau cel al lui Șerban Foartă, ori traducerea din Umberto Saba a lui Dinu Flămând, nefigurând pe lista titlurilor nominalizate, selectate anterior, nu au mai putut fi incluse în competiție. Nu era tocmai inutilă o discuție între juri, cred. Cei care vor alege în următorii ani, dacă vor mai exista premii, autori, volume, o vor putea face.

La poezie, cum se știe, Alexandru Mușina a luat un premiu meritat, pentru noutatea și originalitatea discursului său confesiv-minimalist, cu nucleeele unei oneste imanențe, unde pulsează, paradoxal, misterul unui dincolo pierdut. Nu altceva cultivă, dar altfel, stilistic, firește, Constantin Abăluță, un soi de melancolică poveste a omului concret, din secolul nostru, care pășește, pe nesimțite, într-o lume fantastică, sau Mircea Petean, într-o tonalitate energică, dialogală și ironică, tot un demitizant, în fond, pentru ca Mircea Bârsilă să remitizeze, să resemantizeze spații agreste sau să deseneze peisaje arhaic-câmpenești. Toate direcțiile lirice schițate mai sus au desigur îndreptățirea lor și originalitatea necesară, ele respiră un aer postmodernist, chiar restaurările lirice ale piteșteanului, deoarece vorbim aici despre unele dintre cele mai valoroase volume din 2009. La festivitatea de premiere de la eleganta Fundație a regelui Carol I, actuala BCU, minunat refăcută, poetul laureat a mărturisit că așteapta premiul de... 25 de ani.

La proză, Cristian Teodorescu a convins juriul să-i acorde premiul pentru *Medgidia* sa, evocată cu farmec, roman sui-generis, un poliedru, un mozaic compus din capitole independente, autonome, publicate de fapt o parte în *România literară*. Nici cartea, fermecătoare altfel, a Ioanei Pârvulescu, nu e lipsită de însușiri, mai mult, ea tratează tot o epocă relativ mai îndepărtată, începutul de secol al XIX-lea. Dar sortii au decis, cum știm. Volumul lui Cristian Teodorescu, *Medgidia, orașul de apoi*, este solid și are personaje interbelice bine fixate caracterologic, social, ele participând la scrierea unei istorii tumultuoase, convulsive deseori. *Mentalității* lui Florin

Manolescu, volum cu o tehnică a realismului magic-livresc, a fost și el remarcat de juriu. Opțiunile au mers spre clasicitatea verificată, se vede.

Fară probleme a fost câștigarea premiului special de către Gheorghe Ardeleanu cu cartea sa compactă, bine documentată, insistent analitică despre Steinhart.

Recuzații de la premiile Uniunii Scriitorilor, de la Nicolae Manolescu, Varujan Vosganian, Gabriel Chifu, Cassian Maria Spiridon sau Irina Horea, au simplificat practic opțiunile juriilor. Recuzarea conducerii din cadrul competiției a fost un gest onorant.

Eseul și critica literară au scos în prim plan două nume foarte cunoscute și apreciate, Marta Petreu și Mircea Mihăieș, două volume mature ideatic, dense. Dacă noutatea perspectivei analitice și curajul Martei Petreu se cunosc, iar despre cartea ei s-a scris mult, Mircea Mihăieș s-a impus printr-o carte la fel de unitară și originală ca perspectivă integratoare. Scorul strâns a demonstrat dificultatea alegerii unui autor care să ia premiul... Paul Cernat și Dumitru Chioaru, meritorii autori și ei, au avut volume, de cronici, care au intrat în competiție pe bună dreptate, dar premiul e unul. Dorința unor membri ai juriului de a i se acorda premiul de la secțiunea de critică literară, istorie literară, eseu, ingenioasei cărți a lui Gelu Negrea, *Dicționarul subiectiv al personajelor lui Caragiale, A-Z*, a fost contracarată de argumentul că volumul e o reeditare.

La traduceri, lupta s-a dat între romanul lui Philip Roth, *Pastorala americană*, transpus de Alexandra Coliban, poemele lui Seamus O'Connor, *Țara-mlaștină*, versiunea lui Dan Sociu. Dinu Flămând nu a intrat în competiție, cu o excelentă tălmăcire din Umberto Saba, de la Humanitas, pentru că nu a fost nominalizat cu aceasta, ci cu Fernando Pessoa, *Cartea neliniștirii*, ediția a doua, deci un caz asemănător cu cel al lui Gelu Negrea. A câștigat o pasionată traducătoare a lui Milorad Pavic, Mariana Ștefănescu, traducând *Celălalt trup*.

Debuturile răsplătesc, cum știm, un studiu doct despre Călinescu, autorul, criticul Andrei Terian practic nu a avut probleme, iar un poet total neconvențional, Stoian G. Bogdan, cu volumul *Chipurile*, de la Cartea românească, beneficiază de premiul pentru debut.

Premiul național i-a revenit octogenarului Al. George, care l-a elogiât, în alocuțiunea sa, pe Adrian Marino, pentru același mod independent de a face critica ideilor, ca al său, apoi a vorbit, strălucitor, despre sărăcie și rareori bună-stare la scriitorii lumii.

Date și precizări

Etapale creatoare ale membrilor *Aktionsgruppe Banat* ar putea fi împărțite în trei perioade. Prima dintre ele este etapa dintre anii 1972-1975, atunci când autorii erau cunoscuți sub numele de *Aktionsgruppe Banat* și participau la cercul literar Universitas din cadrul Facultății de Litere din Timișoara. În această perioadă au apărut în reviste literare precum *Neue Literatur* sau *Neue Banater Zeitung* atât texte individuale, cât și texte colective ale membrilor grupului. A doua etapă începe imediat după anul 1975, când grupul a fost destrămat de către Securitate, iar membrii grupului au fost nevoiți pe viitor să acționeze pe cont propriu. Majoritatea volumelor individuale de poezie ale foștilor membri AKGB au fost publicate după 1975 și până în momentul emigrării în Germania, nu însă fără mari dificultăți create de Securitate și intervenții – poetic vorbind – sinistre din partea cenzurii. A treia etapă începe odată cu emigrarea autorilor în Germania (atunci încă de Vest), însă având în vedere că autorii au emigrat în ani diferiți, de exemplu Rolf Bossert în 1985, Richard Wagner în 1987, Gerhard Ortinau în 1980, Ernest Wichner 1975, această etapă începe în momente diferite pentru fiecare dintre ei. A treia etapă cuprinde scrierile autorilor publicate în Germania, în libertate. Majoritatea autorilor au publicat imediat cum au ajuns în Germania și au găsit acolo un interes real pentru ceea ce aveau ei de spus, pentru varianta lor față de ceea ce însemna comunismul în România. Această împărțire reprezintă atât evenimentele social-politice care au influențat literatura membrilor AKGB, cât și transformările interne ce țin de poezia și poetica autorilor.

În ciuda schimbărilor și a diferitelor etape din literatura membrilor *Aktionsgruppe Banat*

Aktionsgruppe Banat și exilul

Ana-Maria Tăut

există un fir roșu constant al literaturii lor, anume raportarea la experiența comunismului, la ororile lui și ale societății românești, de dinainte, dar și se după Revoluția din 1989. Autorii, având în Germania posibilitatea de a se exprima liber, au scris în anii imediat de după emigrare, despre condițiile în care au emigrat, consecințele pe care le-au suferit în urma cererii depuse pentru pașaport: imposibilitatea de a scrie și publica texte, deși oficial cenzura nu mai era reglementată în România din 1977.

Un exil forțat

În prezent niciunul dintre foștii membri *Aktionsgruppe Banat*, la fel ca niciunul dintre autorii din generația lor, nu trăiesc în România. Plecarea lor nu a fost însă una naturală, ci o emigrare forțată. În anii 70 membrii AKGB și-au asumat alegerea de a nu părăsi țara și de a încerca să acționeze aici, să schimbe societatea în care s-au născut, să nu o părăsească. La începuturi, și-au ales ca scop modificarea realității dictatoriale românești prin literatura lor, pentru ca peste ani să realizeze că singura opțiune este emigrarea. Idealismul și

entuziasmul poezilor au fost drastic dezamăgite atunci când aceștia au realizat cât de departe pot merge represaliile Securității, mai ales începând cu a doua jumătate a anilor 70, când deja procesul de restalinizare a societății românești era în plină desfășurare.

Toți scriitorii româno-germani au fost determinați de către circumstanțele politice și sociale din România să părăsească această țară. Însă exodul minorității germane din România înspre Germania a început după cel de-al doilea Război Mondial, în urma politicii de vină colectivă pe care au impus-o autoritățile române. Reprezentanții minorității germane, implicați sau nu în politica sau armata nazistă, au fost deportați în masă în Siberia și Bărăgan. Poetul Gerhard Ortinau, membru al AKGB și printre cei mai talentați și critici poeți ai generației sale, s-a născut în Bărăgan, în anul 1953, unde familia sa a fost deportată pe considerentul că aparțin minorității germane și atât.

Tendința de a părăsi România a continuat și pe parcursul deceniilor următoare. Astfel a fost fărâmițată nu doar o minoritate veche de 900 de ani, precum cea a sașilor, respectiv de 250 de ani precum cea a șvabilor, dar și o cultură și o tradiție literară imposibil de reconstruit.

Autori precum Dieter Schlesak au emigrat în anii 70, urmați în anii 80 și la începutul anilor 90 de către tot restul scriitorilor de limbă germană din România. Singurul autor româno-german care nu a părăsit România decât după Revoluție este Franz Hodjak, care a emigrat în 1992.

Emigrarea, părăsirea spațiului în care au acționat, adaptarea la un nou mediu și la o nouă societate au reprezentat toate o traumă, care s-a transformat într-un topos al literaturii membrilor AKGB, dar și al altor scriitori emigranți din aceeași generație sau din generații mai vechi. Schimbarea majoră se reflectă imediat în literatura lor. O simplă privire la titlurile textelor, care au fost publicate la scurt timp după emigrare dezvăluie noile problematici, care au rezultat din

această schimbare. Următoarele titluri vorbesc de la sine: *Ausreiseantrag* (*Cerere de emigrare*)/ *Begrüßungsgeld* (*Bani de întâmpinare*), două povestiri publicate de Richard Wagner în anii 1988, respectiv 1989; *Reisende auf einem Bein* (*Călători pe un picior*) roman publicat de către Herta Müller în 1989; *Landverlust* (*Pierdere de țară*) volum de poezii publicat de Franz Hodjak în 1993, la un an după emigrarea în Germania; *Protokoll eines Abschieds und einer Einreise* (*Protocolul unei despărțiri și al unei sosiri*) publicat de Johann Lippert în 1990.

Herta Müller declara într-un interviu televizat cu referire la problematica emigrării în Germania, că nici vorbă de o bucurie sau o dorință cu reflexe patriotarde ale emigrării, de o naturalețe a procesului. Procesul emigrării s-a asemănat mai degrabă cu o dezrădăcinare forțată, impusă de către un regim dictatorial, ce a împins individul până peste marginea limitelor sale. Toți membrii AKGB au emigrat legal în Germania, depunând o cerere de emigrare, pentru validarea căreia au așteptat ani de zile, timp în care li s-a interzis să publice, au fost marginalizați, terorizați psihic și fizic de către membri ai Securității. Procesul acesta a fost portretizat în toate aspectele sale schimonosite în povestirea Hertei Müller *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (*Omul este un mare fazan în lume*) publicat în Berlin (ul de Vest) în anul 1986 și în care o familie își prostituează fiica pentru a facilita obținerea pașaportului și astfel a permisiunii pentru emigrare.

Libertatea și urmările ei

Imediat după sosirea și stabilirea în Germania autorii AKGB au început să acorde interviuri și la scurt timp să publice cărți despre experiența lor în România comunistă, despre trecerea într-o societate democratică, despre păstrarea identității în lumea nouă și amintirea lumii lăsate în urmă. Această falie,

acest salt, s-au dovedit a fi fatale pentru unii dintre ei, și aici este vorba de Rolf Bossert care s-a sinucis la câteva luni după sosirea în Germania, punând un sfârșit celui care ar fi putut fi unul dintre cei mai importanți poeți contemporani de limbă germană. Din această ruptură s-au născut scrierile de imediat de după emigrare. Reflecțiile asupra trecutului și asupra contrastelor dintre trecut și prezent nu sunt însă caracteristice exclusiv perioadei de după emigrare.

Membrii fostei *Aktionsgruppe Banat*, precum și alți autori din generația lor, au scris după emigrare și texte nonliterare, eseuri politice, memorii, studii sociologice. Textele cu privire la adaptarea în noua țară, sunt dublate de cele analitice cu privire la societatea și politica românească. Este clar astfel că după emigrare acești autori au rămas atenți la situația din România, exprimându-se în scris pe această temă. Richard Wagner, Herta Müller, William Totok, dar și alți autori din diferite generații au continuat să analizeze societatea românească de dinainte și de după Revoluția din 1989. Este evident faptul că angajamentul pe care l-au proclamat înainte de plecarea din țară a rămas actual pentru ei, acesta transformându-se dintr-un angajament literar, social sau politic, într-un angajament existențial față de o lume din care au făcut parte, față de ororile social-politice ale istoriei oamenilor, care i-a cuprins și pe ei.

Scrierile acestor autori cu tematică referitoare la societatea românească, ficționale sau non-ficționale, așa cum au experimentat-o ei sau așa cum este ea acum se întind până în prezent, iar imaginea României așa cum reiese ea din aceste texte este una departe de a fi flatantă. Din contră, pe cât de sumbră, de sinistă și de crudă ar fi imaginea constituită în aceste cărți, pe atât este ea de realistă, de obiectivă, de proaspătă, în comparație cu imaginile oferite de diferiți politicieni/analști/intelectuali români. Ea este lipsită de cosmetizări, de minciuni mascate de conceptul de corectitudine politică, nu este compromisă de tonul complacent

al autovictimizării, al autoiertării, al uitării, al respingerii trecutului. Vehemența cu care acești autori atacă problemele trecutului și ale prezentului lipsește vocilor românilor atunci când fac referire la situația lor de atunci și de acum. Dincolo de naționalism, de autoprezervare, de autoamăgire se află aceste texte, ale unor oameni, acum străini României, dar care par a vedea situația mult mai clar, decât mulți dintre românii de vază sau de rând sunt dispuși să o facă.

Confruntarea cu trecutul

Titlurile câtorva dintre textele analitice ale acestor autori vorbesc de la sine: *Der Sturz des Tyrannen. Rumänien und das Ende der Diktatur*. (*Prăbușirea tiranului. România și sfârșitul dictaturii*) este o culegere de eseuri politice coordonată de Richard Wagner și Helmuth Frauendorfer, apărută în anul 1990. Un an mai târziu Richard Wagner publică o altă culegere de eseuri *Sonderweg Rumänien. Bericht aus einem Entwicklungsland* (*Calea proprie România. Raport dintr-o țară în dezvoltare*). William Totok publică o carte în 1988, la un an după emigrare, ce în mod excepțional a fost tradusă și publicată și în limba română: *Constrângerea memoriei. Însemnări, documente, amintiri* (Iași 2001). Eseurile Hertei Müller sunt de asemenea extraordinare prin limbaj și modalitatea de surprindere a realităților românești: *Hunger und Seide* (*Foamete și mătase*) apare în 1995 și *Der König verneigt sich und tötet* (*Regele se înclină și ucide*), tradusă și publicată și în România. Este evident că autorii AKGB au continuat să trateze trecutul lor din România atât la nivel literar, cât și la nivel nonliterar.

Cu toate acestea autorii s-au raportat negativ la denumirea, care s-a încetățenit în legătură cu ei, anume cea de autor *româno-german*. Anton Sterbling propune în locul termenului problematic *româno-german*, sintagma *germani din România*. (Anton Sterbling: *Am Anfang war das Gespräch*. Krämer, Hamburg, 2008. P. 23). În ciuda faptului că 5

este o denumire problematică, ea continuă să fie folosită, pentru caracterul său practic și cuprinzător. Un lucru este însă clar: indiferent de numiri și denumiri, odată cu plecarea ultimei generații de scriitori de limbă germană din România, aceasta a pierdut o minoritate importantă, iar unei literaturi specifice i s-a pus punct exact în momentul în care începea să se găsească pe sine.

Recent, în urma eliberării dosarelor Securității la douăzeci de ani de la Revoluție, acestea au devenit accesibile celor filiați zeci de ani în timpul comunismului. *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht* publicat în 2009 sunt reflecțiile Hertei Müller asupra dosarului său incomplet. Un caz asemănător întâlnim și în cazul lui Johann Lippert, care în același an

publică: *Das Leben einer Akte. Chronologie einer Bespitzelung. Dokumentation.*

Atât ultima generație de scriitori germani din România, în care se încadrează și membrii AKGB, cât și generațiile mai vechi au continuat să se raporteze la trecutul lor din România cu precădere la politic, la dictatură. Bagajul lor cultural și experiența lor a fost foarte bine primită în Germania. Autorii au fost publicați aproape instantaneu la edituri importante și receptați atât de către critica literară, cât și de public. Majoritatea autorilor au continuat să scrie, să publice și să fie citați în Germania până în ziua de astăzi. În română s-au tradus foarte puține din textele lor literare, de eseurile politice nici nu mai încapе vorbă. Critica literară a fost foarte zgârcită vis-a-vis de acest fenomen, din

motive oarecum lesne de înțeles: puținele texte traduse nu au putut și nu pot nici acum să ofere o imagine completă și complexă asupra fenomenului acestei literaturi.

Este regretabil că publicul românesc este privat de trecutul și prezentul său văzut prin ochii acestor autori. Având în vedere că eseurile sunt altfel construite decât poeziile și pentru a evita scoaterea din context a unor idei, precum și pericolul de a prezenta aforisme prețioase, probele de text au fost excluse din acest text. Rămâne de așteptat și de văzut dacă aceste texte mai au vreo șansă de a ajunge și la publicul din România, oricât de restrâns ar fi el sau se vor pierde în uitare și indiferență, spunând astfel tot ce este de spus despre atitudinea actuală a României față de cultură.



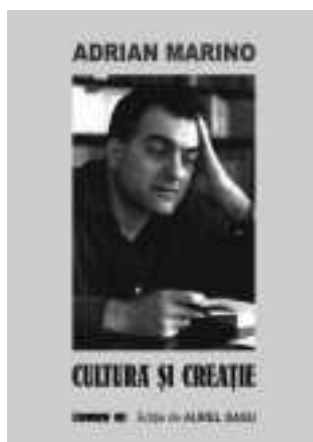
Iată, un nou volum dedicat lui Adrian Marino vede lumina tiparului, grație profesorului univ. dr. Aurel Sasu și, desigur, editurii Eikon – *Cultură și creație*. Suntem, de fapt, în fața unui valoros act de cultură care vine să completeze cunoașterea celui care a fost Adrian Marino, inițiatorul volumului adunând toate cele circa 100 de texte, publicate de critic în anii tinereții, mai exact spus între 1939 – anul debutului – și 1947. O restituire care prefigurează savantul de mai târziu, scrupulos și neobosit explorator aplecat asupra tuturor izvoarelor unei teme, plecând de la premiza că numai astfel se pot trage concluzii cât mai apropiate de adevăr. O restituire ce confirmă gânditorul cu bătaie lungă în cultura română, cel care, apoi, la vârsta senectuții a trasat a treia alternativă judicioasă sub genericul: *Europa acasă*.

În *Cultură și creație*, ediție îngrijită, cum spuneam, de profesorul Aurel Sasu, sunt reluate textele, – studii, articole și eseuri – publicate de Adrian Marino, între anii amintiți, în *Revista Fundațiilor Regale*, *Kalende*, *Jurnalul literar*, *Universul literar*, etc, tânărul de atunci vădind o preocupare permanentă pentru mișcarea literară din epocă la care se alinia-ză cu tot elanul vârstei – avea 18 ani la debut – neezitând să-și spună opinia tranșant și „calificată”, anunțând omul care, mai târziu, a editat cărți „sub specia eternității...” (...). Într-un cuvânt - subliniază profesorul Aurel Sasu, „om de gust clasic, apologet al exemplarului și al adevărilor morale intangibile”.

Multe dintre aceste pagini le guști și astăzi, chiar dacă ești străin de epocă, pentru că ele emană parfumul anilor respectivi, atmosfera de atunci o simți profilată în fundalul scrierilor sale. Așa sunt textele dedicate lui G. Călinescu și *Istoriei literaturii române de la origini și până în prezent*, dar mai ales portretul pe care îl face scriitorului și criticului în care descoperă talente de artist, ce-și cântă sieși, la vioară, muzică clasică...

Interesante sunt toate textele precum „Arta, esență neînțeleasă”, „Spiritul modern și ideile literare ale

Adrian Marino din nou în actualitate



Virgil Lazăr

Antichității”, „Spiritul creației”, „Huliganismul cultural”, „Joc și sinceritate în artă”; „Banalități moderne” etc. Iar din cartea, lui Lovinescu „T. Maiorescu și pos-

teritatea lui critică” reții mirat fraza finală: „Apelurile lui E. Lovinescu adresate doar spiritelor critice și mature n-au avut însă vreo urmare deosebită, doar un ecou, mai degrabă baroc, în presa ardeleană, unde s-a produs focul bengal (excepțional spus! n.n) al unui manifest! iscălit de un grup de publiciști obscuri și gălăgioși. Este însă vorba doar de niște tineri infatuați, sectari și mediocri, care nu au intrat în nici un caz în previziunile grave ale lui Lovinescu”. Ghicim ușor că Marino se referă la „Cercul de la Sibiu”, așa cum îi apărea el atunci tânărului critic de la București, deoarece știm azi că toți tinerii din acel „Cerc de la Sibiu”: Radu Stanca, I. Negoieșcu, Ovidiu Cotruș etc. s-au validat în timp ca scriitori valoroși, penru unii dintre ei având în memorii, cuvinte de apreciere.

Dar câte nu s-ar putea spune despre acest volum?! Atractiv și prin alte titluri „Ce este un scriitor?”, „Procesul lui Hasdeu”, „Între critică și Universitate” etc. astfel că citindu-l, lectorul avizat și de bună credință va găsi deosebite satisfacții spirituale.

Datorită acestui volum, bibliografia marelui critic de idei poate fi acum cunoscută de un public cât mai larg, ea intrând în patrimoniul de aur al literaturii și culturii române. Vor nu vor, detractorii lui Adrian Marino prin chiar reacția de iritare și indignare avută la apariția memoriilor arată că, de fapt s-au recunoscut fără tăgadă în aprecierea ce o făcea marele scriitor. Paradoxul vieții culturale de la noi!



...insist că sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice.

(Harold Bloom, Canonul occidental)

Prin dezvăluirea sa treptată sau, din contră, neașteptată, prin reconfigurarea legislației intime (fie ea mentală sau emoțională, cotidiană sau onirică), prin nevoie de înglobare sau excludere a oricărei experiențe trecute, actuale sau eventuale, citirea literaturii se apropie, oricât de straniu, desuet sau indigest ar părea acest fapt în 2010, de un fel de proces inițiativ. Oricât de mult ar miza oricare dintre literaturi pe accesibilitatea completă, vecină cu livrarea instantanee a conținuturilor din spațiile virtuale, oricât de intensă ar fi renunțarea la pretențiile, standardele și referințele culturale, în favoarea unei închideri pe care o performează autorul, literatura își găsește valabilitatea în măsura în care se întâlnește cu ideea descoperirii, a găsirii legăturilor dintre un spațiu străin și adevărurile pe care le intuim sau căutăm, a relevanței sau, din contră, a irelevanței izbitoare prin care se prezintă lumii „cititoare”.

Mai puțin important se arată a fi suportul literaturii care se schimbă și se va mai schimba, motiv de reală angoasă pentru unii, urgență firească pentru alții; nu ar fi singurul care se schimbă, dat fiind că, de câteva zeci de ani, instanțele din spațiul literaturii mor, dispar, reapar, se pulverizează, își neagă sau își redecid identitatea, dar numai pentru a găsi o nouă modalitate de a scăpa oricărei etichetări, specializate sau nu; ceea ce contează sunt punctele în care spiritul poetic (pentru a numi astfel elementul de identificare al unui spațiu a cărui catalogare completă și definitivă ar fi de-a dreptul ridicolă), se concentrează și produce modificări ale mentalităților, ale paradigmatelor, silește canoanele sau, mai bine zis, le determină să devină permeabile, deschise.

În sprijinul unor astfel de idei vin, în mod evident, atât existența unor autori, cât și alegerea lor drept repere. Este tocmai această

Spațiul poetic – câteva avataruri pentru tot și nimic

Florin Balotescu

alegere cea care pune probleme, pentru că ea nu mai ține cont neapărat de curenți, mișcări, periodizări, ci pornește de la un fapt intrinsec al operei, acela de spațiu poetic. Nu aș propune alcătuirea unui nou canon al literaturii, române sau de altundeva, ci detectarea unor mecanisme de evoluție; ar conta, în acest sens, existența autorilor (cu deosebire în plan literar) care trec mai departe de ideea de creație (ce pare să fie rolul „ancestral” al artei) și care fac din arta proprie parte a unui demers personal, de care nu se disociază prin nici o arie a comportamentului lor social sau intim. Nu este vorba despre rolul biografiei în operă, lucru îndelung discutat, și nici despre o re-evaluare a subiectivității, ci de felul în care opera literară, deși, evident, și ea o creație, nu pleacă de la ideea de „a crea”, ci de la configurarea unui sens poetic al vieții. Prin însăși esența lor, operele de care ar fi vorba „demonstrează” existența unui spațiu ale cărui intruziuni se fac vizibile și în diversele planuri ale realității; acesta este spațiul poetic.

Acest raționament nu exclude autori la care funcționează mai

degrabă modelul arhitectului, al creatorului care (re)face o lume, dar aduce în discuție rolul unor indivizi care, cel mai adesea, nu se înscriu unei anumite estetici, ci creează (dis)torsiuni ale direcțiilor literare, fie prin aceea că abordează zone puțin explorate, fie prin faptul că pun la îndoială însuși conceptul de literatură. Ei sunt cel mai adesea inclasabili, marginali, nu din perspectiva cunoașterii lor sau a prezenței într-un canon sau altul, ci prin comportamentul lor poetic-textual specific.

Astfel de scriitori par să fie cei care determină treceri spre alte zone ale realității, provocând, deci, schimbarea a ceea ce numim paradigmă. Ei nu caută autenticitatea, ci felul în care lumea, în contextul celor spuse mai sus, reușește să declanșeze, pe lângă instinctul de a crea, un instinct poetic, reflectat la nivelul creației așa-numit literare. Referințele lor nu merg într-o singură direcție, ele au cel puțin două extremități, una pleacă din realitate, cealaltă se situează într-un plan poetic a cărui existență nu se cere demonstrată și nici raționalizată (ceea ce ar egala, probabil cu negarea sa), dar care se face prezent prin chiar operele în cauză, ca mediu al lui. Acești scriitori își deschid lumea (scrisă, nescrisă...) spre o zonă nerevendicabilă într-un alt mod decât cel estetic, iar aceasta ar fi, probabil lumea ca sumă de fapte poetice. Plecând de aici, ar fi important de găsit în ce fel acești scriitori reprezintă ieșiri din paradigme, provocând modificări nu doar asupra structurii, ci și a sensului canonului, dar și felul în care operele lor au anticipat/anticipează „mișcări” din planul literaturii, dar și, de ce nu, al mentalităților.

Pentru aceste motive cu totul ipotetice și care apropie poate prea mult afinitățile personale de rigoarea impusă a criticului (cred însă cu totul în conviețuirea totală a celor două), aș pomeni mai degrabă rapid de Matei Caragiale, M. Blecher, Gellu Naum și Radu Petrescu. Din perioade diferite, de consistențe identitare și estetice și mai diferite, acești autori reprezintă,

alături de alți câțiva, elementul care face diferența, cel care legitimează posibilitatea existenței unor, așa cum le-am numit, *spații-coridor* sau *zone de ardere*, prin care se ia cumva distanță de vechile structuri, nu prin negarea lor, ci prin propunerea unei viziuni noi, a cărei miză, în afara faptului poetic în sine, este de a se face remarcată prin însăși existența sa și nu opoziție cu modele anterioare. Ar fi vorba, în cazul unor asemenea opere, nu neapărat despre mișcări de tranziție (implicit ele se constituie ca atare), ci despre zone de coagulare, de „înnoire” a paradigmei, de reordonare a istoriei literare prin ceea ce ar fi un criteriu prin excelență poetic.

În romanul crepuscular al *Crailor de Curtea Veche*, Matei Caragiale vorbea despre *ființe cari prin câte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, ațâțându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane*. Este poate lucrul care deschide această carte spre un univers în care, aproape în chip magic se întâlnesc splendoarea și nebunia, paradisul și abjecția, strălucirea și abjecția, poate după aceeași formulă care, după câteva zeci de ani și pe alt continent, l-a făcut pe Salinger să vorbească despre *love and squalor* sau, sute de ani înainte, le-a permis alchimistilor să vadă marea operă ca moarte și viață în simultaneitate. Acest univers, călătoriile crailor, devin un fel de embleme, ca să nu spunem blazoane, ale scriitorului însuși, ale celui care vrea și nu vrea să fie – sau știe și nu știe că e – obscur, transparent, liber, coerent, sfâșiat, incert, profetic, inutil sau izolat, dar și păstrând aproape ritual admirația pentru vreun vechi sau nou individ cu spirit poetic, făcând obsesia vreunui obiect sau spațiu care devine centrul lumii, iubindu-și cărțile sau arzându-le ca să găsească vreo ultimă soluție la disperările lumii, cunoscând pasiunea și acedia, extazul, dar și plictiseala extremă; asumându-și asceza sau beția cuvintelor, nu ca metafore, ci ca stări perfect reale, corozive sau salvatoare, parcurgând infernul cu sau fără

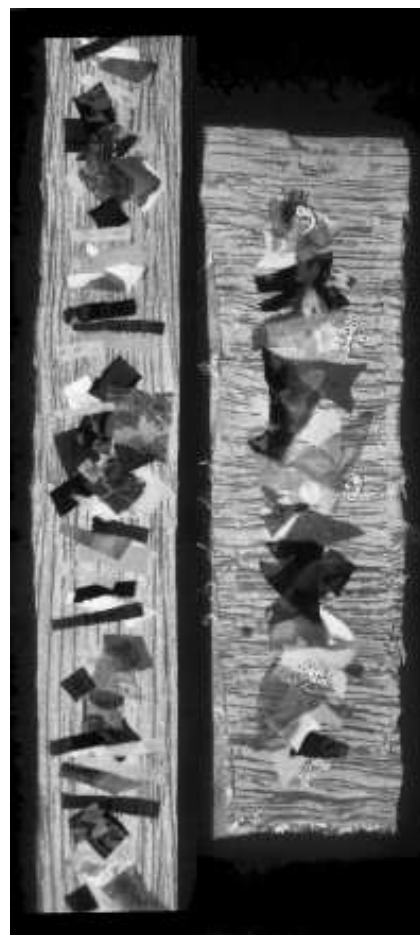
ghid, părăsindu-l vreodată sau nu. Asemenea ființe sunt și personajele sale, fiecare cu povestea sa, cu hagiul său, cu incursiunea sa într-o lume stranie; personajul din umbră este, la Matei Caragiale, scriitorul însuși, iar lumea lui, prin straniețatea ei, e lumea poetică; drumul crailor e un *drum al nebunului*, al Nebunului din jocul de Tarot care nu își permite ratarea niciuneia dintre arcanele-măști, pentru că într-una dintre ele se va fi găsit suprapunerea cu ființa sa reală.

La M. Blecher, drumul se interiorizează și devine căutarea *irealității imediate*; aceasta este prelungirea unei vederi interior-exterior supradimensionate, care vorbește dintr-o dimensiune în care lumea se reconfigurează complet, nu în numele revelării unui nou stil de a scrie, al creării unui simulacru de viață sau al unei noi subiectivități care să compenseze corporalitatea fragmentară, ci al unei necesități mai mult decât vitale de a simți. Așa cum la Radu Petrescu, în *Oceanul întors*, dar și în alte locuri, orice *carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile*; o prelungire interioară, am continua noi, a *aerului care se vede* și care devine mediu poetic de observare a lumii.

Într-un alt moment, Gellu Naum scria în *Castelul orbilor* că *Poetul a săvârșit un miracol: vocea lui este o reflexiune asupra miturilor inițiale, o erezie capabilă să sfărâme dogmele. Ea provoacă dedublarea funcțională a conceptelor simple. Ea asigură perturbațiunea necesară, îndoiala asupra ceea ce era ținut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil*. Este tocmai lucrul pe care, din altă zonă (în sensul pe care îl dăduse cândva Andrei Tarkovsky, în *Călăuza*), îl fac acești scriitori. Mai intens poate, dacă ar fi permis să spunem asta, o face poetul suprealist care, într-un mod particular, reia traversarea unui întreg spațiu intermediar, uneori numit *partea cealaltă*, alteori purtând felurite nume sau niciunul și care aduce scriitorul și cititorul în fața unei provocări uluitoare, aceea a traducerii vieții însăși prin

faptul poetic. Evident, avatarurile spațiului poetic, în această accepție, nu se opresc aici, iar peisajul contemporan nu e lipsit deloc de ele; este, din fericire, un teritoriu deschis, viu; o zonă vie.

Întrebarea care ar rămâne însă, probabil, ar fi care este înrudirea dintre acești scriitori, fiecare deja încadrat într-o epocă, într-o estetică; și adevărul este că, dincolo de inventarele unor elemente comune, pe care orice filolog îndrăgostit le-ar născoci fără întârziere, apropierea sunt aparent greu de făcut. Nu aceasta ar fi însă miza, ci tocmai capacitatea în care spiritul critico-poetic reușește să facă diferența și mai intensă; diferența care vorbește despre o realitate văzută din puncte, locuri și timpuri diferite, dar care, în cele din urmă, își face vizibile prelungirile pe care, simultan păstrând și părăsind o lungă istorie(sir)e a literaturii, nu le putem deocamdată numi decât *poetice*, iar asta tocmai pentru că, o spunea Blecher *cuvintele obișnuite nu sunt valabile la anumite adâncimi sufletești*.



Corin Braga: Reluăm dezbaterile celui de-al doilea "sezon" al întâlnirilor Phantasma. Au trecut doi ani de la ultima noastră masă rotundă, între timp am publicat un volum cu primele contribuții la dezbaterile Phantasma. Intenția noastră este de a continua cu un al doilea volum, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului 2. Invitații Phantasma*; până acum i-am avut deja ca propunători pe Basarab Nicolescu, Mircea Cărtărescu, Călin Andrei Mihăilescu și Alexandru Mușina, iar astăzi ne bucurăm de prezența unui oaspete din afara țării, din Italia, Paolo Bellini, de la Universitățile degli Studi dell'Insubria, de la catedra de Comunicare, Știință și Media. Ne-am întâlnit în cadrul rețelei de Centre de Cercetare a Imaginarului, la diverse conferințe la Milano, la Lyon... Paolo este autorul unui volum, *Cyberfilosofia del potere*, publicat în 2007, care pregătește dezbaterile noastre de astăzi. El e interesat mai ales de imaginarul social, de funcționarea colectivă a imaginilor și ideilor.

Conceptul creat de Paolo este acela de mitopie (*mythopia*), un concept format din îmbinarea a două cuvinte, cuvântul *mit* și cuvântul *utopie*. Cum în ultimii ani am studiat conceptul de utopie și, de asemenea, un mit foarte puternic, acela al grădinii Edenului, așa încerca să fac o prezentare introductivă a fundalului cultural al mitului grădinii Edenului și al utopiei. Ca *topos* în cultura europeană, utopia este succesoarea grădinii Edenului. Această continuitate a fost deja observată de Jean-Jacques Wunenburger, care afirma că grădina Edenului și utopia sunt variante ale aceluiași arhetip, *le lieu idéal*, locul ideal, *le lieu rêvé*, locul visat. Cu toate acestea, știm foarte bine că utopia a fost receptată începând din Renaștere ca un gen literar complet nou, ca o temă distinctă față de bazinul semantic al Evului Mediu. Știm și motivul pentru care s-a întâmplat acest lucru: erudiții Renașterii au vrut să semnalizeze foarte clar diferențele față de Evul Mediu, așa că au promovat ideea că, așa cum o arată și numele,



Paolo Bellini: Mitopia

În 28 aprilie 2009, la Centrul de cercetare a imaginarului de la Facultatea de Litere, s-a desfășurat o dezbateri Phantasma în jurul unui concept propus de cercetătorul italian Paolo Bellini de la Universitățile degli Studi dell'Insubria din Italia. Textul său, intitulat "Conceptul de Mitopie și civilizația tehnologică" (publicat în *Caiețele Echinox*, nr. 16/2009), se ocupă de civilizația globalizată contemporană. El pleacă de la ideea că noile "mituri" și scenariile explicative ale lumii reflectă tot mai mult evoluția spectaculoasă a tehnologiilor și a sistemului media. Asistăm la o colonizare tehnică a umanității, atât la nivel mental și cultural, cât și la nivel material și corporal. Pentru a descrie îmbinarea între aspectele fantastice, mitice, și cele proiective, utopice, ale acestei viziuni complexe, Paolo Bellini creează conceptul oximoronic de "mitopie".

Renașterea reprezintă o ruptură față de cultura medievală creștină precedentă. Astfel încât ei au fost interesați să sublinieze diferențele și să mascheze continuitățile față de Evul Mediu.

Studiind cele două subiecte, cred că pot demonstra că există o continuitate clară între grădina Edenului, sau paradisul terestru, și utopie. Cum poate fi demonstrată această continuitate? De pildă, în Evul Mediu, clericii au încercat să demonstreze existența literală a paradisului terestru punându-l pe hărțile care reprezentau lumea. I-au fost atribuite diverse locații; unii afirmau că paradisul terestru se găsește în Orientul îndepărtat, la marginea lumii cunoscute (*oecumena*), dincolo de China sau de Indiile fabuloase; alții plasau paradisul mai degrabă în sud, în Africa, la izvoarele Nilului, sau chiar în emisfera sudică, într-o insulă, așa cum Dante plasează paradisul terestru pe vârful muntelui Purgatoriului la antipodii Ierusalimului; alții au scris că paradisul terestru se află undeva la vest, pentru că asimilasera mitologia celtică, mitologie care plasa Avalonul undeva spre apus, cum se întâmplă în poemul *Pantheon* al lui Gottfried de Viterbe; alții au situat paradisul terestru în Hiperboreea, din cauza tradiției provenind din Antichitate care presupunea că locuitorii Hiperboreei sunt oameni foarte înțelepți, deci paradisul terestru ar fi trebuit să se găsească acolo; un autor plasează paradisul terestru chiar în Franța; în Renaștere, o întreagă serie de erudiți catolici și protestanți au propus, pe baza unor analize filologice și geografice amănunțite, ca locație a paradisului Orientul Apropiat, undeva în Mesopotamia, sau în munții Armeniei sau în Palestina. De ce vă spun toate acestea? Pentru că genul utopic, care este moștenitorul literaturii medievale de călătorii inițiatice, își plasează cetățile ideale în aceleași locuri în care era plasat paradisul terestru în literatura medievală. Nu este poziționare, din cele menționate anterior, care să nu fi fost reluată de vreun utopist sau altul. Așadar, există o continuitate evidentă între cele două teme, mai mult se poate demonstra că literatura călătoriilor extraordinare din secolele XVII-XIX, până la Jules Verne, e construită pe aceleași pattern-uri și folosind aceeași grilă și aceleași

locații pe care le utiliza literatura despre paradistru terestru din Evul Mediu. Toate rasele monstruoase, toată flora și fauna exotică și mirobolantă, toate elementele de scenariu ce țin de schema inițiativă a călătoriilor fantastice ale Evului Mediu sunt moștenite de scrierile utopice. Există, prin urmare, o continuitate de fundal între cele două subiecte.

Cum spuneam mai înainte, erudiții Renașterii au încercat să sublinieze diferențele care separă Renașterea de scrierile ce țin de Evul Mediu. Într-adevăr, putem construi o serie de distincții tipologice între paradisul terestru și utopie. Cred că cea mai importantă constă în faptul că paradistru terestru e o construcție a lui Dumnezeu, în timp ce utopia e o creație a omului. Avem aici distincția principală dintre teocrația și teologia Evului Mediu și umanismul și antropocentrismul Renașterii. Nu este însă singura distincție. Pentru a vorbi de paradisul terestru, trebuie să folosești elemente ce țin de gândirea vrăjită (*pensée enchantée*), trebuie să utilizezi imagini ale miraculosului, și asta pentru că grădina Edenului ține de supranatural, e creată de Dumnezeu, iar miracolele, creștine sau păgâne, coagulează pe hărți acolo, în jurul grădinii Edenului. Pentru utopie, în schimb, nu mai avem o dimensiune supranaturală, ci una terestră, contingentă sau immanentă. Ne aflăm în natură – nu natura exterioară, ci natura umană, utopia este un artifact, de sorginte naturală și socială. În acest fel putem separa grădina Edenului și utopia în funcție de o gândire religioasă respectiv alta rațională. Această distincție a fost observată de alți autori care au tratat subiectul utopiei, care au accentuat faptul că, pentru a descrie sau a construi o utopie, trebuie să aplici metoda carteziană de gândire logică. Orice utopie e construită în jurul unei idei platonice de tipul statului ideal. Așadar, aceste două tipuri de gândire, mitul și utopia, au mers pe drumuri diferite... până acum, când Paolo ne propune să le combinăm, să regăsim punctul de convergență a mitului ca

poveste fantastică, supranaturală, despre zei sau eroi nu întru totul umani, și utopie, ca un construct social, bazat pe rațiune și geniu.

Dincolo de această introducere, aș mai vrea să adaug că utopia a funcționat ca o compensație pentru Paradisul pierdut. Știm cu toții că grădina Edenului a fost închisă după comiterea păcatului original, iar Dumnezeu a pus heruvimi cu săbii de foc la intrare; în literatura medievală, vedem această interdicție la lucru în momentul în care diverși călători străbat India, Asia și ajung în apropierea paradisului terestru, dar nu le este permis să intre. În teologia creștină, orice încercare de a intra în Paradisul terestru, în această viață, compromite mântuirea în cealaltă viață, deoarece promisiunea cristică se referă la paradisul ceresc și nu la cel pământesc. Utopia este un vis frumos, o fantasmă compensatoare prin care oamenii vor să redeschidă grădina pierdută; dacă Dumnezeu nu este dispus s-o facă, dacă El nu le permite accesul în Eden, iată că oamenii își construiesc propria grădină terestră, un paradis social, colectiv. Pentru Biserică, evident această idee era o erezie, mulți dintre autorii de utopii fiind considerați eretici, pentru că nu se bazau pe scrierile bisericești, pe mesajul lui Isus, pe mântuirea prin Christos, și ofereau un alt tip de salvare, diferită de cea ecleziastică, o mântuire laică, chiar păgână, în care oamenii locuiesc ca Adam și Eva în într-un loc ce seamănă cu grădina Edenului, dar în afara păcatului original. Unul dintre capetele de acuzare ale Bisericii împotriva utopiei era acela că oamenii care locuiesc în utopii sunt în afara păcatului original și prin urmare nu au nevoie pentru mântuire de Christos și Biserică.

Am făcut acest expozeu istoric despre grădina Edenului și utopie pentru a arăta diferențele dintre ele și căile diferite pe care o ia fiecare, căi care într-un fel sunt simptomatice pentru schizoidia culturii noastre dezvrăjite, în care religia și gândirea mitică sunt considerate erori de către gândirea rațională, intelect și logos. Întrebarea care se pune este dacă

această distincție nu e cumva depășită azi. Trăim oare într-o epocă în care conceptele de *mythos* și *logos* ar trebui să fie din nou înțelese împreună?

Mit și utopie

Paolo Bellini: Se pare că în civilizația contemporană avem în mod normal doi poli ai narațiunii: polul mitului și polul utopiei. De ce? Fiindcă mitul ține de o tipologie narativă care arată și explică originile unui lucru, cum este cosmosul sau universul. În scrierile antice, mitul e o narațiune care arată cum este făcut sau creat un lucru sau o ființă, spre exemplu omul. Utopia e diferită, pentru că nu pleacă de la zero, ci de la ceea ce preexistă; ea încearcă să transforme realitatea, să construiască un model pentru o realitate nouă, mai bună decât realitatea existentă. Se poate vorbi de utopie cu referire la idealismul lui Platon, dar utopia nu este întotdeauna o lume ireală, un paradis pe care nu-l putem ajunge; utopia e în general un model realizabil în civilizația industrială contemporană. Am încercat să înțeleg narațiunea care formează valorile civilizației noastre și, mai mult, să înțeleg originea și viitorul acestei narațiuni. Schematic spus, originea este explicată de mit, iar viitorul este descris de utopie. Avem de-a face, așadar, cu o narațiune descriptivă a lumii noastre care propune o explicație a originilor, o explicație deschisă, cu scopul de a produce o acțiune [*performance*] în vederea producerii viitorului. Să luăm ca exemplu teoria evoluționistă. Ce este teoria evoluționistă? Este o narațiune care vorbește despre om, despre nașterea omului în lume. În cazul ei, originea omului nu se datorează lui Dumnezeu, nu ține de ceva supranatural, care este responsabil pentru nașterea omului. De asemenea, nu există un sfârșit al narațiunii. Faptul că nu există un scop final, bine orientat, al rasei umane, face ca omul să poată fi studiat și îmbunătățit cu ajutorul manipulării codului genetic. Avem și o imagine în care converg aceste elemente de paradigmă: ||

omul să poată fi studiat și îmbunătățit cu ajutorul manipulării codului genetic. Avem și o imagine în care converg aceste elemente de paradigmă: omul să poată fi studiat și îmbunătățit cu ajutorul manipulării codului genetic. Avem și o imagine în care converg aceste elemente de paradigmă: aceea a cyborgului. Este o imagine vehiculată de literatura contemporană, deseori de literatura science-fiction sau de film, dacă ne referim la *Matrix* sau, în general, la filmul contemporan care se referă la viitor – de pildă, *Existenz* al lui Cronenberg. Acest film prezintă un om care nu mai este om, un om colonizat de o mașinărie tehnologică, un om a cărui origine stă în manipularea codului genetic, așa cum se regăsește și în romanul lui Philip K. Dick, *Visează androizii ei electrice?* Sau în *Gattaca*. O asemenea poveste nu este un mit și nu este nici o utopie, ci un concept oximoronic care le îmbină pe ambele. Pentru mine, acest concept oximoronic structurează orizontul nostru de valori. Pe el l-am numit *mitopie*.

Ruxandra Cesereanu: Am o întrebare: De ce insiști pe figura oximoronului, a opoziției?

Paolo Bellini: Mi se pare că această figură retorică explică bine semnificația mitopiei, deoarece îmbină semnificația celor doi termeni aflați la poli opuși.

Călin Teușan: Cum spunea Corin, până acum au existat două feluri extrem de diferite de a înțelege funcțiile mitului și ale utopiei, și probabil de aceea Paolo crede că „mitopia” ca termen pune împreună două concepte foarte diferite în ceea ce privește funcția lor culturală.

Ruxandra Cesereanu: Ar fi totuși o problemă. În cadrul termenului hibrid de „mitopie”, utopia poate trimite în mod evident la o „eutopie”, dar și la o „distopie”.

Paolo Bellini: Da, avem distopie dacă vrem să prezentăm o realitate negativă al cărei rău și disfuncționalitate se poate agrava în viitor.

Ruxandra Cesereanu: Atunci, de ce nu putem vorbi de *coincidentia oppositorum*?

Paolo Bellini: Da, se poate face. Într-un alt text al meu vorbesc despre *complexio oppositorum*, *coincidentia oppositorum*. În textul de acum despre Mitopie folosesc conceptul mai general de oximoron.

Corin Braga: Oximoronul nu e o schemă filozofică, precum *coincidentia oppositorum*, ci una retorică, una care aduce împreună termenii opuși.

Doru Pop: Am impresia că vorbim despre două structuri narative care nu sunt în mod normal în relație conflictuală una cu alta. Corin Braga a descris natura tranzitorie a mitului paradisului înspre utopie. Aș sugera să nu vorbim de o contradicție, ci pur și simplu despre două structuri narative care se dezvoltă în contexte istorice diferite, ca alternative, fără a fi conflictuale. Și poate tocmai despre acest aspect vorbea Ruxandra Cesereanu: o dată ce vorbim despre contradicție, punem termenii într-o relație de opoziție; întrebarea mea, prin care mă alătur Ruxandrei, este aceea dacă nu cumva vorbim chiar despre structuri narative care sunt legate una de alta, nu opuse; ele se referă în fond la aceeași problemă umană, fără a fi neapărat în conflict. De pildă, teoria marxistă a fost pentru mai mult de un secol doar o utopie, propunând un paradis mitologic și în același timp rațional, pe când, în practică, marxismul s-a dovedit a fi ceva complet diferit de narațiunea care îl descria. În același timp, marxismul din sud-estul Europei, după căderea comunismului, își recâștigă puterea narativă.

Corin Braga: Și pe cea utopică.

Doru Pop: Da, și pe aceea utopică. Magia utopică a marxismului ne bântuie. Aș întreba, așadar, dacă e vorba de doi termeni opuși luați împreună, sau e vorba despre o narațiune nouă, postmodernă...

Paolo Bellini: Am putea vorbi și la Marx de o mitopie. Diferența față de mitopia contemporană constă în aceea că Marx nu funcționează, în timp ce mitopia cyborgului sau mitopia lui Barak Obama poate să funcționeze.

Doru Pop: Poate să funcționeze, dar funcționează cu adevărat?

Paolo Bellini: Mitopia e ceva ce poate funcționa, care poate structura societatea. De exemplu, atunci când Marx este pus în practică, putem vorbi de o mitopie. Atunci când Marx este exclus din practica zilnică, vorbim doar de o utopie.

Laura Pavel: Așadar, puneți mai degrabă accentul pe termenul de „origine”, pe stadiul originar al unui fenomen, în opoziție funcțională cu acela de „viitor”. Pe de altă parte, înțeleg că mitopia este ceva performativ, ceva a cărui esență este să fie pus în aplicare, în societate, în timp ce utopia ar fi doar un gen literar sau o fantasmă care nu are tangențe cu realul, care nu poate fi pusă în practică.

Paolo Bellini: Să luăm utopia lui Tommaso Campanella. Utopia lui Campanella e un model care nu poate funcționa corect. Această utopie e un model din care ne putem inspira, care ne poate ghida acțiunile, dar pe care nu-l putem pune în aplicare în realitate. Mitopia, în schimb, e ceva real sau realizabil.

Mihaela Ursa: Cum ați realiza o mitopie bazată pe Campanella? Ce ar trebui făcut cu o utopie pentru a fi transformată în mitopie? Totul ține de posibilitatea de a pune în practică?

Paolo Bellini: În cazul lui Campanella, ai nevoie de ceva ce textul nu conține, și anume o narațiune despre originile orașului. Această narațiune nu există, există doar prezentarea orașului, doar orașul ideal. În sursele platonice, de pildă, ai putea găsi, trebuie să gândesc mai focalizat problema, dar există o mitopie în *Republica* lui Platon, și asta pentru că în *Republica* găsim o narațiune despre nașterea cetății. Iar relatarea nașterii cetății este coerentă cu contextul indo-european, pentru că respectă tripartita funcțională desoperită de Dumézil în civilizațiile antice și este omoloagă cu structurile pe care le regăsim în Evul Mediu în centrul și nordul Europei. Cele trei figuri, preotul sau filosoful, războinicul și

producătorul, din *Republica* reproduc mitul de origine al societății indo-europene.

Doru Pop: În termenii practicii politice, a praxisului în sensul dat de Marx, înseamnă că putem descrie Statele Unite ca o mitopie. Avem, pentru început, mitul de origine, narațiunea părinților fondatori, apoi ficțiunea orientată înspre viitor, în sensul țării perfecte, a societății perfecte. L-ați menționat pe președintele Obama; cum ați descrie discursurile lui în ceea ce privește recuperarea narațiunii părinților fondatori și promisiunea unui viitor prosper care vine din aceeași tradiție?

Paolo Bellini: Pentru mine, discursul lui Obama se încadrează perfect în termenul de mitopie. El apelează la mitul originilor din cultura Statelor Unite, se ia pe sine și se așază în interiorul mitului originilor. Propune așadar o revenire la vechiul mit al construirii Americii.

Doru Pop: De acord, însă în acest caz vorbim doar de aspectul propagandistic al mitologiei. Dacă întreaga colonizare a Americii se bazează pe mitul paradisului, Eldorado, fântâna tinereții veșnice, mituri ce erau propagate în țările europene, unii dintre pelerinii care au părăsit Europa au folosit aceste mituri cu scopul de a genera acțiuni sociale. Deci, întrebarea rămâne aceeași: nu vorbim exclusiv despre latura propagandistică a mitului? Pentru că atunci când asociem promisiuni de viitor cu un mit al originilor vorbim de utilizarea manipulatorie a mitului.

Relee, tehnologii, discurs

Paolo Bellini: Pentru a răspunde întrebării, trebuie să diferențiem între comunicarea în contemporaneitate și comunicarea în trecut. Azi, cu ajutorul computerului și al rețelelor, avem noi posibilități de comunicare. Care sunt acestea? Prin *web*, avem de-a face simultan cu un „eu” și un „noi”, iar aceste două dimensiuni tind să se acopere reciproc; în plus, structura mentală a unui om care folosește noile tehnologii este cu totul alta decât aceea a unui om din trecut, care utiliza preponderent

dimensiunea orală a comunicării. În această nouă structură mentală, Eu dialoghez cu Celălalt, dar nu un Celălalt empiric, ci unul înglobat în sistemul comunicațional. Ce este Obama? El este un star al sistemului comunicațional, e un om virtual, nu e un om empiric. Desigur, el există și ca un om empiric, însă pentru cei care votează e un om virtual, unul care poate reflecta orice Eu individual. *Yes, we can* sau *Change we can believe in* – ce înseamnă? *Yes, we can*? Ce anume putem? Întrebarea rămâne deschisă, rolul ei e să fie permanent deschisă. *Yes, we can* lupta pentru drepturile homosexualului, *Yes, we can* milita pentru drepturile omului de culoare, *Yes, we can* pentru drepturile indianului nativ, *Yes, we can* pentru noua economie, iar ca votant, aș putea gândi *Yes, I can*, împreună cu Obama. Acesta e un mesaj deschis, care vrea să reflecte fiecare Eu din societate într-un Noi mai amplu. În mod normal, societatea neoliberală se bazează pe individ. În cazul lui Obama, această individualitate e înglobată într-o tipologie care depășește Eu prin Noi.

Doru Pop: După cum înțeleg lucrurile, am putea face o trimitere la o carte recent apărută, *The Rebirth of Argument*, ce tratează campania lui Barak Obama din perspectiva analizei de discurs. Personal, în această direcție aș merge cu interpretarea. Cred că o dată cu apariția lui Obama pe scena politică internațională asistăm la o renaștere a argumentării, în sensul clasic al retoricii. Asistăm la renașterea propagandei, în sensul pe care aceasta îl avea înainte de, să spunem, utilizarea termenului de către comunism și transformarea lui în instrument social malign. Cred că aceasta se aplică mai bine cazului Obama. Întrebarea mea este aceasta: cum putem dovedi că avem de-a face cu asocierea a doi termeni presupus conflictuali, în cadrul contemporan, din moment ce, am eu impresia, o dată cu Obama mai degrabă ne întoarcem în timp decât ne orientăm spre viitor? Cum ați descrie această întoarcere în

trecut ca o mișcare înspre viitor?

Paolo Bellini: Cred că dimensiunea de viitor ține de schimbarea presusă de faptul de a crede. Putem vorbi de propagandă, fiindcă într-adevăr nu știu dacă Obama chiar vrea să facă ceea ce promite. Dar înțeleg cum operează Obama cu sistemul de valori. Schimbarea și credința în schimbare sunt conceptele care pun campania lui Obama în viitor. Avem puterea să ne schimbăm dacă credem în valorile noastre tradiționale. În același timp, ne schimbăm și schimbăm o dată cu noi valorile tradiționale; luăm ceva străin de tradiția americană și asimilăm acel ceva în tradiție. De pildă, atunci când McCain le vorbește alegătorilor, el spune următoarele: „votați pentru mine, fiindcă eu cred în individ, în democrație și în puterea individuală a visului american”. Obama e diferit, el nu vorbește doar de individ, ci despre o forță colectivă; această diferență îl așază pe Obama în viitor. Pentru american, e foarte greu de înțeles conceptul de colectivitate, așa cum noi îl folosim în Europa, unde avem conceptul de națiune. În America e diferit, conceptul e o noutate care deschide spre viitor.

Doru Pop: Sunt în continuare sceptic că acest tip de mesaj, o renaștere a colectivismului în spiritul american, reprezintă o deplasare înspre viitor. Suntem martori la renașterea unei noi stângi, la renașterea unei noi abordări economice, o renaștere care a integrat concepte care nu sunt specifice tradiției liberale. John McCain a încercat să dezvolte o mitologie a liberalismului clasic, în timp ce Obama încearcă să profite de pe urma unei mitologii de stânga, care este asemănătoare aceleia a New Deal-ului lui Roosevelt și care se bazează pe capacitatea americanilor ca și comunitate de a se regenera. Aș spune din nou că aceasta este o proiecție înspre trecut, și nu una înspre viitor. Cum ați comenta faptul că Obama recuperează mitologii care deja au funcționat pentru spiritul american?

Paolo Bellini: Trebuie să aduc 13

În discuție o frază a lui Obama: „Poporul american este pregătit să se unească și să aleagă un viitor nou, mai bun pentru America... Am o viziune pentru acea America bazată pe valorile tradiționale care au făcut din țara noastră cea mai bună speranță de pe Pământ, valori care mi-au fost transmise în ultimele 18 luni de pe verandele fermelor, din biserici și în întâlniri municipale. Oamenii pe care i-am întâlnit știu că guvernul nu ne poate rezolva toate problemele, și nici măcar nu se așteaptă la așa ceva. Ei cred în responsabilitatea personală, în muncă și în încredere. Lor nu le place să li se cheltuiască nechibzuit banii din taxe.” Ce este acesta? Un proiect pentru viitor, chiar unul biopolitic. Dacă citiți printre rânduri, puteți regăsi un proiect biopolitic, în terminologia lui Antonio Negri. Ce este bioputerea? Bioputerea este un tip de putere care regularizează viața din interior, urmărind-o, absorbind-o și rearticulând-o. Puterea poate obține un control efectiv asupra vieții, a populației, doar atunci când ea devine ceva integral, ceva reunit cu viața și societatea. Obama vorbește despre un proiect biopolitic. Atunci când evocă mitul întemierii Americii, el o face pentru că în acest mit există deja toate tipurile de acțiune posibilă, în timp ce mitul liberal își bazează previziunile despre viitoarele acțiuni pe natura individuală, umană.

Dezvrăjire și revrăjire...

Călin Teuțișan: Aș merge ceva mai departe, dincolo de aceste considerații politice. Mai întâi, însă, țin să spun că eseul pe care l-ați propus mi se pare extrem de interesant, iar conceptul îmi place. E cumva, acest text, parte a unui volum mai extins?

Paolo Bellini: Nu.

Călin Teuțișan: Nu încă, probabil. Oricum, formularea conceptului de „mitopie” și unghiul dvs. de abordare teoretică deschid foarte multe alte arii colaterale de analiză, cum am văzut deja în cazul discursului politic. Mă interesează acum o discuție asupra posibilităților „estetice” ale

acestui concept. Mitul, de pildă, este o narațiune mitico-estetică, una mistică, în fapt, și spirituală; utopia este o narațiune literară și estetică. Ce „comportament” are mitopia în raport cu funcția estetică? Cărei epoci istorice sau culturale i s-ar putea aplica? Să fie un concept al modernismului și/sau postmodernismului, epoci ale electricității și ale ciberneticii? Cât de departe merge înapoi, în timp, acest concept? Se poate aplica la Antichitate, sau la romantismul secolului al XIX-lea, la barocul secolului al XVII-lea sau la Evul Mediu? O altă întrebare: este *Matrix*, filmul, o mitopie? Este el descrierea unei mitopii? Nu cumva acolo, în *Matrix*, o mitopie vorbește despre sine și se descrie? Este *Eu, robotul* al lui Asimov o mitopie? Dacă părăsim domeniul politicului sau al economicului, cât de creativă din punct de vedere estetic poate fi o mitopie? Ce fel de narațiuni poate ea constitui, în termeni de valoare estetică, dincolo de valoarea practică, cotidiană? Dacă se aplică, de pildă, la Antichitate, cum ar putea mitopia să modifice o lume deja articulată stabil și, deci, perfectă în toate relațiile ei, în toate componentele ei? Cum ar putea o mitopie să schimbe prin valori utopice, care sunt valori de transformare, o realitate contemporană zeilor, în cazul Greciei, de exemplu? Cum ar interacționa cu lumea mitică?

Corin Braga: Doar un scurt comentariu: aș spune că *Matrix* nu e o mitopie, e o mistopie, o combinație între mit și distopie.

Călin Teuțișan: De acord, dar principiul e același, el funcționează indiferent dacă e vorba de semne diferite: plus (utopie) sau minus (distopie). Ceea ce mă face să revăd și ideea despre care vorbeai mai devreme, Corin, și anume cea de „dezvrăjire” a lumii, pe care ai pomenit-o în introducere. E mai dificil de susținut teoria „dezvrăjirii” dacă luăm în considerare cât de „vrăjită” e *imaginea* în societatea contemporană. *Imaginea* funcționează deja, cred, ca suport al unei noi religii. Începând cu media (mai ales cu fenomenala televiziune) și cinematografia, și terminând cu *imaginea* despre sine

a unui individ, ca rezultat al propriei construcții (fantasme?) psihosociale. Cred că aceasta este noua religie a contemporaneității.

Corin Braga: Da, ai perfectă dreptate, și vorbești despre revrăjirea postmodernă a lumii. Dezvrăjirea lumii este de asemenea un construct, o viziune asupra istoriei, o viziune bazată pe ideea că rațiunea singură deține adevărul, nu însă și religia, mitul, mistica etc. Aceasta nu înseamnă, desigur, că modernismul este o epocă cu totul rațională, în cadrul lui coexistă și alte moduri de gândire și de imaginație, dar gândirea dominantă a culturii moderne este aceea care respinge...

Călin Teuțișan: ... ceea ce este „vrăjit”.

Corin Braga: Exact. Or, în zilele noastre, o dată cu criza modernității, vedem că pattern-ul rațional se depreciază, ceea ce face posibilă revenirea unei gândiri mitice, revrăjirea lumii.

Călin Teuțișan: Din câte am observat eu, reacția contemporană la imagine este identică cu vechea reacție față de zei, reprezentând același tip de atracție compulsivă înspre ceva ce lipsea, probabil, de prea multă vreme, o dată cu moartea zeilor.

Paolo Bellini: Mai întâi, când vorbim despre *Matrix*, vorbim despre o utopie în negativ. Este vorba de o lume care are la bază un mit al originii și un anume tip de dezvoltare tehnologică, în negativ (în negativ pentru rasa umană). În finalul filmului, putem regăsi elementul principal al unei mitopii, și anume legătura complexă dintre om și mașină. Eroul este un produs al mașinii, în timp ce mașina nu poate funcționa fără om, care livrează mașinii energia. Mașina, în final, garantează omului o lume în care el poate locui. Așadar, totul depinde de punctul de vedere. Dacă privești lucrurile dintr-un punct de vedere conservator, *Matrix* e o mitopie negativă. Dacă privești lucrurile dintr-un punct de vedere progresist, *Matrix* e o mitopie autentică, bună pentru om și mașină.

Călin Teuțișan: Deci *Matrix* este o mitopie, până la urmă.

Paolo Bellini: Da, da. Cealaltă întrebare este despre mit și

crearea lumii.

Ruxandra Cesereanu: Despre aplicarea conceptului de mitopie în trecut.

Oameni și (dumne)zei

Paolo Bellini: Da, trecutul mitopiei. Mitopia este posibilă atâta timp cât ai un mit despre crearea a ceva, a lumii, în general, dar nu de către un zeu, pentru că așa se restrâng limitele acțiunii. Dacă am fost creat de un zeu, el este mai puternic decât mine, iar eu pot face foarte puține pentru a modifica creația. Acesta e argumentul Evului Mediu pentru faptul că omul nu poate zbura: dacă ar fi fost menit să zboare, omul ar fi primit o anatomie corespunzătoare. Existența lui Dumnezeu dă implicit și limitele omului. Așadar, acolo unde există un zeu, nu poate exista o mitopie. Vorbesc de un zeu în sensul creștin. Acolo unde există mai mulți zei, ca în mitologia greacă, și unde zeii nu sunt la fel de puternici precum zeul creștinătății, nu sunt atotputernici, ei sunt în competiție între ei și câteodată chiar cu un om, cu un erou. De exemplu, Herakles este în competiție cu zeii, cu Hera, mai precis. Și câteodată Herakles câștigă. În timp ce în religiile Cărții, în Creștinism, în Islam, în monoteism în general, e imposibil să lupți cu zeul și să câștigi. Atunci când, de pildă, Moise vrea să-l vadă pe Dumnezeu, Dumnezeu îi spune: „Nimeni nu mă poate vedea și să rămână în viață.”

Doru Pop: Dar Iacob s-a luptat cu îngerul lui Dumnezeu și a fost desemnat câștigător.

Paolo Bellini: Iacob este totuși un personaj căruia Dumnezeu îi trasează destinul. Nu știu dacă îl putem considera un învingător.

Doru Pop: Încercam să dau exemplul unei figuri iudeo-creștine care se luptă cu Dumnezeu și îl învinge.

Paolo Bellini: Aceasta se întâmplă doar fiindcă Dumnezeu a dorit să piardă. E puțin diferit atunci când nu există o panoplie de zei; în iudaism, creștinătate sau islam, poți câteodată lupta cu zeul, câteodată chiar să învingi, dar totul se petrece în interiorul unui plan

suprem în care a fost prevăzut dacă pierzi sau câștigi.

Doru Pop: În plus, viitorul nu aparține omului, ci zeilor.

Paolo Bellini: Așa e, el aparține zeilor. De pildă, în mitologiile antice, destinul este ceva pe care zeii nu îl pot schimba. Zeii sunt forțe de partea destinului. Poate doar Zeus, atunci când învinge titanii. Prometeu chiar îi spune, „dacă nu acționezi în felul următor, va veni o forță care este mai puternică decât tine”.

Călin Teuțișan: Revenind la una dintre întrebările mele, este filmul singura formă prin care mitopia se poate exprima estetic în societatea contemporană?

Paolo Bellini: Nu, cred că nu. Filmul nu e singurul mod. Calea principală de expresie a mitopiei este prin noile tehnologii. Nu forma structurală a mitului contribuie neapărat la mitopie, ci noile media, în care putem vedea un proiect interactiv, continuu. Nu e o problemă ce ține de o narațiune singulară, ci o problemă de structură. Trăim într-o eră care are nevoie de mașini, iar mașinile sunt cele care aduc mitopia omului, mașinile care se schimbă o dată cu structura noastră mentală, cu *forma mentis*. Comunicăm cu ajutorul mașinilor, și McLuhan a spus cândva că „the medium is the message”.

Laura Pavel: Cred că din perspectiva noului model cultural, incluzând noile tehnologii, problema este cu mult mai vastă, și ar comporta o discuție foarte lungă, ce ține de cyberfilozofie. Întreaga perspectivă estetică se schimbă, din moment ce mesajul se schimbă. Din moment ce lumea virtuală este pentru dvs. lumea-cadru pentru afirmarea mitopiei, discuția estetică se pune în alți termeni.

Paolo Bellini: Interesantă întrebare, pentru că, într-adevăr, întreaga discuție despre ceea ce este frumos și ceea ce nu este s-a schimbat. În ce sens s-a schimbat, e dificil de spus. De pildă, în epoca barocă, în Italia să spunem, bisericile medievale, deoarece în acea epocă „medieval” nu însemna ceva de bine, au fost acoperite cu o fațadă

barocă, în rest fiind însă păstrate intacte. Acesta e un lucru remarcabil, pentru că, iată, frumosul este și ceea ce am creat nou, și ceea ce am conservat din trecut. Suntem obsedați de restaurare, de a conserva lucrurile așa cum sunt, așa cum au fost. Atunci când avem de-a face cu ceva nou, privim lucrurile și nu știm dacă sunt frumoase sau nu.

Mihaela Ursa: Din câte înțeleg, mitopia nu poate ține de o singură narațiune și nu poate fi doar un produs estetic, artistic. Dar în înțelegerea mea, care poate fi greșită, ea seamănă cu acel concept al lui Foucault, de practici culturale. Așadar, mie mitopia îmi evocă un proiect geometric, imaginar, ceva cu posibilități practice, care mă trimite la un trecut mitic. Există o afinitate reală între conceptul de mitopie și acela de practici culturale? Și încă o întrebare: conceptul de *machines désirantes*, de mașini doritoare al lui Deleuze și Guattari, care sunt destul de asemănătoare cu descrierea pe care o faceți noului om mitopic, poate să se aplice aici?

Paolo Bellini: Cred că mitopia este un proiect care pune omul deasupra binelui și răului, deasupra esteticului și non-esteticului. Cred că cea mai apropiată imagine este cea a lui *Übermensch*, Supraomul lui Nietzsche. Mitopia nu e doar o structură culturală, e ceva mai mult, o structură mentală, e o structură mentală diferită, o *forma mentis* diferită de cele anterioare. Nu este pur și simplu un produs cultural, ca atâtea altele. Ea este neapărat legată de tehnologie, de noile tehnologii, și de mutațiile pe care acestea le produc asupra individului și colectivității. Nu putem înțelege mitopia dacă nu înțelegem problema noilor tehnologii și a tehnologiei în general.

Doru Pop: Acesta e un fel foarte determinist de a pune problema. Vine, într-adevăr, dintr-o lungă tradiție, l-ați menționat pe McLuhan, într-o concepție conform căreia tehnologia schimbă structura mentală. Deși îmi plac acele studii despre comunicare, a utiliza determinismul tehologic 15

pentru a explica cum funcționează societatea...

Paolo Bellini: Nu, nu cred că e o viziune deterministă.

Doru Pop: Ba da, trebuie definită ca deterministă, pentru că vă bazați teoria pe o credință (în sens de încredințare conceptuală) conform căreia tehnologia schimbă structura mentală, iar acesta este determinism.

Paolo Bellini: Tehnologia schimbă structura mentală, dar nu o schimbă unidirecțional. O poate schimba în direcții diferite. Nu știm care direcție este cea optimă. Acesta nu este determinism, mai degrabă am putea vorbi de o structură similară vaselor comunicante. Mai multă tehnologie, mai multe diferențe. Nu doar o singură diferență.

Doru Pop: În continuare cred că e vorba de un determinism tehnologic. Punctul de vedere de la care porniți este tocmai acesta, tehnologia are un impact asupra felului în care gândesc oamenii. Și în acest caz e vorba de determinism, chiar după definiția clasică. Într-un fel, sunt de acord că există o legătură, dar întrebarea mea este următoarea: această abordare, fie ea deterministă sau nu, presupune că tehnologia schimbă felul în care vedem lumea, structura mentală; dar dacă lucrurile stau invers, nu este tocmai această *forma mentis* cea care generează tehnologii pentru a ne permite să înțelegem lumea, pentru că într-un alt fel nu am putea s-o controlăm, să controlăm realitatea, multiplicitatea de imagini, mituri etc? De pildă, pe Internet, avem milioane de pagini, milioane de narațiuni care se desfășoară continuu în același timp. Ce altceva este Internetul decât un mijloc de a ne iluziona că deținem controlul? Avem o întrebare, vrem răspunsuri, căutăm pe Google și avem impresia că avem adevărul, deși în realitate Google ajunge doar la 10 sau 20 de procente din paginile disponibile pe întreg Internetul. Așadar, întrebarea mea: nu e cumva iluzoriu să ne imaginăm că lucrurile stau într-un fel, atunci când ele ar putea să fie exact opusul, așa cum s-a întâmplat în exemplul cu Obama,

în care, în loc să afirmăm că revenim la ceva anterior, presupunem că evoluăm spre viitor? Ne întoarcem doar spre trecut, spre acea dorință ca noi, oamenii, să deținem din nou controlul? Poate fi o întrebare deschisă.

Nomadism virtual

Paolo Bellini: Pentru a putea răspunde, trebuie să cădem de acord asupra unei corespondențe istorice. La început, după paleontologi și antropologi, au existat populații nomade ce se deplasau pe suprafața globului. Prima societate este nomadă. Acum avem nomazi care rătăcesc virtual. Există un arc istoric între vechea stare de nomadism și cea actuală. Nu știu dacă putem vorbi atunci de vreun determinism. Eu nu mă văd ca un determinist.

Doru Pop: Îmi place această noțiune, de nomadism virtual. Da, suntem nomazi virtuali. Dar dacă există o asemenea fantasmă despre viitor, atunci eu s-ar putea să am o problemă cu ea. În termenii lui Călin Teuțișan de mai devreme, asistăm la nașterea unui nou tip de religiozitate. În care nu e vorba doar de cinema, ci și de *advertising*, de pildă, pentru că prin reclame putem găsi o modalitate de a proiecta paradisul. Există reclame pentru mărci de țigări în care diverse persoane își aprind o țigară și dintr-o dată ajung într-un soi de paradis, unde sunt multe femei atrăgătoare și alți bărbați fericiți îi așteaptă. Așadar, cu instrumentele noastre culturale, într-un fel, nu ne îndreptăm privirea spre viitor, ci suntem trași înapoi în trecut.

Paolo Bellini: Diferența e că acum vorbim de ceva nemăiîntâlnit în trecut, o colonizare a corpului omului de către mașini. Iar această colonizare ține de noile lucruri pe care le creăm pentru viitorul nostru. Putem vorbi de un fel de destin: nu putem supraviețui în inimile noastre dacă mașinile nu ne colonizează corpul. Trebuie să ne modificăm corpurile, să modificăm părți din corpurile noastre pentru a supraviețui, în cazul în care continuăm cu această poluare, cu

acest nivel de dezvoltare economică și tehnologică.

Mihaela Ursa: Cred că ar trebui să facem și distincția între comunitatea celor care inventează aceste dispozitive și comunitatea utilizatorilor. Pentru cei care au pus la punct aceste tehnologii, poate fi vorba de a merge înapoi la vechiul vis de a controla natura sau chiar soarta. Pentru simplii utilizatori, lucrurile nu sunt atât de complexe; utilizatorii pur și simplu profită de lucrurile aflate la dispoziția lor, iar făcând asta, putem presupune că utilizatorul poate să-și modifice structura mentală. Felul lui de a vedea se modifică, felul lui de a acorda atenție unui detaliu vizual sau narativ se modifică...

Doru Pop: Am o întrebare și în această direcție: care este diferența între un egiptean care intra într-un templu și care utiliza (vorbesc acum într-un cadru foarte determinist) infrastructura pusă la dispoziție de timpul său, de la pictori până la preoții care dezvoltaseră ritualul, și utilizatorul contemporan al Internetului, care nu are nici cea mai vagă idee despre limbajul din spatele paginilor respective, așa cum un utilizator de Wikipedia nu are nici măcar o idee vagă despre cod sau programare, sau despre figura aproape divină a celui care a creat rețeaua. Așadar, personal, cred că vorbim despre aceleași experiențe de tip religios, cu tehnologii diferite.

Paolo Bellini: Există o diferență, pentru că egipteanul caută mântuirea după moarte; noi nu mai căutăm așa ceva. Noi nu mai vrem să fim mântuiți, ci eventual să trăim veșnic. Nu mai vrem să părăsim această lume.

Doru Pop: Există o întreagă discuție despre nemurire, și sunt sigur că sunteți la curent cu discuția despre păstrarea undelor cerebrale pe Internet. Sunt proiecte în care oamenii își înregistrează undele cerebrale și le postează pe Internet, sperând astfel să trăiască veșnic în această rețea neuronală. Din nou, cred că acesta este un fel de a adapta dorința religioasă și dorința mitică la o nouă tehnologie, care nu duce în viitor, ci va răspunde numai unei dorințe trecute. Cum ai descrie cu

ajutorul mitopiei acest tip de fantasmă, aceea de a-ți posta undele neuronale pe Internet, sperând ca într-o zi vreun megaintelect să-l reînvie pe posesorul lor?

Paolo Bellini: Asta înseamnă a ne pune creierul în interiorul unui computer și a utiliza computerul ca memorie externă. Acest lucru este cât se poate de mitopic. Este vorba de un nou subiect, creat între om și mașină. Un asemenea proiect, după mine, este unul naiv, pentru că nu înțelege faptul că schimbarea produsă în corp este schimbare produsă în minte. Transumanismul, acesta este numele acestei mișcări, pune problema conservării memoriei, care la rândul ei va fi atașată apoi unui nou corp, în scopul de a trăi veșnic. Această este o mitopie...

Doru Pop: O mitopie primitivă.

Paolo Bellini: O mitopie primitivă care nu poate fi realizată cu mijloacele tehnologice disponibile, dar este utilă pentru a înțelege valorile erei noastre. Revin cu o precizare la întrebarea precedentă, pentru care am găsit între timp răspunsul. Atunci când Obama vorbește despre noua relație dintre sectorul financiar și cel economic, despre o pedagogie nouă, axată pe studiu și nu pe joc sau pe un soi de narcoză electronică, despre o micșorarea a puterii corporate, despre o anulare a concesiilor atribuite marilor firme în privința taxelor sau despre noile modalități de a produce energie respectând mediul, teme regăsite în cărțile scrise de el, acesta este proiectul de viitor al lui Obama. Iar toate acestea sunt diferite de trecut, chiar de trecutul cel mai recent, în care America era dominată de neoliberalism. Aceasta e o modalitatea de a schimba neoliberalismul într-un liberalism de factură socialistă. Cel puțin la nivelul propagandei, fiindcă practic nu știu dacă acest lucru e posibil pentru America. Este un proiect care se adresează viitorului.

Făgăduiala fantasmelor

Corin Braga: Așadar, să văd dacă am înțeles corect termenul

de mitopie. Mitul este o narațiune despre zeii care creează lumea, creează lucruri etc; acești zei sunt mult mai puternici decât oamenii și constituie o forță superioară care le determină viața, destinul. Omul încearcă la rândul său să controleze lumea, dar puterile lui sunt limitate de cele ale zeilor etc. Acesta este mitul. Utopia este narațiune (sau o structură mentală) în care zeii nu sunt prezenți și nu joacă nici un rol. Oamenii nu au nici ei puteri foarte mari, supranaturale, fantastice, ci trebuie să utilizeze mijloacele pe care li le pune la dispoziție natura și societatea. De aceea, utopiile rămân, din punct de vedere practic, niște construcții abstracte, pe care oamenii nu își închipuie că o pot realiza efectiv (Thomas Morus și-a definit societatea ideală ca fiind fără loc, ou-topos, societatea de niciunde), fiindcă nu au în posesie acea putere magică pe care mitul o atribuia zeilor și care a dispărut o dată cu mitul. În cazul mitopiei, vorbim de o structură mentală din care lipsesc zeii sau zeul, dar se păstrează acea putere extraordinară, ce acționează acum nu prin divinitate, ci prin mașini. Așadar, mitopia promite să transforme în realitate fantezmele pe care oamenii din utopie nu le puteau realiza din cauza puterii lor limitate, asta din cauză că prin intermediul mașinilor mitopistul devine posesorul și manipulatorul unor puteri aproape magice, similare celor ale zeilor, dar în fapt ale mașinilor sau prin intermediul mașinilor. E corect?

Paolo Bellini: Mai mult sau mai puțin, cu un adaos: în mitopie, acele puteri divine sunt revendicate de om, care dorește să fie creator, să creeze un nou om, o nouă lume, o nouă artă. Ca un zeu. Conceptul central e acela de acțiune (*performance*). Vrei să zbori și creezi un obiect care zboară. Vrei să descoperi alte civilizații pe alte planete și creezi o navă corespunzătoare pentru a ajunge pe o altă planetă.

Corin Braga: Da, dar diferența ar fi că această putere există prin intermediul mașinilor.

Paolo Bellini: Pentru a crea aceste tehnologii, ai nevoie de o

narațiune, de o bază teoretică specializată pe ceea ce este lumea astăzi.

Corin Braga: Dar ai nevoie de mașini?

Paolo Bellini: Ai nevoie de știință experimentală. Și ai nevoie și de mașini.

Corin Braga: Pentru că aceasta ar putea fi diferența dintre mitopistul contemporan și magul Renașterii sau *Übermensch*-ul lui Nietzsche, care nu folosesc vreo mașină pentru a se considera demiurgi sau succesori ai zeilor.

Paolo Bellini: Desigur, ai nevoie de mașini. Fără mașini, nu există posibilitatea mitopiei. Ai nevoie de mașini pentru a schimba o anumită *forma mentis*, ai nevoie de mașini pentru a avea mai multă putere.

Laura Pavel: Dar Golemul? Este Golemul o mitopie?

Paolo Bellini: Golemul nu este o mitopie reală, fiindcă lui îi este necesară forța divină. Fără forța divină care să activeze Golemul, acesta nu ar exista. Rabinul este doar o forță care transmite forța divină în Golem.

Doru Pop: Frankenstein?

Paolo Bellini: Frankenstein este chiar prototipul mitopiei, pentru că narează prima creație a unui om de către alt om.

Doru Pop: În acest caz, cu Frankenstein avem o altă problemă. Așa cum tradiția iudeo-creștină pune o interdicție asupra imaginilor, în cazul omului creat de Frankenstein avem o percepție negativă referitoare la mașini, la fel ca în episoadele cinematografice ale seriei *Terminator*, sau *Matrix*. Mașinile sunt rele. Mașinile sunt inumane, sunt sfârșitul umanității. De aceea, cred că acest mit de factură negativă, al mașinilor rele, face un deserviciu serios mitopiei, și aceasta fiindcă ipoteza lui Paolo Bellini se bazează pe o viziune pozitivă asupra mașinilor. În această viziune, omenirea a învățat să trăiască într-o manieră armonioasă cu mașinile, iar mitul se reunește armonios cu utopia. Cum se va termina acest mariaj fericit?

Călin Teuțișan: Am eu un răspuns: în lumea mitopiei, nu există o distanță negativă, pentru 17

că utilizatorul nu se gândește la calculator, la mașină în termeni negativi, ca la un dușman. Dimpotrivă.

Doru Pop: Ceea ce înseamnă că nu ți-ai înjurat niciodată calculatorul. Eu l-am lovit de câteva ori, adică, cine se crede? Personal, am impresia că, în fapt, calculatorul este dușmanul meu personal, my personal enemy...

Ruxandra Cesereanu: Paolo, lumile virtuale de pe internet, de pildă jocul *Second Life*, sunt mitopii?

Paolo Bellini: Sigur, *Second Life* e o mitopie perfectă, e viitorul civilizației noastre. A doua viață.

Doru Pop: Sau sfârșitul ei.

Paolo Bellini: Ar putea fi foarte bine sfârșitul. Depinde. Aceste narațiuni vorbesc despre mașini ca despre demoni, iar despre oameni ca îngeri. Se ajunge la bătălia între diavoli și îngeri, între rău și bine. Dar acest fel de narațiune nu poate împiedica dezvoltarea tehnologică. În plus, observăm în jurul nostru că de fiecare dată când apare un nou obiect tehnologic, vrem să-l avem. Gândiți-vă numai la telefonul mobil. De multe ori, creatorul unui astfel de obiect nici nu vrea să facă din el o afacere. Ceea ce nu împiedică un astfel de obiect să devină, vorbesc despre Italia aici, un obiect de cult.

Doru Pop: Întrucât conferă putere socială?

Paolo Bellini: Putere socială. Și, dintr-o dată, toată lumea dorește noua mașină.

Călin Teuțișan: Toate aceste obiecte sunt, la urma urmei, extensii ale corpului uman. E la fel ca și în transplantul de inimă. Ambele prelungesc, unul un simț corporal, celălalt viața în sine.

Paolo Bellini: Cred că viitorul va aduce împărțirea în două feluri de umanitate: una care va încerca să-și păstreze vechile abilități și să le augmenteze, să le prelungească, și alta, care nu va încerca acest lucru. Primii vor fi stăpânii, ceilalți, cei stăpâniți.

Mihaela Ursa: Aceasta este clar o utopie.

Radu Toderici: Mitopia nu e cumva o ideologie? Ne referim la un proiect social pozitiv și la o

mitologie științifică pozitivă. Nu s-ar putea ca acest termen să fie unul ideologic, la fel cum este folosit acela de „marxism”?

Laura Pavel: Într-un fel, am vrut să pun și eu aceeași întrebare.

Radu Toderici: Asta, fiindcă nu știi în ce fel o să sfârșească evoluția tehnologică, nu poți anticipa care va fi sfârșitul acestei evoluții, așa că alegi să-l proiectezi de o manieră pozitivă, la fel cum o face utopia.

Paolo Bellini: De fiecare dată când proiectezi o lume mai bună, câteodată acea lume mai bună poate să fie...

Corin Braga: Mai rea.

Paolo Bellini: Da, mai rea. Poate să fie un loc infernal în realitate.



Manipulare, pârgăhii, control

Laura Pavel: Dar legat de dimensiunea ideologică a conceptului, care rămâne unul cultural, el ar putea ar stârni suspiciuni, poziții mai sceptice, care ar deplânge absența laturii raționalizante din mitopie; există partea mitică, proiecția mitică din cadrul mitopiei, elemente foarte interesante imaginativ, așadar construcția mitopică pare să se bazeze pe elemente predominant ficționale, fie ele politice sau sociale. De aceea, se pot naște reticențe, întrebări legate de riscurile utilizării viziunii mitopiei: Cine manipulează aceste pârgăhii ale mitopiei, cine trebuie să dețină puterea de a decide asupra diverselor comunități, în funcție de un proiect mitopic? Mitopiile pot fi politice. Poate exista un morb totalitar în aceste proiecții...

Paolo Bellini: Sigur, mitopia e într-un fel un proiect totalitar, un

proiect totalitar al epocii tehnologice.

Laura Pavel: Problema e că mitopia se dorește o practică de tip cultural, dar una care poate produce acțiune (*performance*) și care poate fi extinsă deci la nivel politic. Există probabil un risc immanent în acest tip de narațiune...

Ruxandra Cesereanu: Paolo, ai vorbit despre Obama și politica americană. Dar referindu-ne acum la politica europeană, este ceva mitopic în ea, la momentul actual?

Paolo Bellini: Da.

Doru Pop: Uniunea Europeană însăși e un proiect utopic.

Paolo Bellini: Uniunea Europeană poate fi un proiect mitopic. Nu știu dacă e și un proiect bun, dar...

Doru Pop: Are ambele caracteristici: pe de o parte, este un mit al originilor europene, în același timp este orientată spre viitor, este în expansiune: dacă inițial era compusă din douăsprezece state, de-a lungul timpului s-au adăugat mereu altele.

Paolo Bellini: Răspunzând la întrebare, cred că Silvio Berlusconi are un discurs accentuat mitopic, poate diferit semantic de cel al lui Obama, dar cu o relaționare identică între lider și oameni. Sarkozy ar putea avea același caracter, spre deosebire de Merkel sau primul ministru britanic, Gordon Brown. În cazul lui Merkel, nu avem de-a face cu o conducere bazată pe carismă, în timp ce în cazul lui Gordon Brown, el exercită puterea alături de regină, iar regina e garantul unității politice a Regatului Unit al Marii Britanii. Poate că viitorul rege al Marii Britanii va alege un discurs mitopic.

Corin Braga: Cred că putem încheia aici, dacă nu sunt alte întrebări. Poate că nu am căzut de acord asupra unui proiect mitopic la care să aderăm noi înșine, dar avem măcar instrumentele necesare pentru demonta mitopiile altora, pentru a deveni conștienți de diversele manipulări ideologice.

Paolo Bellini: Da, aș vrea să vă mulțumesc tuturor pentru lectura atentă a textului meu și pentru întrebări. (Transcriere și traducere din limba engleză de Radu Toderici)

Exegeții ai vieții și activității savantului Nicolae Iorga în anii de cumpănă ai veacurilor XIX și XX au remarcat faptul că demersurile sale de cercetare efectuate asiduu atât în interiorul cât și în afara fruntariilor țării, se interfereau logic cu inițiative, - conjugat afirmate de un mănunchi de tineri colegi-profesori ai Facultății de Litere și Filosofie a Universității bucureștene, - menite a contribui pe cale revendicativă la reușita acțiunii de “purificare” ciclică a vieții culturale și științifice autohtone. Influența demersului “triadei critice” (Dimitrie Onciul, N. Iorga, Ioan Bogdan)¹ pe tărâm strict istoriografic se repercutase inevitabil asupra disputei de idei amplificată în anii ultimi ai unui secol pătruns de numeroase convulsii ideologice și în cei de debut al celui statuat să conducă la valide modificări conceptual-metodologice cu privire atât la o altă/nouă înfățișare a scrisului istoric românesc, cât mai ales la gestionarea disputei dintre tradiție și inovație și la integrarea propriei spiritualități în angrenajul civilizației europene.

Adiacent unui presupus mocnit conflict intergenerațional în care se angrenase conștient cel care adăsta, cu data de 1 noiembrie 1899, ca profesor suplinitor la Catedra de istorie medie și modernă a instituției sus citate², și în contextul campaniei pornite de același spirit “nonconformist” la adresa diriguitorilor Academiei Române și ai Universității, inițial din motive strict personale, de sorginte administrativă (reglarea problemei concediului și a cuantumului salariului obținut pe durata studiilor dezvoltate în străinătate), dublate mai apoi de altele referitoare la organizarea vieții universitare și a necesarei inovări a tehnicii muncii științifice (reacția dură față de interpretarea vehiculată de rectorul Grigore Tocilescu în opurile sale, participarea la desemnarea unui nou decan, când segmentul de tineri “furioși”, în frunte cu N. Iorga, aflați sub protecția lui Titu Maiorescu, a trecut la validarea în practică a intenției lor emancipative de sub “autoritatea” grupului de interese și presiune, stabil

Iorga inedit (1899)

Stelian Mândruț

închegată în spațiu și timp: Vasile Alexandrescu Urechia, Gr. Tocilescu, Nicolae Quintescu, - D. Onciul manifestând reținută prudență -), a condus inerent la reacția de apărare și contraatac al celor deschis înfierăți, care au intervenit prompt la conducerea Academiei Române (septembrie 1898)³ și au acuzat fățiș încercarea desfășurată de N. Iorga și colegii săi de ideal. Disputa gradat evoluată între mesagerii aripii, relativ tinere (I. Bogdan, Constantin Dumitrescu, N. Iorga, T. Maiorescu, D. Onciul etc.) și cei ai contingentului de personalități “respectabile” (Ioan Crăciunescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, N. Quintescu, Gr. Tocilescu, V. A. Urechia etc.) pentru a obține primatul în sânul corpului profesoral, a fost major sensibilizată de atitudinea veșnic frondistă denotată de N. Iorga, care se afla continuu în documentare pe meleaguri europene și își neglija, astfel involuntar, unele din atribuțiile sale concrete în procesul de educare-învățare. Acest fapt a stârnit invidii și suspiciuni, dar și o reală “conjurație” internă alcătuită din congenerii săi în plan profesional, deveniți temporar abili detractori.

Anul 1899 a constituit un inter-

val de intens travaliu științific pentru N. Iorga, care nu omitea deloc să își dedice timp întru definitivarea serialului de articole cu indubitabil iz polemic la adresa situației dificile a organizării forurilor reprezentative ale culturii și civilizației românești, stârnind instantaneu, prin mijlocirea presei, tocmai reacția scontată a opiniei publice, implicată în diseminarea analizei critice a stării mișcării intelectuale în ansamblu. Aceasta era creionată ca fiind pătrunsă de imobilism față de actul creației, de corupție morală și de absența tangenței cu actul valorizator perceput din exterior, prin intermediul unor cunoscute personalități (Charles Kohler, Constantin Jireček, Gustav Weigand etc.) interogate dubitativ de către istoricul-pamfletar. Drept consecință a suitei de mesaje inserate inițial în publicația “L'Indépendance Roumaine” (vara anului 1899), - reunite ulterior într-un unitar volum, sugestiv intitulat “Opinions sincères. La vie intellectuelle de Roumanie en 1899”, a polemicii întreținute cu Gr. Tocilescu în coloanele periodicei “Noua Revistă Română”, precum și a tezelor avansate pentru a fi publicate în “Convorbiri Literare” (1900), liderul Seminarului de istorie antică și epigrafie din cadrul Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București a obținut, în final de decembrie 1899, adeziunea a numai 35 de votanți (universitari și oameni de literă!) în intenția de a-l trimite pe N. Iorga în judecată pentru injuriile pe care acesta i le-ar fi adus la cursuri și seminarii. Același personaj solicita, totodată, măsuri disciplinare mergând până la excluderea celui “incriminat” din mediul academic, tocmai pentru că afrontul acestuia își lărgise excesiv ecoul “expurgat” în presa vremii cu privire la trecutul și prezentul său ca om de știință.⁴

Secvența epistolară redată în anexă a fost depistată ca fiind rătăcită fortuit între dosarele păstrate de la membrii fostului Institut de Istorie Națională. Suntem siguri că misiva fusese înmănată cândva profesorului Ștefan Pascu pe durata mandatului său de conducător al

destinelor "Almei Mater Napocensis" (1968-1976), conform dedicației așternute pe plic: "Dlui rector Șt. Pascu, cu omagii pentru cuvântarea Domniei Sale de la A. [indescifrabil, fie denumire de localitate, fie nume de persoană, n.n.]. Documentul nedat⁵ include un răspuns mult așteptat și datorat de expeditor insistențelor survenite din partea amicului său I. Bogdan în legătură cu aspecte noi ale desfășurării conflictului dintre cele două tabere aflate în opoziție ireconciliabilă. Accentele exprimate se păstrează tari în violența scrisă și oferă o cuvenită măsură de a cuantifica demnitatea tânărului profesor situat în dispută morală și etică cu denigratorii săi. Caracterul și comportamentul său impulsiv, perfect motivabile acum, răbufnesc mai mereu la adresa foștilor săi dascăli, stârnind interes și admirație din partea multor colegi de breaslă, chiar neimplicați, dar care își manifestă solidaritatea cu "cavalerul pornit să vindece rana care ne doare de multă vreme"...îndemnând, totodată, la curaj și la faptul că "viitorimea va judeca mult mai drept decât ramoliții de astăzi".⁶

Fără să întruchipeze un soi de "Don Quijote" al clipei în evoluția cotidiană a învățământului istoric în cadrul Facultății, tânărul Nicolae Iorga a îndrăznit, la numai 28 de ani, să se manifeste ca om și dascăl printr-o atitudine proprie "summei" sale de aptitudini și capacități, prefațând, în chip premonitoriu, sinuozitatea devenirii sale în spațiul și timpul culturii și civilizației autohtone și universale.

Dragă Bogdane,⁷

Cum se poate să crezi tu, om bătrân, părinte de familie, decan,⁸ senator universitar, palavrele, directe sau indirecte, ale lui Tocilescu?⁹ Ieu te asigur că minte, spunând că are 35 de iscălituri: de unde 35? Nu-ți faci și tu socoteala? Și-apoi, dac'ar fi așa? Înaintea măsurilor disciplinare e judecata, și tu știi cine-o face.

Cu cursurile și ce-aș fi spunând ieu de dînsul, nu ie nimic adevărat (și doar nu mi-e frică s'o spun la

toată lumea!). Minte! La curs, ce iera să zic ieu de dînsul în...istoria universală contemporană. La seminar? L-am pomenit de două ori, citîndu-i lucrări ca...bune! Numa (?) că sînt oameni cari dacă voi fi spunînd că afară plouă, înțeleg și raportează că Tocilescu-i un măgar (ieste, dar ce am să spun ieu asta copiilor, cari... o știu ieu), se poate!

Dar ce putere am ieu asupra imbecilității și relei credințe? Nici una. Știi tu...Gegen die Dummheit kämpfen die Götter selbst vergeblich.¹⁰ Și ieu n'am pretenții – divine...

Și mă amputăși și tu! Să vedem dacă ai atins cu scalpелul himicistului¹¹ în mădular esențial. Dacă te-ai mulțumit să tai ceva degete, nasuri și celelalte, calea-valea!

Fii sănătos și voinic și ai tăi urmeze-ți bunul exemplu.

Deci, felicitări pentru "sfintele sărbători". Iar lui Tocilescu opri-i-s'ar în gît chișca conjugală! Amin.

Al tău bun prieten

N. Iorga

¹ Vezi detalii la Lucian Nastasă, *Generație și schimbare în istoriografia română*. Cluj-Napoca, PUC, 1999.

² Adina Berciu-Drăghicescu, *Istoria Universității din București. Documente (1864-1972)*. București, 2008, p. 92, 97.

³ Ilie E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. VII. București, 1936, p. 57, 59, 60, 63, 64, 66; vezi și în *Scrisori către N. Iorga*, vol. II. București, 1972, p. 347-349.

⁴ "Anuarul Universității din București pe anul școlar 1899-1900".

București, 1900, p. 14, 20; mulțumiri colegei dr. Venera Achim, de la Institutul de Istorie "N. Iorga", pentru amicalul sprijin denotat!; vezi și în: *Scrisori către... op.cit.*, p. 68; și în *Scrisori către N. Iorga*, vol. I.(1890-1901). București, 1972, p. 211 (A. Rubin, 7 iulie 1899) și p. 336 (A. Barseanu, 27 octombrie 1899); Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga. Biobibliografie. 1871-194*. București, 1976, p. 29.

⁵ O sebită recunoștiință profesorului Andrei Pippidi pentru altruismul și interesul cu care ne-a calăuzit în acest efort restitativ!

⁶ *Scrisori către... op.cit.*, p. 206 (C. Băicoianu, în jur de 1900), p. 209-211 (Lepère, 1 nov. – 29 dec. 1899), p. 388-389 (I. Sârbu, Viena, 3/15 dec. 1899).

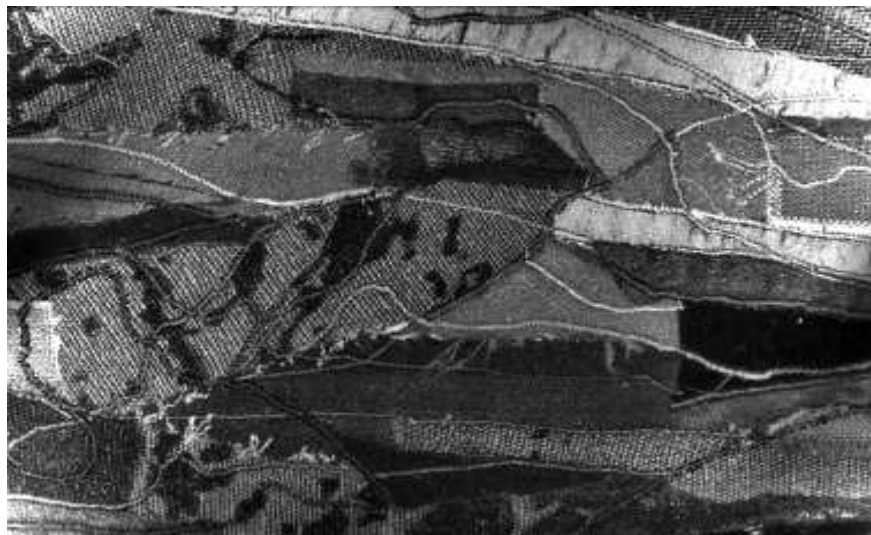
⁷ Ioan Bogdan (1864-1919), istoric și filolog; profesor la Catedra de limbi slave a Facultății de Litere și Filosofie a Universității (1891-), slavist de anvergură continentală.

⁸ A fost numit decan în noiembrie 1898.

⁹ Grigore Tocilescu (1850-1909), istoric, arheolog, epigrafist și folclorist; profesor de istorie antică și epigrafie (1881-), director al Muzeului Național de Antichități (1881-), diriguitor de publicații ("Revista pentru Istorie, Arheologie și Istorie", 1882-).

¹⁰ Mai corect: "Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergeblich", vezi expresia la Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orléans* (1799), în talmăcire aproximată: "Contra prostiei nu triumfă nici măcar voința divină!"

¹¹ Petre Poni (1841-1925), chimist și mineralog, profesor de chimie minerală la Facultatea de Științe (1878-) și la cea de Medicină (1878-) a Universității din Iași, președinte al Academiei Române (1898-1901).



Încadrate din start în așa-numitul douămiism, Elena Vlădăreanu și Domnica Drumea sunt alături de Ruxandra Novac cele mai reprezentative figuri feminine pentru ce a vrut să însemne momentul douămist. Nu neapărat cele mai bune poete care au debutat în jurul anului 2000, ci, repet, cele mai douămiiste. Dacă Novac pare c-ar fi renunțat la poezie, spre nenorocul poeziei de foarte bună calitate, o întreagă lume literară somând-o la noi volume, Vlădăreanu și Drumea continuă să șocheze, dar tot spre ghinionul poeziei. Stau mărturie cele două volume apărute în 2009 la Cartea Românească: *spațiu privat. a handbook*, respectiv *Not for sale*.

Elena Vlădăreanu, *spațiu privat* is not a book

Elena Vlădăreanu declara undeva că n-a fost un copil traumatizat. Rezultatul e poezia sa nudă, purgată, golită de orice substanță. Nu vreau să insinuez că doar o copilărie – sau adolescență – “cu probleme” ar putea produce poezie de bună calitate, deși... Dar asta e cu totul altă discuție.

Ultimul volum al poetei, comercial până la măduvă, ne prescrie spațiul privat al unui eu vid. E ca și cum autoarea și-ar face publicitate, de parcă spațiul său intim n-ar fi decât un spațiu media fără miez, dezvelit la modul statistic: “...eu am 27 de ani 1,57 m 55 kg. el are 29 de ani 1,70 m / 65 kg. o să murim amândoi la 71,80 de ani. dar avem / 9 șanse din 100 să murim anual până atunci, el din / cauza tutunului, eu din cauza cancerului la sân. // [...] fac / sex de 2,5 ori pe săptămână. el, de 4,08 ori...” (nu contează titlul). Cu toată doza de masochism asumat, asemenea versuri au șanse mici de supraviețuire, și poate tocmai pe asta mizează: pe un *happening* efemer, asemănător unei reclame pentru te miri ce firmă de sondaj electoral, sau, mai rău, similar în fond unui termen de valabilitate inscripționat aiurea, pe un produs oricum expirat.

După un început destul de

Ultimele zvâcniri ale douămiștilor

Laurențiu Malomfălean

promițător (“nu dau doi bani pe viața mea. și în general nu-mi place / și nu-mi doresc nimic. / doar un spațiu în care să mă aud / cum inspir și expir. atât.” – *spațiu vital*), în a doua jumătate a cărții discursul devine moralizator, eco-bio-didactic, iar dozajul dintre seriozitate și ironie pare insesizabil: “În încheiere, vreau să îți mulțumesc că ai cumpărat această carte.” Pentru că nu mă pot abține, voi pătrunde în jocul autoarei și voi răspunde cu aceeași monedă: mulțumește-mi c-am citit-o!

Intenționat sau nu, și faptul e complet irelevant, aserțiunile poetei se bat cap în cap. Dacă primul motto al cărții sună de-a dreptul sincer (“poezia este în altă parte”), ultima pagină se deschide cu un dezarmant anunț: “Aceasta este o carte de literatură!” De la *Bedroom* la *Bathroom*, trecând prin *TV Room* și *Kitchen*, o carte de literatură, cu citate din Jamie Oliver... Și cu foarte sugestivele desene purtând marca și firma lui Dan Perjovschi. Din păcate, pentru că tot nu le-am făcut reclamă, s-ar cuveni menționat un lucru: cele 33 de ilustrații minimal(ist)e nu salvează volumul.

În orice caz, nu degust experimentele, prefer poezia. Spre

deosebire de *europa. zece cîntece funerare, spațiu privat* e unul din cele mai prost-enervante volume de poezie din ultimii ani.

Domnica Drumea is *Not for sale*

În primul rând, am luat-o de bună și n-am cumpărat cartea. Pe hyperliteratura.reea.net, în vremurile sale bune, volumul era descărcabil (în trei forme de format audio!) Și cum Librăria Universității s-a modernizat, am verificat citatele pe fotoliu, cu telefonul în mână.

Preluându-i un titlu de poem, textele Domnicăi Drumea pot intra fără probleme într-o categorie ce s-ar numi *poezie mică* – trăsătură susținută și de timbrul vocii, tipic infantil. Aproape nimic nu lipsește: de la rateuri de genul “mirosul tău de puf de pui de găină [s.m.]”, la frustisme fracturiste (“Mă simt atît de tînără / deși sînt cea mai disperată și / cea mai feroce mamă” – idem, fără titlu); de la “fetița mea știe / știe să numere / o lacrimă, două lacrimi, trei / patru” (nu), la “cum să-i cer / iertare / fetei mele / pentru fluturașul / de plastic / pe care l-am izbit / de perete până / s-a făcut tîndări / [...] / cum să-i / explic / sub mine / se cascade / nouă etaje / sub mine / stă / fluturele / negru (tîndări); în fine, de la clișee retorice în genul dacă dragoste nu e, nimic nu e (“dacă nu am dragoste / nimic nu am dacă nu / am dragoste / nu sînt nimic / nimic / nu / sînt” – fără titlu), până la duișii speriate ce strepezesc dinții: “De ce îmi dau mereu lacrimile cînd mă uit la tine? / Tu ești o fetiță cuminte / un șoricel cu dinți de lapte // Eu sînt o rană vie / / cînd mă uit în globul tău transparent / văd / viitorul cu ochii deschiși / cum mă / fixează” (De ce). Cu siguranță, avem aici o dragoste maternă pură, dar comună, mai deloc “poetică”. Unele versuri ar fi putut fi spuse de orice mamă: “pielea ta parfumată e o minune / părul tău ca mierea e o minune” (Să te învâț); sau “aștept doar să te văd / în clasa plină / de copii / cum vii spre mine / cu obraji tăi rotunzi / și mi te strecoari în brațe / ca un pui /

(continuare în pag. 54)

De la geometria intimistă a spațiilor, regenerate la nesfârșit, până la reflectarea perfectă a acestora în prezentarea grafică (semnată Savina Tarsitano), cartea lui Dinu Flămând, apărută în 2010 la editura Brumar, prezintă un itinerariu poetic din Europa până peste ocean, în golfurile brazilene. Mărturisirile inițiale ale poetului dezvăluie traseul fizic, transfigurat emoțional în poemele care construiesc această carte – document al efemerului. Intensitatea senzorială a poemelor mediteraneene și a celor brazilene, precum și dedicarea unei întregi serii poetice lui Ulysse confirmă traiectoria în derivă a subiectului în căutarea mătcii. Tehnica de navigare este una străveche – cabotajul, înaintarea emoțională, dublată ideatic (de presimțirea unei întregi tradiții mito-poetice), de-a lungul țărmlui ale cărui minuni poetul le întrezărește, le atinge cu dificultate, dar în care nu se poate integra total. Istoria, sublimată în spațiul exotic al Braziliei, respirând apoi nefiltrată prin vocile marilor ei poeți, este cea care, în locurile de popas ale subiectului în mișcare, subminează orice încercare de înrădăcinare. Există origini, la fel cum există nostalgii iremediabile, dar rădăcinile sunt eterale, asemeni brizei mediteraneene sau oceanice.

Laitmotive ale discursului poetic, umbrele sunt interioare, ranforsate diafan de oasele orifice ale unei tradiții uitate, «șiroind din pliurile memoriei». Actul poetic devine astfel «o joacă a apei cu focul», «opinteală a incomunicabilului», «elan al stingerii». Umbrele sunt făpturile unei imposibile întâlniri cu sine și cu celălalt, intuițiile unui trecut comun și ale unui viitor de neatins : «toată iubirea mea fără loc în tine/ nu e decât umbra mea spre tine». Faleză, semnul acestui prezent întors pe dos, senzual și mortuar, este o limita solar-acvatică. Aceasta reprezintă pragul unde «gesturile unor cuvinte nu se lasă afară trase» și unde eul poetic încearcă «să păcălească indicibilul», citind invers întrebările. Traducerile succesive ale acestor întrebări nesfârșite nu sunt dintr-o

limbă în alta, ci dintr-un țărâm în altul; sunt răstălmăciri între straturi consubstanțiale ale ființei, călătorie spre «soarele intern» al cărui lăstari generează mult-dorita «lumină a somnului». «Ceva se apropie din afară, venind lăuntric/ Și se lipește fără să ne atingă/ iar piatra ochiului devine lichidă», transformându-se în marea care unește toate ținuturile imaginare ale minții

Umbre și faleze

Elena Butușină

creatoare. Exacerbate emoțional, până la atingerea unei intimități latent erotice, aceste puncte de oprire temporară sunt locurile unde sacrificiul suprem al individualității poetice se înfăptuiește – anihilarea ființei dintr-un preaplin insuportabil al sensibilității de nepătruns.

În fața unei astfel de construcții ideatice, efortul de interpretare este subminat de poezia emoției și a metaforelor neîntrerupte care structurează ciclul de poeme, atât la nivelul central al versului liber, cât și la nivelul organizării subtile a scriiturii. «E un continuu elan de ezitări și subînțelesuri/ ca și cum totul ar fi fost precedat de ceva ce există doar cât / să anunțe altceva / dar ștergând/ spre a face inutil drumul sensului». Un astfel de proiect are însă în fundal o tradiție culturală asimilată și transfigurată subiectiv, marcată temporal doar de prăpăstiile istoriei recente a țării de origine («Craii se-mprăștiaseră/ la Arnoteni stăteau în gazdă tovarășii/ proletarii luau troleibuzul/

istoria așteaptă trenul pe linia moartă»).

Cea de-a doua parte a seriei de poeme, dedicată figurii lui Ulysse, «creștează somnolența simțurilor», intensificând rătăcirea, versul, incisiv la nivelul imaginii și la cel lingvistic, alternând cu langoarea chemărilor obsedante ale inefabilului. Poemele «Faleze» conturează, în stilul «Umbrelor», introspecția imposibilă, dar tentată în permanență: «se rotesc unsprezece păsări deasupra mării/ iar din centrul zborului o spirală/ coboară direct în suflet». După evocarea stolurilor de păsări în derivă deasupra valurilor, «marea atinge linia inimii», iar mintea plecată „pe munți de apă” este răvășită de imaginile senzoriale ale Transilvaniei, conducând-o spre concluzia «locuim cu toții plecați de acasă/ și revenim cum se boltește cerul deasupra apei». «Demența de spațiu deasupra mării» și «lapsusul de timp devenit planare» coboară ființa mai adânc în această nebuloasă călătorie inițiată din care nu lipsesc însă, de câteva ori, exemple de meta-textualitate și de aluzie politică.

Tensiunea interioritate-exterioritate («marea vorbește să aducă tăcerea/ cerul tace și cheamă limbajul/ omul moare încet/ tăcând și vorbind cu ambele») nu se estompează decât o dată cu cele Trei Poeme Brazilene. În Brazilia, unde istoria mocnește sub fiecare casă ca un altar ascuns, poetul vrea să afle ce subminează poezia și ce o ajută să supraviețuiască. Drept răspuns, mintea sa «devine imaginația, însă atât de concretă». Poeții Braziliei, neatinși de «transpirația de eu auctorial», reușesc, prin dans, să atingă «pe dinlăuntru porii vibrații ai sufletului». Revelația finală surprinde poetul afirmându-și neputința de a mai «potrivi trei cuvinte simple / în tocmai acele trei goluri simple ce le așteaptă / în sufletul ipoteticului cititor». Dinu Flămând nu a uitat nicicând meșteșugul potrivirii vorbelor, iar colecția de față este un experiment al muzicalității sublimite, precum și al perfecte armonii între structura internă și formă.

Argument

S-a stârnit din senin o polemică despre numele orașului nostru. Cum să-i zicem: Cluj, ca înainte de 1974, sau Cluj-Napoca, cum este cunoscut de generațiile născute după 1974? E vorba despre varianta oficială, altfel, fiecare îi spune cum vrea. Așa cum pentru unii dintre noi, după 20 de ani strada Ferdinand e tot Doja, Eroilor e tot Petru Groza, 22 Decembrie e tot Lenin, în pofida conotațiilor politice negative ale unor nume. O revenire oficială la forma dinainte de 1974, chiar dacă s-ar justifica într-un fel sau altul, ar fi nepractică, costisitoare și ar tulbura din nou echilibrul emoțional al comunității, dând apă la moară unor forțe politice care și-au cam pierdut obiectul muncii. Totuși, din respect pentru oamenii de bunăcredință, istoricii, întotdeauna chemați să argumenteze sau să invalideze asemenea inițiative, trebuie să lămurească opinia publică în mod onest, furnizând informațiile științifice existente, fără să încerce influențarea părerii celor care citesc. Noi abordăm în rândurile ce urmează doar unele aspecte ale chestiunii, lăsând cititorilor libertatea de a-și forma singuri o opinie. Am intervenit însă în această discuție din convingerea că omul de rând are dreptul la informare corectă.

Dintre istoricii și filologii care au încercat să deslușească originea numelui Clujului este evident că cel mai doct a fost Nicolae Drăganu, chiar dacă a preferat în final o ipoteză greu de demonstrat. De la el au preluat idei și informații mulți urmași. Nicolae Drăganu, în lucrarea sa din 1933, *Românii în secolele IX-XIV pe baza toponimiei și onomastice*, făcea observația că cel mai vechi nume de localitate din nord-vestul Transilvaniei este Cluj. El a întocmit un inventar al formelor și variantelor în care apare menționat în documentele medievale timpurii numele orașului, utilizând surse istoriografice bogate, ca, de exemplu, studiul monografic din 1904 al lui Márki S. despre Cluj. Fără a intra în toate aceste detalii, trebuie să reținem că prima mențiune documentară a

De la Napoca la Clus și Cluj-Napoca



Coriolan Horațiu Opreanu

unui *castrum Clus*, datează din 1213. Numele *Clus* este însă mai vechi, având în vedere forma adjectivală *Clusiensis* utilizată în legătură cu apariția comitatului care avea, foarte probabil, ca reședință localitatea *Clus*, în documente din 1179 și 1199. Evident anul 1179 are rolul de *terminus ante quem*, așezarea, sau cetatea *Clus* fiind anterioară acestei date. Această localitate a fost amplasată de către unii istorici ca M. Rusu, Șt. Pascu, P. Iambor, Șt. Matei pe platoul înalt de la Cluj-Mănăstur, unde cercetările arheologice ale ultimilor doi au identificat o cetate cu val de pământ ale cărei începuturi sunt din secolul X. Alții, ca P. Niedermeier, K. Horedt, Al. Madgearu au fost de părere că acest *castrum Clus* ar trebui identificat cu așa numita „cetate veche” (Ovár), situată în zona Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din actualul oraș.

Înainte de a vedea care din cele două ipoteze este mai aproape de realitatea istorică, trebuie subliniat faptul că toponimul cu rezonanță latină *Clus* din documentele secolelor XII-XIII este unic în Transilvania și evident nu este de origine locală, tocmai datorită faptului că numele antic al Clujului era Napoca. Pe de altă parte, în Dacia romană, majoritatea numelor de localități (ca Napoca sau Potaissa, de exemplu) erau de sorginte dacică, or *Clus* nu are cu certitudine o asemenea filiație. În concluzie, *Clus* a fost adus cândva înainte de 1179 în Transilvania și este de origine latină, fiind exclus și ca o denumire latină să fi fost acordată unui loc din zonă de către vorbitori de germană, sau maghiară, cum erau noii veniți.

Întrădeavăr în Imperiul Roman târziu de Apus, în secolele IV-V, în latina târzie și toponimia aferentă, este cunoscut termenul de *clausura*, o fortificație cu val de pământ și șanț ce bara o trecătoare îngustă din munți (este atestată, de exemplu, *clausura Alpium*, în zona Sloveniei de astăzi, sau în nordul Africii, în Tripolitania, unde sunt atestate 12 *clausurae*). De aici, s-au născut în toată zona vorbitorilor de romanică din regiunile montane din Occident, toponime, unele păstrate până astăzi: Les Cluses în Pirineii Occidentali, La Cluse în Savoia Superioară, Val Clusa în Dolomiți, trecătoarea Clausa (devenită Chiusa) în Piemont și multe altele. O asemenea evoluție lingvistică este exclusă în Transilvania, nu doar datorită absenței acestor toponime în regiunile montane, ci mai ales datorită faptului că la noi evoluția latinei târzii din Imperiu nu s-a mai produs, Dacia rămânând în afara Imperiului după anul 271, iar armata romană și lucrările ei de fortificare dispăruseră din peisajul cotidian nord-dunărean. În secolul VI, în nordul Italiei și Slovenia aflate sub stăpânirea regatului ostrogot al lui Theodoric sunt atestate *clusurae*, evident din mai vechiul *clausura*. Din *clusura* s-a născut *clusa*, o fortificație situată într-un loc de trecere strategic (=clusura), iar apoi termenul s-a perpetuat în 23

latina medievală. Cuvântul *clausura* a rămas până astăzi în limba spaniolă cu sensul de „închidere”. Dar, așa cum arăta Márki S., nici *clusa* și *clausura* din latina medievală nu se utilizau între 1211 și 1252 în Transilvania, documentele folosind termenul latin de *indagines* (ung. „gyepű”, rom. „prisăci”). Evident că odată cu trecerea secolelor și a modificărilor politice și social-religioase și înțelesul inițial din secolele IV-V a evoluat. Între secolele X-XII, perioada care ne interesează în acest context, în special în zona de contact dintre romanică și germanică, se constată o importantă îmbogățire a sensului termenului. Astfel, în Tirolul de Sud (provincia Bolzano) există orașul Klausen, sau Chiusa în italiană. El este dominat pe un pisc din apropiere de o veche mănăstire fortificată, mănăstirea Säben (Sabiona în antichitatea târzie). O diplomă a împăratului Konrad II din 1027 se referă la: „*Clusa sub Sabione sita*” (Monumentorum Boicorum, Bayerische Akademie der Wissenschaften. Kommission für Bayerische Landesgeschichte, 1831, vol. 29, p. 20, CCCXXVIII). Sabiona era sediu episcopal din secolul VI, o fortăreață pe o stâncă, unde se instalase apoi o mănăstire benedictină de călugărițe (care ființează și astăzi cu hramul Sfintei Fecioare) care trăiau după regulile Sf. Benedict de Nursia. Cercetările arheologice au descoperit o necropolă și o biserică ale populației romanice care durează din prima jumătate a secolului V până în a doua jumătate a secolului VII, când ajung sub dominația războinicilor bavarezi (H. Dopsch, *Zum Anteil der Romanen und ihre Kultur an der Stammesbildung der Bajuwaren*, în *Die Bajuwaren. Von Severin bis Tassilo 488-788*, 1988, p. 52 (47-54)). Așezarea de la poalele mănăstirii se numea în 1027 Clusa. De aici provine numele dat de locuitorii de limbă germanică, deveniți stăpânitorii regiunii, de Klausen, câtă vreme vorbitorii de romanică o transformaseră în Chiusa. Aceeași regulă fonetică a funcționat și în Toscana, unde

anticul Clusium a devenit actualul Chiusi. Așa cum observase și N. Drăganu, aceasta este dovada că numele Cluj n-a evoluat în limba română, transformându-se odată cu limba, dintr-un latinesc antic local *clusa*, deoarece grupul *cl-* ar fi dat *chi-*, adică Chiusa, la fel ca în limba italiană (sau *che-* după modelul transformării unui cuvânt din aceeași familie, lat. *clavis* > rom. „cheie”; ital. „chiave”, sau „a închide” și „chiudere”). Așadar, limba română era deja formată atunci când a luat contact cu acest nume latin. La noi în zona montană, locurile înguste de trecere se numesc „chei”. „Klausen” este un plural în germană, având mai multe sensuri ca: „pustnici”, sau „schit”, „prăpastie”, sau „trecătoare în munți”, dar și „chiliile unei mănăstiri”. De aici, în latina medievală *clusa* a primit și sensul de „chilii de mănăstire”, sau, prin extensie, de „mănăstire”, *claustrum*. Începând cu secolul X termenul *claustrum* se impune pentru a denumi construcția cu patru laturi închise în jurul unei curți. În Vita Eigilis a lui Candidus, din jurul anului 800 se spune: *claustrum monasterii ex novo construere și edificatio claustrum* (B. Brenk, *Zum Problem der Vierflügelanlage (claustrum) in frühchristlich-frühmittelalterlichen Klöstern*, în B. Brenk, *Die Christianisierung der spätrömischen Welt*, Wiesbaden, 2003, p. 161-169). Ambiguitatea între sensul topografic inițial și cel religios ulterior s-a născut, probabil, și datorită amplasării mănăstirilor în asemenea locuri muntoase, greu accesibile. Dacă ne gândim la cele mai cunoscute mănăstiri întemeiate de însuși San Benedetto în Italia încă din secolul VI, cea de la Subiaco și cea de la Monte Cassino, ele se află în poziții strategice perfecte (B. Brenk, *Benedikt und das Problem des Klosterbaukunst vor den Jahre 1000*, în B. Brenk, *Die Christianisierung der spätrömischen Welt*, Wiesbaden, 2003, p. 150-160). Un alt exemplu edificator este Sacra di San Michele, o mănăstire benedictină din Piemont. Despre ea știm dintr-o cronică de la sfârșitul secolului

XI păstrată în Biblioteca Vaticană, *Chronicon Coenobii Sancti Michaelis de Clusa*, scrisă de un călugăr Gulielm, că mănăstirea benedictină a fost întemeiată în 966, sau între 999 și 1003 (C. Lauranson-Rosaz, *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gevandane) du VIIIe au XIe siècle. La fin du monde antique ?*, Le Puy-en Velay, 1987, cap. 3). Locul se numea, cum se vede, *Clusa*, iar astăzi satul se numește Chiusa di San Michele.

În fine, pentru a putea ajunge la explicația promisă la începutul acestor rânduri, trebuie să vedem dacă această situație s-a răspândit și dincolo de regiunea din nordul Italiei la care ne-am referit. Un exemplu edificator există în orașul Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară. Aici, într-un sat din apropiere, este atestată o mănăstire benedictină încă din secolul IX. Apoi, în 1127, Agnes, abatesa de Gandersheim, nepoata împăratului Henric IV, întemeiază o mănăstire benedictină de călugărițe și începe construirea unei basilici cu trei nave, terminată în 1159. Din 1134, mănăstirea devine una de călugări benedictini. Dar cel mai semnificativ element legat de acest episod este faptul că această mănăstire benedictină se numea *Clus* (H. Goetting, *Germania Sacra. Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Hildesheim*, Berlin-New York, 1974, p. 167-301). Primul document care atestă noua mănăstire situată la circa 2 km nord-vest de Gandersheim, datat în 17 iunie 1127, relatează despre „*novum monasterium [in] loco cui antiquitas „Clusa” vocabulum indidit*” (H. Goetting, *Germania Sacra. Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Hildesheim*, Berlin-New York, 1974, p. 189). Așadar, Clusa era un toponim local mai vechi, de la care mănăstirea s-a numit Clusa, începând cu documentul datat în 1129 (*monasterium de Clusa*). Spre deosebire însă de zona Alpilor, unde latina târzie era limba populației locale, în Saxonia, situată în afara Imperiului Roman, latina nu se vorbea niciodată, pentru ca un toponim să poată avea un asemenea nume.

Întemeietorii mănăstirii *Clus* sosiseră de la mănăstirea benedictină Corvey (H. G. Stephan, *Studien zur Siedlungsentwicklung von Stadt und Reichskloster Corvey*, Neumünster, 2000). În unele documente din secolele XIII-XIV mănăstirea apare însă și cu denumirea „*de Inclusa*”, „*ad Inclusam*”, „*in Inclusa*” (H. Goetting, *Germania Sacra. Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Hildesheim*, Berlin-New York, 1974, p. 190). Sub numele de „*inclusa*” erau cunoscute în secolele IX-XI femeii credincioase, retrase în afara localităților, ce trăiau o viață izolată față de lumea exterioară. Ele erau, ca și pustnicii și eremiții, extrem de respectate. Clastrarea fanatică caracteriza regulile monastice ale secolului XII, celibatul clerului fiind impus definitiv în 1148 (J. A. McNamara, *The Herrenfrage: the restructuring of the gender system 1050-1150*, în Clare A. Lees (ed.), *Medieval masculinities. Regarding men in the Middle Ages*, Minneapolis-London, 1994, p. 18-21 (3-30)). Cum cronicarul mănăstirii *Clus*, Henricus Bodo, pomenește precedente creștine în zonă încă din secolul IX, nici o asemenea posibilitate nu poate fi exclusă pentru a explica existența acestui toponim latin „din vechime” în Saxonia. Interesant de remarcat că în limba română „închis” provine din „*inclusa*”, iar în italiană „chiuso” din „*clusa*”.

Credem că am reușit să demonstrăm că numele *Clus* în secolele X-XII era legat de mănăstirile benedictine. De aceea, ni se pare firesc să considerăm ca foarte probabilă, soluția ca reședința de comitat cu numele *Clus* atestată înainte de 1179 să fie legată de sosirea călugărilor benedictini pe platoul de la Cluj-Mănăstur. Mănăstirea benedictină este atestată sigur într-un document din 1222 cu numele *Clus*, relatând neînțelegerile benedictinilor cu episcopul de Alba Iulia, care, cu ceva vreme înainte le-ar fi chiar dăruit mănăstirea. Autenticitatea documentului din anii 1077-1095 care menționează mănăstirea a fost pusă sub

semnul întrebării de către unii specialiști (Jakó Z.), fiind vorba de o tradiție ce nu pare să se confirme. Cea mai probabilă perioadă a instalării benedictinilor la Cluj-Mănăstur este mijlocul secolului XII. Identitatea dintre ordinul călugăresc și aceeași perioadă pentru mănăstirile de la Bad Gandersheim din Saxonia Inferioară și cea de la Cluj-Mănăstur ne face să credem că ar fi posibil ca din această regiune să fi sosit benedictinii care au adus cu ei și numele mănăstirii din Saxonia, *Clus*, deși nu se poate exclude nici o altă origine, cum ar fi Tirolul de Sud pe care l-am amintit, sau chiar mănăstirea Corvey, cea mai veche din Westfalia (822), care a avut o importantă activitate misionară în nordul și estul Europei (G. Isenberg, *Die Entwicklung des Reichskloster Corvey in seinem engeren Raumbezügen von der Gründung bis zur Säkularisation*, în *Interdisziplinäre Beiträge zur Siedlungsgeschichte. Gedenkschrift für Walter Janssen* (Hrsg. P. Ettel, R. Friederich, W. Schier), Leidorf, 2002, p. 193-198) Săpăturile arheologice de la Cluj-Mănăstur au descoperit pe platou un cimitir datat între sfârșitul secolului XI și mijlocul secolului XII, unde prezența scheletelor femeilor și copiilor exclude relația sa cu mănăstirea. De asemenea, s-au descoperit fragmente de ziduri masive paralele, care proveneau, foarte probabil, de la o primă biserică romanică, cu trei nave, la fel ca la Bad Gandersheim. Deși nu s-a putut ajunge la o datare precisă, s-a stabilit că edificiul a fost distrus destul de timpuriu. Zidurile fortificației de piatră care apărau platoul par să fi fost ridicate abia spre sfârșitul secolului XIII, ceea ce face mai plauzibilă datarea pe care am propus-o. Aceeași situație a fost constatată și în cazul cunoscutei mănăstiri benedictine de la Tyniec, lângă Cracovia. Acolo, zidurile de incintă care închid platoul spre malul râului Vistula au fost ridicate spre sfârșitul secolului XIII și începutul secolului XIV (M. Bober, *Architektura przedromanska i romanska w Krakowie. Badania i*

interpretacje, Rzeszow, 2008, p. 213, Ryc. 89). Dacă în documentul din 1222 al papei Honorius al III-lea, care confirmă privilegiile mănăstirii, este menționată mănăstirea *Clus* cu hramul Sfintei Fecioare, cum putem interpreta menționarea la 1213 a unui *castrum Clus* ? Este vorba tot despre Cluj-Mănăstur, sau despre așezarea nouă de pe teritoriul actualului oraș, acel „Ovár”? Alte documente papale, din 1232 și 1235, menționează din nou mănăstirea benedictină cu numele de *Clusa*. Un document din 1263 numește mănăstirea, pentru prima oară, *Colosmonostra*. Totuși, un document din 1299 mai pomenește un „*abbate monasterii gloriosissime virginis Marie de Clus*”. Primul document care se referă sigur la oraș, *Kulusuar*, datează cam din aceeași vreme, 1270-1272. Acum este evident că numele nou trebuia să facă distincția între mănăstire și orașul nou creat. Prima cetate a Clujului, „Ovár”, a fost ridicată așadar cu ceva înainte de 1213, sau până în 1263. În 1241, la marea invazie tătară, o cronică amintește că la castrul *Clusa* tătarii au ucis un număr mare de unguri. Ar putea fi deja vorba despre oraș, fără a fi însă siguri. Este foarte probabil că o vreme cele două, mănăstirea și noua cetate au purtat același nume, *Clus*. Coloniștii care l-au întemeiat, au decis să-l așeze într-un colț al fostului oraș roman, ale cărui ziduri de incintă trebuie să fi fost încă, cel puțin parțial, în picioare (în castrul de la Turda o poartă romană exista încă în secolul XVII, iar poarta, bastioanele și o parte din zidul în *opus quadratum* al castrului legiunii de la Apulum, au fost refolosite în secolul XVIII de austrieci). Au ales acel colț, probabil pentru că era situat în dreptul Dealului Cetățuia (care trebuie să fi fost mult mai aproape de malul stâng al Someșului). Astfel, cetatea putea controla perfect drumul ce trecea pe malul drept al Someșului, la mică distanță de ziduri, cam pe traseul străzii G. Barițiu de astăzi.

Deci, cel mai târziu pe la 1260 din *Clus* se născuse forma *Colos*, sau *Culus*, transformată prin 25

regulile fonetice ale limbii maghiare. Pronunția lui *Clus* trebuie să fi fost Cluș (Klu• atestat la 1478) încă înainte. Numele în limba română, **Cluș** > **Klu•** > **Cluj**, provine direct din forma *Clus*, utilizată în secolul XII și până spre mijlocul secolului XIII, cu precădere pentru mănăstirea benedictină de la Cluj-Mănăstur. În această zonă exista, probabil, o comunitate românească compactă, care, cândva în prima jumătate a secolului XIII, a ajuns să pronunțe numele mănăstirii sub forma Cluj. De altfel, satul Mănăstur din jurul platoului mănăstirii a fost până acum 30 de ani, când a fost distrus intenționat de către regimul comunist, un sat total românesc, chiar dacă primul document care menționează o „uliță românească” în Mănăstur este abia din 1461. Forma în limba maghiară **Kulusuar**, **Kuluswar** > **Kolozsvár**, a apărut puțin mai târziu, dar înainte de 1270, când este atestată documentar, însă cu referire directă la orașul nou creat. Denumirea germană **Clusen burg** este atestată prima oară la 1348 și se referă evident la orașul lărgit, iar la 1453 este cunoscută forma **Klausenburg**. Sigur că și aceste forme sunt mai timpurii decât anul atestării și cuvintele Clusen, Klausen vin tot de la mănăstirea Clus, așa cum am văzut că s-a întâmplat și în cazul satului Klausen din Tirolul de Sud.

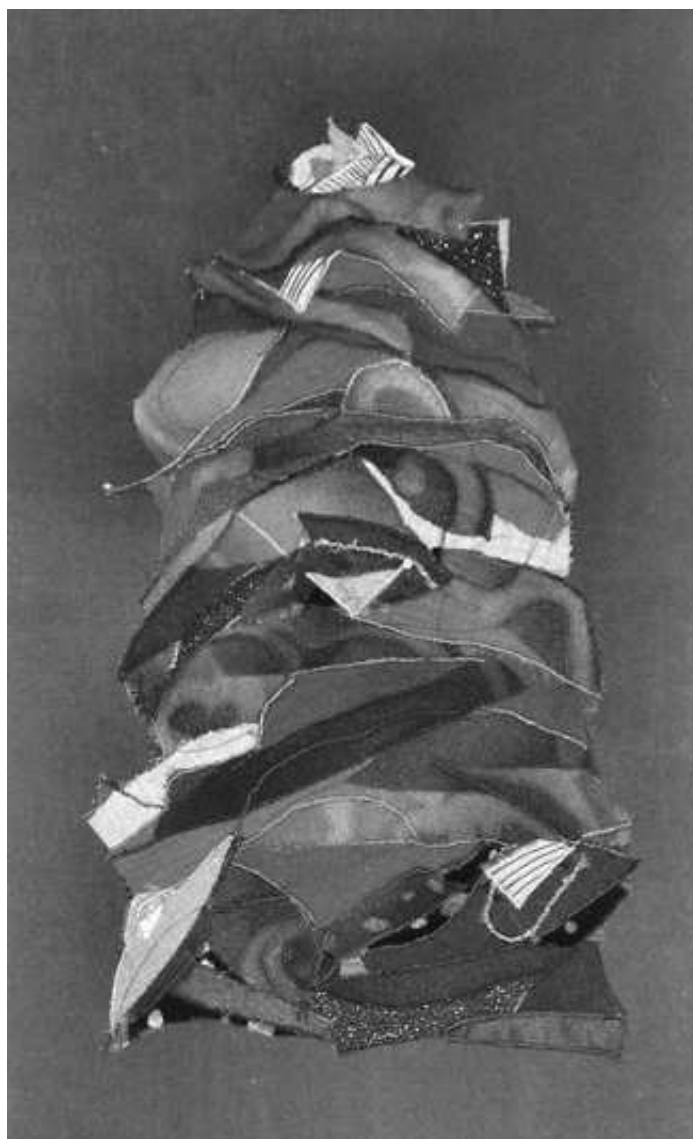
În concluzie, nici N. Drăganu, nici Șt. Pascu n-au avut dreptate, preferând să susțină ideea că toponimul Cluj vine din antroponimul slav Klus, hipocoristic al lui Nicolaus. El nu este slav și nici împrumutat din maghiară, pentru că, în această ultimă ipoteză, ar fi trebuit să dea în română Coloșoara, așa cum s-a constatat încă de multă vreme. În limbile slave *clusura* din latina secolului VI a fost preluată direct în „Klisura” (defileul Dunării și localitate în Serbia, lângă Niș). În Croația tot din *clusura*, sau *clusa* în defileul stâncos al râului Krka, avem cetatea medievală Kljuèica și în apropiere satul Kljuè. Fenomenul s-a petrecut cândva în secolele VII-VIII, după stabilirea slavilor la sudul Dunării și contactul lor cu localnicii din Balcani, vorbitori

de romanică. Oricum, la noi, în secolul XII slavii erau de mult asimilați. Ei au dat cuvântul „kljuè”=„cheie” (preluat din romanică) limbii maghiare sub forma „kulcs”, cândva prin secolul X. Este clar, așadar, că nici în maghiară, nici în română Kolosvár și Cluj nu au evoluat din slavă. Așadar, numele Cluj este românesc, cum am demonstrat, fiind derivat direct din numele mănăstirii Clus de la Cluj-Mănăstur.

Încheiere

Prin urmare, Cluj, sau Cluj-Napoca? Putem spune cu siguranță că numele orașului antic Napoca nu s-a perpetuat după părăsirea Daciei din anul 271. Mult mai târziu, în secolul XIII, pe ruinele

sale încă impresionante și utilizabile (dar anonime) s-a născut cetatea Clus, întemeiată de nou-veniți. Această cetate a evoluat până la orașul actual fără nici o întrerupere de locuire. Adăugarea numelui antic dispărut Napoca (recuperat din inscripțiile romane găsite) la numele utilizat din secolul XIII până astăzi, subliniază, în opinia noastră, lipsa de continuitate dintre cele două așezări suprapuse, la fel ca și în cazul similar Drobeta-Turnu Severin. *Castrum Clus* a fost întemeiat deasupra fostei Napoca doar din motive practice și strategice. Cunoscând și acceptând toate aceste realități, forma actuală, Cluj-Napoca poate fi menținută în continuare. A-i căuta însă justificări istorice false este inutil și păgubos.



Alunecam pe șoseaua netedă ca pe o pernă de apă. Prin geamul autocarului zăream din când în când lumini răspândite pe dealurile stâncoase. Erau corturile beduinilor. În jurul lor, se agitau, înghesuindu-se unele într-altele, niște oi stranii, cu urechile mari ca evantaiele, pe care și le mișcau precum pendulele unor ceasornice atârnate de cerul înstelat. Cămilele se profilau în lumina roșietică a apusului pe linia orizontului ca niște fantome. Înserarea se lăsa brusc și era noapte, noapte, când am intrat în Petra. Nerăbdarea de a pune în sfârșit piciorul pe pământul despre care citisem atât nu ne mai dădea pace.

Moise sau Musa

Prima oprire am făcut-o la Izvorul lui Moise, sau cum îi zic arabii, respectând tradiția biblică, Wadi Musa (Valea lui Moise). O clădire nouă, modern luminată, ascunde între pereții de beton, stânca din care țâșnește un șuvoi puternic de apă. Emoția a pus brusc stăpânire pe mine în clipa în care am încercat să-mi imaginez scena dramatică petrecută chiar în acest loc cu mai multe mii de ani în urmă. În lungul drum dinspre Egipt spre *Țara Făgăduinței*, Moise și triburile conduse de el s-au oprit printre acele stânci, rupți de oboseală și însetați. "Ei au zis: «Dă-

Orașul pierdut—Petra

Doina Cetea

ne apă să bem ! Pentru ce ne-ai scos din Egipt, ca să ne faci să murim de sete aici, cu copiii și cu turmele noastre?» Și Domnul i-a zis lui Moise: «...tu vei lovi stânca și va țâșni apă din ea și poporul va bea. » " (Exodul, 17). În jurul meu dispăruseră pereții clădirii, lumina electrică, scările metalice care duceau la izvor. Era întuneric și auzeam doar glasurile celor care coborâseră și care laudau apa

rece. Cei de lângă mine cereau și ei nerăbdători apă proaspătă, cânilor au început să circule sus-jos-sus, iar noi, însetații, o beam încet, cu înghițituri mici, ca să ne putem bucura îndelung de ea. Așa era acum...Așa o fi fost și atunci?

Puțină istorie

Petra, micul orașel din Iordania, în care am ajuns când întunericul ascunsese crestele golașe ale munților, este așezat pe un relief contorsionat. Parcă cineva ar fi frământat pământul cu picioarele, lăsându-l apoi așa neterminat, uitat. Poteci abrupte, văi fără apă (interesantă etimologia cuvântului românesc *vad* ! El vine din latină - *vadum*, dar etimonul original este din arabă, unde *Wadi* înseamnă *vale fără apă*), stânci ascuțite peste care s-au construit case, apoi pensiuni și hoteluri, s-au sădit pomi și flori. La numai câțiva kilometri de localitate, care începe să-și dobândească statut de importantă stațiune turistică, se află *orașul pierdut*.

Fondat de populațiile nabateene, venite din Peninsula Arabică prin secolul IV î. Hr., Petra devine capitala regatului nabateean trei sute de ani mai târziu. Comercianți abili, nabateenii își duc caravanele până în îndepărtata Chină, iar relațiile cu Imperiul roman sunt la ordinea zilei. Câștigă bine și construiesc cu pricepere în orașul-capitală. Astfel încât, în secolul I d.Hr., când legiunile lui Traian ocupă Petra, găsesc aici un spațiu înfloritor, cu construcții uriașe și monumente impunătoare. Anexat provinciei Arabia, orașul decade, iar cutremurele successive termină ceea ce cuceritorii începuseră. Ultimul mare seism din anul 747 îi determină pe locuitori să părăsească orașul altădată înfloritor. Și așa începe lunga agonie a ceea ce mai rămăsese din magnificele monumente nabateene. Istoria mai zvâcnește o dată în secolul XII, când apar cruciații. Dar și ei sunt învinși de celebrul Saladin și din acest moment Petra dispăre din istorie. A trebuit să treacă 700 de ani ca să se vorbească din nou de ea. Ca într-un veritabil roman polițist, 27





În 1812, exploratorul și orientalistul elvețian J.L. Burckhardt, excelent cunoscător al limbii și culturii arabe, deghizat în pelerin musulman, reușește să ajungă în orașul pierdut, locuit acum de beduini, și vede cu ochii săi ceea ce citise prin cărți. Vestea s-a răspândit ca fulgerul în lumea occidentală. Petra reapăruse...

În prezent, Petra, considerat drept una din cele șapte minuni ale lumii moderne, cu cele peste 800 de monumente, aproape toate săpate în piatră nubiană de culoare roz, reprezintă o sinteză strălucită între frumusețile naturii sălbatice, arta monumentală nabateeană și culturile asiriană, egipteană și greco-romană. Și mă întreb: nu cumva arta greco-romană este cea care s-a inspirat din construcțiile Petrei, mult mai vechi

decât consideră istoricii?

Un culoar al timpului de 2 kilometri

Dimineța devreme, înainte ca soarele să-și arate puterile și ca mulțimea turiștilor să năvălească și să-și înfigă obiectivele aparatelor de filmat și de fotografiat prin toate cotloanele, ne-am strecurat cu emoție alături de cămile, de caii arāmii și de măgărușii umili, în despicătura uriașă care marchează intrarea spre *orașul pierdut*, o fisură între stânci desprinsă parcă din timp și din timpuri, numită în arabă SIQ, lungă de cca. doi kilometri... În stânga și în dreapta noastră, la distanță de numai 2-3 metri, pereți de stâncă înalți de 90-180 de metri, cu straturi de rocă de diverse culori,

predominând rozul în toate nuanțele sale, parcă șlefuite sau arse în cuptoare uriașe de făcut sticla. De cum atingeai cu mâna pereții verticali, o senzație stranie te cuprindea, ca și cum te-ai fi aflat în fața unei ferestre uriașe, decorată pe partea ta cu vitralii în cele mai rafinate culori, care nu fac altceva decât să te împiedice să vezi ce este dincolo de ea; și de unde te simțeai fixat de sute de priviri întrebătoare. Un loc misterios, căruia nu ai voie să-i tulburi singurătatea, așa cum făceau cu inconștientă nonșalanță cohorte de turiști. Aș fi dorit să rămân singură acolo, să încerc să ascult și să văd ce se petrece dincolo de peretele translucid... Această senzație m-a urmărit tot timpul petrecut între pereții născuți și șlefuiți într-un timp fără timp. Și tot la fel am simțit în momentul când am ieșit brusc din *Siq* și am ajuns în fața celei mai fascinante construcții a Petrei, botezată de arheologi *Tezaurul*.

Tezaurul și îngerii săi

Evident, nu a fost niciodată acolo un tezaur, ci doar imaginația descoperitorilor, care la vederea uriașei urne de piatră, aflată în vârful monumentului, la aproape 100 de metri înălțime, au sperat să găsească o comoară. Era doar un mormânt. Dar ce mormânt! Îl cunoșteam din emisiunile televizate ca pe o emblemă a Petrei. Îl cunoșteam așa cum îi poți cunoaște dintr-o poveste pe Zâna Zânelor sau pe Făt Frumos. Vederea lui depășea ceea ce știam și văzusem. În peretele acela uriaș de stâncă șlefuită era sculptată, de fapt, intrarea în istoria lumii. Șase coloane înalte, de factură clasică, perfect rotunde și împodobite cu ghirlande de flori sprijineau alte șase coloane din ale căror firide te priveau...îngerii. Ușa principală, treptele, tăiate perfect, (cu ajutorul unui laser?!), te invită spre inima muntelui, unde, spun ghizii, se deschid încăperi uriașe, coridoare labirintice, apoi trepte care urcă în vârful aceluși munte pentru a ajunge la *Altarul sacrificiilor*. Din acest loc sacru, se deschide o priveliște fabuloasă

asupra întregii văi. Mai poți ajunge la *Altar* și dacă urci o potecă abruptă pe coasta muntelui, pe lângă stâncile netede ca sticla, în bătaia soarelui care, în martie, primăvara, este mai îndurător cu turiștii, temperatura ajungând doar la 35 de grade ! N-am urcat. Doar am privit îndelung sus cum se învâneau doi vulturi cu aripile larg desfăcute, care planau prin aerul lipicios al amiezii și care ne fotografiau (sau ne... radiografiau). Am rămas apoi cu ochii ațintiți

era extras din interiorul muntelui și lăsat la câțiva metri de locul gol, unde ai fi putut întoarce ușor un camion cu remorcă. Ca să ajungi la el, ar fi trebuit să urci câteva zeci de trepte săpate în stâncă, tăiate drept de parcă ar fi fost turnate în cofrag. Rămăsese neterminat un mormânt, sau era intrarea într-un nou templu ? L-am privit mult timp și am încercat să-mi imaginez cum au reușit nabateenii (dacă ei au fost ! ?) să taie stânca cu precizie milimetrică și, mai ales, să



asupra celor doi îngeri sculptați, păstrați aproape intacti după 2000 de ani și care păreau că ne veghează misterios din firide. Figurile lor umane, veșmintele lungi și aripile care le creșteau din umeri, mi l-au adus din nou în minte pe Moise. "Iată, Eu trimit un înger înaintea ta, ca să te ocrotească pe drum și să te ducă la locul pe care l-am pregătit." (Exodul 23). Cine i-a sculptat acolo, sus, unde zboară doar vulturii ? Nu mai auzeam nimic. Lăsam explicațiile docte să-mi treacă pe lângă urechi asemenea curentului care nu-ți face bine. Am alunecat înapoi în timp și am văzut.

Un bloc uriaș de piatră, un dreptunghi sticlos, brăzdat de rânduri și rânduri de roci colorate,

deplaseze cu mijloacele lor tehnologice paralelipipedul imens de piatră. Mi-am amintit de piramide, de Sfînx, în fața cărora mi-am pus aceleași întrebări. Mâna omului ? Egiptenii de acum 4000 de ani ? Nabateenii de acum 2000 ? Nu pot să cred acest lucru. Fără îndoială, și din mâna omului pot ieși minuni ale lumii, cum se dovedește a fi Marele Zid Chinezesc; dar Petra, cu fascinantele temple și morminte săpate și sculptate în piatră roz – în nici un caz ! Și să nu uităm că aici săpăturile arheologice sunt abia la început...

Un ceai fierbinte la + 35 grade

Am străbătut prin soare,

mișcându-mi cu greu picioarele prin nisipul fierbinte, defileul colorat în 11 nuanțe de roz (așa cum ne asigură ghidurile turistice, deși mie diversitatea coloristică mi se părea mult mai bogată), apoi am intrat pe *strada fațadelor*, am trecut agale prin fața *teatrului roman*, m-am cățarat și am intrat în grandioasele *morminte regale*, săpate și sculptate de asemenea în munte, am coborât spre *Marele Templu* și *Tricliniul Leilor Înaripați*, parcurgând apoi *Calea Colonnadelor*. Soarele se reflecta în munții înconjurători și aerul devenise și el roz, dogorător. Singuri beduinii se pare că nu îl băgau în seamă și improvizară mici vetre în care ardeau focuri vesele pe care pregăteau cei fierbinți îmbiindu-i pe turiști. M-am oprit în fața templului principal din Petra, *Qasr al-Bint*, aflat chiar în fața defileului cu cele 750 de trepte care urcau până la *Mănăstirea Deir* (de fapt, un alt mormânt uriaș al nabateenilor). Mănăstire, Tezaur, templu... Denumirile pe care ți le oferă ghidurile au fost date de arheologi în secolele XIX și XX. Convenții. Și metafore. Cum oare se numeau aceste construcții în perioada naba-teenă, sau chiar înainte ? Păsările de stâncă și cei doi vulturi care-și aveau cuiburile printre coloanele *Tezaurului* și care puteau să-i privească în ochi, complice pe cei doi îngeri și să-și compare aripile cu ale lor știa, probabil, mai multe. Acum planau majestuoși deasupra noastră în cercuri mici, apoi tot mai mari, până au dispărut odată cu soarele în spatele stâncilor colorate. Noi, călătorii, ne-am întors tăcuți, copleșiți de întrebările cărora nu le găseam răspuns.

Cu gândul la îngeri și la Moise care călcase aceste pământuri, nici nu am simțit când, pe la mijlocul *Siq*-ului, acum pustiu, s-a apropiat de mine și m-a atins cu coada măgărușul umil care purta în spate un înger.

Fiecare volum publicat de Cosmin Perța este tot mai neobișnuit față de volumul precedent. După debutul promițător cu *Zorovavel* a urmat confirmarea multor așteptări și intuiții prin *Santinela de lut*, aceste etape fiind succedate de volumul în proză *Întâmplări la marginea lumii. Aventurile lui Abramovici Papadopulos în pustie*, un volum ca o mică piatră de poticnire nu pentru puțini cititori, de neînțeles pentru ei, dar fascinant totodată, moment ce pare să fi funcționat ca o punte de trecere înspre alte realizări artistice și care a deschis un traiect inovator, urmat de *Cântec pentru Maria*.

În 2009, Cosmin Perța publică un volum mai mult decât interesant, *Bătrânul. O divină comedie* la editura Charmides, în memoriam Radu Săplăcan, și *Bocete și jelanii*, o producție un cristian. Fără îndoială, aceste *Bocete și jelanii* puteau fi publicate la orice editură, fără să fie o „ediție gratuită realizată într-un tiraj de 200 ex.”, dar acesta poate fi semnul că poezia nu trăiește strict între coperte, și nici sub egida numelor notorietății. În sine, acest volum este unul cât se poate de serios, cu nimic mai prejos ca *Santinela de lut* ori *Zorovavel*. După cum sugerează și titlul, volumul (care cuprinde treisprezece poeme) restrânge un univers îndepărtat geografic, cultural, întreținut din mitologia personală a poetului; univers plurivalent, lasă câteva imagini ale unei copilării trăite la munte în mijlocul familiei bunicilor să se succedă până la granița tinereții cu aere când de nere-ogăsire, când de supraluciditate. Axa temporală nu e deloc scurtă, și nici continuă, ci se desfășoară după capriciile memoriei: „Căci amintirile sunt ca iarba uscată,/ numai ce le ostoiești la foc domol și dispar. Ele nu sunt ca viața, ci ca rugul de cremene/ care nu arde oricât ai vrea,/ ca lumina roșie de pe zidul kremlinului noaptea/ care e când aci, când acolo,/ ca demonii ierbii, ca demonul ierbii uscate,/ care și ei, când își pun capul în palme/ li se pare că dorm, și numai iluzia,/ săraca de ea, le mai dă uneori/ simțul realității”, o memorie

Bocete și jelanii

Raul Huluban

asemănătoare cu cea a lui J. Saramago, o memorie care nu redă ceea ce a înregistrat cândva, sau care își amintește aspecte temporale (i)reale având ca scop sensibilizarea prin-o expunere poetică a lor, ci le aduce în prezent și le combină într-un amestec de lucid și vag, dar mereu analizate și interpretate atât pentru conștiința din prezent, cât și pentru cea a trecutului din momentele trăite. Astfel, ia naștere o conștiință în a cărei alcătuire intră o paletă largă de coordonate (parțial) definitorii, de la o vitalitate stranie, până la o tristețe copleșitoare, tragică, dar exuberantă; iată cum ceea ce poate părea la o primă lectură candid, normal și autobiografic, precum aceste versuri: „Sunt puternic, puternic și tânăr,/ am crescut într-un sat cu zăpadă,/ cu păduri întoarse de-a valma,/ ce ajungeau până în prag,/ am crescut singur și gol,/ cu o livadă, o pușcă de lemn și un bunic/ alb cum sunt zorii lăptoși/ care intrau dimineață de dimineață pe ușa deschisă/ până la mine în pat” urmează să se transforme în ceva paradoxal, într-o altă identitate, dar sub același filtru poetic: „Sunt tânăr, tânăr și laș,/ și asta pentru că am crescut/ ascuns, sălbăticit, pentru că acolo/ până la școală mergeam prin

pădure,/ iar la întoarcere mirosul de fiară,/ de zăpadă topită sub blana mare și caldă a fiarei/ mi se lipea de nări ca un alt simț”. Din această minunată mitologie personală a lui Cosmin Perța conștiința alege cele mai diverse, intime și pestrițe scene ale memoriei, și toate acestea în favoarea amplului univers poetic, pentru a-i dezveli construcția coerentă, completă. În extensia acestor fragmente de peliculă – oarecum de sorginte rusă, care mă fac să-mi amintesc de samizdatul lui Vladimir Bukovski, *Și se întoarce vântul* – răsar mici problematici de ordin cotidian, cât să ofere o altă notă de veridicitate universului cvasiplăsmuit: „Viața mea de acum se împarte între familie și singurătate,/ între mândrețea de față pe care o aștept și cărțile mele,/ între zilele petrecute cu ștreangul în jurul ochilor,/ ca un orb spânzurat, sau ca un spânzurat orb,/ și nopțile petrecute în fața calculatorului,/ sau în calculator, indecis, ca un virus tânăr,/ între familie și singurătate, între viață și moarte,/ între a fi așa și acum, cum ar trebui să fiu,/ și între a fi acum și așa,/ așa cum nimeni n-ar trebui să fie vreodată.// Să mi se ierte tristețea și neîndemânarea,/ melancolia și lamentația, sunt doar un om gol,/ umplut doar de vorbe pe care le spune/ în momentul acesta,/ sunt doar un om singur care se împarte/ între familie și singurătate cum se împarte la măcelar/ carnea macră de carnea cu zgârciuri,/ carnea roșie de cea violetă stătută la soare”.

Universul (fie poetic, fie prozastic) în continuă expansiune girat de Cosmin Perța se înfățișează tot mai puternic, matur și proaspăt, de la un volum la celălalt, iar scriitorul pare să fie mai abil ca niciodată în peregrinarea-i literară. Cred că el se află într-o continuă desăvârșire a amprentei individuale (de sub influențele căreia nu se poate sustrage) căutând, simultan, alte cărări ce i-au rămas neparcursse până acum, scriindu-și, încet-încet, *opera*.

Ajuns diplomat la Varșovia, în noiembrie 1926, tânărul poet, îndrumat cu dibăcie de superiorii săi din Ministerul Afacerilor Străine de la București, personalități bine școlite, printre care și Al. Marcu, începe o acțiune tenace menită să prezinte valorile culturale românești în presa de specialitate poloneză. Contactul pe care l-a realizat cu unii confrăți în vogă atunci pe firmamentul literar varșovian, mai ales cu Juliusz Kaden Bandrowski, romancier și publicist, un apropiat al lui Piłsudski în chestiuni de imagine, cum am spune azi, șeful Secției de literatură la „Gazeta Polska”, se va dovedi de bun augur. La fel relația stabilită cu președintele sindicatului jurnaliștilor polonezi, prezent la o întrunire bilaterală în România, în acel an, care îi pune la dispoziție o rubrică lunară românească la cea mai răspândită publicație poloneză: „Tygodnik Ilustrowany”. („Săptămânalul ilustrat”).

Despre contribuțiile concrete avute la cea din urmă publicație, nu avem încă datele concrete, necesare unei analize.

Cunoaștem însă textul eseului scris de autorul *Pașilor profetului*, publicat, în limba polonă, în „Głos Prawdy”, mai mult ca sigur cu sprijinul lui Bandrowski (1885-1944). (cf. Nicolae Mareș, *Lucian Blaga: Începuturi diplomatice sub o zodie norocoasă*, comunicare prezentată la 8 mai 2010, la Simpozionul Lucian Blaga de la Sebeș)

Destul de grabnic, Lucian Blaga l-a mai cunoscut și pe redactorul șef de la publicația în limba germană, care apărea pe litoralul baltic: „Baltische Presse”, E. Rueker, care i-a promis și el sprijin pentru a însera materiale despre România în paginile jurnalului respectiv. Se vede că limba germană pe care diplomatul o stăpânea i-a facilitat destul de grabnic contactul respectiv, facilitate de care predecesorii săi nu beneficiase.

În legătură cu cele relatate mai sus, în primul său raport, directorul Direcției de presă din Palatul Sturdza subliniază unele fraze din informare – așa cum se obișnuiește la acest nivel – și

Lucian Blaga despre lirica interbelică românească

O contribuție inedită tipărită în limba polonă

Nicolae Mareș

conchide: *Bun. Instrucțiuni pentru propagandă.*

Faptul că labirintul diplomatic din Ministerul Afacerilor Străine, nu era la îndemâna celui care a întocmit raportul (și din acest motiv credem că Doamna Blaga!), ne este demonstrat de greșala comisă în redactarea prenumelui, chiar al Ministrului Afacerilor Străine, căruia îi era adresat documentul. Acesta a fost scris greșit, drept Ionel și nu Ion Mitileneu, directorul solicitând să i se atragă atenția diplomatului.

Iată cum, la câteva luni de la instalare, poetul publică în „Głos Prawdy”: *Poezia românească actuală – Octavian Goga, Tudor Arghezi, G. Bacovia și cei mai tineri.* Un text scris cu har de exeget, cu aprecieri subtile pe care timpul le-a susținut cu convingere în fața străinătății. (cf. AMAE, fond 71, Polonia, 1920-1944, vol. 9, f. 48).

Pus în pagină, textul se prezintă, în limba română, după cum urmează:

LUCIAN BLAGA – Fotografia – cu următorul comentariu:

Eminent scriitor român, autorul excelentei disertații: „Filosofia stilului”, poet și dramaturg.

Poezia românească de azi experimentează în aceleași forme poetice în care experimentează și străinătatea. De câțiva ani suntem martorii transformării totale a vechilor metode. Neîndoindu-ne, cei care au rămas la modalitățile și manierele vechi consideră orice înnoire drept un salt periculos și împotriva naturii artei. Greu de combătut – coordonatele dezvoltării comune, care leagă noua generație de trecut; acestea vor fi descoperite de viitorii cercetători.

În fond, nu-i nimic mai ușor decât a găsi „tradiția”. Noutatea capătă amprente antice mai grabnic decât și-ar putea închipui cineva. În definitiv, fiecare revoluție capătă din perspectiva timpului o formă de dezvoltare așezată. Iar tinerii își dau perfect de bine seama de obligația lor esențială. Nu vă uitați în urmă ca să vedeți direct la plug, dacă acesta răstoarnă strâmb brazda – ci mai degrabă să credem tot mai mult în noi înșine.

Există printre criticii noștri scriitori care îi condamnă pe tinerii poeți că aceștia s-ar închina prea mult în fața manierei expresioniste din exterior. De parcă vechea manieră romantică de acum o sută de ani n-ar fi fost până la urmă și ea „o noutate a străinătății”. Majoritatea acestor vechi romantici nu își dau seama că în general nici un „stil” de pe lumea asta n-a fost creat sau inventat de un singur om. Că fiecare stil, urmare a posibilităților sale ascunse, poate încorpora în sine toate elementele cu caracter popular și național.

Poezia românească contemporană se află în stadiul căutării Etosului său profund. Am intrat într-o perioadă de maturizare creatoare. Am putea spune – folosind o metaforă plastică – că spiritul a înălțat deasupra sa unele cupole celeste exacte, ca din acestea să se poată auzi ecoul cosmic. Nu ne lipsește misticismul, nu ne lipsesc elementele viziunii noi în materie, nu ne lipsesc modalități delicate de expresie. Cu ceea ce avem ne putem manifesta independenți în marele cor al celorlalte națiuni.

Trecând la diferitele individualități ale poeziei con-

temporane românești, trebuie să încep, fără îndoială, de la individualitatea cea mai proeminentă – de la Octavian Goga. (O. Goga – actualmente ministru afacerilor interne al României).

El constituie un punct de referință între vechea și noua poezie românească. Lirica lui este națională în cea mai bună accepțiune a cuvântului. Goga a avut o puternică înrăurire asupra întregii generații de poeți contemporani. Ca nimeni înaintea sa a reușit să surprindă în rimele sale frumusețea expresiei romano-slave.

De asemenea, din generația mai veche a produs o puternică influență în formarea noii lirici, eminentul polemist, Tudor Arghezi. Un excepțional făuritor de slove, inepuizabil izvor de idei stilistice. Are o activitate de scriitor de mai bine de treizeci de ani. Este un artist profund, înzestrat cu un dar aparte de vizionar, creator pe care un cititor de duzină niciodată nu îl va înțelege în esența lui.

Tot așa, un scriitor pentru sfere mai înalt, este G. Bacovia, un sceptic de mare expresie, cu o forță extraordinară de sugestie. Cu o operă modestă ca întindere, poetul străpunge parcă acel violet al tristeții, pe care poetul o aude cu compătimire dintr-o „materie plângând”.

Printre cei mai tineri, ar trebui să îl enumăr pe Nichifor Crainic, foarte puternic împântat în natura românească. Poezia lui Crainic e clară, fluidă, foarte melodică. Poetul știe să se mențină în simplitatea clasică. La el se referă în mare măsură cuvintele amintite privind Etosul românesc.

În ultimii ani se plasează în frunte Ion Pillat, poet plin de vechi amintiri boierești, un cântăreț subtil penetrant al trecutului aristocratic.

Adrian Maniu crează într-un format poetic primitiv, rafinat. Are în el ceva din frumusețea vechilor icoane românești. Și ceva din naivitatea lor. Primitivismul acesta vine nu o dată dintr-o inspirație populară, plină de-o prospețime extremă.

În acest loc trebuie amintit și Ion Vinea, al cărui elev, Tristan Tzara

este creatorul român al dadaismului. Și, la sfârșit, Ion Barbu, un talent unic, geometric, în același timp; el este cel care întruchipează pe de-a-ntregul dimensiunea dionisiacă. Dintre cei mulți care crează actualmente am enumerat doar pe cei mai importanți. În acest cor de talente deja se aud glasurile tot mai evidente și mai puternice ale viitorului.

LUCIAN BLAGA

*

Trebuie spus că însemnările de mai sus: succinte, sincere și colegiale, semnate de Lucian Blaga, scrise, probabil, în germană și traduse din această limbă, în polonă, aduceau în țara lui Mickiewicz și Staff un spor de informație larg accesibilă, ce putea trezi interesul pentru lectura autorilor enumerați. Acest lucru nu va întârzia să apară, cunoscut fiind că la începutul anilor '30, poetul din Wadowice, acum la Poznan, Emil

Zegadlowicz va pune în operă un prim florilegiu de lirică românească, intitulat: *Teme românești*. Ulterior, universitarul Emil Biedrzycki, din Lwow, poeții Lewik, Hollender și alții se vor apleca tot mai atent asupra liricii românești.

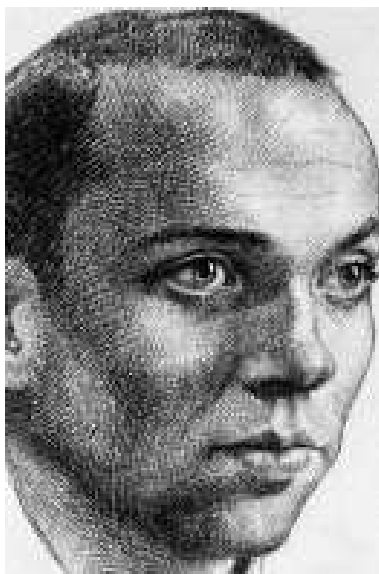
Eseul lui Blaga, redactat din nevoia de a populariza lirica contemporană a țării sale, se constituie într-o piatră de temelie în prezentarea poeziei românești în Polonia, contribuție despre care nu știm în ce măsură poeții enumerați au știut de prezentarea de mai sus a confratelui lor, după cum nu se știe în ce măsură Blaga însuși a dat textul publicității și în românește.

La peste opt decenii de la redactare, eseul se constituie într-un model de a prezenta străinătății realitățile și coordonatele poetice ale liricii interbelice. (cf. Nicolae Mareș, *Încă Polonia...*, Ed. Colosseum, 2008, *Blaga în Polonia sau de la Meșterul Manole la Mirabila sămânță*, p. 207-211).



Miguel Hernández, (1910-1942), poetul considerat de unii critici ca fiind cel mai valoros al Generației spaniole de la 1936 („generația scindată”), se naște în Orihuela – provincia Alicante – într-o familie de oameni săraci, cu mulți copii. Tatăl său era păstor de capre, iar Miguel a moștenit această ocupație umilă încă de la frageda vârstă de șapte sau opt ani. Încă de pe atunci, de pe vremea când își mîna turma de oi și capre pe coastele dealurilor de lângă Orihuela, a învățat ce înseamnă viața grea, cu lipsuri materiale, sărăcia, mizeria și munca fizică epuizantă. Când împlinește zece ani, tatăl îl trimite la studii, la Colegiul Santo Domingo, aflat sub conducerea părinților iezuiți. Profesorii și-au dat seama imediat că au de-a face cu un copil dotat cu o extraordinară sensibilitate și inteligență, cu o inepuizabilă sete de lectură, căci Miguel citea toate cărțile care-i cădeau în mână. Dar tatăl nu-și poate permite să-l țină la școală în continuare, așa că tânărul se vede obligat să se întoarcă în satul natal și să își continue munca de păstor, completată cu aceea de distribuitor de lapte la domiciliu. Continuă, însă, de unul singur, să studieze, să-și completeze educația și ucenicia poetică prin lecturi din autorii clasici și moderni. Începe să scrie versuri, umplînd caiet după caiet, García Lorca fiind unul din poezii preferați. Își dă seama că nu mai poate suporta viața în mediul provincial și lipsit de perspective din Orihuela și pleacă la Madrid, ca un veritabil aventurier, în căutarea gloriei literare. Îi scrie lui Juan Ramón Jiménez – alt idol al său – o sinceră și emoționantă scrisoare, anunțându-l de venirea lui și rugându-l să-l ajute: „Am o mie de versuri scrise și nepublicate. În provincie sunt puțini cei care citesc versuri iar cei ce le citesc nu le înțeleg. Așa că, iată-mă aici, cu o mie de versuri, cu care nu știu ce să fac. Uneori mă gândesc că ar fi mai bine să le pun pe foc pe toate. Visător, ca atîția alții, vreau să plec la Madrid. Ai putea dumneata, mult iubite Juan Ramón, să mă primești în casa dumitale și să citești aceste versuri?”. Nu știm dacă Juan Ramón a răspuns la acea

Miguel Hernández, poetul păstor



Viorel Rujea

scrisoare, știm însă că, la câteva săptămâni după scrierea ei, la sfârșitul lui 1931, Miguel Hernández s-a urcat în trenul care îl ducea la Madrid, având ca unic bagaj un geamantan vechi, plin de versuri. Nu reușește să publice nimic, nimeni nu-l ajută, puținii bani pe care îi adusese cu el se termină, nu găsește nimic de lucru și se vede nevoit să se întoarcă în sat. Nu-și pierde speranța, continuă să citească și să scrie neobosit și abia în decembrie 1932 reușește să publice, la „Ediciones Sudeste” din Murcia, prima carte, *Perito en lunas* (*Expert în luna de pe cer*), o carte în stil baroc-manierist, plină de metafore gongorine și calderoniene, din care reușește să vîndă puține exemplare, cumpărate de prieteni. Întreprinde a doua călătorie la Madrid, de astă dată mai sigur pe

sine, face cunoștință cu alți mari poeți ai vremii – Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, García Lorca, Alberti, Altolaguirre. Odată afirmat, este primit cu entuziasm de elita intelectuală a Spaniei, însuși Ortega y Gasset îl invită să colaboreze la *Revista de Occidente*. În ianuarie 1936 publică cea de-a doua carte, *El rayo que no cesa* (*Fulgerul neîntrerupt*), compusă, aproape în întregime, din sonete cu o extraordinară forță lirică, într-un limbaj clasicizant și îndrăzneț, cu rezonanțe de astă dată din alt mare autor baroc, Francisco de Quevedo. Războiul civil, care izbucnește în același an, îl surprinde la Madrid, iar idealistul Miguel Hernández, sedus, ca atîția alți intelectuali ai Generației sale, de ideile și teoriile utopice ale doctrinelor de stînga, animat de dorința de libertate și egalitate, se înrolează în armata republicană. Luptă în tranșee, citește versuri combatanților și, ori de câte ori poate, pleacă la Orihuela să-și vadă iubita, pe Josefina Manresa, cu care se căsătorește în plin război, în 1937. În același an li se naște primul copil, iar în ianuarie 1939, puțin înainte de a se sfârși războiul, cel de-al doilea. Sfârșitul războiului aduce pentru Miguel o cohortă de nenorociri: este arestat și condamnat la moarte pentru activitatea politică din timpul războiului, la intervenția prietenilor i se comută pedeapsa la 30 de ani de închisoare. Este mutat dintr-o închisoare în alta, dar nu își pierde speranța, continuă să scrie poezii și epistole adresate soției (într-una din ele îi spune, cu umor, când este dus într-o altă închisoare: „Sigo haciendo turismo”, “Fac în continuare turism”). În noiembrie 1941, aflat în închisoarea din Alicante, se îmbolnăvește de febră tifoidă, apoi de tuberculoză pulmonară. Este începutul sfârșitului, pentru că boala nu poate fi tratată în condițiile din închisoare, astfel că în dimineața zilei de 28 martie 1942, în agonie, poetul pronunță ultimele cuvinte, cu gândul la soția iubită și la copil, pe care îi lasă în cea mai neagră mizerie și sărăcie: „Josefina, iubito, cât de nefericită ești!” și moare, la vârsta de 32 de ani, cu ochii larg deschiși. 33

Se spune că nici temnicerul, nici colegii de suferință, n-au putut să-i închidă ochii. Oasele lui odihnesc în cimitirul din Alicante, sub o lespede cu o inscripție lapidară: „Miguel Hernández, poet, 1919-1942).

Opera poetică a lui Miguel Hernández este, așadar, opera unui om cât se poate de simplu și modest: păstor, apoi luptător pe frontul republican și, în sfârșit, deținut politic. Aceste trei mari circumstanțe vitale care i-au marcat destinul tragic nu aveau cum să nu-și pună amprenta asupra poeziei lui. Primul volum, *Perito en lunas*, publicat în 1933 este o carte profund originală prin tonul pasional, prin imaginația bogată și extazul liric, elemente ce vor deveni definitorii pentru întreaga sa creație.

Începând cu 1936, odată cu izbucnirea războiului civil, marile teme ale lui Miguel Hernández vor fi *patria*, *iubirea* și *moartea*. Astfel, volumul publicat în 1936 (*El rayo que no cesa*) se prezintă ca o colecție de poeme de o „extraordinară forță verbală, sugestie senzorială și afectivă” (García Lopez, *Historia de la literatura española*, pag. 711) în care tema erotică este dominantă, în poeme deja antologice (în majoritatea lor sonete), precum: „Tengo estos huesos hechos” („Oasele mele-s făcute”), „Te me mueres de casta y de sencilla” („Cît ești de curată și de scumpă”), „Una querencia tengo por tu acento” („Nu vreau decât s-auscult iubitu-ți glas”). Acestea sunt completate de alte sonete, amintind, prin tematica lor, de poemele lui García Lorca. Putem aminti titluri precum: „Silencio de metal triste y sonoro” („Tăcere de metal tristă, sonoră”), „Como el toro he nacido para el luto” („Ca taurul eu m-am născut îndoliat”), „Por una senda van los hortelanos” („Pe-o cărăruie pleacă grădinarii”). Sunt poezii în stil manierst-baroc, alcătuite dintr-o înșiruire de metafore foarte complicate și greu de descifrat, toate trei fiind structurate în jurul imaginii emblematice a taurului, configurând, la fel ca și în opera lorquiană, un simbol al forței telurice, instinctuale,

neîmblânzite. Primul dintre ele („Silencio de metal triste y sonoro”) descrie – în același limbaj metaforic, criptic, gongorin – mișcările amenințătoare ale unui taur furios, pe o pajiște însoțită, adulmecând prezența perechii lui, care-i trezește instinctul de procreație, regenerator dar și distructiv, totodată. Cel de-al doilea sonet din acest triptic închinat taurului („Como el toro he nacido para el luto”), impresionează prin suprapunerea, analogia celor două imagini: cea a taurului și cea a poetului, acesta din urmă identificându-se cu primul. Comparația din titlu („como el toro”, „precum taurul”) se repetă, ca un leit-motiv, în fiecare din cele patru strofe ale poemului. În sfârșit, ultimul sonet („Por una senda van los hortelanos”), reia aceeași idee a analogiei dintre figura poetului și cea a unui taur singuratic, rătăcind melancolic pe cărări nebătute („por otra senda”).

Un alt poem mai amplu, din același volum, poem intitulat „Sino sangriento” („Destin însângerat”), are ca temă centrală sentimentul propriului destin tragic. Apare, aici, o altă metaforă din Lorca, aceea a sângelui vărsat (esențială în drama *Bodas de sangre*, *Nuntă-însângerată*). Ca și în piesa lui Lorca – ori în multe alte poeme ale acestuia – și la Miguel Hernández sângele este esența vieții iar vărsarea lui prefigurează sfârșitul, moartea violentă. Imaginea poetului ce cade răpus sub lovituri de pumnale, revine obsedant de-a lungul întregului poem („sânge fulminant”, „fatal torrent de pumnale”, „steaua mea însângerată”).

Volumul *Viento del pueblo* (*O adiere dinspre sat*), publicat în 1937, la fel de emoționant și de vibrant, prezintă o schimbare în privința tematicii, care, de astă dată, este una socială, belică și patriotică, prin care Miguel Hernández ne demonstrează că se poate scrie poezie angajată de mare valoare și frumusețe, fără retorismul facil și gratuit specific acestui tip de lirică, o poezie pătrunsă de același ton fierbinte, exaltant specific întregii sale opere. „El sudor” („Sudoarea”) este un imn închinat muncii ca efort fizic epuizant, prin care omul simplu, de

la țară, își câștigă pâinea, cu sudoarea frunții. „Elegía primera” („Elegia întâia”) este un poem închinat prietenului García Lorca, prin care evocă sfârșitul tragic al acestuia, atât de asemănător cu al lui însuși.

În aceeași tonalitate sunt scrise poemele din *El hombre acecha* (*Omul stă la pândă*). Astfel, „Canción del esposo soldado” („Cântecul soțului soldat”), reia tema iubirii, într-un poem mai amplu, închinat soldatului îndrăgostit – poetul însuși – care, în toiul luptei, în mijlocul carnagiului, se gândește la soția lui. În poemul „Las carceles” („Temnițele”), întâlnim figura poetului întemnițat, dar care nu și-a pierdut speranța că într-o zi va fi din nou liber (abundă metaforele ce exprimă ideea de libertate: calul, vântul, fulgerul, valurile mării etc.). „El tren de los heridos” („Trenul răniților”) evocă realitatea sumbră a războiului civil, cu tot tragismul și cortegiul lui de suferință. Aceeași temă, a războiului, dublată de cea a libertății, reapare în „Los heridos” („Răniții”). „Madre España” („Mama Spanie”) este un emoționant poem ce exprimă iubirea pentru țara sa, pentru însângerata Spanie, sfâșiata de războiul fratricid. În „Antes del odio” („Înainte de ură”), îl regăsim pe poet zăcând între zidurile închisorii, având ca singură consolare dorul de libertate și dragostea iubitei soții: „Liber sunt. Simte-mă liber. / Doar prin iubire”.

În sfârșit, volumul postum, publicat în 1958, *Cancionero y romancero de ausencia* (*Balada absenței*) este un strigăt de protest, dureros și dramatic, împotriva propriei sale sorți nedrepte, a suferințelor, a situației lui de încarcerat, a angoasei și dorului pentru soție și fiu, totul pe un ton de dezolantă emoție. Și aici, ca și în *Ultimos poemas* (*Ultimele poeme*), îl vedem pe Miguel Hernandez, în aceeași postură tragică, zbătându-se între speranță și disperare, această temă a oscilării între cei doi poli fiind, de data aceasta, una recurentă. O remarcăm în poemul intitulat „Sepultura de la imaginación” („Mormântul ima-

ginației”), ce poate fi considerat un autoportret spiritual al poetului. Protagonistul acestuia, meșterul care ar vrea să construiască, prin puterea brațelor sale, o casă, o clădire înaripată, este Miguel însuși. Dar acel vis, acea viață lacomă de libertate, se prăbușește, îngropată, odată cu clădirea, sub greutatea pietrei tari:

*“Un meșter vrea să-nalțe... Dar
piatra nu-l ascultă / brutală fiind și
rece și grea, precum mormântul.
/ Omul acela o închisoare înălța,
în care / fură azvârliti și el și
vântul”.*

Și astfel se sfârșește cel care a fost poetul păstor, Miguel Hernandez, pradă tristeții sfâșietoare, între zidurile închisorii,

fără ca acestea să-i poată anihila, însă, dragostea de libertate și raza de speranță ce-i mângâie sufletul până în ultimele clipe: *“Sunt o fereastră deschisă ce-ascultă, / cum viața se duce pe negre cărări. / Dar este o rază de soare ce luptă / lăsând umbra-nvinsă spre dalbele zări.”* (“Eterna sombra”, “Eterna umbră”).

Miguel Hernández

Maica Spanie

Îți strâng în brațe trupul precum trunchiul țărâna,
cu toate rădăcinile și cu furia-mi toată,
cine mă va despărți de tine, smulgându-mă
vreodată,
măicuță dragă?

Legat de al tău pântec, cine mi-l va lua,
când titanica-i temelie e obârșia trupului meu?
Legat de al tău pântec, pe veci a mea colibă,
nimeni!

Maică: abis dintotdeauna și veșnică țărână;
măruntaie
în care sângele lumii se varsă, întregindu-se;
în care se ridică ciolanele căzute:
maică.

Când zici “măicuță”, zici țărâna ce mi-a dat viață;
zici către morți: *fraților, treziți-vă;*
simți gustul sângelui și îl auzi curgând
pe sub pământ.

Cealaltă mamă e doar o punte peste râurile tale.
Celălalt piept e doar un strop învolburat din mările tale.
Doar tu ești Maica Mare, cu veșnica-ți nemărginire,
măicuță dragă.

Țărână: în gură, în suflet, în tot ce sunt.
Țărâna ce-o înghit, la rându-i mă va înghiți.
Și mai năvalnic încă o să mă naști apoi,
măicuță.

Când nu voi fi decât o urmă pe al tău trup,
mă vei mai naște o dată, și mai năvalnic încă.
Când fiul e fiu cu-adevărat, trăiește și moare urlând:
Măicuță!

Fraților dragi: să-i apărăm rănitul pântec,
până acolo unde corbii vin de pretutindeni,
căci vânturi sunt destule, să poarte negre aripi.

Lepădați în pragul sublimei voastre inimi
simțirea mărginită, telurile parțiale.
Sunt povestioare fără rost pe lângă ea,
nemărginita.
O fotografie și-un petec de pământ,

o scrisoare și un munte sunt aidoma, uneori.
Astăzi ești iarba ce peste toate crește,
măicuță.

Rude ale țărânei topindu-ne-n lumină,
întunecații morți se zbat să se ridice,
cu noi să fie una, s-o izbăvim cu toții
pe prima noastră mamă.

Tu, Spanie, stoică piatră ce-n două s-a crăpat
durere-adâncă și piatră ca să-mi dea:
nu mă vor despărți de sublimele-ți măruntaie,
niciodată, maică.

Un dor mai am, când mort voi fi cu tine-n gând:
soția-mi și băiatul, pe-aici de când ei vor trece,
să vină în acest loc, unde odihna-mi caut,
în al tău pântec, maică.

Ultimul cântec

Zugrăvită, nicidecum pustie:
am casa zugrăvită
în culorile marilor
patimi și nefericiri.

Va reveni din jalea
în care zace tristă
cu masa ei pustie
și patul, o ruină.

Vor înflori din nou
săruturi pe moi perne.
Cearșaful parfumat
din nou învâluie-va
nocturne trupuri goale.

Chiar ura amorțește
în spatele ferestrei.

Ce blândă, a morții gheară.

Lăsați-mi doar speranța.

Oare ce vrea crivățul iernii

Oare ce vrea crivățul iernii
de năvălește prin prăpăstii
și ne zgâlțâie fereștile
când eu te îmbrac în sărutări?
Să ne spulbere. Să ne-nvolbure.

Spulberate, învolburate
trupurile ni s-au îndepărtat.
Și totuși, ce mai dorește acest crivăț
Din ce în ce mai îndrăcit?

Să ne despartă, și-atât.

DACĂ NOI AM TRĂI

Dacă noi am trăi
precum trandafirul, adânc și intens,
parfumul trupurilor noastre
cât de mult ar însemna!

Ah, scurtă, răscolitoare viață
a zilei mele cu trandafiri înfloriți
trecut-ai prin fața casei mele
la fel, la fel, exact la fel
precum meteorul rănit, parfumat
atât de frumos și de-adevărat!

Urma pe care tu ai lăsat-o
într-un abis de trandafiri mistuiți



unde eternul parfum ne îndeamnă
să trecem dincolo, tot mai departe...

CIMITIRUL E APROAPE

Aproape-i cimitirul
de locul unde dormim, tu și eu,
printre nopali albaștri,
printre albastre agave și printre copiii
ce țipă din rărunchi
dacă vreun mort le adumbrește drumul.

De-aici la cimitir, totul
e-albastru și din aur curat.
Doi pași mai încolo, stau morții.
Doi pași încoace, încă viii.

Albastru, din aur curat,
înspre-acolo ni se îndepărtează fiul.

*

Să plec

Lasă-mă să plec
la război, mamă.
Lasă-mă, albă soră,
logodnică brună.

Lasă-mă!

Și după ce mă lași
printre gloanțe,
trimite-mi în tranșee
scrisori și săruturi.

Trimite-mi!

Rufe cu-al ei miros

Rufe cu-al ei miros,
albituri cu aroma-i.

În trupu-i s-a depărtat,
în rufe-i m-a lăsat.

Pat fără de căldură,
cearceaf de umbră.

În trupu-i absentase,
în rufe a rămas.

Trei răni

A sosit
cu trei răni:
a iubirii,
a morții,
a vieții.

Cu trei răni vine:
a vieții,
a iubirii,
a morții.

Cu trei răni eu:
a morții,
a vieții,
a iubirii.

Licurici în călduri

Licuriciul în călduri
strălucește mai viu.

Femeia fără bărbat
Stinsă trece.

Stins trece bărbatul
fără lumina ei.

Licuriciul în călduri
se lasă văzut.

Spune-mi

Spune-mi de-acolo de jos
vorba: *te iubesc*.

Vorbești subț pământ?

Vorbesc cu tăcerea.

Iubești subț pământ?

Iubesc subț pământ
căci spre acolo unde alergi
vrea și trupu-mi s-alerge.

Ard din adânc de-acolo
și-ți luminez amintirile.

Traduceri: Aurel Rău



Plângerea deșertului de sete

Nisip al deșertului
sunt: un deșert de sete.
Oază e gura ta
stau în ea și nu beau.

Gură: oază deschisă
spre toate nisipurile deșertului.

Loc de apă în suflet
într-o lume fierbinte.
Trupul tău, trupul tău
nicicând pentru amândoi.

Corp: puț închis
îm acest calcinat loc de sete și soare

Reculegerea celor absenți

5

În adâncul omului
această fântână de apă tulbure.

În izvorul de apă limpede
vreau să-mi văd eu viața.

În adâncul omului
această fântână de apă tulbure.

În izvorul de apă limpede
această umbră, singură.

În adâncul omului
această fântână de apă tulbure.

11

Erai ca tânărul smochin
din fundul prăpastiei.

Pe când eu treceam
tu visai munții.
Ca tânărul smochin
strălucitor și sumbru.

Tu ești ca un smochin.
Ca un vechi smochin.
Acum traversez bunăziua
tăcută a frunzelor tale seci.

Tu ești ca un smochin
în lenta lumină a vieții.



16

Trup al zorilor
floare ce ești chiar trup al florii.

Știu că viața ta
e doar viața florii.

Inimă pe care spațiul înconjurător
o deschide iar apoi o închide.

Floarea nu împlinește niciodată un an,
și-l serbează sub pământ.

21

Tot așa anotimpurile
și porțile au mirosul morții.

Și tot așa când murim
se desfac batistele liniștii.

Suntem trupuri de viață îngropate
sub orizont, departe.

26

Scriu pe masă
cele trei nume ale vieții:
viața, moartea, iubirea.

O rafală de vânt
adesea de foarte departe sosind
dinpre mare, ne șterge.

88

Ard cele două porți
în lumină.
Nu știu ce mi se întâmplă
că mă împiedic în cer.

94

Aș fi vrut să-ți mai spun adio
dar numai batista ta de tăcere am zărit-o
îndepărtându-se.

Imposibil.

Vine un vânt de praf
și mă orbește, mă sufocă și mă rănește.
De atunci continui să înghit colb.

Imposibil

Traduceri: **Dinu Flămând**



Valsul celor îndrăgostiți și uniți pe vecie

Nu părăsiră nicicând
a-mbrățișării grădină.
sub roza sărutului roșie
se rostogoliră

Uragane-ncercau
pizmaș să-i despartă.
Și topoare tăioase
și trăsnete aspre.

Înmulțiră tărâmul
cu palide mâini.
Măsurară prăpăstii
de vânt îmboldiți
printre deșarte guri.

Străbătură naufragii
tot mai adânci
pe-a lor trup, pe-a lor brațe.
Urmăriți, scufundați
de izbeliștea cruntă
de-amintiri și de lună
de noiembrie și martii uitați
vânturați se văzură
pulberi imateriale:
vânturați se văzură
dar veșnic îmbrățișați

Eternă umbră

Eu cel convins că lumina e a mea
în umbră zvârlit mă văd coborând
Jarul solar, siderală împlinirea
de dorință, lumină și spumă erupând

Sânge ușor, rotunjit, de granată:
năvalnic nesaț fără profil ori penumbră
Afară, lumina-n lumină-ngropată
Mă simt luminat doar de umbră

Nici urmă. Nici văzduh. Umbră și-atât.
Ființe. Volume. Trupuri tangibile.
Într-un aer de orice zbor uitat.
Într-un copac al celor imposibile.

Frunți vineții, pasiuni îndoliate
Dinți însetați de a prinde culoare
Negură de resentimente absolute
Trupuri precum niște puturi oarbe

Spațiul lipsește. Râsul e băgat la apă
Nu te mai poți azvârli nici spre vârfuri
Inima ar vrea să fie degrabă
forța lărgirii strâmtelor neguri

Carne debusolată, în valuri tot vii
către noaptea sinistră, deșartă.
Cine-o fi raza ce-ar putea năpădi?
Caut. Nici urmă de zi astă dată.

Numai sclipirea pumnilor strânși,
strălucire de colți la pândă stând.
Colți, pumni de pretutindeni aduși
Munții mai mult decât mâna se strâng

Fără setea de mâine tulbure-i lupta
Ce depărtare de opace pulsații!
Sunt temniță c-o fereastră și-atâta.
În vacarmul de strigăte al singurătății.

Sunt fereastră deschisă ce-ascultă,
prin ea tenebroasa viață-i zărită.
Dar este și-o rază de soare în luptă
prin care umbra-i mereu biruită.

Traduceri: **Catalina Iliescu Gheorghiu**

Chestiunea inițială nu este ce anume facem pentru acest centenar, ci motivele care ne împing să facem ceea ce facem. Insist mereu asupra celor trei valori prin care se poate tălmăci semnificația acestei comemorări, sintetizându-le astfel: „Miguel Hernández poet universal, poet necesar și poet al memoriei”.

Ideea de **poet universal** are de-a face cu rolul principal pe care și-l asumă fiecare creator în fața contemporanilor săi și a posterității. Iar Hernández reprezintă fără îndoială o lecție de universalitate din rațiuni multiple, pe care le rezum aici: ce anume îl face pe Miguel Hernández un poet exemplar al tradiției? Știm că Hernández nu a fost un poet cu o formație, am zice azi, reglementată, în spiritul normelor; știm despre el că este un autodidact care menține cu școala, chiar și cu cea elementară, o relație trecătoare; știm că de timpuriu stabilește legături cu lumea culturală a orașului său, Orihuela. Înainte ca poetul să plece la Madrid, în 1931, înainte de a cunoaște o atmosferă propice pentru a se prezenta și a-și îmbogăți poezia, înainte de a face cunoștință, mai întâi prin ochii altora, cu viața culturală a epocii de argint a literaturii noastre, tânărul Hernández își dorește să fie poet și face tot posibilul să-și atingă țelul, cu hopuri mai în limbaj, mai în vers, însă parcurgând un răbdător proces de învățare a cuvântului și a poeziei, de lectură uimită a ceea ce făceau contemporanii săi, cei apropiați, ori clasicii.

Din acel efort care acoperă anii 1925-1933 sau 1934, iese la suprafață un poet stabilit în clasicismul virgilian, în renașterea unui San Juan de la Cruz, în barocul esențial al literaturii noastre, în tradiția lui Góngora și Quevedo, în barocul teatral al lui Calderón și mai târziu, în imitarea lui Lope de Vega.

Tocmai prin acești autori își afirmă poetul clasicitatea originară, pe măsură ce-și întoarce privirea către mai apropiații în timp, chiar contemporani ai săi; de la Rubén Darío la Juan Ramón Jiménez și Jorge Guillén are loc un proces

José Carlos Rovira

Lecția de universalitate

José Carlos Rovira este Prof. Univ. Dr. la Catedra de Literatură hispano-americană (Universitatea Alicante) și autor a numeroase lucrări, atât volume de exegeză cât și ediții comentate asupra poetului Miguel Hernández și operei sale, precum și în jurul altor figuri ale literaturii universale: Pablo Neruda, José María Arguedas, Rubén Darío ori Mario Benedetti, printre alții. Cercetările sale actuale se axează pe chestiunea identității culturale. Este Președintele Asociației Spaniole de Studii Hispano-Americane, iar anul acesta a fost numit de către Ministerul Culturii din Spania, Președintele Comitetului Executiv al Centenarului MIGUEL HERNÁNDEZ.

impetuos de învățare și imitare a ceea ce este clasic și contemporan. *Perito en lunas* (*Expert în ale lunii*) a fost în 1933 prima surpriză literară.

Modernitatea o va dobândi la Madrid prin contactul cu autori ai căror nume sunt Vicente Aleixandre sau Pablo Neruda, în timp ce scrie o carte de poeme care avea să devină primul său strigăt de atenționare literară: *El rayo que no cesa* (*Raza care nu încetează*). Perioada închinată scrierii acestui volum se suprapune cu aterizarea sa în limbajul avangardelor, în timp ce evenimentele istorice schițau o nouă creație care avea să pornească de la istorie, istoria cea mai nefericită a acestei țări, ca temelie și jale, ca impuls epic și atenuarea lui prin durere, în trecerea sa de la *Viento del pueblo* (*Vânt din popor*) la *El hombre acecha* (*Omul pânzăște*), unde cred că se găsește poezia cea mai bună a războiului civil, în care Hernández dobândește, ca de altfel și prin restul scriiturii sale, trăsătura de **poet necesar**.

Am împrumutat ideea de poet

necesar de la Antonio Buero Vallejo care spunea „pentru mine Miguel Hernández este un poet necesar, adică ceea ce foarte puțini poeți, chiar și dintre cei mari, reușesc a fi. Cea mai adâncă intuiție a vieții, a iubirii și a morții izvorăște din fruntea sa, așa cum se petrece și în cazul acelor puține alte frunți fără de care nu am ști să trăim și care poartă numele de Manrique, sau San Juan de la Cruz, sau Fray Luis, sau Machado...”

Iată deci că poetul necesar dobândește la sfârșitul episodului belic și în perioada ce îi urmează, cea de a treia condiție esențială, cea de **poet al memoriei**, al memoriei istorice a acestei țări. Este de altfel condiția inevitabilă pe care o posedă și unul din volumele cele mai frumoase și înfloritoare ale poeziei spaniole a secolului XX, acel volum neîncheiat, alcătuit din foi dezordonate găsite în arhiva sa, și pe care îl cunoaștem sub numele de *Cancionero y romancero de ausencias* (*Culegere de cântece și balade din absențe*) operă cu care inaugurează autobiografismul poeziei post-belice. Când pomenesc de poetul memoriei, o fac întotdeauna cu gândul la sensul pe care un vechi maestru italian, maestru al ermetismului critic și poetic, cu numele de Oreste Macrí, l-a creat în 1960: „Puține sunt clipele, spunea Macrí, în care se produce o coincidență între istoria poeziei și istoria luptei pentru libertate: vântul și închisoarea lui Hernández sunt una dintre aceste clipe. Fie ca tinerilor să le servească drept exemplu.”

La rădăcina cântării antifasciste și de rezistență europeană se află locul unde îl situăm pe acest poet, care a fost un poet mare, universal, necesar și un poet al memoriei, căci în ce mă privește, cele trei sensuri există în mod obligatoriu și indisolubil, chiar dacă subliniem de fiecare dată, firește, condiția sa de poet universal. Acesta este și sensul centenarului Hernandian la care lucrăm de câteva luni bune: acesta este poetul pe care îl sărbătorim și am convingerea că din această comemorare va lua naștere o nouă dimensiune și punere în valoare a sa.

SECVENȚE MIGUEL HERNÁNDEZ

„Poezia lui Miguel Hernández pendulează între suavul aerian – nu fără evidente înrudiri cu lirica predecesorilor săi imediați, Lorca, Guillén, Salinas – și o anume crispăre interioară, asociind ceva dur, sanguinar, paroxistic; o gramatică violentă și turmentată pare să-l fi obsedat pe acest poet ce mariază, foarte incomun, cultismul cu ferverile convulsive ale străvechiului misticism hispan”.

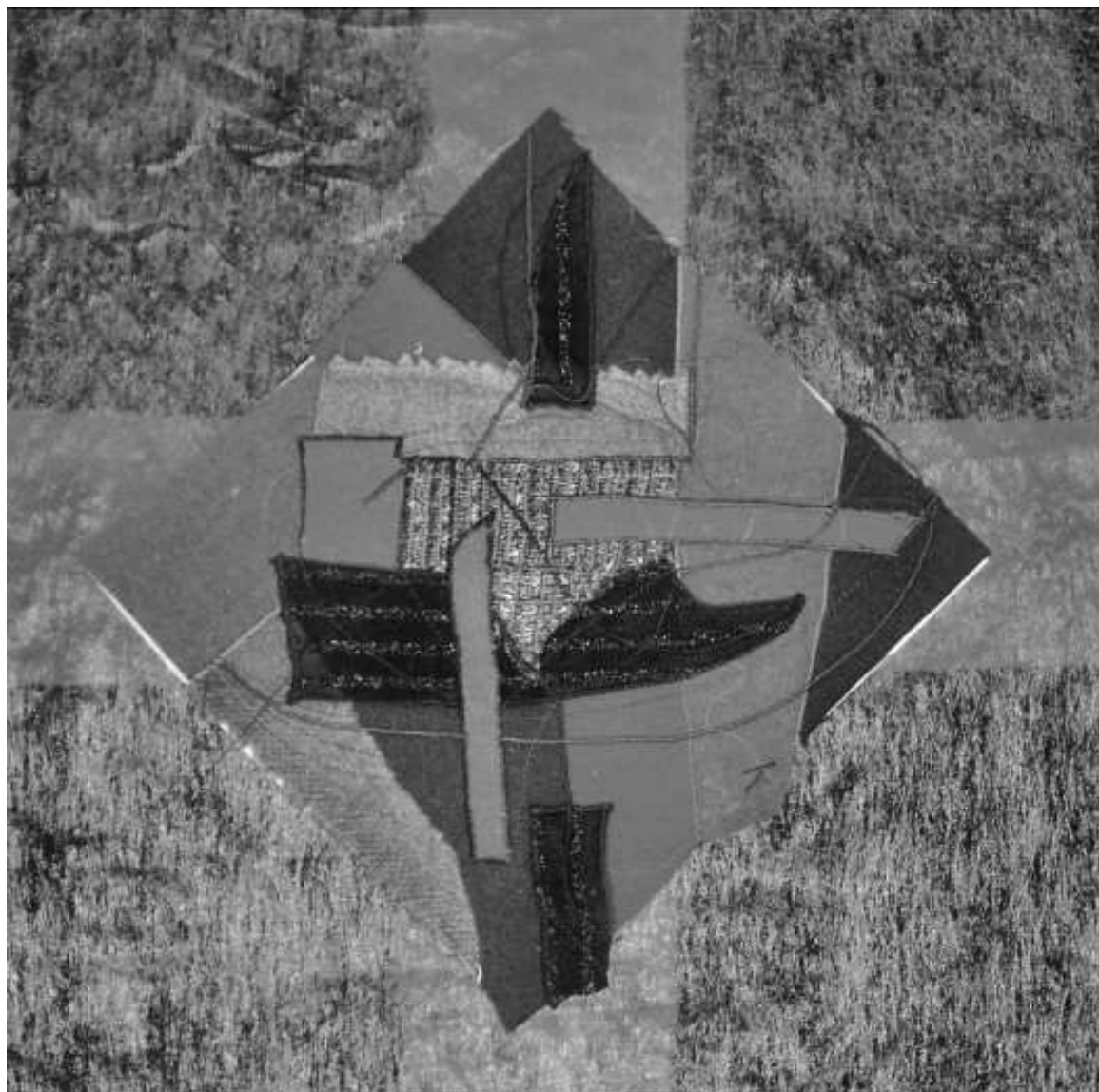
„Setea de puritate îl stimulează, paradoxal, să exploreze toate zonele negre ale spațiului ontologic, să nu-și refuze nimic din tot ceea ce-i putea oferi aventura lui unică, obsesivă, monotonă. Motivele sînt reduse la cîteva, reluate mereu cu o obstinație deconcertantă constituindu-se în sistem de rigori interioare aproape metalice, dureroase, chinuitoare, sub zodia rimbaldianului „*âme monstrueuse*” care la

el este „*todo mi corazón desmesurado*”.

„Îndrăzneala metaforelor lui Hernández, caracterul lor acut, angular, șocant, transcrie cu fidelitate fiecare articulație interioară a universului său convulsiv, unde culorile au întotdeauna ceva tăios și violent chiar atunci cînd sunt girate de lumină. Și el e unul dintre poeții predestinați a fi în epoca noastră de traume, instrumente ale fondării infernului”.

„Poezia lui Miguel Hernández se situează în punctul de confluență al epocii dintre cele două războaie cu perioada postbelică a cărei poezie își are în opera lui unul din punctele de plecare. Când, după mai bine de zece ani consumați obscur poezia, spaniolă începe a-și reconstitui realitatea, noii poeți se reclamă de la moștenirea lui, și chiar și în America Latină poezia de după război îi resimte influența”.

A. E. Baconsky (*Panorama poeziei universale contemporane*, 1972)



O îndeajuns de sensibilă deplasare a interesului, în domeniul științelor umane, de la ființa gânditoare și cea simțitoare la cea visătoare reprezintă în mod evident un fenomen al modernității europene. Împrejurarea este firește de o semnificație cu totul specială, întrucât condiționează situația creativității imaginare. Întreaga evoluție a artei, începând cu ultimele două-trei decenii ale secolului XIX și traversându-l încă mai accentuat pe cel următor, ilustrează de altfel cât se poate de concludent fenomenul despre care vorbim. Impresioniștii picturii și simbolistii poeziei depășesc pasionalismul romantic și se distanțează de logica narațiunii realiste, plonjînd treptat, dar mereu mai adînc, în explorarea și valorizarea zonelor inconștientului și ale proiecțiilor și manifestărilor onirice. Dacă investigația simbolistică a visului nocturn este extrem de veche, ridicată la rangul unei discipline mai mult sau mai puțin pozitive de Freud, studiul visării în stare conștientă a fost oarecum întârziat de incertitudinea conceptului însuși, de statutul său relativ confuz, în raport cu visele din timpul somnului, mai ales dacă avem în vedere disponibilitatea fără limite și ambiguitatea intrinsecă a imaginației creatoare, așa cum se manifestă ea în opera unui poet, ca și de altminteri a oricărui artist în general.

Nu cunoaștem pe nimeni care să fi consacrat mai mult timp din viață și mai neobosite eforturi pentru elucidarea acestui teritoriu, aflat la incidența dintre conștiință și inconștient, decît gânditorul, savantul și eseistul francez Gaston Bachelard. Lăsînd de-o parte remarcabila lui prestație de filosof al științei, concretizată în cîteva lucrări de o indiscutabilă și provocatoare originalitate, toate celelalte cărți ale sale sînt căutări și itinerarii insistente și revelatoare de-a lungul acestui continent infinit al sufletului omenesc, pe care autorul l-a identificat cu reveria poetică. Este foarte important de observat că aceasta din urmă nu se constituie ca efect sau copie a nici unei experiențe anterioare, ci ca o ivire spontană și verticală din

Ființa visătoare

Florin Mihăilescu

profunzimile sufletești, inconfundabilă ca atare cu caracteristicile reveriei romantice. De la ideea de autonomie a visării conștiente a ajuns foarte probabil Bachelard să-și completeze teoria imaginației materiale, bazată pe cele patru elemente fundamentale, foc, apă, aer și pămînt, printr-o fenomenologie a imaginii poetice, prizate și analizate în puritatea ei genuină, expresie a psihismului din operă și nicidecum din omul biografic, de care Bachelard nu se interesează niciodată în chip special, singura psihologie fiind pentru el aceea a creației și nu a creatorului. Am scris mai demult, tot în aceste pagini de revistă, despre cele două cărți esențiale din amurgul vieții, *Poetica spațiului* și *Poetica reveriei*, și nu vom reaminti acum decît că, în concordanță cu poziția lui fenomenologică, oricît de personală, după opinia majorității comentatorilor, imaginea poetică, produs organic și direct al reveriei, este considerată și interpretată prin izolare din ansamblul compozițional din care totuși face parte. Așa cum subliniază cu precizie Anne Clancier, în deosebit de utila ei lucrare, *Psychanalyse et critique littéraire* (Privat, 1980), critica lui Bachelard, deși el nu s-a

recomandat niciodată într-o asemenea ipostază, este un soi de „micro-critique”, care se dorește „une critique d’images et non d’oeuvres constituées, elle se développe au niveau d’une image particulière ou d’une suite d’images recueillies chez des auteurs différents, et non d’un poème, d’un recueil ou d’un roman en son ensemble”. (V. în același sens și alți autori. Cităm măcar pe Jean-Yves Tadié cu panorama sa, *La critique littéraire au XXe siècle*, Belfond, 1987).

Însă, dacă așa procedează de regulă eseistul francez în tetralogia elementelor și în cele două poetici finale, aceeași rămîne metoda lui și în diversele texte ocazionale, pe care le regăsim într-o primă culegere postumă din 1970, apărută acum și în romînește, cu titlul original, *Dreptul de a visa* (Editura Univers, 2009, traducerea – excelentă – de Irinel Antoniu). Diferența ar fi că aici se ocupă totuși focalizat de un autor sau altul, mereu însă fără o atenție specială pentru compoziție. O altă nouă „monografie”, cum îi plăcea lui Bachelard s-o numească, ar fi trebuit să fie o *Poetică a focului*, a cărei elaborare a fost întreruptă de dispariția gânditorului și din care nu s-au publicat decît niște *Fragmente...* în 1988. Încît *Dreptul de a visa*, ca și alte două volume din 1970 și 1972, *L’Engagement rationaliste* și *Etudes*, constituie ceea ce am putea numi opera minoră a eruditului autor, nu neapărat ca valoare, ci numai ca întindere. Ținînd seama că, în cuprinsul lor, întîlnim texte redactate în foarte variate momente ale unui destul de lung periplu intelectual, care se întinde în *Dreptul de a visa* de la 1939 pînă în 1962, se înțelege de ce ele ilustrează corespunzător diferitele faze din evoluția concepției bachelardiene. Dar editorul francez, Philippe Garcin, nu le grupează cronologic, ci tematic, așa că avem de-a face cu trei secțiuni, „Arte”, „Literatură” și „Reverii”. Cel dintîi lucru de notat este că autorii de care se ocupă savantul nostru poetician nu fac parte întotdeauna din categoria cea mai înaltă a culturii din 41

Hexagon, așa cum de altfel se întâmplă și în operele majore. Pe lângă Balzac, Poe, Mallarmé, Rimbaud, Eluard, Jean Paulhan sau pictorul Marc Chagall, dăm și peste nume mai puțin sonore, ca Simon Segal, Henri de Waroquier, Eduardo Chillida, José Corti (editorul, în calitate de plastician), Louis Marcoussis, Albert Flocon, uitatul poet simbolist Victor-Emile Michelet ori Jacques Brosse. O anumită indiferență față de problema valorii apare în repetate locuri la Bachelard, deși când vine vorba de reverie (și vine mereu!), el accentuează în mod explicit că nu are în vedere reveria obișnuită, pe care o poate exersa oricine, ci numai reveria poetică. Pe de altă parte, avem uneori impresia că în anumite contexte nici nu mai e în discuție atât reveria poeziei, cât mai ales poezia reveriei. În tot cazul, e în afara oricărei îndoieli că, la visele sau reveriile pe care cititorul Bachelard (cum ar vrea el să fie mai curînd recunoscut) le extrage din poezie sau din altă sursă cu caracter artistic, se adaugă propriile lui imagini, oferind astfel „una dintre cele mai mari plăceri ale lecturii” (p. 170), probă de maximă disponibilitate creatoare.

Ce este așadar acest cititor Bachelard și ce înseamnă pentru el lectura? Autoportretul e deosebit de elocvent: „un visător de cuvinte” (p. 23), pentru că ideea mai nouă a gânditorului, deși cu rădăcini îndepărtate, este aceea de ontologizare a imaginii prin limbaj, căci „nu e nimic de copiat. Totul trebuie creat” (p. 29), apoi un filosof, căruia nu-i place decît ceea ce îl farmecă (p. 40), un solitar, un „visător izolat” (p. 77), ale cărui reacții strict subiective nu obligă pe nimeni („nu forțez pe nimeni să viseze asemenea mie...” – p. 52), un om care se abandonează cu voluptate reveriei și „meditației creatoare” (p. 208), solitudinii care le însoțeșet și care „este revelatorul fundamental al valorii metafizice a oricărei sensibilități umane” (p. 214). Bachelard este în fond un om care cugetă visînd și visează cugetînd, sau practicînd, cum spune singur, „o imaginație care gîndește” (p. 117), și chiar dacă admite că, în reverie,

cogitoul visătorului e mai nesigur decît în gîndirea filosofului, prezența unor elemente de conștiință în reverie este incontestabilă. Lectura constituie prin urmare un generator al visării, sau cel puțin un declanșator, dar în același timp și un pretext al ei de pură creativitate, căci trebuie subliniat în acest sens, înainte de orice, că însușirea care face forța de fascinație a paginilor lui Bachelard este o extraordinară inventivitate intelectuală. Dialectica gîndirii lui este realmente cuceritoare. Un singur exemplu dintr-o sumedenie. Comentînd o imagine din Mallarmé, a cărui poezie nu o socotește obscură, filosoful scrie: „Cu cîtă dezinvoltură ne debarasează poetul de mimetismul grosolan al izvorului! Poate că un izvor mallarméan nu trebuie doar să iasă din pămînt, cu prospețimea și naivitatea unei ape ce se oferă Narcisului său; trebuie să aibă *imediat* nostalgia straturilor subterane; trebuie să se teamă, de la prima mișcare, de capriciile pîrîului; de la prima rază de lumină, de la prima impresie aeriană, trebuie să simtă oboseala, plictisul, greutatea azurului reflectat. Să brutalizăm imaginea pînă la a da o definiție: a izvorî înseamnă a șovăi să iasă. Iată ritmanalizată, în lumina poeziei mallarméene, imaginația izvorului.” (pp. 143-144) etc.

Este oare aceasta critica literară? Pe lângă că Bachelard nu revendică un atare statut pentru scrierile sale, răspunsul depinde înainte de toate de felul de a înțelege critica. Dacă, în ce ne privește, vedem aici o sclipitoare demonstrație hermeneutică, o proliferare foarte personală de idei



neașteptate, cu o puternică încărcătură subiectivă, alții vor descoperi și vor exalta pretutindeni funcția creatoare a criticii înseși. Investigarea și productivitatea reveriilor artistice s-au și dovedit a fi principalele stimulente ale lecției bachelardiene pentru „noua critică” franceză care i-a urmat. În volumul de care ne ocupăm sînt două-trei referiri incidentale la critică, dar și un întreg articol despre celebra carte a lui Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, bun prilej pentru o clarificare. Dar, în afară de adeziunea la procesul criticii intentat de Paulhan și la pledoaria sa pentru autonomia și libertatea spiritului creator, nu reținem o definiție sistematică și pozitivă a profesiei critice. Există însă o propoziție cu aer de concluzie imperativă: „Datoria criticului este să fie un incitator” (p. 164).

Or, rămînînd în primul rînd, pe deasupra nenumăratelor sale calități, o admirabilă ființă visătoare și nu un critic în sensul cel mai propriu al noțiunii, acesta a și fost Gaston Bachelard: un strălucit și foarte influent incitator. De unde și prodigioasa, prestigioasă și spectaculoasă lui posteritate, al cărei destin nu pare încă să se fi sfîrșit, în pofida tuturor diversificărilor intelectuale din epoca postmodernității, dar mai cu seamă în pofida faptului că orice mare model spiritual își conservă irevocabil secretul și se dovedește pe cît de dificil de definit, pe atît de inimitabil și de neatins. El nu poate fi niciodată întrecut, ci – doar –, uneori, depășit. Gaston Bachelard nu face nici el excepție.

Și atunci de unde vine durabilitatea operei sale, dacă nu din energia și substanța personalității lui excepționale? Cînd e autentică și originală, creația nu-și istovește niciodată efectele și nici nu moare cu adevărat, oricît de mult s-ar învechi și s-ar banaliza. Pentru că acesta e chiar destinul marilor opere: să devină banale, adică indis-pensabile, necesare, unanim cunoscute și de neînlocuit. E monopolul lor de noblețe, într-o lume în care singura permanență pare să fie schimbarea. Dincolo de ea, vorba poetului, „peste mode și timp / Olimp”.

Pasiunea de a scrie vorbind despre moarte

Doru Pop

DORA PAVEL

PUDRĂ

Polirom, 2010

Unii critici i-au reproșat Dorei Pavel schimbarea de voce narativă din cel mai recent roman al său (*Pudră*), prin trecerea de la persoana întâi utilizată în *Agata murind* („eu nu scriu... nu scriu nimănui, nu-ți scriu nici ție, nici acum, și dacă scriu”), la persoana a treia, a învierii lui Carasiniu. Schimbările sunt mult mai

ample și cumva programatice – asistăm, de exemplu la o mutație dinspre un personaj feminin, spre unul masculin; suntem expuși la o înviere, derulată într-o cronologie condensată, față de memorarea care aduce personajul din moarte. Acest lucru mă face să spun că *Pudră* nu poate fi citit fără referința directă la *Agata murind*, cele două cărți sunt legate, nu doar pentru că *Pudră* este un roman al morții răsturnate, ci pentru că reprezintă o oglindă tematică a cărții care i-a adus Dorei Pavel o binemeritată recunoaștere națională (premiul pentru proză al UR). Un scriitor care nu își consumă niciodată în întregime subiectele este un scriitor conștient de propria sa artă, iar Dora Pavel demonstrează cu prisosință acest lucru.

După ce a scris unele dintre cele mai bune pagini de literatură „morbida” din romanul românesc contemporan (orice alt autor s-ar fi „descompus” după un asemenea efort), autoarea reușește să genereze o nouă viziune asupra morții și îngropării. Acest lucru nu ar fi fost posibil fără schimbarea vocii auctoriale și fără o modificare la nivel discursiv. Dacă *Agata* este dezhumană numai pentru a fi re-ficționalizată din amintiri și memorări, Carasiniu, eroul din *Pudră*, este re-înviat la modul cel mai concret (mai obiectiv). Așa cum în *Agata murind* vocea personală și subiectivă ne ajuta (ca cititori) să plonjăm într-un subiect halucinant, în *Pudră* vocea aparent obiectivă face demersul invers, ne scoate din halucinație și ne introduce într-o realitate nu mai puțin fantastă. Prin aceasta Dora Pavel demonstrează (sau vrea să demonstreze) că este un autor stăpân pe tehnicile sale, că nu este niciun accident succesul anterior și

că poate să schimbe instrumentarul (și bine face).

Acest roman confirmă faptul că Dora Pavel este un autor thanatic, un scriitor de roman „gotic”, cum numai în secolul XIX mai erau. Pulsuinea morții, despre care vorbea Freud, a devenit o artă poetică la Dora Pavel, al cărei scris este cuprins de seducția morții, în paginile sale co-prezența vieții și a morții este construită și reconstruită continuu. În *Pudră* angoasa morții este principalul stimulent pentru manifestarea eului, Carasiniu își caută identitatea, așa cum în *Agata murind* identitatea personajului principal se conturează din reminiscentele celor din jur. Pulsuinea morții este cea care împinge, în mod nevăzut, eul spre auto-formulare. În *Pudră* personajul (și noua sa conștiință) prinde contur numai în urma decesului – este aproape o definiție de dicționar freudian pentru că părintele psihanalizei afirma chiar faptul că suntem ceea ce suntem pentru că ne este frică de moarte, noi acționăm în câmp real pentru că trebuie să ne demonstrăm nouă înșine că nu suntem morți, lucru pe care îl fac și personajele Dorei Pavel.

Personajul central din *Pudră* încearcă din răspuțeri „să se convingă că este viu”, iar *todestrieb* devine instrumentul prin care el își recuperează existența. La Dora Pavel, viii sunt vulnerabili, în timp ce morții sunt coerenți, așa cum „defunctul”, despre care ne dăm seama că se trezește la conștiință din primele fraze ale romanului *Pudră*, se aude pe sine vorbind, din „postura de mort”. Faptul că eroul, Vlad Carasiniu, „vorbește” într-un mod cumplit de fetid, „regurgitează” cuvintele dintr-un lichid amestecat cu secreții gastrice, ceea ce este o trimitere evidentă la descompunerea Autorului și a vocii sale, se transformă într-o metaforă a condiției scriitorului însuși. În acest sens moartea și învierea lui Carasiniu sunt moartea și renașterea Scriitorului.

Un alt palier simbolic, generat de întâlnirea dintre Eros și Thanatos, devine și în *Pudră* dubla determinare – chiar numele personajului este o trimitere la această dublă condiționare dintre viață și moarte, dintre celest și teluric, dintre descompunere și eternitate. De fapt Carasiniu este esențialmente o expresie a dublei naturi a ființei umane – cara, însemnând negru, și sinu, însemnând albastru, azuriu. El este mortul-viu ce aparține deopotrivă lumii subterane, materiei supuse distrugerii și transcendentului, rațiunii solare și diurne.

Pe un alt palier *Pudră* este conceput ca un fel de Înviere degrandantă, iar Carasiniu este un Christos răsturnat, un fel de Mesia deteriorat, evident postmodern. El se află, ca și Christos, în sicriu timp de trei zile, iar învierea sa este urmată de o serie de înfățișări înaintea unor femei. Ca și Christos, Carasiniu moarte tânăr (la 27 de ani moare și stă în mormânt 72 de ore, culmea simbolismului numerologic!). Eroul este descris ca mortul nemort, pentru că, tot ca și Christos, înviatul Carasiniu nu mai are trup, sau trupul pe care îl are nu e trupul său. De fapt dsacralizarea este recurentă în scriitura Dorei Pavel, eroul își imaginează cum ar fi să ajungă acasă și spune „iată, Tată, fiul tău”, într-o reformulare a ultimei porunci date de Christos pe cruce. Chiar și 43

la nivel lexical romanul este îmbibat de terminologia creștină, evident re-formulată în sens mundan, de o profanitate excesivă uneori: hărăzirea, misterul, feciorelnicia etc.

Mai există o referință simbolică în carte, pentru că mai este un mort-viu în istoria culturală a României, și pe acela tot Vlad îl chema, iar Bram Stoker l-a consacrat cu numele literar de Dracula. Aceasta deoarece Carasiniu este un soi de vampir livresc, pentru că este „cel mai puțin mort dintre morți” și cel mai puțin viu dintre vii. El trăiește doar noaptea, aidoma vampirilor, și toate experiențele sale se derulează la adăpostul întinericului. Comportându-se ca un „strigoi amator”, ne-mortul Dorei Pavel parcurge drumul cunoașterii de sine „până la ziuă”, după care adoarme. „Paloarea” lui Carasiniu, faptul că este acoperit de pudră, drumul de la capelă la spital și apoi la capelă sunt caracteristici ale romanului „de vampiri”. Tot aidoma lui Dracula, Carasiniu are probleme cu propria imagine în oglindă (la un moment dat, tocmai când încearcă să-și vadă chipul, are loc o pană de curent misterioasă).

Reproșul principal pe care i l-aș aduce cărții este tocmai tezismul, el transpare și din problematica „estetizatoare” – Carasiniu este restaurator (eu-sînt-restaurator-de-artă), unde relația dintre obiectul artistic „mort”, recuperat prin refacere exterioară și obiectul care este corpul decedatului, devine mult prea explicită. La fel, trimiterile mult prea directe, cum este aceea la socrul lui Carasiniu, artist plastic care se sinucide tocmai în Muzeul de Artă, în același loc unde se sinucide și soția personajului, reduce din impactul narațiunii.

Dora Pavel excelează, însă chiar la polul opus, pentru că ambiguitatea reprezintă elementul cheie ce ține intactă convenția ficțională a romanului, iar în *Pudră* suntem mereu la limita dintre fantasma impalpabilă și concretul cel mai disgrățios. În căutarea unui „Altul-ca-tine”, unde identitatea este descoperită numai din contactul cu moartea, Dora Pavel descoperă o voce autentică de scriitor. Iar masochismul erotic, prezent și în *Agata murind*, care este o manifestare evidentă a pulsiei morții, ajută la găsirea identității auctoriale. Unul dintre cele mai bune pasaje este acela al actului erotic dintre Carasiniu și Geta, care se încheie într-un miros al morții, ce poate fi substituit cu mirosul seducției.

De fapt cel mai bine făcute sunt pasajele în care Dora Pavel împinge până la limitele suportabilității stimularea tuturor simțurilor cititorului. Olfactiv suntem atacați de mirosurile fetide, de odorile morții și ale descompunerii, cuprinși de aburi verzui, apoi autoarea ne duce la nivel gustativ, făcându-ne să simțim lichidele „acre”, apoi tactil urmăm personajele care se ating și nu în ultimul rând percepția vizuală este și ea provocată prin trecerile de la beznă la lumină.

Dacă (și este sigur că Dora Pavel nu se oprește din scris) volumul acesta va fi urmat de o nouă schimbare narativă și dramatică, atunci vom putea vedea limpede proiectul auctorial al unuia dintre cei mai importanți scriitori contemporani.

Câmpul literar

Între istoria instituțională, sociologia și antropologia literară

Ovidiu Pecican

IOANA MACREA-TOMA

**PRIVILIGHENȚIA
Instituții
literare
în comunismul
românesc**

Casa Cărții de Știință,
2010

Apariția cărții Ioanei Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* (Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2010, 364 p.) m-a făcut să jubilez. După volumele Katherinei Verdery, al Luciei Dragomir și al Alexandrei Tomiță, noua abordare restituie – inovativ și lucrând cu un material masiv inedit – un alt aspect, cel

instituțional, al literaturii din România în comunism. Titlul monografiei tinerei autoare aduce în atenție, de fapt, o teză de doctorat elaborată sub egida Universității Central-Europene de la Budapesta, pe baza unei bibliografii copioase și cu incursiuni și în diferite fonduri documentare din țară și din străinătate.

Deși la bază autoarea se revendică din stirpea filologilor, absolvind facultatea de profil în Cluj și activând la revistele *Echinox* și *Steaua* în calitate de cronicar literar, stagiul budapestan i-a prilejuit racordarea la cercetarea sociologică. S-a născut astfel o nouă expertă în sociologia literaturii, explorând din perspectiva acestei opțiuni un câmp tematic frecventat cu succes, în orașul de pe Someș, și de Marius Lazăr și grupul de colegi apropiați acestuia.

Primele voci critice care s-au aplicat textului cu intenția de a-l comenta – Laszlo Alexandru și Paul Cernat – s-au grăbit să sesizeze „păsăreasca” științistă practică de autoare. Este adevărat că formulările savante ale cărții și tentativa de a prinde gândul în concepte cât mai precise fac dificilă lectura, invitând mai cu seamă un public specializat, probabil redus numeric. Ceea ce a deranjat însă, dincolo de unele inabilități proprii începutului – vorbim, totuși, despre prima carte de autor –, cred că a fost mai degrabă efortul de a scoate un anume tip de discurs critic de sub semnul intuiției, subiectivismului și a tradiționalului, deja, impresionism. Un astfel de efort, practicat sistematic, a încercat de-a lungul unei întregi vieți Adrian Marino. Pariul lui pe construcția critică erudită, savantă, pe conceptualizare – a teoretizat și apoi a și ilustrat printr-un dicționar „ideile literare” și a făcut „biografia” ideii de literatură – mergea în aceeași direcție și, după cum se poate vedea acum, a și deschis o cale pe care se ivesc noi siluete. Nici moda structuralistă nu a trecut, la noi, fără a încerca

subminarea „călinescianismului” și depășirea posturii inspirate, rapsodice, a criticului român printr-o asimilare a formalismului rus și a școlii structuraliste franceze, mai cu seamă. Cu tabele sau fără, însă cu subsoluri bogate, astfel de tentative – indigeste pentru unii, dar utile diversificării discursurilor critice de la noi și aprofundării în stil „tehnic” a unor subiecte – sunt binevenite și semnifică momente simptomatice de regândire metodologică a instrumentelor criticului.

Metoda Ioanei Macrea-Toma prin care se cartografiază câmpul literar printr-o abordare sociologic-cantitativă cu scopul de a obține o imagine cât mai clară a situației scriitorilor în arealul menționat în funcție de imaginea lor social-politică este o noutate în cultura noastră. Să fi fost și numai atât, și tot se cuvenea discutat despre volum cu considerație față de miza și efortul constructiv urmărit sistematic. Este firesc să scrii într-un fel când descrii, să zicem, o floare, și cu totul altfel dacă vrei să o măsoari în funcție de diverși parametri. Argourile fiecărei discipline diferă, fiind de așteptat ca un critic literar format exclusiv pe băncile de la Litere să întâmpine obstacole mai mari în descifrarea textului față de altul, trecut prin cursuri de sociologie, statistică etc. În *Privilighenția*, se testează cu succes teoria lui Bourdieu într-o societate lipsită de democrație, totalitară, încercându-se descifrarea raportului specific în care se afla în comunism câmpul literar în raport cu politicul. Sigur însă că fără o cunoaștere prealabilă a lui Bourdieu însuși, Ioana Macrea-Toma poate deveni indescifrabilă sau, măcar, greu de urmărit.

Abordarea problemei funcționării Uniunii Scriitorilor în contextul „rețelei producției și receptării bunurilor simbolice” – citez din autoare – presupune o circumscriere a instituției discutate într-un alt peisaj conceptual și dincolo de anecdota evenimentială și personalizată. Folosind elemente de istorie socială, sociologie și antropologie literară, Ioana Macrea-Toma se situează într-o avangardă a cercetării unde, din păcate, după ce a fost expedită de critica literară, deocamdată nu pare să fie acompaniată nici de istorici, nici de sociologi, nici de antropologii literaturii. Acest accident personal este, de fapt, o carență instituțională la nivelul culturii române, unde critica internă din sfera specializărilor „paralizează” în fața necesității de a discuta noile produse cărturărești, manifestând o timiditate ce aduce a demisie de la propria misiune sau a lipsă de profesionalism.

Dacă ar fi să mă întreb în ce direcție aș fi dorit să constat o mai apăsătoare originalitate a *Privilighenției* – denumire ce desemnează, cum se poate lesne deduce, „casta” inteligenței beneficiare de privilegii din timpul comunismului (dar, de ce nu și după sau înainte, măcar în vremea altor totalitarisme?!) – aceasta ar fi, probabil, în depășirea etapei Bourdieu. Desigur, prin aplicarea gândirii acestuia la un câmp literar estic, foarte diferit de sfera aplicațiilor maestrului, occidentală și democratică, înseamnă, și ea, o depășire. La fel și implicarea sugestiilor venite din alte discipline (istoria socială, antropologia literară). Cu toate acestea, și fără a ignora necesitatea doctoranzilor de a demonstra că au aprofundat

metodologia omologată, maniera în care își concepe, structurează și realizează autoarea lucrarea mă determină să cred că excelenta practiciană a cercetării care este s-ar putea dovedi, datorită dublei sale înzestrări, și o teoreticiană novatoare în zona sociologiei literaturii.

Plasarea fenomenului literar instituțional românesc într-un context istoric și cultural mult mai vast, marcat de confruntarea dintre cele două tabere înțeleștate ideologic între 1945 și 1989, trebuie și ea notată, pentru că suntem momentan departe de clipa când punerea în context a fenomenelor românești va deveni regula, și nu excepția. Capacitatea activării informației documentare și a stăpânirii fără dificultăți a acesteia merită, și ea, pomenită. Ne aflăm, fără îndoială, în fața unei autoare de forță, abilă în a decupa problematici și perseverentă în a le urmări cu instrumente specializate de mare finețe, a cărei carte merită efortul unei lecturi stăruitoare.

Între fantasy și horror

Alex Goldiș

MATEI FLORIAN

ȘI HAMS ȘI REGRETEL

Cartea Românească,
2009

Nu știu dacă o fi vorba doar de criza economică sau și de una valorică, dar atât numărul, cât și calitatea debutanților, au scăzut simțitor în ultimii ani. Ca și cum așa-zisa generație douămiistă și-ar fi epuizat resursele creatoare în prima parte a deceniului. Astfel încât, atunci când apare un debutant cât de cât talentat, e sărbătorit de întreaga critica – de toate calibrele și pe toate vocile – precum un adevărat eveniment. Așa s-a întâmplat, fără îndoială, cu Stoian G. Bogdan, al cărui prim volum, deși bun, nu atinge performanțele unor Ștefan Manasia, Dan Coman, Claudiu Komartin, Teodor Dună sau Dan Sociu.

În schimb, dacă rămânem la cărțile apărute anul trecut, *Și Hams și Regretele* (Cartea Românească, 2009), romanul de debut al lui Matei Florian, a fost oarecum nedreptățit. Incontința verbală a autorului, cunoscut deja publicului ca (semi)romancier din *Băiuțelii*, a zgâriat, într-un fel, auzul criticii și ar putea irita și mai mult urechile cititorului obișnuit. Căci, deși are o structură dialogală – cele șapte capitole par tot atâtea epistole către o iubită absentă –, întregul roman e construit ca un imens delir verbal în care

vocea protagonistului e parazitată permanent de perspectiva unor creaturi imaginare. Simpaticii pitici Usi, Altfred sau Și Hams și Regretel atașează cărții o ramă *fantasy*. Copilăriți dar simandicoși, cei trei fac parte din adevărate legiuni și popoare de pitici, cu obiceiuri excentrice. Fără a mai pune la socoteală comunitatea eco a lui Usi sau ordinul PIC (Piticii Intelctuali Catanieni) din care face parte Altfred, excelent sunt descrise acțiunile așa-zisului PRAF (Piticii Răzvrățiți din Apartamentele cu Ferestre), responsabil pentru micile catastrofe casnice ale oamenilor („picioare pare”): „Orice obiect de tipul monedă, pix, radieră, ac de siguranță ș.a.m.d. care va ajunge în preajma unui membru PRAF va fi transportat la o distanță apreciabilă de locul în care e de presupus că s-ar fi oprit. În felul acesta, picioarele pare vor avea o durată înfiniri mai lungă de căutare, soldată de obicei cu nedumeriri consistente și invective ce fac deliciu amar al acestor semeni gri”. Dialogul dintre Filip și Matei Florian continuă dincolo de *Băiuteii*, căci ceea ce apropie *Și Hams și Regretel* de *Zilele regelui* e adeziunea la un imaginar minimalist, artizanal, doldora de amănunte seducătoare și de vorbărie galantă. Conștient, cum zice englezul, că „devil is in the details”, Matei Florian e și el un colecționar de nimicuri pline de candoare. Protagonistul din *Și Hams și Regretel* pare să recreeze un întreg univers de senzații pentru a-l trimite iubitei în plic. Dincolo de asta, însăși maniera de a construi e asemănătoare celei din cărțile fratelui mai mare. Absența totală a epicului, lungile enumerări și aglutinări de evenimente fac din *Și Hams și Regretel* un *fantasy* de atmosferă mai degrabă decât un *fantasy* propriu-zis. Convorbirile cu furnici, măgari sau câini, lungile disertații asupra meteorologiei, a substanței colivei, elogiul plapumei și a vântului, înscenarea unui meci de fotbal virtual, ne pun față în față cu un narator capricios și dezorientat, care suferă de glosolaliță cronică. Prea multe pasaje par simple jocuri lingvistice: „Apoi, cum libertatea de ordin mic, infimă în aparență, are valențe infinite, m-am recules, am zâmbit, m-am adunat și m-am scăzut, m-am înmulțit și m-am împărțit, iar la sfârșitul acestor operațiuni esențiale, doar iluzoriu matematice, am dansat, doamnă, am dansat”. Protagonistul nu vorbește doar pe mai multe voci, ci și pe mai multe tonuri, de la alintat sau drăgăstos-calin, până la colocvial, arțăgos și insinuant.

Pe de altă parte, lipsa de consistență a scenariului *fantasy* și facilele calambururi stilistice ar fi pe deplin condamnabile dacă ele n-ar avea logică în imaginarul lui Matei Florian. Ostentația lor decorativă nu e strict ornamentală, dacă mi se permite o formulare atât de paradoxală, pentru că utopia feerică din *Și Hams și Regretel* se dovedește a fi o încercare eroică și disperată de a masca răul existenței. În spatele decorului fabulos – adevărată lovitură de teatru – stă de fapt istoria banală, deși tragică, a protagonistului și a iubitei sale Cristina. Ceea ce se anunța ca un *fairy-tale* în care un prinț melancolic și retras încalcă toate mijloacele lingvistice posibile pentru a suprima distanța față de

obiectul adorației se dovedește a fi un tragic dialog cu lumea de dincolo. Printre aburii basmului încep să se întrevadă, treptat, detaliile crude ale relației dintre cei doi: nepăsarea lui narcisistă, permanenta ei pisălogeală, suspiciunile de trădare și, în sfârșit, sinuciderea Cristinei sub ochii impasibili ai bărbatului. Depășește posibilitățile unui debutant mediu – a observat-o deja Cosmin Borza („Vatra”, nr. 3/2010) – figurarea metamorfozei scenariului de *fantasy* într-un scenariu de *horror*. Pe măsură ce avansăm în lectură, vocea delirantă devine tot mai sarcastică și mai amenințătoare, numărul actorilor se împuținează, rolurile se redistribuie, măștile se amestecă, fardurile încep să se scurgă de pe obrazul personajelor. Acei mirifici pitici sunt înghițiți total de vocea bărbatului muribund, dezvăluindu-și natura iluzorie. Singurii protagoniști ai acestui bizar roman al iubirii, al iluziei și al morții sunt bărbatul-Regretel și Cristina-Tristina (infidela femeie-pitic).

Crudul deznodământ motivează alunecările de teme și de limbaj. Citite retrospectiv, aproape toate conglomeratele haotice de imagini din *Și Hams și Regretel* devin simboluri pregnante. Din simplă cochetărie conversațională, sensibilitatea bărbatului la schimbările de temperatură devine patologică (marcând evoluția „frigurilor” și a delirului), iar lunga digresiune despre colivă, o modalitate de a conștientiza dispariția iubitei. Întregul roman poate fi citit, de altfel, ca lungă anamneză a acestei morți, o încercare disperată de a se acomoda la realitatea ei. „Aberațiile” despre piruetele Cristinei, prezente în discurs încă de la începutul romanului, nu sunt decât modalități alegorice de a descrie – și de a accepta – episodul morții: sub pana calofilă a prozatorului, femeia se aruncă de la fereastră nu din voință proprie, ci dintr-o fatală pierdere a gravitației în timpul dansului.

Și tocmai când credeam că romanul evoluează spre o catastrofă totală, Matei Florian își ambiguizează din nou, prin alegorie, narațiunea. De fapt, nu atât îmbinarea de *fantasy* și *horror* e importantă în *Și Hams și Regretel*, cât revelarea primului în miezul ultimului și invers. Deși patetic, splendid (citabil în întregime) e capitolul final al romanului, care descrie moartea protagonistului ca formă de accedere la lumea transcendentă a Piticului Alb. Bărbatul moare în zorii unei zile luminoase și eterne, păstrând în auz ecoul celui mai firesc salut, dar care consfințește reconcilierea de dincolo: „Bună dimineată”.

Păcat doar că delirionismul lingvistic nu se resoarbe total în motivația adâncă a ficțiunii. Dacă va ști să-l gestioneze superior în următoarea carte, Matei Florian poate deveni unul dintre cei mai puternici prozatori de azi. Spre deosebire de livrescul minimalist al lui Filip Florian, un scriitor deja sigur pe stilul său dar destul de liniar, cel al lui Matei e mai stratificat: are, adică, un potențial de gravitate metafizică ce merită pus în valoare.

Cartagina în literatură, de la antici la Flaubert

Ioan Pop-Curșeu

ALEXANDRA
CIOCÂRLIE

CARTAGINA ÎN LITERATURA LATINĂ

Editura Academiei
Române, 2010

Alexandra Ciocârlie semnează o carte interesantă și erudită, *Cartagina în literatura latină* (Editura Academiei Române, 2010), care deplasează studiile de imagologie, foarte la modă în anii 1990-2000, de pe teren contemporan în lumea antică. Scopul principal al lucrării, așa cum sugerează și titlul, este de a prezenta modul în care autorii latini i-au privit de-a

lungul timpului pe dușmanii lor cartaginezi, elaborând un construct cultural în care se topesc laolaltă realități istorice și fantasme, frici viscereale și dispreț pentru tot ceea ce este „diferit” și „străin”.

Căci, într-adevăr, pentru scriitorul roman, punul nu era altceva decât întruparea alterității absolute, contrapunctul ideal în discursul identitar: „Din această perspectivă, cartaginezii se trag din Orientul fastuos, strălucitor și lasciv, în timp ce romanii incarnează virtuțile austere și virile ale Occidentului; cartaginezii sunt orgolioși, perfizi și cruzi, pe când romanii rămân fideli legământelor făcute și acționează mereu în spiritul dreptății; cartaginezii aparțin unui univers barbar, romanii – lumii civilizate; cartaginezii reprezintă o forță obscură și imorală, iar romanii – ordinea și claritatea. Putere a răului, simbol al corupției, imoralității și violenței, Cartagina tinde astfel să se constituie într-o anti-Romă.” (p. 10). Iată, mecanismul diabolizării celuilalt este extrem de arhaic și Alexandra Ciocârlie are dreptate să sublinieze, cu referire la lumea antică, faptul că relația obsesională dintre romani și cartaginezi o reproduce pe aceea dintre greci și perși.

Culmea ororii li se părea, bineînțeles, latinilor obiceiul semitic de a sacrifica în cinstea zeilor copii nevinovați. Cât se poate de reală, această practică religioasă s-a încărcat de o sumă de stereotipuri menite să pună mai bine în evidență barbaria străinilor de dincolo de mare. Plutarh, în *Tratatul despre superstiție* comentează aceste sacrificii, îngroșând trăsăturile inumane și hiperbolizând oroarea:

„Conștienți și cu sânge rece își imolau acolo propriii copii. Cei care nu aveau copii îi cumpărau pe cei ai săracilor și îi sugrumau ca pe niște miei tineri; mama asista la sacrificiu fără să verse o lacrimă sau să scoată vreun suspin; cel mai mic semn de înduioșare o făcea să piardă prețul convenit și nu-și salva copilul. Totuși, în jurul statuii [zeului, n. mea, I. P.-C.] era plasată o mulțime mare de muzicieni care cântau din flaut și alte instrumente ca să împiedice să fie auzite țipetele acestor nefericite victime.” (p. 45). Cu un secol și jumătate înainte, Diodor din Sicilia pliașe aceleași fenomene pe un calapod religios roman, asimilând sacrificiile în cinstea zeului solar Baal Hammon cu mitul lui Saturn, devorator al propriei progeneruri (vezi pp. 37-38). Totuși, dincolo de clișee mentale și exagerări literare, M. Szynger arată că inscripțiile din secolul VII î. Hr. confirmă că punii au renunțat de timpuriu la sacrificiile concrete și au înlocuit victimele umane cu animale, substitute simbolice ale copiilor (p. 71).

Dar, pe lângă aspectele funciarmente negative, pe care o serie întreagă de autori, de la Plaut la Sfântul Augustin, le-au pus în evidență, Cartagina îi și fascina pe latini. Aceștia nu puteau să nu recunoască geniul militar punic, ilustrat de comandanți iluștri ca Hamilcar și fiul acestuia, Hannibal, de spaima cărora tremurase întreg universul (vezi de pildă *Stratagemele* lui Frontin, 30-103 d. Hr.). Pe deasupra, luxul și lascivitatea, în care trăiau acei străini tatuați, machiați, îmbrăcați în veșminte viu colorate, încărcate de bijuterii și îmbăiați în parfumuri scumpe, se încărcau în imaginarul roman cu semnificații erotice foarte pronunțate.

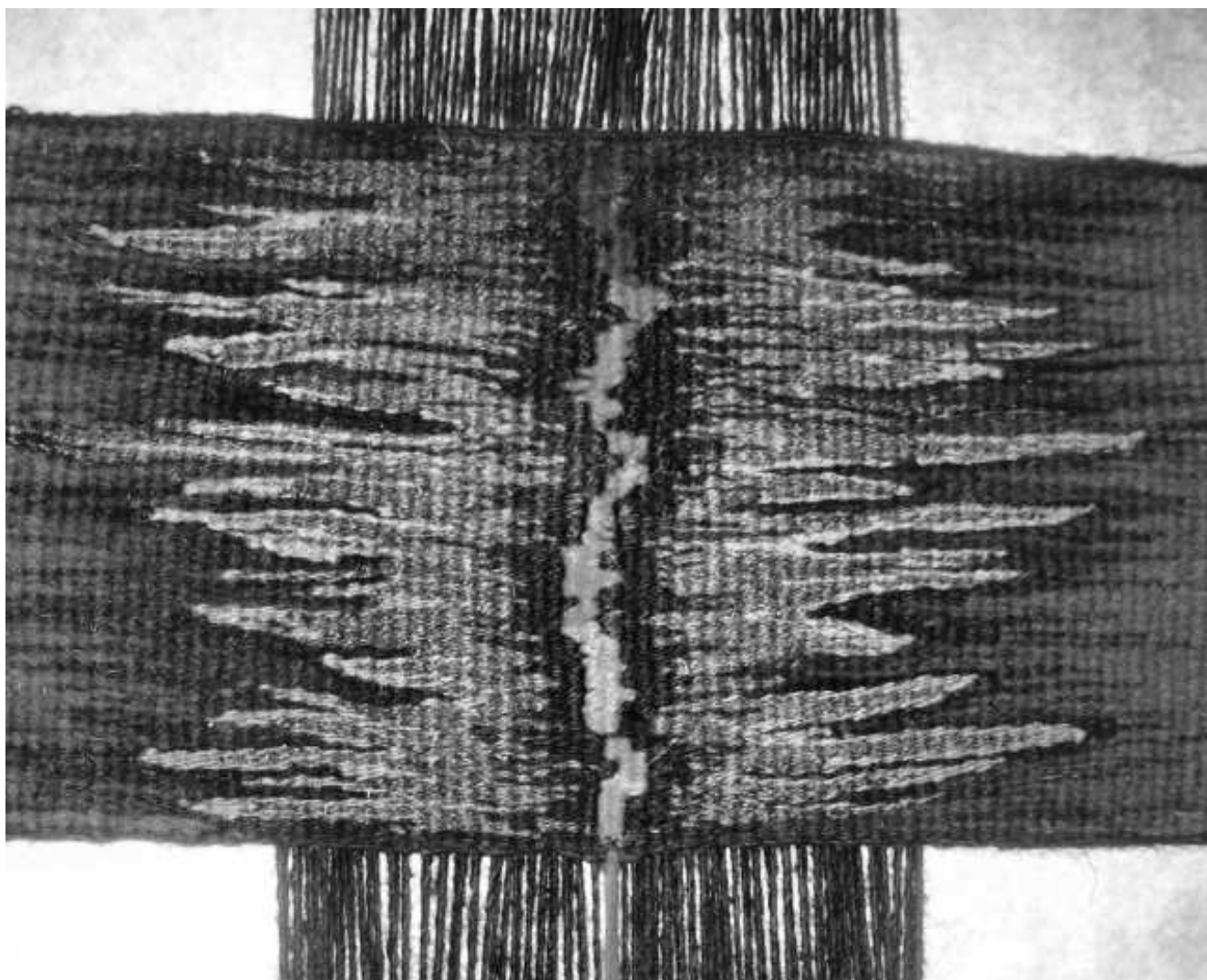
Dacă scrierile istorice au brodat o imagine a Cartaginei pornind de la realități cu care romanii se ciocniseră în timpul războaielor punice, epopeea latină (căreia Alexandra Ciocârlie îi consacră un capitol din cartea ei) a înclinat să construiască mai degrabă o mitologie a raporturilor dintre cartaginezi și romani, diferită în funcție de orientările culturale dominante în momentul redactării poemelor epice. Cei care au trăit în vremea confruntărilor, cum ar fi Naevius (*Războiul punic*) și Ennius (*Anale*), configurează o viziune profund negativă asupra adversarilor, oprindu-se și asupra episodului legendar al întâlnirii Didonei cu Enea. Vergiliu, în schimb, trăitor într-o vreme când Augustus întemeia colonia ce avea să devină capitala Africii romane, elaborează o viziune nuanțată asupra lucrurilor: reprezentanții Cartaginei, și în special regina Didona, sunt înzestrați cu multe calități, pe când Enea are și defecte, mai ales acela de a-și fi abandonat iubita, chiar dacă din motive mai presus de voința sa. În epoca lui Domițian, Silius Italicus consacră și el aceluiași subiect o epopee (*Punicele*) – marcată de retorismul specific literaturii latine din secolul I d. Hr., unde interpretează conflictul Roma-Cartagina, determinat de voința zeilor Lunona și Venus, în lumina eternei opoziții între Bine și Rău, Dreptate și Nedreptate.

Cel mai interesant capitol al lucrării mi se pare cel intitulat „Cartagina în posteritatea literară” (pp. 185-198), care urmărește evoluția istorică a fascinației pentru lumea punică, în special pentru iubirea dintre 47

Didona și strămoșul mitic al romanilor. Această atracție traversează epocile și se manifestă în *Romanul lui Enea*, compus la curtea Plantagenetilor către 1160, ajunge în tragedii franceze, italiene și spaniole din secolele XVI-XVII, și capătă expresia cea mai rafinată într-o scriere românească din 1862, *Salammbô* de Flaubert. După o documentare riguroasă, atât în biblioteci și muzee, cât și pe teren (o excursie la fața locului, făcută în 1858), Gustave Flaubert a reușit să ofere cititorului o reconstituire veridică a Cartaginei, lăsând totuși fanteziei suficientă libertate de mișcare în jurul poveștii de dragoste dintre *vergina* Salammbô, preoteasă a zeiței-lună Tanit și fiică a lui Hamilcar (deci soră a celebrului Hannibal), și Mătho, unul dintre șefii mercenarilor revoltați că nu au fost suficient de bine plătiți în urma primului război cu romanii. Ceea ce fascinează și azi la Flaubert este că stăpânirea perfectă a „bibliografiei” (Polibiu, Pliniu cel Bătrân, Diodor din Sicilia) nu i-a limitat câtuși de puțin imaginația hiperbolică și debordantă, care excelează în descrierile de festinuri, peisaje, costume, caractere, bătălii, pruncucideri, toate marcate de un exotism esențialmente romantic.

Spuneam la începutul acestei cronici că lucrarea Alexandrei Ciocârlie este interesantă. Interesul suscită diminuează însă adesea în fața unei avalanșe

de date redundante care se prăbușește asupra cititorilor. Avem impresia, citind, că autoarea nu urmărește un fir argumentativ suficient de clar și de convingător (în afară de a sublinia la nesfârșit că latinii au avut o imagine negativă complexă despre punii!). *Cartagina în literatura latină* propune o investigație prea factuală, marcată de neo-pozitivismul de tip New Europe College, instituție la care autoarea a fost bursieră în două rânduri. Cartea se prezintă ca o suită cronologică de micromonografii (la fiecare autor tratat se alege tot ce a spus despre Cartagina), într-un demers care se poate realiza extrem de repede cu ajutorul computerului, pe un set de texte disponibile (or clasicii greci și latini sunt accesibili pe mai multe site-uri străine). Absența concluziilor sistematice (expediate în câteva rânduri de circumstanță la sfârșitul fiecărui capitol), surprinzătoare într-o lucrare de factură academică, nu ușurează deloc decriptarea intențiilor de adâncime ale autoarei. Spre lauda cărții, trebuie însă subliniat că e scrisă deosebit de curat, cu o stăpânire magistrală a limbii, într-un stil destul de alert și de fin, menit să învieze unele pagini prea aride. Lectura cărții Alexandrei Ciocârlie se dovedește instructivă și pasionantă chiar pentru cititorul care nu se interesează direct de literatura Antichității și de reverberațiile sale în posteritate.



Pariez pe Julian Barnes, pentru că am fost captivată de cel puțin două din romanele sale aproape romane. Iată explicația în cele ce urmează.

Viața și opera lui Gourstave Flaubear

Gourstave Flaubear, așa este rebotezat ludic Gustave Flaubert, omul-urs, de către fanul său Julian Barnes, care îi dedică un roman neobișnuit, un aproape roman sau roman-eseu sau eseu-roman: *Papagalul lui Flaubert* (traducere de Virgil Stanciu, București, Editura Nemira, 2006). O piesă de rezistență într-o bibliotecă stranie. Se cuvine să fiu din start precaută: este vorba despre un roman în sens aproximativ, de aici formulele mele vag tactice, de mai sus: aproape roman, roman-eseu și eseu-roman. Cu un morman impresionant de fișe despre viața și opera lui Flaubert, Barnes scrie un text plin de savoare și excelență stilistică, astfel încât nu poate fi vorba doar de eseu: dacă există roman-eseu, atunci cu siguranță este posibil (și îngăduit) să existe și eseu-roman! *Papagalul lui Flaubert* este o carte marcată de oralitate: însă doresc să fie limpede, Barnes nu este un flecar, ci un inegalabil *causeur* îndrăgostit pe viață și pe moarte de scriitorul francez. *Papagalul lui Flaubert* este, de asemenea, un roman-reportaj de antropologie narativă: reporterul nu este obiectiv, ci se implică major, notându-și toate senzațiile personale. Ca aproape roman biografic, *Papagalul lui Flaubert* materializează *questa* unui autor într-un alt autor aproape divinizat (iată cum apare Flaubert portretizat într-o fișă șarmantă de dicționar, à la Barnes: "Tatăl realismului. Călăul Romantismului. Podul de pontoane care-l leagă pe Balzac de Joyce. Precursorul lui Proust"). Apoi mai este vorba, în același timp, despre un roman care apelează la strategii de tip *trompe l'oeil*, luând în vizor ce a făcut și ce n-a făcut și ce ar fi putut face Flaubert în și cu viața/scrișul lui.

Premisa acestei cărți unice este următoarea: cum poate fi

De ce pariez pe Julian Barnes?

Ruxandra Cesereanu

abordat trecutul în așa fel încât să fie prezentificat necanonizant? Julian Barnes dă pilda purcelușului mânjit cu untură, care aleargă speriat și ridicol pe ringul cu dansatori. La Rouen și Croisset, Barnes caută, inițial, asemenea unui turist obedient, urmele vechi și noi ale subiectului său predilect, muzee, străduțe, reclame – dar paradoxul este pus pe tapet de la început: Flaubert a interzis viitorului să scotocească în viața sa particulară. Cititorul se poate întreba, pe bună dreptate atunci: și, totuși, cine și ce este papagalul lui Flaubert, are vreun rost acest titlu sau este doar un truc, o păcăleală? După cum vom vedea pe parcursul cărții, Loulou, papagalul împăiat, cu care Barnes însuși comite un *eye contact*, este o punte bizară spre scriitorul francez; este un medium confecționat într-una din povestirile celebre ale lui Flaubert, Loulou, hiperbolizat mistic de o femeie naivă, este perceput a fi Duhul Sfânt. De unde concluzia lui Barnes: "papagalul este un exemplu perfect, bine controlat, al grotescului flaubertian". Dar tot de aici și neliniștea interogativă a lui Barnes: "Este scriitorul mult mai mult decât un papagal rafinat?" Și ce se petrece atunci când o pasăre se

preschimbă într-o vietate transcendentă? După cum vom afla pe parcurs, există doi papagali ai lui Flaubert: în finalul cărții vom afla că amândoi sunt falși, împrumutați de la Muzeul de Istorie Naturală. Deducția este relativ simplă: papagalul devine leitmotiv liric, întrucât îl metaforizează pe Flaubert prin lentilele lui Barnes. Papagalul-fetiș ar putea explica (într-un fel inacceptabil pentru critica de specialitate, dar într-un fel perfect acceptabil de critica de nespecialitate și de susținătorii romanului postmodern), scrișul lui Flaubert. Iar efectul este electrizant.

Papagalul lui Flaubert este o carte-palimpsest și un cocteil amețitor: acest aproape roman este scris (precizează chiar autorul) după tehnica plasei alcătuite din găuri legate cu sfoară între ele. Să vedem mai departe ce sunt aceste găuri și cum sunt legate ele. Lista este complicată și fascinantă. Avem de-a face mai întâi cu două cronologii diferite nuanțate ale vieții scriitorului francez, precum și cu o a treia cronologie spumoasă, alcătuită doar din citate esențiale din Flaubert, în funcție de anii crescători în care respectivele rânduri au fost emise. Viața lui Flaubert este revelată prin scrisori necunoscute sau poate fi pricepută prin bestiarul preferat al autorului: urs, boa, stridie, arici, șopărlă, catâr, rinocer, cămilă etc. Există apoi un puseu romanesc pe ironia flaubertiană (radiografiată în epistole): Barnes scormonește prin cuferele de viață ale autorului francez, iar aceste cufere sunt pline de curiozități. Un capitol amuzant este despre ochii Emmei Bovary: culoarea lor este contestată de o faimoasă eseistă monografă, Flaubert fiind criticat pentru că a variat auctorial în privința ochilor eroinei sale consacrate! În scotoceala despre scriitorul francez intră și poveștile de viață ale lui Barnes însuși ori ale cunoscuților săi, ca și cum Flaubert ar fi un marsupiu sau un pântec încăpător nu doar pentru feteșii literari legitimi și oficiali, ci și pentru o puzderie de bastarzi interesanți (tot literari, desigur!). 49

Papagalul lui Flaubert discută, la un moment dat, chiar arta romanului, luând ca studiu de caz stilul autorului *Doamnei Bovary* și clasificând tipurile de final ale unui roman. Barnes face apoi o istorie a adulterului, ca să pună sub microscop un anumit segment din seducerea Emmei Bovary, drept care se ocupă de analiza trăsurilor de epocă pentru a aduce în discuție acest episod. În continuare, Barnes se joacă, propunând un decalog (ludic, subliniez) de interdicție a unor subiecte de roman. Care ar fi acestea: regresiunea omului la sălbăticie; incestul; tema abatoarelor; spațializarea romanului la Oxford sau Cambridge; America de Sud; scene de zoofilie; scene erotice la duș; războaiele din Imperiul Britanic; romane cu personaje fără nume exact, doar cu inițială; metaromane; romane despre Dumnezeu!

Trei femei sunt portretizate în relația lor cu Flaubert (și despre fiecare s-ar putea scrie câte un roman pitoresc): guvernanta englezoaică Juliet Herbert, apoi nepoata Caroline (care l-a repudiat pe unchiul ei la maturitate, din motive financiare) și mai ales Louise Colet, iubita neoficială a scriitorului francez, prilej pentru Barnes, în ultimul caz, să ironizeze ideea de roman turistic printr-un "Ghid Flaubert pentru uzul iubitorilor de trenuri"! Ceva mai încolo, Barnes își închipuie cum ar fi fost viața lui Flaubert sintetizată de Louise Colet (un pamflet copios, firește). Ca spadassin al scriitorului francez, britanicul face distincția între iubirea pentru o femeie și iubirea pentru un scriitor: o femeie o iubești oricum (erorile și abuzurile ei te ușurează), un scriitor nu îl iubești oricum, ci apărându-l întotdeauna, de aici sentința "e posibil ca dragostea pentru un scriitor să fie forma cea mai pură, cea mai constantă, de iubire".

Julian Barnes pune multe întrebări strategice esențiale; una dintre acestea este: "Contează, oare, cărțile nescrise de autori?" Încercând să propună un altfel de răspuns decât cel previzibil, scriitorul britanic se mișcă precum un țigar fin printre "non-cărțile" lui

Flaubert (cărți care ar fi putut fi, dar nu au fost) și prin non-viața francezului (viața lui rîvnită, dar nu trăită) – acesta este momentul în care este întronată, de fapt, ficțiunea atotputernică!

La un moment dat, în spectaculoasa sa carte, Julian Barnes sugerează despre sine că este un romancier confecționat prin chiar cartea parcursă acum de cititor, dar în chip tainic și obscur se definește a fi un "narator șovăielnic": nu narează propriu-zis, ci ezită în epica sa, pe care o pulverizează intenționat. Nu în ultimul rând inserează în carte povestea de viață și moarte a soției sale, Ellen (chiar dacă aceasta nu are de-a face în vreun chip înnodat cu Flaubert)! Iar la final, propune un extemporal cu eventuale citate din autorul francez spre a fi comentate, așa cum sunt oferite acestea în mod stupid la examenele de literatură (lecția este, de fapt, despre cum să nu interoghezi academic asupra lui Flaubert).

Iar acum citatul ales pentru finalul meu obișnuit, când tratez o carte bizară: "Cărțile sunt locul unde totul are o explicație. Viața este locul unde nimic nu se explică. Nu mă surprinde că unii preferă cărțile. Ele dau sens vieții. Singura problemă este că dau sens vieții altora, niciodată vieții tale." Aș fi putut găsi o puzderie de alte citate, dar am preferat ceva sentențios de data aceasta.

Arca lui Barnoe

O istorie a lumii în 10 capitole și jumătate de Julian Barnes (traducere de Radu Paraschivescu, Editura Rao, 2003) este tot un aproape roman, roman-eseu sau eseu-roman. De data aceasta cu un morman impresionant de fișe prelucrate despre Arca lui Noe și toți invariantii săi, Barnes scrie un text cu pseudopode care apelează la strategii viclene de tip *trompe l'oeil*, un adevărat manual despre excitația tematică a fanteziei, explicând istoria ca "fabulație alinătoare". Julian Barnes devine el însuși un Barnoe (nu un simplu Noe, ci un Noe postmodern) cu un roman-arcă, plin de bestiole

textuale.

Cele zece istorii prelucrate de autor nu epuizează subiectul Arca lui Noe, ci doar le nuantează spectaculos. Așa cum cititorul se și așteaptă, cea mai detabuizantă poveste este cea dintâi, întrucât aceasta este istoria-pilot a narațiunii biblice, pe care Julian Barnes o răstălmăcește cu ironie, inteligență și umor negru. Cum *O istorie a lumii în 10 capitole și jumătate* se dorește a fi o demonstrație de forță, va trebui, vrând-nevrând, să analizez mai pe larg decalogul epic propus de autor.

Povestea consacrată lui Noe este declasificată și înfățișată ca un *policier* moralizator și indignat, narat de șapte pasageri clandestini pe celebra arcă, niște termite. Din perspectiva acestora, arca (de fapt suita de corăbii care au alcătuit arca în sens simbolic) nu a fost altceva decât o închisoare ambulantă, iar Noe, un "escroc bătrân, alcoolic", selecția animalelor fiind o loterie. Întrucât nu a fost vorba despre un patriarh înțelept, ci despre un dictator isteric, un individ grobian, fanatic (având ca model un Dumnezeu injust), Noe nu a conservat adecvat fauna de pe arca sa, ci a decimat-o, fie prin de-vorare culinară, fie din motive de exterminare contextuală (așa pierind jivine precum vasiliscul, inorogul, grifonul, sfinxul!). Racolarea animalelor înainte de potop nu a fost un gest recuperator, ci unul pragmatic-gastronomic, de aici revolta (zadarnică a) unora dintre creaturi; iar negocierea lui Noe cu animalele supraviețuitoare după potop și-a avut rost exclusiv în domesticirea cu miză culinară a unora dintre acestea (cele păcălite, care și-au pierdut definitiv superbia sălbatică).

Cea de-a doua poveste tratează istoria unei luări de ostatici la sfârșit de secol XX, în cadrul conflictului arabo-israeliano-american, unde una din victime devine, prin discurs amoral, colaboratoare a călăilor, "Noe" fiind liderul teroriștilor arabi, iar ostatecii – "animalele" imbarcate și masacrate de politica teroristă. Lecția este evidentă: istoria oricăror violențe colective

este o arcă a lui Noe pervertită și dusă la extrem ori redusă la absurd.

Cea de-a treia poveste înfățișează un presupus manuscris medieval, redactat ca un act judiciar, pro și contra termitelor atacatoare ale unui sat și ale bisericii locului. Arca este aici chiar valvârtejul aberant al actelor ofensive/defensive și al isteriei colective.

Cea de-a patra poveste narează istoria unei femei depresive într-o relație traumatică de cuplu care, ca să sublimeze suferința și presimțirea simili-apocalipsei (renii morți catastrofal din pricina hrănirii lor cu mâncare otrăvită nuclear), apelează la un escapism cu tendință, evadând din lumea reală pe o barcă alături de două pisici. Femeia supraviețuiește călătoriei și este tratată psihiatric, dar procedeul ei de compensație rămâne fabulația, inventând o insulă de retragere din lume și un remake individual după povestea corabiei lui Noe. Tehnica ei este broderia fantasmatică încăpățanată.

A cincea poveste este legată de faimoasa istorie de secol al XIX-lea a plutei în derivă Meduza, pe a cărei platformă riscantă s-au petrecut sinucideri, acte de demență și delir, canibalism, execuții, microrăzboaie civile. Este, probabil, cea mai simbolică și atroce Arcă a lui Noe, având ca background estetic celebra pictură a lui Théodore Géricault. Julian Barnes face în acest caz o lecție recapitulativă de istoria artei și a picturii, în speță.

A șasea poveste este legată de o expediție feminină habotnică de secol XIX pe muntele Ararat: personajul obsedat este Amanda Fergusson care intenționează să verifice sfințenia locului tocmai fiindcă totul în jur i se pare a fi păcătos, ipocrit, fals. Atunci când se petrec inclusiv catastrofe umane, femeia percepe lucrurile ca depinzând de o puniție divină. Finalmente, ea se va răni intenționat mortal, ca să poată pieri chiar pe muntele Ararat și să certifice astfel sacralitatea spațiului. În această poveste nu Arca lui Noe contează, ci muntele

Ararat, locul de întemeiere al presupusului nou paradis omenesc, după Potop. Numai că Amanda Fergusson moare în zadar, fără să izbutească să verifice vreo sfințenie, fie aceasta minimală sau maximală!

A șaptea poveste este una marsupială, întrucât cuprinde la rândul ei trei istorii: una despre un supraviețuitor al scufundării Titanicului, care își scrie mărturia și devine celebru, iar la bătrânețe încearcă în zadar să fie figurant într-un film despre celebra catastrofă; a doua istorie glosează pe marginea înghițirii lui Iona de către balena biblică și narează exemplificator povestea reală din 1891 a marinarului James Bartley înghițit de cașalot - acesta revine la viață (deși pe vecie albinos, marcat de acizii gastrici ai lighioanei) după o zi petrecută în burta balenei; a treia istorie relatează povestea pachetului St. Louis cu refugiați evrei fugiți ca "țuriști" din Germania nazistă în 1939, analizând în mod special negocierile grotesc-absurde (financiare și politice) purtate cu diferite țări pentru acceptarea refugiaților, pasați dintr-o parte în alta ca și cum ar fi fost vorba despre niște obiecte inanimate. Arca lui Noe este fisurată din start în toate cele trei microistorii. În primul caz, arca (vaporul Titanic) se scufundă, prin urmare nu este un vehicul valabil. În al doilea caz, Julian Barnes speculează ironic diferendul dintre mit și realitate: chiar dacă Iona a fost înghițit în povestea biblică de către o balenă, o faptură umană reală nu poate trece prin această experiență, întrucât niciun om nu poate supraviețui în asemenea condiții; și totuși... James Bartley a existat! Nu în ultimul rând, în cel de-al doilea caz, autorul speculează amuzat-psihanalitic spaima omenească față de întoarcerea în pântecul matern (nu râvna de *regressus ad uterum*, ci exact pe dos, frica)! În al treilea caz, arca a fost una efemer ocrotitoare, pribeagă în mod silit, dar și un vehicul expulzator, adică un uter relativ, hazardat, axat pe un avort cu tendință.

Cea de-a opta istorie narează

povestea unui actor care filmează în jungla amazoniană, lăsându-se contaminat de toposul ocult-magic, chiar și atunci când acesta provoacă accidente fatale. Aici jungla însăși devine arca lui Noe, adăpostind sălbatici și europeni la un loc, care nu se pricep unii pe alții și nu se potrivesc. Arca înseamnă, prin urmare, inadecvare și alteritate extremă etc. Într-o addenda la capitolul opt, Julian Barnes sugerează că inclusiv dragostea este o arcă a lui Noe, populată cu tot soiul de "animale" psihice și sufletești, dragostea fiind o puzderie de lucruri, inclusiv un soi de Ararat!

Cea de-a noua poveste scrisă în stil grotesc-ironic spumos este aceea a unui jucător american de fotbal ajuns astronaut, care, pe lună, aude vocea divină sfătuindu-l să găsească Arca lui Noe. În urma acestei iluminări, astronautul-fotbalist inițiază o campanie pentru susținerea ideii sale (girate publicitar, politic, social) și, la o sută cincizeci de ani distanță de la expediția Amandei Fergusson (firește, situația politică s-a modificat între timp în chip fățiș), reia traseul întru căutarea Araratului, găsim într-o peșteră scheletul Amandei pe care îl consideră a fi scheletul lui Noe! Povestea este satirică, demonstrând că Arca lui Noe captivează destui maniaci grandomani, pentru care ceea ce contează este mai ales obstinția și vizibilitatea!

În sfârșit, în cel de-al zecelea capitol, Arca lui Noe este una consumistă, exemplificată prin instituția supermarketului de unde se poate achiziționa orice, căruciorul pentru cumpărături devenind o arcă improvizată și adaptată la împrejurări (omul, în ipostaza de carnivor și băutor, este cel mai mare consumator de pe Terra). Dar tot Arcă a lui Noe este și visul aluvionar: visătorul întâlnește în magma onirică personaje de tot soiul. Ospiciul este și el o arcă, în cazul de față nefiind limpede dacă personajul narator din capitolul zece are halucinații sau se găsește într-un stabiliment pentru alienați, cei din urmă devenind personaje alături de 51

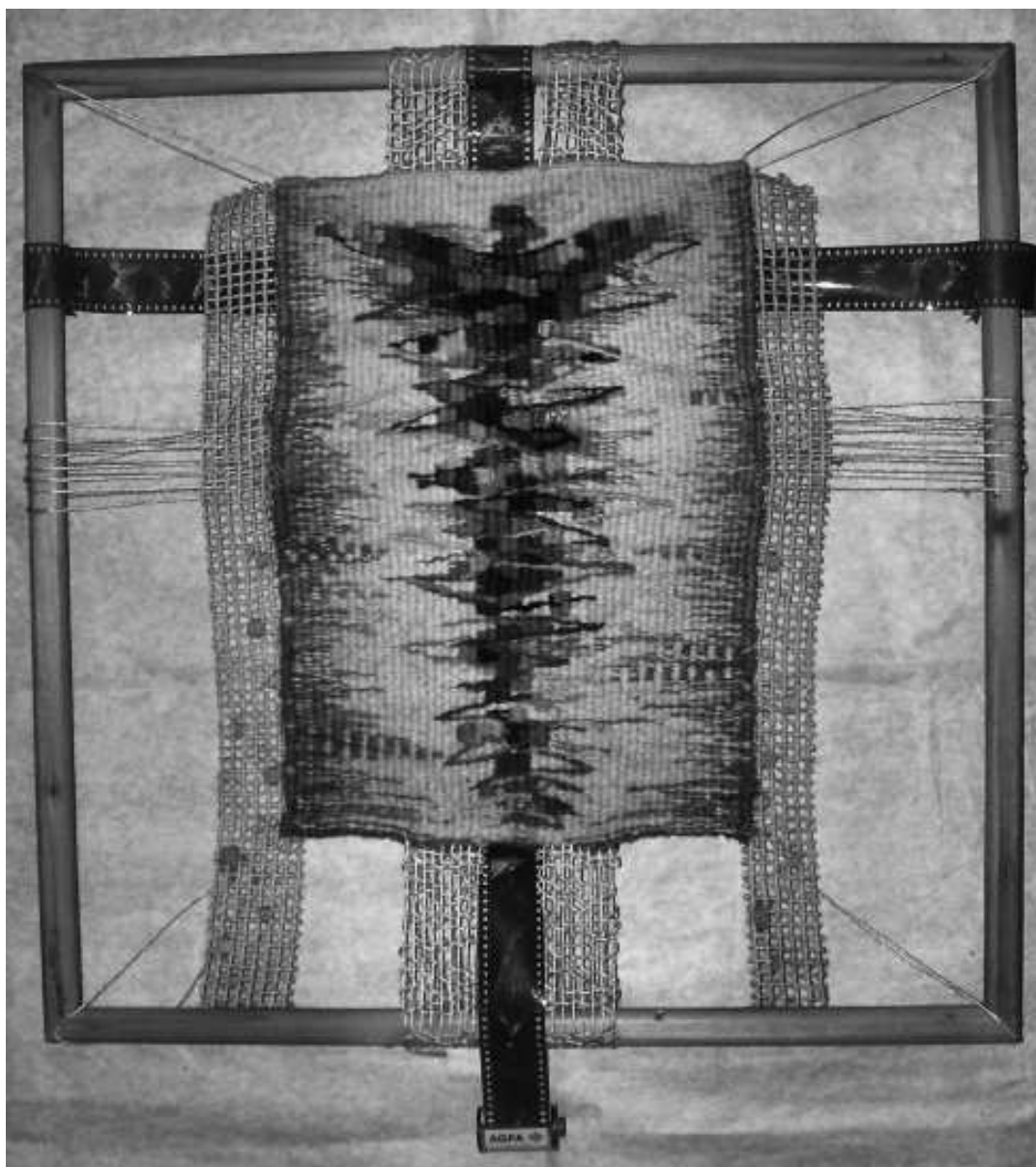
el. Până când și Raiul ori Iadul nu sunt altceva decât tot niște forme de arcă a lui Noe, la urma urmei. Oricum, Julian Barnes are dreptate: cel mai vechi vis al făpturii umane și cel mai obișnuit este acela că ne visăm tocmai trezirea din vis...

Autorul leagă ombilical simbolul Arcei lui Noe de ideea de moarte, suferință, durere. Arca nu este în niciunul din cazuri un vehicul (fizic, psihic sau obiectual) fericit, paradisiac, ci unul infernal sau, în cel mai bun caz, purgatorial psihopomp ori fantasmatic-evazionist. Dar miza specială a lui Barnes este legată de teoria romanului: orice roman provocator (postmodern) este o arcă a lui Noe

- de la structura sa, la personajele sale, până la fraza construită în aparență aluvionar, de fapt migălit și arborescent. Iar autorul (postmodern) este Noe, dar nu patriarhul înțelept din textul biblic cusut cu ață albă, ci un dictator asumat și exacerbat, care are dreptul să își managerieze tiranic personajele așa cum pofteste, ba chiar să se nareze și pe sine cu viața lui reală cu tot. Iar cititorul ar putea deveni, la rândul său, un pasager al vehiculului lui Barnoe, tocmai pentru că lumea cititorilor este îndeajuns de variată și "zoologică", pentru ca fiecare cititor să fie (simbolic, metaforic) o jivină selecționată pentru o astfel

de arcă! Prin chiar actul lecturii, fiecare lighioană cititoare va decide dacă va rămâne pe corabie, dacă se va sinucide aruncându-se peste bord, dacă va fi mâncată pe parcurs sau dacă se va domestici/resălbătica la sfârșitul călătoriei. Întrucât voiajul este mai cu seamă un act asumat/ hazardat de lectură, aceasta este lecția de teorie anatomică a literaturii propusă de Julian Barnes. Prin urmare, poftiți la îmbarcarea în Arcă și apoi vom vedea noi ce va fi!

Pentru final, aș fi putut găsi o puzderie de citate, dar am preferat ceva sucit precum arca lui Barnoe: "Peștii sunt în stare să zboare, ca de altfel și renii". *Dixit.*



Perugia, 12 ianuarie, 2008
10.00, pe scările catedralei
San-Lorenzo

O sâmbătă ploioasă ca fiecare dintre zilele petrecute aici. Se întâmplă din când în când ca soarele să izbucnească dintr-un nor zdrențuit, și-atunci lumina e atât de puternică încât răscumpără zile și nopți de diluviu neîntrerupt. Chiar acum lumina îmbracă turnul clopotniței lui Capitini din Palazzo dei Priori și se prelinge pe toate acoperișurile, până la ieșirea de pe Corso Vannucci. La capătul ei, spun eu, începe Marea Perusia, chiar dacă *Ghidul Perugiei* îmi spune că acolo e Rocca Paolina, *fortăreața construită la mijlocul secolului al XVI-lea la îndrumarea papei Paul al III-lea*. Pe drumul din Favarone până aici am evitat să fotografiez clădiri, ferestre și balcoane (unele frumos pictate, altele învelite în plante agățătoare și câteva, mai rare, cu rufe colorate întinse la uscat) imagini fără mine, ca nu cumva să mă bântuie mai târziu, croindu-și scenarii posibile pentru vieților celor care trăiesc înăuntru. Ajunge să recunosc zidurile și coturile drumului care m-au însoțit în prima zi de hoinăreală adevărată. Dacă vrei să te apropii de un loc necunoscut e nevoie, înainte de toate, să îl cartografiezi cu o privire care îi citește geometriile ca o insectă ce se ghidează după strălucirea razelor ultraviolete și a vibrațiilor câmpului magnetic din scoarța pământului.

Sunt, așadar, la mijlocul bazei unui trapez care se înalță în fața mea ca o catedrală de aer. Muchia dreaptă urcă spre acoperișul Camerei Notarilor, apoi o cămește spre camera în care a copilărit Aldo Capitini chiar sub clopotnița din Palazzo dei Priori. Aici mă opresc o clipă. În câteva poeme, Capitini descrie momentele din copilărie în care tatăl lui, clopotarul, făcea să răsună vocea gravă a clopotului. Mi se face dor de Catedrala Sfântul Mihail din Cluj cu clopotnița-i grațioasă peste care trece umbra femeii cruciat a Ruxandrei Cesereanu. Închid ochii și continuu desenul: muchia de sus traversează norul pleoștit peste Corso Vannucci, coboară spre acoperișul magazinului de

Jurnal perugin (II)



Flavia Teoc

poșete și genți (frumoase, scumpe, cu hărți medievale desenate în pielea moale), face din nou dreapta spre intrarea în cafenea și se întoarce la mine încheiind această oglindă clară, această ușă pe care dacă aș deschide-o aș plonja direct în mare.

Perugia, 13 ianuarie 2008
14.00

Doar în pânțele matern am mai trăit o astfel de intimitate și apropiere cu trupul cuiva. Sunt martor fără voie la respirația, fazele digestiei și susurul pielii descuamându-se pe un trup care nu e al meu. Duminica ploioasă ne-a obligat pe mine și pe colega mea de cameră (care învață non-stop) să rămânem în cotloanele noastre. După ore de tăcere mormântală și mișcări fâșâite prin cameră (când încălzesc apă în ibric, când răsfoiesc cărți, schimb caiete, caut pixuri, transcriu însemnări, măzgălesc ilustrate) m-am hotărât să înfrunt ploaia cu umbrela mea subrezită deja de vântul Perugiei.

19.00

Dacă ajungi pe corso Garibaldi duminica după-amiaza când peruginii stau în spatele jaluzelelor

de trestie, iar pe străduțele pustii se plimbă doar studenții străini și turiștii amețiți de oboseală, să calci cu mare atenție altfel te vei împiedica de pietrele ce își scot capetele ascuțite de unde nu te aștepti. Vei fi tentat să te plimbi doar cu privirea pe sus, admirând portalurile cu Stemma dell'arte della Mercanzia și grația grifonului sculptat în piatră; vei rămâne minute în șir în fața simbolului alchimic al Terrei exaltate, vei fotografia asemeni altora arcul medieval al porții de la numărul 104 și te vei împiedica o dată în fața mănăstirii Santa Catarina. Pietrele care ies din pavaj proiectează pașii cu forța unei trambuline până în canalul îngust care împarte stradela în două părți inegale. După câteva salturi spectaculoase și iminența unei căzături m-am oprit în fața Mănăstirii della Beata Colomba, situată la numărul 191.

O placă fixată în perete anunță că în această mănăstire s-au întâlnit San Francesco și San Domenico, întâlnire descrisă de Dante în cântul al XI-lea din Paradisul. Tot în mănăstire se află relicvele Fericitei Colombe, sfânta care a revoluționat monahismul intervenind în viața politică a Perugiei. E imposibil să nu zăbovești lângă zidurile descarnate și nude ale mănăstirii. Din fața lor am privit în urmă la toate pietrele care îmi dăduseră de furcă până acolo. Răsărite de sub praguri de porți sau dintre dalelele îmbucate prost, pietrele se desfășurau ca un mesaj încifrat, ca o scriere Braille pentru duhurile Perugiei. În fața Mănăstirii della Beata Colomba am trăit prima îndoială în ce privește rostul acestui jurnal. Niciun potop de cuvinte nu poate zugrăvi bucuria și întristarea, exaltarea și deznădejdea prin care am trecut cu câteva ore în urmă la gândul că Dante, sfântul Francisc și sfântul Dominic, au stat în același loc în care m-am oprit și eu, gata să mă transform în antimateria care m-ar face contemporană cu toate amintirile mele netrăite. Mă îndoiesc că însemnările mele pot să redea întrutotul adevărul

(continuare în pag. 69)

După cinci ani de la debut (*Literatură și extaz artificial*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005), Andrada Fătu-Tutoveanu revine cu alt volum dedicat experienței halucinogene în literatură. *Un secol intoxicat. Imaginarul opiaceelor în literatura britanică și franceză a secolului al XIX-lea* (prefață de Caius Dobrescu, postfață de Vasile Voia, Institutul European (Academica, 99), [Iași], 2010, 346 p.) vine să completeze referințele mai mult schițate în prima lucrare, fiind la origine o teză de doctorat – susținută la Facultatea de Litere din Cluj, în cadrul Catedrei de literatură universală și comparată.

Lăsând la o parte faptul evident că tratează un subiect multă vreme tabu la noi (și nu doar în perioada comunistă) – motiv pentru care putem spune că suntem, iată, martori ai unei opere de pionierat autohton – trebuie remarcat din start că volumul se înscrie într-o modă specifică spațiului occidental, în care literatura nu mai poate fi studiată *per se*, ci mai mult în raporturile sale culturale, cum ar fi cel cu stupefiantele. Faptul reiese din bibliografia consultată de autoare, minuțios organizată în generală și analitică, reunind elemente clasice (cum ar fi contribuțiile datorate lui Albert Béguin sau Marcel Raymond) cu studii foarte recente, specializate pe relația subtilă dintre literatură și drog. În plus, pe lângă rezumatele în engleză și franceză, volumul mai conține un foarte util indice tematic.

Analiza se oprește asupra secolului al XIX-lea, considerat secolul de aur al opiaceelor. Așa cum reiese din paginile cărții, se poate vorbi de un adevărat lanț al slăbiciunilor în ceea ce privește imaginarul opiaceu: de la opiu și derivatele sale – morfina și heroina – până la hașishul baudelairian și cocaina prizată la trecerea spre secolul XX, în care stupefiantele s-au întâlnit cu prohibiția medicală și legală. Din acest punct de vedere, contribuțiile autoarei nu sunt puține. Într-o abordare pluri- și interdisciplinară, Andrada Fătu-Tutoveanu propune concepte (relativ) noi, cum ar “paradigma

Stilou, penel, otravă

Laurențiu Malomfălean

vrăjitoriei” (palierul magico-religios al utilizării halucinogenelor), privită la intersecția cu “paradigma științifică” (dezvoltarea medicinei și toxicologiei), secolul în cauză fiind situat la granița dintre vechile concepții și pozitivism, actualizând astfel o “chimie infernală”, care mai spera să găsească panaceul unei realități anoste.

Mai departe, capitolele cărții se succed într-o perspectivă diacronică. După ce plasează romantismul între paradisul și infernul opiaceelor – așa cum apare el în spațiul britanic, la Thomas de Quincey și S. T. Coleridge – autoarea ne surprinde printr-un foarte substanțial capitol dedicat influenței canonului romantic asupra literaturii franceze coloniale din perioada 1860-1900, deconstruind echivalența clișeizată dintre opiu și orient, în sensul unei “prezențe scindate” prin drog. Apoi, în capitolul despre Baudelaire și *Paradisurile artificiale* se remarcă mai ales pasajul de critică a criticii (pe de-o parte a celei care face din opiu singurul declanșator al poeziei baudelairiene, pe de altă parte a celei care neagă rolul stupefiantului, autoarea opunându-le un demers interogativ, pliat pe text) și studiul de caz pe traduceriile poemelor *Le Poison* și *Rêve parisien*.

Urmează două capitole mai puțin elocvente. Secțiunea dedicată lui Rimbaud și suprarealismului nu doar că rupe cronologia – plasând respectivul curent înaintea finalului de secol – dar se dovedește forțată și doar o

concatenare de citate. Dacă în celelalte părți ale volumului sunt recognoscibile repetiții textuale supărătoare, catalogabile ca exces de zel sau accentuare academică, penultima parte se va dovedi la fel. Intitulat *Portretul lui Dorian Gray*, între dandysm și fascinația înveninării opiacee (cu o sintagmă finală mai puțin reușită), capitolul nu e concludent, autoarea valorificând prea puțin imaginarul opiaceu, mai mult mascat la Wilde (cu excepția eseului *Pen, Pencil and Poison*). Apoi, ultimul capitol e cel dedicat opiului în imaginarul *fin de siècle*, momentului 1900 și noii paradigme culturale. Cercetătoarea ne aduce contribuții majore la înțelegerea fenomenului decadent(ist), așa cum survine el în spațiul francez (Expoziția universală de la Paris din 1900), în literatura engleză victoriană târzie, sau în Viena debutului de secol, oferindu-ne un foarte interesant subcapitol despre Freud în relația sa cu cocaina.

Cum observă Caius Dobrescu în prefața volumului (sugestiv intitulată *Halucinația ca resort al modernității*), opiu a fost un catalizator al secolului modernist, mai mult sau mai puțin depășit astăzi.

(urmare din pag. 21)

de căprioară / să alergăm împreună / iubirea mea / să alergăm împreună / prin vânt” (*Obrajii tăi rotunzi*, unul dintre puținele poeme care puteau fi reușite).

Și când nu e mamă, Domnica Drumea pare mai fetiță decât propriul copil: “...măști de bălci jalnic carusel căluți triști cu vopsea dusă / acrobați cu inimioare roz în obraji balerina uriașă executând plictisită piruete...” (fără titlu). Ce poate fi mai jalnic decât un prost gust prost mascat în patetism? Cu cât vrea să fie mai autentică, poeta sfârșește în patetismul cel mai lipsit de valoare (pentru că patetismul poate fi valoros... dar asta e cu totul altă discuție).

Rezumând, am să mă repet. *Not for sale* aparține registrului minor: o poezie trasă de păr, așa cum ai lungi o cafea poate bună.

Pentru cei care cred că literatura nu mai are vizibilitatea de odinioară, că scriitorul, departe de statura sa publică pe care o avea în secolul XIX, nu mai poate ieși din cercul strâmt al literaților către marele public, Michel Houellebecq poate fi invocat oricând ca excepție de la regulă și ca dovadă că literatura mai poate ocupa prim planul vieții cultural-mediatic. Cititorii profesioniști de literatură au avut în fața scandalului mediatic generat de aparițiile și scrierile autorului francez cel puțin două tipuri de reacții: fie au fost scandalizați de opiniile personajelor pe care le-au echivalat instantaneu cu cele ale autorului, pe care l-au acuzat de rasism, misoginie, violență, voyeurism, fie au perceput zgometul și furia mediatică drept o cale de obstaculare a înțelegerii romanelor sau le-au considerat insuficient de valoroase, pentru a genera o asemenea isterie. Receptarea „isterică” a avut loc mai ales pe teren francez și cu precădere după apariția din 1998 a *Particulelor elementare*. Recunoașterea lui Houellebecq a venit o dată cu *Particulele elementare*, refuzat la premiul Goncourt, dar premiat de un juriu străin, format din doi „grei” ai prozei universale, Julian Barnes și Mario Vargas Llosa, care i-au acordat „Prix Novembre”.

L’Affaire Houellebecq s-a amplificat într-un fenomen media, în pofida atitudinii esențial anti-media a romancierului, prin ecranizarea celor trei romane (*Extinderea domeniului luptei*, *Particulele elementare* și *Posibilitatea unei insule*, cel din urmă chiar în regia lui Houellebecq însuși), prin faptul că scrisul său devine sursă de inspirație pentru un icon al punk-ului cum este Iggy Pop, prin participarea la emisiuni televizate, prin sutele de cronici la romanele sale, prin traduceri și prin tirajele de invidiat (noul roman al lui Houellebecq este anunțat pentru 8 septembrie, într-un tiraj de pornire de 120.000 de exemplare, la Flammarion). În 2008 apare și un volum colectiv care îi este dedicat, *Michel Houellebecq sous la loupe*,

Michel Houellebecq și ficțiunea post-umană (I)

Andrei Simuț

rezultat al unui colocviiu de la Amsterdam, consacrat operei sale, semn că Houellebecq ar putea deveni, cu tot scandalul, un autor canonic.

Houellebecq și tragedia „umanității târzii”

Dincolo de fenomenul mediatic, editorial și ampla controversă care plutește în jurul său, Michel Houellebecq este un scriitor apocaliptic de substanță, aproape de o mare tradiție, dar și un scriitor radical al noii paradigme post-umane, pe care ficțiunile sale, în special *Particulele elementare* și *Posibilitatea unei insule* o au drept premisă ideologică, nucleu speculativ și sursă a unui viitor simultan utopic și distopic. Această ambiguitate funciară a viitorului de esență post-umană formează nucleul meditației ultime din *Posibilitatea unei insule*. Este dispariția omului o soluție dezirabilă? Are cu adevărat un profil utopic lumea rămasă după ieșirea lui din scenă?

Cele patru romane publicate de Houellebecq până acum sunt marcate într-o măsură variabilă, de tragedia unui suprapersonaj la care se face mereu referire și care este echivalabil cu umanitatea în ultima fază din istoria ei ca *homo*

sapiens sapiens, iremediabil marcată de degenerescență, violență și mai ales exacerbarea necontrolată a sexualității în cele mai diverse forme. Universul ficțional houellebecqian pare a funcționa după principiul vaselor comunicante, străbătut de un fluid extrem de stabil în compoziția sa și care cuprinde predispoziția pentru același tip de personaj principal (inclusiv obsesia pentru Michel ca nume de personaj), pentru același mecanism diegetic (deriva destinului, având de obicei drept cauză regimul dorinței sexuale drept cale a pierzaniei), pentru aceeași rezolvare tragică (sinuciderea, moartea protagoniștilor sau, în final, chiar a umanității) și o ancorare în același stil anti-calofil, al fobiei de literaturizare. Romanului de debut, *Extinderea domeniului luptei* (1994), pare să-i răspundă, la câțiva ani distanță, *Platforma* (2001), în privința lumii descrise (lumea office, a funcționarilor și a existențelor cenușii) și a raportului asupra timpului, ambele fiind romane strict ancorate în contingent, în prezentul lumii noastre, fiind vorba de un univers închis, derizoriu, promiscuu, din care nu se poate ieși. În mod analog, ipoteza speculației din *Particulele elementare* se regăsește mult detaliată în *Posibilitatea unei insule*: apariția clonelor și consecințele aceste mutații metafizic-apocaliptice sunt redată tot într-o narațiune panoramică, „ficțiune epistemo-logică”, fundamentată pe datele științei suverane a ultimelor două decenii, întrupată de biologie și disciplinele ei aferente. S-ar părea că Houellebecq a fost de două ori profet prin ficțiunile sale, un profet apocaliptic: *Particulele elementare* glosează pe consecințele descoperirii genomului uman, cu doi ani mai târziu apărând descrierea compoziției genei umane pe un CD, după ce decada culminase cu „genome report” (1999). Romanul *Platforma* apare cu două săptămâni înainte (24 august) de atacurile teroriste de la 11 septembrie 2001 și anticipează cu precizie sporită atacurile teroriste din Bali (12 octombrie 2002).

Particulele elementare – tratat despre dispariția omului

Ca și *Galápagos* de Kurt Vonnegut, cu care are multe elemente în comun, *Particulele elementare* (1998) este o cronică distanțată despre ultimele clipe ale unei omeniri ajunsă la un stadiu critic de decădere, generic descrisă încă din prolog, de o voce impersonală: „sentimentele de iubire, de tandrețe și de fraternitate umană dispăruseră în mare măsură; în relațiile lor reciproce, contemporanii săi dovedeau cel mai adesea indiferență și chiar cruzime” (*Particulele elementare*, Editura Nemira, 2001, p. 5). Această voce naratorială impersonală ne va acompania întreg romanul, pentru a se dezvălui în final într-un generic „noi”, dezvăluind că relatarea se face din perspectiva noii rase, edificate după dispariția lentă a umanității (spre deosebire de *Galápagos* sau *Oryx și Crake* de Margaret Atwood, unde naratorul era cel din urmă exponent al speciei dispărute). Identificarea naratorului cu postura „Ultimului Om”, totodată personaj central, este un artificiu tehnic frecvent întâlnit în tipologia bio-apocalipselor (virale, genetice, postumane), încă de la un precursor al seriei, așa cum este *The Last Man* de Mary Shelley (1826). Houellebecq evită echivalența și disimulează până în ultima clipă dezvăluirea „celui ce povestește” (o soluție facilă ar fi fost situarea perspectivei în orizontul lui Michel D.). Mutația apocaliptică este astfel înscenată la nivelul discursului, prin revelarea absenței emițătorului uman prin „Epilog”, care împlinește astfel obiectivitatea perfectă: naratorul este identificabil în mulțimea unor indivizi identici și totodată lipsiți de individualitate. Consecvența „stilului plat” (care nu este nici pe departe un defect) cu ideea de a scrie un ipotetic tratat oficial despre o specie dispărută este fără fisură: Houellebecq oferă exemplul posibil al unei narațiuni post-umane (tributar în mare măsură modelului pozitivist).

Discursul este programatic purificat de orice marcatori ai

conotației, registrul stilistic fiind al discursului științific, cerut de faptul că romanul este o desfășurare a unei ipoteze științifice, un „tratată” despre fenomenul degenerării umane, despre profilul ultimilor oameni și despre cel care a descoperit soluția de a depăși umanitatea: Michel Djerzinski, „biolog de prim plan” și „candidat serios la premiul Nobel”. Discursul împrumută stilul unei monografii cu pretenții științifice, axată pe acuratețea datelor din biografia lui Djerzinski, urmărind totodată traseul său până la descoperirea care a adus cea mai radicală mutație metafizică, „ce avea să deschidă o epocă nouă în istoria lumii”. Prologul și Epilogul sunt unicele fragmente care se referă la perioada de după producerea apocalipsei filosofice, relatând consecințele descoperirii lui Djerzinski și apariția primului reprezentant al noii specii inteligente create de om „după chipul și asemănarea sa”. Unii critici au fost neplăcut surprinși de felul cum Epilogul accelerează evenimentele în direcția finalului apocaliptic al omenirii, considerând că prologul și epilogul sunt doar artificii ale autorului pentru a-și șoca cititorii. În realitate, Prologul și Epilogul au un rol cât se poate de clar, acela de a sugera disjunția între textul propriu-zis/epoca sfârșită (narațiunea despre cei din urmă oameni) și noua rasă/noua eră.

În Epilog sunt formulate câteva principii esențiale pentru o bio-apocalipsă, printre care faptul că „mutația nu va fi mentală, ci genetică”, determinată de descoperirea lui Djerzinski, cu toate consecințele practice: „orice cod genetic, indiferent de complexitatea lui, putea fi rescris într-o formă standard” (p. 294). Această descoperire se coroborează cu credința lui Djerzinski că „omenirea trebuia să dispară; omenirea trebuia să dea naștere unei noi specii, asexuate și nemuritoare, care să depășească individualitatea, separarea și devenirea” (p. 294). Celălalt important principiu este faptul că omul a devenit un cvasidemiurg, capabil să creeze

o nouă rasă, dar totodată capabil să instaureze apocalipsul, care nu e un sfârșit cataclismic, ci unul care se inserează lent și ireversibil, fiind o necesară sinucidere colectivă. Sfârșitul epilogului și al romanului izolează momentul de cumpănă, în care omenirea este depășită prin propriul ei efort, cu propriile-i arme (cunoașterea): „această specie care, pentru prima oară în istoria lumii, a fost capabilă să se gândească la posibilitatea propriei sale depășiri; și, care, câțiva ani mai târziu, a fost capabilă s-o realizeze. Această carte este dedicată omului.” (p. 302). „Tratatul” se referă de fapt la omul secolului XX, în toate ipostazele sale: violența, cruzimea, obsesiile sexuale, hedonismul, egoismul, frustrarea.

Particulele elementare este un roman enciclopedic, care comprimă întreaga istorie a secolului XX, filtrată de obiectivitatea unui narator omniscient, într-un stil pynchonian de a amesteca evenimente ale istoriei reale cu date fictive, de a alterna istoria personală, fictivă a celor doi frați cu evenimentele din istoria științei, a progresului tehnologic care anunță o mutație radicală. Se sugerează rolul crucial al lui Michel Djerzinski, integrat în galeria figurilor de marcă ale omenirii, cu rol crucial, efortul fiind de a autentifica un fir alternativ al istoriei, derulat din perspectivă ucronică: cândva, de la începutul secolului XXI, destinul umanității a luat o altă turnură. În prolog, pe lângă seria cunoscută a prăbușirilor de imperii, de sisteme din istoria omenirii, este inserat subtil și sfârșitul rasei umane și al civilizației occidentale în forma actuală. Această distanțare față de umanitate îi aparține într-o primă instanță chiar lui Michel Djerzinski, care trăiește o însingurare absolută încă din tinerețe, ipostaziindu-se în „Ultimul Om rămas pe pământ, după dispariția oricărei forme de viață”, această imagine a tăcerii și a deșertului fiind o anticipare a apocalipsei umanității: „ceva din atmosferă evoca o apocalipsă aridă” (p. 12), cu toate că romanul, deși nu descrie un apocalips cu resurrecție,

valorifică în mod paradoxal principiul speranței unui nou început (noua specie umanoidă), care nu este aici persiflat ca în *Galápagos* de Vonnegut. Convingerile apocaliptic-revoluționare, nevoia de a submina Sistemul învechit de gândire îl animă pe Michel încă din ado-lescență, fiind o conștientizare a necesității unui alt început, chiar cu prețul unui alt holocaust: „luată în ansamblu, natura sălbatică justifică o nimicire totală, un holocaust universal, iar misiunea omului pe Pământ era probabil să împlinească acest holocaust” (p. 35).

Pe când Michel se distanțează tot mai mult de umanitate, studiind-o din diverse unghiuri științifice, incapabil de iubire, dezinteresat de femei și de orice experiențe umane, întrupând tipologia Savantului (frecventată de bio-apocalipse), fratele său vitreg Bruno are o sete nestăvilită de experiență, dorind contopirea cu povestea de sfârșit a hedonismului paroxistic pe care pare să-l trăiască civilizația occidentală. Bruno exemplifică cealaltă față a Ultimului Om, componenta instinctuală, animalică, a omului din ultimul stadiu al dezvoltării societății, când este exclusiv produsul confortului și al bunăstării, aflat în incapacitatea de a lupta pentru supraviețuire: Bruno îndură încă de pe băncile școlii umilințele la care e supus de colegii săi, animați de o cruzime nejustificată, irațională. Bruno este asociat cu poziția animalului omega, adică situat pe ultimul loc în ierarhie, ilustrând toată fenomenologia eșecului, fiind exemplarul uman pus sub lupa de observație a naratorului din viitor, care îi descrie comportamentul în detaliu, ca pe o curiozitate a naturii. Bruno devine conștient de viața larvară pe care o duce citind Kafka.

Prin acest cuplu paradigmatic de personaje, două tipologii antagonice, cu destine radical diferite, Houellebecq reia un topos al prozei postbelice americane, preluat pe filiera melvilliană din *Moby Dick*: un Ahab dezumanizat și fascinat de puterea distrugătoare a apocalipsei, târând o întreagă umanitate spre un sfârșit

catastrofal și un Ismael ancorat în mundan, portret al omului mediocru, ancorat în trăirea nedefinită a experienței. Prin Bruno, autorul reușește o paradoxală comedie a sexualității frustrate și obsesive, viața lui Bruno putând fi echivalată cu o comedie neagră. Romanul în-pării sexuale în secolul XX, sexualitatea reprezentând în ecuația houellebecqiană ceea ce este pentru Vonnegut inteligența/excesul de rațiune pragmatic-tehnică, adică traseul inexorabil ales de umanitate către propriul sfârșit. Dispariția rasei umane pare inevitabilă, după ce rata natalității scade alarmant, deoarece oamenii nu mai sunt interesați să procreeze. Tot romanul nu e decât observarea consecințelor imediate ale acestei disjunții între procreație și plăcere sexuală. Bruno explică tot secolul XX prin intermediul lui Huxley din *Minunata lume nouă* (roman ce poate fi așezat printre precursorii bio-apocalipselor postbelice), sugerând că lumea descrisă acolo este punctul pe care societatea occidentală încearcă să-l atingă, adică disocierea totală între sex și procreație, care ar desființa competiția sexuală și dorința, ambele izvor de ură și suferință. Michel și Bruno sunt ambii la fel de dezgustați de lumea în care au trăit și de propriile vieți, la fel de asaltați de singurătate. Doar Michel posedă puterea și mijloacele de a pune capăt lumii prezentului denaturat, prin acea visată schimbare radicală. Totuși, ambii ratează plenitudinea vieții, pentru amândoi trăirea deplină a iubirii vine prea târziu (Michel și Anabelle trăiesc iubirea prea devreme, iar Bruno și Christiane, cunosc iubirea prea târziu, fenomenul fiind tipic pentru cuplurile din proza lui Houellebecq). Din perspectiva naratorului, exponent al unei rase viitoare, sexualitatea este o funcție inutilă, periculoasă și agresivă, fiind sursa dramei celor două personaje, o demonstrație în plus în favoarea necesității de a o extirpa din profilul genetic al rasei viitoare, care se va reproduce prin clonare.

Ca și *Galápagos*, romanul

proiectează dual un sfârșit (agonizant) și un nou început, printr-o specie nouă, obținută pe cale genetică, datorită cercetărilor lui Djerzinski. Lumea întemeiată de noua umanitate capătă trăsături paradisiace din perspectiva rasei defuncte, deoarece a depășit „forțele egoismului, cruzimii și furiei”. Dispariția omenirii s-a petrecut în liniște: „suntem chiar surprinși cu cât calm, cu cât resemnare și poate cu ce ușurare secretă și-au acceptat oamenii propria dispariție” (p. 301). Prologul și epilogul instaurează distanța față de ultima fază a umanității, descrisă pe întreg parcursul romanului, care expune implicit cauzele care au dus la dispariția omului (procreația și plăcerea sexuală ajung aproape disjuncte, detestarea progeniturilor, scăderea natalității, urmărirea obsesivă a plăcerii sexuale). Bruno schițează ipoteza viitorului: „competiția sexuală nu mai are sens într-o societate în care disocierea sex-procreație este perfect realizată”. Epilogul relatează despre apariția primului reprezentant al unei noi specii inteligente, create de om „după chipul și asemănarea sa”. Revelația centrală a romanului o trăiește Michel și cuprinde secretul particulelor elementare, al moleculei de ADN, Michel fiind personajul apocaliptic al cărții, dorind o schimbare radicală, care să pună capăt lumii prezentului, care îi provoacă profund dezgust. Biografia lui Bruno este imaginea la scară redusă a umanității și sfârșitului ei: deși continuă să trăiască, viața i s-a sfârșit. Teza radicală a romanului, specifică pentru critica dură adusă de bio-apocalipse omului de azi este: „omenirea trebuia să dispară; omenirea trebuia să dea naștere unei noi specii, asexuate și nemuritoare, care să depășească individualitate, separarea și devenirea” (p. 294).

Dr. Ion Vianu a găsit cea mai potrivită sintagmă pentru definirea fenomenului comunist de a face din psihiatrie un aliat politic – *psihiatria politică*, la care se ajungea prin coruperea mijloacelor specifice de investigație, paralel cu înfeudarea, prin înfricoșare și șantaj, a medicilor de specialitate¹. Această deturnare a psihiatriei de la scopurile ei de sondare a minților aflate în suferință, pentru înlăturarea perdelelor de fum care viciază perceperea corectă a realității, a devenit o armă secretă extrem de eficace în depersonalizarea și anihilarea opozanților politici, pentru compromiterea protestelor lor, pentru decredibilizarea lor. Practic, cei ridicați de Securitate pentru vederi politice înconforme sloganurilor zilei, din timpul comunismului, erau internați, conspirativ, în spitale sau secții de psihiatrie, unde erau supuși, de către ofițeri de Securitate ori de către medici corupți, unor „tratamente” care îi depersonalizau fie prin aplicarea intenționată a unor practici inadecvate, fie prin folosirea medicamentelor într-un dozaj mult mai mare decât cel prescris.

Psihiatria politică făcea parte din ansamblul de teroare care ținea pe picioare sistemul comunist și ea s-a implantat la noi din inspirație sovietică. Funestul ei model l-a statuat Lenin, în frecvențele și minuțioasele lui scrisori către cekiști. S-au provocat, astfel, dezastre în lanț, în cadrul unui edificiu ideologic tot mai despărțit de realitate, de către o clasă diriguitoare tot mai lipsită de eficacitate, care înlocuia realul cu idealul și punea cantitatea la baza sistematizării valorilor, cantitatea însemnând absența calității. Urâtul se substituia frumosului, răul binelui, nemulțumirea satisfacției. În acest sens, scriitorul din exil Vintilă Horia evoca o scenă de un adevăr cutremurător: „Stalin îi relata lui Malraux conversația pe care o avusese cu Lenin pentru a ști dacă șase milioane de morți sunt suficienți pentru a instaura noul regim. Lenin înclina să creadă că șazece de milioane ar fi mai bine. Și așa s-a întâmplat. Față de cifrele acestea, Hitler, Pinochet și Videla

Psihiatria politică și câteva ecouri literare

Titu Popescu

nu atîrnă prea greu la cîntar”².

Imposibilitatea de liberă mișcare a pus stăpînire pe toate spațiile revoluționare, ajungîndu-se la o lipsă de comunicare care a susținut izolaționismul discreționar pînă la prăbușirea comunismului. Cum scria Alejo Carpentier, în *Secolul luminilor*, „haite polițienești și politice acum se străduiau, peste tot /.../ să împiedice libertatea omului, în privința primordialei, fecunde, creatoarei lui posibilități de mișcare pe suprafața planetei ce i-a fost sortită spre locuire”. Păstrarea și întărirea acestui izolaționism a creat spațiu pentru metodele cele mai mîrșave, între care psihiatria politică, protejate și de secretomania specific bolșevică. S-a creat spațiul potrivit cultivării cu forța a utopiei, vîndută de propagandă drept realitate sau pe cale de a se înlăptui. Aceste „lumi fericite” erau construite pe amoralitatea de a face așa-zisul bine cu forța, fiindcă orbirea ideologică duce la lipsă de obiectivitate.

Sentimentul de inferioritate la nevropatului declanșează, pentru compensare, un set de „construcții auxiliare” (C.G.Jung), care îi echilibrează insuficiența. O astfel de „construcție auxiliară” este crunta slugărnice obținută prin violență, lamentabila abnegație față de rău obținută prin chinuri

nemaiîntîlnite, care făceau ca sclavul să lingă mîna care-l bătea, idolatrizînd-o („furia lor e balsam pentru mine /.../ oh, fie-vă milă, rîd, biecurîntez lovitura ce mă țintuiește răstignit”³).

Războiul, lagărele de concentrare, luptele politice au provocat un val uriaș de crime. Albert Camus se întreba, în *Omul revoltat*, dacă omul are dreptul să-l ucidă pe celălalt. Pentru scriitor, experiența absurdă a vieții duce la revoltă, iar individul revoltat nu apără doar valorile sale, ci și pe ale altora. În numele acestor principii, el respinge crima, ca și utilitatea sinuciderii.

Și, ridicîndu-se la considerații mai generale, observa diferența dintre Europa și lumea liberă a Braziliei, pentru care rigorile dansului erau totul: „Acolo, în Europa, domnea rușinea și mînia. Aici, exilul sau singurătatea, în mijlocul acestor nebuni lascivi și agitați, care dansau ca să moară. Dar, prin noaptea umedă, plină de miasme vegetale, ciudatul strigăt de pasăre rănită al frumoasei adormite ajunse iar pînă la el”⁴.

Paranoia a făcut, din nefericire, o amplă carieră politică, încă de pe vremea conchistadorilor, cînd psihopatul n-a mai fost supus observațiilor și limitării sociale, ci a făcut legi și instituții. Acestea erau tolerante și complice față de delict și crimă, pe cînd valorile spiritului erau lăsate la discreția disprețului, la voia obscurizării. Mai apoi, violența sovietică a vărsat mult sînge în numele luptei de clasă, fără a-i putea fortifica sensul; statul se transforma într-un monstru reprimant al tuturor inițiativelor individuale. Dezvăluirile, mai ales după 1989, a secretelor gulagului sovietic, au pus în evidență rolul pistolarilor – militari sau „științifici” – care ocupă primul loc pe scena ororilor din teatrul lumii.

Vintilă Horia lansează, de aceea, un avertisment: „A sosit momentul să nu mai facem politică, fiindcă nici o formulă nu mai este un panaceu, ci mai curînd un abator”⁵, e necesar ca toți să se unească într-o viziune unitară a vieții, inclusiv „în spațiul înapoierii ultime, cel sovietic”. Tot el se întreba invocînd, la Palermo,

moartea lui Bălcescu, la 33 de ani: „Azi cine mai moare la o astfel de vîrstă? Poate doar cei de prin închisori, lagăre, spitale de nebuni pentru sănătoși la minte, trepte științifice către moarte, care au luat locul tuberculozei romantice”⁶. Și mai departe, făcînd procesul comunismului: „Mor oamenii cu milioanele, culturi se scufundă în neant, gem închisorile de victime inocente, se sparg gîtlejuri în balamucuri strigînd sub nedreptate, pier libertățile una după alta, ca înghițite de un ciclon, și semizeii duc mai departe steagul lor de moarte”.

Proclamînd progresul neîntre-rup și apropierea spectaculoasă

respingînd orice măsură de precauție. Dacă este vorba de o predestinare iudaică trecută în normă de comportament, la destinul tragic al arienilor numai barbaria sistemului poate fi pusă în cauză, monstruoza lui, cînd „partea monstruoasă din noi poate deveni predominantă: /.../ războaie, răzmerițe, pogromuri, furii și crime colective, tiranii și opresiuni”⁷.

Aceeași judecată asupra nimicniciei individului în regimurile totalitare o întîlnim și în povestirile mitice și fantastice ale lui Jorge Luis Borges: „Ce însemnătate poate să mai aibă soarta *celuilalt*, ce însemnătate poate să mai aibă neamul *celuilalt*, dacă el, acum,

la procesul lui Turcanu se va potrivi, în principiu, și la celălalt, care încă n-a avut loc: „Procurorul a smuls hainele de pe martori. Din rîndurile asistenței a ieșit un ah, lung; rănilor cicatrizate i-au îngrozit! /.../ Și apoi procurorul a făcut cîteva pași în fața completului de judecată, s-a aplecat, și-a luat capul în mîini și a început să hohotească. După cîteva minute își revine – meseria i-o cere – și spune teatral: asemenea atrocități au avut loc în secolul XX... și tocmai în Republica noastră populară... și apoi iar a hohotit, cu capul în mîini”⁸.

Marin Preda remarcase, în *Jurnalul* său, mizeria omenească strînsă în jurul bolilor psihice și pe care regimul o exploatare, cu o demențială rîvnă: „Bolile psihice, în special, dezvăluiesc o mare cantitate de mizerie omenească, care n-are în ea nimic interesant /.../ Oamenii trăiesc foarte intens și dezamăgirea mea ca scriitor este să aflu, în cele din urmă, că această intensitate nu e normală la oameni /.../ Cred că se poate trăi la fel de intens fără să fim neaparat candidați la idioție, sinucidere sau crimă”⁹.

Note

¹ Ion Vianu, *Amintiri despre psihiatria politică*, în Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, Buc., Ed. Litera, 1994

² Vintilă Horia, *Recucerirea descoperirii*, Buc., Ed. Eminescu, 1996, p.216

³ Albert Camus, *Renegatul sau un spirit confuz*

⁴ Albert Camus, *Piatra care crește*

⁵ Vintilă Horia, op. cit., p.240

⁶ Vintilă Horia, *Eminescu la Viena*, în *Jurnalul literar*, ian.-martie 2010

⁷ Eugen Ionescu, *Între viață și vis*, Buc., Ed. Humanitas, 1999

⁸ G.Dumitrescu, *Demascarea*, Ed. autorului, 1978, p. 196-197

⁹ Marin Preda, *Jurnal intim*, Buc., Ed. Ziua, 2004, p.89



a victoriei finale, meritul revenea elitei rasei superioare la naziști și elitei clasei muncitoare la marxiști. Pentru cei din urmă, bogații sunt din fire elemente dușmănoase, care trebuie internate și exterminate, în lungul șir al gulagului autohton, la Canalul Dunăre-Marea Neagră, în spitalele psihiatrice. Acest asalt masiv al dezintegrării l-a făcut pe B.Fundoianu să scrie că simte în sine „năzuința de a deveni dement”, fiindcă fabricile morții s-au coalizat ineluctabil în destinul dictaturii care a deschis proces omenirii. După cu remarcă Cioran, Fundoianu se obișnuise atît de mult cu ideea de a fi victimă, încît trăia în complicitate cu inevitabilul,

este *nimeni?*” (*Scriptura zeului*); sau despre psihologia întemnițării: „Anii de singurătate îi învățaseră că zilele, în amintire, tind să semene între ele, dar că nu există nici o zi, nici chiar dacă ți-o petreci în închisoare sau spital, care să nu-ți aducă surpriza sau care să nu fie, cercetată de-aproape, o înlănțuire de astfel de surprize, oricît de mici și neînsemnate” (*Așteptarea*); sau într-o viziune psihologică generală: „Există în distrugere o plăcere misterioasă” (*Congresul*).

Am mai spus: psihiatria politică este echivalentul sufletesc al torturii fizice practicate în cadrul reeducării din închisoarea de la Pitești. Deci, reacția procurorului

ȘCOALĂ

1

A merge la școală instituția, școala primară, nu-i lucru de ici de colo. Toată vara te-au pregătit, dar poate șapte ani, și acum iată-te pe acest alt drum!

Se fac câteva schimbări, în mai mare strictețe decât de Crăciun sau de Paști. Ca nimic să nu fie în suferință, picioarele n-o mai țin într-o libertate până la lăsatul înghețului, desculțe; au fost ferecate, pentru moment, în niște lucioase sandale. Peste cămașă te strânge o curea nouă, lată numai cât un brâu, având un buzunăraș cu capac, pentru bani de metal, în cap ai o pălărie cu boruri mici și în loc de panglică un șnur, iar la șold, cu *baiereul* petrecut pe după cap, o trufașă, înflorată, *traistă*.

Cum ai porni dintr-un basm. Prin dimineață.

Și în straiță, ca într-o tolbă, cumpărate recent, cu o săptămână-două în urmă, o *tăbliță* de piatră, pe o parte cu linii, pe alta cu pătrățele, un caiet și-un penar. Ustensile, care la-ntoarcere spre casă, prin amiază, vor fi-nmultite. Cu o carte plină de chipuri și de culori, figuri de băieți și fete care rîd, de oi, de copaci, de cai și păsări, de moși sfătoși, colorate, ca și cum vuietul din care te-ai smuls, bătând din nou marginea drumului, s-ar fi pus și el pe sărbătorit; dar și de slove. Cum și o *radiră*.

În acest mers, important.

Evident nu ești un singuratic, din trei direcții se varsă ca pe trei albi, de pe căi de acces, uliți, mai rămuroase, toată suflarea așezării, atâtea cunoștințe noi, toți sub paisprăzece ani, iar tu, dintr-o formație de trei, cel mai mic, fiindcă vă nimeriți în vârstă școlară nici mai mult nici mai puțin decât trei frați; încă de acum cu orare diferite! Început de ev, care a clătinat nu mult un buget familial.

Treceți dimineața împreună, tustrei, de o casă și o altă casă, peste o apă; de doi stâlpi de hectometri, albi, pe sub niște zboruri razante de rîndunici. Și după o primă cotitură de gard, se și face o lumină mare.

2

Că există munți, că există mări, că numele de familie i-o ia înainte celui de botez, stabilindu-i-se și un loc: spre mijlocul alfabetului, parcă mijlocul lumii, într-un catastif, și între alții, unde răspunzi și tu "Prezent!", și că râul, "valea satului", are și el un nume din cărți, nu „Dunărea”, cum se pripește să se dea mai învățată o făptură grăsuță dintr-o bancă mai din față, îmbrăcată ca la oraș, procopsindu-se din prima zi cu o atât de falnică poreclă, „fluviul”, de-acum știi. Dar și că stai rău cu o literă din alfabet, pe care nu o poți pronunța întreagă, despre care se spune că „o mănânci”, mic defect ce prin exerciții de voință, zeci și zeci de repetiții, de rostire, poate fi corectat. Ca și alte lucruri noi. Că pentru zbenghiuri e doar un scurt răgaz,

PRIMARĂ

„recreația”, în care jocul e din nou rege, ca în ceea ce s-ar numi un prim rai pierdut; că dintre celelalte purtătoare de rochițe, flori în năfrâmi mici, cunoștințe recente, ortace și ele de cart, de bancă, una, fiica unui morar, ți-a căzut cu tronc, te-a privit mai atent, și are numele din Scripturi, muzical; că ochii îți sunt negri, iar părul castaniu, că nu ești stângaci, că trebuie să ridici mâna ca să ți se admită să spui ceva, că au un loc aparte, între cuvinte, cuvintele *mamă, tată, țară, rege* și *Dummnezeu*.

Atâtea într-o singură zi!

Dar ești într-un altfel de grup, din mai mulți, cam o treime de clasă, căci mințile în formare, în mugur, făcând calea întoarsă, în lungul drumului principal, au fost slăbite cu un ceas mai de vreme dintr-un cerc de fier, de vrăji. În suflute e tot voie bună și chiar în momentul acesta că să și ripostezi unei „ciupituri”, acum că un pistruiat, mai mult patrat decât înalt, nu din vecini, n-are de lucru: își aduce aminte de spusa despre litera buclucașă. Unde mai pui și arta lui de a imita? Îl izbești - cum s-ar spune, cu ceaslovul - cu traista în cap, scoasă de după cap, cât ai zice pește, iar obiectul cumpărat pentru scris pe el cu „stil”, stil legat cu o ată, se face țândări, ceva din trecut. Îl vei implora, îl vei convinge, pe alfa românesc, să se lase rotunjit, înșurat pe vreo zece linii, temă pentru acasă, toată după masa, strângând din sprâncene, numai pe hârtie, bun și caietul până una alta!

Această recoltă, sub un astru în cer albastru.

3

„În 1935, în timp ce eram învățător în Josenii Bârgăului, cariera de piatră de la Dornișoara, ce aparținea comunei, era închiriată unui evreu din Vatra Dornei și unui profesor din Cernăuți, cu suma de 40.000 lei, dar nu se începuse lucrul și nici nu se încasa suma stabilită.

Primul din cei doi se prezentă în una din zile la primărie să se realizeze un nou contract, numai cu el, în care să se stipuleze o clauză care să permită concesionarea către altă persoană sau firmă. Autoritățile locale s-au declarat de acord. Drept urmare, s-a încheiat un contract pentru 1935-1945.

Wolf Marcu imediat după ce s-a definitivat contractul l-a cesionat unei firme de construcții și exploatare cariere din București, «George Ignat». Cu ocazia unei deplasări în capitală, din curiozitate m-am interesat de această firmă și am înțeles de la proprietar că a plătit la cumpărare o sumă dublă. Atunci l-am întrebat dacă nu ar fi interesat să încheie un alt contract, pe încă 10 ani, respectiv pentru perioada 1945-1955, și să achite anticipat chiria, întrucât noi vrem să construim un local de școală și intenționăm să creem fondurile neceasare

Acesta a răspuns că îi surâde propunerea”.

„Cu formele la mână, am procedat la încheierea

unui nou contract. I-am propus inginerului o clauză suplimentară, plecând de la o afirmație a lui că dacă exploatează 5000 m. c. piatră anual el ne poate achita chiria de 40.000 lei de fiecare dată. Și anume: să inserăm în contract prevederea ca în cazul în care se vor exploata cantități mai mari de 5000 tone anual să achite primăriei câte 8 lei/m.c.

După perfectarea contractului în condițiile susamintite, a virat prin bancă suma de 400.000, adică chiria pentru perioada 1945-1955, și totodată a trecut la exploatare”.

Fragmente dintr-o „convorbire consemnată în orașul Bistrița în 15 decembrie 1978”, pe care cel care se confesează o numește „O filă de istorie...”, redescoperită între niște hârtii cândva, pe care o păstrezi.

4

De cum intri pe poartă, poarta școlii, să spui: a celei vechi, un duh de nou te-a și luat în brațe. O strânsoare, o emoție. E în dreapta. O construcție robustă, de epocă, mare, cu geamuri înalte, pe doi pereți în vinclu, care văd, toate spre drum, cu cisterne și jghiaburi care în timpul ploilor vorbesc, dar fără etaj. În stânga, îi ține companie întâi un copac rămuros, poate salcâm, apoi un podium de lemn, „bina”, aceasta un *fruct oprit*, din capul locului, fiindcă destinată numai programelor de învățământ sau unor activități bine definite. De aceea păcatele fără de număr vor fi, atracțiile, pentru proprii inițiative, urmate de sancțiuni. Și mai-nainainte să dai colțul, drept în față stă „pavilionul”, o vargă în vârful căreia e ridicat, în scârțâiri, la serbări, în cer, steagul tricolor.

O strânsoare, copleșind dulce, gângurind de pândiri, de-alămuri. După ușă, din nou în dreapta, din care pornește un coridor spre trei săli cu geamuri spre drum, cea mai din fund a *bobocilor*, se află atârnat un clopoțel. Rău și bun, după cum vestește începutul ori sfârșitul orelor. Dar în capătul opus al cărării de ciment late, în stânga, prosperează un mic comerț, accesibil în recreații, cooperativa. „Comparativa”, în pronunția mușterilor, cum de aici cumperi, după caz, creioane colorate, peniță, un burete, cât să-l strângi în pumn, hârtie lucioasă ori creponată, praguri de alte lumi, dar și „bunătați”, după care îți lingi degetele, covrigi sărați, ca subț boabe de perle, tari nu calzi, pișcoturi, caramele, halva, și de asemenea, de ros între dinți, un „zahăr negru” și unul „candel”.

Iar sălile nu sunt mici, pentru pus creierele la tocat, ori ciocănit pe ilaună de aur. Sunt grupați adesea sau de regulă elevi a câte două clase, la un loc, ca două războaie de țesut prin care și-ar purta zborul suveicii o singură iscusită lucrătoare. Porunca „Liniste!” ne-mai-cunoscând pacea. Se stă cu spatele spre drum, spre o circulație nu puțină, acolo văd numai ochii de Argus de la catedră, unde catalogul e-atotstăpân. Într-o cârdășie cu tabla, la care ești scos, pe care creta gravează patrate și cercuri, soare și lună, dar o dată sunt schitate și patru portrete, fatalmente șarjări, în timpul unei pauze, căci s-a găsit printre fauna clasei și o sămânță, o mlădiță de talent plastic umorist.

Acestea, portretele, aduse din câteva conture destul de bine la o asemănare, să le refaci, dintr-o lacrimă! Cel dintâi, al Învățătoarei. În loc de sprâncene, două linii arcuite, atât de răspicate încât să semene deplin cu modelul, pe care firele mărunte de păr, de fapt, lipsesc, sunt doar scrise cu un creion negru ca un cărbune, pe osul frunții, cub o coafură scurtă, băiețească, deasupra unei fețe ovale. Iar în mijloc, buzele subțiri cunosc progresul: sunt date cu un roșu carmin. Lute la mânie, când temeiurile nu lasă loc îndoii, doamna brună, o mărunțică și o uscățivă, care din întâmplare îți este nașă de botez, își are, iată, primul cuvânt, i se datorează totul, parcă mai mult se amuză la mutrele fruste, de prichindei, când nu speriate, cum ea nu are copii, ori chiar la felurile boroboate, pe care însă le reprimă fără crâcnire, adesea cu un liniar care mușcă din podul palmelor nu tare, mai mult ciupind.

Cel de al doilea portet, al soțului ei, Directorul, înalt de statură și suplu, un facies angular, cu pomeții obrazilor ascuțiți, un păr negru pieptănat într-o parte, ochii scânteie de inteligență, pune totul pe un surâs perpetuu, dominator, din jurul nasului și gurii, de om alert și deplin stăpân pe sine, cu ceva și de spiriduș. Nu-l vei avea în doi ani de ieșiri din inform, niciodată, ca unic păstor, la clasa ta, dar într-a treia, da, își face un loc, printr-un trimestru, sau la răstimpuri, într-un clasament, să-i spui: cel mai de sus, „predând” româna și noțiuni de aritmetică, la cea dintâi disciplină cu stăruință pe lecturi și noțiuni literare, cu un simț al limbii din cronicari munteni, căci el venit din sud, un rătăcit între naturi mai pragmatice, ungurene. Nici un secret, după ani, nelăsând în ale celor patru operații, dar și ale declinării și ale conjugării, în toate capcanele gramaticii și în lucrul ortografic sofisticat. Un imaginativ, știind și de glumă. Odată, când un vecin al tău de bancă, din rândul din spate, îți apucă subit brațul și ți-l mușcă, într-o enervare, la o încontrare, până la sânge, între umăr și cot, el stabilește cu clasa că aceasta e treabă de câine. Se face rost de un lanț, i-l petrecem făptașului pe după gât, și ești repartizat să-l plimbi cât e pauza de mare, prin toată curtea, în poziția „patru labe”. Dar, altfel, „altoind” și el, nici vorbă, când faptele o cereau, la mânie, la nevoie, „cu metrul” - un băț în patru fețe, și greu, de această lungime.

Pe locul trei, „Treimea, care te vede!”, o vorbă a lui la mânie, se situează cine predă religia, părintele nostru care slujește în altarul bisericii, în odăjdii ca un împărat, aici în stărie nemțești, negre. O bărbuță ascuțită și două gulere albe lucioase, ale cămășii, deasupra cărora urcă în sus o față cu pomeții afirmați, apoi o frunte cu crețuri, reflexivă, pe doi ochi pitii după o pereche de ochelari cu rame argintii. Cu el vin în cotidian, ca din scriitori români, toate frumoasele istorii și figuri ale Vechiului Testament. Patriarhii, Regii, Profeții, Îngerii, Tablele Legii, Ilie cu carul și înțeleptul Iov încercat de Satan. Faptele noului ev, sau rit, cu misterul Liturghiei, rămânând în seama duminicilor, de la care nu e chip de lipsit. Odată n-are la el stiloul pe care îi place să-l deșurubeze cu mult tact, sar vreo trei zeloși să-i întindă din fugă un „toc” smuls din 61

călimări, ajungi primul, arma e ascuțită, i-o duci ca pe-o sulită în cumpănire, el întinde mâna, mai repede sau mai încet, s-o apuce, și vârful peniței străpunge, unde cerneala s-a și strămutat într-o pată, dosul palmei, pe care, când trece pe drum, de regulă i-o săruți. "M-ai omorât!", cade din slăvi cuvânt, în timp ce buzele încearcă să sugă otrava vineției, apoi o blândește în priviri iar, "N-ai vrut" - încât să completezi tu, din *Popa Duhu*: "... Haideule!"

Și n-a mai rămas decât cel care pune și el un umăr, de ctitor, în această poveste, din care am citat mai sus. Îl vei percepe cumva mai tandru, amintiri iar din clasa treia, între altele pentru că, o vreme concentrat pe zonă în Basarabia, ofițer rezervist, îi va aduce acasă, cu acte în regulă, "mobilizați pe loc", o altă ingeniozitate a lui, prin anii 1939-1940, pe mai mulți săteni, capi de familie, îmbrăcați în uniforme kaki dar dormind noaptea în propriile case, lângă neveste - la "balotat fân", nutreț pentru caii armatelor. Concentrați pe loc. Învățător atașant și el, umblă și prin Geografie, dar în Istorie e cel mai acasă, aici nu are concurent. Din Istoria Românilor, tot ce e mai înrădăcinat, sintetizator, i se datorează, gândești. Trebuie să-i fie hașurată sub nas o tăiată scurt mustată, duse deasupra ochelarilor, boltit, două arcade mai afirmate, sub sprâncene dese, și dus un păr mult, spre frunte, ca nimic să nu fie expedit. Din „Ștefan cel Mare” și „Mihai Viteazul” și „Alexandru Ioan Cuza”, nu-l scoți. Dar îi sunt la suflet nu mai puțin Avram Iancu, Turdor Vladimirescu și Horia, Cloșca și Crișan.

Portrete, care trebuiesc șterse în grabă cu buretele, de pe tablă, la sunetul clopoțelului, nu și dintr-un chenar de lumină, dar, vai, ele sunt uitate la reluarea lecției, de cine le-a înșirat acolo sus, și de oricine altcineva. Și atrag o pedeapsă colectivă, printr-o punere a întregului efectiv de neștiutori în genunchi, de astă dată "pe grăunte" de porumb. Ghinionul fusese mare: o altă mână mai adăugase între timp câte două coarne deasupra fiecărui cap, ca coroană satanistă, la forma inițială, căreia îi ești îndatorat. Iar faptul că nu s-a putut descoperi acest al doilea autor a fost luat, în mod greșit, în ciuda tuturor jurămintelor, drept un act de solidaritate, care-i face până azi, printr-o cerească jale, de vremi, pe atâția *iezi cucuiezi*, unicul autor.

6

"După 1 an sau 1 an și jumătate, am propus primarului și notarului să mergem împreună la Dornișoara pentru a verifica în stația C.F.R. ce cantități de piatră s-au exploatat și expedit.

Menționez că tocmai începuse construirea liniei ferate Ilva Mică-Vatra Dornei iar firma s-a angajat să livreze cantitățile de piatră pentru terasament. Se ajunsese la livrări de ordinul a 80 vagoane/zi.

Verificând cantitățile expediate și socotind vagonul la 6 tone (erau vagoane de 10 tone), a rezultat că inginerul mai trebuia să achite comunei circa 1,7-1,8 milioane lei, contravaloarea cantității de peste 5000 m. c. prevăzute în contract (câte 8 lei /m.c. clauza valabilă pentru perioada în cauză, 1935-1945)".

Au urmat nervi, a fost trimisă o comisie, și

rezultatul - cel estimat:

"La cei 400. 000 lei achitați anterior, s-a adăugat și noua sumă, atât de mare, după lungi petreceri.

"Întrucât fundația și zidurile de la construcția veche a școlii erau suficient de rezistente, s-a hotărât etajarea acesteia".

Dar pe lângă piatra pământului, trebui și lemnul să intre în joc. "S-a constatat pe parcurs că totuși fondurile sunt insuficiente. Atunci, primăria s-a gândit să valorifice stejarii de pe-o pășune, dintr-un alt hotar, atribuită în 1923 în baza legii de reformă agrară, dar s-a constatat că numai terenul beneficia de acest regim, pădurea rămânând în proprietatea Ministerului Agriculturii și Domeniilor".

Alte lupte, alte tehnici, care umplu de timp.

"Am aflat că datoriile către stat pot fi plătite prin rate / ... /, și atunci am hotărât să ne facem proprietari și pe lemnul terenului. Au fost luate rente, am cumpărat, comuna a fost pusă în posesia pădurii, și s-a făcut licitație. Primăria a încasat 300. 000 lei, pe care i-a virat la școală pentru construcția localului".

Pasajele în ghilemele, din aceeași „convorbire” intitulată „O filă de istorie”.

7

A străbate zilnic drumul spre un cuib altul decât cel familial, nu de capul tău, și nu singur, înseamnă și să te uiți într-o apă. Cu alte cuvinte, să treci un pod mare și să te apleci - de regulă cu fața spre munți - peste-o balustradă albastră, de fier, mult, ca deasupra unei fântâni. În unde e-un luciu și în luciu sunt pești. Odată, cât pe ce să cazi în aprinsa limpezime, ce se lărgește. Cum ai fi vrut, tot mai învățat, să cazi dincolo de pământ, sau pe cealaltă față a lui, de când știi, nu numai de arături și de dealuri și o luncă de râu, despre *glob*. Știința se-adună c-un fel de plăcere, dintr-un izvor în vii gâlgâiri, și un caiet trage mai greu, socoți, după câteva săptămâni, lângă torcătoare și praștie, obiecte vinovate când sunt luate cu tine, în straiță, lângă Abecedar - într-o restrângere de drepturi, în sporiri. Dar despre învățătoare trebuie să spui și cele care te fac s-o îndrăgești, nu doar să te aperi de felurile-i acuze, în care mereu îi pertinește pe alții, victime ale unui spirit al tău inventiv, cum ar fi mânduirea armei lui David la una din ore, cu ținta o ceafă cam nătăfleată, acum glonțul folosit fiind un dop de plută, nu numai un geam nu deschis, când e folosită o pietricică, de pe coridor. Îți amintești cruzimea cu care ești încodeiat nu peste mult timp în fața casei, în ceea ce azi s-ar numi o variantă de *ședință cu părinții*, în urma căreia mama e numai foc și pară: „...pe ăsta temnițele îl pasc!".

Numai datorie, a luat parcă asupra ei, nu știi cum, toate grijile lumii, sau de pe umeri istoviți de munca la cratiți, la coasă, în șlaguri cu caii; într-o bună măsură. Cum afli acum numai prin strădania ei atâtea lucruri noi, prima dată de la ea. Cum le-ar născoci, ori le-ar fi o nașă și lor, ar deține un privilegiu extins, de a le boteza, încât, chiar, nu trebuie să-i ieși din cuvânt. Când sunt prinși în interesul școlii cu treburi în afara procesului de învățământ, ceilalți învățători, nu pregetă ca în locul

tacticii jocurilor să pună și exclusive ore de gimnastică, pentru toate clasele. Te apleci, până atingi cu mâinile iarba, bombezi pieptul și dai brațele pe spate până devin niște aripi, de înger sau de drac, suflă ca într-un foc de vreascuri ude, din adâncul plămânilor, cu gura pâlnie, figuri pe care le execută, în fața voastră, concomitent, și ea, într-un jersey strâns, bordo și cu niște mici săni rotunzi.

Suplinind-o, cred, îi țin locul, atunci când la rândul ei trebuie să facă față și ea unor alte îndatoriri, poate un întreg trimestru, sau îi diminuează o parte dintr-un merit, uneori săptămâni, alternativ parcă, și doi bătrâni, cu păr nins, care apar și dispar la un orizont de memorie, pensionari. Ca din poeziile lui Goga. Participanți cu un steag, vei afla mai târziu, la Adunarea din Alba Iulia - unul e cumva mai de fum, dar pe celălalt îl vezi purtând o mână fină pe un abac, pe niște bile cât niște nuci, ca pe strunele unei harfe, și îi auzi un glas blând. Nu-l uiți, și fiindcă e tatăl „dascălului”. Părinții multora, când el, tânăr, era slujitor unic al instituției sătești românești de buchisit și socotit, sub împărat, i-ar fi fost elevi toți patru anii, câți erau prevăzuți pe atunci.

După cum o mai înlocuiește și ginerele lui, directorul, pe cât temut pe atât la o cinste, căruia să-i mai adaugi o faimă: de grădinar. Dar nu înainte să realizezi că în inima a tot ce pulsează în acest mic organism, în care ești și tu o infimă parte componentă, dintr-odată prins, un punct la fel de mic la rândul ei, totuși un punct pe harta României Mari, decizional e un norocos triumf, de familie. El, directorul „reghețean”, deplin adaptat, adoptat, a adus din părți subcarpatice, sau doar a deprins în teritoriu, un cult pentru pomi fructiferi. Pe o arie întinsă, cum deschizi o porțită de răcoare, spre râu, e născocită o rețea de pepiniere, cu parcele pe soiuri, despărțite de jgheaburi de irigație, cu apă condusă de la o roată mare care schimbă în cristale undele jucăușe - ca-n rai, din Eufrat. În cutii de chibrituri, golite de bețe, sunt de selectat de acasă, sub nume din cele mai diferite, extrași din mere, din pere, și de adus, de grupat, sămburii, zvântați, numai buni de pus în pământ. Apoi, e de așteptat ivirea flăcării verzi a mlădiței, și de dozat prima rație de apă; de plivit, cu pricepere în ale buruienilor - într-o evidență, în supravegheate luări la-ntreceri, pe plutoane. Îți amintești de-un coechipier ducând cutiile cu semințe la ureche și scuturându-le și pretinzând că le recunoaște după sunet soiul. Mere batule, ba oarșane, gustave, polnice, ionatan, pomfelea, parmen aurii.

O nebulie, o-nfiore punând stăpânire, pentru sădit. Putând determina și o cooperare, de plan economic, extrașcolar. În care scop e ademenit la o lucrare de transformare într-o livadă a unui loc lăzuit de pe un platou, zis „în poduri”, din câmp, în niște după-amiezi, aproape întreagă suflarea de pui de pomicultori, mână alificată, care au lăsat acasă trăistile, și știu mai multe cântece de spus când ești într-o coloană, de „marș”. Evadările acestea, în verde, scoțând din neant ca niște coarne de melci „bourești”. Spre o plantație care va deveni o realitate într-un peisaj, pentru decenii, domeniu privat, și care în acest scop

a preluat pueții mai mari, cultivați în loturile din dosul școlii.

Ci poezia strădaniilor premergătoare, a supravegherii, urmăririi, ivirii plantei din sămburi; tulpinei de lemn, din micul răsad; sub o taină - de mai ascultat, de mai privit! Brigăzi mici, de băieți și fete la un loc, tandemuri. Întârzii cu mâna în palma celei care preia răsadul, până îl apucă ea între degete, mai bine, perechea și-o alege cu grijă, singur, pentru cărat în doi la o găleată, iar și iar, plină, căci marea roată colectoare se mai și odihnește. Fata morarului! Logodnele acestea nedecarate, de grație, de Grădina dintâi, la cioată, imaginare, și scurte, printre rădaște mari suprapuse ...

8

Și, imaginii, să i se substituie cu drepturile ei o alta, ca în Cartea Cărților, unde nu mult după ce Domnul Dumnezeu „a pus heruvimi cu sabie de flacăra, ca să păzească drumul spre pomul vieții” urmează versetul despre Cain care, fără să rămână doar la „roadele pământului”, s-a apucat și „a clădit o cetate”. A punerii în aplicare a proiectului construirii unui nou local, relatat, de alt ev.

Cum-necum, e încropit spre un final de deceniu un șantier în lege, cu un program de lecții redus, sau prin plină vară, cu mari schele și cu moloz, prin care o clipă toți protagoniștii cu rol didactic știuți prind în grade diferite străluciri din *Constructorul Solnes* de Ibsen ori din *Faust II*. Iar mâinile mici, care au lăsat radira și plaivasul, cărțile de citire, de aritmetică și creioanele colorate, deoparte, sunt antrenate și ele să petreacă din una în alta, spre un etaj de sus, ca pe o bandă rulantă, într-un elan, cărămizi.

Printr-un praf, prin ploaie, prin inedit, sunt absorbite treptat, lângă mai mulți străini, „calfe și zidari”, cu mistrii și poloboc, toate aceste forțe, din care nu te excluzi. Rând pe rând vor prinde contur, ca din senin, cu o adăusătură apreciabilă în partea de răsărit, față de vechiul corp de clădire înlocuit, mai multe săli largi cu ecou, răzămând pe aer, un sistem de scări cu cotituri, și o intrare pompoasă, a doua, în plus, la drum, de să nu simți că s-au scurs vreo doi ani. O lucrare în care același animator din aventura horticolă, pe care evenimente politice neprevăzute, nu peste mult timp, îl vor desprinde, cum un vânt l-ar lua de pe picioare, pentru un interval de vreo patru ani, e cel mai vizibil, și pe care zidurile la roșu, pentru că nu va fi terminată curând, îl cuprind ca pe-o Ană de prin Sub-Carpații lui.

9

Dar prosperează și alte irizări cu parfum de vreme, de scos dintr-o ceață, bunăoară amănunte care multe ar putea înfrumuseța, legate de *serbările școlare*. Cu componenta acțiunilor *străjerești*, și acestea nelipsite „Într-o zi de zece Mai”, dar și în final de an școlar.. Când o solemnitate e ridicarea tricolorului, „Roșu, galben și albastru”, și o senzație aprinderea, către stingerea zilei, a *focului de tabără*. Desfășurarea tuturor claselor în careu, iar la mijloc 63

un rug mare de *lodbe*, lemne uscate clădite încrucișat, ca să zbugnească din ele aripi de flăcări largi, până-n stele.

Spre a-și găsi un loc al ei și o atare secvență, e nevoie de un context mai special, pe care îl prilejuiește terminarea turnării planșeului superior al lăcașului atât de arătos supradimensionat; de o anumită conjuncție de aștri. Când la ceea ce ar fi trebuit să fie numai o participare, dacă festivă, obișnuită, sunt asociați evenimentului, dintr-odată, toată protipendada comunei, de la primar la notar, dar e venit și pretorul, care inspiră respect, preotul desigur, un inspector, și sunt de față și dascăli din sate vecine; altă domnărimă. După cum își îmbie serviciile și o relicvă din capitalul de memorie al unei familii, cu anecdotic. Din două generații, părinți și bunici, n-au rămas acasă niciunul. Deoarece, încă, și ultima oară, le sunt toate odraslele, acum, premianți, cu un punct fiecare în programul ce va urma. O nostimadă, pe care s-o redai astfel:

După o luare de un cuvânt a unui notabil, îl și vezi evoluând pe cel mai mic de ani copil și nepot, mai întâi, cu o poezie cam lungă, din manual, în care sunt lungi și stihurile, cu denivelări și alternări de ritm, încât actoria dă în curând un chix, sunt sărite vreo trei strofe, ca-ntr-un scurt-circuit la curentul electric, după o pauză suspectă, dar niște aplauze au luat o piatră de pe o inimă, cumva.

Succedându-i, cu vreo doi ani mai mare, e rândul celui alt frate, băiat, din familie, să pună pe-o masă de zarafi un bulgăr de aur. Se înclină, rostește rar titlul, al unei fabule, s-au fost gândit orgnizatorii la o varietate, când dintr-o adâncime de hău crește tot mai distinct, pe drum, un uruit de coloană motorizată, se apropie și trece spre locul ei de staționare o caravană de circ, în care se văd și niște capete de animale, exotice. Și când s-a reinstalat liniștea, recitatorul vădit dezavantajat nu regăsește tonul, animalele autohtone, lupii, mistreții, vuplea, corbul, broaștele și o știucă, din stih, cum s-ar fi speriat, s-au făcut nevăzute. I s-a șoptit să treacă direct la "morală", și scena e părăsită, cu lacrimi.

Ci treacă-meargă, pe "bină" sosește momentul unui dans de fete. Aici, sora mai mare, al treilea dintre protagoniști, o delicată, trebuie să aibă și o evoluție individuală, ca un monolog. De regină a florilor ori de nevastă tânără într-o snoavă de Anton Pann. Trebuie să execute, în mijlocul unui cerc ce se adună și se lărgește, câteva figuri, un pas, doi, cu grație. Dar fiindcă a împlinit 15 ani, s-a luat hotărârea ca ea să intre și în hora satului, să fie scoasă la joc, tot azi, de către femeile din casă, eveniment prevăzut să se deruleze nu departe de curtea școlii, și n-ar vrea. A fost îmbrăcată, nu se putea mai frumos, și cum un munte de flăcău, dintr-o casă vecină cu a lor, care e la curent cu noutățile, îi șoptește, cuprinzând-o ușor pe după umeri, în chiar clipa când se pregătea să facă primii pași, că speră să fie el norocosul partener, ea se turbură, simte o buimăcire, parcă s-ar fi împiedecat, se prăbușește, și este coborâtă pe trepte ca un războinic pe scut.

Acest test de o emotivitate.

10

"Între timp a venit perioada Dictatului de la Viena, când școala era încă fără acoperiș".

Colegul meu Traian Mazilu, originar din Vechiul Regat, a plecat. Am rămas eu, fiind numit director pe considerentul că cunoșteam limba maghiară.

După 7 septembrie 1940 vine în vizită comandantul militar al Plasei Bârgău. Acesta mi-a spus că în 30 de zile școala trebuie să fie acoperită pentru a putea începe cursurile. Dar banii, ce-i aveam din vânzarea pădurii, nu intraseră în posesia școlii".

Și drumuri la prefectură, la subprefect.

"Mi-a mai spus că școala a fost făcută din fondurile comunale, deci este școală de stat. I-am răspuns că nu e așa: banii s-au dat la școală confesională pentru că terenul e proprietatea bisericii. Mi-a cerut ca a doua zi, la ora 10, să-i prezint bugetul acesteia, să vadă dacă suma apare ca donată de primărie școlii confesionale".

Repede la episcop, "fostul învățător Ioan Jauca", acesta caută "niște formulare vechi și introduce sumele"; la preot, care semnează; și în aceeași seară, cu trenul, la Cluj la Episcopie, pentru o audiență extraordinară, de noapte. "Am luat contact cu episcopul Nicolae Colan, acesta a dispus să mi se semneze hârtiile". „A aprobat transferarea sumei de 300.000 lei, astfel s-a putut termina și acoperișul".

Și a doua zi, la subprefect, înapoi, „la ora stabilită de el".

"Se cunoștea scrisul că e recent. M-a întrebat: de ce religie sunt? Îi răspund că sunt greco-catolic. Atunci, dumneata catolic, te interpui, mi-a spus. Îi răspund: sunt învățător într-o comună ortodoxă, sunt român, nu am făcut eu aceste acte. Le-am cerut, și vi le-am prezentat doar".

În final: "Menționez că școala a fost construită din fondurile constituite prin procedeele susmenționate, iar în timpurile acelea era cea mai frumoasă din județ".

11

„Din lume", cum ar fi spus! Învățătorul, neîntrecut la istorie, care devine director în urma plecării în refugiu a celui alt și a învățătoarei, originar de prin părțile Lăpușului și statornicit în comună ortodoxă fiindcă și el ginere într-o familie cu stare și copii purtați la școli, reușește spre iarnă să ridice acoperișul și rânduiește, cum poate, un program de învățământ cât de cât plauzibil, în adaptări și transformări. Vor fi fost lucrări felurite, cu neajunsuri, de zugrăveli, multe nu reții din ce se-ncrestează pe un răboj. Numai că pe la urcatul cucului la munte, nu mult după postul Sfântului Petru, autorul secvențelor martori de timp e nevoit să ia i el drumul munților, nu mai puțin, vei afla că stabilindu-se în Vatra Dornei, și că un fost notar comunal prin anii 1936-38, cu care ca un brav, cu un loc nescris într-o istorie cu învățământ din Ardeal, a făcut cândva o drumeție de interes public la o carieră de piatră, îl confirmă ca un Toma Boldorffer pe un Petru Rareș dintr-o scrisoare "în orașul Bistrița", în

continua, în acest chip:

“În orice caz faptele relatate de prietenul meu în legătură cu construcția școlii sunt perfect reale. Am luat parte activă la ele până în 1940 când pe la mijlocul lunii octombrie autoritățile de ocupație m-au destituit din funcție pe motiv că nu cunosc limba... M-am ocupat cu agricultura”. Text, “convorbire”, datând din „19 septembrie 1978”.

Dar să nu fie lăsat de o parte nici acest detaliu, ca un premiu postum: “După ce în 1941 Nicolae Moldovan a plecat, școala s-a terminat din fondurile respective și a funcționat ca școală comunală, cum este și azi”.

12

Cu agricultura, se ocupă de altfel toată lumea, inclusiv mințile mai crude, care scapără, treeră, adună, de îndată ce aruncă, în după-amiezi, de după cap, pe la vetre, trăistile. Sau cu mers la stâni, la dărăcit lână, la pus la topit în bălți cânepa, cu dus vitele la păscut, cu “desfăcat” toamna, în seri, porumbul, cu adusul fânului și tăiatul lemnului, lângă vârstnici. După cum și o delimitare, o distanțare, imperceptibil, treptat fac ochi. Încă tentației jocurilor copilăriei nu i se ia un drept, selectate de un Barbă-Cot, într-un cerc de prieteni lărgit. Perimetrul de acțiuni, invenții, fantezii, ostentivități, nu e unul de câteva sute de metri, ca mai ieri, ești acasă la tine altfel, în orice uliță dosnică, în extremitățile drumului țării, în vreun umbros fundac. Așa frământă băltoace și tină până la un insolit colecționar de nasturi, din clasa ta, nu te așteptai, luciuri, forme din os, din sidef, din lemn, din metal, de pe la cămăși, sumane, veste, paltoane, pieptare, mantale ostășești, și pe care el ți-i răstoarnă subțiriv, o favoare, din niște badoace de pleu, ca niște hoți munții de galbeni din butoaiele lui Ali-Baba. Sau, alteori, până sub o coastă abruptă de deal, dintr-o margine, trăgând numai prin pură zăpadă propria săniuță tălpăluită, pentru cel mai spăimântos derdeluș nesperat, o amenajare naturală sfârșind într-o grădină, când nu în capătul ei, într-un șopron. De asemenea, periodic, în hotarul cu alt sat, până la un mamelon de pământ cu un sol văros, după melci, cu descânțete. De aici treci apa, întorcându-te, sub o pădure ca o streășină, o căciulă, pe un alt “Cap” al “Câmpului”, unde escavările practice ad-hoc sunt în van, cineva totuși vede, noaptea, uneori, de departe, sub dâlme, arzând rugini pe comori, când drumul nu-l faci cu bicicleta, o descoperire nouă, de fală. Sau tot așa, la cojit tufe, prin huceaguri, de lemn cănesc, la strâns scoartă, pe care o plătește cineva cu bani peșin, adusă sarcini, pe umăr, prin poeni, ca din secerișuri cununa cu alai spre amurg, ca materie primă într-o industrie. Ori, când în cete sunt și fete, la cules mure, alune, smeură, fragi și bureți. Ca-n brigăzi de cercetași, cu temă.

Dintre ortaci, câțiva chiar cu ceva de frați de cruce, căroră după ani, când o mirare s-a destrămat, nu te mai sature să ți dorești, mereu amânând, a le da un semn. A-i păgubi de vreun cuvânt rar. De citit din urmă, într-un alt veac, într-o seară, printr-un ciob de sticlă afumată: Ion, Valer, Viorel – câteva nume. Se

vor face pe rând ce-au fost și părinții lor, un atu care-i mărește, numai oieri sau buni negustori, dar mai generalizat plugari din colinzi, cu stare. Sau când le vei desluși chipul de pui de bărbați de ieri, în vreun context, nesigur, brusc fericit, într-o criză de subiecte care nu mai interesează, într-o căldură a mâinilor care se strâng. Vor avea ochii aburiți.

După o ploaie, cândva, ți vezi adunați până la ultimul, pe un mic platou între câteva grădini, print-un aer translucid, și unul din ei ți împrumută, în nori, smeul lui, printr-o vâlmășeală, de chermăz. Sfoara zbârnâie, pajura din celălalt capăt e foarte cerească, a prins vânt în piept, mult, îl ții strâns, e cât pe ce să te ia de la sol, în slăvi, când proprietarul intervine, îl smucește de câteva ori, mai tare, te dezleagă de zbor, din ghiara sfârlezei, și îl proptește în glijă, în iarba curată.

13

Ci sunt deveniri, progrese. După un sfat care ți-a fost dat într-o primă zi, repeți poate în lungul drumului, de la școală acasă și de acasă la școală, litera buclucașă, lungită, un *mm...*, cum ar fi să stârnești un zbor; cu care nu te-a învrednicit, ca pe toți ceilalți vorbitori, nu știi cine sau ce. O înlocuiai cu numai o lovire a dinților de jos cu cei de sus, la început, apoi treptat prindea un zbârnâit scurt, ce se răzgândea.

Iar lecțiile, ți le pregătești, prin după-mese, în mai multe caiete, în loc de numai două, sau trei, dacă bine ți-amintești. După cum le adaugi, mai mult în secret, și citit dintr-un fel de broșuri, cărți nelegate, numai foi împăturite, luate cu împrumut, ori pripășite pe o masă prin mijlocirea fraților mai sălțați, când nu sorbite, prin seri, la o lampă cu petrol. Aventuri în serie, cu un submarin sau cu un haiduc neînvins, mai modern, ori numai povești de dragoste ce-ți împrumută timpul pentru-nvățat, printre joacă, mers, prin duminicile de iarnă, la „berea de băieți”, o horă sătească în lege, ori de Paști, pe la case cu fete de vârsta ta, din vecini, „la udat”.

Fără prea multe griji, față cu o exigență cumva mai slăbită, ori numai într-un vânt de modificări, care-i privește pe factorii de răspundere, de împărțit daruri de noutăți, din nou vreo patru, în legătură cu care să ai acest rezumat: în locul celor doi formatori din sufletul tău, de parte bărbătească, celor doi învățători regretați, sunt aduși alți doi români, ambii originari din sat, cu partea lor de o lumină, într-un mai târziu, iar al fostei învățătoare, din ceasul auroral, și al slujitorului bisericii, fiindcă Religia și-ar fi jucat cartea ei, în clasele de-nceput, alte două inteligențe, de parte femeiască. Tinere, radioase. Parcă abia desprinse de pe băncile unei școli normale, vorbesc perfect românește; și integrându-se din mers, simpatizate de părinți, de localnici, vor adăuga și ele o pagină în formativ. Cea mai mare cu vreo trei-patru ani, preluând și directoratul.

Le va fi atașat și un alt bărbat, maghiar, pentru o deplinătate a unui corp didactic nu slăbit, nu atemporal, care va avea în griji, între altele și gimnastica. Un spirit mai organizatoric, cu un ochi și el spre activități de tineret, și ce-a rămas din plantația de pueți. Nu 65

odată, pescar cu undița cordial.

Încercări, străduinți, schimbări, prin care nu știi cum trec doi ani. Sau pe care anii le pun într-o umbră printr-o altă dominantă, mai multe discuții în vreo trei familii de țărani înstăriți, dintre care unul mai umblat prin treburile depășind un zel numai pentru pământ, fost primar, despre cum să-și dea pe câte unul din copiii lor, vârstele împlinite ne-mai-îngăduind amânări, la liceu, deci o privire mai în sus, care nu mai lasă loc de mărunte risipiri. Se fac acte, sunt șovăiri cu teamă de taxe, dar sporesc informații despre drepturi din tată-n fiu, prin zonă, împărătești, grănicerești, semne dinspre niște Fonduri, și o „Societate” economică în care satele au câte un reprezentant, de unde s-ar putea nădăjdui la un sprijin. O interesantă alternativă, un *a fi și a nu fi*, ocupând ultima parte a unei întregi veri.

Când ești în dreptul văii, apei, sub un arc de metal, soarele e din nou o pată de fântână aprinsă; dar te lovești cu piciorul de-o piatră, o iei în pumn și, după ce scuipi pe ea ca în niște cărbuni descântați, de vreo trei ori, i-o trănțești drept în față, astrului zilei, cum te-ai strădui să vezi Crucea Sudului. Sau cum ai spune: „și m-am urcat pe-o șa..”.

14

La marile ei site, fâinile ei nula, ninsori curate. Școală instituție. Unde întinzi o mână și între degete resfiri beteală de prospețimi, ce urcă din schituri dispărute, în care odată s-a tras - ți s-a spus - cu tun. Pe un gol de munte unde spiritele morților se bat noaptea cu limbi de meliți și se fac vâl de nunți, siniliu.

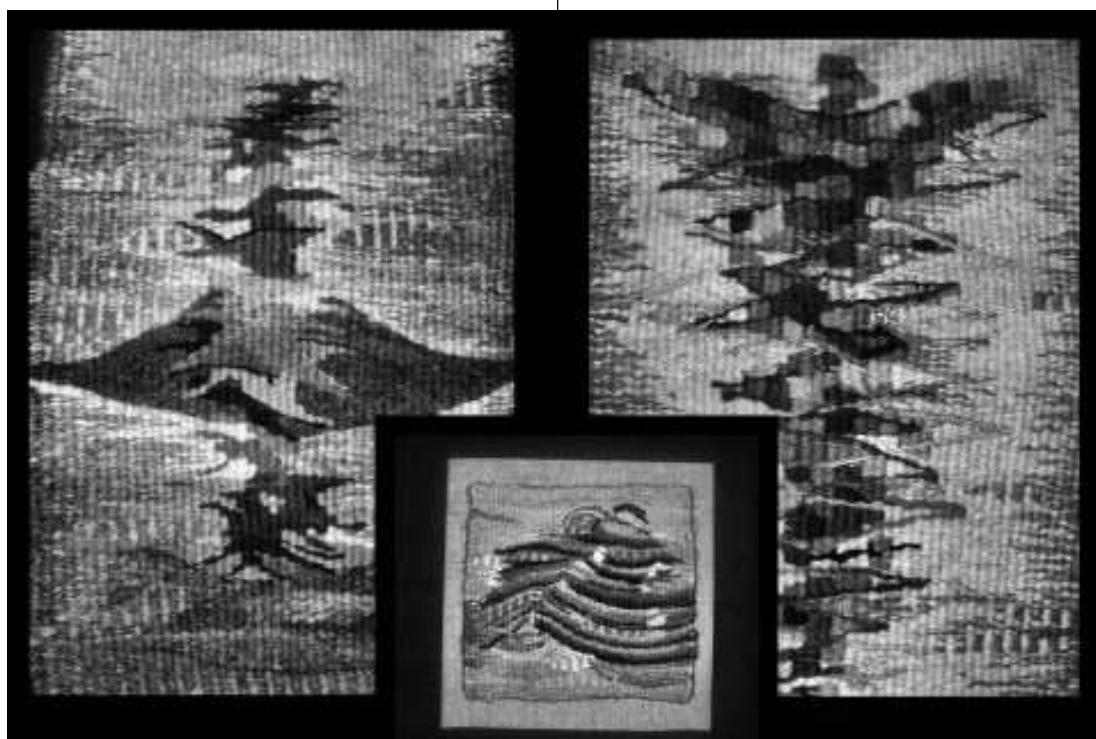
“Cea mai frumoasă” și “din fondurile constituite prin procedee” numai ale minții. “Nu ați fi interesat să

încheiați un alt contract, pe încă 10 ani, și să ne achitați anticipat chiria?” Cântec prin anii, în ce scris să-i scrii? “Atunci, i-am propus să inserăm în contract prevederea că în cazul în care se vor exploata și expedia cantități mai mari de 5.000 tone piatră anual va urma să achite câte 8 lei/m.c”.

Nu sunt prezenți nici alumni nici “cadre”, prin duminică, dar într-o încăpere îngustă, o debara, între registre și acte, două femei dețin cheia sălilor închise, sunt atâtea despre clădirile anexe, ulterioare unor decenii, de deslușit, deasupra parterului la care cobori pe o a doua scară, pentru ciclul prim, cu - vizavi de ea - încă o clădire, deservind *clase de ucenici și grupe de grădiniță*, de lângă un fost atelier de ceramică, aflat în vecinătatea unei fântâni cu roată, de ciment. Pentru că de un timp sunt găzduite acum clase gimnaziale, 5-10. Sau despre dotările mai recente, între care un cabinet de documentare și informare, rafturi de bibliotecă pe pereți și la mese relaxate, patrate, mai multe calculatoare cu imprimante, ca mașini cu remorcă spre luceafărul de ziua, pe un ezitant pod de aer, plutitor.

Încă vacanța n-a chiuیت, mai este o săptămână bună, și *frăgarii*, cireșii, teii, au semnele lor, gustul, mirosul. Fiind după amiaza, vuietul cunoscut, totuși, nu poate sfii. Nu părăsești colbul cald, asfaltul neted, încă. Dar ai lăsat în urmă o mândrețe de drum diferit, și un pod cu vedere spre munți. Cu un băț după ureche, un străin fluieră distrat. Din trei sărituri pe scări, te-ai și pomenit în dreptul ferestrelor, de la etaj, spre tuspătru zările. Mari, arzând fiecare, ca vitralii. De unde vezi dealurile eterne, amnezice, vesele, cum duc cerul pe umeri în infinit.

25 iunie 2005; 12 ianuarie 2010



O mare noutate a acestui sezon literar este primul roman al lui Mihai Măniuțiu, *Memoriile hingherului* (editura Bybliotek), lansat de Ziua Mondială a Teatrului (27 martie), la Teatrul Clasic Ioan Slavici din Arad, cu ocazia premierei impresionantului spectacol *Cântecul Lebedei* după A. P. Cehov. În suita altor câteva lansări, la București și Sibiu, Clujul s-a bucurat de o primire specială a cărții, în cadrul unei foarte interesante întâlniri literare la cafeneaua Enigma.

Să ne oprim puțin asupra acestui roman, precedat după cum bine știm, nu numai de un număr serios de proze scurte și poezii, ci și de o primă variantă a textului, publicată sub același nume la editura Casa Cărții de Știință în tandem cu o altă proză scurtă „Spune Scardanelli”, în 2004. Trebuie însă precizat că doar acum, după cum a ținut să sublinieze Mihai Măniuțiu, este vorba de un roman în toată puterea cuvântului și că, într-adevăr, partea a treia nu exista în prima variantă, cercul himerelor neînchizându-se la modul perfect.

Pentru cititorul și spectatorul pasionat, evident este faptul că extraordinarul talent regizoral al lui Mihai Măniuțiu nu se dezmințe aici. De data aceasta însă, scena este imaginară, iar imaginația debordantă – ieșind din matca scenică – urmește, cu șuvoaiele ei de recuzită, personaje, spectatori, actori, măști ce se amestecă în lumea prozaică a cotidianului trans-transcendentalizat. O lume violentă fie că e strada (maidanul), loja sau scena de la operă, o bancă, un magazin, o garsonieră, taxiul, gradenele și scena micului teatru de vară, barul sau crematoriul de gunoaie, o lume în care nonsensul e omniprezent, sforile care animă ființele umane sunt halucinante, iar liberul arbitru o unealtă pentru fandosiți.

Stranietatea personajelor, înrudite în același timp cu cele din teatrul lui George Ciprian și cu cele din prozele fantastice ale lui Mircea Eliade, stimulează în permanență atenția cititorului: unde se află frontiera dintre real și imaginar, dintre bine și rău, dintre memorii și

Un halucinant roman labirintic

Ștefana Pop-Curșeu

metafictiune, dintre ființe vii și apariții spectrale? Ilustrațiile semnate de scenografa Iuliana Vâlsan transferă aceste întrebări în domeniul artei grafice, concretizând astfel la nivel vizual, cu o linie jucăușă și mușcătoare în același timp, latura caricatural-absurdă a universului personajelor măniuțiene. Nu numai că aceste ilustrații sunt o reală plăcere pentru cititor, prin modul abil în care acompaniază textul, ci ele ne și confruntă cu o primă interpretare a acestuia, hiperbolizând obsesiile și fixațiile ludice ale ființelor bizare ce populează scena memoriei și a memoriilor.

Cu *Memoriile hingherului* intrăm deci într-un joc înnebunitor, un puzzle teatral și fantasmatic, cu pățanii coșmardești din „irealitatea imediată”, aș spune, folosind sintagma lui Blecher, în care toate experiențele celor două persoane principale din acea unică marți după-amiaza sunt pe multe de cuțit, amenințând să alunece brusc când de o parte când de alta, orice alunecare echivalând cu încreștarea ființei umane în tășul acela ciudat, nedefinit al „convulsiei”, „comotiei” și „iluminării” simultane, de care personajele sunt de altfel absolut conștiente. Este vorba de cele

două personaje care ne însoțesc și se însoțesc reciproc de la primele până la ultimele replici schimbate: hingherul și prietenul său naratorul, scribul celui dintâi, autorul faimoaselor memorii. *Memoriile* acestea, care se scriu sub ochii noștri, precum romanul *Petrecerea timpului* al lui Michel Butor, sunt de fapt, extrem de ciudate și de pașive. Apărând ca un jurnal fantasmatic al zilelor de marți (după-amieze în care se întâmplă mereu câte ceva, cum ar fi comemorarea „exilului-care-nu-a-mai-avut-loc”, cu măști groțeste și figuri de carnaval), ele nu sunt până la urmă decât consemnarea a ceea ce trăiesc personajele (halucinatoriu sau aieveau) într-o singură zi de marți. Unitatea de timp, care nu are nimic de a face cu legile clasiciste sau cu cerințele aristotelice, dă peste cap întregul mecanism de raportare la timp, spațiu și acțiune. Motivația? Hingherul are „inspirație” numai marțea, iar spațiul de predilecție este câmpul dășhis al coloratei urbe:

„– O idee de bun augur! Să reintrăm în normal. În rutină. În cotidian. Pe scurt: hopa sus! *Memoriile* nu se scriu zăcând pe podea. Dacă ți-ai revenit, hai să dăm o raită prin oraș. [...]”

– Desigur, am zis. Tu ai o chemare. Așa e în fiecare zi de marți. Ți s-a mai întâmplat. Știi că trece...

Hingherul se plimba cu pași mari prin încăpere.

– La urma urmelor, nu-i nimic! *Memoriile* mele nu trebuie alcătuite de cineva care le-ar face să pară năroade... și ca traduse dintr-o limbă necunoscută în altă limbă tot necunoscută.” (pp. 71-74)

Hingherul se lasă mereu vrăjit de „divagațiile zbanghii” produse de creierele încinse de aburii drogurilor, iar naratorul îi dă de fiecare dată apă la moară, deși de multe ori fără chef, parcă în virtutea inerției, pornind astfel mecanismul următoarei înscenări fantasmagorice din cotidian, în care sunt angrenați amândoi. Literatura cere literatură. Odată intrate în vârtejul „creației” trăite, personajele nu mai pot da înapoi, deși naratorul își amenință mereu

tovarășul că o va face. Este însă de la sine înțeles că nu avem de a face cu un narator obișnuit și că nici hingherul nu este ceea ce pare: Mihai Măniuțiu se joacă cu orizontul de așteptare al cititorului naiv. Nici vorbă de un individ care să prindă și să lichideze câini vagabonzi. Însă cititorul e totuși purtat printr-o lume de pușlamale, o lume a oamenilor câinoși, violenți... Cei doi sunt până la urmă niște haimanale, niște boemi care vagabondează pe străzi în căutarea inspirației, sau mai bine zis în întâmpinarea inspirației care, *de facto*, se află la fiecare pas. Nici vorbă însă de vreo inspirație de tip poetic; cel mai crud prozaism, de o cruzime artaudiană aș putea spune, înșfacă prezențele celor două personaje și ale victimelor lor. Pentru că dacă tot vorbim de hingheri, victimele sunt nelipsite din pățaniile mai mult sau mai puțin premeditate ale celor doi, fără monotonie însă, dat fiind că rolurile călăului și victimei suferă permanente răsturnări, dintre cele mai halucinante:

„Pe maidanul din spatele primăriei, în mijlocul gloatei, hingherul îl strânge de gât, cu metodă, încetul cu încetul pe Luki ori pe Feri. [...] Mă ridic și creștez cu briceagul pulpa lui Feri sau pulpa lui Luki. Ceilalți îmi urmează exemplul – îl împung, îl zgârie, îl taie. Și Luki sau Feri sângerează.

– Aha, se strâmbă hingherul. Și ce va să zică asta?

– Nu știu, îi zic, doar că am o îndoială.

– Vrei să zici că Lukiferi nu sângerează.

– Nu sângerează, îi zic. Asta-i cert: nu sângerează.

– Aha, zice hingherul.

Și își slăbește strânsoarea.

– Să ne creștăm și noi îi zic. Am fost de destule ori păcăliți, dacă e vorba de păcăleală. Și mă creștez primul. Se creștează și năsosul și alții și nimeni nu sângerează.

– E de-a-ndoaselea, zic. [...]” (pp. 9, 14-15)

Trebuie însă precizat că sub extrem de variatele măști ale victimelor și călăilor se ascunde permanenta confruntare dintre personajele principale și forțele infernului. Acestea apar sub

diverse nume și forme, însă la căderea măștii numele ce revine mereu e „Luki-Feri” (în spatele căruia nu e deloc greu să-l citim pe „Lucifer”), personaj dublu, geamăn, blestemat și urât de toți, care încearcă mereu să-și propage urâtenia launtrică în ceilalți, în cei care vor să-i vină de hac.

Un alt element important în descifrarea traseului labirintic propus de cele două personaje este *pactul* dintre cei doi vânători de himere, naratorul și așa-zisul hingher:

„– N-am semnat nici un pact. Nu semnez. În fond, tu nici măcar nu ești hingher. Îți spui așa ca să impresionezi, n-ai fost în stare să născopești nimic mai de soi.

– Ei și? Nu toți sfinții au bucle și aureolă. Nu toți hingherii vânează câini.

– Evident! Și tu ce vânezi dragă?

Hingherul se foiește pe bancă, se luptă cu sine, încearcă din răputeri să se abțină, să tacă.

– Eu colectez semne. Semne ale trans-trans-transcendenței.

– Trans-trans-transcendența ne mai lipsea! Și tu în chip de oculist amator, care joacă tot timpul la cacealma!” (p. 31)

Tema pactului reapare spre sfârșitul romanului, de data aceasta, sub forma clasică, implementată de legendele adamice, iar mai apoi de mitul faustic, a răbojului, a Cărții de Aur semnate de cei doi în necunoștință de cauză. Naratorul și hingherul sunt astfel trași din nou pe sfoară de o nouă dublă ipostază a Necuratului și anume de „două arătări înzorzonate, care se agață de gâtul nostru, ne felicită și se felicită: – E o ocazie cu adevărat fericită! Ce bine că ne-am întâlnit! Ce bine! Ce bine! Curat magnetism! Inconfundabil! Incontestabil!” (p. 98). Astfel, crezând că semnează în Cartea de Aur a unei asociații sau club „select”, cei doi cad în capcana celor doi homosexuali și a acoliților lor din lumea subpământeană. Un bazin în care se înghesuie zeci de oameni, un fel de băi romane, asociate băuturii și coridoarelor întunecoase cu păsări exotice, mișcând somnolente, oglinzile vechi,

șiragurile de mărgele, amulete și întreaga „garderobă de teatru, învălmășită, prăfoasă, mirosind a parfumuri ieftine” (p. 100) creează o atmosferă de profundă promiscuitate și falsă opulență, un univers decadent desprins parcă din estetica cinematografica felliniană și din nuvela fatastică „La țigănci” a lui Mircea Eliade. Așa să arate oare iadul?

„Acolitiți psalmodiază:

– V-ați dat consimțământul,

Ah, ați semnat, ați semnat,

V-ați dat consimțământul.

– Adică? La ce ne-am dat consimțământul? Se neliniștește hingherul și în vocea lui zbârnâie, pe corzi diferite, și panica și furia, și îngrijorarea că nu o să înțeleagă, deși e gata-gata să prindă firul – în timp ce firul îi scapă și se destramă...” (pp. 105-106).

Așa să se simtă oare condamnații? Întregul roman este o proliferare a măștilor și semnelor trans-trans-transcendentale pe care le colectează cu sânguință cei doi „aleși”, cei doi „ocultiști amatori”, bufoni ai unei lumi de dincolo de imediat, de dincolo de înțeles, de dincolo de așteptări, de dincolo de bine și de rău. De altfel, aceste personaje care adoră discursul petrec nenumărate momente schimbând replici despre binomul bine-rău ce ia forme din ce în ce mai contorsionate, mai baroce, pe măsură ce avansează acțiunea.

Nu numai că „răul” este omniprezent în *Memoriile hingherului*, ci aș putea chiar afirma că întreg romanul vrea să se afirme, prin parcursul labirintic al personajelor sale, ca o inițiere în tainele Răului, o inițiere în arta de a re-cunoaște realitatea în care credem că ne mișcăm, și în arta de a-i răspunde acesteia, de a interacționa, depășind-o. Căci dacă trecem de un prim nivel de lectură (nivelul amuzant al jocurilor de tip avangardist), ne dăm seama că trimiterile la diavol și diabolic împânzesc chiar dedesupturile acțiunii, conturând acea prezență multiformă care trage toate sforile, după cum spunea Baudelaire în faimoasele-i versuri din „Au lecteur” în traducerea lui Al. Philippide: „Cu sfori ascunse,

Dracul ne prinde și ne joacă! / De tot ce-i murdărie ni-i sufletul atras, / Spre Iad în orice clipă ne scoborâm c-un pas./ Senini, printr-o adâncă și scârnăvă cloacă.”

Unul dintre semnele acestei prezențe ar fi înșiruirea cifrei 6 înscrisă pe fiecare dintre cei 111 viermi străvezii (rezultatul fiind deci emblematicul număr satanic) ce rod și „mistuie la amiază” o ființă ciudată, numită sugestiv Balkanya, personificare grotescă a lumii balcanice, „„pirpirie și grasă, suptă și lătăreață”, „parfumată și curviștină”, „cu eczema aia, când brună, când pală, pe față, săltând pe tocure, cu paiete și pene, și, în calea ei, la stânga, la dreapta, înapoi și înainte, cam tot la șase pași... nesmintit... un fel de sfârșit de lume.” (pp. 56-58). Fratele ei, al Balkanyei, e tocmai Heliogabal (împăratul roman cel tiranic și destrăbălat), cu care e confundat, nu fără înțeles, tocmai naratorul narcotizat, de mateloții unei corăbii fantasmice ai cărei capitani și cârmaci s-au dovedit a fi tot Luki și Feri...

Există o obsesie a fețelor schimbate, a măștii, a camuflajului, a travestiului, a jocului de-a cine pe cine, jocul identităților mereu stingherite de contextualitate, în continuă metamorfozare. Balkanya reapare pe gradenele teatrului de vară, în pielea unei fete de la Belle Arte, agrăită de narator, care, pe măsură ce avansează dialogul dintre ei, se preschimbă dintr-o simplă domnișoară, într-o obsedată care va fugi goală și înzorzonată ca o adevărată Harpie după naratorul înspăimântat, în timp ce Heliogabalul beat cade de pe calul *semper erectus*, iar hingherul stă de vorbă cu vânzătoarea de înghețată.

Totul e o conspirație, o înscenare, cei doi nu mai știu dacă există sau nu, dacă cei din jurul lor există sau nu. După un proces similar cu cel închipuit de Lewis Carroll în *Alice in Wonderland*, urmează executarea sentinței, săritura în gol, leșinul... sunt însă salvați de leșin, toate se accelerează, ba li se propune înghețată la cornet, ba li se administrează o amendă, nu-și mai

simt membrele, iar apoi sunt duși într-un cartier portuar, unde hingherul, delincventul major, este pus să între în statuia „Rațiunii universale” pentru a o vivifica, naratorul fiind condamnat doar să noteze reacțiile sonore ale prietenului său. Între timp gardianul îi dă ordinele: „Stai pe trepte, ciulești urechea, iei însemnări și notezi aici tot ce vine din vivificare, ca glas al Rațiunii Universale. Eu mă duc acasă cu motocicleta și toneta, i-o trag scurt mustăcioasei, că-i trandafirie și-n formă, mă schimb, mă refrișez și revin. Dacă ai umplut zece pagini cu reflecții rațional-universale, marginalul principal, recte amicul tău, poate beneficia de o eliberare condiționată, iar voi, amândoi, de câte zece cornete cu înghețată. Corect? S-a înțeles? Ceva neclar?” (p. 137).

Realitatea e un prilej pentru intrarea în irealitate, pentru construcția celor mai stranii și schizofrenice scenarii. În această ordine de idei, boabele de muștar „vindecă de frică, de stenahorie”, deși nu e nici un motiv pentru ca personajelor să le fie frică (doar poate de propriile lor acte...). Așa se întâmplă în episodul din magazinul de jucării, care aduce cu nebunia stârnită de cumpărăturile din marele magazin închipuit de Daniel Pennac în *Au bonheur des ogres*, după modelul lui Zola din *Au bonheur des dames*. La Mihai Măniuțiu cele două personaje principale se transformă într-un fel de monstruleți, de adulți puși pe șotii, care nu se pot opri pentru că este peste puterile lor să o facă, pentru că fizic și psihic le devine imposibil să se abțină: „Ezit, mă furnică palmele, îmi tremură genunchii. Tentația, oricât de absurdă, e mare și crește în mine ca un vertigiu.” (p. 43). Iar printre toate aceste evenimente ubuești, cei doi anti-eroi rămân de nedespărțit, hingherul îi aduce hrana creativă naratorului, iar nonsesul își face cuibul, liniștit, din materia memoriilor, adăpostit de strânsa relație de prietenie dintre ei, după cum reiese din frecventele schimburi de replici cu iz filosofic auto-ironic. Căci celor doi le place să vorbească, iar hingherului îi

plac înscenările unde șocul să meargă mână în mână cu divertismentul.

„– Exagerez, nu exagerez, ce contează? Sunt cu ochii pe ei. Îmi cunosc blazonul, menirea, și nu le trădez.

Îl sărut pe hingher pe bojocii falși, pe obrăzarul pe care și-l ține încă pe chip.

– Doar un expert în nonsens poate crede în rostul lui, și, în general, în vreun rost. Ești idiot și monumental. Te iubesc.

– Și eu te iubesc, roșește hingherul. Nu pui preț pe nimic și, de aceea, din punctul meu de vedere, ești de neprețuit.

Ne îmbrățișăm, transpirăm. Sudoarea, la ceafă, mi-e rece și năclăită.

– Să mergem să bem ceva dulce, îi zic. Altfel mă ia cu greață.” (pp. 27-28)

Stilul viu, alert, în care Mihai Măniuțiu scrie acest roman, năucitor prin aglomerarea imaginilor și a detaliilor neașteptate, captează și fascinează cititorul avizat. În pofida aprențelor, *Memoriile hingherului* nu este o lectură ușoară. Discursul măniuțian construiește caleidoscopic, fragmentar, deconspirând în același timp actul de creație și modul de asamblare a temelor literare rupte parcă dintr-o estetică de tip avangardist, suprarealist, dar și imediata luare peste picior a acestora, ca o recunoaștere, confirmare livrescă a imaginilor alese.

Ce ne rămâne de făcut într-o astfel de lume, oglindă a propriilor noastre himere? Să facem ceea ce ne propune naratorul: „Știi ce-ar fi bine? Îi zic. Ar fi bine, ar fi grozav să fim prevăzuți cu toarte pe dinăuntru, ca să ne putem apuca de ele, când nu mai e nici o altă soluție, și să dăm cu noi de-a azvârlita, cât colo! Ne-ar fi de folos, ne-ar prinde bine. Când o luăm razna și nu mai există nici o soluție.” Cele două personaje să fie ele oare oglinda travestită a omului hiper-contemporan? Dacă îi dăm puțină ascultare naratorului, așa pare să fie... la latitudinea cititorului să accepte sau nu această realitate, nu ar fi rău însă să o facă precum autorul... zâmbind.

Literatura digitală a încetat să fie o noutate. Studiată deja în marile și mijlocele universități ale lumii, subiect al multor rafturi de cărți de specialitate și pretext de întâlnire pentru teoreticieni din toate țările, a devenit de ceva vreme o temă necesară pentru orice gânditor din spațiul teoriei literare. De bine, de rău. Faptul că digitalul e *interesant* a fost bine argumentat, până acum, în spațiul românesc. Există câteva cărți publicate, inteligente și enciclopedice totodată, câteva studii și lucrări de doctorat. Deschiderile teoretice sunt (din ce în ce mai) bogat reprezentate, semn că terenul e fertil pentru analiză și speculație. Ceea ce lipsește, însă, culturii digitale române, sunt operele. Bun venit, din nou, în camera de rezonanță maioreșciană.

Când Adrian Oțoiu încearcă să imagineze o poetică a dinamicii textuale post-optzeciste, în *Ochiul bifurcat*, *limba sașie*, o face parantetic și revendicându-se de la *Arca lui Noe* și Radu G. Țeposu, din spațiul autohton. Lucrează cu ce are la îndemână și pregătește terenul, centimetru cu centimetru, pentru disponibilitățile teoretice care aveau să vină (fapt remarcabil și neîndestul apreciat). Opere de discutat, nu are. Apoi, *Videologia* lui Ion Manolescu oferă un excelent și, pe alocuri, chiar criptic compendiu al gândirii întru digital de peste hotare, pentru că în interiorul lor nu ar fi avut, nici el, despre ce vorbește. Se profilează, așadar, un (alt?) caz fascinant de depășire a scriitorilor de către teoreticieni. O critică, în principiu, ar fi deci pregătită, aptă și bine înarmată, dacă ar avea ce să critice.

Totul pornește de la confuzia majoră făcută de creatorii-de-text-în-mediul-digital (să-i numim, provizoriu, “autori”), între specificitate și calchiere. Pe scurt, e vorba despre diferența dintre opere care nu ar putea exista altfel decât pe suport digital – *specifice*, deci – făcând uz indispensabil de interactivitate, interconectare, dinamică sau *programare* (și atâtea altele) și opere doar “transcrise” în acest mediu, perfect capabile de a exista pe suport de

Literatura digitală română

O foarte scurtă paranteză

Marius Lobonțiu

hârtie fără a-și pierde din sens sau stil. Așa se face că există site-uri de literatură, cenacluri online, forumuri, bloguri, chat și etern descărcările e-book-uri care, indiferent de valoarea estetică pe care ar putea-o avea, nu pot constitui o *literatură digitală*, ci o *cultură* de acest fel, laudabilă și salutară, dar descalificată din start de la pretenția de nouă frontieră a literaturii.

Unde trebuie căutată, atunci, inovația? Fie în viitor, fie în îndepărtatul Occident, fie aici, dar *teoretic*. Internetul este, totuși, mâna dreaptă a satului global. Teoreticienii români se pot apleca asupra oricărui experiment digital din lume cu înfinit mai multă ușurință decât asupra vreunei cărți străine comandate sau cumpărate sau împrumutate de departe. Proprietatea noastră comună, digitalul, ne deschide șansa unei sincronii în teorie. Pentru a ne ocupa timpul, desigur, în așteptarea alertă a producțiilor literar-digitale autohtone.

Ingredientul principal al specificității digitale este dinamica. Termenul e difuz și provizoriu, menit fiind să acopere o serie lungă și stranie de contorsiuni ale triadei clasice autor-operă-cititor. Iată, în câteva rânduri, o

categorisire ad-hoc a celor-ce-nu-pot-fi-printate.

Dinamica sistemului

Prima categorie include acele opere în care capacitatea cititorului de a acționa asupra textului este redusă la minim. Sunt experimente a caror *dinamică* poate produce în mod aleatoriu (sau în virtutea unui principiu prestabilit de autor) un număr cât mai mare de permutații ale textului, astfel încât, la fiecare “contact” cu opera, cititorul va vedea, în diferite grade, un alt text – sau, mai precis, o altă configurație a aceluiași text.

Un interesant exemplu de graniță, care pre-datează digitalul dar se înscrie, conceptual și demonstrativ, în aria acestei prime categorii este *Cent mille milliards de poèmes* a lui Raymond Queneau, constând în zece sonete ale căror rime sunt identice (sunetul care rimează fiind și el același). Versurile paralele pot fi amestecate în orice ordine, iar combinatorica lor poate rezulta în 10^{14} sonete, toate inteligibile și valide din punct de vedere formal.

În funcție de suportul pe care sunt tipărite sau afișate poemele lui Queneau, utilizatorul-cititor e liber să aleagă o ordine oarecare a versurilor sau să “primească” o combinație aleatorie (în cazul edițiilor digitale, există un buton-link care “amestecă” versurile la întâmplare cu fiecare apăsare, astfel încât se poate spune că pariul lui Queneau se “împlinește” cu adevărat doar pe ecranul calculatorului). Însă în terenul experimentelor digitale, acest tip de operă acordă cea mai puțină libertate cititorului. În același timp, nici autorul nu are control deplin asupra operei, cel puțin nu în ceea ce privește forma în care ea va ajunge la cititor. Dacă în cazul scrierii unui text literar “tradițional”, prerogativul cel mai elementar (și firesc) al autorului este de a stabili *ordinea cuvintelor* (*știind*, astfel, cum vor arăta ele în fața cititorului), în cazul literaturii digitale funcția autorului este deseori transformată în cea a unui *creator de sistem*. Fără să poată presupune care va fi forma exactă a textului final (așa-

zisa *materialitate* a operei), rolul acestuia este de a crea regulile unui sistem dinamic care va *produce instanțieri individuale* și potențial irepetabile de text, pentru fiecare lectură în parte.

Poziția autorului de literatură digitală devine, astfel, cea de "legiuitor", sau de creator al unui *joc*, iar o bună analogie s-ar putea face cu jocul de ruletă. Autorul "construiește" obiectul fizic (stabilindu-i, deci, regulile de funcționare) iar cititorul "se joacă", obținând un rezultat diferit de fiecare dată – unul independent de intențiile sale. În ceea ce privește autoritatea asupra obiectului estetic, nici autor, nici cititor nu par a fi privilegiați. Întâietate are (imprevizibila) *dinamică a sistemului*, o entitate nouă care amintește, întrucâtva, de automatonii barocului, atât de predispuși antropomorfizărilor și iremediabil mecanici.

Dinamica cititorului

O a doua categorie de experimente sunt cele în care primează "puterea" utilizatorului-receptor asupra operei. Aici, cititorul fie are un *parcurs* prin operă (cu cărări bifurcate, alegeri și o posibilă finalitate – este cazul textului ergodic, popularizat de Derrida și teoretizat de Espen Aarseth), fie "plutește" printr-o entropie de conținut imposibil de parcurs în totalitate. În esență, opera pe care o parcurge nu poate exista fără acțiunea lui constantă, deși întregul rămâne sub incidența regulilor dictate de autorul-legiuitor.

În acest caz, pentru a continua analogia cu jocul, autorul stabilește regulile (mutările posibile), conținutul (tabla de joc, pionii), scopurile (a câștiga, a colabora, a înțelege, a construi) și finalitatea constructului (estetică, ludică, etc.), însă dinamica e dată de jucători și nu de sistem în sine. Autorul nu poate *ști* cu adevărat *cum* va decurge o partidă sau alta, la fel cum nu poate ști care vor fi mișcărilor individuale ale vreunui jucător. Poate doar *anticipa*, în cel mai bun caz, la nivelul purei potențialități, însă anticipările sale au aceeași valoare cu cele ale

oricărui individ care cunoaște regulile jocului.

Un exemplu potrivit sunt MUD-urile (*Multi User Dungeons*), sisteme de "explorare textuală", apărute ca metafenomen în perioada primelor rețele de calculatoare, pe la mijlocul anilor '80. Scriitorul unui MUD creează cronotopul unei lumi prin care utilizatorul este liber să se miște în voie și cu care este invitat să interacționeze. Citirea unui astfel de "roman" este un proces asemănător cu utilizarea unui program modern de chat: cititorul scrie o comandă în fereastra programului, iar sistemul răspunde acelei anumite comenzi, dată în acel context, printr-un paragraf de text predefinit de autor. Descoperind, bucată cu bucată, conținutul acelei lumi ficționale, utilizatorul-cititor va fi antrenat apoi în acțiunea "romanului", a cărei desfășurare o va determina prin deciziile și acțiunile sale.

Dacă această democratizare radicală a autorității narative pare familiară, este pentru că amintește aproape *ad litteram* de revendicările teoretice ale poststructuralismului sau, mai recent, ale textualismului. Însă diferența marcantă pe care o aduce literatura digitală este transpunerea acestor teorii în substanța *propriu-zisă* a textului literar. Nu mai e vorba, ca și până acum, de metafore ale criticii, menite a explica (sau anunța) inovații formale bulversante. Textul digital *materializează* această întregă problematică, deschizând alte întrebări, a căror simplă posibilitate de existență impune o regândire a teoriilor receptării cu care suntem obișnuiți.

În cele din urmă, o analogie mai potrivită s-ar putea face cu felul în care acționează un programator: acesta scrie un cod care va fi interpretat de o mașină care va fi dotată, la rândul ei, cu o interfață pentru utilizator. Deși există o legătură implicită între intențiile programatorului și produsul final al acțiunilor sale, mașina este necesară pentru compilarea și executarea codului, iar felul în care programul rezultat va fi folosit de utilizator depinde exclusiv de

intențiile acestuia din urmă. Imixtiunea indispensabilă a mașinii în procesul de creare și receptare a textului literar impune fie teoretizarea unui nou actant în triada autor-operă-cititor, fie regândirea acestor poziții pentru a face loc noțiunii înseși de dinamică.

Dinamica duală

Există și o a treia categorie de literatură digitală; cea a operelor în care apar ambele tipuri de dinamică discutate mai sus. În aceste cazuri, autorul creează un sistem al cărui conținut nu mai este dictat în totalitate de el, ca în "jocurile" descrise mai sus, ci este furnizat (în diferite grade, în funcție de operă) de cititorul-receptor-utilizator, sau, mai mult, este preluat din eterul digital. Cu alte cuvinte, aportul creatorului de joc este redus la o influență (și) mai abstractă (deși indispensabilă) asupra propriului construct estetic.

Un bun exemplu e oferit de sistemele textuale precum *We Feel Fine*, aplicație care indexează toate frazele disponibile pe internet care conțin forme ale sintagmei "I feel", (împreună cu o serie de metadate contextuale) pentru a le afișa, după alegerea cititorului, în diverse sisteme dinamice vizual. Bucățile de text "dansează" în jurul cursorului, se caută între ele, se resping, sunt stridente sau se ascund – coloristic și dimensional – în funcție de tipul senzației pe care o exprimă (recunoscută automat de mașină în baza unor dicționare și algoritmi generați de autor), sau se organizează după criterii precum ora, locul unde au fost scrise sau starea vremii, oferind utilizatorului-receptor posibilitatea de a sorta sentimente vizual și pseudo-statistic. Frazelor (banale, stupide, poetice, neinteligibile etc.) le este suprapus astfel un al doilea sens, cel dat de sistem, mai puternic sau cel puțin mai pregnant decât cel original: fiecare frază devine o sinecdocă a ideii de posibilitate-universală-de-acces; conține, mai mult decât sensul său propriu, implicația unei deschideri nelimitate. Link-ul este

(continuare în pag. 77)

Ceea ce definește sau ceea ce fixează o reprezentare picturală de partea *trompe l'oeil*-ului este tentația privitorului său de a „verifica” realitatea lucrurilor pe care le înfățișează. O perdea pe care mai că am da-o la o parte, un fruct din care aproape că suntem tentați să mușcăm, un context atât de real încât regretăm neapartenența la el: toate aceste deziluzii justifică trăsăturile seducătoare și dispozitivele producătoare de dorință din spatele mai-mult-decât reprezentării pe care el o întrupează. Rămâne proverbială reacția lui Charles de Brosses în fața tabloului *Șevaletul pictorului* al lui Antonio Forbera: „Intrând, am văzut un obiect care m-a impersonat într-atât încât merită să-i aloc spațiu în narațiunea mea. În capătul încăperii era un șevalet pe care fusese așezat un tablou, nu tocmai terminat, descriind Imperiul Florei, după originalul lui Poussin. Paleta și pensulele pictorului erau lăsate lângă pictură. Am văzut toate acestea, de la distanță, dar și de aproape, fără să remarc nimic ieșit din comun. Dar de îndată ce am încercat să apuc desenul, am fost uimit să descopăr că tot ceea ce am descris făcea parte dintr-un singur tablou, realizat în întregime în ulei”. Această stupefiantă dezamăgire se păstrează ca trop infatigabil de-alungul întregii istorii „submerse” a acestui tip de pictură asumată ca o anti-pictură și un pas ofensiv în direcția ordinii sau, mai precis, a dezordinii lucrurilor din planul realității.

În artă, atingerea este adesea citită ca sacrilegiu. Introducerea studiului *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock* al lui Victor Ieronim Stoichiță punctează interdictul tactil instalat între artă (obiectele artei) și cel căruia îi este destinată. Dacă în urmă cu mai bine de două sute de ani, Arta, încredințată spațiului muzeal, era marcată de prohibiția „A nu se atinge”, exilul ei ia sfârșit în momentul în care imaginea începe să fie percepută nu ca „ceva imitând altceva”, ci ca ceva investit cu potențialul de a face o absență protejată anterior de regulile „mimesisului” să transfere în contul

Această frumoasă decepție numită trompe l'oeil sau începutul pervers al iluziei

Olga Ștefan

celor care o privesc dorința de a o face, într-adevăr, să existe. Această măsură prohibitivă vorbește, de fapt, despre încercarea de a împiedica „tentativele transgresării experienței vizuale – considerate singura cale legitimă de abordare a vreunei opere de artă”. În același timp, preîntâmpinarea oricărei apropieri de obiectul de artă printr-un astfel de sigiliu menit să îl proscribe definitiv spațiului destinat privirilor sterile apare ca o formă de „injoncțiune destinată să invalideze orice efort de a conecta Arta și Viața prin forme străine de actul pur al contemplației”. Dar vina de a atinge ceea ce nu trebuie decât privit „era (și continuă să fie) consecința triumfului, în opera de artă, a imaginii asupra lucrului, perpetuarea consacrării laturii ireale a acesteia”, întrucât „imaginile, după cum bine știm, diferă de restul lumii prin aceea că ele nu există”, de aceea, „a atinge

obiectul” are valoarea unei impietăți: retrogradează imaginea la gradul de obiect și îi violează esența, care aparține nu simțurilor, ci imaginației. Fenomenul marginal pe care îl va trata Victor Ieronim Stoichiță (și asupra căruia ne vom mai opri în capitolele următoare) este acela al imaginii percepute ca ceva ce există.

O fabulă recentă a acestei politici a dezamăgirii apare într-unul din așa-numitele foiletoane care alcătuiesc corpusul romanului *Cartea Neagră*, unde Orhan Pamuk povestește istoria picturilor misterioase comandate de un renumit tâlhar al Istanbulului pentru a împodobi pereții „celui mai mare loc de pierzanie din Balcani și Orientul Mijlociu”. Când doi meșteșugari își fac apariția pentru a realiza tablourile cu pricina, tâlharul organizează un concurs intitulat „Cele mai frumoase imagini ale Istanbulului”, „punând în joc o sumă de bani considerabilă și oferindu-le ambițioșilor meșteri, spre a-și putea arăta talentul, doi pereți care se găseau față în față, la intrarea în palat”. Pictorii întind între cei doi pereți o draperie groasă. „După o sută optzeci de zile, în noaptea în care s-a deschis palatul plăcerilor, în holul de la intrare (...) continua să se afle aceeași draperie petecită. Când patronul, aflat printre numeroșii și aleșii săi invitați (...) a dat la o parte draperia de pânză, oaspeții au văzut pe un perete o imagine „sompțuoasă” a Istanbulului, iar pe celălalt o oglindă care înfățișa aceeași imagine – și mai strălucitoare, și mai frumoasă, și mai atrăgătoare la lumina sfeșnicelor de argint”. Aflăm că „premiul i-a revenit pictorului care pusese oglinda unde o pusese”, dar că sensurile care circulau liber în comunicarea dintre tablou și imaginea sa speculată se regăseau, în regimul oglinzii, ușor schimbate, ajungând chiar să decodifice semnele unor hărți. Ceea ce rămâne emblematic pentru acest exemplu, ieșind de sub rigorile opoziției fals-autentic și ale „falsului” conceput ca o formă de hiperreal baudrillardian, este puterea imaginii care preia întru totul funcțiile realității, chiar

dacă referentul luat drept „real” este, la rândul său, plăsmuirea unui și mai profund plan al adevărului obiectiv. Ochiul reacționează pozitiv la minciuni și iluzii. „Simțul văzului”, scrie Richard D. Leppert în *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery* „este un mijloc fundamental prin intermediul căruia ființele umane încearcă deopotrivă să explice și să controleze realitatea în interiorul căreia se regăsesc.” De aceea, „în mod nesurprinzător, capacitatea de a reprezenta mimetic lumea, de a „potrivi” în regim bidimensional ceea ce în mod natural există în trei dimensiuni îi sunt conferite în unele societăți atribute magice sau puteri neobișnuite”. Termenul de *trompe l'oeil* trimite la această anume formă de a înșela ochiul (traducere mot-à-mot a sintagmei care definește acel gen de pictură ambiționându-se să imite până la deconcertarea privitorului lucrurile tridimensionale în formatul plan al pânzei). Gianni Vattimo, analizându-l pe Nietzsche din prisma categoriei „măștii” și a instanțierii relației esență-aparență, va cita o aserțiune a acestuia conform căreia „omul are o pornire neînfrântă de a se lăsa înșelat și-i cu totul răpit de fericire dacă rapsodul îi povestește basme epice ca și cum ar fi istorii adevărate, sau când actorul de pe scenă joacă rolul regelui într-un mod mult mai regal decât cel care este cu adevărat rege”. În mod analog, ochiul uman este „răpit de fericire” atunci când este înșelat de o imagine mai apetisantă chiar decât obiectul obiectiv pe care îl redă cu peremptorie acuratețe.

Tehnici (dez)iluzorii

Leppert îl citează pe Samuel van Hoogstraeten, un olandez trăitor în secolul al XVII-lea, teoretician al picturii și, neîntâmplător, maestru al tehnicii „decepționării văzului”, care postula că „un tablou perfect este ca o oglindă a Naturii, ce face ca lucrurile care nu sunt cu adevărat acolo să pară a fi acolo, înșelând într-o manieră delectabilă, permisă și meritorie”. În ciuda calităților pozitiv nuanțate ale abilității și, în

cele din urmă, ale scopului trompe l'oeilului de a amăgi privirea, problematica pe care el o aduce în vizorul criticii este, crede Leppert, una legată de chestionarea naturii generale a ideii de reprezentare, temă intens exploatată de filozofia occidentală, amintind faptul că aspectul pe care filozofii antici îl găseau deranjant în structura trompe l'oeilului „se centra pe relația dintre reprezentare și etică”. Opinia conform căreia „impactul imaginilor asupra caracterului uman” putea avea drept repercusiune „învățarea imaginarii cu puterea de a configura societatea și cultura acesteia” determină, în contextual societății occidentale, gradul de importanță acordată percepției imaginii ca posedând imensul potențial de a modela „polisul”. „Reprezentarea”, notează o dată în plus Leppert, „era esențialmente politică”. Iar această politizare a ei face ca întrebările obligatoriu de lansat în eterul reluării dezbaterilor care o circumscriu ca temă deopotrivă incitantă și încă preservând un grad ridicat de incognoscibilitate, să se refere la „ajutorul” pe care reprezentarea îl acordă în ideea unei amplificate comprehensivități a realității, complementar amăgirii pe care o resimte în mod unanim umanitatea pusă în situația de a lua contact cu replici superficiale, cu pure aparențe care stimulează simțurile producându-le reacții fizice lipsite de cogniție, fără a avea posibilitatea de a-i opune o alternativă egal atractivă. Funcția ambivalent conotată a reprezentării, îndreptată, comparată fie cu „o cale spre introspecție”, fie, în termenii lui Leppert, cu o „șosea a prefăcătoriei și validare a imposturii”, ajunge să fie o pistă ofertantă în vederea fixării cadrului general pentru dezbaterile în jurul aparențelor ce înghit structura reală a lumii.

Abordarea pentru care optează Jean Baudrillard în analiza lui dedicată *trompe l'oeil*-ului este susceptibilă de un grad mai mare de subiectivitate metaforizantă. Ideea centrală asupra căreia insistă este aceea a unei echivalențe instaurate între

reprezentarea de acest tip și categoria unei „simulări vrăjite”, ceea ce presupune, în logica textelor baudrillardiene, o demonstrație construită în jurul sintagmei de „mai fals decât falsul”, contextual corelată metaforei „secretului aparențelor”. Întrucât perspectiva lui se oprește asupra caracterului fantasmatic al elementelor zugrăvite în maniera enunțată, prima problemă pe care o pune în discuție este aceea a absenței fabulei, a poveștii sau a compoziției, a omisiunii oricărei forme de teatru, scenă sau acțiune (aspect asupra căruia ne vom opri pe îndelete la finele acestui subcapitol). „Trompe l'oeil”, scrie Baudrillard, „uită toate acestea” (fabula, povestea, compoziția) „și le depășește prin nivelul scăzut de reprezentare al obiectelor de ordinul al doilea”. Consecința acestui fapt comportă o formă de scindare manifestă între obiectele care „figurează și în marile compoziții ale timpului” și felul în care „aici ele apar singure, ca și când discursul tabloului ar fi fost eliminate. „Subit, ‘ele nu mai reprezintă’, nu mai sunt obiecte, nu mai sunt nimic. Sunt doar semne goale, vide, înfățișând o anticeremonie socială, religioasă și artistică a antireprezentării”. „În calitatea lor de „schite ale vieții sociale”, aceste obiecte disipate „se întorc împotriva acesteia și o parodiază în mod teatral”, apărând, de aceea, ca etern „dispersate, juxtapuse și întâmplătoare”. „Se păstrează și aici sugestia că obiectele din trompe l'oeil nu sunt niciodată „obiecte” în sensul propriu al cuvântului, întrucât ele nu izbutesc să descrie o realitate familiară în accepțiunea în care o fac naturile moarte. Ceea ce descriu ele, în pofida sau tocmai în virtutea „dureroasei” lor asemănări cu panopia acelor lucruri experimentabile prin intermediul tuturor celor cinci simțuri, este, explică Baudrillard, nici mai mult, nici mai puțin decât o absență, și anume „absența oricărei ierarhii reprezentationale care organizează elementele unui tablou”, dar și absența speranței angibilității lor. De aici derivă complexul lipsei de organizare pe

care reprezentarea augmentată ar instaura-o într-un sistem oarecare, fapt stând la baza criticii vehemente a filosofilor antici împotriva ideii de cunoaștere subjugată, iar nu conjugată, imaginii. „Anticii”, subliniază Richard Leppert, „au înțeles perfect faptul că nu putem trăi sau avansa ca ființe umane fără a recurge la reprezentare, incluzând-o, în mod peremptoriu, pe aceea vizuală. De fapt, văzul și reprezentarea operează în tandem pentru a produce cunoaștere, și, general vorbind, cunoașterea ipostiază nimic altceva decât un imperativ al puterii”. Ceea ce rămâne, însă, o dificultate insuficient dezbătută, dependentă de pericolozitatea naturii însăși a reprezentării, este forța acesteia de a deruta și deconcerta prin carența de a nu fi, de a nu putea fi niciodată ceea ce reprezintă. „Esența ‘realului’ rămâne în afara percepției noastre, și în tot acest timp ne putem deziluziona gândind altfel, altceva”. Sub auspiciile acestor circumstanțe, crede Leppert, preo-cuparea lui Platon vizavi de reprezentare deriva, în parte, din primejdia asumată a credinței într-o echivalență pe care relația stabilită între „a crede” și „a vedea” o reclamă.

O atare grijă îndreptată în direcția caracterului eminamente insidios al reprezentării de tip trompe l’oeil (privită din perspectiva în hiper-fidelității ei față de obiectele pe care le înfățișează) pretinde o analiză „deconstructivistă”, orientată asupra elementelor de tehnică a detaliului pe care o solicită demersul realizării acestei decepții desăvârșite. Este necesară, așadar, o micro-focusare de natură să expliciteze felul în care se naște efectul trompe l’oeilului. Secretul constă în gestionarea elementelor pe care viitoarea imagine le va conține. „Pentru ca un produs de trompe l’oeil să genereze acea iluzie prin definiție crucială succesului imaginii, niciun detaliu nu poate rămâne neabordat, indiferent dacă ne referim la ‘interiorul’ sau la ‘exteriorul’ tabloului”. Această afirmație presupune o atenție

monomaniacală la amănunte ce implică dimensiunile obiectului (toate obiectele din trompe l’oeil trebuie reprezentate la scară reală), maxima precizie a redării sale cromatice, dar și, în sens metapictural, ștergerea urmelor „actului” de a picta în sine, proces simiar „lecturii” pe care criticii deconstructiviști o vor recomanda în abordarea textelor. Obiectele apar, așadar, avant-la-lettre, ca texte care își creează singure sensul, iar pictorul își atribuie funcția de interpret neangajat în modificarea lor, dorind să faciliteze asumarea lor „așa cum sunt”, și, ce e mai important, fără să pară a fi fost dinainte aranjate „ca pentru a fi pictate”. Noțiunile de echilibru și armonie se văd temporar suspendate, compensate de atenția excesivă acordată luminilor și umbrelor negociate în planul tabloului. Perenă și inevitabilă rămâne valabilitatea faptului că văzul oferă certitudine. Cu aceasta intră în conflict, în fapt, trompe l’oeilul, cu perversitatea sa asumată, inisistând și chiar reușind să afirme contrariul. „A vedea înseamnă a crede în decepții” este dictonul din spatele subtilei demontări pe care, cu toată impresia sa de onestitate nemediată, trompe l’oeilul vine să o concretizeze. Baudrillard vorbește, în aceeași logică antagonică despre universul radical diferit care ocupă orizontalitatea din prim planul tabloului, „un univers lipsit, de altfel, de orizont sau, aidoma unei oglinzi opace așezată înaintea ochilor, fără nimic în spatele-i”. Pentru filozoful francez, acest spațiu în care perspectiva este, într-un anume sens, proiectată înainte reprezintă „tărâmul aparențelor”. Aici se localizează, facil și primar ca metodă, acel „acolo unde nu e nimic de văzut”, unde, printr-o stranie inversare a raporturilor, nu tu privești lucrurile, ci ele te privesc pe tine, afișându-ți-se manifest „cu o lumină care pare să vină din altă lume, cu umbre care nu le conferă niciodată o autentică a treia dimensiune”. Baudrillard pune straniețatea intangibilă a trompe l’oeilului pe seama faptului că „această dimensiune a

perspectivei indică mereu conștiința dăunătoare a semnului relaționat realității – o ‘rea’ conștiință care a devorat întreaga pictură de la Renaștere încoace”. Richard Leppert, ceva mai lucid, mai angrenat în istoricul efectiv al manierei discutate, fixează drept reper preeminent mijloacelor esențiale prin care picturile ne atrag atenția însăși autolegitimarea lor ca picturi și efortul trompe l’oeilului de a invalida acest clivaj : „privind, așadar, acest aspect, eu, în calitate de privitor, trebuie să ajung la două concluzii: în primul rând, acesta este un tablou, așadar ceva ce există și ceva a cărui menire este aceea de a fi privit; în al doilea rând, acest tablou presupune și existența mea ca privitor. Dar în cazul trompe l’oeilului, e ca și cum nici nu aș mai exista ca observator, ca și când nu aș conta, ceea ce ridică o umbră de îndoială nu doar asupra acelei imagini care m-a păcălit în particular, ci asupra întregului act al reprezentării (care poate fi înșelătoare, dar cu o asemenea subtilitate care îmi scapă)”. Iar în această insuportabilă evidență a modului în care discrepanța între ceea ce este efectiv reprezentat și onestitatea afirmării sale devine o problemă nerezolvabilă stă, în fapt, fascinația pe care o încercăm în fața produselor acestei arte a minciunii desăvârșite pozând în limitele structurilor sale nevinovate. „Pentru toți martorii săi”, completează Leppert, „trompe l’oeileul zămislește suspiciune”, fapt pe care, consideră el, îl articulează în chip angajat tabloul lui René Magritte intitulat *Condiția umană*. Avem de-a face aici cu acea metaforă a ferestrei ca pretext pentru o întrebare relaționată la ceea ce vedem și ceea ce este, într-adevăr veridic. Titlul implică întâmplarea că prin însăși natura noastră atât de sensibilă la minciuni (și atât de dornică să le asimileze), răspunsul este inexistent, dacă nu cumva irelevant. Cu atât mai mult cu cât, în mod normal, pictura își arogă un tip de „control asupra câmpului vizual prin mijloace ale unei priviri suverane ce subodonează totul în scena observatorului său”

(Norman Bryson), trompe l'oeilul se sustrage acestui confort limitativ, comportându-se ca și când nu ar exista privire, nici privitor: ca și cum dimensiunea acestora nu ar conta și nu ar influența cu nimic expansiunea incorigibilă a irealității. Însăpământătoare e sentința submersă pe care, fiind ceea ce este, reprezentarea astfel înțeasă o formulează: în *trompe l'oeil* asistăm la nașterea unei lumi duble a obiectelor, cu atât mai „reprobabilă” în raport cu principiile unei conservări a realității, cu cât ele inversează sau scurtcircuitează toate potențialele resorturi care i-ar justifica acesteia din urmă supraviețuirea. Grila înspăimântătoare asemănări pe care o propune determină o vedere a lucrurilor „nu ca ceea ce sunt atunci când sunt înconjurate de oameni, ci așa cum sunt în ele însele, abandonate propriilor lor posibilități”. Incapacitatea înscrierii unei astfel de reprezentări în niciun tip de rigori narrative o face inabordabilă din perspectiva unei motivații de natură evolutivă, condamnându-o la o formă de redundanță iritantă. Pentru că dincolo de „caracterul *e-fără-să-fie-cu-adevărat* al trompe l'oeilului” se instaurează plictisul poveștii sale lipsite de finalitate. Decepția, reprezentarea și serialitatea dilemei artistului față în față cu propria lui îndeletnicire devin singurele teme-corset pe care acesta le suportă. Ceea ce, renunțând la măștile optimiste asumate de trecerea printr-o lume căreia îi respectăm realitatea (deși, afirma Jean Baudrillard într-unul dintre aformismele lui, crezând în realitate nu facem altceva decât s-o nesocotim, să ne afirmăm disprețul vădit vizavi de privilegiile ei), nu implică un colaps al sensului analizei întreprinse aici, dimpotrivă: atât pânza întoarsă a lui Cornelis Norbertus Gijsbrechts (fig., cât și perdeaua acoperind așa-zisul tablou neterminat al lui Raphaele Peale, atât fereastra dincolo de care e un tablou a lui Magritte, cât și șevaletul cu schițe al prezenței-absenței în care erijează Antonio Forbera devin documente autoreferențiale ale unei lumi care este

incapabilă să-și mai ia în serios propria taxonomie. Ideea de bază pe care Baudrillard o pune în contul demersului trompe l'oeil-istic, și pe care o considerăm esențială în vederea evoluției imaginii înspre o ipostază de simulacru a unei lumi care-și refuză existența efectivă, este aceea a caracterului eminamente fantomatic al obiectelor pe care el le descrie, apropierea lor de tocmai „acea gaură neagră din care emerg pentru noi realitatea, lumea reală, timpul real”.

Umbre și spectre

Baudrillard paria pe calitățile de stafii ale obiectelor atinse de morbul irealității din perimetrul perspectivelor înșelătoare cu care jonglează tehnicile trompe l'oeilului. Considerându-le mai mult decât „simple extrase dislocate dintr-o scenă principală, ci stafii care bântuie pustietatea acelei scene”, filozoful francez le înscrie nu în ordinul frumuseții picturii și asemănării, ci în rigorile acute, metafizice ale abolirii realului. „Obiecte bântuite, obiecte metafizice, în reversia lor ireală ele se opun întregului spațiu reprezentativ al Renașterii. Propria-le insignifianță e ofensivă. Obiecte fără referenți, dezgolate de decorul lor – ziare vechi, cărți, unghii, și resturi de mâncare – izolate, decăzute, obiecte spectrale, descarnate de întreaga-le narațiune, ele singure erau în stare să traseze obsesia unei realități pierdute, ceva înrudit cu viața de dinainte de subiect și intrarea acestuia în posesia conștiinței”. Intrând în circuitul unei ironii a surplusului de realitate, sunt cel mai bine explicate de metafora unui „ceas fără brațe care te lasă să ghicești singur ora”, întrucât „acestea sunt obiecte care au durat, într-un timp care a și trecut”. Lipsite de profunzimea conferită de sursele luminii naturale, ele activează „semnele unui ușor vertij, vertijul vieții anterioare, al unei aparențe anterioare realității.” Baudrillard vorbește despre o „misterioasă lumină fără de origine, ale cărei raze oblice nu mai sunt reale”, valorizând aspectul de

lucruri și-au pierdut demult umbrele (substanța), generând impresia că „trompe l'oeilul funcționează în imponderabilitate”. Ceea ce rezultă din „acest efect o dată în plus descentralizant”, din „această anticipare vizavi de subiectul unui obiect în oglindă”, ceea ce creează „efectul de seducție, impresia uimitoare creată de trompe l'oeil” este, în fapt, „aparența dublului deghizat în cele mai triviale dintre obiecte: un vertij tactil ce narează dorința disperată a subiectului de a-și anula propria imagine, ca, astfel, să se evapore, să se șteargă”. Baudrillard mizează pe această componentă spectrală în ideea că „realitatea ne reține atenția doar atunci când ne pierdem pe noi înșine în ea, sau atunci când ne reapare ca proprii-ne, halucinată moarte”. Lectura lui justifică perspectivarea miracolului trompe l'oeilului nu dintr-o perspectivă tehnică (asupra căreia, după cum am văzut, insistă Richard Leppert), apelând, deci, nu la virtutea realismului execuției pe care îl vizează anecdota strugurilor lui Zeuxis care le-au părut atât de reali păsărilor încât acestea au venit să-i ciugulească, ci, probabil, la felul în care imaginea devine mai mult decât ea însăși pentru că animă o realitate dislocată, devenită contrariul ei, întorcându-se împotriva sa înseși. „Miracolele”, crede Baudrillard, „nu sunt niciodată rezultatele unui surplus de realitate, ci, dimpotrivă, ele vin dintr-o ruptură subită întrinsecă realității și din amestecul sentiment al experienței proprii căderi”, de aceea, în contextul de față, „familiaritatea supreală a obiectelor traduce, în fapt, pierderea realității”. În prelungirea acestui raționament, miraculosul din trompe l'oeil se referă la statutul lui de simulacru. Răspunzând imperativului preciziei, își exprimă obiectele „în termeni ai tactilității, indicând o hyperprezență tactilă a lucrurilor, ca și cum le-ai fi putut ține în mână”. Această fantezie tactilă este, însă, doar o metaforă pentru sechestrul pus pe bunurile realității prin „anihilarea scenei și a spațiului reprezentării”. Persuadarea perpetuă a faptului „că această realitate e nimic altceva decât o 75

lume teatralizată, obiectivată în conformitate cu regulile perspectivei” și localizarea ei în vecinătatea „hypersimulării experimentale a trompe l’oeilului” îi subminează principiile, iar ingenuitatea impresiei de „aici și acum” devine o mască a adevărului despre perechea contrastivă „aparență-esență” ale cărui sensuri el le scurtcircuitează. De aici decurg fascinația și puterea sa de seducție: „plăcerea pe care ne-o furnizează (...) este radicală, întrucât vine dintr-o surpriză radicală, dintr-o lume de dinaintea modului de producere a lumii reale”.

Narațiunea vidă

Atât Richard Leppert, cât și Jean Baudrillard cad de acord asupra unei trăsături care distinge trompe l’oeilul de celelalte forme ale reprezentării: conținutul lui nu admite înscrierea în scheme narative. Refuzând cu obstinație scenariu, istorii, compoziții, obiectelor nu le rămâne decât să fie ceea ce sunt, într-o postură defensivă, obtuză, străine de conexiuni intra sau extradiegetice. Imaginile trompe l’oeil nu spun povești, ci le ascund, le suspendă, le ignoră. „Ele nu sunt niciodată, despre lucruri; ele se pretind a fi lucruri. Redau nu idei, ci obiecte, dar în așa fel încât asigură absența rețelei de idei potențial construită în jurul obiectului în sine”. Nu în ultimul rând, o dată ce privitorul recunoaște decepția, se sistează și sensul imaginii vorbind, subsidiar, despre categoriile amăgirii sau despre obiect. Ea devine, subit, autoreferențială, axându-se asupra unui demers descriptiv al teroretizării picturii, a actului fizic și psihic angajat în facerea de imagini.

„Toate imaginile”, scrie Richard Leppert, „implică transformarea prezentului. Acea ireductibilă și intraductibilă semnificație a imaginilor este, astfel, finalmente înrădăcinată în intersecția și inevitabila contradicție existente între faptele care ne fac lumea permanent prezentă, însă rareori prezentă în ipostazele în care o dorim. Dorința pentru ceea ce

lipsește transformă în mod constant prezentul”. Între noi și adevărul nostalgizant (dar abolit, devenit el însuși un simulacru) se interpun perdele și paravane dincolo de care sunt, ca în trompe l’oeilul lui Raphaele Peale, imagini stângaci executate, dar incitante atâta vreme cât sunt obturate. Hrănind un apetit de nesatisfăcut, perdeaua „amintește de statutul privilegiat al pictorului care, spre deosebire de noi, a văzut acea femeie pe care nu ne permite s-o vedem” (de fapt testul cu raze X a demonstrat că Peale nu a pictat nimic îndărătul perdelei, și dincolo de o mică asigurare pe care au considerat-o necesară, acest test facilitează deja brodarea unei narațiuni o dată în plus metareferențiale în jurul motivelor infuzate de mister pentru care un pictor ar opta pentru limbajul impenetrabil – din cauza prea impregnantei sale evidente – a trompe l’oeilului).

Ce rămâne din această dorință frustrată? Conservarea nici pe departe inocentă a unui fals preminent adevărului. Tiparul reluat al unei lumi „așa cum trebuie să fie”? Un fel de utopie imposibilă și, nu în ultimul rând, ultragiantă a intangibilității frumosului într-o accepțiune accesibilă a sa? Baudrillard vorbește despre fotografie ca alternativă a trompe l’oeilului, diferențiindu-se de acesta prin misterul intrinsec care trebuie menținut.

(urmăre din pag.71)

estetizat ca link, valorizat din prisma funcționalității sale și nu a conținuturilor pe care le unește. Iar întreg sistemul este inert (inexistent, în esență) fără aportul utilizatorului.

Miza estetică a unei astfel de opere este de necontestat, iar radicalitatea cu care sunt resemantizate funcțiile autorului, operei și cititorului nu poate, deocamdată, decât să semnaleze importanța pe care o are specificitatea mediului digital pentru estetică.

Nu ar putea lipsi, în final, o notă pozitivă. Neputând nega eterna fertilitate a terenului

Imaginea fotografică este cu un pas înaintea indifferenței trompe l’oeilului întrucât „a venit de dincoace sau de dincolo de estetic, prin chiar esența ei tehnică, și constituie, din acest punct de vedere, o revoluție considerabilă în modul nostru de reprezentare. Fotografia vine din altă parte și acolo trebuie să rămână. Face parte dintr-o altă tradiție, atemporală, non-estetică, la drept vorbind, aceea a trompe l’oeilului, care străbate întreaga istorie a artei, dar parcă indiferentă la peripețiile ei”. În timp ce „trompe l’oeilul este legat de evidența lumii și de o asemănare atât de minuțioasă, încât nu este decât aparent realistă (în esență, ea este magică)”, menținând „statutul magic al imaginii”. În vreme ce „arta se varsă în estetic conform unei curbe care duce de la sacru la frumos, și apoi la estetica generalizată”, forța imaginii „se opune reprezentării bine temperate, ca și oricărei viziuni realiste – ea păstrează ceva din iluzia radicală a lumii” trebuind să se situeze la antipodul „dublei destinații care i-a fost impusă: realism sau estetism”, devenind „ca urmare a jocului ei irealist cu tehnica, a decupajului ei absolut, a imobilității sale absolute, tăcerii, reducăției fenomenologice a mișcării și a culorii (...) imaginea cea mai pură și mai artificială care poate fi întâlnită”,

literar românesc, rămâne de observat și menționat experimentul *Babel Story*. Proiect de scriere colaborativă care invită utilizatori din toată lumea să înceapă și să își continue, după bunul plac, poveștile. Da, textul final este printabil – și parte din miza experimentului e ca editurile să descopere noi talente – însă, cu o minoră indulgență a spiritului critic față de o inovație atât de bine intenționată, s-ar putea vorbi despre o proto-dinamică a colaborării, a dimensiunii (iată) literalmente deschise a textului. De vizitat, așadar, www.babelstory.com. În ciuda aparențelor, e românesc.

Florina Isache

Premiul Revistei *Steaua* la Festivalul Internațional „Lucian Blaga”- Sebeș, mai 2010.

Născută în 17 februarie 1968 la Roșiorii de Vede, jud. Teleorman, autoarea volumului „Leșirea din anotimp”, ed. Punct, București, 2006.

Umanitare

Cineva îmi taie perfuzia cu oxigen, trăneste doza cu fericire de pereții bucătăriei și dansez cu tălpile goale pe cioburile ghinionului spart
Astăzi am tăiat rochiile care nu-mi aminteau nimic

despre ziua de mâine.

I le-am dat unei femei ușoare.

cu satisfacția că am îmbrăcat-o,

după ce rămăsese goală

la colțul străzii,

cerșind o bucată de cer

iluzia

Sechestrată în propriul trup

plutesc în lichidul amniotic

la 40 de grade.

Aștept să mă nasc pentru a te îmbrățișa,

doar un deget nu are cătușe.

Iluzia matcă

trăită pe ambele părți,

măsoară apropierea în distanțe

Colecție

Mergeau înainte.

Mă trăgeau după ei

ca pe un con de umbră

sau ca pe un maidanez neîmpăcat cu lesa.

Eu ma oprisem.

Mi se înfășurase privirea pe rădăcinile unui

copac

crescut în alt copac

mă voi întoarce pasăre cu cântecul înfipt

în nervii acustici.

Hai, vino ! Nu este frumos să te lași așteptată

Nu câștigi decât un defect în plus.

Mă priveam într-o vitrină

încercam să restitui imaginea precedentă.

Știam că ești acolo

aranjai imagini în rafturile suprapline

ale unei vitrine frigorifice.

Nu am întrebat ce faci cu colecția

aceasta de tăceri

Studii

Am absolvit facultatea morții

la curs de zi.

Am probat zâmbetul fiecărei măști zarurile au

arătat

cealaltă față a vorbirii

Și căzătura în gol fără aripi de rezervă...

am învățat

piruietele frunzelor printre coastele de argilă ale

mamei

invadate de cactuși,

bat cu genunchii în cer

înfloresc cireși în februarie

Mereu de la capăt

Stau lângă trupul meu

la priveghi

s-a scurs ultima picătură de ceară din stea.

Îmi pun oă multicoloră pe unghii

cu fard de pleoape

acopăr echimozele căzăturii din iubire

urc în altă iubire

printr-un cerc

ca o viață.

întru în ring-

Lupt cu mine până la sfârșit

o iau mereu de la capăt

copiii abandonați mă revendică

cu acte legalizate.

Din mulțime cad note incriminatorii.

Niciun ochi de sprijin.



Venedikt Erofeev (1938-1990) este cunoscut în străinătate și în Rusia ca autorul uneia dintre cele mai extravagante și stranii cărți, un roman-poem scris în 1969, *Moscova-Petușki*. Cartea relatează călătoria cu trenul de la Moscova la Petușki (un orașel din apropierea capitalei) și retur a unui alcoolice metafizic care recapitulează literatura rusă, întâlnește Diavolul și narează liric-sardonice atmosfera birocratică și totalitară din spațiul sovietic, prin ochii săi de „cetățean turmentat”. În final, eroul este ucis în manieră simili-kafkiană.

„Ce să beau în numele TĂU?”

Moscova-Petușki (traducere, note și postfață de Emil Iordache, Chișinău, Editura Cartier, 2004) de Venedikt Erofeev conține o geografie stratificată: pe de o parte, se poate sesiza geografia unui timp al alcoolului, apoi o geografie a stării provocate de alcool și, în cele din urmă, o geografie a Paradisului-Petușki, introiectat de omul alcoolice reprezentat de personajul Venicika. Substanța etilică reprezintă, așadar, liantul acestui imaginar stratificat, care se coagulează pe măsură ce Venicika bea, conectându-se astfel la sursele unui cronotop paradisiac, situat dincolo de realitatea coercitivă a Moscovei. Pentru Venicika alcoolul constituie o formă de atingere a Paradisului, un panaceu împotriva diformităților spirituale, remediul unei vieți ratate, dar și modalitatea de acces în lumea îngerilor (trebuie specificat faptul că Paradisul din romanul lui Erofeev este un topos introiectat prin alcoolizare, un construct care nu se raportează neapărat la o dimensiune transcendentă, în opoziție cu Paradisul terestru creștin, îndelung misticit, râvnit și căutat în Evul Mediu și Renaștere).

Înainte însă de a radiografia aceste geografii simbolice, voi încerca să diferențiez funcțiile alcoolului în cadrul universului poematice din *Moscova-Petușki*. Indiscutabilă este relația ombilicală dintre Venicika și alcool, protagonistul existând atâta vreme

Alcool, paradis și moarte

O capodoperă
uitată

Marius Conkan

cât este beat. Acest mod de a exista în afara raționalității presupune, mai întâi, o scufundare în propriile fantasme, iar mai apoi o conversie anabatică a răului malativ persistent în realitate. Alcoolul nu degradează firea profund umanistă a personajului, ci potențează tocmai acele nuclee ontice care îl fac pe Venicika să atingă starea paradisiacă. Alcoolul constituie, așadar, substanța divină care, prin administrare, sustrage personajul din zona subversivă a realității, conectându-l la o dimensiune transcendentă. Chiar și denumirile pe care personajul le oferă cocteilurilor preparate de el sunt sugestive în acest sens: „Balsamul Canaanului”, „Șuvoaiile Iordanului”, „Lacrima”, trimițând fie la o posibilă metamorfoză identitară, fie la un botez prin alcool ca atingere a Paradisului terestru, fie la suferința provocată de imposibilitatea locuirii acestui Paradis. În lipsa alcoolului, existența lui Venicika devine traumatizantă. Paradisul nu poate fi perceput decât prin consumul acestei băuturi divine. Până și îngerii care apar recurent în viziunea protagonistului îl îndeamnă pe acesta să bea, ca și cum alcoolul ar fi una dintre substanțele creatoare ale

Paradisului („Dar umblă, umblă, îți va fi mai ușor. Iar peste o jumătate de oră se deschide magazinul: cei drept votcă se dă acolo de la nouă, dar vinișor roșu au să-ți dea de îndată.”). Aproape toate personajele se etilizează în romanul-poem al lui Erofeev, tocmai fiindcă prin alcoolizare ele alcătuiesc cohorta de făpturi iraționale care îl însoțesc pe Venicika înspre Paradis. Prin consumul de alcool rațiunea se supune inimii sau, mai exact, fantasmele care bolborosesc despre Paradisul-Petușki se materializează, smulgând personajul din meandrele realității monovalente („În a șasea zi m-am înțepenit într-un asemenea hal, încât a dispărut granița dintre rațiune și inimă, și amândouă m-au îndemnat într-un glas: „Du-te, du-te la Petușki! La Petușki se află mântuirea ta și bucuria ta, du-te!”). Alcoolul constituie, astfel, substanța care generează fantasma Paradisului, care pune inima în slujba căutării unor ființe arhetipice (femeia și copilul), sălășluite dincolo de spațiul atrofiat al Moscovei. Alcoolul reprezintă și calea de acces în Paradisul terestru pe care Venicika îl proiectează ca pe o formă de escapism. Dar, până la urmă, această deprivare senzorială nu este, oare, cea care pune interdicție pătrunderii în Paradis? Rațiunea nu poate fi îmblânzită decât prin alcool? Oare Dumnezeu și îngerii care l-au îndemnat pe Venicika să bea nu l-au întors pe acesta dinspre Paradis înspre moarte?

Pentru Venicika spațio-temporalitatea alcoolului poate fi cartografiată, surprinsă în grafice care trimit eminamente spre o geografie terestră („Niște linii interesante, nu-i așa? Unul are Himalaia, Tirolul, exploatarea de la Baku și chiar vârful zidului Kremlinului, pe care eu, de altminteri, nu l-am văzut niciodată”). Alcoolul devine, așadar, nu doar o sursă a proiectării Paradisului, ci și o formă de reconfigurare a teluricului. Nimic nu-i scapă acestui inițiat în ale alterării simțurilor, care vede în apropierea de Petușki o posibilă

moarte. Fiindcă Petușki se dovedește a fi un spațiu impenetrabil, atâta timp cât făptura alcoolizată uită drumul spre Paradis. Diavolul care îl sfătuiește pe Venicika să se arunce din tren încearcă să diminueze această agonie a morții, pe care protagonistul o va trăi la reîntoarcerea în Moscova. Interdicția pătrunderii în Paradis nu are de-a face cu Diavolul, fiindcă acesta i-a făgăduit protagonistului o moarte mai ușoară decât cea comisă de ucigașii din Kremlin. De ce apare Diavolul în viziunea lui Venicika și de ce protagonistul nu realizează un pact cu acesta? Fiindcă amândoi presimt apropierea morții care alterează starea paradisiacă provocată de alcool. Îngerii care altădată îl îndemnau pe Venicika să bea râd când acesta se apropie de moarte, ironizând întregul demers de atingere a Paradisului. „De ce se fâstăcesc îngerii de îndată ce aduci vorba despre bucuriile de pe peronul din Petușki și după aceea?” – fiindcă îngerii cunosc dinainte eșecul personajului și, mai ales, fiindcă Paradisul se lasă doar proiectat și niciodată locuit.

Dacă Petușki simbolizează un topos anabatic vitalizat prin alcool, ce reprezintă, în fond, Kremlinul, cel pe care protagonistul nu l-a văzut niciodată? Începutul romanului este sugestiv în acest sens, fiindcă înglobează proleptic tocmai eșecul lui Venicika: „De-atâtea ori (de-o mie de ori), beat sau mahmur, am străbătut Moscova de la nord la sud, de la vest la est, de la un capăt la altul și la nimereală – și niciodată n-am văzut Kremlinul.” Spațiul Kremlinului este opus toposului paradisiac reprezentat de Petușki. Kremlinul constituie utopia unei cetăți comuniste, în cadrul căreia, paroxistic, Venicika își află sfârșitul. Atâta vreme cât Petușki se coagula ca proiecție a fantasmelor generate de alcool, Kremlinul este produsul unei raționalizări utopice, un construct subversiv care subminează itinerariul anabatic al personajului. Inima și rațiunea, Petușki și Kremlinul acestea sunt coordonatele în jurul cărora

oscilează existența lui Venicika. Dacă protagonistul și-a găsit în cele din urmă sfârșitul lângă zidul Kremlinului, nu înseamnă că rațiunea a învins inima și că utopia a dizolvat Paradisul? Oare Paradisul-Petușki nu este tot o formă de utopie, chiar dacă nu se supune unui demers rațional de construcție?

Petușki nu e decât un spațiu eutopic (în opoziție cu Moscova denaturată), zona locuită de ființe arhetipice (femeia, copilul), care îl așteaptă pe Venicika să întreprindă triumful primordial („Petușki este locul unde păsările nu tac nici ziua, nici noaptea, unde iasomia nu se scutură nici iarna, nici vara. Păcatul originar – poate că va fi existat – nu împovărează acolo pe nimeni. Acolo chiar și cei care nu se trezesc cu săptămânile au privirea adâncă și senină.”). Protagonistul bea prea mult (mai mult decât cer legile Paradisului) și astfel face cale întoarsă dinspre Petușki înspre Moscova, unde își întâlnește moartea. Petușki rămâne, așadar, un spațiu introiectat, dar soteriologic, o geografie existentă doar în fantezmele personajului. Din făptura descurajată a lui Venicika nu supraviețuiește decât Paradisul de alcool, o formă perversă de evaziune, care deformează însăși ideea de Paradis. Dacă Venicika ar fi fost treaz ar fi ajuns la Petușki, dar oare nu Dumnezeu l-a

îndemnat pe acesta să bea? Nu îngerii l-au însoțit ca o cohortă divină înspre Paradis? Explicația e simplă: Venicika este cel ales să sufere martiriul cristic, el – alcoolul iremediabil, care nu își concepe existența în afara Paradisului-Petușki.

Călătoria cu trenul gradează, mai degrabă, atingerea morții, decât pătrunderea într-un spațiu eutopic. Drept care, această călătorie este una înspre moarte, nu înspre Paradis. Diavolul și Sfinxul sunt cele două fantasmе care prefigurează apropierea de un teritoriu thanatic: Diavolul care îl îndeamnă pe Venicika să se arunce din tren și Sfinxul mucalit care inventează ghicitori în care este pomenit Petușki – ironizare a călătoriei înspre Paradis. Venicika moare în finalul romanului, fiindcă nelocuirea Paradisului este echivalentă unei morți simbolice. Kremlinul a învins Petușki, inima și rațiunea s-au duelat, dar niciuna nu a ieșit învingătoare, chiar dacă alcoolul le-a controlat pe amândouă. Starea paradisiacă s-a preschimbat în trăire a morții. Dumnezeu tace, fiindcă nu mai există, iar îngerii râd, fiindcă Paradisul s-a destrămat. „Cineva mi-a spus că e foarte simplu să mori: că pentru asta trebuie să tragi aer în piept adânc, adânc, cât de adânc posibil, și să scoți afară tot atâta, din adâncul inimii – și atunci îți dai sufletul. Oare să încerc?”



(urmare din pag.5)

acestor zile. Rămâne însă cel mai ordonat exercițiu de disciplină interioară a căruia logică unește locurile, cărțile și oamenii care îmi seamănă.

Nu recunosc niciun sunet din vântul care șuieră în seara asta. Cana de ceai verde pe care o țin acum în palme tresare în ritmul bătăilor inimii mele. În cercurile verzi se preling imaginile infernului pe care Laszlo Alexandru ni le arăta într-o după-amiază în mica sală de conferințe de la Centrul Cultural Italian. O frunză zdrențuită plutește în cană precum sufletul unui sinucigaș abia scăpat dintr-o gheară de harpie.

Privindu-i retrospectiv activitatea, de-o viață, în slujba culturii populare românești, pentru care a nutrit multă pasiune și pricepere, precum și o neîntrecută dăruire de sine, am afirma, mai întâi, că Ion H. Ciubotaru a manifestat o autentică vocație a întemeierii, a luptei cu începutul. Admirând și utilizând bogatele fonduri arhivistice ale Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” din București, ca și, mai ales, ale octogenarei Arhive de Folclor a Academiei Române din Cluj-Napoca, Ion H. Ciubotaru și-a dorit, cu ardoare, să înființeze o astfel de instituție și în capitala Moldovei. Așa s-a născut, în pofida tuturor adversităților întâmpinate, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, sora mai mică, însă cu atât mai merituosă, a instituțiilor similare din București și Cluj. Căci Ion H. Ciubotaru are și vocația lucrului temeinic, bine făcut. Astfel că instituția pe care a întemeiat-o și a condus-o, timp de peste trei decenii, posedă, prin eforturile sale generoase, dar și ale colaboratorilor săi – o mână de vrednici cercetători, deopotrivă literați și etnomuzicologi, cărora le-a pus la îndemână un *Chestionar folcloric și etnografic general* (1970), veritabil instrument de lucru conținând cca 1200 de întrebări –, nu mai puțin de 120.000 de documente etnofolclorice, o adevărată avuție națională.

Cu începutul s-a luptat Ion H. Ciubotaru, în condițiile vitrege de mai ieri, și în privința valorificării, pe cale tiparului, a bogatelor materiale tezaurizate în proaspăt întemeiată arhivă. Așa a luat naștere impresionanta serie *Caietele Arhivei de Folclor* (10 volume), coordonată, cu aceeași pricepere și abnegație, de Ion H. Ciubotaru. Mai de curând, seria a fost urmată de colecția „Ethnos”, destinată publicării unor solide și cuprinzătoare tipologii și corpusuri de texte folclorice, din care au apărut, până în prezent, patru elegante volume, absolut indispensabile pentru exegetul culturii materiale și spirituale moldovenești, privită în contextul întregii culturi populare românești.

Dar cu începutul s-a luptat Ion

Ion H. Ciubotaru la 70 de ani



Virgiliu Florea

H. Ciubotaru și în acțiunea de valorificare a moștenirii științifice, în mare parte inedită, a profesorului Petru Caraman, personalitate de talie europeană, neuitatul mentor al lui Ion H. Ciubotaru, căruia i-a dedicat, la 110 ani de la nașterea marelui învățat, o exemplară, pilduitoare monografie: *Petru Caraman. Destinul cărturarului* (2008).

Last but not least, Ion H. Ciubotaru s-a implicat, cu toate forțele, în elucidarea, odată pentru totdeauna, a unei delicate și atât de controversate probleme, aparent insolubilă, aceea a originii și identității catolicilor din Moldova. Le-a consacrat acestora o impresionantă monografie în trei volume: *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare* (1998, 2002, 2005), în care a dovedit, cu multiple și indubitabile argumente de ordin folcloric și etnografic, că moldovenii catolici, numiți impropriu, de-a valma, ceangăi, nu sunt „venetici” în spațiul pe care-l locuiesc, că ei sunt tot atât de români ca și ortodocșii și că, „prin felul lor de a fi și a gândi, se circumscriu în totalitate spiritualității românești”. Urmași ai populației autohtone creștinate după ritul catolic – prima ipostază a creștinismului – încă înaintea

pătrunderii masive, în zonă, a creștinismului ortodox, ei conservă unele forme de cultură populară mai arhaice decât sunt întâlnite la concetățenii lor ortodocși.

Operă de căpetenie a lui Ion H. Ciubotaru, care a fost distinsă cu „Premio Internazionale di Studi Demoeetnoantropologici «Giuseppe Pitre – Salvatore S. Marino»” din Palermo, dar și cu premiul „Simeon Florea Marian” al Academiei Române, impozanta lucrare (patronată de înalte instituții și personalități ale bisericii catolice) pune în lumină întreaga gamă a virtuților de cercetător ale lui Ion H. Ciubotaru: o informație bibliografică și de teren de-a dreptul luxuriantă; o atitudine obiectivă, de ireproșabilă probitate științifică, față de problematica cercetată; o atență și îndelungată scrutare, timp de șapte ani, a terenului folcloric și etnografic; o abordare cuprinzătoare, cu adevărat monografică, a întregii culturi populare din cele peste 150 de localități investigate; un limbaj sobru, dar expresiv, de remarcabilă proprietate terminologică. De reținut și preocuparea notabilă a autorului de a asigura lucrării sale, prin specialiști, o înaltă ținută grafică și fotografică, fără egal în literatura românească de specialitate.

Și lista acestor calități ar putea desigur continua, fără însă ca ele să reprezinte neapărat o noutate, o surpriză, pentru specialist, de vreme ce s-au făcut ușor remarcate și în precedentele scrieri ale lui Ion H. Ciubotaru: *Cântecul funerar și contextul său etnografic pe Valea Șomuzului Mare* (1978, teză de doctorat la Universitatea din Cluj); monografia *Vânătorii* (1971, în colaborare cu Silvia Ionescu); *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova. Marea trecere* (1986); *Valea Șomuzului Mare. Monografie folclorică* (1991); *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova* (1999) etc.

În semn de recunoaștere deplină a marilor sale merite pe tărâmul culturii populare românești, numeroși colegi de breaslă, din întreaga țară, ai lui Ion H. Ciubotaru și-au adus contribuția la realizarea,

(continuare în pag. 98)

Împlinirea a 130 de ani de la stabilirea relațiilor diplomatice dintre România și Statele Unite ale Americii reprezintă nu doar un moment de strictă aniversare, ci și prilejul unor reflecții asupra relațiilor dintre puterea care a influențat cel mai mult evoluția lumii în ultimii 150 de ani și o țară de dimensiune medie, al cărei parcurs istoric a cunoscut multe meandre de-a lungul aceleiași perioade. Ascensiunea Statelor Unite în postura de mare actor internațional a început după 1870, un an considerat a marca instalarea Americii ca primă putere economică a lumii. Din această ipostază, SUA au început să arate un interes, este adevărat nu foarte pronunțat, asupra atât de puțin cunoscutei zone a Europei de Est. În acest context, în primul rând ca urmare a recunoașterii internaționale a independenței României, în vara anului 1880, Eugene Schuyler a fost numit Consul general și reprezentant diplomatic al Statelor Unite ale Americii în România¹. Diplomat experimentat și excelent cunoscător al Rusiei, Imperiului Otoman și Europei Sud-Estice, Schuyler și-a luat în serios atribuțiile cu care fusese investit. În puțin timp a învățat limba română, iar meritele sale în promovarea culturii române i-au fost recunoscute prin primirea sa ca membru-corespondent al Academiei Române. La doi ani de la sosirea sa în, de acum, Regatul Românie, Eugene Schuyler a fost devenit întâiul Ministru al SUA pentru România, Serbia și Grecia, dar locul de rezidență al Legației Americii a fost mutat la Atena. Din păcate, după încă alți doi ani, în iulie 1884, ca urmare a măsurilor de reducere bugetară votate în Congresul SUA, postul respectiv a fost desființat, iar Eugene Schuyler a părăsit serviciul diplomatic și a intrat în viața academică, predând cursuri de Diplomație la Universitățile Johns Hopkins și Cornell. Totuși, în 1885, Legația SUA pentru România, Serbia și Grecia a fost reînființată, iar Walker Fearn a fost numit ca ministru.

De-a lungul anilor care s-au

130 de ani de relații diplomatice între S.U.A. și România

Liviu C. Țirău

scurs până la izbucnirea primului război mondial, SUA au mai numit în România alți cincisprezece șefi ai Legației. Ultimul dintre aceștia, Charles J. Vopicka, a reprezentat interesele SUA în România pentru nu mai puțin de șapte ani (11 septembrie 1913-10 iulie 1920)², aceasta în condițiile vitrege din marele război de la începutul secolului trecut. În schimb, datorită fondurilor limitate ale statului român, guvernul de la București a fost în măsură să deschidă Legația României de la Washington, D.C. abia la 15 ianuarie 1918, când Constantin Angelescu a fost numit Ministru Extraordinar și Plenipotențiar³.

Cum se poate observa, primele patru decenii de relații diplomatice româno-americane nu au fost marcate prin evoluții spectaculoase sau prin apropieri politice semnificative. Aflate în plină ascensiune mondială, din punct de vedere economic și diplomatic, Statele Unite ale Americii au parcurs în această perioadă și o etapă clarificatoare din punctul de vedere al obiectivelor internaționale pe termen lung. Așa cum a argumentat Walter LaFeber în persuasiva sa lucrare, *Noul Imperiu*, SUA și-au definit în această perioadă doctrine ale

politicii externe care aveau să conducă în timp la parametri în care funcționează astăzi sistemul relațiilor internaționale. Noul Imperiu, descris de LaFeber, se deosebea de cele clasice prin faptul că evita, până în ultima instanță, să recurgă la conflicte armate, dar practica o pragmatică expansiune economică și încerca să propage la nivel mondial regulile și legile democrației americane. Politica de bună vecinătate cu America Latină (Good Neighbor Policy), diplomația dolarului (Dollar Diplomacy) și, mai ales, înlăturarea sistematică a barierelor vamale (Open Door Policy) – o țintă principală din acest punct de vedere fiind chiar Imperiile Coloniale – au marcat începutul transformării lumii moderne înspre globalizarea actuală⁴.

Până la declanșarea primului război mondial SUA și-au concentrat investițiile economice și interesele de natură politică în zona Caraibelor și, în special, în cea a Pacificului și a Asiei de Est și Sud-Est. Lumea Veche rămăsese o arie considerată neprielnică, mai ales datorită lungii sale istorii conflictuale și tensiunilor care prefigurau un nou război.

Implicarea Statelor Unite ale Americii în primul război mondial și aportul decisiv pe care l-au adus în obținerea victoriei au făcut posibilă recunoașterea programului politic al președintelui Wilson – Cele Patrusprezece Puncte – drept plan de acțiune în desfășurarea Conferinței de Pace de la Paris-Versailles. Fără îndoială, România s-a aflat între marile beneficiare ale adoptării principiului autodeterminării naționale. Triumful acestui principiu, introdus și susținut de președintele Woodrow Wilson a dat României șansa unificării, sub conducerea guvernului de la București și în numele suveranului Ferdinand I, provinciilor locuite în majoritate de români, dar anterior componente ale imperiilor din vecinătate, și cea a ratificării internaționale a acestor acte.

Desigur, în capitala SUA era apreciat pozitiv faptul că România se comportă precum o țară democratică și iubitoare de pace. 81

Aceste aspecte au fost relevate în rapoartele trimise de Legația României de la Washington – probabil că între cei mai importanți Miniștri români care au funcționat acolo în perioada interbelică s-au numărat N.H. Lahovary, Frederic Nanu, Brutus Coste sau Vasile Stoica – dar și în cele transmise de misiunea diplomatică a SUA în România. Trebuie remarcat că toți cei șase Miniștri ai Legației SUA de la București (Peter August Jay, 1921-1925; William S. Culberston, 1925-1928; Charles S. Wilson, 1928-1933; Alvin M. Owlsey, 1933-1935; Leland Harrison, 1935-1937; Franklin Mott Gunther, 1937-1941) au remarcat vocația europeană și democratică a României, în pofida existenței a destulor lipsuri, neîmpliniri, sărăcie și corupție în societatea românească a timpului.

Dintre cei șase, sunt de reliefat contribuția și aportul pe care și le-au adus la amplificarea relațiilor economice româno-americane William Culberston și Charles Wilson. De numele primului se leagă sosirea în România, în 1925, a Standard Oil Co. din New Jersey, proprietate a cunoscutului John D. Rockefeller. Înființarea subsidiarei românești, Româno-Americana, a Standard Oil a marcat cea mai mare investiție străină din România acelor timpuri, în pofida existenței unei legislații românești descurajatoare⁶. Mandatul lui Charles Wilson în România s-a suprapus, oarecum nefericit, cu anii cei mai intensi ai marii crize economice. Cu toate acestea, ca efect a politicii guvernului condus de Iuliu Maniu, care a favorizat sosirea capitalului străin, două mari investiții americane s-au produs la începutul anilor treizeci. Prin intermediul Biroului de Avocatură al fraților Allen și John Foster Dulles, de pe Wall Street, firma americană de telefonie ITT a obținut concesionarea drepturilor pentru construirea Palatului Telefoanelor din București – clădire finalizată în patrusprezece luni și care a rămas, cu cei 52 de metri ai săi, cea mai înaltă construcție din capitală până la începutul anilor șaptezeci ai secolului trecut – și pentru

instalarea unei centrale telefonice automate, pe atunci cea mai modernă din Europa de la est de Viena. Implicarea fraților Dulles în respectiva tranzacție, amândoi urmând să ocupe poziții importante în serviciile externe ale SUA, fusese motivată și de apartenența lor la Societatea Prietenii României, fondată la New York, în 1925, cu participarea Reginei Maria și de legăturile lor de afaceri cu frații Ausnit⁷. O a doua investiție americană importantă a privit construirea, lângă București, a unei fabrici de cauciuc. De fapt, simpatia cu care erau privite SUA în societatea românească a primit o altă dovadă prin fondarea, în 1926 la București, a Societății Amicii Statelor Unite (Romanian – American Friendship Society), pentru ca în 1934 să își deschidă porțile, tot în capitala României, Institutul American, sub egida căruia au fost publicate *Revista Româno-Americană* și *Buletinul Institutului American din România*⁸.

În pofida acestor aspecte pozitive, Europa de Est, în întregul ei, rămăsese o regiune de foarte redusă importanță pentru interesele SUA. Această constatare a fost întărită, la finalul anului 1937, în raportul sinteză privitor la întreaga regiune, elaborat de experimentatul diplomat Arthur Bliss Lane, șeful Legației SUA la Riga: “Cu excepția Rusiei, probabil că nu există în întreaga lume o zonă mai lipsită de importanță pentru Statele Unite decât Europa de Est”⁹. Concluzia în cauză a fost susținută de James Dunn, șeful Diviziei pentru Afaceri Europene și a primit aprobarea Secretarului de Stat, Cordell Hull. De altfel, această stare de spirit nu trebuie să mire. Executivul American era împiedicat de Congres să intervină politic în evoluțiile tensionate din Europa, iar ideea izolaționistă rămăsese predominantă în cercurile politice americane. În plus, schimburile economice cu statele Europei de Est reprezentau, în 1938, abia 2% din totalul tranzacțiilor comerciale ale SUA.

Sfârșitul decadei a patra a secolului trecut a condus la răcirea accentuată a relațiilor dintre București și Washington. După ce

Wehrmacht-ul a alungat, în Campania din primăvara anului 1940, trupele britanice din vestul continentului și a silit Franța să capituleze, România s-a găsit singură, atât în fața Germaniei naziste, cât și în fața revedincărilor teritoriale a unor vecini deloc prietenoși. Pierderile teritoriale suferite de România au condus la o schimbare a azimutului politicii externe tradiționale și firești intereselor românești și la alinierea, din postură de satelit, la Pactul Tripartit. Prin forța împrejurărilor, datorită evoluției internaționale, România a ajuns la 12 decembrie 1941 în stare de război cu SUA¹⁰. Apartenența României la alianța potrivnică Națiunilor Unite a plasat-o la finalul celui de-al doilea război mondial în tabăra puterilor învinse, în pofida Actului de la 23 august 1944 și a contribuției militare aduse la înfrângerea Germaniei lui Hitler. Mai gravă, însă, a fost intrarea României, alături de alte state central-est europene, în sfera de hegemonie sovietică. Cu toate că și astăzi persistă discuții asupra așa-numitei abandonări sau “vânzări” a Europei de Est, la Conferința de la Ialta, de către Aliații Occidentali în favoarea sovieticilor, este necesar să afirmăm că teza respectivă este falsă. Conducerea SUA nu a dorit și, atât cât a fost posibil, fără declașarea unui nou război cu încă marele aliat sovietic, s-a opus instaurării regimurilor comuniste în partea estică a bătrânului continent¹¹.

Instaurarea stării de război rece a înrăutățit major relațiile României cu Statele Unite ale Americii. Să ne amintim doar că, în acea perioadă, chiar dacă recent numitul Ministru al Legației române la Washington, Mihai Ralea, încercase să îi explice Secretarului de Stat, James Byrnes, că România nu este condusă dictatorial și l-a implorat pe acesta ca Statele Unite să nu-i abandoneze țara în mâinile sovieticilor¹³ intervenția sa a rămas fără rezultat. Perioada de până la moartea lui Stalin a fost marcată de o degradare profundă a relațiilor româno-americane. Lipsit cu adevărat de o politică externă proprie, guvernul comunist de la

București s-a străduit să limiteze cât mai mult posibil orice prezență occidentală în țară și să reducă la minimum prezența diplomatică a vesticilor. Prin urmare, pe lângă restricțiile de circulație impuse personalului Legației SUA la București, guvernul României a reușit să obțină o scădere substanțială a numărului acestora, de la 29 de membri în 1948, la doar 5 în 1952¹². Au urmat, desigur, măsuri reciproce preținse Legației României din Washington, dar imensa deosebire dintre acțiunile celor două guverne consta în faptul că prezența americană era dorită de imensă majoritate a românilor, în timp ce guvernul țării lor proceda împotriva.

Între timp, în SUA se reușise elaborarea unei strategii pe termen lung, privitoare la politica față de sateliții sovietici est-europeni. Raportul 58 al Consiliului de Securitate Națională (NSC 68) constata natura ilegală și abuzivă a guvernelor comuniste est-europene și totala lor obediență față de voința Uniunii Sovietice. Documentul propunea ca principale obiective: găsirea unor mijloace care să conducă la retragerea pașnică a trupelor sovietice din țările în cauză; evitarea provocării sau incitării spre revolte populare, deoarece ar fi fost reprimare sângeroase; reorientarea liderilor comuniști înspre spiritul național și provocarea treptată a unor fisuri în blocul sovietic. Toate acestea erau însoțite de exercitarea unui embargo economic sever, prin care să se împiedice accesul sateliților sovietici la resursele tehnologice și materiale ale Occidentului¹⁵.

“Dezghețul” relativ, produs după Conferința de la Geneva, iulie 1955, a atras urmări pozitive asupra relațiilor dintre România comunistă și Statele Unite ale Americii. Evoluția lor a fost lentă, dar a atins cote spectaculoase după 1963. La Washington se cunoștea faptul că, sub Stalin, conducătorii comuniști din România se manifestaseră drept cei mai ticăloși și obedienți față de sovietici, dintre toți liderii est-europeni. Spre finalul decadei a

șasea, cu toate că trupele sovietice se retrăseseră din România, liderii comuniști de la București erau descriși drept “adeptii unui stalinism redundant, prăfuit, dar feroce”¹⁴. Totuși, și ca urmare a eforturilor unor diplomați români în SUA, Silviu Brucan, George Macovescu și Petre Bălăceanu, dar mai ales diligenței arătate de guvernul de la București înspre rezolvarea amiabilă a diferendelor legate de confiscarea proprietăților occidentale din România, nivelul relațiilor româno-americane a început să se îmbunătățească vizibil. Conflictul iscat între liderii comuniști români și Hrușciiov, pe tema industrializării României, a conferit șansa unei apropieri și mai pronunțate între București și Washington. În fapt, așa cum fusese prevăzut în liniile directoare ale NSC 68, conducerea comunistă din România încerca, de acum, să se legitimize în fața poporului prin adoptarea unei linii de revenire la valorile naționale, părea să cultive interesul național și se distanța în anumite subiecte ale politicii internaționale de atitudinea Uniunii Sovietice. Anul 1964 a validat apropierea româno-americană, prin încheierea unui Acord Cultural, a unui Tratat Comercial, primul încheiat de SUA cu o țară a blocului sovietic, și ridicarea relațiilor diplomatice la nivel de ambasadă.

Cu toate că “liberalizarea”, în sens democratic, regimului comunist din România se arăta mai limitată decât în țările “frățești” din estul Europei, tot mai vizibila detașare a conducerii de la București de Moscova – o conduită continuată și de succesorul lui Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceaușescu – a convins diferitele administrații americane ale timpului să stimuleze acest curs al politicii externe românești și să sprijine economic și mai mult România comunistă. Fără îndoială că, dincolo de calculele strategice ale acelui demers, americanii nu puteau rămâne indiferenți știind că se bucură de un imens capital de simpatie în rândurile românilor obișnuiți. Atitudinea lui Ceaușescu față de intervenția țărilor Pactului

de la Varșovia în Cehoslovacia, în 1968, a amplificat această deschidere a SUA. Mai mult, Secretarul de Stat Dean Rusk i-a averizat pe liderii sovietici să nu “dezlege câinii războiului... încercând să invadeze și România”¹⁵. Oricum, acest act al lui Ceaușescu, care a condamnat în termeni severi acțiunea oprinatoare a sovieticilor în Cehoslovacia, cu toate că România membră a Pactului de la Varșovia nu fusese invitată și nici măcar anunțată despre invazie, i-a creat acestuia o mare cotă de simpatie în Occident, dar mai ales în Statele Unite. Noul președinte american, Richard Nixon, a dorit să marcheze o nouă abordare a atitudinii SUA față de estul comunist al Europei făcând o vizită istorică la București, în august 1969; prima vizită a unui președinte american într-o țară a blocului controlat de Uniunea Sovietică.

Anii următori au confirmat dezvoltarea și apropierea relațiilor dintre SUA și România. Se poate vorbi chiar despre o epocă, scurtă este adevărat, de aur în acest sens. Așa-numita politică externă de independență a lui Ceaușescu a fost răsplătită cu acceptarea României ca membru în instituțiile financiare internaționale – FMI, Banca Mondială și GATT – accesul la credite externe, re acordarea în 1974 a Clauzei Națiunii Celei Mai Favorizate¹⁶ și invitarea lui Ceaușescu într-o vizită de stat în SUA. Acest curs, pozitiv în aparență, al relațiilor româno-americane a continuat și sub succesorii lui Nixon, Gerald Ford și Jimmy Carter. Totuși, faptul că Ceaușescu exercita o politică tot mai închisă în interiorul României și refuza, mai ales după Conferința de la Helsinki – 1975, să respecte măcar formal drepturile omului, a condus la o scădere treptată a cotei de simpatie pe care acesta o avea în Statele Unite. Nici măcar mișcarea vicleană a acestuia, din 1984, când România a fost, din nou, în opoziție cu Moscova și a participat la Olimpiada de la Los Angeles, nu l-a putut reabilita. Anii optzeci ai secolului trecut au marcat un declin important al relațiilor României cu SUA. Politica 83

viguroasă de combatere a lumii comuniste inițiată de președintele Ronald Reagan și apoi reformismul lui Mihail Gorbaciov au condus, corelate cu așa-zisul stalinism anti-sovietic al lui Ceaușescu, la izolarea profundă a României. Criticat în Congresul SUA pentru nerespectarea drepturilor fundamentale ale omului, Ceaușescu a preîntâmpinat o sancțiune și a anunțat, în 1988, că România renunță la Clauza Națiunii Celei Mai Favorizate¹⁷.

Căderea regimului comunist din România nu a adus o schimbare



rapidă în relațiile româno-americe. Deși, la doar câteva zile de la căderea lui Ceaușescu, Secretarul de Stat James Baker a întreprins o vizită la București, evoluțiile de pe scena politică românească din anul 1990 – omnipotența Frontului Salvării Naționale, oprimarea partidelor de opoziție și mineriada din 13-15 iunie – au produs îngrijorare la Washington, mai ales privitor la natura democratică a noului guvern roman. Evoluțiile pozitive înregistrate ulterior pe scena politică românească și dorința SUA pentru stabilizarea unei regiuni tulburată de conflictele din fosta Iugoslavie, dar și din fostul imperiu sovietic, au relansat relațiile româno-americe.

Din motive de natură geopolitică, dar și datorită unor accentuate întârzieri în ceea ce privea democrația și economia de piață, România nu a fost nominalizată între primele țări foste comuniste – Cehia, Polonia, Ungaria – invitate să devină membre ale Organizației Atlanticului de Nord. Vizita, din iulie 1997, la București a președintelui Clinton a încercat să

compenseze ceva din dezastrul mării acelei amânări, dar cu toate promisiunile ferme făcute de acesta, la finalul anilor nouăzeci extinderea NATO părea un subiect amânat sine die. Totuși, ultimul război desfășurat în fosta Iugoslavie, 1999, și apoi campania împotriva terorismului declanșată după atentatele din 11 septembrie 2001 au conștientizat SUA asupra necesității de a dobândi, și în mod formal, noi aliați în Europa. Noul val de extindere a NATO a inclus șapte noi state din Europa Centrală și de Est, între care și România. Experiența raporturilor SUA-România din ultimii douăzeci de ani prezintă o acumulare pozitivă și o treptată aliniere înspre aceleași obiective, democrație, libertate, economie liberă, diversitate. În mod sigur, o consolare de ordin moral, pentru acei români care în timpul comunismului sperau în venirea americanilor și faptul că astfel își vor redobândi libertatea, o reprezintă cuvintele lui George W. Bush, rostite la Neptun, 1 aprilie 2008: „Dacă până acum geografia v-a fost mai degrabă neprielnică și priveați înspre Est deseori cu anxietate, vă spun acum, de pe plaja de la Neptun, că voi românii sunteți aliatul Americii și că America vă consideră parteneri și prieteni”¹⁸.

Conferință rostită în Aula Academiei Române, în cadrul sesiunii de Comunicări organizate de Ministerul Afacerilor Externe cu prilejul sărbătoririi relațiilor diplomatice dintre S.U.A. și România.

NOTE

¹ Keith Hitchins, Miodrag Milin, *Relații româno-americe/Romanian-American relations, 1859-1901*, București, 2001, pp. 74-80.

² Vezi: Richardson Dougall, Mary Patricia Chapman, *United States Chiefs of Mission, 1778-1973*, Historical Office, Bureau of Public Affairs, Department of State, 1973, pp. 129-130.

³ Diplomatic List, US Department of State, Washington, D.C., 1995, p. 215.

⁴ Walter LaFeber, *The New Empire: An Interpretation of American Expansion, 1860-1898*, Cornell

University Press, 1998.

⁵ Michael H. Hunt, *The American Ascendancy. How the United States Gained & Wielded Global Dominance*, Chapel Hill, 2007, p. 51.

⁶ Gheorghe Buzatu, *România și trusturile petoliere internaționale până la 1929*, Iași, 1981, pp. 49-51.

⁷ Legăturile și simpatia fraților Dulles față de România au fost menționate de Frank Wisner, șeful misiunii OSS, între 1944-1945, în România. Vezi: National Archives, RG 226, Entry 108A, Box 177.

⁸ Perry A. Thomas, *Passage to Romania: American Literature in Romania*, Iași, Oxford, Portland, 2001, pp. 110-111.

⁹ Apud Daniel Yergin, *Shatters Peace. The Origins of the Cold War*, New York, 1990, pp. 35, 84.

¹⁰ Franklin Mott Gunther, *Ministrul SUA în România*, a decedat două săptămâni mai târziu la București, din cauze naturale.

¹¹ „Call of Rumanian Minister upon Secretary, January 4, 1947”, Department of State Decimal Files 871: Internal Affairs of Rumania, Microform, Indiana State University, Bloomington Main Library.

¹² Foreign Service List, The Department of State, Washington, D.C., 1948-1956.

¹³ Apud, Liviu C. Țîrau, *Între Washington și Moscova*, p. 359.

¹⁴ Ibidem, p. 477.

¹⁵ Foreign Relations of the United States 1964-1968 (FRUS), vol. XVII, Washington, D.C., 1999, pp. 261-262.

¹⁶ Președintele Truman a retras României, la 1 august 1951, Clauza Națiunii Celei Mai Favorizate. Vezi: FRUS, 1951, vol 1, National Security Affairs; Foreign Economic Policy, Washington, D.C., 1979, p. 1382.

¹⁷ Amintirile publicate de doi ambasadori ai SUA în România în anii optzeci sunt elocvente în acest sens: David Funderburk, *Pinstripes and Reds: An American Ambassador Caught Between the State Department & the Romanian Communist*, 1981-1985, Washington, D.C.; Roger Kirk, *Mircea Răceanu, Romania versus the United States: Diplomacy of the Absurd, 1985-1989*, Palgrave Macmillan, 1994. Vezi și: Joseph F. Harrington, *Bruce J. Courtney, Tweaking the Nose of the Russians: Fifty Years of American-Romanian Relations, 1940-1990*, Boulder, New York, 1991, pp. 505-542.

¹⁸ Joseph F. Harrington, *Eduard Karns, Scott Karns, „American-Romanian Relations, 1989-1994”*, East European Quarterly, XXIX, No. 2, June 1995, pp. 211-229.

Marinella Amico Mencarelli

Trasimeno în amurg

Oglinda gri-argintie
un disc de foc
colorează în roșu
tot orizontul
cerul

iar ele
reflectându-se-n aceeași
oglină
devin una.

Cine privește oglinda-i uimit
de spectacolul unic:
numai un pictor expert
va reuși s-o imite.

Decembrie, 1991

Cicale

Din pădurea de stejari și
castani
se-nalță suveran
un concert
plăcut și cu-nteruperi
salutat
de susurul auster
al brazilor

și de clipocitul
însetat al păsăretului
într-o după-amiază
plină de pace și-amintiri....

Aud vechiul concert
apoi
se face liniște-n pădure
începe-n nuci
tace iarăși
apoi reîncepe-n smochin

ca în urmă cu ani
când
naivă copilă
visam
orizonturi infinite
și secreta fericire
pe care fluxul timpului

în parte
mi le-a dăruit
pe altele
le-au îngropat pentru totdeauna
sub lava incandescentă
a unui vulcan...

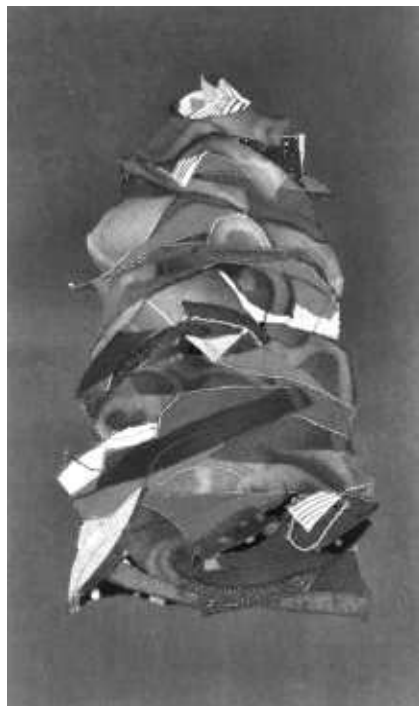
Iulie, 1994

Dimineată lauretană

Contemplu
orașul somnolent
înfășurat în lumina
zorilor.

Mai târziu
un du-te-vino de curbe
ne conduce
printre dulci depresiuni
cu perle de brumă.

Coruri alternând
înalță laude
Autorului minunilor



pe care le-admir din
ferestruică...
„Binecuvântați-L munți și coline
pe Domnul.
Binecuvântați-L, voi, creature
toate,
care vă nașteți pe
pământ, pe Domnul”.

Sipetul cu
Sfânta Casă
se profilează
pe cerul iluminat
de imensitatea soarelui.
Briza

ne răvășește părul
ne alintă chipurile

doritoare de Întâlnire

Mângâie negrele pietre.

Ca-ntr-un vis
îl văd pe Acela
care locuiește-n
Casa iubirii.

Februarie, 2001

Ginestra

Printre tufișurile grădinii mele
există unul
privilegiat.
Un turnir de licurici
sfidează rece ploaia
vântul tramontan
o candidă pătură.

În mai
cu florile ei
imită soarele.
Acum
se unește
cu oceanul de lumini
care inundă lumea.

Dar lumea
vede Lumina?

*Locuri din Umbria, din
Perugia, de unde e originară
poeta, mai exact din Pianello di
Perugia, din Bastia Umbra, unde
locuiește, lacul Trasimeno,
despre care am scris și eu, cum
am putut, locuri familiare multora,
dar și altele. Loreto, de pildă, vezi
„Dimineată lauretană”, unde se
păstrează, reală, cum știm, casa
Sfintei Familii, adusă, se pare, de
cruciați din Nazaret, locuri, stări,
reflecții din care se configurează
o delicată poezie de „notație”, pe
gustul revistei Steaua de
odinoară.*

*Autoarea volumelor, „Mo-
mente”, 1996, „Momente furate”,
2003, parcă ar vrea să fixeze
fulgurarea clipei, datând, de-
taliind, jubilând la senzația de
luminozitate sacră, franciscană.
Instantanee feerice, fericite, o
lume de evanescențe, versurile
ne amintesc simplitatea pierdută
a vârstei poeziei genuine, în plin
postmodernism lucid și de-
structurant.*

Prezentare și traduceri
Adrian Popescu

Dacă pentru F. Scott Fitzgerald jazzul este condiționat istoric, fiind antrenat într-un proces de aseptizare prin datare excesivă, pentru Mihail Bulgakov și Boris Vian jazzul este situat fie într-o lume în care fantasticul este inculcat, contrapunctic, conștiinței realului (Bulgakov), fie unei lumi antrenate într-un proces de regenerare continuă, aflată, așadar, în afara oricărui argument istoric (Vian).

Pentru a înțelege în ce fel interacționează viziunile celor doi autori de care ne vom ocupa, vom recurge la o explicare a formulei fiecăruia prin asocierea lor cu cele două tipuri de fraze care coexistă în jazz, așa cum le vede André Hodeir. Jazzologul francez menționează existența, atât în jazz, cât și în muzica europeană, a „frazei temă” și a „frazei variație”. „Fraza variație, la rândul ei, se subîmparte în două tipuri principale: parafraza și fraza chorus. Prima păstrează reale afinități melodice cu fraza temă din care derivă; a doua, un fel de variație liberă, nu păstrează nimic din ea” (André Hodeir, *Jazzul*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967, p. 137). Cu alte cuvinte, lui Mihail Bulgakov îi revine parafraza, care se manifestă ca elasticizare a frazei temă, fără să depășească însă cu mult potențialul acesteia, în timp ce lui Boris Vian îi corespunde lumea concepută ca improvizație totală, scoasă de sub grija restrictivă a premeditării. Această asociere devine din ce în ce mai inteligibilă pe măsură ce ne apropiem de o analiză a genurilor literare pe care le-au practicat cei doi autori.

Așadar, realismul magic (ne referim aici la o valență universală a termenului de realism magic, și nu la aceea care se limitează la spațiul latino-american) este asociat cu parafraza, ceea ce ne apare cât se poate de firesc în condițiile în care ambele se manifestă ca intruziuni neverificate, dar posibile, ale fantasticului în stratul real, în cazul lui Bulgakov, sau ale unor note ce se nasc, printr-un simplu proces de imaginație, din partitura dată, în cazul muzicii de jazz. Dacă în



Itinerarii fantastice în jazz: Mihail Bulgakov și Boris Vian

Cristina Moraru

cazul realismului magic această aliniere de idei nu este încă uzată, despre improvizație și suprealism nu putem spune, însă, același lucru. Criticul de jazz Virgil Mihaiu semnalizează perfect acest traseu comun afirmând că: „Atât suprealismul, cât și free-jazzul au pregătit etape de receptare eliberate de convenții, dispuse să accepte nu numai experimentele cele mai sofisticate, dar și o conviețuire civilizată între stiluri și maniere radical diferite” (Virgil Mihaiu, *Cutia de rezonanță*, Editura Albatros, 1985, pp. 101-102).

Dacă jazzul, așa cum apare în scrierile lui Boris Vian, este angajat, asemenea suprealismului, în căutarea unei soluții, jazzul din *Maestrul și Margareta* poate fi înțeles ca libertate numai în condițiile în care aceasta se manifestă ca defulare totală, colectivă, și nu ca protest. Jazzul

din romanele lui Boris Vian dă senzația că și-a câștigat locul, că asimilarea lui de către organismul operei autorului este totală și ireversibilă. Romanul lui Bulgakov, în schimb, pare să nu fi digerat în totalitate fragmentele de jazz, care sunt mai aluvionare, sugerând, mai degrabă, imagini în bloc, ce nu pot fi operate.

Carnavalul năpăstuiților

Itinerariile jazzistice din *Maestrul și Margareta* corespund caracterului ludic al jazzului, însă într-un sens grotesc. Semnalele acestei muzici zgomotoase, dezordonate, sunt alarmante. Prin muzica de jazz Bulgakov urmărește parcă să trezească la viață infernul, să instige la o dezordine pe care tot ea o poate opri. Pentru ca acest infern posibil să încapă și mai bine în tipare, autorul a ales ca moment de declanșare a jazzului chiar miezul nopții. Chiar în acel moment „se auzi un bubuit, un zdrăngănit, începură să salte, să se reverse niște sunete. După aceea un glas strident de bărbat porni să urle cu disperare în acompaniamentul muzicii: «Halleluiah!». Se dezlănțuise celebrul jazz de la Griboedov” (Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, Editura Minerva, 1972, p. 75). La balul celor o sută de regi, după ce se sting sunetele orchestrei dirijate de Johann Strauss, Margareta întâlnește „o orchestră de jazz insuportabil de zgomotoasă” (p. 320) al cărei dirijor, „îndreptându-se, țipă strident «Halleluiah!»”. Apoi se lovește o dată peste un genunchi, apoi peste celălalt și, smulgând din mână muzicantul din margine un taler, îl făcu să turuie, pocnindu-l de coloană” (p. 320). Dar cel mai sugestiv este, fără îndoială, celebrul jazz de maimuțe de la Balul Satanei: „O gorilă uriașă cu favoriți lățoși și cu o trompetă în labă, dirija orchestra, topăind greoi pe loc. Un rând al orchestrei era alcătuit din urangutani care suflau în alămuri sclipitoare. Pe umerii lor stăteau călare cimpanzei veseli cântând din armonici. Doi paviani uriași, cu coame mari ca de leu, cântau la pian, ale căror gemete nici nu se auzeau în tunetul, țipătul

ascuțit și bufniturile saxofoanelor, ale viorilor și ale tobelor mânuite de labele gibbonilor, mandrililor și ale macacilor” (pp. 327-328).

Bulgakov așază jazzul în forme pregătite parcă nu de el, ci de o opinie generală care a rezultat din ciocnirea muzicii clasice cu o nouă formă de expresie care a sfidat prin îndrăzneala sa și care a fost testată fără a fi acordată, însă, în tonalitatea sa proprie. Ajungem astfel la mult discutata polemică dintre muzica europeană și jazz, polemică pe care Bulgakov nu o scapă din vedere ci, dimpotrivă, o regizează cu un admirabil simț al detaliului. Înainte de a ajunge în zona distorsionată a jazzului, Margareta este supusă unui alt exercițiu sonor, oferit de orchestra dirijată de regele valsului, Johann Strauss. Deși acordurile acestei orchestre nu sunt atât de stângace ca ale orchestrei de jazz, nici această muzică nu se sustrage în totalitate registrului dionisiac. Margareta este întâmpinată de “urletul alămurilor” și de “glasul viorilor ce răzbi de undeva, de sub ele”, și care “îi scaldă trupul asemenea dușului de sânge” (p. 318). Deși această muzică alungă orice expectanță apolinică prin sunetele sale abrupte, respectul pe care îl impune este vizibil mai mare decât cel pe care îl presupune orchestra de jazz. Totuși, orchestra dirijată de Strauss are nenorocul de a fi perfidă, lipsită de sinceritatea pe care o reclamă jazzul. Înainte de a o vedea pe Margareta, dirijorul se ocupa cu asamblarea acelor sunete prădate de un zgomot excesiv, pe care le-am amintit deja. Zărind-o pe Margareta, însă, “bărbatul în frac, de la pupitrul dirijoral pâli, buzele îi schițară un zâmbet și, deodată, cu o mișcare a mâinilor, îi ridică în picioare pe muzicanți. Și orchestra prinse a o legăna pe Margareta neconținut, în sunetele ei” (pp. 318-319). În acest context, Strauss nu pare mai mult decât un șablon. El știe foarte bine că nu trebuie să iasă din portretul pe care i l-a făcut istoria.

Orchestra lui Strauss apare ca un preludiu pentru ceea ce urmează, întrucât ordinea aleasă de Bulgakov este firească și

ireversibilă. Mai mult, ea aduce în discuție evoluția muzicii de jazz în raport cu muzica europeană de la care negrii au împrumutat elemente ca acordurile, cadențele sau funcțiile tonale, dându-le însă o nouă interpretare. Jazzul poate fi înțeles, astfel, ca “interpretarea dată de negru unor elemente împrumutate de la arta «albă»” (André Hodeir, p.50). În acest sens, cursul firesc al interpretării ar fi acela al unei evoluții de tipul celei despre care vorbește Matei Călinescu încercând să explice influența anticilor asupra modernilor. Matei Călinescu vorbește despre “pitici moderni pe umerii uriașilor antici” (Matei Călinescu, *Cinci Fețe ale Modernității*, Editura Minerva, 1995, p. 26) și subliniază faptul că “oamenii unei epoci sunt mai avansați dar, în același timp, mai puțin merituosi decât predecesorii lor” (p. 26). Același lucru s-ar putea spune și despre jazz și muzica clasică. Bulgakov pare să accepte faptul că “jazzul e mai apropiat de dilemele moderne” (Virgil Mihailescu, p. 184), dar nu creditează această modernitate. Mai mult de atât, influența jazzului asupra muzicii clasice duce la o producție de situații comice, burlești. Aici este cazul să amintim un fragment lămuritor: “Depărtându-se în zbor, Margareta mai apucă să-l vadă pe virtuozul jazbandist luptându-se cu poloneza ce răsuna în spatele ei și lovindu-i în cap la nimereală cu talerul său pe cei din orchestră, care, cuprinși, chipurile, de o groază comică, făceau reverențe adânci” (Bulgakov, p. 320).

Jazzul nu apare la Bulgakov numai în ipostaza sa grotescă și ludică, ci este înscris într-un balans la care participă și reprezentări ale frumosului. Tot la balul de primăvară al lunii pline, pe fundalul jazzului de maimuțe, „se mișcau nenumărate perechi, amenințând să măture totul în calea lor. Se mișcau contopite parcă, uimind prin îndemânarea și puritatea gesturilor, învârtindu-se într-o singură direcție. Deasupra multitudinii de dansatori, în văzduh, pluteau fluturi vii, mătăsoși; din tavan curgeau mănunchiuri de flori. În capitellurile coloanelor, pe măsură ce se

stingea lumina electrică se aprindeau miliarde de licurici, iar în văzduh pluteau lumini înnegurate de mlaștină” (Bulgakov, p. 328). Aici jazzul este expresia cea mai vie a naturii, pentru ca apoi să se transforme într-un spațiu de lux, dotat cu excentricitățile de rigoare: “Un Neptun negru, gigantic, scotea din gură un șuvoi trandafiriu. Din bazin se ridica un miros amețitor de șampanie. Aici domnea o veselie nestăvilită. Lăsând poșetele în grija cavalerilor lor sau a negrilor, care alergau cu cearșafuri în brațe, doamnele, vesele, plonjau cu un țipăt de extaz în bazin. Trâmbe de spumă țâșneau în sus. Fundul de cristal al bazinului era scaldat în lumini ce se prefirau prin stratul de vin, unde se vedeau înotând trupuri argintii. Apoi, înotătoarele săreau afară din bazin, bete moarte. Sub coloane răsunau hohote de râs, vibrând în sunetele jazzului” (p. 328). Nu este prima tentativă a lui Bulgakov de a asocia jazzul cu o atmosferă de lux. Dialogul celor doi gurmanzi, Ambrozie și Foka, prezintă localul Griboedov ca pe un loc în care cele mai sofisticate mâncăruri nu pot fi digerate pe fundalul altei muzici decât a celei de jazz, prin excelență muzică extravagantă : „Ce-e, șalău rasol! E o banalitate, Ambrozie dragă. Dar cega, cega în caserole de argint, cegă bucăți, rânduri, alternate cu cozi de raci și caviar proaspăt [...] Dar trufele? [...] Dar jazzul, dar serviciul ireproșabil?” (p. 71).

Mai degrabă decât să se pronunțe în favoarea sau împotriva jazzului, Bulgakov îl folosește pentru a sugera detensionarea unei atmosfere obișnuite cu ipocrizia, cu discursurile fardate și cu oamenii goliți de indicii umanității (comunismul). În cazul lui Bulgakov nu poate fi vorba de un protest în stare pură, ci mai degrabă de o sinceritate care vizează demascarea unei rigidități comice.

Concert absent in fa diez major

Pentru Boris Vian, în schimb, jazzul depășește cu mult atribuțiile unui simplu reper. El deține atribute aproape divine, revenindu-i de 87

multe ori sarcina de a regla dimensiunile lumii sau chiar de a crea personaje-hologramă. Jazzul deține pârgurile de care atârână timpul și spațiul, durata unei zile putând fi manipulată prin simpla audiență a unei teme de jazz: „Accentele negricioase ale melodiei Deep South Suite m-au aruncat imediat în letargia mea favorită și accelerația rezultată din mișcarea pendulelor a antrenat sistemul solar într-o rotire accentuată, scurtând durata lumii cu aproape o zi” (*Instalatorul*, în colecția de nuvele *Blues Pentru o Pisică Neagră*, Editura Univers, 2007, p. 39). Întregul univers se racordează afectiv la pulsul acestei muzici. Astfel, ne apare drept firesc faptul că, atunci când: „Orchestra atacă iarăși «On the Sunny Side of the Street»” „Camera se dădu înapoi cu cărucior cu tot, apoi începu să pivoteze în jurul propriei axe pentru panoramic” (*Figurantul*, în *Blues Pentru o Pisică Neagră*, p. 119). Nu trebuie să ne uimească nici faptul că doctorul din *Spuma Zilelor*, observând forma rotundă a camerei, ajunge, printr-un parcurs care se însinuează pe sine ca fiind științific, la concluzia că acesta este rezultatul firesc al faptului că în acea încăpere a fost ascultat un disc de Duke Ellington. La Boris Vian, până și cartografierea universului imediat se supune dicteului jazzistic. Astfel, personajele din *Spuma Zilelor* își consumă existența între bulevardul Louis Armstrong și strada Sidney Bechet și își comandă geamuri la firma Gershwin.

Universul lui Boris Vian este el însuși o melodie de jazz care se contractă și se dilată la cea mai ușoară atingere, de unde îi revine și elasticitatea uneori aritmică. Dinamica spațiului se răsfrânge asupra personajelor lui Boris Vian în raze inegale, dar care păstrează totuși premisele unei intensități înăscute. Tensiunea, deși pulverizată, este destul de puternică încât să determine nu numai obiectele, ci și oamenii, să irupă, lărgind astfel cadrul care are tendința să se micșoreze. Totuși, ar fi o greșeală să credem că lumea lui Boris Vian se sustrage, din pricina scheletului său

neobișnuit, plictiselii. Personajele sale sunt, de cele mai multe ori, depozitare ale lipsei de voință și ale unei structuri psihice schițate minimalist, care le induc o viață vidă. Până și „strada crapă de plictiseală” (*Iarba Roșie*, p. 29) întreținând astfel impresia de mimare incompletă a stărilor unei lumi imposibil de recuperat. În plus, personajele sunt angajate într-un sistem de comunicare scurtcircuitat, care face ca orice relație să fie plastifiată, alunecoasă, putând demara în orice moment spre un scenariu de tip ionician. Dialogul celor două cupluri din *Iarba Roșie* rezultă într-un amalgam de replici neasortate, care nu se ajung din urmă una pe cealaltă, iar personajele din *Ecarisajul pentru toți* pot fi, de asemenea, demontate și reconstituite, împotriva voinței celui care le operează, în forme identice.

În *Spuma zilelor*, însă, acest set de reflexe este vizibil slăbit, iar atunci când se manifestă o face în virtutea aspirației către metaforă. Nu poate fi vorba de personaje tubulare, goale, ca în celelalte romane ale autorului. Este o lume aglomerată, în care singurul element ordonator este muzica. Ea are capacitatea de a regla durata, intensitatea evenimentelor sau chiar de a condiționa existența lucrurilor și a oamenilor. Un „murmur oval” (*Spuma Zilelor*, Editura Humanitas, 2003, p. 19) poate fi „complex modulat de muzica megafoanelor împrăștiate de jur-împrejur” (p.19). Așteptarea „e un preludiu în modul minor” (p. 40) iar nufărul din plămânul Chloe este tot o carcasă, estetizată, a unei melodii.

Cel mai mare merit al jazzului în acest roman este, însă, acela de a face posibilă existența Chloe. Chloé este un personaj-hologramă, pentru că nu avem nici un indiciu asupra faptului că nu este mai mult decât prelungirea discului lui Duke Ellington. În afara așa-zisei coincidențe a numelui ei cu cel al piesei lui Duke Ellington, trebuie să ținem cont de faptul că intrarea ei în roman are loc după invocația cu potențial magic a lui Colin. Pregătindu-se să plece la petrecere, Colin îi spune lui

Nicolas: „dacă astă-seară n-o să mă îndrăgostesc de-a binelea, o să...o să” (p. 30), pentru ca, în aceeași seară, care este și cea a întâlnirii sale cu Chloe, să recurgă la o un exercițiu ludic, prin care invocația sa pare să fie definitivată „Aș vrea să mă-ndrăgostesc [...] Ai vrea să te-ndrăgostești. Ar vrea idem (să se-ndrăgostească). Am vrea, ați vrea să vă-ndrăgostiți. Și ei ar vrea să fie îndrăgostiți...” (p. 30). Acest ritual nu se poate împlini decât sub vibrația magică a piesei aranjate de Duke Ellington, care o va smulge pe Chloe din lumea potențialului și o va transpune în tonalitatea realității dobândite a personajelor.

În *Spuma Zilelor*, jazzul are și capacitatea de a cataliza potențialul ritmic al lumii. Mai mult decât lui Duke Ellington, Boris Vian îi seamănă toboșarului de jazz Jack de Johnette, acela care a propagat melodicitatea în domeniul percuției. Lumea lui Vian este îndatorată în egală măsură ritmului, accentuat de cele mai multe ori prin elemente de staccato, și voluptății melodice.

Toată lumea vrea și știe să participe la acest deliciu muzical pe care îl oferă jazzul. Acest lucru este posibil și datorită faptului că, spre deosebire de Bulgakov, care nu celebrează jazzul, deși îi recunoaște necesitatea, Boris Vian și-l asumă total și îl injectează în fiecare particulă a universului său. Nici nu mai poate fi vorba de o competiție între jazz și muzica clasică. Aceasta din urmă este doar o reminiscență, o amprentă a unei lumi demult apuse. De cele mai multe ori personajele nu întâlnesc nici măcar această reminiscență a muzicii europene, iar atunci când o fac, îi constată cu regret statutul perimat. Atunci când Colin, Chloe și Nicolas au dat colțul pe strada Sidney Bechet și au ajuns la destinație, „Portăreasa, în fața intrării, se legăna într-un balansoar mecanic al cărui motor scotea pocnete pe un ritm de polcă. Era un sistem învechit.” (*Spuma Zilelor*, p. 83).

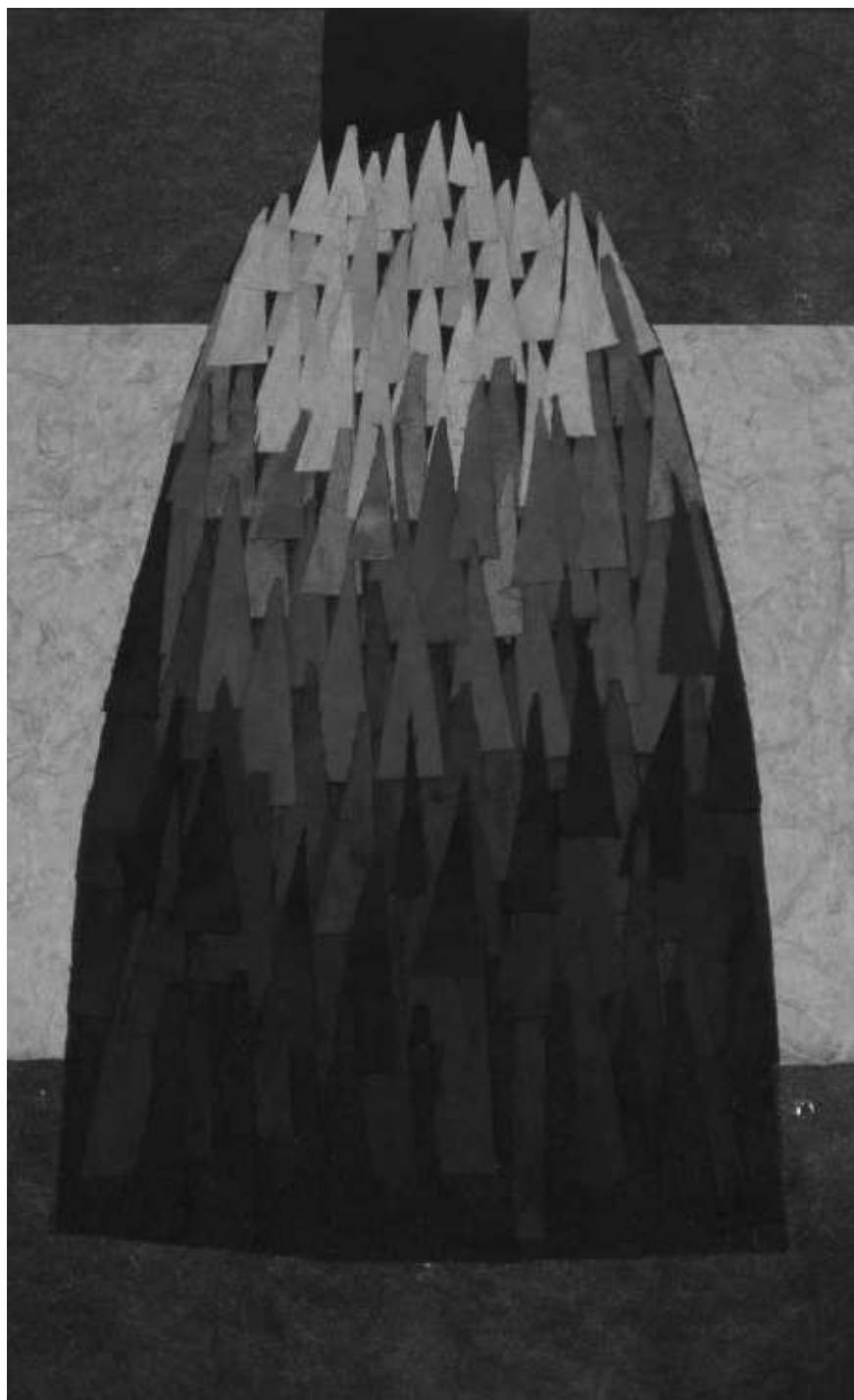
Demonstrații de virtuozitate jazzistică au loc, în romanele lui Boris Vian, chiar și în biserică. În ziua nunții lui Colin, „Monahul era

la toba mare, țârcovnicul cânta din piculină, iar șvițelul ținea ritmul la maracase. Refrenul îl cântau tustrei în cor, după care șvițelul schiță un pas abătut, apucă un contrabas și execută un chorus senzațional cu arcușul, pe o muzică de circumstanță” (p. 59). Doctorul care o vizitează pe Chloe nu se poate abține să discute despre piesele lui Duke Ellington, iar antichitarul căruia Colin îi vinde pianoceiul le interpretează cu o sensibilitate ieșită din comun, astfel încât „notele își luau zborul la fel de aeriene ca mărgăritarele pentru clarinet de Barney Bigard în versiunea lui Duke” (p. 125). O astfel de sonoritate diafană întâlnim și în *Moartea pocitaniilor*, unde „se aude eco-ul vag al unei muzici de jazz... un jazz bun... Siluete trec prin fața ferestrelor” (*Moartea Pocitaniilor*, Editura Humanitas, 2005, p. 137), dar aici tușa fină se impune mai mult prin distanță. Întâlnim însă, în registrul jazzistic al lui Vian, și acea față dionisiacă a jazzului pe care am constatat-o și la Bulgakov. Un fragment din nuvela *Figurantul* ilustrează perfect această tensiune lubrică: “Se priviseră și, după ce râseră cum trebuie, în fa diez major, atacă un vechi Dixieland de familie și ieșeau flăcări în loja în care temperatura creștea din terță în terță. Zgomotul creștea în intensitate și toți muzicienii se dezbrăcau încetul cu încetul între fiecare cor. Zozo, centralistul, zgâria cu furie cele patru cabluri ale sale și asuda cu picuri mari” (*Figurantul*, p. 115). Această senzualitate este, însă, mai pură decât apare la Bulgakov, pentru că există în primul rând pentru sine, și nu pentru a fi purtătoarea unei sugestii. Această senzualitate apare în formă sublimată în romanul *Spuma Zilelor*, atunci când Colin, ascultând “The Mood to be Wooed” constată că “Era ceva eterat în cântecul lui Johnny Hodges, ceva inexplicabil și desăvârșit de senzual, senzualitatea în stare pură, desprinsă de trup” (*Spuma Zilelor*, p. 89).

Boris Vian are astfel acces la o lume în care ritmicitatea divizează, dar și reunește părțile componente ale lumii, antrenându-le într-o

producție de sunete care sunt, fiecare în parte, multidimensionale și retractile. Jazzul din opera lui Vian deține pârgurile ecourilor tuturor lucrurilor, putând avea, la nevoie, acces direct la acestea. Libertatea pe care și-o rezervă jazzul este, așadar, nemăsurată. De aceea îi atribuim lui Boris Vian conceptual de frază chorus. Bulgakov, în schimb, folosește, așa cum am văzut, jazzul pe post de reper, prezentându-l în ipostaza sa ludică și grotescă, cu scopul de

a demasca o rigiditate comică, o lume încrămenită în discurs. Bulgakov preferă, așadar, parafraza, rămânând mai aproape de simptomele realității. Ceea ce este important însă, este faptul că nici unul dintre cei doi scriitori nu s-a îndepărtat de armonia de bază, în lipsa căreia nici chiar improvizația nu are sens. Iar această armonie este, desigur, o armonie de jazz, care înțeapă, cu vârfurile ei ascuțite, vocea penetrantă a realității.



URIAȘUL

schiță istorică

Era o noapte neagră, nepătrunsă, prin care pluteau doar neliniștile și întrebările. Din când în când adia vântul de vară ca o șoaptă abia auzită și luminile făcliilor se zbugiumau profund pe fața galbină a Uriașului. Era cea de a treia noapte, de când blestemul lovise crunt soarta Uriașului, a cetelor de daco-romani și a cetății de la Noviodunum.

Cetele hunilor, din ce în ce mai îndrăznețe, încingeau amenințătoare ținuturile de la cotul Istrului.

Acum puterea și brațul Uriașului nu mai erau și un uriaș gol părea a se deschide. Cetatea Noviodunum însăși părea să se clatine în credința ei față de ducatul de la Cotul Dunării. Săbiile făgăduite de meșteșugarii cetății nu mai sosiseră, iar pescari de la Cotul Dunării vestiseră că soli ai cetății, ocrotită 30 de ani de brațul și dârzenia Uriașului, se întâlneau noaptea cu conducători ai hunilor în plaurul de pe Dunăre. Conducătorii cetelor, bărbații și femeile din micile așezări de pe mal așteptau nedumeriți și neajutorați minunea salvatoare, căci inimile tuturor se umpluseră de un uriaș gol pe care nimic deocamdată nu-l putea împli.

Uriașul acum nu mai era, încetase de a mai fi, și tocmai acest groaznic de simplu adevăr nici mințile cele mai adânci nu-l puteau pricepe. Străjile de noapte dinspre Cumaes vesteau că violetul amurgului nu se stinge până în zori de flăcările pustietoarelor incendii dinspre limanuri ale hoardelor de huni; aceleași străji, de zi, vesteau că hoardele, ultimele valuri din marele ocean ce se frânsese în Apus la Câmpiile Catalaunice, strâng cercul pe zi ce trece.

Astăzi era cea mai scurtă noapte a anului și o adiere caldă și înmiresmată venea de la tufe de iasomie de pe malul Dunării. În tăcerea ce se lăsase în preajma Cetății de Pământ în noaptea neagră ca smoala, se putea ghici fluviul, jos, la poalele întăriturilor, doar după clipocitul depărtat al câte unui val care rupea tăcerea nopții. În poiană, pe chipurile îngândurate ale bărbaților, luminile făcliilor jucau în luminițe și umbre, ca însăși șovăiala și negurile din sufletele lor. Într-un colț, în rândurile femeilor de la Cetatea de Pământ, se șoptea din gură în gură că Valeria Messala, ghicitoarea, ar fi văzut pescăruși roșii ca focul, ieșind din apă; că la cotul Dunării, însăși umbra Uriașului s-ar fi zbatut în hohote de plâns. Erau strânși aici, la Poiana de la Cetatea de Pământ, cei doi frați albiți de ani ai Uriașului, bărbați deosebiți în vitejie și hotărâre, erau cei 12 capi ai ginților, coborâtoare din Crispîi, printre care Ștefan, bărbat cu pletele ninse de ani, dar cu înfățișarea dârză, impunătoare, era părintele Vasile de la Biserica Sfintei Fecioare de la Cetatea de Pământ, cu odăjdii trase în

fir de aur, erau conducători de cete bărboși, luptători cu chipuri aspre și priviri oțelite, erau starețul și călugării de la mănăstirea din Noviodunum, în haine cernite.

Fiecare tăcea, dar auzea deslușit întrebările și spaimile din sufletele celorlalți, aceleași ale fiecăruia. Cetatea de Pământ și așezările peste care se întinsese apărător brațul Uriașului, erau amenințate de huni. O parte însemnată din puterea cetății, luptătorii conduși de Gelu, fiul din căsătorie al Uriașului, se aflau departe. Vor putea ei să străbată inelul de foc și fier al hunilor, spre a salva Cetatea, acum mai ales când Uriașul nu mai era? Gelu și ceata lui erau așteptați la Cetatea de Pământ clipă de clipă, dar întoarcerea lor întârzia. Va mai putea supraviețui cetatea acum când hunii își așezaseră bivouacurile în delta marelui fluviu și așezaseră străji înaintate întărite de călărime în însuși cotul de pământ prelungit către miazănoapte ce-l formează Dunărea la răsărit de Dinogetia? Cum vor trece corăbierii de la Marea cea mare pe gurile fluviului către cetățile și coloniile de la Dinogetia și Arrubium, sau se vor sufoca gătuți de călăreții huni în cotul de la răsărit de Dinogetia? Singur, întins pe patul de trunchiuri de stejar, chipul frumos al Uriașului, înmărmurit, cu trăsături bombate, puternice, privea dârz și neabătut în sus, într-o expresie de putere și bărbăție supraomenești.

-Uitați-l, izbucni Nicanor, spiritul lui cel mare s-a dăltuit pe vecie pe sfânta lui humă! A învins moartea și zeii potrivnici pe care-i sfidează. Să se plece moartea și zeii în fața acestui bărbat neînvins. Priviți-l, el, Uriașul ne apără chiar și după moarte. Spuneți-mi care ar fi omul, care ar cuteza să se apropie să-i facă vreun rău, lui sau nouă a lor săi? Chipul lui l-ar opri pe loc și l-ar nimici pe dată cum ar îndrăzni să-i treacă gândul nelegiuit prin minte.

Ștefan, bărbat dârz, cu pletele ninse de ani, se apropie de Nicanor și cu glasul scăzut de durere dar mândru, zise: -Priviți-i chipul de pe care moartea nu a putut șterge nicidecum forța și voința-i neclintită. Spuneți-mi, care ar fi bărbatul care ar îndrăzni să i se opună?

Femeile izbucniră în plâns, în timp ce bărbații, oșteni cu fețe aspre, deprinși cu suferințele și moartea, se lăsară cu capetele plecate, în genunchi. În tăcerea desăvârșită, întretăiată doar de bocetele femeilor, se ridică deodată, cu obrajii îmbujorați, Antoniu cel tânăr, nepotul de soră al Uriașului, care biruindu-și sfiala se apropie cu hotărâre de patul din trunchiuri de stejar pe care zăcea Uriașul și după ce-i sărută cu evlavie mâna, își ridică dârz ochii înlăcrămați și zise:

-Și voința lui neclintită a fost zdrobirea hunilor și

redobândirea grabnică a cotelui Dunării de la răsărit de Dinogetia. Se iscă rumoare. Bărbații îngenuncheați în primele rânduri se ridicară și înconjurară grabnic patul din trunchiuri de stejar pe care zăcea Uriașul. Se plecau să-i sărute mâna, în vreme ce alții își descingeau grăbiți săbiile și-și încrucișau lamele lor scânteietoare la lumina făcliilor, pe trupul Uriașului. Alții din spate, soseau neîncetat, luând mereu locul celor din față, ce se trăgeau tăcuți în șiruri, șiruri, umplând plaiul și valea de lângă Cetatea de Pământ. Triști, ochii lui Nicanor, care se trăsese sub un stejar bătrân de la marginea poienii, priveau această tristă procesiune, ce le fusese atât de neașteptat venit s-o vadă. Întors abia de două zile din strălucitul Bizanț, pe care-l părăsise numai cu o săptămână în urmă, urcat voios la bordul ușoarei trireme ce avea să-l aducă pe țărmurile Sciției Minor, Nicanor nici nu putea bănuî în ce ciudată și misterioasă înlănțuire de evenimente avea să regizeze soarta întoarcerea sa pe țărmurile sălbatici și triști ai copilăriei sale de la Istru. Fiu al unei roabe frumoase din ținuturile de peste pădurile munților Carpați, (unde apune seara, dincolo de crestele albastre soarele), roabă prădată și vândută de huni în cetate la Arrubium, cumpărată și liberată de către Uriaș, ea îl adusese pe lume pe Nicanor rod al acestei nelegiuite însoțiri. Uriașul, om de dreaptă cumpănă între sfaturile minții și îndemnul inimii, înconjurase această odraslă de toată tainica sa, dar simțită de către copil, dragoste.

Poate limpezimea minții și iuțea inimii le simțea Uriașul în acest copil ale sale, poate firea-i prea simțitoare cu făptura înaltă și delicată de fecioară frumoasă, prea firavă într-un veac crud și războinic, unite cu starea lui nedreaptă de copil al nimănui, îi trezeau Uriașului mai multă dragoste și ocrotire pentru acest fiu. Iar dragostea Uriașului, îngrădită de interesele ginții, răbufnea caldă față de acest copil în clipe de taină, îndelung strânsă și chinuită în inima-i de părinte.

Din tragedă adolescență, Nicanor fusese trimis la școlile înalte din Bizanț, poate din pricina tragerii ce-o arăta din fire la cugetare și înțelegerea lucrurilor, dar mai cu seamă din pricina situației sale grele de copil fără drepturi, în sânul ginții Crispia și în familia Uriașului. Întors din Bizanț, Nicanor găsi porțile Cetății de Pământ de la Cotel Istrului, cernite de lungi zăbrani negre.

Cu două zile mai înainte, Uriașul în pofida anilor săi mulți și a sfaturilor tuturor, se aruncase vijelios pe cel mai sălbatic armăsar din herghelia neîmblânzită din stepă. O clipă, două... și Uriașul într-o încordare supraomenească părea că a supus armăsarul crâncen, ce aruncase însângerați de pe coama-i pe cei mai tineri și vajnici călăreți. Calul se îndreaptă în galop vijelios, supus, sub trupul încordat al Uriașului, către colnicul pe care se zărește Cetatea de Pământ. Răsună urale... Cu pieptul scos înainte, cu fruntea sus, cu tâmpile albe de pe care i se scurg picuri grei de sudoare, cu privirea mândră, Uriașul se îndreaptă către Cetate. Apoi... Apoi, calul sălbatec se ridică brusc pe picioarele dindărăt, mușchii săi se încordează fibră cu fibră, într-o clipită se aruncă

nebunește cu gâtul în jos ca un arc destins, se sloboade într-un galop vijelios ca un fulger...

Uriașul zace în țărână într-un nor de colb, cu dăre de sânge la colțurile gurii, cu răsuflarea tăiată. E mort. Ba nu... Uriașul se ridică drept și galbin la față, sprijinindu-se de ceilalți, merge pe picioarele lui, în zare, la Cetatea de Pământ. —Uriașul nu e om, nu e om... Uriașul e leu, strigă bucuroși cu lacrimile svântate pe obraz, nepoții săi, războinicii tineri din jurul său.

Două zile a mai trăit Uriașul la Cetatea de Pământ, galbin, drept, fără să scoată nici un suspin.

—Se apropie hunii, vesteau străjile. Uriașul, galbin, drept, aduna la sfat conducătorii de cete, războinicii, întărea ținuturile de la margine; apoi privea în zare spre Carpați ce se zăreau în amurg și aștepta îndelung, clipă de clipă, frământat, neliniștit de soarta Cetății, simțind cum puterile îl părăsesc, întoarcerea lui Gelu, tânăr, cu oastea sa. A murit singur, în zorii zilei când avea să sosească Nicanor, cu ochii către Dunăre, cu o lacrimă în colțul lor, cu inima arsă de dor, cândă către triremele ce despicau valurile de la Marea cea Mare.

În poiana largă de la cetatea de Pământ, glasurile trăgănate ale clericilor se subțiază, se pierd pe mai multe voci, apoi se adună tunător, înfricoșător, se amestecă cu fumul de tămâie, cu răsuflarea grea a mulțimii, cu mirosul florilor veștede și izbucnesc amenințător, straniu, în Veșnica Pomenire.

Cu capetele plecate, cu ochii în pământ, oștenii falnici, capii ginților, solii cetăților de pe Dunăre, privesc în jos smeriți. Singuri, ochii lui Nicanor ard ciudat, ca un foc mistuitor. Ce înseamnă a fi și a nu fi? Unde este el acum? Andrei, tânărul călugăr de alături, tovarășul din copilărie al lui Nicanor, îl privește uimit, cu ochi mari, însetați de adevăr.

Pe patul de trunchiuri de stejar, chipul puternic al Uriașului, privește senin și străin, orb, la liniștea bolții înstelate. Glasurile joase, trăgănate, ale preoților, însoțite de cântările cu voci înalte, ascuțite, ale corului de la mănăstirea din Arrubium, acoperă, înăbușe totul și se pierd departe în noaptea tăcută, la vietățile pământului de pe celălalt mal al Istrului poate, ca un zumzet ciudat, straniu, de pe altă lume.

—Am crezut în Zeus, am fost un platonician la Academia de la Atena, Andrei, am cutreerat agorele platoniciene din Attica și din Peloponez și din Corint, în căutarea adevărului...

Dar adevărul unde este? Dacă spiritul lui mare ar exista, ce lanțuri ar mai putea tăia legături de dragoste, atât de puternice între el și fiul lui? Pe clipă, Uriașul, înfruntând ca Prometeu orice blestem, le-ar rupe măcar pentru o singură clipă. Cum, dintr-o viață de luptă, de dragoste, de gânduri, nu mai rămâne nimic, nimic, nici cât cenușa de pe urma focului barbarilor?

Blestemat atunci e omul și viața omenească! Blestemați să fie zeii și demonii, și toate creaturile Hadesului și ale Infernului, deopotrivă!

—Păcătuiești, Nicanor, îl privi înspăimântat călugărul Andrei.

—Sfârșamăți toate simulacrele, tună glasul lui 91

Nicanor, în vreme ce osanalele deslănțuite ale corului înăbușeau orice altă voce omenească, și ridicați chipul Zeului-Om! Cred într-unul singur Zeu, Prometeu, omul, tatăl meu care m-a creat!

Se asvârli amețit, cutremurat, de îndrăzneala gândirii lui, pe trunchiul de stejar, ca pe un crucifix, în vreme ce de pe fruntea înfierbântată, obosită, îi cădeau broboane mari de sudoare, amestecate cu lacrimi. Îl cuprinse amețeala; se făcea că îngeri și demoni ar fi năvălit pe porțile sparte ale Paradisului și Infernului și ar fi umplut poiana de la Cetatea de Pământ. În mijloc, patul de trunchiuri de stejar al Uriașului, cu Uriașul cu chipul măreț, se urcă, se urcă, în vreme ce îngerii, demonii, în osanale, rămân jos și dau slavă Zeului-Om, Prometeu. Apoi totul se depărtează, se depărtează și dispăre. Peste făpturile obosite ale celor ce umpluseră poiana de la marginea Cetății de Pământ se lasă pacea nopții. Pe margini s-au aciuiat în șiruri dese carele celor veniți de departe și femeile și copiii au ațipit în tihna grea a nopții; vitele dezlegate suflau greu și cald și pe ierburile dogorite ale pământului începuse a se așterne roua proaspătă. Nicanor se simte deodată nespus de singur și de părăsit. Își amintește de Maria Villara, grecoica. Îi vede fața brună și ochii negri adânci și plini de taină, cu licăriri din adâncuri, ca valurile Bosforului noaptea. E pe țărmurile Cornului de Aur, noaptea, și o căldură de primăvară, nespus de proaspătă și gingașă, îi învaluipe inima.

Într-o grădină, între tufe de aloes și smochini în floare, la cântec de harfe și alăute, stă cu prietenii la masă. Alături o ține de mână, nespus de gingașă, pe Maria. Deodată, pe bolta înstelată, o stea se desprinde dintre celelalte ca un fulger. Asta e soarta mea, Maria, i-o arată gingașei iubite. Sunt o stea călătoare printre ceilalți oameni. În față i se desfășoară sub copitele cămilelor nesfârșitele nisipuri arzătoare ale Arabiei, apoi caravanele străbat Persia cu bogățiile nenumărate, iată-l ajuns în sfârșit la Gange, caută înfrigorat adevărul, îi caută umil pe înțelepții Indiei.

-Mă vei aștepta, Maria, până mă voi întoarce din necunoscutul Chitai? Maria izbucnește în hohote de plâns. Când deschide ochii, Nicanor vede la căpătâiul său figura trasă, îngrijorată, a lulei, mama sa. -Bea, copile, îi întinde o băutură de buruieni întăritoare.

În mijlocul poienii, la lumina tremurătoare a făcliilor, ce se resfrângea pe chipul galben al Uriașului, la căpătâiul său, Valeria Messala, în strai negru, cerceta adâncită viitorul în liniile din palmele bărbaților, în vreme ce femeile în strai cernit se tânguiau într-un cântec de moarte, liniștit, melodios, plin de toată tristețea sfârșitului. Ce caută el, Nicanor, pe țărmurile sălbatici ai Istrului?

Trebuie să-și lege soarta de soarta mamei sale, străină în sânul ginții Crispia. Altminteri ar fi un laș. Trebuie să fie un stoic. Ah, cum soarta, cum moartea tatălui său, a sfârșit într-o clipită toată plăsmuirea trudită și îndelungă de vis a vieții sale!

Doi ochi mari albaștri de copil îl privesc limpede și stăruitor. E o fată înăltuță și gingașă, cu două cozi lungi castanii pe iia albă, cu un chip nespus de dulce.

-E Iliuța, fata judelui Călian, îi spune bucuroasă

maică-sa și privește cu dragoste și înțeles la fată.

La făcliile de la căpătâiul mortului, Valeria Messala se trudește să dezlege înțelesurile viitorului în palmele și pe chipurile cu ochii înfrigurați ale bărbaților. Cine va duce mai departe pe umerii săi soarta Cetății? A fost adus animalul sacrificat, în măruntaiele căruia Valeria Messala cercetează larii pentru viitorul Cetății. Toți ochii o urmăresc înfrigurați. La marginea poienii se aude tropot vijelios de copite și doi călăreți pe cai înspumegați se apropie în goană.

-Venim de la Cumaes și aducem veste că oastea lui Gelu nu se arată. La Cumaes hunii au spart străjile și se apropie! Celălalt călăreț, cu brațul însângerat, cu ochii arzând, cade pe oblâncul șelei.

Iulia, privind către zorile sângerii, îi întinde scutul lui Nicanor: -Te luptă, copile!

Bărbații, în frunte cu Ștefan, cu Antoniu cel tânăr, cu ceilalți capi ai ginților, își încing înfrigurați săbiile și se reped după cai.

La marginea poienii, într-un car, se deșteaptă deodată un copilaș și privește către cerul pe care o pată sângerie se lățește din ce în ce către miazănoapte.

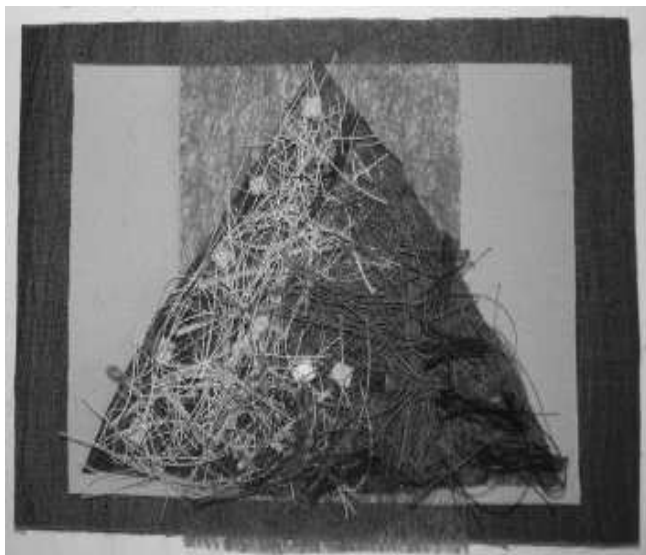
-Uite zorii, mamă! Răsare soarele!

-Vin hunii, vin hunii!

Printre șirurile dese de care, trec pâlcuri, pâlcuri, bărbații la luptă. La cele patru colțuri ale cetății, străjerii vestesc din goarne apărarea. Șuvoiul înspăimântat de femei și copii, crește din ce în ce, se îndeasă să-l cuprindă, grăbit, neîncăpătoare, poarta de la Cetatea de Pământ. O adiere rece, prevestitoare a dimineții, împrăștiind fulgi rari de cenușă, se lasă peste Cetatea de Pământ. La o margine a șirului de care, în vreme ce străjerii urcați pe ziduri vestesc primejdia, copilașul rămas singur, plânge: -Uite, mamă, soarele!

Se ridicau în beznă, de la miazănoapte și de la răsărit, peste ținuturile de la Dunăre și Carpați, zorile sângerii ale veacului de mijloc.

Singur, întins pe patul de trunchiuri de stejar, chipul înmărmurit al Uriașului, pe care se așterneau fulgi de cenușă chip cu trăsăturile bombate, puternice, privea dârz și neabătut, încremenit într-o expresie de putere și bărbăție supraomenești.



În cele câteva zile petrecute la Cluj, cât a durat admiterea, am descoperit prea puțin orașul de care m-am legat atât de mult, la care mai târziu mă gândeam tot timpul când viața m-a împins pe alte țărâmurii. Țin să precizez că am fost cazat la Casa Învățătorilor gratuit, pe motiv că sunt fiu de învățător, ceea ce l-a bucurat pe tatăl meu, care la revenirea mea acasă mi a mărturisit că se bucură fiindcă ani de zile i s-au retras ceva bani pentru acest așezământ. De la fereastra camerei unde am dormit câteva zile, orientată către cartierul Andrei Mureșanu, am descoperit pentru prima dată în viață un microcartier al plăcerilor, un fel de „place Pigalle”, unde se etalau cele ce ofereau așa ceva, cu o generozitate incredibilă. Cum trec pe acolo zilnic, acum cu catedrala greco-catolică neterminată, mă gândesc dacă această continuă amânare nu cumva ar fi rezultatul unor blesteme făcute de fostele locatari ale acestui loc. Cum nu cred în așa ceva, continui să rămân optimist că până la urmă se va încheia construcția spre mândria tuturor clujenilor și nu numai a celor uniți cu Roma. Dacă aș fi primarul municipiului aș repeta, mergând pe un drum deschis de Ateneu, „Dați un leu, cu îndrăzneală... pentru Catedrală”.

Cum arăta orașul? La început, încă din gară și apoi străbătând artera principală spre centrul orașului, actuala stradă Horea, când în 1949 urmele aduse de dezastrul războiului erau încă vizibile, m-am cutremurat la gândul că eu însumi am trăit spaimele acestuia; treptat am descoperit farmecul și bucuria de a trăi în acest oraș. Am înregistrat pe rând tot ceea ce această mare urbe îmi oferea față de Dumbrăveni: mai întâi Universitatea, apoi Biblioteca Universitară, Teatrul și Opera, Grădina Botanică, cinematografele etc. La cursuri ne-am apropiat la început cu oarece teamă de profesorii noștri: literatura veche, cu profesorul Dumitru Macrea, un om de o bunătate rară, deși mai puțin specializat în acest domeniu, am intuit în el, ca și în lecțiile sale, marele specialist în teme atât de diversificate ale limbii române;

Momente dintr-un traseu existențial (II)



Convorbiri cu
prof. univ. Octavian Șchiu

literatura română modernă, în realitate Epoca luminilor în literatura română, cu distinsul și eruditul profesor Dumitru Popovici, a cărui erudiție te cutremura după ce-l ascultai și-ți dădea mari emoții la orice întâlnire; mai târziu, în anul următor, Ion Breazu, un om minunat, excepțional specialist în literatura ardeleană, pe care o predă cu sufletul său atât de generos ca nimeni altul; profesorul Ștefan Pașca, elevul harnic și sânguinos al lui Sextil Pușcariu, cu rarul dar de a te introduce în tainele formării limbii române și a istoricului acesteia; la Slavistică, un domeniu ceva mai arid, ne-a cuprins de admirație competența extraordinară a academicianului Emil Petrovici, care prin farmecul, erudiția și puterea de a te acapara, adeseori și cu ușoare paranteze vesele cum s-a întâmplat la un seminar, poate examen să fi fost, ne a făcut să râdem în hohote atunci când una dintre colegele noastre, printr-o ușoară scăpare a ordinei firești a pronumelui demonstrativ în slava veche, a fost întreruptă, cu rugămintea „fără mătateză”, domnișoară, adică

metateză. Pe cei mai tineri, Iosif Pervain, Liviu Onu, Ioan Pătruț, i-am descoperit cu bucurie la început, fiind parcă mai apropiați de noi, în special în cadrul seminariilor, apoi și la lecțiile lor susținute încă de elanurile tinereții. Pentru puțină destindere, precizez că predarea limbii ruse, în conformitate cu noua lege a învățământului, se predă la toate specialitățile în primii doi ani de studiu și în lipsa unor cadre specializate se petreceau uneori chiar scene de ilaritate. La grupa din care făceam parte, Maria Chirilovna Artamazova, o ființă foarte agreabilă de altfel, ne-a obișnuit cu un sistem foarte original de a reține relația dintre unele verbe, înfrățite spunea ea, prin schimbarea sensului unuia dintre acestea, prin simpla înlocuire a prefixului, situație prezentă de altfel și în limba română, ca exemplu *a deschide* și *a închide*, dar nostimada consta în faptul că profesoara ne scotea din bancă pe câțiva dintre noi, între care eu nu puteam să lipsesc fiindcă statura mea mă obliga să ocup un loc într-o bancă la îndemâna ei, să închidem și apoi să deschidem ușa sau fereastra. Și mai concret am reținut problema aspectului perfectiv și imperfectiv al verbului în limba rusă prin verbul a săruta, *țalavati* și *pazalavati*, prin sărutul direct pe față sau buze și cel pe care intenționăm să-l facem prin apropierea primelor trei degete de la mâna dreaptă la gură și apoi îndreptarea acestora spre o persoană fără intenții de a perfectă acțiunea. Pe parcursul colaborării noastre mai ales când ne învăța să cântăm în limba rusă sau să recităm în această limbă, am aflat că în prima ei tinerețe a fost balerină la celebrul Teatrul de operă și balet din Sanktpetersburg, că a fugit de acolo în timpul marei revoluții din octombrie, ajungând din pricina revoluționarilor până undeva în America latină, unde a rămas până în momentul când, în timpul celui de al doilea război mondial, armata germană și cu aliații au ajuns până la zidul Leningradului. Cu convingerea că vor putea să-și revadă orașul s-au întors în Europa, au ajuns în 93

România dar n-au putut merge mai departe și până la urmă s-au hotărât să rămână la noi. Avea în ea nostalgia teatrului, și prin ceea ce relatam mai sus dar și prin unele texte dramatizate; unul dintre acestea, *Rubla și dolarul*, dolarul a fost interpretat de un coleg de la Limba rusă, devenit mai târziu profesor la Facultatea de științe economice, înalt, blond, cu aspect de atlet, iar eu, micuț, slab dar cu talent am interpretat rolul „sărmanului dolar”. Sceneta a fost interpretată în limba rusă, s-a bucurat de succes, chiar și în situația în care am interpretat un rol negativ.

Universitatea se întorsese din refugiu, de la Sibiu. Acolo, funcționase un Cerc literar studențesc și o formație de teatru, în care activaseră studențieminenți. Cum s-au reactivat, revenind la Cluj, aceste activități? Știu că ați optat pentru formarea de teatru. În primul meu an de studenție, tot la Filologie, v-am văzut jucând în câteva spectacole. De mare succes a fost *O scrisoare pierdută* (împreună cu Ion Vlad) și *Cerere în căsătorie*, din repertoriul clasic rus. Cum s-a pus pe picioare acea trupă studențească de teatru? Cum activa ea?

Pasiunea mea pentru teatru s-a evidențiat cu multă, multă vreme înainte și dacă îmi răscolesc bine memoria cred că am pășit pe scenă chiar din clasa I primară, poate să mai fi fost încă la grădiniță. Tatăl meu, despre care ți-am vorbit deja, între multele obligații și preocupări o avea și pe cea a teatrului; pune în scenă mici piese în care eu însumi am fost distribuit în mai multe rânduri. Îmi amintesc mai ales de una dintre acestea, despre o biată mamă, cu mai mulți copii, chinuți de un soț bețiv și scandalagiu, în care aveam de rostit două sau trei replici scurte, pe una dintre acestea am reținut o cu exactitate „mămucă, mămucă mi-e foame!”, pentru care am fost chiar aplaudat. Cu surorile și fratele mai mic îmi plăcea să-mi imaginez pe lângă lecții demonstrative, făcând pe învățătorul și mici scenete în care fiecăruia îi revenea un anumit rol din lumea animalelor

și păsărilor și erau puși să se exprime în limbajul acestor vietăți. Poți să-ți imaginezi ce ieșea de aici, ori și cum era un spectacol foarte amuzant. Pasiunea s-a evidențiat cu mai multă pregnanță, așa cum ai reținut probabil, și, într-un fel, era firesc să fie demonstrată și în Facultate. Dornic de a fi în mijlocul celor ce erau pasionați încă din liceu m-am înscris în corul Universității unde, surpriză, l-am întâlnit pe profesorul Felea, adică pe cel care cu mai mulți ani în urmă conducea formația corală din Dumbrăveni, era la începutul carierei sale, unde printre participanți se găseau două dintre surorile mele. Apoi, destul de repede, am devenit pentru o lungă perioadă membru al formației de teatru a Universității al cărui suflet a fost pentru multă vreme actorul Miluță Lapteș și care m-a distribuit, din nou, în rolul principal în cele două piese ale lui Cehov, *Jubileul* și *Cerere în căsătorie*, triumful l-a adus *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale. Dar să detaliez puțin!

De la profesorul Ion Breazu, dar și de la alții, între care am reținut mai ales pe Dumitru Petruțiu, de la Biblioteca Centrală Universitară, am auzit de succesele înregistrate de studenții Universității clujene, în refugiu la Sibiu, cu *O scrisoare pierdută*, și se discuta destul de mult de reluarea acestui spectacol, în distribuție sibiană, de data aceasta la Cluj, cu atât mai mult cu cât cei mai mulți dintre interpreți erau din nou clujeni (Dumitru Petruțiu, amintit mai înainte, apoi Nicolae Pârvu, profesor la Pedagogie, Eta Boeriu, profesoară la Conservator, o Zoe de toată frumusețea, și mai mulți medici, ce fuseseră și ei ca studenți refugiați la Sibiu, profesorul Crișan Mircioiu, recent plecat dintre noi, doctorul Lucaciu, doctorul Jeleru și alții. Cu ajutorul soțului Anișoarei Potroacă, un regizor din școala lui Sică Alexandrescu, s-a pus în scenă paralel cu cei ce jucaseră la Sibiu, într-o distribuție nouă, a studenților, o nouă montare iar pentru găsirea acestora s-a apelat în primul rând la filologi. Așa se explică că o bună parte dintre interpreți au fost elevii profesorului Ion Breazu, care a și participat la câteva repetiții iar la

premieră, ce a avut loc în sala mare a Casei Universitarilor, în rândul întâi se găsea întreaga familie Breazu, soț, soție și unicul lor fiu, Dorin.

După premiera capodoperei lui Caragiale, am asistat la prezentarea unui referat și a două coreferate închinat *Scrisorii pierdute*, în care profesorul, odată cu reînnoirea felicitărilor adresate „artiștilor”, ne-a rugat pe cei care am contribuit la realizarea spectacolului, să încercăm să explicăm cum am reușit „să intrăm atât de bine în pielea personajelor interpretate”. Nu peste mult cu ocazia mărtisorului, 1 martie, a fost oferit interpreților câte un mărtisor de către redactorii suplimentului umoristic *Cactus al Gazetei de perete* a Facultății. Sufletul acestui supliment a fost studentul, apoi colegul nostru de catedră, secondat de colegul Tiberiu Boșcariu, Leon Baconski. În fața Gazetei, mai precis în fața suplimentului umoristic, s-au strâns o mulțime de studenți, dar și cadre didactice, printre ele și Profesorul, și se minunau cu toții de inventivitatea dar mai ales talentul celor care ne-au oferit „mărtisoarele”: o farfurie cu brânză (Farfuridi și Brânzovenescu); Ion Vlad și Octavian Șchiau; o sticlă cu țarie (Cetățeanul turmentat); Constantin Guran; o pungă cu bani – remunerație multă (Pristanda); Ovidiu Ivășcoiu; câteva scrisori de dragoste (Zoe); Lidia Șerdeanu, una dintre cele mai frumoase fete ale Filologiei clujene de atunci.

Activitatea echipei de teatru, mai ales după ce am înregistrat succesul enorm în prezentarea *Scrisorii pierdute*, a continuat multă vreme, sub supravegherea permanentă și plină de dăruire a lui Miluță Lapteș, cu mai multe spectacole, reluând piesele lui Cehov, dar și noi piese ca *Titanic vals* a lui Tudor Mușatescu, dar succesul cel mai mare l-am avut cu *Căsătoria* lui Gogol, în care am interpretat rolul principal deținut de Podkoliosin. Mai mulți ani am susținut spectacole la Casa Universitarilor și apoi numeroase turnee în toată țara. Peste tot eram așteptați și răsplătiți cu aplauze furtunoase.

După examenul de absolvire, fostul bacalaureat, ați ajuns asistent la Facultate, la Catedra de literatură română, ați avut șansa să rămâneți la Cluj, ce a însemnat pentru dumneavoastră aceasta, practic ce ați făcut până la plecarea la Berlin? Cum ați ajuns să vă desfășurați activitatea în capitala Republicii Democrate Germane și ce avantaje presupunea susținerea unui asemenea lectorat în străinătate?

Vara anului 1953. Pe măsură ce mă apropiam de sfârșitul studiilor, ideea de a ajunge profesor la celebrul liceu „Papiu Ilarian” din Târgu Mureș se contura tot mai mult. Ea se fixase încă din clasele primare, când, având un frate care era elev acolo, pe care l-am vizitat în câteva rânduri, împreună cu tatăl meu, m-a impresionat în primul rând clădirea dar și ceea ce am văzut și observat în interiorul ei: curățenie, ordine desăvârșită. Aceste vizite au constituit pentru tatăl meu, format în Preparandia Blajului, un prilej de a-mi mărturisi cu toată sinceritatea că s-ar bucura enorm să mă dedic carierei didactice, să mă fac profesor și astfel să ajung să profez la Târgu Mureș. Eram de acum profesor și cum pe atunci nu se făceau repartizări în producție, ajungând în ultima mea vacanță de student în satul meu de baștină, de pe Târnava Mică, nu departe de orașul visat, în una din zile mi-am luat îndrăzneala de a trece o vale, cea a Nirajului, și două dealuri, pentru a ajunge acolo, direct în cabinetul directorului Liceului, profesorul Jovmir, un om cam dificil și ursuz, îmi spuneau unii, dar care s-a lăsat cucerit de pledoaria mea și mi-a spus în final că are pentru mine o catedră liberă la limba română. Bucurie mare, dar și mai mare a fost bucuria când, revenind în sat, tata mi-a întins un plic din partea Universității clujene prin care eram numit asistent la Catedra de literatură română. O mare, mult prea mare surpriză, la care nu mă așteptam! A doua zi am refăcut drumul până la Târgu Mureș, i-am comunicat directorului noua mea situație, s-a uitat la mine și mi-a spus: „Te felicit, băiete!” Am

avut întotdeauna convingerea că la această numire un cuvânt greu de spus, în primul rând, l-a avut profesorul Ion Breazu, șeful Catedrei, împreună cu colegii mei cei mai tineri din catedră, susținuți cu siguranță de profesoara Zoe Bugnariu și conferențiera Georgeta Munteanu. Cu un șef de catedră ca Ion Breazu, cu minunații mei colegi, primii doi ani au trecut pe neobservate fiind prins în îndepplinirea unor obligații într-un post în care, în afara unui seminar de literatură română veche, erau multe alte ore de făcut, de literatură pentru copii, apoi la Metodică, practica pedagogică etc. La îndemnul profesorului am acceptat să fac în plus o jumătate de normă la Facultatea muncitorească în vederea „strângerii relațiilor între cele două instituții (așa se cerea în adresa Ministerului!), dar, vai, cei de acolo, conduși de tovarășa Cozonac, m-au repartizat, din motive numai de ei știute, la Seral, care funcționa undeva lângă gară și astfel numai de așa ceva nu se putea vorbi, adică de „strângerea relațiilor”.

Au trecut doi ani și în septembrie 1955 a venit de la București, din Minister, o doamnă care era în căutarea unui viitor lector de limba română la Universitatea Humboldt din Berlin, dintre cadrele tinere din catedră, asistent sau lector. Condiția era să cunoști germana iar în cazul că această limbă este puțin stăpânită și suntem cunoscători ai limbii franceze, exista posibilitatea să pleci la Berlin. De față fiind și profesorul Breazu am afirmat că puțină germană știu și că franceza, din moment ce am studiat-o opt ani în liceu o stăpânesc bine, cu gândul fiind la orele de limba germană făcute de profesoara Elena Holom și, totodată, la profesorii mei de franceză, Nicolae Muscă mai ales. Pentru germană am avut câteva argumente, și de aceea îmi permit câteva precizări. Satul meu natal, Coroianmartin, se găsește, cum mai spuneam, pe valea Târnavei Mici, dar de-a lungul ei, uneori direct, alteori cu trimiteri prin văi mai mici, se găseau numeroase sate săsești, unul dintre acestea, Zagărul, avea o

întinsă fânață în hotarul comunei mele. În felul acesta, de copil am deprins ceva din săseasca lor dar ceva și din germana literară de la învățătorii sași, cu care tata avea relații dintre cele mai bune, care au mers până acolo încât în unele veri își trimiteau copiii la noi ca să învețe bine românește, în felul acesta aveau un bun câștigat, la care părinții lor țineau foarte mult. De la o astfel de atitudine mi-aș permite să mărturisesc cât de important este pentru mine că am deprins limba maghiară, într-o comună cu populație mixtă, la însușirea căreia tatăl nostru ne încuraja, el însuși stăpânea bine această limbă învățată în școlile Blajului, iar prin aceasta s-a impus foarte repede și iubii și de populația maghiară și de aici întrebarea, ce se va întâmpla cu tinerii maghiari care au fost izolați între zidurile unor școli unde românii nu vor pătrunde. O limbă cunoscută, te face să te simți acasă unde viața te a adus sau te duce. Întotdeauna, în drumurile mele spre sau dinspre Germania, ajungând în Ungaria m-am simțit și mă simt acasă! A fost o paranteză, bazată pe experiența mea de viață. Îndemnat de profesor și de doamna de la Minister (care în cadrul discuțiilor purtate a spus, printre altele, că la București n-a găsit pe cineva care să se descurce cât de cât în germană), am acceptat să merg la Berlin. Un gest regretat, fiindcă urma să plec într-un loc necunoscut, iar la Cluj păraseam un colectiv în care mă simteam excelent, până la urmă m-au liniștit, cei mai mulți dintre colegii și prietenii mei asigurându-mă că n-am nici o șansă să plec fiindcă acolo, la Berlin, va pleca cu siguranță cineva din București. N-a fost să fie așa! La începutul lunii noiembrie, exact în ziua de naștere a lui Mihail Sadoveanu, 5 noiembrie 1955 (o zi, cum se vede, ce nu poate fi uitată), descindeam în gara principală a Berlinului de Est (Ostbahnhof!), cu inima cât un purice și cu gândul la colectivul pe care l-am părăsit, într-o seară foarte frumoasă încă, toamna clujeană își mai păstra întreaga ei strălucire, când la restaurantul Modern, din inima Clujului, mi s-a oferit o masă de adio de întregul 95

colectiv al Catedrei, în frunte cu Profesorul (Bătrânul, cum îi spuneam în intimitatea noastră, deși avea doar 57 de ani, și mă întreb, când în curând fac 80 de ani, oare cum îmi spun mie tinerii astăzi?), între care, cei mai tineri, m-au condus până la gară. La despărțire, Profesorul m-a sfătuit să fac rost de cartea lui Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, publicată la Berna în 1954 și cum se întâmpla atunci la Cluj încă nu exista, fiindu-mi, astfel, sortit încă de pe atunci, într-un fel, ca la revenire, după trei ani, să fiu fixat pentru Literatură română veche, ceea ce s-a și întâmplat în toamna anului 1958, dar spre regretul tuturor Bătrânul profesor plecase într-o altă lume.

Cei trei ani petrecuți la Berlin (și Leipzig cu un an mai puțin, unde am făcut naveta săptămânal, până la venirea la Lipsa a profesorului Romul Munteanu), într-un oraș trist, plin încă de ruine, cu care m-am obișnuit în cele din urmă, au trecut prin strădania noilor mei colegi, rolul de seamă revenindu-i profesorului Werner Draeger, un excelent romanist dar tot așa de bun românist, care s-a purtat cu mine ca un părinte. Nu m-am considerat niciodată părăsit de colegii de la Cluj și aceasta datorită mai ales colegului și prietenului Mircea Zăciu, care mi-a răspuns la toate scrisorile cu multă regularitate și astfel am știut tot ce se petrece în primul rând la Catedră, la Universitate, în orașul meu pe care l-am părăsit, ba și la București sau în alte orașe unde ajungea. Am reținut de la început, după ce am fost introdus în realitățile noului meu loc de muncă, Institutul de Romanistică Berlin, ce mult au contat pentru mine mărturisirile mele cu cunoașterea limbii franceze, după ce opt ani de zile am studiat-o în Liceu, cu toate că la un moment dat, cred că în clasa a VI-a, profesorul Muscă ne-a părăsit și a venit în locul lui o profesoară al cărei nume Biurikov mă trimitea spre Rusia marii revoluții din octombrie, care vorbea o franceză exemplară, dar nu găsea întotdeauna corespondentul românesc al unor cuvinte

cum s-a întâmplat cu cuvântul *buduar*, când unul dintre colegii mei, fiu de cioban din zona Făgărașului, s-a grăbit să-i dea corespondentul românesc *budă*, ceea ce, firește, a produs o mare rumoare în clasă; cu calm, i-a mulțumit colegului, în franceza ei melodiosă (ne vorbea numai în franceză!), apreciind intervenția colegului cu „foarte bine, în franceză *buduar*, în română *budă*”. A fost o paranteză pentru a sublinia cât de importantă a fost pentru mine la început cunoașterea limbii franceze, pe care toți studenții romaniști erau obligați s-o cunoască în momentul în care au fost admiși la Institutul de acum și al meu. Mă foloseam de această limbă mai ales la grupa începătorilor, așa cum foarte repede am recurs și la limba germană, în care făceam progrese evidente chiar cu profesorul Werner Draeger, dar și studenții îmi săreau în ajutor. Nu mi-a fost deloc greu să mă acomodez rigorilor disciplinei germane, eu însumi fiind educat într-o familie cu atâția copii, unde a fi disciplinat și ordonat erau considerate ca ceva normal, așa cum a fost și în internatul de la Dumbrăveni. Am fost ajutat, în mai multe rânduri, de obligații ce mi le asumam, conștient că pentru acest motiv am fost trimis în Germania, să-mi fac cunoscută țara prin învățarea limbii române, chiar și în afara Institutului. Așa s-a întâmplat cu activitatea mea la așa numita „școală populară” ce funcționa pe lângă primăria Berlinului, la care veneau cei ce simțeau ceva pentru România sau aveau nevoie de limba română pentru a-și putea desfășura activitatea în condiții normale. Să mă limitez la câteva cazuri: o doamnă Wolters, de acum bătrână, a ajuns în România ca „domnișoară de onoare” pentru casa regală din București și a rămas la noi până la abolirea monarhiei, momentul cel mai tragic din viața ei. Cu toate acestea continua să păstreze o mare dragoste pentru români, motiv pentru care s-a înscris la cursurile mele și ca dovadă mi-a arătat mereu că ceasul ei (și cele de acasă, m-am convins!) merge în continuare

după ora României și că știe numeroase cântece românești, pe versuri de Eminescu, ca *Mai am un singur dor* sau *Pe lângă plopii fără soț*. Bucuros de ajutorul dat, unele ore de la numita școală populară se încheiau cu cântece. M-am convins atunci și am mulțumit din nou tatălui meu și profesorilor de muzică, dirijorilor pe care i-am avut în liceu dar și în studenție pentru că așa au rămas în memoria mea respectivele melodii. Altădată, am fost solicitat să-i învăț limba română pe chelnerii germani care urmau să lucreze la București în cadrul restaurantului Berlin, care urma să se deschidă, mergând până acolo când intuiau mici dialoguri ce puteau să aibă loc între ei și publicul consumator. Tot așa s-a întâmplat cu o grupă mai mare de muncitori calificați care urmau să se deplaseze undeva în Moldova, pare-mi-se la Roman, unde urma să se instaleze o fabrică de zahăr. Am dat aceste exemple pentru a înțelege cum mi-am privit eu obligațiile ce mi le-am asumat când am acceptat să merg la un lectorat de limba română. Am fost întotdeauna în stare să cobor la nivelul celor care mă solicitau, să fac totdeauna tot ceea ce mi se oferea pentru binele limbii, literaturii române, culturii, istoriei, geografiei țării noastre. Pe lângă orele efective să zic de la catedră, lungeam instruirea studenților mei în cadrul unor „serate românești”, mici excursii în comun, participări la spectacole de teatru, operă sau chiar și sportive. Ar mai fi multe de menționat, așa de pildă, cu ajutorul profesorului Draeger dar și al Ambasadei române de la Berlin, am susținut activizarea Bibliotecii „I. L. Caragiale”, deschisă la câțiva ani după consumarea centenarului, trezind studenților, și nu numai lor, un mare interes pentru bogata colecție de cărți ce se găsea acolo și prin dezvelirea unui bust al dramaturgului român, opera lui Constantin Baraschi. O concluzie parțială, fiindcă mai mult ca sigur voi reveni asupra șederii mele la Berlin, ea va fi întărită de celelalte popasuri germane, care, mărturisesc cu toată sinceritatea, s-au născut din experiența berlineză și nicidecum din altceva.

La întoarcere, ați fost fixat pe Literatura română veche, revenind, într-un fel, la ceea ce ați făcut înaintea episodului berlinez. Cine v-a îndrumat primii pași în această disciplină, pe cât de pasionantă pe atât de dificilă? Aveți contribuții de seamă în acest domeniu, spuneți-mi despre acestea.

După episodul Berlin (și Leipzig doi ani, ca navetist, cum ți-am mai spus, pe ruta Berlin Leipzig pe care o făceam cu un tren de mare viteză, la care se atașa câte un vagon cinema, în care puteam să văd mai ales filme sovietice, nu dintre cele mai atrăgătoare, dar care doreau să demonstreze cât de bine este în lagărul socialist), am revenit în vara anului 1958 la Cluj și la scurtă vreme mi-am reluat activitatea în cadrul Catedrei de literatură română, la conducerea căreia, în urma decesului profesorului Ion Breazu, a fost numit profesorul Iosif Pervain. Am intuit încă la plecare la Berlin, prin recomandarea ce mi s-a făcut pentru achiziționarea celebrei lucrări a lui Ernst Robert Curtius, că există unele intenții de a fi fixat pe literatura veche, mai ales că deja la numirea mea ca asistent, în septembrie 1955, am condus seminariile de literatură medievală românească (am folosit acest termen, apropo de E. Curtius), în care parcă totul mergea de la sine, fiind vorba de o promoție de excepție, din mijlocul căreia țășneau câteva mari valori, care mai apoi mi-au devenit colegi de Catedră sau cercetători de elită (mă gândesc la prima mea asistentă, după ce am devenit lector, Georgeta Antonescu, la Vasile Fanache, dar și la Ioana Anghel, Sabina Teiuș; ca să nu greșesc ar trebui să citez numele întregii serii, ceea ce ar însemna prea mult în cadrul acestui dialog). Student fiind, am avut norocul să împrumut de la un coleg clujean, Ionel Gheție, *Istoria* lui Nicolae Cartojan și trebuie să mărturisesc că cele două examene, cu profesorul Dumitru Macrea, la sfârșitul fiecărui semestru le-am promovat cu 10. Cursul propriu zis, după ce am devenit asistent, îl ținea colegul și prietenul Dumitru Pop, dar cum el

era, în același timp și titularul disciplinei de Folclor, probabil, printr-o înțelegere cu șeful Catedrei, mi l-au încredințat mie. Mitică, cum îi spuneam prietenii, mi-a dat, e adevărat, și propriul său curs, dar fiindcă avea un scris foarte mărunț, greu descifrabil, am apelat la textul tipărit al lui Cartojan, pe care-l cunoșteam din studenție, dar și la textele cronicarilor, din care începuseră să apară ediții foarte bune, cel mai mult m-a cucerit însă *Istoria literaturii române. Epoca veche* a lui Sextil Pușcariu, prin tonul ei atât de călduros și plin de înțelegere și dragoste față de această epocă atât de vitregită. A fost cea mai importantă lecție, pentru a ști cum să-i atragi pe studenți, pe care am primit-o de la Profesorul și Omul care a fost Sextil Pușcariu. Destul de repede încurajări am primit, poate nu-ți vine să crezi, de la George Călinescu, redactorul principal al primului volum din așa numitul *Tratat academic*, în care a intrat contribuția noastră (am pregătit-o împreună cu Georgeta Antonescu, căreia i se încredințase seminariile de la cursul meu), la capitolul *Literatură română în secolul al XVII-lea*, pe care a lăudat-o în plen cu ocazia discuțiilor avute pentru definitivarea volumului amintit. Treptat am început să public unele mici sau mai mari contribuții în revistele de specialitate sau de cultură, dar n-am avut niciodată dorința de a le strânge spre publicare într-un volum. Am considerat că cei interesați se pot duce la respectivele publicații, cu atât mai mult cu cât la un moment dat, după înscrierea la doctorat cu profesorul Iosif Pervain, cu o temă extrem de prețioasă, *Circulația vechii cărți românești în spațiul românesc*, m-am înfundat în arhive și în tot ceea ce se făcuse până atunci pentru respectiva temă și dacă n-aș fi avut curajul să mă opresc la un moment dat, realizând pe parcurs că de fapt va fi greu s-o duc singur la capăt, m-am oprit, am prezentat-o conducătorului, am susținut-o cu succes (am avut o comisie de mare elită, profesorii Al. Dima, I. C. Chițimia și Dan Simionescu) și am ajuns, în final,

s-o public cu titlul *Cărturari și cărți în spațiul românesc medieval*, Cluj, Dacia, 1978. Pregătind lecțiile ca și numeroasele comunicări ținute la unele sesiuni științifice, străduindu-mă să fiu la curent cu tot ceea ce s-a realizat important în domeniul literaturii române vechi m-am convins că aproape toți cercetătorii care s-au consacrat domeniului în care am intrat și eu, în general, nu l-au părăsit, cazul lui Nicolae Cartojan, I. C. Chițimia, Emil Turdeanu, Ștefan Ciobanu, Gheorghe Mihăilă, I. D. Lăudat, o excepție făcând Sextil Pușcariu, Nicolae Drăganu, și al altora, bineînțeles, în cele două situații, și cred că așa am rămas și eu, cu excepțiile în care viața m-a împins atunci, când în activitățile mele de docent, lector și apoi profesor, am fost pus în situația de a mă strădui să-mi părăsesc domeniul specializării mele, iar atunci când am revenit la Cluj a trebuit să depun eforturi pentru a fi la zi cu tot ceea ce s-a realizat, în absența mea, pentru epoca căreia m-am consacrat. Simt nevoia să deschid o paranteză cu privire la titlul de docent (Gastdocent) primit la Berlin. Eram asistent la Cluj iar acolo când, fiind condus la secretarul de stat cu problemele învățământului superior, mi s-a comunicat titlul, m-am arătat de-a dreptul surprins la tinerețea și titlul cu care venisem din țară. Mi s-a răspuns simplu: „Domnule Șchiau, vrem să vă simțiți bine la noi”. În 1955 R. D. G. era complet izolată de lume, avea relații doar cu țările socialiste, bineînțeles în primul rând cu Uniunea Sovietică, de aceea reprezentanții ei se găseau pretutindeni și atunci, când se iveau rarele ocazii de a avea pe altcineva, depuneau eforturi să ne simțim foarte bine. Dar să revin la specialitatea mea din țară, literatura veche n-am părăsit-o niciodată, publicând din când în când recenzii, articole, chiar studii în colaborare și, urmărind îndeaproape activitatea marilor specialiști ai domeniului, am reținut că și aceștia cultivau colaborările. Printre altele, mai târziu, am semnat alături de fosta mea asistentă, devenită foarte bună specialistă, două volume, *Istoria* 97

literaturii române. Epoca veche, respectiv Epoca modernă, și tot așa s-a întâmplat cu *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie des origines à la fin du XVIII^e siècle* a lui Nicolae Drăganu, din 1938, care a rămas multă vreme numai în această limbă până în 2003 când, în colaborare cu Eugen Pavel, fostul meu student, cercetătorul pasionat de astăzi, a apărut la Clusium ediția în limba română, tradusă de însuși autorul ei. Trebuie să mărturisesc că a fost o obligație de onoare să văd varianta română publicată fiindcă cu mulți ani înainte doamna Pia Gradea, fiica profesorului, mi-a dăruit mie manuscrisul în limba română iar eu, la rândul meu, după publicare, l-am depus la arhiva Institutului de Lingvistică și Istorie Literară: "Sextil Pușcariu" din orașul nostru. Fiind vorba de colaborări simt nevoia să amintesc aici și pe cea pe care am avut-o și o am din nou,

în zilele acestea, cu Livia Both (prietena noastră de astăzi și soția bunului nostru prieten Nicolae Both, pe care-l regretăm profund), care a prezentat o excelentă lucrare de diplomă cu *Istoria sfintei beserici a Șcheilor Brașovului*, concretizată într-o ediție în 1969 și acum finalizăm cea de-a doua ediție care urmează să apară în curând; altă colaborare am avut cu o altă studentă, Cornelia Bătrânca, de care în momentul de față nu mai știu nimic, care a transcris, tot pentru o lucrare de diplomă, traducerea în limba germană de către Mite Kremnitz a *Scrisorii pierdute* a lui Caragiale, făcută, după opinia mea, într-o strânsă colaborare cu dramaturgul la Berlin, care s-a concretizat într-o ediție 2002, publicată la București, la Editura „România Press” în colaborare cu fostul meu student Matei Gavril, Matei Albastru, cum obișnuia să semneze.

Cum se vede, am cultivat destul de mult colaborările și în scris, dar în același timp și prin multe mele funcții, pe care nu le-am dorit, dar pe care le-am îndeplinit în mare armonie, ce se datorează acestei modestii și bonomii ce le am în mine: prodecan (1967-1969), decan (1976-1984), directorul Institutului de Lingvistică și Istorie Literară (1976-1990), șeful Catedrei de filologie la Universitatea din Alba Iulia (1995-2002). Dacă mă gândesc ceea ce am bun în mine se datorează în bună măsură unei totale încrederi ce o acord celor cu care ajung în contact, câștigată încă din copilărie, când, după moartea mamei, rămas doar cu tata la început, întregul sat mă lua în brațe, statura mea le permitea așa ceva, mă răsfăța, mă îmbrățișa și așa am ajuns, poate, să-i privesc cu multă încredere și chiar să-i iubesc, pe cei din preajma mea.

Călina Trifan

DACĂ AM ȘTI

Dacă am ști să vorbim unii cu alții vorbele goale n-ar avea ecou mai multe decât ne-a spus tăcerea care s-a lăsat grea și de neîndurat nimeni nu ne poate spune ceea ce-am perceput într-o clipă ne-a apropiat ca pe niște siamezi

dificilă muncă mai e și tăcerea cu atât mai mult acum când bătăile inimii au organizat flagrantul.

DURERI DE CAP

E pretutindeni dar niciodată acolo unde suntem noi fiindcă toți o plac tuturor și fiecărui în parte în odăile intimității e necredincioasă precipitați

o căutăm la o margine de pădure în patul presărat cu petale de trandafir în ochii blânzi pe insulele canare ca până la urmă să nu ne-alegem cu nimic
ce noroc că de prisos e totul în afară febrei ce ne-a dat dureri de cap și oarba credință că există fericire pe lumea asta
dacă nu-ți iei zi de odihnă și nu stai cu mâinile în sân e ca și în mâinile tale.

PREAVIZ

În acea zi lumina a intrat pe o ușă și a ieșit pe alta căutându-și de drum abătută.

VIITOR

Gândul meu ca o mină clipa fragmentează și orizontul se-adâncește mereu.

(urmare din pag. 80)

sub egida Muzeului Etnografic al Moldovei, a unui impunător volum omagial: *In honorem Prof. univ. dr. Ion H. Ciubotaru*, lansat la Iași,

în cadrul unei manifestări academice de neuitat, în ziua de 8 mai a.c.

Îi dorim și noi reputatului profesor și cercetător Ion H.

Ciubotaru, om și prieten de rară noblețe sufletească, viață îndelungată, cu realizarea a cât mai multe din numeroasele sale proiecte științifice și editoriale.



Patru decenii în căutarea lui Eliade

Recenta carte publicată de profesorul și criticul literar Cornel Ungureanu, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade* (Cartea Românească, București, 2010), nu a trecut neobservată de critica din țară. Paul Cernat scrie în cronică sa din *Observator Cultural* (nr. 526/mai 2010) că avem de a face, în cadrul acestei proze confesive, cu „un humus existențial fertil din care ideile cresc precum plantele”. Dar este mai mult decât atât. Este povestea scrierii unei cărți care nu a mai ajuns să fie publicată, încremenind în proiectul editorial bântuit de cenzura anilor '80. Carte abandonată și reluată după mulți ani, ea devine un *șantier*.

Se reflectă aici niște preocupări mai vechi ale scriitorului timișorean, fiindcă el a mai publicat o carte despre Mircea Eliade, în 1995 (*Mircea Eliade și literatura exilului*). Dar de această dată Cornel Ungureanu personalizează traseul parcurs și reușește o redare în straturi inegale a unei realități trăite și care străbate mai multe epoci. Cititorul se izbește de o înșiruire năucitoare de nume și de fapte dintre care unele, deși reale, au iz de ficțiune prin neomenescul lor.

Paul Cernat elogiază cartea, însă nu se abține de la două reproșuri: redactarea ce s-ar fi dorit mai bine făcută și filioanele care se pierd din povestirea multi-facetată. Însă ele nu sunt pe deplin justificate. La fel cum cărțile de joc sunt amestecate, alunecă și uneori se pierd, și straturile mai firave ale narațiunii au dreptul să dispară înainte de a fi pătrunse pe deplin. Este implicit o regulă a jocului. O altă constă tocmai în tipul de redactare ales și care nu acceptă constrângeri de nici un fel, fiindcă ludicul e lăsat să domine.

Cornel Ungureanu este persuasiv și generos în postura de memorialist. Dar rămâne fidel căutării sale, incluzând în titlul cărții

tocmai pe acela al jurnalului redactat de Eliade în anii săi petrecuți în India: *Șantier*. Întâlnim reflecții de ordin politic în aceeași măsură în care le întrezărim pe cele literare, ambele bogate în sentințe valoroase, pendulând între prezentul și trecutul autorului, între prezentul și trecutul obiectului său de studiu.

Oana Presecan



Gânduri despre poezie

Cel mai recent volum de autor al poetului ieșean Cassian Maria Spiridon, *Gânduri despre poezie* (Limes, Cluj-Napoca, 2010) este o carte ce are darul de a-l (re)apropia pe cititor de poezie, prin eleganța cu care vorbește despre ea. Volumul întrunește o colecție de articole publicate de autor în revistele *Poezia*, *Caielele de la Durău* și *Antiteze* între anii 1997 și 2009 și care, luate împreună, materializează un discurs estetic despre Poezie, captivant prin erudiție. Căutarea unei definiții a poeziei este primul pas făcut de autor, pentru ca mai apoi ea să fie asemuită, pe rând, cu muzica, religia, filosofia, cu pictura și cu magia. ”Pentru poet, cărămizile limbii sunt cuvintele”, spune Cassian Maria Spiridon în eseul ce pune față în față poezia și arhitectura. Dincolo de articolele ce abordează dimensiunea poeziei, anume cea în care ea prinde trup și formă de vis, de foc sau de lumină, stau la vedere rânduri pragmatice despre așa-zisele *rușini* ale ei. Pe de o parte, statutul său – dintru începuturi – de (pseudo)orfană de cititori autorul consideră că nu îi face cinste. Pe de alta, faptul că, nu o dată, fiind mănuită orwellian, poezia a fost cea mai bună armă de legitimare a noii mitologii comuniste. În sfârșit, poate cel mai interesant din mănunchiul de scrieri ale lui Cassian Maria Spiridon rămâne eseul-binom despre adevărul și minciuna poeziei, unde sunt puse sub lupă două tipuri de creație poetică, aparent netangente.

Primul dintre ele este cel în care poetul disimulează nimbul de realitate de la care pleacă cele scrise, atunci când poezia nu este inventată din temelii, atunci când ea deține, totuși, un strop din universul personal autentic al creatorului său. Cel de-al doilea transpare în pofida încercării de disimulare, fiindcă este vorba de adevărul viu al sufletului celui care scrie, ce se strecoară în măduva versurilor, fie că poetul vrea sau nu. Volumul, care vorbește despre cum putem re-sacraliza lumea prin poezie, are meritul de a face cititorul poficios de versuri, dornic să le amușineze în voie, în căutarea de nuanțe.

Oana Presecan



Un Cluj al poetilor

Un pahar cu lumină. Poeți contemporani clujeni (Cluj-Napoca, ed. Tinivár Könyvkiadó, 2010) este prima antologie bilingvă a poetilor clujeni de limbă română și maghiară. O inițiativă care nu înfloarește pe un teren virgin, dacă e să ne amintim de volumul *Dicționar de poeți. Clujul contemporan*, publicat în versiunea sa completă în anul 1999, la editura Clusium. Acesta din urmă constituie „un decupaj clujean”, după cum îl denumeste însuși inițiatorul și coordonatorul proiectului în cauză, criticul literar Petru Poantă. De asemenea, dicționarul confirmă, prin înseși numele promovate, o sută cincizeci la număr, că cetatea Clujului era deja de câteva decenii un autentic „centru al poeziei și al criticii române contemporane”, adevăr devenit inatacabil odată cu nașterea fenomenului echinoxist.

Dacă în volumul premergător celui adus acum în discuție întâlnim exclusiv poeți de limbă română, situația se schimbă în antologia de față. Desigur că orice selecție creează niște goluri, iar cititorii nu se vor putea lămuri cu privire la unele absențe neașteptate, dar cum toate antologiile sunt până la urmă

discutabile, ne rămâne să le căutăm celor prezenți un punct comun. Șirul de nume din spatele poemelor culese provin din medii culturale diverse și bogate în tradiții, o bună parte dintre autori fiind cunoscuți publicului clujean în calitatea lor de universitari, oameni de teatru, filosofi sau pictori.

Un aspect fără îndoială problematic al acestui volum constă în laborioasa traducere a acestor versuri. Nu a putut fi o sarcină ușor de dus la capăt, de vreme ce două limbi cu un puls și o sintaxă atât de diferite pretind o muncă migăloasă pentru a păstra în limba-țintă miezul de ritmicitate, ironia, hazul, la care se adaugă marca identității culturale.

Dacă în *Dicționar de poeți* Petru Poantă spunea că încă nu putea fi vorba de găsirea unui invariant în poezia de expresie clujeană, în postfața antologiei bilingve el se răzgândește, definind-o printr-o resentimentalizare a confesiunii și o substanță livrescă a discursului, alături de caracterul expresionist al creațiilor lirice reunite în volum. Criticul le încadrează într-un „modernism reluat din interbelic” și care „nu își consumase încă substanța”. Dacă substanța se consumă acum, ne rămâne să sperăm la o parte a doua a antologiei. O inițiativă precum aceasta se cere continuată.

Oana Presecan

În umbra poveștii morilor de vânt

Dezbaterile recente, pe teme culturale, din mass media, acreditează ideea că filmele inspirate de Revoluția din 1989 au cunoscut un câștig de valoare în creațiile deceniului ultim, mai ales. A fost necesară o anume distanțare în timp, așadar, față de momentul care a marcat atât de dramatic istoria recentă.

Putem face lesne transferul către cărțile despre Revoluție, câte sunt ele. La începutul anilor '90 – cum am putea să uităm – am

asistat la o explozie a reportajului, la televiziune, în ziare, în reconstituiri „tip document”. Mai aproape de noi, a crescut interesul pentru perioada ultimelor decenii care au bulversat – ne convingem pe zi ce trece – valorile sociale și morale. În ciuda unor voci sceptice, există încă o acută nevoie de a înțelege ce ni s-a întâmplat, ce ni se întâmplă. Dorința de a afla adevărul / adevărurile timpului căruia i-am fost martori ne ține încă speranța trează a unei purificări morale necesare. Cu acest gând am citit romanul lui Radu Ulmeanu, *Chermeza sinucigașilor*, publicat la Editura Pleiade (2009). Pe fundalul tulbure al evenimentelor din '89, acțiunea se desfășoară pe parcursul câtorva luni în care FSN-ul și CPUN-ul confiscă puterea. „Duminica Orbului” va marca momentul decapitării așteptărilor, a iluziilor noastre. Spațiul desfășurării? Orașul nordic Scuteni, în care recunoaștem locul unde trăiește scriitorul, dar care rămâne o proiecție literară. Ajunge aici, de la centru spre margine, ecoul convulsiilor și amplelor mișcări de stradă din capitală. Degringolada, confuzia generală, sfârșitul tragic al Ceaușeștilor, discursurile Doinei Cornea și ale lui Mircea Dinescu se resimt, în nota lor neliniștitoare, și la Scuteni. „Reducerea la scară” a evenimentelor nu micșorează dramatismul faptelor ce se petrec la o anume distanță.

Cine este „mărturisitorul”, cel care povestește istoria și își însoțește personajul principal al cărții, până în clipa din urmă? „Diacul gazetar Andrei Cetea”, până la un punct alter-ego al scriitorului Radu Ulmeanu. În jurul lui Grigore Lapteș gravitează o galerie de tipuri umane diverse. Autorul își ia în stăpânire personajul, e legat, dar și contrariat de opțiunile lui, e atașat, dar și nedumerit de alegerile pe care acesta le face. Fie că este vorba de un drum pe linia profesiei sale de artist, fie că optează pentru una sau alta dintre tinerele femei de care se îndrăgostește. Specializat să intre, spune autorul, „în situații fără ieșire”, „cavaler al tristei figuri”

precum celebrul hidalgo, al „ridicolei figuri”, cum ține să accentueze autorul, Grigore Lapteș este grafician. Renunță la artă într-un anume moment al vieții și ajunge să predea franceza într-un liceu. Însuflețit de elanul donqujotesch, Grigore ia parte la „umila, modesta, falsa revoluție dintr-un oraș de provincie”...

Într-o pagină, spre finalul cărții, găsim o însemnare despre un portret realizat de grafician. Este o *cheie* în care suntem invitați să descifrăm ipostazele feminității, ca o configurare a mai multor identități. Îndrăgostit de „eternul feminin” pe care îl caută în chipul unor fături ciudate, confundând iluzia cu realitatea, visul cu sexul sălbatic, Grigore Lapteș, ridicolul hidalgo, devine în cele din urmă victimă a erosului. Personajul își pierde integritatea fizică, pentru ca mai târziu să-și afle moartea, în condiții neclare.

Construcție bine gândită de autor, *Chermeza sinucigașilor* are drept punct de plecare Revoluția. elementele de reportaj sunt bine dozate și necesare „datării” evenimentelor. Radu Ulmeanu dovedește o bună cunoaștere a mediilor populate de activiști, jurnaliști locali, securiști bine dresați în justificarea și slujirea cauzelor josnice. Securistul Dragnea intră și el în hainele unei funeste tipologii a răului pendulând între caricatură și omenesc. În țesătura cărții, istoria mare își lasă umbra peste istoria mică, cea a existențelor individuale surprinse de faptul diurn, de legăturile subterane dintre personaje. Avem fragmente puse cap la cap care alcătuiesc un *întreg* al oglinzii. Ne vedem neputințele, complexele, spaimile, tarele, frica, lașitățile, reflexele gregare... Toate ne leagă de „povestea” de la Scuteni și ne despart de ea.

Roman cu cheie, *Chermeza sinucigașilor* urmează o tradiție în care unul dintre modele ar putea fi Petru Dumitriu, cel din *Ne întâlnim la judecata de apoi*. Așa cum sublinia în prefața cărții criticul Tudorel Urian, lectura captivează. Personajele au diversitate, drumul lor nu e previzibil. Ele aparțin unui timp pe care avem impresia că îl

cunoaștem. Dar sunetele amărui, ecourile frânte ale poveștii fac și desfac, de fiecare dată, cu fiecare capitol, alt nod, mai aproape de complexitatea și neprevăzutul condiției umane. Sunt motive care recomandă această carte, cu un loc bine configurat în biografia literară a lui Radu Ulmeanu.

Lucia Negoită



Supranaturalul printre noi

Volumul lui Mircea Opriță *Povestiri de duminică*, publicat la Editura Millennium Press, cuprinde zece povestiri și este împărțit în *cinci ficțiuni recente*, respectiv *cinci din alt secol*. Ficțiunile recente sunt cele publicate în premieră în acest volum. Celelalte cinci scrieri poartă titlul onorific de *reprezentative* pentru opera autorului și au fost publicate individual și în antologii, ca *Figurine de ceară* (1973) sau *O floare pentru căpitan* (1980).

Povestirea care deschide volumul este *Alchimistul*. Constantin Nazat, personajul principal, este arhetipul eroului demitizator, arhetipul anti-eroului. El este un alchimist abrutizat fără vreo o tangență cu magia alchimiei. Pentru el, la fel ca și pentru restul lumii, alchimia este o metodă fructuoasă și facilă de a obține aur și diamante la Congresele Internaționale de Alchimie, la care participă domni, care mai de care mai dubioși înzestrați cu un vocabular picaresc. Contrastele dintre mistica alchimică și alchimia de tip business creează un comic savuros și convingător. Personajele se împiedică de propria lor obtuzitate și trimit astfel oarecum moralizator, dar nu în chip deranjant, la societatea mercantilă din prezent. De fapt povestirea se petrece în prezent, un prezent împovărat de tarele trecutului și de cele ale prezentului: automobilele sunt trase de cai, România este un regat disparat, Gregorian Bivolaru este o bună cunoștință a personajului principal, etc. Toate aceste elemente precum și

personajele, ce poartă nume ca Bebeco, Năstase Ernest Urdăreanu sau Paul Feuchtwanger von Wilhelmshaven creează o atmosferă inconfundabilă de bâlci scăpat de sub control, bâlci care amintește de societatea și politica României actuale. Vulgaritate, incompetență, inconsistență și haos ar fi conceptele cheie prin care Mircea Opriță portretează *zeitgeist*-ul românesc contemporan. La întoarcerea de la Conferința Internațională, personajul principal se trezește pe nepusă masă într-o Românie prezidată de Ion Iliescu, cu străzi străine și cu nume ciudate de filosofi francezi complet străini acestuia.

Trecerea de la trecut la prezent se învecinează mai degrabă cu suprealismul decât cu supranaturalul, dialogurile halucinante stârnind în același timp râsul isteric și disperarea cititorului, care-și recunoaște semenii în ele. O monumentală replică aruncată de Nazat lui Bivolaru nu poate fi omisă: „Bă, puță de oaie, te angajezi pe post de guru, chiar dacă ai mutra asta dubioasă (...), da' să nu dea Belzebutu' alchimiei să te prind cu mișmașuri! Nu uita să-mi trimiți și mie câte o adeptă de asta, de-a ta, căreia îi faci pase terapeutice, că vreau să-i fac pase și eu.” Orice comentariu este de prisos.

Faptul că specialitatea scriitorului este literatura SF, respectiv literatură de anticipație, cum o numește însuși autorul, nu înseamnă că Mircea Opriță nu deține un control foarte clar asupra tehnicilor narative realiste, asupra detaliilor și a dozajului epic. Povestirile acestui volum, prin calitatea lor, nu se adresează doar fanilor genului, ci publicului de literatură de orice categorie. SF-ul, la fel ca și romanul polițist, este considerat un gen de categoria B, față de literatura elevată. În orice caz categorisirea aceasta în alb și negru este mai degrabă un semn de ignoranță literară. Friedrich Dürrenmatt a încercat să rescrie romanul polițist el însuși fiind, de altfel, un scriitor de categoria A. Dincolo de acest exemplu sau multe alte posibile exemple, Mircea

Opriță este un scriitor tehnic bun, care reușește ceea ce nu mulți scriitori „de gen” reușesc, anume să traverseze granițele genului său prin construcție literară convingătoare.

Cu toate că subiectele abordate pe parcursul povestirilor nu sunt imprevizibile, montura poveștii și farmecul povestirii nu permit cititorului malițiozității generate de demonul originalității. Este vorba de orizontul de așteptare al oricărui cititor de nuvele SF: planete străine cu proprietăți fantastice precum Bactriana din *Figurine de ceară*, extraterestrii și monștrii (înduioșători) în *O floare pentru căpitan*, nemurirea ca blestem în *Semnul licornului*, precum și mutația de gender în *Poveste de dragoste*. Originalitatea este la urma urmei o nevroză modernă și cam atât, ne demonstrează Mircea Opriță prin siguranța stilului său.

Figurine de ceară este o povestire captivantă despre un astronaut, care începe să se joace de-a Dumnezeu pe o planetă capabilă să reproducă orice formă iese din mâinile lui. Reflecții asupra naturii creației, a evoluției și a distrugerii ei finale, asupra pericolelor și hazardului creației, dar mai ales asupra responsabilității creatorului față de creația sa, sunt pilonii narativi de susținere ai nuvelei.

Este foarte interesant cum în fundalul tuturor textelor reunite în acest volum se află în multiplele sale ipostaze: omul. Omul *out of joint* în *Alchimistul*, omul creator, dar înconștient în *Figurine de ceară*, omul depersonalizat în *Lucy*, omul brută în *Caliban, du-te la bibliotecă!* Figura umană este centrul ascuns al scrierilor din acest volum.

Viziunea lui Mircea Opriță asupra ființei umane este una sumbră, o viziune în cel mai bun caz demitizantă. Omul este o brută instinctuală, o ființă înclinată spre rău, o nemărginită sursă de superficialitate și ignoranță, coruptibil până în măduva oaselor. Acestui sumbru, dar reprezentativ verdict Mircea Opriță îi oferă o soluție: cultura. Spiritul uman inițial josnic este prelucrabil, perfectibil prin cultură, prin grija față de suflet, prin autocontrol. În parabola 101

Caliban du-te la bibliotecă! se înfruntă cel mai clar antipozii expuși mai sus: natura umană și elevarea ei. Caliban sfârșește prin a-l ucide pe Prospero din cauza faptului că acesta îl îndeamnă neîncetat să meargă la bibliotecă, pentru ca mai apoi condamnat la moarte să realizeze semnificația cuvintelor tatălui său.

Expunând lipsurile umane, oferind remedii și creând universuri paralele Mircea Oprită nu este sub nicio formă un moralist slab, ci un scriitor bun.

Ruxandra Bularca

Un frate mai deștept al lui Kalașnikov

Editura Limes din Cluj-Napoca scoate la lumină volumul *Fratele mai mic al lui Kalașnikov* care prin simplul fapt că este semnat de Horia Gârbea țese un orizont de așteptare între firele căruia cititorul poate recunoaște cu ușurință marca de umor dezinvolt și proaspăt, marca Gârbea.

Același umor indulgent cu sine cu care prozatorul și dramaturgul ne-a obișnuit încă de la *Crimele sale la Elsinore* (roman apărut în urmă cu patru ani) este desăvârșit aici, mai ales în prima și cea mai întinsă povestire a volumului de opt piese a lui Horia Gârbea. Numită de autorul său *Articolul 96*, această povestire colorată politic și aromată generos cu o doză de umor (gri, de această dată) și ironie amară ne inventează povestea lui Telu Coroiu, un ministru plictisit de celebritate și scandaluri care comite un adulter de dragul ratingului la insistența absurdă și precupețească a soției sale. Telu, care ar prefera să își alinte boala într-un colț calm și întunecat decât să se supună reflectoarelor paparazzești, face obiectul unui rendez-vous scandalos cu o domnișoară mai puțin anorexică decât buna tradiție a uzanțelor adulterine politice o cere. Această picanterie scandaloasă urbană este alternată cu spovedania

lamentată a unei babe limbute care, așa cum îi șade bine vocii populare, impută bunei cuvințe șubrezeala sa în momentul în care trece pragul instituțiilor clasei conducătoare.

În cea de-a doua parte a volumului avem de-a face cu niște rescrieri ale Istoriei Mari, anecdote care aruncă un zâmbet discret unui New Historicism deja cimentat comod în narativa pamfletară românească postmodernă. O parabolă pseudo-christică apare în povestirea *Îndreptări* unde năravurile unui stareț de munte, adept al unui marketing clerical sunt "îndreptate" de cerșetorul pacificator, catalizator al crizei mistice.

Registrele narrative ale volumului în povestiri precum *Îndreptări*, *Abraham Lincoln* (sic) *coboară în lad* și pledoaria babei din *Articolul 96*, prima povestită într-un registru cronicăresc, iar celelalte două într-un argou moldovenesc sau jargon cazon, fac din autor un artist stilistic care stăpânește sigur și intransitiv o generoasă paletă de expresii auto-interpretative.

Dacă prima parte a volumului face obiectul unor pamflete și unui umor de situație angajat, cea de-a doua parte, ușor mai tezigă, înfățișează micro-istorii cu o miză mai profundă, beneficiind de un caracter de pildă descoperit lent și gradual în deliciul parcurgerii textuale.

Utopia, șase parabole despre teatru înfățișează o insulă unde teatrul importat în spațiul băștinaș parcurge rapid toată tradiția (pe dos, de această dată) a teatrului accidental, ajungând la concluzia prezentă pe toate frontispiciile instituționale de pe această insulă: spectatorul și regizorul sunt două figuri bovine încornorate care aparțin aceluiași trup.

Cea mai reușită este povestirea *Întoarcerea tatei din război*. *Subiecte*. Angrenând un mecanism care aduce a *Exercices du Style* al unui Queneau oulipian, Gârbea graseiază cu grație pe tema întoarcerii unui tată din război, de fiecare dată altul, într-un alt context, dar păstrând miza și ponderea echilibrată a unui stil

jucăuș, însă parabolicesc-moralizator anti-belc.

"Jocul" din cea de-a șasea povestire a lui Gârbea se supune unor ipostaze contextuale fractalice, pornind de la un joc de computer și variind spiralat până la un anume mare joc cosmic post-mortem performat de un zeu sinucis încă dinainte de incipit.

Un tălmăci, trădător de credință ghiaură, care datorită mârșăviei sale pornește bătălia de la Rovine, în *La Rovine...în câmpii...* și un leneș rescris parodic din *Povestea unui om leneș* nu numai că își primește "posmagii, muieți", ci mai și beneficiază de farmecece binefăcătoare sale, sunt doar două personaje care sporesc firescul "spunerii" poveștii în stilul deșuchet gârbean.

Cine este fratele mai deștept al lui Kalașnikov din titlu? Bineînțeles, autorul. Deoarece spre deosebire de arma cu pricina, autorul retează percutant năravurile indoielnice, contextul clișeistic și istoria instituționalizată prin arta sa a "zicerii" și a "parolei".

Ruxandra Bularca

Un lași imaginat

Poetul și prozatorul Lucian Vasiliu ne învață cum trebuie iubit îngăduitor și necondiționat un oraș de suflet în noul său volum numit *Sciatică de Copou*, publicat de Editura Niculescu. Volumul de față, subintitulat "tablete și enunțuri civice" cuprinde o serie de articole în stil editorial care sunt "rodul unor stări livești pe care le-am mărturisit în varii publicații culturale din anii recentți", spune autorul.

De fapt Lucian Vasiliu face o monografie culturală "de suflet" a orașului său și a locurilor copilăriei sale moldovenești, prin intermediul cărora se transformă pe sine într-un personaj transcendent în varii ipostaze: de copil fascinat de literatura lui Creangă, de adolescent îndrăgostit timid de poezia eminesciană și de junimiști și de adult care problematizează matur și teoretizează corect filonul

cultural al urbei sale adoptive.

Acest mozaic de scurte eseuri și povești este compus din două părți. Prima dintre aceste două este o colecție de texte intime și profund patriotice în care autorul brodează variațiuni pe temele cele mai diverse. De la elogiul mâinilor care se roagă, până la un mic jurnal de vise biblioteconomicești, de la statutul de urbe culturală a Iașului și datoria sa civică națională până la elogiul marilor nume care au înscris acest oraș pe harta europeană a valorilor literare autentice.

Scurte meditații asupra timpului, asupra spațiului urban în raport cu spațiul rustic, asupra șahului (articol dedicat unui fiu pasionat de acest sport înțelept) sau asupra copilăriei fac obiectul acestor mici bijuterii monografice.

Colecția mai cuprinde recenzii sau mici studii biografice și istorice precum viața lui Vasile Pogor, "un junimist în răspăr", povestea *Junimii* ieșene înainte de mutarea acestuia la București, nostalgii demult apuse ale Iașului interbelic sau povești inedite despre boemele subterane ale cercurilor de poeți persecutați de vechiul regim comunist. Volumul mai cuprinde și propuneri sau sugestii muzeografice datorate implicit funcției pe care Lucian Vasiliu o deținea până de curând, cea de director al Complexului Muzeistic al Iașului, complex ce cuprinde o constelație de edificii esențiale ale patrimoniului cultural românesc, edificii precum Bojdeuca lui Creangă sau casa eminesciană timpurie din Ipotești. Lucian Vasiliu profită de această ocazie pentru a saluta inițiativele de modernizare și augmentare a acestui Complex, precum și inaugurarea Muzeului Literaturii Române din Iași, în cadrul căruia autorul de față deține, în momentul actual, titlul de coordonator.

Cea de-a doua parte a volumului, intitulată "Ordinul poezilor" (după titlul articolului lui Cezar Ivănescu despre Nicolae Labiș, articol scris "pe vremuri") scoate la iveală un jurnal-interviu de convorbiri fragmentate cu prietenul său "incomod și erudit" Don Caesar (*id est* același Cezar

Ivănescu). Această a doua secțiune face de fapt parte dintr-un proiect imaginat mult mai amplu care din pricini organizatorice nu a putut fi dus la bun sfârșit conform planului său inițial care era o carte de convorbiri borges-cortazariene scrise și petrecute în apartamentul din Iași a mai-sus-numitului poet. Totuși, conversațiile care au ajuns a fi adnotate între paginile acestui volum ating cu gingășie și uneori percutant (când sintaxa sau cugetul o cere) subiecte precum copilăria din parohiile Huși, Bârlad și Focșani, note nostalgice despre junețea studențească din Iași, folclorul năsăudean, Mogoșoaia lui Marin Preda, despre epigonism, despre Vlad Țepeș și Valea Vinului și despre cursurile de poezie predate de acest "magistru rebel și inepeizabil" la casa Pogor.

Lucian Vasiliu se dovedește a fi un intervievator profesionist, surprinzând zonele fertile și ofertante ale minții cezarivănesciene, aruncând în joc, cu tact și fermitate, în același timp, teme dragi poetului, dar și polemici de interes contemporan precum discrepanța dintre imaginea domnitorului Vlad Țepeș peste hotare și cea reală a istoriografiei Țării Românești, discrepanță care apare în experiența poetului sub înfățișarea unui film turistic comisionat de Parlamentul Englez, României întru sporirea turismului vampiricesc în zona românească.

Iașul lui Lucian Vasiliu este însă ceva mai mult decât clădirile-coji care adăpostesc urme ale unor vremuri eflorescențe din punct de vedere cultural și urbanistic. El este mai degrabă un parcurs psihogeografic desfășurat într-un spațiu anistoric presărat sincron cu personaje și persoane literare de prim rang, cu evenimente trecute întâmplându-se sub ochii cititorului, un oraș unde prin ochii autorului putem privi banchete literare interbelice, hanuri ante-belice, cenacluri secrete a-comuniste și târguri mondene (și moderne) de carte (precum deja celebrul LIBREX inaugurat în 1992, cu același Lucian Vasiliu ca membru fondator), toate petrecându-se simultan, încarnate și regizate de

un autor care își transformă nostalgia într-un spectacol magic și pitoresc colorat sepie, invitând cititorul să se așeze pe un covor în fața unui șemineu imaginar și așteptând fascinat să se deseneze în fața ochilor săi fresce culturale încovoiate de timp și strălucind de prospețime ale Iașului de ieri și de azi.

Ruxandra Bularca



Puzzle epistolar

Apărut la editura Gens Latina (Alba Iulia, 2010), *Puzzle Epistolar*. *From: Andrei Codrescu To: Nicolae Stoie* urmărește, pe parcursul anilor, evoluția unei solide prietenii, în ciuda distanței și a direcțiilor diferite luate de viețile celor doi. Destinatarul acestor scrisori și cel de la care inițiativa materializată în volumul de față a pornit – Nicolae Stoie – este un prolific scriitor, autorul unor volume de poezie premiate, precum *O ramură deasupra ierbii* (1975), *Zăpada din anul o mie* (1981) și *Pastelurile de la Ocna Sibiului* (2007). Cunoștința sa cu – acum celebrul – prozator și eseist Andrei Codrescu datând din perioada în care acesta era încă în liceu, el va primi din partea amicului său înstrăinat o serie de scrisori pe parcursul anilor, dintre care o sută cincizeci – acoperind două decenii (1987-2008) – sunt publicate aici. Alegând să nu includă și răspunsurile sale și, pe alocuri, să nu ofere nici varianta integrală a scrisorii, Nicolae Stoie e nevoit să-și asume postura de comentator al acestor fragmente, delimitând cadrul evenimențial al fiecărei epistole și, uneori, oferind informații și despre deznodământul acestor întâmplări.

Poate cel mai surprinzător aspect al scrisorilor lui Andrei Codrescu este lipsa lor de stilizare, aspectul lor «lumesc», nicidecum ceea ce ai aștepta de la corespondența unui scriitor de o asemenea anvergură, dar, de bună seamă, ceea ce ai aștepta din partea unui om îndepărtat de locurile și relațiile tinereții sale, străduindu-se să-și exerseze limba 103

maternă, care, lăsată deoparte atâta vreme, începe să îi scape, să își piardă din elasticitate. După cum punctează destinatarul: «Scrisorile lui Codrescu nu simulează trăiri intelectuale. Viața de zi cu zi răzbate prin rândurile lor asemenea firelor de iarbă care străpung și macină soclurile statuiilor de prost gust amplasate în scuarurile orașelor de provincie.» Singurul aspect asupra căruia ele aruncă o oarecare lumină este acel loc al memoriei în care prozatorul aranjează situații și oameni lăsați în urmă.

Scrisorile și adnotările lui-muritoare urmăresc colaborarea editorială dintre cei doi – Nicolae Stoie ocupându-se cu îngrijirea și prefatarea uneia din primele apariții codresciene în România, *Domnul Teste în America* (Dacia, 1993) – întâlnirile lui Andrei Codrescu cu scriitori români în atmosfera entuziastă de după revoluție, controversa iscată în jurul acuzei de nazism pe care prozatorul o aduce autorităților române ce doreau să ridice o statuie mareșalului Antonescu, încercările ratate de reîntâlnire ale celor doi și, în fine, regăsirea lor, redată de comentator pe un ton alb și egal, merit să sublinieze faptul că – poate – această distanță este mai greu de depășit decât ne-am fi imaginat citind epistolele. Episodul reîntâlnirii dintre prozatorul celebru, asaltat de oficialități, și prietenul, care e nevoit să aștepte potolirea acestui tumult pentru a putea vorbi mai pe îndelete cu el, este, de altfel, unul din principalele noduri ale acestei cărți, dezvăluind ceva în plus și despre destinatarul-comentator.

Se poate, cu această ocazie verifica cel mai bine observația pe care Nicolae Stoie o face la un moment dat despre scrisorile lui Codrescu: «autorul lor, în calitatea sa de expeditor, se adresează unui destinatar care este locuitorul propriei sale memorii (poate diferit de cel real), recuperează, ca pe o batoză de treierat fantasme, o prietenie *illo tempore* și o repune în stare de funcțiune.»

Suzana Lungu



Invitație la vers

Parte din proiectul *Scriitorul în cetate* al Filialei Clujene a Uniunii Scriitorilor din România, *Invitație la vers* (Casa cărții de știință, 2010) este o altfel de antologie poetică, una mai prietenoasă, după cum ne dă de înțeles și titlul. Întocmită de Irina Petraș, această carte rezervă câte două sau mai multe pagini unui număr de personalități ale culturii clujene, spațiu în care acestea să-și prezinte – unde este cazul – câte un poem și, mai ales, o selecție de versuri preferate. Aceste pagini sunt personalizate prin prezența pozei respectivei persoane și, uneori, prin fotografia unei poezii în manuscris. Către sfârșitul cărții avem parte și de *O invitație la versuri alese* sau *O călătorie alfabetică prin poezia românească din toate timpurile*.

După cum ne informează cea care s-a ocupat de întocmirea volumului: «Invitație la vers s-a născut din dorința de a pune la îndemâna cititorilor de toate vârstele versuri frumoase, versuri-aforism, versuri exprimând lapidar și memorabil adevăruri omenești.» Totuși această invitație ascunde și o capcană pentru cititori pentru că, tot în cuvintele Irinei Petraș: «Am ales să indicăm doar numele poetului și, când e cazul, al traducătorului pentru a vă ispiti să căutați amănunte despre ei în biblioteci și librării.» Acest demers s-ar defini, prin urmare, cel mai bine ca o degustare poetică, o trezire a apetitului prin etalarea unor «aperitive» lirice. Rămâne de văzut dacă într-adevăr curiozitatea publicului se ridică la nivelul așteptărilor care însoțesc această antologie.

Printre scriitorii care au participat la acest experiment i-aș pomeni pe Alexa Gavril Băle, Andrei Doboș, Marta Petreu, Alexandru Vlad; prezențe care surprind – plăcut de altfel – sunt Mircea Muthu, Rodica Lascu-Pop și Ilie Rad. Versurile alese – în funcție și de gusturile celor invitați să figureze în aceste pagini – variază de la cele foarte cunoscute

la unele care ar putea să ia prin surprindere și un lector mai încercat, dovedind că mreaja pe care cartea de față o aruncă nu este destinată doar celor care, din varii motive, nu au mai simțit de mult plăcerea pe care un poem bine alcătuit o poate procura. Mai ales în ultima parte, unde figurează și *Versuri alese de poeți de limbă maghiară din România*, pot fi regăsite versuri care poate că altfel ar fi rămas între paginile unor ediții mai vechi, prea puțin răsfoite. Mari scriitori se învecinează cu autori despre care am auzit prea puține lucruri, atrăgând atenția asupra lor, ceea ce, cred eu, e unul din principalele merite ale acestei *Invitații la vers*.

Suzana Lungu



Poezie (ca) pentru 14 februarie

Echivalent liric și autohton al blockbuster-urilor americane (dacă putem să ne permitem o astfel de asociere), *Iubirea e pe 14 februarie: 56+1 poezii de dragoste* (editura Vinea, 2009) a stârnit discuții înfocate încă dinainte de apariție, producând un nivel de așteptare care s-ar fi putut dovedi riscant și pentru publicații încropite după criterii mai realiste. Întreg capitalul de la care a pornit această carte se compune dintr-un titlu care prinde (al cărui creator – întâmplător – este un copil autist), o idee – în sfârșit – pe aceeași undă cu direcția pieței și o nețărmită încredere (îndreptătită?) în poezia românească contemporană. În cuvintele lui Andrei Ruse, încropitorul acestui volum: «În decembrie 2009 am început să contactez pentru acest proiect scriitorii cei mai de succes (aș spune chiar cei mai buni) ai ultimilor ani.[...] am primit sute de texte de la cam tot atâtea sute de autori și am păstrat cele mai bune 56 de poeme, o selecție subiectivă care nu înseamnă că celelalte poezii, care nu și-au găsit locul în aceste pagini, ar fi

slabe, ci, eventual, nepotrivite pentru antologie, din punctul meu de vedere.».

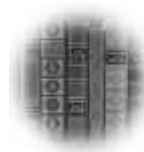
După cum cititorii vor fi știind deja, cartea e împărțită în trei secțiuni, fiecare dedicată (destul de arbitrar așa zice) unei anumite categorii poetice. Astfel, prima parte, intitulată *dragostea de dimineață (la cafea)* e alocată autorilor «tineri, până în treizeci de ani, cunoscuți deja în spațiul literar sau chiar nedebutați...» (unde dintre numele mai cunoscute îi putem găsi pe Sorin Despot, Claudiu Komartin, bineînțeles, Andrei Ruse și Stoian G. Bogdan); cea de-a doua se numește (tentativă de umor sau misoginie sadea?) *dragostea la shopping* și e dedicată doamnelor/ domnișoarelor poetese (printre care Diana Geacăr, Miruna Vlada, Andra Rotaru); ultima parte – *dragoste la cină (spălăm vasele mâine)* – e alocată poeziilor consacrați, «scriitori maturi atât ca vârstă (autori trecuți de treizeci de ani), cât și ca scris.» (dintre care Dan Coman, Marius Ianuș, Gelu Vlașin, Florin Iaru, Mihai Vakulovski, Șerban Foartă).

Per ansamblu acest volum oferă o experiență de lectură – dacă nu întru totul agreabilă – măcar interesantă, umplând prin organizarea sa tematică un gol publicistic și reunind între copertile sale autori de toate vârstele. Ceea ce pune probleme este criteriul după care au fost aleși unii dintre ei și respinși alții. Răsfoind *Iubirea e pe 14 februarie* am descoperit – nu fără o oarecare surprindere – faptul că o bună parte din poezia aparținând autorilor consacrați se resimte de blazare, texte mult mai bune putând fi regăsite în proporție mai mare în primele două secțiuni. Însă, după cum spunea și Andrei Ruse în prefață, aceasta este – poate – o judecată subiectivă; e greu să nu fii mai critic la adresa producțiilor unor scriitori care «stăpânesc bine știința poeziei și reușesc să atingă sau să redea sfera emoțională la un alt nivel». De remărcat însă extraordinarele

versuri manieriste ale lui Octavian Soviany – *Dilecta Desnuda* – , *H2Ooo* de Mugur Grosu, *tu nu* de Ovia Herert și *xenon* de Dan Cârlea.

Cu toate că textele sunt mai vii și mai bine adaptate nevoilor unui cititor modern de poezie, primele două secțiuni nu sunt nici ele lipsite de pași falși – poeme care nu ar trebui să depășească blogosfera și care ocupă un spațiu ce ar fi putut fi mai bine umplut. Astfel este poemul lui Stoian G. Bogdan (deși înțelegem că includerea sa e o manevră publicitară destul de bună), *A girl to remember*, care, cu tot crescendo-ul său dramatic, nu poate supraviețui unui început în contratimp ca acesta: «tu ai fost cu mine în perioada de colaps/ tu mi-ai iubit ego-ul fără brizbrizuri/ tu m-ai plăcut cu toate găurile pe care le aveam/când nimeni nu-și dădea nici micii pe mine.» Așteptăm mai mult din partea unui «poezu». O altă prezentă de la care am aștepta mai mult și mai curajos e Diana Geacăr (*Te-am sunat pentru că tu răspunzi întotdeauna*). De cealaltă parte a baricadei, printre poeziile mai bine reprezentate, i-aș pomeni pe Sorin Despot, Claudiu Komartin, Andrei Ruse, Ioana Bogdan, Andreea Oprea și Diana Iepure. În cele din urmă poate că ne-ar plictisi puțin un volum *best of*, aceste fluctuații calitative fiind tocmai condimentul necesar unei întreprinderi precum *Iubirea e pe 14 februarie*.

Suzana Lungu



Ferestrele Blajului

Vistian Goia (n. 1935 la Roșia de Secaș, jud. Alba), a urmat cursurile Școlii Normale de Învățători din Blaj, fiind o vreme dascăl în satul lui Agârbiceanu, Cenade. După absolvirea Filologiei clujene și după un an-doi de profesorat în localități din Valea Jiului a fost chemat la Catedra de metodică a limbii și literaturii române a facultății pe care a absolvit-o. În această ipostază (de

preparator, asistent, lector, conferențiar și profesor) și-l amintesc mai multe generații de studenți. Prin anii 60-65 ai veacului de curând încheiat îndruma practica pedagogică a filologilor la licee clujene de prestigiu. Prietenos și îndatoritor, își îndeplinea conștiincios ca orice ardelean aceste obligații didactice, dar aveam impresia că nu aceasta era vocația sa autentică. Impresie confirmată de activitatea sa literară și istorico-literară de mai târziu, devenind membru al Uniunii Scriitorilor din România și, fără să tăgăduim câtuși de puțin meritele manualelor și cursurilor sale universitare de metodică și literatură pentru copii, vom prefera acele cărți (monografii, studii de istorie literară, antologii și memorialistică), în care este prezent plinar – Vistian Goia – scriitorul.

Despre Blaj a scris frecvent, fie în revistele clujene, fie, după 1990 în publicațiile blăjene. Cele două cărți de savuroasă memorialistică (*Glasul memoriei* și *Cu berlina printre munți*) au consistente fragmente despre vestita „urbe scolastică” completând seria bogată a literaturii despre Școlile Blajului.

De data aceasta ne va da despre Blaj, o carte de altă factură – o carte de istorie literară – *Ferestrele Blajului*, (Editura Dacia, Cluj- Napoca, 2010), în care își propune să evidențieze contribuția majoră a Blajului la dezvoltarea culturii și spiritualității românești. Cu alte cuvinte ne arată că marii cărturari blăjeni „au deschis câte o fereastră prin care a pătruns cultura veche și modernă, menită să înlesnească aflarea identității naționale” (vezi prezentarea de pe coperta a IV-a). De altminteri coperta I are o imagine foarte sugestivă în acest sens : într-un cadru de fereastră ne apare imaginea lui Cipariu, studiind sau meditănd. Nici nu știu prin ce miracol s-a păstrat o asemenea fotografie, dar ea este foarte potrivită pentru conținutul cărții și spune mai mult decât multe evocări consacrate marelui învățat blăjean, care-și petrecea de multe ori nopțile în asemenea meditații, 105

lecturi și scrieri.

Iată în prezentarea autorului însuși aceste „ferestre ale Blajului”: Inochentie a deschis larg „fereastra” românilor spre biserică și școlile din centrul și vestul Europei; Corifeii Școlii Ardelene – spre epocile îndepărtate ale istoriei, pentru a găsi repere în definirea nației; Timotei Cipariu – spre tainele limbii noastre în raport cu limbile Antichității clasice și cele ale Orientului; Simion Bărnuțiu – pentru a sincroniza năzuințele conaționalilor săi cu ale revoluționarilor europeni de la 1848 ș.a.m.d.

Cea mai pregnantă calitate a cărții este evitarea locurilor comune, repetarea unor lucruri cunoscute și mereu spuse despre „Oamenii Blajului”, prin care se menține și perpetuează acel „spirit al Blajului”, zămislit prin fapta și gândirea întemeietorului Micii Rome de la încrengătura Târnavelor, Inochentie Micu Klein, căruia îi prezintă un moment dramatic al vieții, „singurătatea exilatului”, pe baza epistolelor trimise blăjenilor, pe care-i îndeamnă la continuarea luptei pentru dreptatea națiunii române; o existență tragică înseamnă și viața lui Gh. Șincai, care s-a zbatut între umilință și revoltă.

Prin lucrările sale anterioare Vistian Goia a dovedit un statornic interes pentru studiul retoricii românești, al marilor oratori români și al paginilor de elocință românească. Această preocupare este evidentă și în medaliale literare din *Ferestrele Blajului*, pentru că unii dintre cărturarii blăjeni sunt prezentați din această perspectivă, până acum aproape deloc cercetată: a oratoriei de amvon. Petru Maior, continuându-l pe Samuil Micu, este un reprezentant de seamă al predicii funebre construită mai ales pe contrastul dintre viața pământească și viața veșnică; dintre deșertăciunea celor lumești (cu ample citate din *Eclesiast*) și fericirea vieții de apoi. Maestrul predicii funebre este însă Augustin Bunea, cel mai mare orator al Blajului și unul din cei mai de seamă reprezentanți ai oratoriei românești de amvon. Predicile lui din volumul

Discursuri (1903), reeditate în 2009, cu prilejul centenarului morții lui Augustin Bunea, îl recomandă ca un maestru desăvârșit al necrologului și panegiricului. Mitropolitul Al. Nicolescu și preotul scriitor Ion Agârbiceanu cultivă o predică impregnată de meditații creștine și filosofice.

O coordonată esențială a cărturarilor blăjeni pe care o evidențiază Vistian Goia este componenta moralistă. Acești cărturari sunt personalități exemplare: Simion Bărnuțiu nu numai prin statuarul său discurs, operă emblematică a ideologiei pașoptiste, ci și prin modestia sa: când i se propune înalta funcție de rector al Universității ieșene, Simion Bărnuțiu „nu s-a lăsat înduplecat”, în modestia lui, și a respins propunerea din două motive: la data respectivă (26 noiembrie 1860) încă nu erau numiți profesorii de la Facultatea de Medicină și, deci, alegerea nu era „legală”; în al doilea consideră că nu era încă „indigenat” în Moldova. Din memorialistica lui T. Cipariu, din corespondența lui, din predicile lui Augustin Bunea sunt extrase și comentate asemenea cugetări, de esență moralizatoare.

Cea de a doua secțiune a cărții ne apare ca un fel de concluzie a primei părți: sunt creionate aici trăsăturile dascălului blăjean, așa cum a fost prezentat prin personalitățile care au deschis „ferestrele Blajului”: stoicism și vocație misionară, erudiție și seriozitate catedratică, abnegație didactică, iar Blajul într-o imagine cuprinzătoare îi apare istoricului literar, cu o fericită sintagmă a profesorului Al. Dima, ca o ipostază a „localismului creator”.

Ion Buzași



Nici prea tandru, nici prea rece

Citindu-i eseurile și articolele lui Felix Nicolau rămâi (într-un fel) surprins deoarece realizezi câteva lucruri importante, participant fiind la o revelație oarecare; înainte de toate sesizezi că asumarea unei posturi critice poate fi verosimilă

chiar dacă sunt utilizate ironia, umorul, și/sau sarcasmul etc. pentru a evidenția ori sugera aspecte și concluzii, iar această manieră este concomitent și obiectivă – dar mai important, chiar revelator este procedeul criticului de-a nu călca și de-a nu ocoli „mormintele” literare, și de-a indica numai „fariseii” care le văruiesc constant fără a-i condamna, pe cât de simplu, pe atât de spectaculos și sincer, mai „postmodern” și „occidental” decât credem noi că suntem (în scris sau nu).

Poziția lui critică față de literatură nu este cea a unui renegat sau, mai rău, a unui proscris, ci e pe cât posibil de prietenoasă, dar intransigentă și rareori blândă. Toate aceste caracteristici se pot observa cel mai bine în *Anticanonice (cronici stresate)*, volumul pe care-l aduc în discuție, publicat anul trecut de editura Tritonic. Miza nu pare să fie numai una singură, dar aspectul important este enunțat astfel: „Nu știu dacă decretul lui N. Manolescu – *canonul se face, nu se discută* – mai stă în picioare. Nu mai trăim vremuri ale criticului-șef care publică liste ce funcționează drept certificate de naștere pentru scriitori. Și poate că e mai bine așa, oricât s-ar văicări unii și alții că e greu să discerni valorile. La fel de greu era și înainte. Și oricum, nu e normal ca o literatură să-l invoce pe Critic așa cum l-ar invoca pe Mesia”. Felix Nicolau pare mai curând atașat de opinia lui Matei Călinescu: „canonul este format democratic de către cititor”; și asta a făcut autorul în toate materialele critice strânse în acest volum, fiind mai curând interesat de a fi un *comentator* literar (sau de literatură) ale cărui opinii sunt viabile și reale, care pe deasupra deține atributele unui *performer*, a cuiva care îmbină studiul doct cu alte stiluri exersate îndelung, decât de a „poza” într-un critic literar viguros, aflat în plină ascensiune, și eventual așteptând osanalele aferente.

Chiar dacă, stilistic vorbind, autorul este când degajat, când aprins, înfocat, riscând uneori prin tot soiul de supoziții, transpare ca un stimulator al inteligenței, alert și

sfidător de convenții, și toate aceste fără să cadă în croșetarea de mileuri stilistice sau râvnind la proiecte utopice. Tot ce propune autorul este și ce a încercat să facă în aceste *cronici stesate*, și anume să reevalueze fără părtinire literatura momentului – cu tot ce cuprinde ea, de la poezie, la proză, critică, teatru și jurnal, cu diverșii autori ai acesteia, fără părtinire sau orice alte sentimente și intenții de animozitate –, și cred că a reușit, lăsând multe concluzii în urmă, dintre care aleg doar una: „Cred că problema literaturii române a momentului este discrepanța dintre fond și formă. Ori un fond puternic exprimat bolovănos, ori o formă ultrarafinată care bandajează un deficit de inspirație. Armonizarea este rarisimă”.

Raul Huluban

Etnologie la timpul prezent

Termenii *folclor* și (mai recent) *etnologie* au funcționat (și funcționează) de multe ori ca denumiri referitoare la supraviețuire, rămășițe ale unei culturi de odinioară. Reacționând față de un asemenea tip de receptare, Rodica Zane propunea în 2007 o re-gândire din temelii a acestor concepte, menite să reflecte o „Etnologie la timpul prezent”.

Cartea ilustrează traseul de cercetare al autoarei, similar, în bună măsură, cu acela parcurs de disciplinele etnologice: de la folclor/folcloristică la etnologie. Totodată, volumul reflectă mutații de fond produse, în ultimii ani, atât din punctul de vedere al conținutului (terenuri, teme de cercetare), cât și din perspectiva metodologiei utilizate. Temele variate sunt suplu și convin-gător articulate, printr-un demers *reflexiv* – abordarea culturii spirituale de tip tradițional din perspectivă etnologică – și unul *ofensiv* – determinat de „un dublu moment de mutații: ale terenului românesc și ale științelor de profil” (p. 7).

Un prim segment al cărții realizează o radiografiere diacronică a receptării folclorului: de la

contextele ideologice ale studierii sale și de la „întrebările” lui în construcția națională, la re-perspectivarea unor forme de folclor contemporan.

Studiile *Folclorul cu mai multe „înțelesuri”*, *Sacralizarea textelor folclorice*, *Privire etnologică asupra liricii populare* propun o reflecție lucidă asupra statutului actual al folclorului, prin „dizlocarea” lui din sfera literaturii și, implicit, a tratării sale cu instrumentele proprii și exclusive ale criticii și ale teoriei literare, urmată de înțelegerea lui în contextul culturii care l-a produs, utilizând metode specifice științelor etnologice. Revenind la analize clasice, precum cea a *Mioriței*, cercetătoarea deconstruiește locuri comune, șabloane, clișee, frecvente în exegeza acestui text și reconstruiește sensurile sale din perspectivă etnologică. Evaluând abordările folclorului în cheie „națională” și „literară”, ca „argument al specificului național și ca model sau ca sursă de inspirație pentru scriitori”, Rodica Zane observă că „tratamentul sumar, de tip esențialist al categoriilor folclorice a fost dictat permanent de sensul unidirecțional al privirii: dinspre literatură spre folclor” (p. 37).

La fel ca și studiile anterioare, *Basmul la plural în cultura română* aduce o schimbare metodologică, prin reasezarea structurilor narative în contextul firesc, pornind dinspre cultura de tip folcloric spre categorii literare. Utilizând concepte ale naratologiei clasice și moderne, urmărește linia de continuitate între epicul tradițional și cel contemporan. De asemenea, propune cercetarea repertoriului actual de narțiuni personale despre migrația la muncă în străinătate, modul în care este comunicată această experiență celor rămași acasă, identificând un traseu inițiat, comparabil cu scenariul basmului.

A doua parte a cărții susține actualitatea etnologiei în România, prin „construcția unui teren dublu: al satului și al orașului” (p. 8).

Capitolul *Terenul contemporan al satului* surmontează tensiuni și relații polemice cu terenul canonic, focalizând asupra a două teme de

cercetare: familia și migrația la muncă în străinătate. Prima dintre acestea este radiografiată din unghiul antropologiei vizuale, în excelentul studiu *Familie și fotografie în satul de altădată*, ilustrând faptul că fotografiile reprezintă unul dintre cei mai importanți martori vizuali, iar istoriile orale legate de acestea permit reconstituirea unui întreg context de viață: economic, social, cultural, religios, mentalitar, ideologic. Întregită de istoria ei (momentul realizării, scopul, rolul în viața socială a comunității), fotografia devine o mărturie exemplară despre micro-contextul familial și despre macro-contextul comunitar. Imaginile sunt documente pentru modul de manifestare a unor convenții, ocazii ceremoniale etc. Descifrând intențiile cu care au fost realizate și păstrate fotografiile de familie, autoarea observă că „«fotografiază» societatea care o practică în profunzimea ei, pentru că maniera de a poza, convenționalismul ei traduc o societate ierarhică și închisă, în același timp, în care «neamul» și familia au mai multă realitate decât indivizii care le compun, în care regulile sociale și cele de comportament, codul moral sunt mai importante decât sentimentele, voința sau persoanele considerate în sine, ceea ce produce permenenta grijă a fiecăruia de a face cea mai bună impresie în fața celorlalți” (p. 75).

Studiul *Familie și migrație în satul de azi* marchează deplasarea interesului dinspre ritual, ceremonial și festiv spre cotidian, spre interacțiunile zilnice dintre membrii colectivității și totodată spre problemele mondializării, în particular către cele ale migrației.

Ultimele două capitole se plasează în sfera etnologiei urbane, puțin practicate la noi până acum.

Consacrat morfologiei spațiilor funerare, studiul *Orașul și memoria defuncțiilor* fructifică o cercetare de teren realizată în cimitirul Bellu din București. Aplicând paradigma istoriei morții propusă de istoricul francez Philippe Ariès, autoarea conturează atât particularități ale cimitirului urban, cât și similitudini cu cel rural: „Cimitirul urban este,

la prima vedere, total diferit de cel rural. Dar o privire mai atentă descoperă, dincolo de vizibil, modalități similare de a concepe lumea defuncțiilor, de a concepe viața **împreună cu** sau **fără** cei morți, și, în același timp, maniere similare de a concepe moartea proprie. Cimitirul poate fi considerat un spațiu al Bucureștiului profund, balcanic sau nu. Întâlnim aici, în același timp, o pledoarie pentru identitatea urbană de tip european a capitalei românești, dar și dovezi ale atașamentului său față de tradiție” (p. 139).

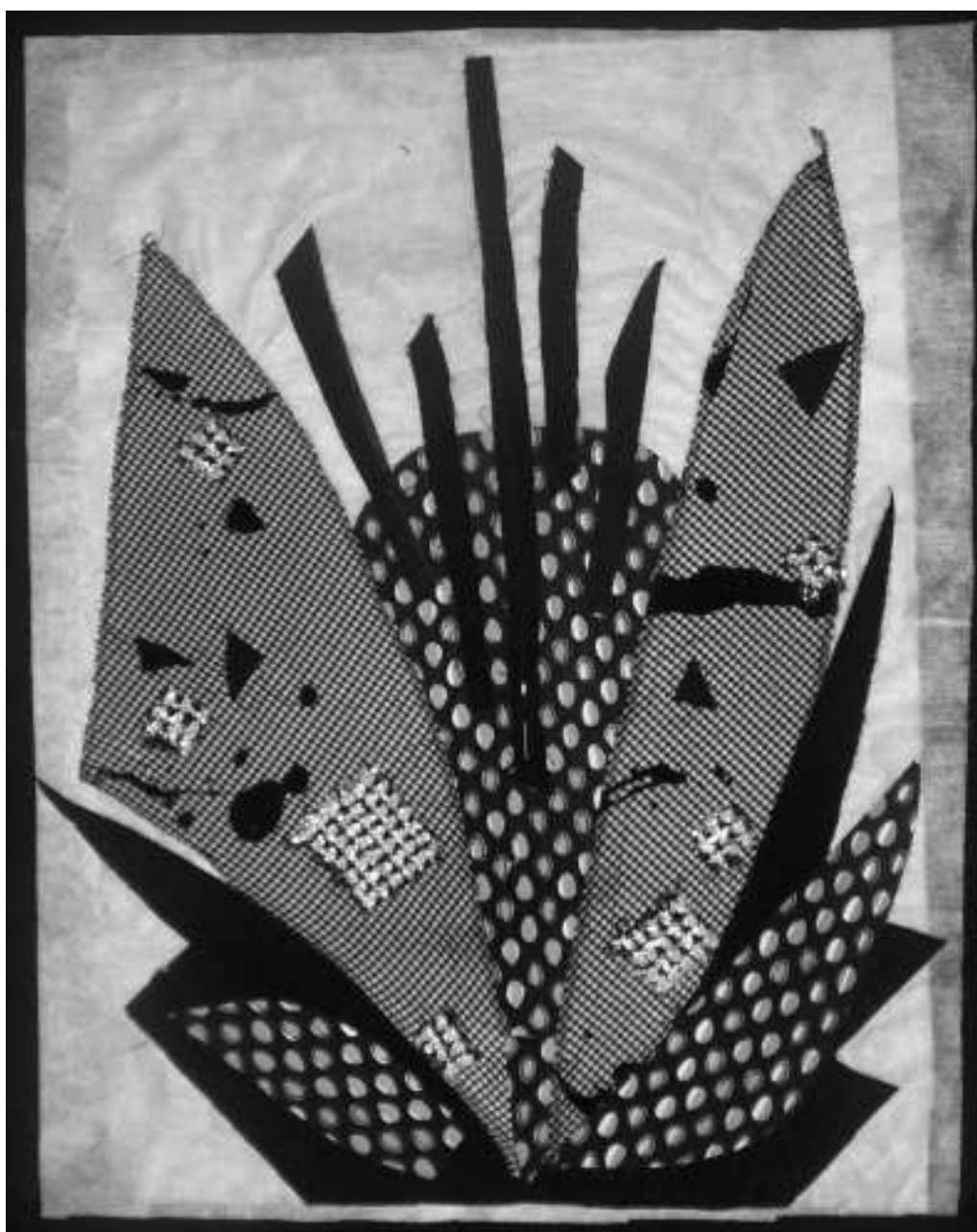
Studiul *Orașul și sfinții*

analizează raporturi între spațiul și timpul religios în contextul peisajului urban, mai exact în cadrul a două biserici bucureștene, Sf. Gheorghe Vechi și Sf. Gheorghe Nou. Distanțându-se de o abordare canonică a folcloristicii: tradițiile (rurale) prilejuite de sărbătoarea Sfântului Gheorghe (23 aprilie), autoarea mută interogația dinspre timp spre spațiu și o tratează în perspectiva etnologiei europene, ca temă identitară europeană, în relație cu orașul. Ipoteza de la care pornește este aceea că, „prin statutul său militar, sfântul a făcut relația cu spațiul laic în proces de

structurare statală” (p. 144). Demersul, de mare finețe analitică, pune în evidență relațiile dintre istoria celor două biserici și spațiile de sociabilitate urbană.

Studiile cuprinse în acest volum se caracterizează prin dinamismul interogației, profunzimea reflecției, finețea interpretării, concizia analizei. Utilizând excelent o metodologie modernă, racordată la cercetarea europeană din domeniul științelor sociale, cartea semnată de Rodica Zane deschide noi direcții în etnologia românească.

Eleonora Sava



Motto

Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab (...)
Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

*Franz Schubert, Winterreise, pe
verssurî de Wilhelm Mûler¹*

Prima volta

I
Eram adunați, toată familia, în apartamentul mătușei mele, la un prânz cum doar ea știa să prepare, care era pe sfârșite. S-au scos farfuriile din serviciul de porțelan de Avignon, ușoare și transparente ca fulgul, cu trandafiri gingași pictați pe fond ivory. Au fost antrouri bune, urmate de minunata supă de carne, cu găluște ca bulgării de aur, apoi de un șnițel de vițel cu cartofi pireu și gem de coacăze (noi așa le numim; unii le zic „merișoare”), în fine, „torta roz”, specialitatea mătușei, o prăjitură etajată, unde se succedau straturi de cremă de nucă cu straturi de spumă îndulcită cu jeleu de strugurei. Cafeaua fusese prăjită pe sobă încă de dimineață, într-un recipient cu aspect de farfurie zburătoare, cu manivelă, iar acum, călduță fiind încă, era măcinată cu sânge, cu o râșniță de forma unui cilindru din aramă cizelată, care trecea de la un bărbat al altul. Odată cu cafeaua, fiartă în ibric de aramă cositorită (numele turcesc corect ar fi „jezvea”, nu ibric, care înseamnă „cratiță”), am primit în minuscule boluri de cristal și câte o porțioară de dulceață de cireșe albe, altă delicatessă a mătușei – de ce, oare, nu făcea niciodată mai mult de câteva borcane?

Ne-am așezat pe rând la pian. Eu am cântat „Balada” de Ciprian Porumbescu; mătușa, un capriciu de Liszt-Paganini; mama, „Madona”, de A. S. Sweet; fratele meu, „Dunărea albastră”, apoi o serie de romanțe („Frumoasa mea cu ochii verzi”...). Tata a continuat

¹ Nu-mi rămâne decât să continui / O, fidelul meu baston de călător! ... / Străbat lumea voios / Împotriva vântului și-a furtunii / Dacă nu-i urmă de Dumnezeu pe pământ / Să fim zei noi înșine!

și el cu romanțele și am fredonat în cor odată cu el („Și-aseară vântul bătea...”), apoi a luat vioara și i-a cerut mamei să-l acompanieze la pian. În fine, a trecut la pian soția mea și a cântat, nu știu ce, dar la urmă a izbucnit în plâns. Soarele a trecut în clipa aceea de apus, dar încă era sus pe cer, căci eram în plină vară, și a pătruns pe fereastra apartamentului. Apartamentul era situat pe strada Napoca, lângă fostul hotel Continental. Am scos capul pe fereastră, să privim de unde venea lumina. La capătul străzii se profila Biblioteca Centrală Universitară, pe un fond de nori întunecat, ca un brâu scund, sinistru, ce stătuse acolo de dimineață, mascând munții, ce s-

Apele

Horea Porumb

ar fi putut ghici, poate, în depărtare, dacă cerul ar fi fost complet degajat.

Se auzi zgomotul unui motor, apoi apărură un avion de felul celui care împrăstie îngrășămintele agricole, și care zbura jos de tot. Din avion, o voce se auzea distinct printr-un megafon, și ne anunța că se așteptau căderi de ploaie însemnate, care urmau să ducă, fără îndoială, la depășirea cotei de inundație a Someșului. I se cerea populației să părăsească spațiile comerciale și cele de locuit situate la parter și subsol și să nu se vânture pe afară.

Ce să facem? Eram la etaj și ne era atât de bine... Dar mașina era garată în dos, pe strada Universității și n-o puteam expune la apă, așa că am decis să ne strămutăm cu toții la noi, sus pe deal, pe strada Republicii. Fratele meu cu nevastă-sa, Carla, au urcat împreună cu părinții mei, în mașină.

Eu și soția mea am decis să urcăm pe jos, împreună cu mătușa. Mă deplasam cu greu, din cauza splinei mărite; aveam impresia că port un bidon de câțiva litri sub coaste. N-am bănuir că mătușa era suferindă și ea; după cum o vedeam, trebuie că avea, cel puțin, astm. Mergea parcă plutind, aproape fără să respire: o pană în dreptul nărilor sale nu și-ar fi luat zborul. Ceea ce voinicește la deal mi-ar fi cerut, pe vremuri, zece minute, poate cincisprezece mergând încet, ne-a luat peste o oră.

Am ajuns acasă odată cu „vântul dinaintea ploii”. Am trecut, cu obișnuita nepăsare, printre viespile care roiau în prejma cuibului ce și-l făcuseră chiar sub trepte (și pe care n-am putut în nici un chip să le stăpîm, drept care am ajuns la acceptarea necesității de a le tolera, beneficiind și din partea lor de același respect). Am intrat în casă tocmai în clipa când începeau să cadă stropi enormi, de mărimea unui pumn.

Afară se dezlănțui un torent inimaginabil. Apele veneau de peste grădinile situate din sus de noi și pătrundeau într-a noastră, apoi ne înconjurau casa ca-ntr-un vârtej, spre a se dirija spre stradă, unde se rostogolea un șuvoi și mai mare. Întotdeauna era așa când ploua violent. De mult de tot, se numea Strada Regală și avea aspectul unui torent bolovănos mărginit de tei imenși. Era recomandată pentru pitorescul ei în primele ghiduri Baedeker, împreună cu Grădina Botanică. Îmi amintesc cum a fost când au pavat-o și cum am suferit atunci când au tăiat frumusețea de arbori.

Brusc, afară se făcu foarte frig. Eram încă în sufragerie când ne sosiră oaspeții. Erau socrii din partea soției, veniți în taxi, ca să nu rămână singuri în apartamentul lor din cartierul Gheorgheni, expus inundației. S-au instalat în „camera copiilor”, acolo unde crescusem eu și fratele meu și unde mai fuseseră cazați într-o altă ocazie. Au aprins gazul în sobă și radiatorul electric și au deschis larg fereastra, „ca să intre aerul”. Era agreabil să vezi și, mai cu seamă, să „miroși” natura dezlănțuită, în timp ce te mângâia

dogoarea din spate... Am evaluat situația și am decis că, toți ceilalți, o să ne înghesuim în camera părinților: părinții într-un pat, noi, frații, cu soțiile, în al doilea pat, mare (mai făcusem noi asta!), iar mătușa în două fotolii puse față-n față. Nu ne-a fost dat să ne odihnim, căci apa găsise calea să se infiltreze pe sub acoperișul de tablă. Umezise colțul unde dormeau socrii, picura deja în dormitorul în care eram noi, iar în casa scăriilor ce duceau la mansardă începea să se desprindă moloz din tavan, lăsând descoperită structura de trestie.

II

Gardul de lemn de la stradă era îmbibat cu apă și părea putred. Porțița n-o închideam niciodată cu cheia căci, gardul fiind șubred, oricine ar fi forțat-o, l-ar fi dărâmat. Toată noaptea pe stradă urcaseră numeroși refugiați și unii bătuseră la ușa casei, dar ne-am făcut că nu auzim, ca să nu fim nevoiți să le deschidem. Spre dimineață, din tavanele noastre curgea apa șuvoi. Afară, chiar în fața casei, fostul torent din lungul străzii, devenit subteran, invizibil în perioadele de secetă, dar care lucrase și acum pe dedesubt (de ce nu l-or fi canalizat la vremea respectivă?!), a tot săpat până a deschis un crater imens, de-ar fi putut să cadă înăuntru cu totul vreo trei camioane! Apoi s-a auzit un șuierat sinistru: s-a rupt conducta principală de gaz. Eram privați, deci, de această sursă de energie și nu numai de ea, căci am decis să nu mai umblăm la comutatoarele electrice, de teamă să nu dăm foc gazului ce s-o fi infiltrând prin canalizări. Într-adevăr, nu peste mult timp, de la vreo scânteie neglijentă, am văzut cum au sărit în aer, unul după altul, toate capacele ocnelor de canal, cât era strada de lungă!

Tot atunci am văzut, la casa vecinului de din sus, un spectacol impresionant: un șuvoi de apă, provenind din interior (cum oare?) pulveriză peretele lateral al cerdacului (o fi fost făcut din chirpici?) și se revărsă spre grădină. Casa mai rezista, dar îi

noi mai ieftin: cu un sunet ca de roată dințată, cele 7 trepte de la intrare se detașară de restul casei și se împotmoliră, într-o rână, cu vreun metru mai jos.

Peste un timp auzirăm niște bătăi strașnice în ușă. Erau tocmai vecinii din sus. N-am putut să ne prefacem că nu suntem acasă, căci, oricum, ar fi spart ușa ca să intre: veniseră pregătiți cu o rangă. Am fost nevoiți să-i primim. Nu-i agreasem niciodată. El era inspector de piețe. Se instalase cu familia în fosta căsuța a unui tâmplar, cu care, pe vremuri, ne înțeleseserăm foarte bine. (Tâmplarul nu învățase româna de fel, dar pe băiat îl împinseră la școlile românești cele mai bune, ca să ajungă „domn”. A ajuns băiatul să fie intelectual, ba chiar poet, însă, ce folos, căci din scris nu putea trăi, iar altă meserie nu avea!). După ce noii vecini s-au mutat în casa tâmplarului, i-au înălțat acoperișul și au închis cerdacul – dar uite că apele îl luaseră acum la vale. Într-un fel, era bine să-i găzduim la noi, căci am început să ne temem de incursiunile altor intruși, tot mai numeroși.

Cu tata am cotrobăit în fosta lemnărie și am scos la iveală o butelie de aragaz (plină!), din garaj am recuperat însuși aragazul, în spălătorie am identificat o lampă de petrol rămasă de pe vremuri (nu așa de veche, căci îmi amintesc de epoca în care era încă în uz!), iar în pivniță, ca la orice casă de gospodar, am găsit sticla cu petrol lampant! Chiar la timp, căci subsolul începea să se umple cu apa ce țâșnea prin canal, din cauză că evacuarea era acum întreruptă de alunecarea de teren. Socrii au insistat să gătim o masă completă, la care am poftit tovarășește și pe vecini - ce era să facem? – iar respectivii au acceptat invitația fără să-și facă nici un complex. Am convenit că ei o să doarmă în sufragerie, la parter, după ce facem „stingere”. Tocmai eram pe punctul să abordăm unele probleme legate de igienă, când primirăm două vizite.

Mai întâi sosi cu vești fratele Carlei: ei se adunaseră cu toții la maică-sa, în cartierul Andrei

Mureșanu, adică el (fratele), cu nevasta și... soacra, care-i urmărea peste tot. (De pildă, atunci când mergeau „cu bilet” la mare, de două persoane, venea și dânsa; soacra dormea în pat, cu nevasta, iar lui, soțului, îi era rezervată salteaua pneumatică!). De data asta era grav: soția, care suferea de stomac de multă vreme, a avut peste noapte o hemoragie masivă și dureri cumplite. Grație unui prieten de familie, medic oncolog, au dus-o imediat la Institut (ce noroc!), unde au descoperit că avea un cancer gastric și că operația se impunea fără întârziere. Carla s-a ridicat numaidecât să plece, ca să ajute (era singura femeie validă!), iar fratele meu, codindu-se puțin, a hotărât s-o însoțească, abandonându-ne, deci, în „corabia” naufragiată. La robinet mai curgea apă, deși tulbure, dar nu mai aveam canalizare funcțională, nici gaz și nici lumină.

Erau încă în prag, când veni să ne solicite „azil” o altă persoană: era fosta servitoare a doamnei Chepich, care continua să locuiască în fostul apartament al stăpânei, în casa din jos de noi. Sosise înfricoșată, căci nu se mai simțea în siguranță din pricina alaiului de oameni - neamuri și consăteni ai chiriașului de la parter - care veniseră să fie găzduiți la acesta din urmă. Casa de din jos de noi, pe vremuri, aparținuse integral doamnei Chepich și nu pot să nu spun câteva cuvinte despre ea. Atunci când horyștii îi duceau pe evrei în lagăr, soțul și fiul doamnei au fost arestați (fiul a rămas în viață, dar n-a mai revenit în țară). Doamna Chepich a reușit să scape de deportare, ascunzându-se câteva zile la noi. Pe urmă, tata a aranjat să fie internată „cu apendicită” la un spital de lângă gară. Cui i-e dat să trăiască, trăiește: gara fu bombardată, o bombă căzu și pe spital, peretele salonului se desprinsese, dar ea, cu patul, a rămas neatinsă, suspendată ca pe un balcon! Ulterior, casa cea falnică a fost împărțită în apartamente. În vechiul garaj, devenit „apartament” locuia domnul Feter, un alt fost vecin,

căruia îi aparținuse casa de peste drum de noi. (Tata îl saluta întotdeauna cu prietenie, amestecată cu milă, dar și cu dojană). Casa de peste drum era făloasă și ea. Ce se întâmplase? În anii tulburi de dinainte de naționalizare, domnul Feter și-a încercat norocul la cărți! A jucat cu un oier din Mărginimea Sibiului și a pierdut-o! Acum o privea din cămăruța de vizavi! (Oierul a vândut jumătate fratelui său și, primul lucru ce l-au făcut, a fost să împartă grădina și clădirea cu un zid: oamenii limpezi la cap știu că trebuie să aibă situația clară!).

III

Ploaia continua. Se făcuă întuneric. Acum, atât gazul, cât și apa și energia electrică erau sistate în tot cartierul. Fâșâitul gazului ce se scurgea din conducta magistrală încetase.

Am convins-o pe fosta servitoare a doamnei Chepich să se instaleze la mansardă, în ciuda tavanului care șiroia. În trecut, acolo fusese un fel de salon-birou, adorabil mobilat în stil mic-burghez austriac. Actualmente, biroul devenise o debara unde erau îngrămădite tot felul de boarfe și cărți.

Deodată am auzit un pocnet ca plesnitura unui odgon. O fisură străbătu în diagonală peretele de nord al casei, semn că fundația din partea aceea începuse s-o ia la vale odată cu dealul.

Către dimineață mătușei i-a fost rău. Draga de ea, suferise fără să ne spună nimic, dar acum se sufoca în mod vizibil. Pe când am ajuns cu ea la spital, pierise. „Deocamdată lăsați-o în seama noastră, ni s-a spus, la morgă nu mai sunt locuri.”

O pierdere imensă pentru noi, un vid abisal lăsat în urmă - „rezolvate” expeditiv, dat fiind circumstanțele, și șterse din preocupări în câteva clipe! Nevoia te silește câte o dată să te detașezi de anumite planuri ale existenței fără să crâcnești.

IV

În ziua a patra ploaia a stat. Era încă dis-de-dimineață. Ultimele șiroaie s-au scurs de peste

părcane, susurând molcom, în timp ce soarele reapărea mai luminos ca oricând pe un cer parcă spălat și el.

„Vrem să vă spunem la revedere, noi plecăm” – ne-au anunțat vecinii din sus fără alt menajament. Nici mulțumiri, nici vreo efuziune sentimentală, ori măcar vreo sugestie de „întoarcere” a vizitei. De altfel, mai târziu, când au lansat reparația casei, au avut grijă să-și „refacă” și gardul, mușcând un metru din curtea noastră...

Servitoarea doamnei Chepich ne-a mulțumit cu privirea că n-am expediat-o și pe ea după plecarea vecinilor din sus. Cred că nu-i suferea nici dânsa. A devenit dintr-o dată volubilă și povestitoare. Avea vreo 70 de ani. Nu cred să fi fost vreodată frumoasă și (iată cum te-nșală aparența!) la prima vedere nu părea inteligentă. Amesteca româna cu maghiara, cum se nimerea mai bine ca să se facă înțeleasă, iar noi îi răspundeam așijderea, fără nici o inhibiție de limbă. Părinții ei au fost zarzavagii hoștăzeni (numele de hoștăzean vine de la Hoch Stadt, chit că zona agricolă a Clujului era în aval de oraș). Părinții nu-i dăduseră voie să se mărite cu băiatul român la care ținuse și uite c-a rămas fată bătrână. Își părăsise părinții încă de pe atunci, ca să se pună în slujba familiei Chepich, evrei bogați. A rămas cu doamna Chepich și după venirea comuniștilor. Doamna cânta la pian patru ore pe zi: mai întâi exersa două-trei ore, apoi interpreta câte un concert, sau altă piesă simfonică. Dădea și lecții de pian – a avut mereu una-două eleve - dar nu primea alte vizite. În schimb, vorbea mult la telefon. Cu servitoarea nu avusese nici timp, nici ce anume discuta – mi-o amintesc și eu, era distinsă, solemnă, senină, dar parcă plutind în alte sfere decât lumea noastră.

Așa trecu ziua asta de doliu și decompresiune, filozofând în jurul mesei de bucătărie. S-a vorbit despre viață și despre moarte, s-au adus pilde nostime desprinse din copilăria lui Matei Corvin, din isprăvile lui Păcală, ale lui Nastratin Hoge, și ale lui... Bulă, cel actual.

Apoi am ridicat „ședința” și ne-am luat rămas bun.

Am coborât strada împreună cu părinții soției, spre a-i conduce acasă. În oraș circulația era restabilită, am putut lua troleibuzul fără probleme, totul se desfășura de parcă nu se întâmplase nimic. Revenind din cartierul Gheorgheni, ne-am abătut prin Centru, am mers până la Someș, să vedem urmările inundației. Nimic, nici o urmă. Trotuarele, zidurile – curate, uscate. Magazinele, deschise, funcționale. Oamenii, cantotdeauna.

Ne cuprinse brusc un sentiment de imponderabilitate. Evoluam, parcă, între două lumi, dintre care, una, cel puțin, trebuie c-a fost un vis!

Care era visul și care realitatea?

Secunda volta

Ce repede se restrânge uneori universul preocupărilor lumii materiale! A venit rândul meu să am de-a face cu medicii. Doctorul Năsturel, vecin cu noi mai jos, pe strada Umbroasă (era mai mult un activist la Primărie, decât un practician medical), mă pisa de mult să mă opereze la splină.

Ploua iar, de zile în șir. Azi, după ce picurii se mai răriseră un timp, porniseră să cadă din nou. Tocmai acum, îmbibat cu apă până la piele, apărui doctorul Năsturel să-mi spună că avea vorbă de la Chirurgia I că erau gata să mă primească. Soția mea s-a opus: mai bine să apelăm la doctorul de la Oncologie, cunoscut de familia cumnatei noastre, Carla. Eu am ținut să-mi respect cuvântul dat și (cu mare îndoială, totuși) am acceptat să mă prezint pe propriile-mi picioare la operație. Oricum, acasă era un bazar insuportabil și nu mă simțeam prea în formă să ajut cu ceva concret. Scăpam de o lume dezlănțuită. Doream această evadare. Mi-era „sete de repaus”.

Mi-au dat să beau un comprimat pe bază de morfină, m-au pus să mă spăl din cap până-n picioare cu iod, și m-au bărbierit pe pântec. Tocmai mă întindeau pe

patul cu care urmam să fiu dus în sala de operație, când de afară se auzi o voce în megafon: nivelul apei în barajul de la Tarnița depășise cota superioară și urma să aibă loc o revărsare neprevăzută, drept care trebuiau evacuate toate spațiile din zona inundabilă a orașului. Infirmierii au schimbat priviri între ei, apoi au judecat că eram cocoțați destul de sus pe Dealul Clinicilor, ca să nu fim în primejdie - judecată confirmată și de medici.

Abia în blocul operator l-am cunoscut și eu pe chirurg. „Avem pregătită o ambulanță perfect echipată, cu care vă putem transfera în siguranță, dacă ne ajung apele”, m-a asigurat el. Anestezistul începu numaidecât să mi se activeze în preajmă.

Cât de brusc și pe nesimțite se face trecerea de la starea de veghe la cea de somn! Tot așa și la anestezie: ești aici, acum, și dintr-o dată, nimic. Un „nimic” sinonim cu eternitatea, până când, brusc, ești din nou de față. Sau, unde ești?

De data asta s-a întâmplat altfel. Unde eram eu acum? Am simțit cum mă smulg din întuneric, ieșind din propriu-mi trup și mă vedeam, volatil, tot eu, dar nu în corpul meu, ci privind de sus sala de operație. Pe o măsuță, un bulgăre diform, însângerat.

„Nu trebuia să-i scoatem splina, zicea chirurgul, arătând spre foalele-mi deschise, cum de nu i-am făcut mai întâi un scanner?”

„Ne-am bazat pe indicațiile doctorului Năsturel.”

Am primit informația cu o totală indiferență. Eram complet detașat de lumea „de jos”. Am constatat că mă puteam „deplasa”. Nu eram cantonat la încăperea aceea.

În muțenie totală și cu mare repeziciune am început să survolez Clinicile, apoi orașul, cursul râului. Partea de sus a barajului de la Tarnița, cam o cincime, fusese, într-adevăr, măturată de ape – noroc că nu și restul. Puhoiul se răspândise în toată zona deschisă, între Gilău și Florești, măturând toate blocurile promiscui (presupuse occidentale) ale „căpșunarilor” naivi, care veniseră cu banii din străinătate.

112 Erau „spălate” din cale multe dintre

clădirile ce mărginiseră Someșul (degeaba aveau fațada făloasă spre strada Gheorghe Barițiu, dacă dosul le era cu „fundul în apă”!). Apa n-a ajuns, însă, la perimetrul unde, pe vremea romanilor, fusese orașul Napoca. Clădirile „Urania”, „Astoria”, ... erau, și ele, intacte. Apoi, iar dezolare... Mormane de zidărie, scânduri, murdărie... Luciul apei tulburi, pe mari întinderi, de unde nu se retrăsese încă...

Simțeam o chemare intensă să-mi iau zborul, să mă desprind de contingent. Am început să mă îndepărtez și, pe măsură ce mă avântam în neant, deveneam mai lucid, mai doct. Știam acum (abia acum!) că aveam un limfom extins de ambele părți ale diafragmei și că era tratabil cu medicamentele de azi. Dacă aș fi ascultat-o pe soție, ajungeam la Oncologie și mi s-ar fi pus diagnosticul corect. Mătușa cea dragă avusese un cancer pulmonar; cum de nu ne-a spus? Cumnata lui Carla...

Dar astea nu mai contau.

Avansam către lumină și căldură, către cunoaștere. Simțeam că am înțeles, în fine, lumea politică, fața ascunsă a acesteia și cinismul cu care eram conduși. Nu evoluam spre haos! Eram conduși cu bună știință!

Dar nici asta nu-nsemna nimic în fața absolutului. Mă îndreptam spre el, spre o sursă care-mi părea familiară și care mă încărca cu bunătate și cu o înțelepciune imensă. Trăiam o senzație care nu putea fi redată în cuvinte pământești.

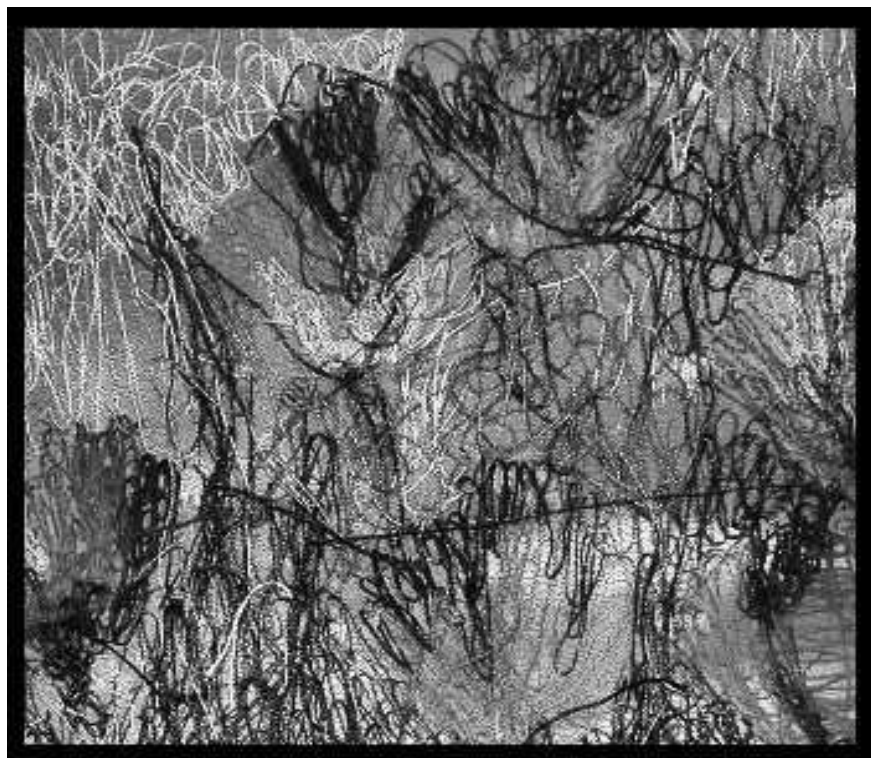
Și, dintr-o dată, stop!

Cu mult regret, a trebuit să mă reîntorc în mine însumi, în propriu-mi trup. Mai întâi, am revenit în întuneric. Apoi am deschis ochii. Am aflat că eram în secția de reanimare a Institutului Oncologic. Acolo, la Chirurgia I, ambulanța promisă își dovedise pe deplin utilitatea. Eram în siguranță – destinul a vrut să ajung acolo unde trebuia să merg de la bun început.

Am căzut într-un somn adânc. În cele din urmă mi-am revenit. De data aceasta eram la mine acasă. Am recunoscut încăperea. Am început să-mi redescopăr corpul. Apoi, amintirile. Am memorat toate cele pe care vi le-am povestit. De un lucru nu-mi aminteam însă: când și cum am mers, de fapt, la spital? Care spital? Și când l-am părăsit? De ce acum eram aici, acasă?

Ori, poate că nimic din ceea ce-mi aminteam nu s-o fi întâmplat?

Paris, miercuri, 3 februarie 2010



Hlestakov a ajuns aici, pe malul Someșului Mic, pentru întâia oară în 1920, în a doua stagiune după înființarea teatrului clujean. Acum a urcat pe scenă pentru a ne spune că multe schimbări nu prea au avut loc de atunci încoace în această parte a Europei și nici de la data premierei absolute din 1836 la Petersburg. Corupția în administrație și politică a rămas cam aceeași, indiferent de spațiu și timp. Doar mijloacele s-au perfecționat. E suficient să privim personajele burduhănoase de pe scenă, din suita primarului Anton Antonovici, din spectacolul clujean al Monei Marian-Chirilă, ca să recunoaștem în ele pe marii baroni locali de azi, îmbuibăți, cu ceafa slâninoasă, înghesuși la ciolan și preocupați exclusiv de mușamalizarea devalizărilor. Gogol a luat-o peste nas la scurt timp după premieră, când oligarhii de atunci s-au recunoscut în personajele piesei, reproșându-i că demersul său artistic este o ofensă adusă regimului țarist. „Dacă mutra vă e urâtă, nu acuzați oglinda care v-o arată”, ar fi replicat Gogol. Ceva similar, dar cu consecințe mai grave, a pățit Lucian Pintilie în 1972, când, spectacolul său cu *Revizorul* a fost suspendat și interzis după două reprezentații de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, cică „la rugămintea unui mare număr de spectatori”. E limpede de ce: oglinda folosită de Pintilie era murdară, în timp ce clasa politică la putere era curată și luminoasă ca „epoca de aur” în care trăiam terorizați de victoriile socialismului biruitor. Dar biruitoarele se dovedește a fi nu doctrina politică revigorată periodic, ci corupția. În anii din urmă, revizorii gogolieni au descins în mai multe orașe, de la București la Timișoara, fără să provoace panică sau descumpănire, căci noii oligarhi au pielea feței tăbăcită și aluziile unor comedianți nu-i mai deranjează. Se poate spune orice, pe scenă și în presă. Degeaba. Clasa politică la putere nu mai reacționează, așa că trimiterile spre actualitatea dezastruoasă pot doar să amuze.

La spectacolul clujean cu *Revizorul* lumea se amuză într-adevăr. Și se amuză așa de-a lungul

Revizorul de la Cluj sau mascarada eternilor corupți

Adrian Țion

a trei ore până să epuizare sau hlizeală stânjenitoare. Căci asta pare a fi miza spectacolului: amuzamentul general. Incisivitatea mesajului pălește în umbra jocului bogat în comicării grațioase. Dacă nu putem acuza cum am dori, cel puțin să ne distrăm, să râdem cu gura până la urechi de ceea ce nu putem nici îndrepta. E știut că



montările Monei Marian-Chirilă sunt lungi și înțesate cu tot felul de „găselnițe”, mai mult sau mai puțin inspirate, uneori apelându-se chiar la alte texte, din alți autori, pentru aprofundarea unor motive sau extrapolarea simbolisticii. Așa a fost *Mantaua* (mixtură între Gogol și Bulgacov) și *Ubucurești* (mixtură între Caragiale și Jarry). Slavă Domnului că pentru *Revizorul* n-a mai apelat la intertextualitate! Din acest punct de vedere spectacolul e curat, onest. Extrapolarea planului

realist merge spre „bufoneria, grotescul trivial, comicul de mascaradă”, așa după cum observa Lucian Raicu în *Gogol sau fantasticul banalității* că socotea la rândul lui marele dramaturg rus a trata cu seriozitate această temă. Satira e serioasă, incriminările reale. Expresivitatea burdihanului duce spre „bucătăria grașilor” în plan pictural. Personajele sunt caricaturale, îngroșate grotesc prin costumație și interpretare ca în *commedia dell'arte*, descinse parcă din pânzele lui Hieronymus Bosch sau Daumier. Din caraghioase și penibile ajung spre final de-a dreptul grețose. Comedia se transferă în scârboșenie. Din seria îngroșărilor până la un hilar clownesc este folosirea unor acțiune în travesti: Ramona Dumitraean în rolul inspectorului școlar Luka Hlopov și Anca Hanu în rolul moșierului Piotr Dobcinski. Toți sunt umflați și supradimensionați, cu excepția lui Hlestakov (falsul revizor interpretat impecabil de Ionuț Caras) și a lui Osip (servitorul lui, conceput aproape ca un alter-ego al stăpânului de Cristian Rigman). E o adevărată ofensivă a slabilor profitori și flămânzi împotriva grașilor mediocri și parșivi. Ca niște câini hăituiți de sărăcie, slabi sunt în căutare de un sălaș, de pricopseală, în vreme ce grașii huzuresc la „loc ferit și de Dumnezeu păzit.” Până la apariția virtualului revizor, sosit în oraș de două săptămâni. Ca să-și ascundă seria matrapazlăcurilor, șleahta corupților se lingește pe lângă Hlestakov, umilindu-se și mituindu-l din belșug.

În asemenea condiții, polii confruntării devin Anton Antonovici, bonomul măsluitor al adevărului din instituția pe care o conduce, interpretat fără greș de Ovidiu Crișan și Hlestakov, funcționarul viclean din Petersburg pe care Ionuț Caras reușește să-l facă prin maleabilitatea interpretării cu și mai mare priză la public decât l-a înzestrat dramaturgul, inițial. Hlestakov-ul lui e un profitor dulce într-o lume de hiene hulpave, piruetele repetate subliniindu-i abilitățile prefăcătoriei. Intrarea triumfală în casa primarului este de un comic desăvârșit, calitativ 113

superior scălbănelilor nejustificate uneori ale celorlalți. Scena primește importanță prin componenta de decor realizată de Mihai Ciupe. Ancadramentul, împreună cu poarta impozantă, înaintea fastuos spre sală pentru a spori solemnitatea momentului, juxtapusă unui tablou ridicol: intră farsorul Hlestakov beat turtă. O altă secvență izbită este momentul în care Hlestakov, tolănit comod în patul primarului, tocmai el, marele revizor venit din Petersburg, primește dimensiuni hiperbolice în fața mărunților slujbași din gubernie, care se ploconesc neîncetat în fața lui. Tandemul Caras-Rigman, un Hlestakov alungit ca un elastic rizibil, reușește o scenă vizuală de mare efect comic. Grațioasa Angelica Nicoară îmbracă în ridicol oscilațiile personajului Anna Andreevna, soția primarului, femeie cucerită de farmecul imperturbabil al funcționarului venit din capitală, ca și Romina Merei în rolul fiicei acesteia, căzută și ea în plasa întinsă de pretinsul revizor, deghizat subit în cuceritor. Aproape fiecare personaj este înzestrat cu ticuri ilare, caracteristice. Mai bine reliefate sunt la Dragoș Pop, interpretul judecătorului Leapkin-Teapkin și la Adrian Cucu, devenit moșierul nătâng (în aparență) Piotr Ivanovici Bobcinski. Cu intrarea în scenă a lăcătușăresei Fevronia, în interpretarea Mariei Munteanu și a subofițăresei conturate la fel de bombast de Maria Seleș, aproape de nerecunoscut, comicul se diluează în parodie ieftină. Din „cațelărie” ajunge în stradă.

În partea a doua a spec-tacolului, „prezentările” amplo-iaților în fața lui Hlestakov încep să treneze, cu toate că fiecare i se compune câte o intrare-surpriză. Sunt lungiri ce pot fi imputate spectacolului nu atât prin prisma respectării în integralitate a textului, cât prin lentoarea derulării scenelor.

Revizorul clujean oferit de Mona Marian-Chirilă este un spectacol ambițios, de echipă, axat pe extragerea celor mai năstrușnice efecte din liniara eșalonare a fețelor ilare cuprinse în mascarada corupției.

File de umor și poveste

Oameni de suflet, cu respect pentru semeni și creație – i-am numit pe profesorii Valentin Vișinescu și Ion Bindea – au întemeiat, în cadrul cenaclului *Satiricon*, o colecție de *Restituiri*. Prin osârdia lor au apărut în volume postume epigramele unor mari iubitori și izvoditori de umor, care au înseninat cu surâsul lor viața spirituală a orașului de la poalele Feleacului. Între cei readuși în fața publicului se numără Vasile Langa, Mircea Matcaboji, Zeno Sânger Turdeanu, Titu Olteanu și, recent, Gavril Glodeanu, pentru prieteni, Gavroche. Îl știam mulți și mulți îl iubeam și-i prețuiam umorul, optimismul, inteligența și verva, asta cu atât mai mult, cu cât avea un handicap din naștere (era cocoșat). Era inginer informatician și un om de mari calități intelectuale. Ore întregi stătea în cafenele, dezlega cuvinte încrucișate și-și delecta amicii cu epigrame fără egal. Un exemplu: *Sărbătoarea recoltei*: „Iată, spune cronicarul, / În acest „moment istoric” / Trec recoltele cu carul / ...Alegoric.” Rețineți și ghilimelele!

Cu și despre Gavroche am amintiri, despre care n-am vorbit și n-am scris niciodată. Căci era să-i fac, fără voie, un mare rău. În romanul meu polițist *Cu moartea între patru ochi*, apărut în 1977, am creat un personaj după chipul și asemănarea amicului meu: un om de omenie, care ajuta un polițist într-o anchetă, el supervizând totul pe deasupra cuvintelor încrucișate. Eroul meu se numea Pericle, și asta fiindcă era și el înțelept, ca înaintașul său din Atena. Gavroche s-a arătat încântat, dar neîncrezător; râdea și zicea că e o glumă. Atunci mi-a spus că elevii, colegii de liceu îi ziceau Nakata. Cine era Nakata? Un mare campion mondial de lupte care, în toată cariera, nu a fost învins prin tuș; adică nu a fost pus cu umerii pe saltea! „Și nici pe mine – râdea cu poftă Gavroche – nu m-ar putea face tuș nimeni.” Am scris cartea și am mers personal la... viză. Pe atunci vizau romanele polițiste și cei de la miliție și cei de

la securitate. Printr-un concurs de împrejurări, am ajuns la București în fața unui colonel de miliție și a unui maior de securitate. Aveau un car de observații. (Milițienii să nu fumeze decât țigări românești, să nu folosească cuvântul *morfina*, ci *făină*, la noi nu se fură morfina, fabricile sunt bine păzite. Culmea! eu am scris după un dosar judecat la Tribunalul Cluj. Căpitanul care cerceta furtul să nu fie singur, ci în colectiv; un traficant are pistol, să scriu de unde-l are...) La un moment dat, colonelul mai să sară de pe scaun: „Tovarășe autor, cum e posibil ca un căpitan să aibă colaborator un cocoșat? De ce ia de la el bani împrumut, doar miliția e bine retribuită?!” „– Tovarășe colonel, intervin eu, totul a fost imaginat în mintea mea.” „– E greșit, vă rog să refaceți. Și cine e Pericle ăsta? De ce stă prin cafenele toată ziua? O să pun lucrătorii mei să verifice.” Mă ia un frig siberian pe șira spinării. „– Tovarășe colonel, tot eu voi fi vinovat, că n-o să-l găsiți. L-am inventat eu, ca romanul să fie mai interesant...” „– Tovarășe autor (ce-mi plăcea formularea!), miliția știe să-și facă datoria, nu o ajută cine.” „– Tovarășe colonel, intervine maiorul, autorul a avut intenții bune, nu mai există azi un Pericle, să-l înțelegem.” „– Da, dar să nu-i împrumute bani căpitanului cocoșatul!”

Mă supun. Și scap. Nu i-am spus niciodată lui Gavroche ce rău era să-i fac. A citit romanul și a fost încântat. În acea vreme, Glodeanu a scris sau inventat niște epigrame de antologie, dacă nu de geniu: *Carteziană*: „Cuget, deci exist, / Dar nu mai rezist.” Sau, cu adresă precisă: „Vila lui domină zarea, / Perlă-i strălucind în soare, / Din balcon el vede marea, / Marea clasă muncitoare.”

La cincisprezece ani de la trecerea sa în lumea umbrelor i se cuvin aceste frânturi de amintire și file de adevăr neuitatului Gavril Glodeanu.

Viorel Cacoveanu

Da, într-adevăr, Festivalul internațional de teatru ATELIER a împlinit, anul acesta, vârsta de 18 ani adică... vârsta majoratului! Radu Macrinici, unul dintre cei mai importanți dramaturgi români contemporani, este cel care a înființat acest festival și-l continuă, cu orgolioasă încăpăținare conștient fiind că, indiferent de "starea vremii" ori a... vremurilor, viața noastră ar deveni mult mai stearpă, mai cenușie, mai stresantă, dacă am renunța (și) la artă. Iar arta teatrală este cea care-i angajează cel mai mult, mai intens, pe producători și pe consumatori într-un "dans" comun, într-o trăire comună, dând naștere unei emoții artistice benefică ambelor tabere.

Festivalul Atelier a început la teatrul din Sfântu Gheorghe, a făcut un scurt popas la Sighișoara pentru ca, de cinci ani, să-și găsească locul la Baia Mare unde, se pare, s-a hotărât să prindă rădăcini. Am fost încântat să constat aici (din nou) că publicul vine la spectacol chiar și dacă este programat mai spre miezul nopții. În general, e un public tînăr și receptiv, ceea ce ne mai poate oferi speranțe... De fapt, cam numai pe acest "culoar" se mai zăresc luminițe aprinse, pentru celelalte culoare ale realității noastre, scufundarea în beznă devine tot mai evidentă.

Spectacole au fost numeroase, diverse, jucate în spații convenționale și neconvenționale, secțiunea de "atelier" fiind, ca în fiecare an, bine conturată, festivalul urmîndu-și "programul" inițial cu... orgolioasă încăpăținare astfel încît, iată, la majorat, dovedește că are o personalitate bine accentuată.

Nu voi scrie despre fiecare spectacol în parte. Nivelul a fost, per general, ridicat (peste mediu) dar mă voi rezuma la cele care m-au încântat în mod deosebit.

Herr Paul, o piesă semnată de Tankred Dorst, i-a oferit lui Radu Afrim "pretextul" de a realiza cu actorii de la Teatrul tineretului din Piatra Neamț un spectacol de-o delicată poezie amestecată, în stilul inconfundabil al acestui marcant regizor, cu un umor debordant garnisit cu momente de

ATELIER cel mai vechi festival internațional de teatru născut în democrație...

Radu Țuculescu

dans și pantomimă. Doi bătrîni, "uitați" (sau refugiați?) într-o fostă fabrică de săpun transformată în locuință, sînt "agresați" de cei din exterior care încearcă să le confişte spațiul. Un spațiu populat de o bogată faună împăiată, năpădit de umbre și lumini, cu rădăcini crescute în tavan și intrări ciudate, hilare adesea, prin dulapuri



Minunata lume nebună de Anthony Neilson – Teatrul municipal Baia Mare

ori oglinzi, spații înguste bune mai mult pentru pitici, creîndu-se uneori și o atmosferă de basm învăluită-n fum. (Fumul a fost, de fapt, la loc de cinste în actuala ediție a festivalului, folosit în aproape toate

spectacolele). S-au remarcat, în mod deosebit, actorii Cezar Antal și Lucreția Mandric și, nu în ultimul rînd, scenografia bogată, spumos fantezistă, doar aparent încărcată. Un decor în care mereu descopereai, încîntat, noi elemente.

Regizorul țîrgumureșan Gavril Cadariu a prezentat două spectacole aparte, marcîndu-și (neagresiv...) personalitatea. Primul, intitulat *Respirații* (Teatrul Ariel plus Universitatea de artă dramatică Tg.Mureș) este un spectacol nonverbal de animație pentru adulți. Fiecare scenă a fost lucrată cu deosebită migală, amintind de tehnica... stampelor japoneze. Finețe, fantezie, echilibru. Cadența lentă a unor "respirații" creatoare de imagini, uneori suprealiste, capabile să declanșeze fantezia fiecărui spectator. O coloană sonoră extraordinar de sugestivă care devine, la un moment dat, ea însăși un personaj impulsiv derularea cadentă, dar fluentă, a obiectelor, a culorilor ba chiar și variatele intensități ale luminii. Al doilea spectacol semnat de Cadariu a fost *Hess*, o monodramă scrisă de Alina Nelega, interpretat convingător de Nicu Mihoc, sub egida teatrului național "Radu Stanca" din Sibiu. O tulburătoare (re)aducere în atenție a controversatului Rudolf Hess, adjunctul lui Hitler în cadrul Partidului Național-Socialist, într-un spațiu scenic gol, "decorat" doar de reflectoare și luminile lor aferente plus un scaun cu roțile și o cană cazonă cu cafea.

Tînărul regizor Răzvan Mureșan s-a prezentat și el cu două spectacole. Primul m-a entuziasmat pur și simplu. El se numește *Minunata lume nebună*, un text de Anthony Neilson jucat, cu vervă debordantă, de actorii Teatrului municipal Baia-Mare. Un spectacol ca un vin spumos, explodînd de bună dispoziție, amestecînd grotescul cu absurdul și carnavalescul. Un soi de Alice în Țara Minunilor dar cu mai mult sex și cu mai multă violență, după cum declară însuși autorul. Și chiar dacă la urmă decorul se "metamorfozează" într-o clinică psihiatrică iar minunatele

(coloratele) personaje din minunata lume numită Dissocia devin pacienți și personal specializat, atmosfera nu se transformă într-una terifiantă, depresiv sîngeroasă precum este cea din al doilea spectacol al lui Răzvan Mureșan *Psihoză 4:48* de Sarah Kane (Teatrul Național "Lucian Blaga" din Cluj), un soi de confesiune finală a autoarei sinucigașe devorată de fantasme și demoni, excelent interpretată de tînăra Patricia Boaru, secondată pe măsură de Ileana Negru. Gîndacii care-i invadează creierii,



Herr Paul de Tankred Dorst - Teatrul tineretului Piatra Neamt

țintuiți fiecare de cîte un ac de seringă, par în cele din urmă un produs al serului aparent tămăduitor. Răzvan Mureșan este un produs al școlii clujene și promite o evoluție ascendentă în cariera sa artistică.

Teatrul de cameră din Arad a "fuzionat" cu Teatrul 3 din Pecs producînd, sub bagheta lui Radu Dinulescu, un spectacol atractiv, dinamic, cu priză imediată la public, pe textul lui Matei Vișniec *Caii la fereastră*. Tema războiului este "reprodusă" de cei trei interpreți Tünde Bacskó, Attila Harsányi și Ernő Tapasztó (numai laude pentru prestația lor, pentru capacitatea de a juca mai multe roluri în aceeași piesă) în diverse moduri: comic, ironic, melodramatic, "absurdic"... Antologică a fost scena cînd mesagerul de război descrie (raportează) mamei, fiicei, soției moartea lui Hans tatăl, soțul, fratele pe cîmpul de luptă.

Regizorul Ovidiu Caița a ales piesa *Demoni* de Lars Noren și Teatrul de Nord din Satu Mare. O piesă despre inerentele crize care

ori mai puțin reușite. Poezia și mizeria umană purtate din bucătărie, în hol, în casa scărilor și-apoi în dormitor, mototolite pe pat, sub pat, pe fotoliu ori pe covor, lîngă chiuvetă ori pe capacul WC-ului. Iubirea și ura, gelozia și indiferența, țipetele și șoaptele, gîfiielile și cîntul, toate amestecate în alambicul strălucitor (dar... oxidabil) al căsniciei. S-au distins, în special, ele adică Ramona Dumitrescu și Diana Turtureanu dar și Ciprian Vultur (care a efectuat un adevărat maraton, jucînd și în alte spectacole din festival) și Dorin Zachei.

G i a n i n a Cărbunariu împreună cu Studioul Yorick din Tg. Mureș plus dramAcum din capitală, au produs un spectacol-document, un amestec de teatru și relatare, intitulat *20/20* și avînd ca subiect evenimentele din 19-20 martie 1990 din Tg. Mureș. Dintre numeroasele mărturii

adunate de la diverși martori ori participanți direcți, s-au ales unele (cam aleatoriu, nefiind prea clar în ba-za cărui criteriu, dacă a fost vreunul...) evident, cu declarata intenție de a nu-și propune să facă dreptate, nici să reconstituie ceva ori să construiască eroi. Căci, vorba aia, eroi au fost, eroi sînt încă... Un spectacol de tip "studentesc", anii I și II, cu vervă și mare plăcere interpretat, cu cînticele și mici momente de varietate, umor de calitate și mișcări lejere de scaune, tradus în mai multe limbi deodată – vorba lui Marquez... – (română, maghiară și, evident, engleză), ca să priceapă toată lumea ce s-a întîmplat atunci la Tg. Mureș, dacă nu chiar să priceapă măcar să intuiască ori să se întrebe... ce s-a întîmplat, oare, acolo în inima Transilvaniei în martie 1990? Ce soi de manipulare au fost acele ciocniri stradale cu ecouri false și distorsionate în străinătate?

Bine "manipulați" de către Claudiu Pintican au fost interpreții spectacolului *D'ale carnavalului* de Caragiale de la Teatrul Municipal

Baia Mare. Un Caragiale care plonjează în actualitate cu mare frenezie, cu vervă multicoloră, cu dinamism "specific" zonei... Nimic mai potrivit unei țări aflată într-un continuu carnaval, cînd comic, cînd grotesc, cînd penibil, cînd dramatic... Un spectacol de public care-și schimbă, des și surprinzător, locațiile, într-un decor atractiv și ingenios semnat de Mihai Vălu, îndemnînd parcă "boborul" spectator să se pună, naibii, în mișcare că altfel ne ducem de rîpă...

O interesantă citire a unui text care, iată, nu-și pierde din actualitate a făcut și regizorul Andrei Mihalache la Teatrul de Nord Satu Mare cu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, spectacol în care s-a remarcat excelentul actor Radu Botar.

Prestații incitante, de teatru dans, au propus și invitații din Anglia și Japonia.

Festivalul internațional de teatru ATELIER de la Baia Mare are deja un prestigiu și un impact asupra publicului care merită să le păstreze în continuare.

Juriul Festivalului Internațional de Teatru ATELIER, Ediția a XVIII-a, compus din: Anca Rotescu (președinte), Gabriela Lupu, Claudiu Groza, Doru Mareș și Radu Țuculescu acordă următoarele premii:

Pentru cea mai bună scenografie: **Iuliana Vîlsan**.

Pentru cea mai bună actriță în rol secundar: **Inna Andriucă**.

Pentru cel mai bun actor în rol secundar: **Ionuț Mateescu**.

Pentru cea mai bună actriță în rol principal: **Lucreția Mandric**.

Pentru cel mai bun actor în rol principal: **Cezar Antal**.

Pentru cel mai bun regizor: **Gavril Cadariu**.

Premiul Special al juriului: **Mihai Vălu** – pentru identitatea și personalitatea vizuală a spectacolelor MINUNATA LUME NEBUNĂ și PROOROCUL ILIE de la Teatrul din Baia Mare.

Marele Premiu și trofeul „ATELIER” pentru cel mai bun spectacol: **Herr Paul** de Tankred Dorst - Teatrul tineretului Piatra Neamt.

EUROBAROQUE este denumirea unui proiect care ne-a oferit delicatese muzicale nemaîntâlnite pe la noi – cum ar fi, ca repertoriu, muzică barocă slovenă, iar ca interpreți, audierea unei voci solistice bărbătești de sopran. Inițiat de Asociația socio-culturală *Pantha rei* din Trieste, Italia, în parteneriat cu Institutul “Baraga” și Conservatorul “Jurij Slatkonja” din Novo Mesto, Slovenia, precum și Ansamblul *Flauto dolce* din România, proiectul a fost finanțat de Comisia Europeană. Desfășurarea s-a concretizat în două etape, itinerată, fiecare, în cele trei țări reprezentate. La Cluj, prima etapă (martie) a cuprins muzică laică, iar a doua (mai 2010), muzică religioasă – toate programele fiind cu acces gratuit.

Am avut ocazia să ne delectăm și cu muzică autohtonă de mare calitate și prospețime interpretativă, multumită Ansamblului clujean *Flauto dolce*, condus de profesorul Zoltán Majó. Programul profan din România a provenit din patru culturi – română, maghiară, germană, evreiască, aceasta din urmă, prin cântece mara-mureșene de tradiție hasidică. Muzica religioasă a fost reprezentată prin *Codex Caioni*, Gabriel Reilich, Daniel Croner, Johann Sartorius – ansamblul fiind întregit de organistul Erich Türk. Soprana Mihaela Maxim a fost dezinvoltă deopotrivă în dicția textelor multilingve (inclusiv latina), cât și scenic, de la melancolie la verva conținuturilor iubărețe, mustind de satiră, ale cântecelor de lume. Religios și profan s-au întrepătruns în piese moderne și contemporane incluse în al doilea concert – prelucrări de colinde de Bartók, reînveșmântate în culori flautistice, *In honorem Honteri*, pentru orgă (1988), de Hans Peter Türk (un edificiu amplu, care, pornind de la câteva miniaturi didactice ale reformatorului transilvan, îmbină tehnici și expresivități pline de interes, dominate de tragic), *Heterofonia* (1996) de Nicolae

Eurobaroque, festival itinerant

Elena Maria Șorban

Teodoreanu, *Epitaf pentru Miron Costin* (1976) de Liviu Glodeanu. Efectul la public a fost marcat de entuziasm.

Conținuturi muzicale de mare interes cultural au venit din

meșteșugite ale măștrilor din Barocul regional – cei mai mulți, anonimi – ; sonate, inclusiv de autori italieni, precum Galuppi, aflate în arhive locale, dar și ale unor nume mai puțin cunoscute, ca Giulio Bajamonti ori Jakob Fr. Zupan, cu sonorități relaxante, fără pedalier, ale stilurilor de tranziție dintre Baroc și Clasicism, anume, galant, respectiv stilul sensibil. Programul din a doua etapă a înfățișat roadele muncii de cercetare a lui Milko Bizjak – prin partituri vocal-simfonice scoase din arhive, cărora le-au dat glas soliștii și corul Conservatorului “Jurij Slatkonja” din Novo Mesto, alături de orchestra de cameră cu orgă, coordonați dirijoral (expresia „pe de rost” înseamnă, mai ales, transmiterea sensurilor logice și expresive) de Aleš Makovac. Bucuria din *Magnificat* și din *Gloria*, ambele de Antonio Tarsia (1643-1722) a arătat valențele stilului galant, în limpiditatea idealului religios. *De profundis tenebrarum* de același compozitor a răsunat în caractere de stil sensibil, prin



Artiștii Conservatorului „Jurij Slatkonja” din Novo Mesto, Slovenia

moștenirea muzicală slovenă. Milko Bizjak – o personalitate interpretativă ce îmbină artisticul și erudiția – este organist, clavecinist, dirijor, dar și cercetător, profesor, organizator de viață muzicală, publicist și restaurator de instrumente. Concertul său de orgă din prima etapă a proiectului *Eurobaroque* a inclus piese convingător

genericul lui do minor, investite de altista solo, cu aluzii teatrale. Clasicismul muzical a apărut în toată frumusețea sa, prin două creații ale autorului sloven Jakob Franěšek Zupan (1734–1810): *Te Deum* (încheiat cu un minunat ecou reverberat în spațiul bisericii Sf. Mihail), respectiv, *Missa*. Artele au unificat Europa cu secole înainte de politică – 117



Ansamblul Flauto Dolce



Angelo Manzotti și Marianna Prizzon

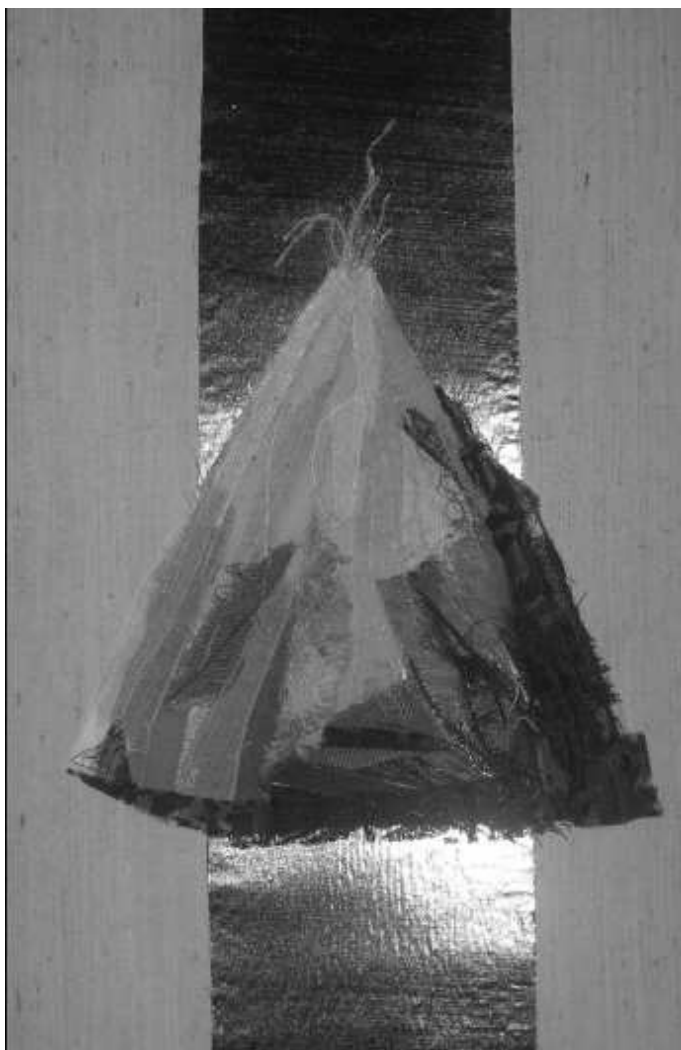
fapt afirmat plener și de aceste creații muzicale. *Dona nobis pacem!* (finalul misei) este mesajul peren al tuturor manifestărilor de acest fel.

Raritatea mondială a vocii de sopranist – Angelo Manzotti – a dominat programele muzicienilor italieni. Ariile de operă provenite din repertoriul celebrului castrat baroc Farinelli au fost de mare spectaculozitate tehnică, iar piesele religioase au făcut dovada sensibilității rafinate a cântărețului. El afirmă că tehnica lui constă în activarea conștientă și antrenată (de la vârsta de 12 ani) a lungimii doar parțiale, cam două treimi, a corzilor sale vocale, pentru a obține registrul înalt. După cum s-a confirmat și auditiv, este o tehnică inedită, diferită ca rezultat timbral de contratenor. Programul de operă a culminat cu aria, impresionantă prin virtuozitate și impecabila realizare, *Son qual nave*, din opera *Artaserse* de Riccardo Broschi (fratele lui Farinelli) și Johann Adolf Hasse. Un ambitus de trei octave (de la do^3 la do din octava mică), consistent pe pasaje sau în salturi, în ornamentația abundentă, rutinat până la impresia covârșitoare de naturalețe!... În aceleași concerte, Marianna Prizzon a arătat că nu este cu nimic mai prejos față de colegul-vedetă, iar duetele dintre soprană și sopranist – celebre pagini de Monteverdi – au fost *non plus ultra*. Dintre componenții Ansamblului *Nova Academia* din Trieste, care au prezentat și pagini

îndeosebi pe Stefano Casaccia, instrumentist la flaut drept, pe Ennio Guerrato, la lăută, pe Nicola Lamon și Luca Ferrini, care au alternat la orgă și clavecin.

Profesorul Zoltán Majó este o personalitate care îmbină optim,

artisticitatea muzicală cu managementul de succes – iar că avem nevoie de asemenea personalități, o dovedește afluența publicului clujean, care a umplut sălile și bisericile noastre!



Cea de-a treia Stagiune Muzicală Română în Portugalia, organizată de Institutul Cultural Român din Lisabona, a programat – la început de vară 2010 – dublul concert intitulat *De la Swing la Bossa Nova*. Optimă ocazie pentru melomanii lisabonezi de a cunoaște patru dintre muzicienii reprezentativi ai actualei scene jazzistice de la București: vocalista Irina Sârbu, pianistul Puiu Pascu, contrabasistul Ciprian Parghel și bateristul Tudor Parghel. Proiectul fusese deja rodat cu succes în multiple turnee prin țară, sub denumirea – ceva mai restrictivă – *Brasil Meu Amor*. Atât-ul ce crește cota de interes a spectacolului, din perspectivă lusitană, constă în pasiunea și acribia cu care vedeta feminină a grupului interpretează în original textele de referință ale repertoriului *bossa nova*. Apariția acestui stil, în urmă cu mai bine de o jumătate de secol, a marcat – prin utilizarea limbii portugheze – o primă alternativă viabilă la monopolul lingvistic deținut de engleză în istoria de până atunci a jazzului.

Ideea invitării Irinei Sârbu, acompaniată de Trio-ul Puiu Pascu, survenise în 2009. În cadrul primei serate culturale româno-braziliene, organizată în colaborare de către ICR Lisabona și Misiunea Braziliei pe lângă Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză/CPLP, prezentasem câteva mostre video cu șarmanta cântăreață. Omul de cultură Lauro Moreira, ambasador al Braziliei pe lângă CPLP, a fost sedus de cele vizionate, acceptând să girăm în parteneriat debutul *live* al Irinei în lumea lusofonă. Planul nostru s'a materializat prin două memorabile reprezentații, în locuri de elită ale capitalei portugheze: Muzeul Muzicii și Sala de spectacole a Institutului Franco-Portughez.

Compoziții cvartetului demonstrează calități ce-i pot impune pe orice mare scenă. Nu doar talent înăscut, nu doar o asimilare creativă a principiilor esențiale ale jazzului, ci și o viziune plină de empatie, însă nu lipsită de personalitate, asupra speciilor braziliene ale muzicii improvizatorice. Eminența (deloc

Muzică braziliană cântată de români la ICR Lisabona

Virgil Mihaiu

cenușie) a formației este virtuozissimul pianist Puiu Pascu. Încă de la debut (pe la cumpăna anilor 1970-80) el își făcuse mulți fani datorită agerimii cu care domina claviatura. O lejeritate în aglutinarea și organizarea spontană, cu maximă viteză, a unor cantități torențiale de note. O asemenea facilități poate fi adeseori suspectată de excesiv mimetism față de clasici (sau clasicizanti), tip Erroll Garner, Bud Powell, Oscar Peterson, sau – mai aproape de noi – Leonid Cijik. Or, pe scenele lisaboneze Pascu a demonstrat că imensul său arsenal tehnic și referențial e subordonat unei capacități ordonatoare proprii, semn al jazzmanului de elită. Dacă timp de mulți ani, pianistul fusese privit mai curând ca "oscarpetersonul nostru", cred că a sosit timpul să ne revizuiim optica și să-l apreciem drept ceea ce este el cu adevărat: un improvizator de referință al scenei jazzistice contemporane. Dar, pe lângă incandescențele și sensibilele sale parăzi solistice, Puiu Pascu strălucește și ca om de echipă – în permanentă interacțiune cu partenerii muzicali, capabil să-i susțină și să-i stimuleze. În raport cu cântăreața, acompaniatorul îi oferă acesteia,

cu subtilitate, necesara siguranță, așa cum ar proceda un versat dansator de tango cu partenera sa.

La rândul ei, Irina Sârbu – lansată abia cu câțiva ani în urmă – a progresat imens. Prezența ei stenică evită exhibiționismele gratuite, ce viciază cariera atâtor „dive”. Aș zice că juna noastră cântăreață a intuit corect tonalitatea emoțională și comportamentală a interpretelor de *bossa nova*. Irina se înscrie pe linia unor mari modele feminine ale acestui stil (și ale muzicii braziliene reunite sub sigla MPB) – Astrud Gilberto, Elis Regina, Miucha, Gal Costa, Joyce, Bebel Gilberto... Voci aflate în antiteză cu tradiția bombastică a belcanto-ului, dezinteresate de acrobații stratosferice, voci de întindere redusă, preponderent *non-vibrato*, adaptate „scării umane” a cântului și a versurilor (acestea, de un lirism epurat, precum liniile clare și unduitoare ale proiectelor futuriste datorate celor doi proiectanți ai capitalei Brasília: arhitectul Oscar Niemeyer și urbanistul Lúcio Costa). Muzicalitatea, naturalitatea, aplicațiunea cu care frumoasa româncă abordează atât teme *standard* (Gershwin, Ellington), cât și cele braziliene (Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto & co.), nu au scăpat neobservate de *native speaker*-ii prezenți la spectacole.

Nu poate fi trecut cu vederea aportul minunatului tandem ritmic al fraților Parghel la succesul grupului. Urmașii regretatei Anca au depășit demult statutul de copii minune, ajungând la un stadiu pe care l-aș numi „maturitate precoce”. Ei acționează cu aceeași eficiență în planul coordonării reciproce dintre bas și baterie, cât și în acela al interplay-ului cu vocalista și pianistul. Dar distribuția rolurilor poate fi și schimbată, în cazul unor muzicieni atât de înzestrați... Momentul de sublimă deconcertare a fost atins atunci când – fără ca blues-ul pe care-l cântau să se întrerupă – cei patru au început... rotația: mai întâi, Ciprian Parghel a intonat un spectaculos unison între propriul contrabas și propria-i voce; Tudor Parghel s'a ridicat de la tobe (fiind

substituit de ... Irina Sârbu!) și a cântat câteva măsuri de *scat*; apoi a împrumutat instrumentul fratelui său, pentru o mostră de *walking bass*, și s'a așezat finalmente la pian, unde a continuat cu multă dexteritate tema începută de Puiu Pascu; acesta din urmă se amplasase între timp în spatele instrumentului de percuție, unde a preluat rolul bateristului. La finele piesei, Irina a mărturisit publicului

compozitor portughez Luís de Freitas Branco (1890-1955) – au creat mari dificultăți interpreților. Aceștia le-au surmontat, preferând să imprime majorității melodiilor un ritm *presto*, pe alocuri sufocant. La un moment dat, interpretarea a devenit incendiară la propriu: unul dintre amplificatoare a început să emane un penetrant miros de ars, urmat de o trombă de fum. În concertul din sala Institutului

cunoscător și practicant al jazzului de sorginte braziliană și, totodată, valoros colaborator al ICR Lisabona. Revenit aici după participarea sa în cadrul albumului *Bossarenova* (o performanță a SWR Big Band, având-o ca solistă pe brazilianca Paula Morelenbaum), Decebal nu a ezitat să se integreze – cu câteva stenice intervenții la gitară-bas – în două numere din programul reprezentației. Aceasta a beneficiat de o sonorizare impecabilă, asigurată de regisorul de sunet Dominique LeGue. De altfel, după frecvente colaborări la cele trei Stagiuni Muzicale Române în Portugalia, dl. LeGue a devenit un apreciator al talentelor noastre, cărora le oferă întregul confort acustic necesar. Faptul s'a repercutat în mod pozitiv asupra înregistrării video realizate Simion Doru Cristea la acest concert. Încântat de vizionarea filmării, ambasadorul Lauro Moreira, retras la Rio de Janeiro după o îndelungată carieră diplomatică, a trimis următoarele rânduri pe adresa directorului ICR Lisabona: „*Meu querido Amigo, Parabéns, mais uma vez, por suas brilhantes iniciativas, como essa com a bela Irina Sârbu cantando música brasileira. Que maravilha! E que pena enorme eu sinto por não mais poder usufruir de tudo isso. <...> Um grande e saudoso abraço, Lauro*” (Dragul meu Amic, Felicitări, încă o dată, pentru strălucitele dumitale inițiative, precum aceasta cu frumoasa Irina Sârbu cântând muzică braziliană. Ce minunăție! Și ce durere enormă simt că nu mă mai pot bucura de toate astea. <...> O mare îmbrățișare plină de dor, Lauro.)

Întotdeauna, ulterior evenimentelor organizate de către ICR Lisabona, curierul electronic al instituției se umple de mesaje de felicitări. Ar fi păcat să nu se știe și în țară despre asemenea valuri de simpatie față de cultura noastră. Ca atare, îmi permit să reproduc aici doar câteva scurte mostre. Ambasadorul statului Chile, Fernando Ayala, care onorase spectacolul de la IFP împreună cu consulul chilian în Portugalia, și-a



că se simte o percuționistă frustrată, iar Tudor Parghel că ar fi vrut să fie (și) pianist... Toate aceste permutări s'au produs cu același firesc, lejeritate și bună dispoziție ce caracterizaseră întregul recital.

Dar argumentul esențial al valorii grupului s'a revelat, cu prioritate, acelor spectatori care au asistat la ambele spectacole: deși repertoriul era quasi-identic, practic toate piesele au fost reinterpretate într-o manieră diferită. La Muzeul Muzicii, amplificarea precară, coroborată cu vechimea și uzura pianului – donat de notabilul

Franco-Portughez, tempo-ul a fost (re)adekvat ponderatului stil *bossa nova*: preponderent *moderato*, cu solo-uri mai puțin precipitate, mai elaborate, și cu excursuri lirice pe care seara precedentă nu ne-ar fi lăsat să le presupunem. Așadar, disponibilități expresive diverse, cuprinzătoare și surprinzătoare, cu o reală forță de seducție.

În cel de-al doilea spectacol, pe lângă atâtea agreabile surprize oferite aproape la fiecare frază muzicală, a existat și una din categoria „guest star”. Mă refer la invitarea pe scenă a basistului Decebal Bădilă, reputat

exprimat felicitările în limba spaniolă: „*Querido Virgil, Gracias por la invitación al excelente concierto de jazz y bossa nova que disfruté muchísimo. Gran talento de los artistas rumanos, que nos hicieron sentir la intensidad de la música y el dominio de la técnica, tanto de la cantante como de los músicos. Felicitaciones y mis agradecimientos sinceros por la invitación. Un abrazo, Fernando Ayala*” (Dragă Virgil, Mulțumiri pentru invitația la excelentul concert de jazz și bossa nova pe care l-am savurat din plin. Mare talent al artiștilor români, ce ne-au făcut să simțim intensitatea muzicii și stăpânirea tehnicii, atât din partea cântăreței, cât și a instrumentiștilor. Felicitări și sinceră grațitudine pentru invitație. O îmbrățișare, Fernando Ayala).

Renato Leal, deputat azorian în Parlamentul Portughez, a scris: „*Senhor Director, Venho renovar os meus parabéns pelo sucesso do concerto de Irina Sârbu & Trio Pascu realizado no passado dia 8 de Junho do ano corrente. A excelência do pianista e o virtuosismo da cantora foram uma constante ao longo do serão. Estou-lhe, por isso, muito grato por me ter incluído entre o número de privilegiados que entendeu convidar para este concerto. Com os melhores cumprimentos, Renato Leal*” (Domnule Director, Îmi reînnoiesc felicitările pentru succesul concertului Irina Sârbu & Trio Pascu, realizat în ziua de 8 iunie a anului curent. Excelența pianistului și virtuozitatea cântăreței au fost o constantă de-a lungul seratei. Vă rămân, de aceea, foarte recunoscător pentru toate acestea și pentru a mă fi inclus printre privilegiații pe care ați găsit de cuviință să-i invitați la acest concert. Cu cele mai bune complimente, Renato Leal).

Klemens Detering, profesor de limba germană al Institutului Goethe în Portugalia, semnează acest scurt mesaj, scris în portugheză: „*Estimado Virgil, Parabens pela organização de mais um bellissimo concerto. Foi uma surpresa muito agradável para mim.*” (Stimate Virgil, Felicitări

pentru organizarea încă unui concert foarte frumos. Fu o surpriză foarte agreabilă pentru mine.) Iar omul de teatru Helder Costa – regisor, editor, director al teatrului A Barraca – se exprimă la fel de laudativ: „*Parabens pela sessão musical no Institut Franco-Português, onde estive aplaudir com muito prazer*” (Felicitări pentru

sesiunea muzicală de la Institutul Franco-Portughez, unde am aplaudat cu multă plăcere.)

Se poate afirma că debutul lusitan al Irinei Sârbu și al Trio-ului Pascu reprezintă un moment de consacrare a unei formații care merită pe deplin o mai amplă recunoaștere, nu doar în străinătate, ci și la ea acasă.



Eludând notele stridente ale unei publicități tot mai agresive, aproape cu neputință de evitat în strategiile de promovare din cadrul artelor contemporane, Angela Roman Popescu (n. 1948, Chinciuș- Târnăveni, jud. Mureș, absolventă a Institutului de Arte Plastice și Decorative „Ion Andreescu”, 1974, specialitatea textile, membră a U. A. P., filiala Cluj) se construiește cu răbdare întru artă, într-un privilegiat con de tainică lumină, posibil, încă, în tumultul cetății. Atrasă uneori și de mirajul scenei, acceptă, fără preget, multe din „corvezile” ce îl fac posibil: organizează parade de modă, expoziții, proiectează costume, însă, nu uită să se întoarcă, mereu, la „iubirea dintâi”.

O astfel de fericită „întoarcere” o constituie și expoziția de colaj textil „Stoguri și coline”, deschisă de artista clujeană pe data de 18 iunie a.c. la Viena, în una din recent inauguratele galerii „Time” – cu suportul Rathaus-ului vienez –, și anume, „La petite Galerie”. Primitoarele gazde au fost președintele Centrului Cultural Vinez, domnul Günther Wolfgang Wachtl și galeristul plin de generozitate, Constantin Hant – promotori ai unui mai amplu program cultural menit a propune publicului austriac tinere talente, cât și artiști străini, deocamdată, mai puțin mediatizați în fosta capitală imperială.

Vernisajul a avut loc în data de 18 iunie, a. c., în prezența unui public numeros și entuziast, fiind printre primele manifestări culturale dedicate sărbătorii de hram a bisericii Misiunii Române Unite din Viena - Pogorârea Sfântului Spirit – și urmând imediat după lucrările conferinței: „Școala Ardeleană – un moment european al culturii românești, Ioan Budai Deleanu și Petru Maior 250 de ani de la nașterea lor”, inaugurată de Pr. Canonic Onorar Vasile Luțai, Rector al Misiunii Române din Viena și de Ambasadorul României la Viena, Silvia Davidoiu. Au luat cuvântul Episcopul unit de Oradea Virgil Bercea, criticii literari Ion Pop și Acad. Eugen Simion, Pr. Prof. dr. Ernst Christoph Suttner, Acad. dr. Ioan Aurel Pop, Adrian

Angela Roman Popescu

la Galerile Time din Viena

Livius George Ilea

George Achim, lector la Viena și organizator al conferinței și Prof. dr. Michael Metzeltin, membru al Academiei Austriei, care a avut darul să sporească emoția celor prezenți vorbind într-o limbă română fără cusur.

Concepute uzând de libertatea limbajului plastic al unei generoase postmodernități, lucrările Angelei Roman Popescu se propun pri-



ritorului etalând o impresionantă varietate de atitudini existențiale vis-à-vis de temele de meditație plastică asumate: stogul/căpița și colina. Recurente în plastica românească actuală, teme organic înrudite, de mare potențial expresiv, cu vaste deschideri înspre etnic, arhaic, cosmicitate, sunt dezvoltate de artistă într-o manieră aparent paradoxală, urmând un program iconic structiv cvasi-izomorf, înlăuntrul căruia,

însă, regimul cromatic aplicat, ponderile și dinamica sub-elementelor compoziționale modifică dramatic datele percepției ansamblului. Astfel, sisteme similare, de forme rectangulare și curbe declanșează lecturi caleidoscopice, a căror frecvențe oscilează între ludicul luxuriant și gratuit, propriu copilăriei și gravitatea unui gest ritualic, învecinând serenitatea cupolei unui arhaic lăcaș de cult cu stări de tensiune/neliniște interioară premergătoare parcă unei iminente implozii/explozii a simbolisticii vehiculate de mesajul artistic.

Plasticiana dispune cu ingeniozitate, naturalețe și atent disimulată rigoare de calitățile materialelor cu care operează, exploatând textura, consistența și grafismul acestora, nuanțându-și în profunzime metafora discursul plastic, – balanța acestuia înregistrând mișcări nanometrice ale pulsațiilor omului „mistuit” lăuntric și transpunându-le în domeniul vizibilului cu o surprinzătoare acuratețe.

Desăvârșită coloristă, Angela Roman Popescu dezvoltă în economia spațiului plastic „suite” cromatice coerente, complexe, mizând pe forța expresivă, de o „regizată” spontaneitate a acestora. Nimic „festivist” în roșurile de sărbătoare, nimic vetust în pământurile arhaizante, nimic „sintetic” în culorile unei naturi transfigurate și esențializate.

Personalitate stenică, solară, posedând o vitalitate aproape cazonă, artista își temperează cu mult curaj accesul unor spaime și dezechilibre tenebroase, nelămurite, exprimându-se firesc în registrul diurn, apolinic, purtător al unei ordini cosmice implicite, reprimându-și iar și iar, germenii unor viscereale „atacuri de anxietate” cauzate de amenințarea entropiei lumii materiale, irepresibil atrase de haos, de disoluție. Credința nestrămutată în cicli-citatea, resurecția viului, răzbat cu putere din filonul arhaic ce străbate creația plastică a Angelei Roman Popescu, punând-o sub aripa unei izbăvitoare promisiuni pascale mereu reînnoite.

Ediția Tiff din 2010 m-a provocat cu vreo cincisprezece filme la care am poftit flămândă (oferta fiind destul de spectaculoasă), chiar dacă, în cele din urmă nu am ajuns la toate. Drept care voi puncta aici doar filmele la care am ajuns.

Mother (regia Bong Joon-ho), film coreean foarte bine făcut despre limitele de a fi mamă și de a fi fiu. Poate fi legitimată o asemenea legătură de sânge până la crimă? Dacă un fiu retardat ajunge să ucidă din greșeală, trebuie să fii până la capăt mamă, camuflând crima fiului ori chiar ajungând tu însăși, mama, să uci? *Mother* e o peliculă abil prelucrată în nuanțarea parametrilor etici încălcați, cu o scanare psihologică performantă. Să fie limpede: nu e vorba de incest, complex al locastei sau cine știe ce alt grăunte psihanalitic ori psihanalizabil. Interpretarea cuplului fiu-mamă este excelentă.

Ellie Parker (regia Scott Coffey): regizorul este un emul parțial al lui David Lynch, care a învățat și lecția lui Federico Fellini despre metafilm (meta-actorie, în acest caz). Naomi Watts ar merita premiată pentru jocul ei multiplu, un *one woman show*, filmul pretându-se la o masă rotundă cu studenții de la actorie din orice țară care are o facultate de teatru și televiziune. Cine și ce este o actriță care, deși foarte bună (aproape genială), nu are șansa să fie angajată și creditată; care sunt granițele dintre talent și pragmatism, dintre interpretare gravă și mercantilism, dintre *factotum* și zădărnici. Este arta actorului o formă maximă de carnavalesc care poate aliena?

Imaculata concepție a peștișorului albastru (regia David Russo) este un film bizar, o comedie cvasi-metafizică, plusând pe un neopsihedelic declanșat de o ciudată toxicomanie alimentară: bărbați intoxicați alimentar halucinează cu tendință și ajung să procreeze niște mutanți, niște peștișori albaștri fără gură și nas, care mor la cinci minute după expulzare. Totul se petrece în lumea angajaților de la salubritate, inițiați în dimensiunea dejecțiilor umane. Halucinațiile din film sunt amuzante, dar pelicula e absurdă

Tiffaniada mea din 2010

Ruxandra Cesereanu

în chip gratuit, iar grotescul este unul kitsch. Așa încât filmul merită văzut doar de către amatorii de neopsihedelic experimental și riscant.

Povestiri din Kars (regia Ozcan Alper) este un film turcesc epic, cu istorii mici de viață înșirate ca mărgelile. Primitivitatea și naivitatea sunt lucrate în filigran psihologic. Este un film plăcut

Golemului postmodern (păpușă gonflabilă care primește viață), dar își ratează miza. Absurdul este exploatat pueril, de aici eșecul.

Amer (regia Helene Cattet, Bruno Forzani) este cel de-al doilea rateu în opțiunile mele la ediția Tiff din 2010. În caz că nu există deja genul *horror senzual*, îi croiesc eu acum tipologia onomastică. Experimentalismul tehnic al filmării nu poate salva filmul lucrat execrabil la nivelul subiectului: o fetiță inițiată în magia terifiantă a morții, care la maturitate nu se poate sustrage blestemului de a fi ucisă ea însăși de duhul dominator malefic al familiei sale. Deși are destule ingrediente care ar fi putut captiva publicul (carne, voluptate, sânge), filmul eșuează în hilar.

Alamar (regia Pedro Gonzalez Rubio) este un semidocumentar captivant despre viața unui copil împărțit cultural și ontic între mama sa italiancă și tatăl său *indio*, trăitor în barăcile suspendate pe mare din Mexic (unde se află al doilea mare recif de corali din lume). Copilul este inițiat în viața marină și insulară, iar demersul este construit ca o poveste realist-magică. Un film despre adulmecarea și testarea simplă a paradisului la îndemână.

Am omorât-o pe mama (regia

Ellie Parker



pentru diminețile povestelnice.

Păpușă pneumatică (regia Hirokazu Koreeda) este unul din rateurile pentru care am optat fără să știu ce voi și afla-găsi. Filmul se dorește a fi teribilist, dar se dovedește a fi infantil și rizibil. El putea fi construit pe tema

Xavier Dolan) – excelent film despre relația tensionată și tăioasă dintre mamă și fiu: revolta fiului are corespondent perfect în revolta mamei, iubirea e și ură, ura e și iubire (nimic psihanalitic). Comuniunea este și alienare, iar alienarea duce, paradoxal, la

fărâme de comuniune. Merită văzut cu prisosință.

Canin (regia Yorgos Lanthimos) este un film grecesc dur psihologic, dar performant (l-am perceput mai violent decât *Salo* de Pasolini sau *Antichrist* de Lars von Trier, ca să dau doar două exemple notorii). Trei tineri (două surori și un frate), cu vârsta de peste douăzeci de ani, sunt crescuți autist de părinții lor, închiși în casă, cu deprinderi supraréaliste-absurde (solnița e considerată telefon, pubisul e claviatură, zombie e o floare galbenă, pisica este proiectată a fi cel mai cumplit animal de pradă). În mod previzibil se ajunge la scene violente (pisica ucisă cu foarfeca de grădină, incest impus între fete și soră, hominizii crescuți și antrenați să latre, în patru labe, ca reacție la ceea ce se află dincolo de gardul despărțitor al casei-închisoare). Este creat inclusiv un frate (imaginar) reprezentat de gard și de dincolo de gard! Regia nu este de talia lui Pasolini ori Trier, și nici actorii, dar filmul este foarte bun, frisonant, șocant, inedit, ultrabizar. *Canin* este de fapt un film despre mutațiile discursului sau despre discursul mutant: cuvintele normale ajung să semnifice altceva; fapte care ar fi trebuit să fie normale sunt exagerat de anormale, prin dresaj. Limbajul este pervertit și implicit omul este pervertit, practic totul este alter, bolnav și mai ales nevindecabil. Psihologic, filmul este o performanță a anormalității care, până la un punct, pare normalitate. Mama și tatăl sunt *demiurgii răi*, tendențioși, printr-o procreație intenționat otrăvită.

Nimfa (regia Pen-ek Ratanarung), film thailandez, parțial tarkovskian, în sensul în care pădurile misterioase ale lui Andrei Tarkovski încă mai fascinează regizorii, indiferent de nație. O astfel de pădure este și cea din *Nimfa*, marcată de o sacralitate terifiantă. Într-un arbore anamorfotic se ascunde un spirit (daimon) al pădurii, un duh femeiesc și parțial succub. Ea imprimă pădurii un aer tainic și punitiv (pentru agresori), în același

pentru a-i devora, fie pentru a-i infuza cu mister și erotism. Nu are niciun rost să rostesc aici povestea pe îndelete, așa că voi spune doar că rolul pădurii este să resemantizeze existența (și nu în sens ecologist – ar fi fost facilă această soluție): cei răpiți de nimfă vor fi reinvestiți ontic sau vor muri. Filmul este pentru spectatorii răbdători și împătimiți după detalii. Iar de jucat joacă actorul meu preferat din *In the mood for love*, deci bifez oricum pozitiv pelicula!

trei ani pentru *Hotelul O Sută de Milioane*, ci întrucât Wenders chiar este un regizor cu stil și marcaj aparte, de talie egală cu David Lynch, Peter Greenaway sau Lars von Trier (ceilalți preferați ai mei dintre contemporani). O prezență împlinitoare la nivelul sfioșeniei sale umane (un mare creator, modest uman, fără ifose) și la nivelul artei poetice pe care a izbutit să o schițeze în răspunsurile concentrate la întrebările destul de inteligente (chiar dacă nu foarte



Road movie (regia Dev Benegal) s-a dovedit a fi un film indian adorabil, ironic, recapitulativ, metafilmic, despre o insolită și improvizată caravană cinematografică silită de împrejurări. Un film aproape șeherezadic în felul său... indian! Merită văzut.

Nu am ajuns la filmul coreean *Cafe Noir* (regia Jung Sung-il) și la filmul american *Cold Souls* (regia Sophie Barthes)!

Wim Wenders la Cluj

Bucuria maximă a Tiff-ului 2010 a fost pentru mine prezența firească și nobilă a lui Wim Wenders. Nu pentru că am avut vreme de zece ani obsesie pentru *Cerul deasupra Berlinului* și vreo

inteligente) care i s-au pus la Cluj. Cred că nu voi avea cum să uit vreodată noaptea nebunească de 1 iunie spre 2 iunie, când de la ora opt seara la două noaptea am stat, vreo sută de oameni de toate vârstele, și am vizionat în rafale *Până la capătul lumii*, versiunea integrală de patru ore și jumătate, la care au acces doar gurmeții (altfel, versiunea oficială are doar două ore și jumătate). O capodoperă a genului *road-movie*, probabil cel mai important film de acest tip, nu doar pentru călătoria prelucrată post-kerouachian (și chiar post-nabokovian, deși neînțelegătorii vor strâmba din nas la spusele mele!), ci și pentru sensul bifurcat al capătului lumii: există un capăt al lumii în noi și de-

abia apoi (da, de-abia apoi) un capăt geografic, spațial, temporal, religios al lumii! Apocalipsa dinăuntru și de-abia apoi cea dinafară, eventual. Topografic, nu e chiar atât de greu să fii picaro și globetrotter de la Veneția la Paris, Berlin, San Francisco până în China, Japonia și Australia. Iar atunci când cauți capătul lumii chiar îl găsești: uneori este o stare acută de auto-neînțelegere și angoasă, alteori o formă de plictiseală ritualică, dusă la extrem, alteori o căutare în vid sau o golire lăuntrică precum o vomă nonfizică, alteori o lipsă de credință absolută în simpla mântuire omenească (dincolo sau în afara lui Dumnezeu). Alteori, capătul lumii este chiar drogarea de sine cu vise, halucinații, bulimie vizuală autoindusă. Din așa ceva nu se poate ieși decât dacă respectivul capăt al lumii are un adjuvant de serviciu, un dezintoxicator benevol pe post de înger păzitor, dar foarte exact. *Până la capătul lumii* a meritat și pentru maturitatea de lux actoricesc a actriței-fetiș Solveig Dommartin (chiar dacă îmi displac picioarele ei împiedicate de păpușă stricată), a lui William Hurt (superbism, așa cum ar fi trebuit să fie utilizat dintotdeauna) și Sam Neill. Și ar mai fi, și ar mai tot fi de spus.

*

Binevenită proiecția filmului *Don't Come Knocking* (2005) în cadrul concentratei retrospective Wim Wenders la TIFF. Nu doar fiindcă joacă trei actori străluciți (Sam Shepard, Jessica Lange și Tim Roth – primii doi alcătuind un cuplu special și în viața reală), ci mai ales fiindcă este vorba tot de un *road-movie* lucrat în migălite straturi psihologice. Un actor ajuns în tornada viitoare bătrâneți, care a consumat tot ce se putea consuma în tinerețe (alcool, drog, femei, violență), se dovedește a fi atât un tată risipitor (care își descoperă tardiv un fiu și o fiică, cel dintâi repudiindu-l, cea de-a doua recunoscându-l și acceptându-l necondiționat), dar și un fiu risipitor (chiar dacă nu al tatălui, ci al mamei). Filmul e o replică (sau parafrază mai

degrabă) la îndemnul chistic "Bate și ți se va deschide"! Nu veni zgomotos la ușă, nu fii gălăgios, ci silențios și, poate ți se va deschide! Confuz, căzut în sine, avid de o reconstrucție interioară și exterioară muncită, acest sexy tată și fiu risipitor (Howard-Coward cum îl va ironiza fiul său) interpretat de Sam Shepard învață că are dreptul și poate să fie tată, chiar dacă se cuvine să fie respins, într-o primă stază. Fuga sa de pe platoul de filmări până în orașelul Butte, din Vestul american, este un drum spre centru, dar nu unul glorios și solar, ci gri și provincial. Oricum ar fi, însă, este un drum spre centrul sinelui. Căutarea sa ar fi în vid, însă, dacă ea nu ar fi mediată de două femei: de fosta iubită mânioasă dar sărutătoare, care îl *recunoaște* (prin atingerea pasională și prin cea furioasă) ca iubit și tată al fiului ei; și de o fiică-medium (înger păzitor ad-hoc), care va fi puntea omenească între tată și fiu (deși ea este sora vitregă a fiului râvnit). *He's a lonely man who lost his love*, explică băbește unul din cântecele din film. El e singur, însă, întrucât a vrut să fie și să rămână singur, rupt inclusiv de sine sau rătăcit de sine: de aceea, demersul său de reintegrare și regăsire este șchiop, pe jumătate schismatic. El vrea și nu vrea: ajunge să vrea întrucât doar prin schimbare ar putea fi ceva în sfârșit, ar putea primi sens. Figura fiicei-medium este cea esențială în finalul filmului: ea este catalizatoarea acceptării și îngerul gardian al tatălui regăsit, care îi pricepe demersul. Scena mi se pare a fi o replică interfilmică și solvabilă la finalul din *La dolce vita* de Federico Fellini, când Marcello (interpretat de Marcello Mastroianni), după o noapte de luxurie și alcool, privind molusca monstruoasă moartă pe plajă, își zărește propriul înger păzitor (o fată) care îl cheamă să treacă granița dintre pierdere de sine și regăsire. Personajul lui Fellini nu aude vorbele îngerului său păzitor, chiar dacă le vede și intuiește: el nu mai poate fi salvat din taifunul hedonismului și exhibiționismului său. Personajul lui Wenders, în schimb, intuiește identitatea fiicei-

înger și acceptă medierea ei înspre o altă viață. Howard a murit și e îngropat sub pământ, cântă voioși fratele și sora care și-au regăsit tatăl și s-au găsit și pe ei înșiși prin el, după ce au trecut prin infern. 'i iată astfel un Lazăr matur spre senectute, în versiunea american-vestică a lui Wenders: un Lazăr care își pricepe învierea.

*

La cursul filmologic pe care Wim Wenders l-a ținut în Clujeșis, la Palatul Banffy (Muzeul de Artă), cine a fost acolo a avut șansa să asculte pe îndelete povestea filmelor wendersoniene, rostită chiar de făcătorul lor. A fost un soi de șezătoare și un *one-man-show* tihnit, seren, în ralenti explicativ de invidiat. Obsedat de spațiu mai ales și fascinat insidios de timp, Wenders și-a plasat singur filmele în formula de spațiu-timp narativ (dar fracturat), chiar și atunci când nu există un scenariu de legătură. Regizorul a plusat și pe inconștientul epic al unui creator care vrea să colecționeze poveștile orașelor, astfel încât acestea să fie autentice. În ce mă privește, am fost ochi și urechi mai ales la explicațiile legate de *Cerul deasupra Berlinului*. Wenders nu a avut un scenariu prealabil pentru capodopera sa, ci a improvizat și s-a adaptat din mers. Pofticios să audă și să facă auzită povestea Berlinului, inițial s-a gândit să filmeze prin gura epică a taximetriștilor, apoi prin aceea a pompierilor; apoi și-a dat seama că Berlinul este plin de statui de îngeri și, pentru că îngerii pot vedea și auzi TOT, fiind omnispațiali și omnitemporali, i-a ales pe ei să fie personajele povestitoare ale orașului. Ciudat a fost că Wenders nu a rostit o vorbă despre Ulise și finalul capodoperei sale, în care Odiseea devine grilă interioară și exterioară pentru ideea de colectare și sinteză a poveștilor lumii! Poate că a uitat pur și simplu sau nu era vreme la Cluj să vorbească despre asta, cine știe!

Anul acesta, mai mult decât în oricare de pînă acum, TIFF-ul înseamnă pentru mine altceva decât un simplu festival. Piața (și nu doar cea românească) de film e de-a dreptul copleșită de producțiile americane. Nu vreau să fiu ingrât cu o școală cinematografică de o incontestabilă calitate, dar, de la o vreme, Hollywoodul pare să cosidere filmul doar o afacere bună de mulș. Arta sau componentele sociale sau militante, nu mai vorbesc de cele experimentale, par a fi exilate undeva în subsolul producțiilor, într-o categorie care și-a găsit un nou nume: *indie* (într-o prescurtare cam în zeflema de la independent). Așadar m-am plictisit, îngrozit și de-a dreptul scîrbit de valul colosal de remake-uri, readaptări, continuări și franșizări care se revarsă în ritm industrial în cinematografe. N-am disprețuit niciodată filmul comercial, dar am avut dintotdeauna pretenția de a fi măcar binedispus de o astfel de producție. Acest flagel al stoarcerii dolarului cu orice preț și fără nici un respect față de public a avut și previzibilul efect de a trezi o întreață suită de șablonizări care au lovit din plin producțiile cinematografice din cam toate colțurile lumii – cîteva dintre cele mai recente filme rusești sînt un exemplu potrivit. În acest context, TIFF-ul m-a obligat pentru o săptămînă să mă scutur de avalanșa de producții stereotipe și a adus o puzderie de producții care mi-au reamintit că filmul se poate face și în alt fel. Mi-am propus să urmăresc competiția, să văd toate filmele românești noi, să bifez jumătate din filmele fantastice și încă vreo zece din secțiunea *Supernova*. Desigur, n-am realizat nici pe sfert cele propuse. Ediția 2010 a devenit o suită de ilustrate, nu neapărat legate printr-o logică a selecției, dar lăsîndu-mi o imagine surprinzător de complexă asupra singurului festival de anvergură din România dedicat artei cinematografice.

Filmele care mi-au plăcut cel mai mult au fost, surprinzător

De la o ilustrată la alta

Victor Cubleșan

încheiată, cele care nu au avut o apartenență clară la o anumită școală sau stil. *Bodega Soul Kitchen* a deschis festivalul în registrul în care, la o ediție mai veche, o făcea celebrul acum *Cidade de Deus*. Filmul nemțesc,



Felicia, înainte de toate



Grașii

regizat de Fatih Akin, are o construcție amintind de un tînăr și energic Guy Ritchie, o subtilă morală political-correct în fundal (grecii, turcii și țiganii se-nțeleg bine cu germanii) și energia din comediiile americane de la începutul anilor 80. Fără a fi un film mare, este exact genul de peliculă pe care aș avea chef să o văd la cinema la sfîrșit de săptămînă: antrenantă, inteligentă, proaspătă. Într-un noian de comedii insipide, groisieră și lipsite de umor, nemții au ajuns să servească lecții.

Mult umor, dar într-o altă cheie, într-o peliculă spaniolă care m-a cucerit, *Grașii* (*Gordos*). O dramă complexă, un studiu de personaje realizat cu finețe psihologică, dar totul împachetat într-o narațiune spumoasă, povestită cu ironie și umor mușcător, dar tandru. Daniel Sánchez Arévalo se dovedește atît un scenarist inspirat, cît și un regizor extrem de talentat. Decompusă pe mai multe planuri și repartizată pe umerii mai multor actori, dusă uneori pînă chiar în pragul derizoriului fără a-l trece însă, povestea se încheagă într-o istorie profund umană a micilor păcate cotidiene. *Grașii* e o peliculă care farmecă și antrenează spectatorii, chiar dacă îi pune în permanență în postura incomodă de a se confrunta cu posibile imagini proprii neplăcute oglindite, demonstrînd că autoanaliza poate fi simpatcă. Filmul a cucerit spectatorii obținînd în cele din urmă premiul publicului, dar, din păcate, nu a impresionat juriul. Era între cele două favorite personale, prin căldură și umor.

Cel de-al doilea favorit în topul personal e danezul *R*, scris și regizat de cuplul Tobias Lindholm și Michael Noer. Paradoxal, e un film înțesat de locuri comune, de șabloane și stereotipii, fiind o sumă a filmelor de închisoare destul de la modă printre producțiile holywoodiene. Spre deosebire de acestea, danezii marșează pe verosimilitate tradusă într-un stil reținut, fără emfază, o peliculă filmată absolut superb, cu dialog minimal dar

extrem de intens și o poveste în care nu există buni sau răi, eroi sau demoni, ci doar oameni care încearcă să supraviețuiască. O poveste pînă la urmă simplă, despre demnitate și condiția umană, fără happy end, fără nici un dram de impuls moralizator. O răceală aparentă transpusă într-o tensiune maximă care ține spectatorul cu mîinile crispate pe mîinerele fotoliilor pînă la ultimul cadru. Jucat impecabil, filmul beneficiază și de o coloană sonoră fascinantă, obsedant-apăsător-tînguitoare. Pelicula care m-a impresionat cel mai puternic și care bîntuie spectatorul mult timp după ieșirea din sală.

Cînd vine vorba de sonor, *Hirosima* uruguaianului Pablo Stoll (cel care încînta publicul clujean acum cîțiva ani cu *Whisky*) e o propunere ciudată, film (aproape) mut realizat în 2010. Construcție minimalistă centrată în jurul unui singur personaj (interpretat de Stoll) filmul spune povestea zilei din viața unui tînăr din noua generație furioasă. Ușor tezist, ușor șarjat, filmul are un farmec boem, dar e

departe de producțiile anterioare. A fost o semi-dezamăgire.

Dezamăgirile mari sînt deschise, din păcate, de Răzvan Rădulescu cu *Felicia, înainte de toate*. Scenarist valoros, prozator cu reale calități și volume seducătoare, autorul m-a făcut să aștept foarte multe de la acest debut regizoral. Filmul are două calități majore prin jocul actoricesc impecabil al întregii echipe, absolut remarcabil și lăudabil în toate chipurile, și prin dialogul extraordinar scris, de nota zece. Din păcate, un film înseamnă mai mult decît joc și scenariu. Lungit, descriptiv pînă la plictiseală, ancorat într-un realism radical, cu un ritm care rezultă pur și simplu dintr-o sterilă înfățișare de scene... Pelicula e la început simpatcă, sfîrșind rapid prin a deveni obositoare, chiar adormitoare. O poveste previzibilă poate fi spusă pasionant. O realitate binecunoscută nu trebuie recreată în detaliu pentru a fi recunoscută și acceptată de spectator. Cea mai mare dezamăgire, pentru că aveam cele mai înalte așteptări.

Dezamăgire și în cazul chileanului *Tony Manero* semnat de Pablo Larrain. O poveste care prin efectul de reflector ar da decorul dictaturii lui Pinochet. Cam ceea ce face *El secreto de sus ojos* laureat cu Oscar pentru film străin anul trecut. Spre deosebire de acesta, *Tony Manero* irosește o poveste bună și un actor expresiv pentru a produce o ciudățenie, o istorioară marginală, amorală și irelevantă. Filmat destul de bine. Filmul care m-a enervat cel mai mult la această ediție.

Alte dezamăgiri ar mai fi *Io sono l'amore*, șablonard dar, în ochii mei, salvat de jocul Tildei Swinton, o actriță fascinantă pe ecran, olandezul *Last conversation* care nu înțeleg de ce a cîștigat premiul special al juriului, fiind un monolog teatral filmat spectaculos tehnic dar fără mare demonstrație de artă cinematografică și americanul *Taking Chance*. Acesta din urmă adus de HBO deși, pe aceeași temă tocmai ce apăruseră *The*



Daniel Sánchez Arévalo



Taking Chance



Last conversation

Hurt Locker, *The Messenger* sau *Brothers*. Un film propagandistic pe tema războiului (Irakul se pare că generează pelicule mult mai slabe decît Vietnamul – nici războaiele nu mai sînt ce au fost odată...) în cele din urmă și care mi-a adus aminte de producțiile sovietice de gen de odinioară (nu de *Balada soldatului*, ci de *Tînăra gardă*).

Ce am mai învățat de la TIFF-ul de anul acesta ? Cel mai important mi se pare faptul că există suficient de multe filme comerciale sau cu potențial comercial și care ar putea să înlocuiască oricînd puhoiul de dejecții lipsite de imaginație care inundă sălile de cinema și așa destul de puține. Din fericire există suficiență viață cinematografică și în afara Hollywoodului.



Felicia, înainte de toate



Bodega Soul Kitchen



caricatura
ADOLF BORN

