

STEUAUA

revistă lunară editată de **Uniunea Scriitorilor din România** și
Redacția Publicațiilor pentru Străinătate
anul LXI * nr. 4-5 (738-739) * aprilie-mai 2010

Adrian Popescu UN JURNAL ESTET ȘI O AUTOBIOGRAFIE IDEOLOGICĂ **3**

Nicolae Manolescu SITUAȚIA CASEI MONTEORU **4**

2010 – Anul Paul Celan

Angela Furtună CUVÂNTUL SE ÎNTOARCE ÎN INIMĂ **6**

Doru Pop EXCURS(IE) ÎN (POST)LUMEA DE APOI **9**

Marius Conkan FICȚIUNEA DADA PENTRU POSTUMANI SAU CUM SĂ MESTECI GUMĂ FĂRĂ DINȚI **11**

Andrei Codrescu UN POST-SCRIPTUM **12**



Klaus Heitmann ADRIAN MARINO ȘI CONCEȚIA SA DESPRE EUROPA **13**

Ruxandra Cesereanu TÂLCUL UNUI HAPPENING MEMORIALISTIC **17**

Ovidiu Pecican VIETATE PE CULOAR **17**

Ioan Pop-Curșeu CELE CINCI PARADOXURI ALE LUI ADRIAN MARINO **18**

Ana-Maria Tăut AKTIONSGRUPPE BANAT ȘI TRADIȚIA LITERARĂ **20**

LITERATURA BLOGURILOR (II)

Mihaela Ursa HOMO BLOGGENS **24**

Diana Mărculescu DESPRE FUGĂ, PALIMSEST ȘI AVATARE **26**

Ruxandra Bularca MEET THE READER **28**

Adriana Stan MY SECRET LIFE (LIVE) **30**

Doru Pop TERATOLOGIA BLOGURILOR **32**

Bogdan Odăgescu CONDIȚIA POST-YAHOO. E-MAIL ASUPRA CUNOAȘTERII **34**

Florin Balotescu LOGARÉ-BLOG ȘI SUBIECTIVITATEA ÎN MIȘCARE **36**

Marius Conkan AGORA VIRTUALĂ **38**

Andrei Simuț LITERARITATE ȘI „BLOGGERIT” **40**

Felix Nicolau GARSONIERE VIRTUALE, ULTRACENTRAL, PREȚ FĂRĂ CONCURENȚĂ **43**

Maria Alexe NOUA LITERATURĂ **45**

Claudiu Turcuș PEOPLE WILL READ AGAIN! **47**

Codruța Simina TEXT DE JURNALIST CINIC, DESCHIS ȘI FĂRĂ PRETENȚII **48**

Mihai Lisei O FORMĂ A LIBERTĂȚII **50**

Adela Greceanu CÂTEVA ÎNTÂMPĂRI DIN VIRTUALITATEA IMEDIATĂ **52**

Andrada Jeniac BLOGUL LUI FLAUBERT **53**

Igor Mocanu BLOGGING LITERAR **55**

Ioan Pop-Curșeu MIRCEA MARTIN SUGESTII PENTRU UN PORTRET **56**

Mircea Popa PUBLICISTICA ANIȘOAREI ODEANU **58**

Laurențiu Malomfălean UN SISIF ORB **61**



Ion Pop IONESCO ÎNTR-O NOUĂ ANTOLOGIE **63**

Suzana Lungu OMUL (CARE SE GHICEȘTE PRIN) DECOR **65**

Octavian Șchiav – 80

Horia Bădescu DEPLIN ÎNTRU ALE SALE **66**

Marcel Mureșeanu POEME **67**

Aurel Rău ALGEBRA **68**



Vistian Goia TEODOR TANCO – 85 **73**

Florin Mihăilescu TRAGICUL – FORMĂ ȘI SPIRIT **74**

CRONICA LITERARĂ

Alex Goldiș ALEXANDRINISMELE ÎMBĂTRÂNIRII **76**

Ovidiu Pecican CONVORBIRI CU FANTOMELE **77**

Victor Cubleşan LUDICUL BINE TEMPERAT **78**

Ion Taloș HUGO MARTI ȘI LUCIAN BLAGA **80**

Adrian Popescu POLONIA, POLONIA **84**

Vasile Voia LITERATURA COMPARATĂ. PRIVIRE RETROSPECTIVĂ **85**

Marian Barbu TRĂITOR ÎN CANADA GÂNDIND ROMÂNEȘTE **88**

CĂRȚI

Mircea Ioan Casimcea EPIC RURAL AUTOHTON **89**

Suzana Lungu 9 POVESTIRI ȘI ALTE VISE **89**

Simona Mărieș DEPARTE, PE ȚĂRMUL APUS...; **90**

LECTURA CA MODUS VIVENDI **90**

Ioana Nastai OMUL ÎN COLIVIE; MAFALDA **91-92**

Sorana Ionășanu CĂLĂTOR PRIN EXISTENȚIALISM **93**

Laurențiu Malomfălean LECTURI CANADIENE **93**

Ruxandra Cesereanu LANARK ÎN UNTHANK **94**



Simona Pop CAMIL PETRESCU «ÎNTRU PARANTEZE» (II) **97**

Ilie Itu MEDITAȚII DESPRE MEDICINĂ **101**

Jean Chatard / Paul Mathieu POEME Traduceri de Horia Bădescu **102-103**

*** MĂTUȘA JULIA ȘI CONDEIERUL **104**

Olga Ștefan CĂRȚILE SINGURĂȚĂȚII ȘI MEMORIA ABSENȚEI **106**

Dinu Gherman O INCURSIUNE ÎN LIMBAJUL ȚĂRII COMUNISTE A FRICII	110	Livius George Ilea VASILE TOLAN	121
Lucian Șchiopu FIINȚA MALEFICĂ ȘI METAFORELE EUFEMISTICE	115	Victor Cubleşan CAPODOPERĂ, MEDIOCRITATE, REVOLUȚIE	122
Horia Porumb PE LA EDITURI ȘI LANSĂRI DE CARTE – CONFIDENȚE	118	Alexandru Timiș ESEU DE ANALIZA IMAGINII	123
Virgil Mihaiu CÂND PLEACĂ UN ASEMENEA OM...	120	Virgil Mihaiu CÂTEVA GÂNDURI TRANSPUSE ÎN SCRIS (NU ÎN MUZICĂ) DE MIRCEA TIBERIAN	126
		Horia Crișan CARICATURI	128



Coperta și ilustrațiile numărului: **VASILE TOLAN**

Redactor șef: **Adrian Popescu**

Secretar general de redacție: **Octavian Bour**

Publiciști comentatori: **Ruxandra Cesereanu, Ioan Pop-Curșeu, Teodor Tihan**
redactori asociați: **Virgil Mihaiu, Victor Cubleşan**

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

steauacj@gmail.com; www.revisteaua.ro

Revista se găsește de vânzare sediul redacției din Cluj, str. Universității nr.1 și la Librăria Muzeului Literaturii Române din București. Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din București, Calea Victoriei nr.133 (persoană de contact: Dl. Eugen Crișan tel. 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 conținutul articolelor aparține autorilor.

ISSN 0039 - 0852

Cine va compara jurnalul regretatului Mircea Zăciu, de la a cărui moarte s-au împlinit, recent, cinci ani, cu mult comentata autobiografie culturală, sau rememorare a parcursului ideologic, ale lui Adrian Marino, *Viața unui om singur*, va fi frapat de marea diferență de tratament aplicată contemporanilor, una casant-inflexibilă, pe de o parte, una melancolic-moralistă, pe de alta. Mediul literar, nu și cel politic, decât

după 89, este la Marino, judecat resentimentar, privit cu antipatie, dispreț, refuz organic, iar la profesorul clujean cu malițioasă, poate, dar concretă afecțiune. Un izolat, Adrian Marino, cu unele excepții, de lumea literelor contemporane, bună, rea, pus la curent indirect, prin relatările prietenilor, puțini, despre fierberile lumii scriitoricești. Un iubitor al mediului literar bucureștean, mai ales, va fi, constant, Mircea Zăciu, un participant implicat, imers în atmosfera specifică anilor dictaturii, în viața artiștilor, un cunoscător la sursă al tuturor alianțelor, fronturilor, subteranelor, anecdoticii, farmecului și cancanurilor lumii literelor. Un universitar mai bucuros a fi considerat scriitor, decât profesor, cred; pe scurt, un om cu patimi literare, polemist de forță, vezi implicarea lui în plagiatul notoriu al lui Eugen Barbu, vezi intervențiile lui, înfruntând cu argumente, dar și aplomb, politrucii, în Consiliul Uniunii Scriitorilor, pentru apărarea *Dicționarului scriitorilor români*, coordonat de el, redactat în condiții de chin, împreună cu Marian Papahagi și Aurel Sasu.

Din dărâmarea unei statui, din sfărâmăturile sale nu se poate înălța alta. De ce să scriem: „la Mircea Zăciu, cultura colcăie, exact așa cum ne convenea, dar totul era relatat de o voce trist-megalomaniacă, trist rudimentară”? De multe poate fi eventual acuzat postum Zăciu, dar chiar de primitivism mi se pare că nu poate fi acuzat, nici de megalomanie, eventual de egotism deși era un veritabil om al gândului dus până la capăt, ca Marino, al proiectelor serioase, vezi colecția de la *Dacia*, „Restituiri”, studiile despre literatura Transilvaniei, literatura jurnalelor etc., cu alte mijloace, literare, ale criticii de identificare, decât ale sistemului de înregistrare și sinteză al cocitadinului său, un ideocritic. Merele sunt fructe de livadă, perele idem, dar au gust, formă, cerințe diferite... Revista *Apostrof* a consemnat, prin calda rememorare a Martei Petreu, cei cinci ani de la întunecatul echinox îndoliat al lui Mircea Zăciu.

Adrian Marino, am mai spus-o, face parte din familia spirituală a solitarilor orgolioși, cei sub semnul literei M, adică Macedonski, Marin Mincu, Mateiu Caragiale, nu și Matei Călinescu, prieten prețuit. Are o putere de muncă și o etică de tip protestant, cum s-a observat, construiește pe termen lung, sistematic, tenace, sobolic, detestă spiritul balcanic, impro-vizația,

Adrian Popescu

Un jurnal estet și o autobiografie ideologică

focurile de paie ale talentului facil, dar în același timp e total refractar la dimensiunea eroică a creștinismului, la mărturia colegilor de celulă, la poezia carcerelor, la sacru, în general, văzut doar ca ritual, recunoscând totuși că trăirea mistică adevărată e rarissimă. Mai mult, cum declară, mereu, în *Viața unui om singur*, dimensiunea metafizică nu e necesară progresului prea iraționaliei României, dimpotrivă, legalismul,

ordinea socială, civismul, raționalismul, un soi de neopașoptism, efortul continuu, ar salva națiunea de la înapoiere. O Europă amputată de creștinism e una incompletă, dezechilibrată, lipsită de armonia unui organism funcțional. Aici, Marino, oricâte elogii la zi, post-moderniste, ar stârni, e restrictiv-sterilizant, incomplet, chiar dacă cercetătorul aspiră la globalism, el favo-rizează doar o emisferă ideatică, cea a spiritului critic, neglijând-o pe cealaltă, a imaginarului fecund. Europa e plămădită, mental, din Dante și Swift, nu doar din ultimul. Citind comentariile din reviste, de pe bloguri, dezbaterea din *Observator cultural*, din luna aprilie, surprindem exagerarea encomiatică, volumul ideocriticului clujean ca singur reper socio-moral contemporan, lucru care l-ar fi deranjat pe autorul clujean, sau suntem deranjați de inadecvarera unor apropieri, sau dihotomii. De ce să exagerăm pseudo-profetic scriind „De acum, pentru generațiile care vin, va fi o conștiință vie, o fire tăioasă și un singuratic, care s-a judecat pe sine mai întâi, pentru a judeca lumea mai apoi?”. Nicolae Balotă nu are cum să se așeze în descendența lui Marino, cum crede același grăbit eseist, e vorba de un stil și de o *forma mentis* opuse, erudiția unuia e participativă, sapiențială, caldă, a celuilalt, vizibilă în aceste pagini de ideologie autodescriptională, este exactă, cuvânt predilect, cum observa Paul Cernat, riguroasă, imperturbabilă.

„Era mai cunoscut în Occident în anii 70- 80, mai publicat și mai admirat decât oriunde acasă”, urcă tonul exaltării, nefiltrate critic. Adrian Marino era respectat, publicat, premiat acasă, admirat la Cluj sau București, dar nu făcea temenele în fața modelului occidental, inventase un model personal, de „comparatism militant”, scriind despre Etiemble, sistematiza, prin dicționare masive, curente și idei literare, ideologii culturale, era apreciat în cercurile specialiștilor, tradus ca teoretician, inclusiv în Japonia, dar receptarea din țara sa îl interesa prioritar. Starobinski, Roland Barthes etc, sunt „executați” în *Viața unui om singur*. Nu avea complexul occidentului.

Nu trebuie să facem dintr-o carte, care are meritele sale, civice, politice, antiliterare, ca formă de autenticitate, un model absolut, un ghid de

(continuare în pag.19)

Situația Casei Monteoru



Circulă de la o vreme în presă, pe bloguri, pe net, tot felul de informații false cu privire la situația Casei Monteoru din București, sediul actual al USR. Unele de-a dreptul tendențioase și cu atât mai greu de înțeles cu cât vin chiar din partea unor membri ai Consiliului USR, informați de către conducerea USR, nu mai demult decât cu trei săptămâni în urmă, în sesiunea ordinară a Consiliului. Altele izvorăsc din frustrări explicabile, deși nu justificabile.

Spre a curma afirmațiile fără nici un temei și procesele de intenție care se fac conducerii actuale a USR, vom expune în continuare situația exactă a Casei Monteoru, așa cum rezultă din actele și din informațiile de care dispunem.

Casa Monteoru, după numele primului proprietar, a fost donată în 1948 de către Elena și Lascăr Catargiu, urmașii legali ai lui Monteoru, Asociației pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică, recent înființată (ARLUS) (dosar nr. 68/Arhivele Statului-Direcția Arhive Centrale). Actul de donație a fost autentificat de către Tribunalul Ilfov (Proces-verbal nr. 4929/3 mai 1949). Donația conținea o sumă de clauze.

În 1954, M. Sadoveanu, care era președinte al ARLUS și totodată al USR, a făcut, împreună cu Lascăr Catargiu, vicepreședinte la acea dată al ARLUS, un schimb, preluând în folosință gratuită Casa Monteoru și cedând ARLUS imobilul din str. Povernei, devenit sediul Asociației de tristă amintire până la desființarea ei în 1964. Schimbul s-a făcut fără perfectarea vreunui act. La desființarea ARLUS în 1964,

Casa Monteoru a fost trecută în proprietatea Primăriei București și în administrarea IAL „30 Decembrie”, devenit ICRAL „Herăstrău Nord”, sectorul 1, care a atribuit USR imobilul, printr-un contract de închiriere. Așadar, din 1964 USR a funcționat în această clădire în calitate de chiriaș, pînă în 1997, cînd Primăria a dat USR folosința gratuită a Casei Monteoru pe o durată de 10 ani (Hotărârea Consiliului General 9/30.01.97), iar în 1998, prin hotărârea 71/98, folosința gratuită a fost prelungită pe o durată de 49 ani, respectiv pînă la data de 01.01.2046.

Pe 26.06.1999, Ghika Grigore și Angelescu Monteoru Constantin au dat în judecată Ministerul Finanțelor, ca reprezentând statul român, și Consiliul General al Primăriei Municipiului București (dosar nr. 2986/99 T.B., Secția V Civilă și de Contencios Administrativ), solicitând, între altele, revocarea actului de donație.

Comunicându-i-se de către Ministerul Finanțelor existența pe rol a procesului, USR a făcut cerere de intervenție în interes propriu. T.B. n-a acceptat nici solicitarea de anulare a donației, nici vreuna dintre solicitările USR, cea mai importantă fiind recunoașterea dreptului USR de proprietate ca efect al uzucapiunii de 30 de ani. Apelul Ministerului, al Primăriei și al USR a fost respins prin decizia 192A a Curții de Apel București. Recursul la Înalta Curte de Casație și Justiție (dosar 3419/01) nu s-a judecat, fiindcă reclamantii au retras plângerea, trecând cauza pe Legea 10/01. Aceasta era situația în 2005, cînd actuala echipă de la USR a preluat

conducerea ca urmare a alegerilor.

În 2010, am aflat întâmplător că moștenitorii acționaseră, din nou, în 2006, în instanță Ministerul Finanțelor pentru anularea donației, obținând de data aceasta câștig de cauză, și se aflau deja în proces cu Primăria Capitalei pentru restituirea Casei Monteoru. Nu numai că n-am fost înștiințați de cele două procese, dar ni s-a refuzat de către jurista Primăriei accesul la dosar sub cuvânt că n-avem calitate procesuală, deși aveam folosința imobilului, iar Ministerul pretinde că nu poate căuta acul în carul cu fân! Am putut consulta totuși, prin eforturi proprii, dosarul celei de a doua cauze, cu Primăria, din care am aflat de anularea donației pe motivul stupid că ar fi fost făcută „sub amenințarea armelor“. În realitate, Lascăr Catargiu era, în 1948, ca și M. Sadoveanu, în grația regimului și a sovieticilor, dovadă funcțiile deținute la ARLUS și primirea ambilor de către însuși Stalin la Moscova. În plus, Elena Catargiu a locuit până la moarte în Casa Monteoru, beneficiind, conform actului de donație, de o pensie viageră și de hrană zilnică.



Am adresat pe 11.03.10 Primarului General al Capitalei o întâmpinare (înregistrată sub nr. 713/2010) la care n-avem deocamdată nici un răspuns, în care îi atrăgeam atenția asupra faptului că nici Primăria, nici Ministerul Finanțelor nu ridicaseră vreo obiecție în procese, ignorând cunoașterea problemei. Ca și faptul că nu e vorba de o clădire oarecare, ci de una de patrimoniu, moștenitorilor necerându-li-se de către instanță să facă dovada capacității de restaurare și de întreținere a Casei Monteoru, pentru care USR făcuse în decursul timpului nenumărate apeluri la cei îndrituiți să conserve patrimoniul, inclusiv la ultimii doi Primari Generali, apeluri soldate cu promisiuni neonorate.

Această clădire are, evident, o valoare în sine, dar și o valoare simbolică, ea figurând ca

siglă pe carnetele de membru al USR. La jumătatea lui aprilie, va avea loc un nou termen de judecată în procesul dintre moștenitori și primărie, tot în absența USR. Vom încerca, desigur, o cale de a ne spune cuvântul. Nu pretindem nicio favoare. Respectăm dreptul la proprietate. Ne vom supune hotărârii organelor judiciare. Dorim însă să avem garanția unei judecăți corecte și bazate pe stăpânirea documentelor. Suntem surprinși de declarațiile recente făcute agenției de presă



Mediafax de către moștenitori și de către avocata lor, pline de neadevăruri și de procese de intenție la adresa USR. Nu le meritam, mai ales din partea unor oameni care n-au călcat niciodată în imobilul de pe Calea Victoriei, dar au plecat urechea la bârfa publică sau au luat de bună o expertiză în care se afirmă că imobilul e nelocuit. Nici prejudecățile de care dau dovadă, când lasă să se înțeleagă că USR ar fi o adunătură de parveniți de tip comunist, nu le fac cinste. I-am ruga să nu uite că proprietatea cu pricina le-ar putea reveni, nu pentru vreo contribuție personală la patrimoniul național, ci prin moștenirea rezultată din munca unor înaintași meritoși. Suntem încă și mai surprinși de preluarea unora dintre acuzații de către membri ai USR și de „tămbălăul“ (expresia aparține unuia dintre ei) pe care au crezut de cuviință să-l facă pe această temă.

Nici noi, nici cei care ne-au precedat la conducerea USR n-avem vreo vină într-o cauză extrem de complicată, ca atâtea altele lăsate în urmă de regimul comunist. Și, din păcate, nu putem prevedea nici cum se va soluționa.

Îi putem asigura pe membrii USR că vom face tot ce depinde de noi, în condițiile legii și din convingerea că dreptul la proprietate este esențial în toată lumea civilizată.

Nicolae Manolescu,
Președintele Uniunii Scriitorilor din România



Moto: *Alle Dichter sind Juden*

Atunci când se arunca în Sena, pe 20 aprilie 1970, la vârsta de numai cincizeci de ani, Paul Celan plonjase de fapt în istorie, după ce va fi trecut un *prag de epocă personală fără întoarcere*. Dispoziția poetului de a mai continua să legitimizeze "*iluzia*" prin raportarea ei la realitatea exterioară dată de lumea post-Shoah în care își pierduse părinții, copilăria și paradisul ființei se epuizase. Valența constructiv proiectivă a poeziei ca *promesse du bonheur* nu mai reușise să se substituie realului prin fascinația salvatoare a imaginarului. Hipersemnul poemului se sfărâmasse neputincios de un absurd fără precedent al dezumanizării Europei, pierise apoi prin imploziile tuturor certitudinilor cu care absolutul transcende adevărul. *Meridianul* își secționa brutal autorul...

Apariția recentă, în 2010, la *Editions Le Bord de l'eau* (*Colléctions Nouveaux classiques*, conduse de Antoine Spire), a unui impresionant studiu intitulat *Paul Celan – Les lieux d'un déplacement*, semnat de Alexis Nouss, profesor universitar la Universitatea Cardiff, la Catedra de studii culturale din cadrul Școlii de studii europene, demonstrează că, în cazul Celan, abordările legate de interferențe culturale, de transdisciplinaritate (în spiritul lui Basarab Nicolescu) și de literatura mărturiilor sau de literatura traumelor, se găsesc încă la început. Plecând, ca mulți alți exegeți, de la hermeneutici aplicate pe « meridianul » (dar și *tropicele și tropii*) lui Paul Celan, așa cum este interpretat el în mod original și de Andrei Corbea (care în 1998, în volumul editat la Polirom, *Colecția A treia Europă*, trasase câteva *reperes vechi și noi pe un atlas central-european*), Alexis Nouss definește concepte noi: le *sens déplacé*, le *temps déplacé*, la *langue déplacée*, la *vie déplacée*. Literatura, lingvistica, semiotica, istoria, psihologia, sociologia, filosofia și utilizarea perspectivelor comparatiste 6 definesc, prin această cercetare

2010- ANUL PAUL CELAN (1920-1970)



Cuvântul se întoarce în inimă

Paul Celan: de la
limitele istoriei la
reîncarnarea
imposibilului

Angela Furtună

inedită, sensuri inedite pentru pulsuniile celaniene de datare a imaginilor, de introducere subită a unui aer al depărtărilor în discursul poetic, de gândire a unui *creusement*. Alexis Nuss invocă importanța acestui *creusement* în înțelegerea poeziei lui Paul Celan, a poeziei și a atitudinii autorului față de materia limbii germane ca nutrient al imaginii poetice: *une langue en creux, une memoire en creux, une culture en creux*, spune Alexis Nuss, pe 13 martie, la Goethe Institut din Bordeaux, conversând despre cartea sa cu Dominique-Emmanuel Blanchard. Raportul direct dintre text și Shoah

la Celan este mai actual ca niciodată, textul fiind impregnat de logica lui *ceea ce s-a petrecut, a avut loc în istorie așa încât textul devine reflectare perpetuă*, iar în mod subit toți parametri noștri de analiză se dovedesc a fi învechiți, depășiți. Atunci când ajungem în situația de a nu mai putea plasa un anumit eveniment în istorie, înseamnă că nu vom fi în stare nici de a-l moșteni, nici de a-l asuma, nici de a-l explica sau înțelege. Prin mecanismul de *creusement* atribuit poeziei lui Celan, Alexis Nouss vede o posibilitate de ieșire din această aporie. Adică, a poseda un adevăr, fără însă a fi proprietarul lui absolut. A vorbi o limbă, fără însă a o domina și închide. A oferi poeme cititorului, fără însă a-l obliga pe acesta să devină dogmatic față de logica lor aparentă. Prin această figură de *creusement*, este facilitată atât evocarea unei istorii de care suntem cu toții responsabili, în sensul lui Levinas (*trebuie să fim răspunzători pentru ceea ce s-a petrecut*), și în același timp nu suntem noi proprietarii (în sensul gândirii de după al doilea război mondial, la Derrida, la Levinas, în termeni de *la pensée de la trace, de pată, de stigmat* precum și actualitatea lor; nu trebuie uitat faptul că ororile s-au petrecut *atunci*, însă și astăzi continuă să se petreacă evenimente prodromale de același tip, în chiar istoria noastră contemporană, al cărei sens nu îl înțelegem și, vai!, nu îl dominăm). Aceste jaloane de interpretare celaniană oferite de pistele filosofice de gândire de tip *creusement* și *trace* propuse de Nouss ne ajută să fim și să rămânem în istoria noastră, măcar de dragul faptului că Celan ne-a spus nu o dată că *nu există cer în care să ne putem refugia*. În fond, și Jaspers (luat de model de Hannah Arendt la scrierea *Originilor totalitarismului*, iar pe urmele ambilor și de Monica Lovinescu în elaborarea *eticii neuitării*), îndemnase la trăirea infinitezimală a clipei ca adecvare la sentimentul istoriei: "*să nu cazi pradă trecutului și nici viitorului. Important este să fii cu totul prezent*".

Alexis Nouss remarcă undeva faptul că *Celan nu are nici bust la Paris, nici vreun monument aiurea prin locurile pe care le-a marcat prezența sa de-a lungul peregrinărilor (acasă nicăieri și pretutindeni)*. Pentru a crea un contrast, e util de observat aici că însuși cercetătorul operei celaniene plonjează în textele poetice precum într-o Sena învolburată. Celan este „*juif poète*” mai mult decât „*poète juif*” de limbă germană, a cărui poezie nu este deloc heideggeriană (în fond, Celan i-a reproșat sonor lui Heidegger tăcerea, deci complicitatea, cu soluția finală împotriva evreilor în al doilea război mondial, adresându-i versurile inubliabile „*einer Hoffnung, heute/ auf eines Denkenden/ kommendes/ Wort/ im Herzen//* - o speranță, azi/ unui gânditor/ cuvântului/ care va veni/ în inimă//”...Din această perspectivă, a non-heideggerianismului ei, poezia lui Celan exprimă, cu certitudine și chiar sfidare peste timp, ceea ce Heidegger nu a știut să înțeleagă. Nu e întâmplător faptul că și de aici vine gravitatea și tensiunea acestei poezii: „*care adaugă ceva – precum limba – imaterial, dar și lumesc, terestru, ceva în formă de cerc, trecând prin ambii poli și întorcându-se în sine însuși*”, după cum declara poetul la 22 octombrie 1960, când Academia Germană de Limbă și Poezie îl recompensa cu Premiul Georg Büchner. Contactul cu filosofia și strategiile heideggeriene ale solipsismului absolut în fața dezumanizării a generat la Celan un mecanism de refuz al empatiei cu autismul european care făcuse posibil Shoah. În consecință, poetica sa a dobândit un circuit al reglării homeostaziei umanitare, prin acel „*circulus meridianus*” ce unește toate entitățile pământului în lumina solară cea mai puternică a zilei, recurs prin care Celan invocă de fapt - în morală - necesitatea desolidarizării de minciună și adoptarea adevărului, invocând pe de altă parte și relația dintre strategiile discursive și memorie, iar în semiotică pretinzând armonizarea diverselor grade de real cu criteriile folosite de analiștii

acestora. În mod diferit, Adorno reacționase față de Shoah prin sentința conform căreia *Poezia nu mai este posibilă după Auschwitz*. Era, desigur, o avertizare asupra schimbării unei întregi paradigme privind bazinul psihic de gestație a imaginarului după Holocaust, y *compris* privind limitele normopsihismului, pentru că nu degeaba însuși prihanaliza culturală s-a născut la rândul ei după Auschwitz (v. *Psihanaliza culturală*, Patrick Di Mascio). *Normalitatea* de dinainte de Auschwitz a devenit obsoletă, făcând loc unei alte *normalități*, iar poeticitatea și poezia la Paul Celan au extins astfel arta poetică înspre altceva, unde „*toți tropii și toate metaforele se voiesc purtate ad*



absurdum”, iar *sensul inițial și sensul constituit* își dispută adevărul până la sfârșiere, în căutarea *poemului absolut*.

Opera poetică celaniană ne-a lăsat o misiune, totuși: de a afla **cum se poate citi poezia după Auschwitz**. În tentativa lor comună de a stabili istoricitatea de după Auschwitz, Celan și Adorno nu se află chiar în opoziția radicală invocată până recent, dimpotrivă Nouss susține că cei doi se întâlnesc *dans une langue juive blessée*, așadar într-un *posibil idiom iudaic al literaturii traumelor*, am adăuga noi. Într-o astfel de literatură, cititorului îi este hărăzit un tărâm clinic de maximă contaminare, după care devine el însuși purtătorul unei răni greu vindecabile. Contactul cu *meridianul* celanian (v. Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, in „*Ausgewählte Gedichte*”, Frankfurt am Main 1968, p.145-148) se dovedește o

experiență totală pentru cititor. Andrei Corbea îi surprinde circuitul (în *Paul Celan și “meridianul” său*, Editura Polirom, p.8), anume “dinspre text către realitate și invers, între un *deja-trecut* și un *încă-prezent*, dinspre Eu către Tu și din nou către Eu”.

După contactul cu Celan, cu scriitura și cu tragedia sa, uimirea fundamentală a cititorului rămâne una singură: *Înțelege cititorul ce a fost la Auschwitz? Este problema lui Celan, Auschwitz-ul? Este problema noastră, Auschwitz-ul?* Dificultatea înțelegerii operei în această cheie a implicării morale este majoră. Însă ea adaugă la modul explicit o profunzime esențială iar nu formală sentinței lui Harold Bloom din *Canonul Occidental: Memoria este Artă*. Fără iluzia sensurilor ascunse, cititorul antrenat în descifrarea siajului *poetului funambul* (cf. Carol Binder) este obligat să plonjeze în opacitatea sa, fie și cu riscul de a se pierde. Nouss este convins de faptul că cei care îi parcurg cea mai recentă carte, cu scopul de a-l înțelege pe Celan din nou, dar niciodată la același nivel ci mereu altfel, au surpriza să înțeleagă faptul că „*poetul fantomă misionar*” s-a aruncat acum patruzeci de ani în Sena tocmai pentru a-și întâlni cititorii într-un spațiu *decisiv în relevanță estetică*, după cum observa Andrei Corbea, de la “alienare” (*Entfremdung*) la “insolitare” (*Verfremdung*). Spre deosebire de Nouss, însă, care parcurge *au ralenti* drumul către istoricitatea memoriei fragmentare a scrierilor lui Celan (*istoriile clipelor*) - un Celan care duce cu memoria Auschwitz-ului o permanentă luptă de gherilă dar și o luptă de salvare prin actul hipermnezic defulator -, Andrei Corbea are o viziune încă mai cuprinzătoare, găsind originile alienării nu numai în descendența crimelor imprescriptibile ale umanității, a căror victimă fusese și autorul și familia sa în Holocaustul transnistrean, ci și în alte două direcții importante: pe de o parte, există la Celan și o alienare ce vine din “*revolta împotriva chingilor limbajului, năzuința de a le birui, “tălmăcindu-l”, - precum,* 7

după Buber, o face învățătura "hasidică" - și reinventându-l ca alteritate" (e, aici, în chestiune, toată literatura insulară germanofonă a evreilor bucovineni); pe de altă parte, tot de la Andrei Corbea reținem, cu aplicație pe analiza de față, că Celan posedă și o alienare de demarcație dintre apartenența etnică și cea lingvistică la "germanitate" (decurgând inclusiv din condițiile istorice specifice ale Bucovinei, unde literatura majoră în epocă este creația unor evrei germanofoni - și este vorba, aici, pentru a invoca din nou concluziile pertinente ale lui Andrei Corbea, de "câmpul intelectual" pe care civilizația citadină cernăuțeană, constituită cu toate particularitățile ei prin aportul capitalismului evreiesc stimulat de liberalismul habsburgic, l-a structurat la un moment dat, mai ales prin confruntarea cu factorii economici și politici apăruiți ulterior, după alipirea Bucovinei la România, când aceștia au interferat și cu pusee antisemite ce au avut evoluții exponențiale.

Înțelegerea lui Celan la nivelul anului 2010 propusă de Nouss (a învăța cum să citim poezia de după Auschwitz din perspectiva istoricistă avizată și asumată, en parvenant à « fléchir cet anéantissement absolu »), conjugă - dacă ne angajăm la rândul nostru în jocul de esență celaniană al meridianelor hermeneutice -, meridianul lui Nouss cu meridianul lui Andrei Corbea. Nouss, ne atrage atenția și Antoine Spire, prefațatorul volumului său, încearcă să scoată opera lui Celan din șabloanele de receptare practicate până acum în Franța (moderată și, recent, allegro antisemita Franța), punând în valoare lecturi filosofice sau estetice ce intenționau să relativizeze istoricitatea evidentă a acestei opere. Celan își refuzase orice biografie înafara istoriei viei a cuvântului poetic. El a dorit mereu ca existența sa, începând cu nașterea în Bucovina și până la sinuciderea sa la Paris, să fie asimilată cu destinul unei Europe care își vede, în secolul al XX-lea, 8 identitatea mutilată de răul totalitar.

El a dorit mereu, de aceea, să refigureze decorul drumului parcurs în viață, și iată de aici și explicația apariției în fruntea fiecărui capitol a vignietelor, concepute în funcție de locurile pe care autorul le-a cunoscut, ca expresie a deplasării de-a lungul meridianului celanian și ca modalitate de recunoaștere. (Maniera de marcare cu vigniete este aici tipic evreiască, și ne duce cu gândul la matricea creației unui alt mare evreu bucovinean plecat în lume și devenit celebru, de data aceasta în spațiul englez, pictorul și graficianul Arnold Daghani, n. Suceava, 1909, m. Anglia, 1985. Obsedat la rândul lui de persistența memoriei, Daghani este tot un supraviețuitor al genocidului, după lagărul de la Mihailovka, și e dotat tot cu acea *insomniac faculty*, de care vorbea și Laurence Langer în *Holocaust Testimonies*, iar arta sa combină cuvinte și imagini după logici neașteptate, folosind uneori tot maniere reduționiste de mijloace dar simultan și tehnici de intensificare a sensurilor, precum și principiile vignietelor, principii inspirate la rândul lor din vechea artă iudaică și arabă a caligrafiei literelor cu ajutorul unor fragmente de imagini, conferind astfel literelor - ce văd și povestesc - și o vocație narativă, și una evocatoare, deci istoricizantă).

Urmând meridianul hermeneutic al lui Andrei Corbea, însă, este deslușit cu acribie backgroundul existențial, istoric și sociologic al operei lui Paul Celan, în spiritul teoriei conversiunii capitalului simbolic (e citat Pierre Bourdieu, *Les trois états du capital culturel*, în "Actes de la recherches en sciences sociales 1979", nr.30): *confruntarea civilizației de extracție habsburgică a evreilor cernăuțeni cu schimbările economico-politice, apărute ca urmare a alipirii Bucovinei la România, a pus în mișcare "conversiunea" masivă a capitalului simbolic al acestei burghezii, spre a compensa pierderile în capitalul economic, social și politic printr-o investiție maximă în capital cultural, în stare să conserve o identitate, autonomă*

cel puțin din punct de vedere cultural, în raport cu noul "câmp de putere" controlat de la București. Ei bine, acest moment "calitativ - creator" identificat de Andrei Corbea în câmpul de forțe cultural aplicat evreilor bucovineni în epocă, va avea o deosebită însemnătate pentru "arheologia" celaniană.

Anul 2010 aduce așadar din nou în discuție, la un palier nou al cercetării, recunoașterea universalității lui Paul Celan. De aceea noi am și declarat deschis în Bucovina, mai întâi în Suceava, *Anul Paul Celan*, la 27 ianuarie 2010 cu ocazia comemorării Zilei Internaționale a Holocaustului, marcând astfel și două coincidențe biografice semnificative: se împlinesc 90 de ani de la nașterea poetului și 40 de ani (la 20 aprilie) de la tragica sa moarte. Posesorul unui spirit de dibuk, autorul unei scriituri aflate mereu în căutarea identității, Celan încarnează imposibilul și dă lecția supremă a manierei de a citi poezie după Auschwitz, adică de a vedea literele, poetica și poezia vorbind în cenușa de după încarnarea acestei aneantizări absolute:

Psalm

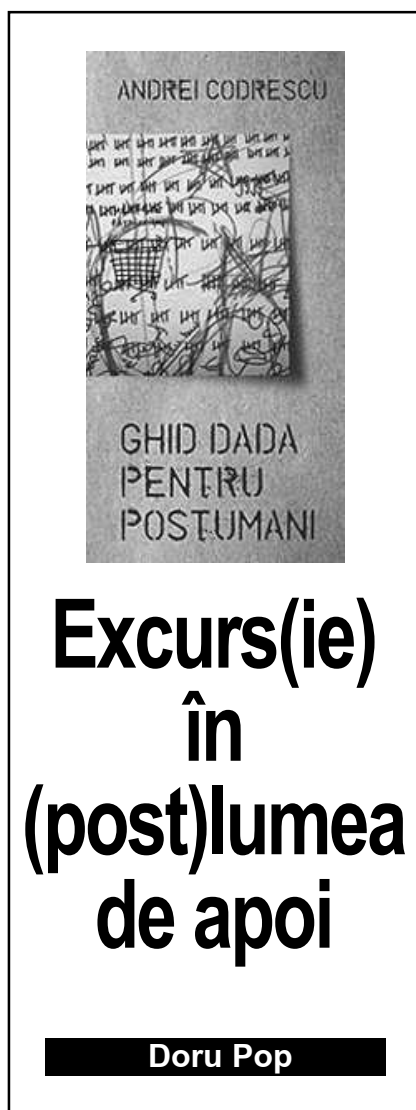
Nimeni nu ne frământă din nou din
pământ și argilă
nimeni nu discută pulberea
noastră.
Nimeni.
Lăudat să fii tu nimeni.
De dragul tău vrem
noi să înflorim.
Ție
în întâmpinare.
Un nimic
eram noi, suntem noi, vom
rămîne noi, înfloritor:
Trandafirul Nimicului,
Trandafirul Nimănui.
Cu
condeiul luminos ca sufletul,
stamina pustie precum cerul,
coroana roșie
de cuvînt purpuriu,
pe care îl cîntăm,
peste, o peste
spin.



Cel mai recent volum al lui Andrei Codrescu (*Ghid dada pentru postumani*, traducere de Ioana Avădani, Editura Curtea Veche, 2009) ne conduce în lumea de apoi, care este de fapt lumea „post”-ismelor, adică lumea de „după” ceva, un ceva despre care uneori nici nu mai știm ce este. Așa se face că volumul lui Codrescu este conceput ca un „ghid”, destinat unor străini prin această „lume de după”, în care ei trăiesc de fapt. Un îndrumar dada este de fapt un ghid în lumea de apoi, deoarece, aidoma lui Virgiliu, Andrei Codrescu ne conduce prin harababura ha(des)otică a lumii moderne. Codrescu, un fel de Virgiliu răsturnat în sine însuși, rătăcit prin propriile-i fantasmе, se ghidează pe sine, pentru că Andrei Codrescu este dada de-a binelea, este poate ultimul dada, dovadă sunt poeziile sale. Culmea dadaismului, chiar volumul de față se vrea, nici mai mult, nici mai puțin, decât „ultima carte a lumii”; cât despre proza lui Codrescu, acesta pare scoasă dintr-o ședință de spiritism efectuată cu ectoplasma lui Breton la masă, într-atât este de suprarealistă.

Deși „ghidul” acesta este un poem în proză, un cântec de gestă al suprarealismului, cartea în sine este „împachetată” ca un ghid „științific”: textul este foarte bine deghizat sub măștile „obiectivității”, cu aparențe de dicționar, cu (pseudo) definiții și referințe bi(bli)ografice, dar de fapt autorul scrie un fel de „învățătură” ale lui Teodosie (sau Neagoe) către post-oameni. El ne (îi/se) învață cum se trăiește o viață „dada”, iar o viață dada presupune prin excelență o existență neserioasă, la fel cum Codrescu însuși funcționează în acest sens. El se auto-citează, parodiază constant și ironizează, transformă în bufonerie totul, realitatea și cultura. De fapt pentru post-omul Codrescu realitatea este doar un pseudonim al realității, un alter-ego în care aceasta își trăiește un artificiu vital.

Scriitorul post-uman este și el un alter-eros, așa cum Marcel Duchamp era Rrose Selavie (*eros c'est la vie*), Lenin era Vladimiri Ilici Ulianov, Samuel Rosenstock din



Excurs(ie) în (post)lumea de apoi

Doru Pop

Moinești devine Tristan Tzara, iar Codrescu este Andrei Perlmutter. În logica dada numele este important, așa cum numele lui Tzara devine foarte relevant, cu legătură directă în argumentația lui Lacan, pentru că acesta este „numele tatălui” destituit din calitățile sale. „Numele Tătuului dada” tradus de Codrescu prin „trist în țară”, adică o țară tristă, care nici măcar nu îl menționează pe omul ce a dat naștere unuia dintre cele mai importante curente artistice ale lumii moderne, devine marcant pentru tot ce înseamnă lumea de după oameni. Deoarece pentru post-oameni, *dada* e cuvântul magic, este manifestarea desăvârșită a lui *anti*: anti-autoritarism, anti-instituțional, anti-artă, de fapt anti-orice.

Prin urmare, un ghid post-uman este util numai pentru cine este post-uman, sau cine știe că este

post-uman. Întrebarea rămâne ce mai înseamnă post-uman într-o lume Disney-ească, unde post-post-realitatea a devenit principala noastră sursă de amuzament. Post-modernism, post-colonialism, post-creștinism, post-structuralism, post-comunism (după prăbușirea zidului Berlinului), post-liberalism (după criza economică). Post-oamenii nu sunt definiți de idei, ci de gadget-urile pe care le poartă, de spațiul urban în care trăiesc de decenii fără să mai fie oameni. Subiectul post-uman este subiectul dezumanizat care este crescut în „culturi artificiale” (despre care vorbea Nicholas Gessler). Până și corpurile noastre sunt e-corpori, corpuri electronice, tehnologizate și intermediare în universul cibernetic – așa se explică de ce, pentru Codrescu, roboții din *Battlestar Galactica* sunt mesianici, pentru că amestecul dintre cyborgi și oameni va permite apariția unei rase care să salveze Pământul. Iar acești roboți mesianici sunt creaturi „dadaiste”. Pentru că postumanul este umanitatea fără oameni, o lume a cyborgilor și androizilor care umblă printre noi ca și când ar fi autentici. Post-umanitatea este o umanitate tehnologizată, în sensul că este ieșită din setul de definiții standardizate ale filosofiei europene clasice și intrată în ilogica unui nou tip de societate. O societate post-umană, aflată mereu în căutarea unui corp fără organe.

În sens primar, post-uman este ceea ce nu mai are de-a face cu principiile umanismului, cu umanitatea așa cum era ea definită la începuturile Renașterii, pentru că acel tip de societate a încetat să mai existe. Și Ihab Hassan, în cartea sa clasică despre postmodernism, a făcut această remarcă despre postumanism, sugerând o legătură între transformările sociale și ideologice din ultimele decenii și apariția acestei noi forme de manifestare a umanului. Deși Katherine Hayles, în *Cum am devenit postumani*, a definit post-umanismul nu ca pe un anti-umanism sau un sfârșit al umanității, ci ca pe un început al 9

conviețuirii dintre oameni și non-oameni, iar Fukuyama a vorbit despre efectele tehnologice asupra identității umane, spunând că noi aparținem unei tehnoumanități, care cultivă alteritatea mecanică, hibridii și artificiile, Codrescu definește rapid și tranșant postumanismul astfel: postumanul este umanul care a pus natura între paranteze, iar cui nu-i place să-și spună postuman, să-și spună cum vrea!

Iar dadaismul este cel care scoate postumanul dintre paranteze, și din această mișcare dublă el apare ca o reacție la falsitatea umanismului. Dadaismul este acel mod de a gândi care se bazează pe conștiința că orice propoziție încheiată este o propoziție care înseamnă exact opusul ei, iar lipsa de autenticitate este rezolvată prin elogiul ambiguității, marcat sintactic prin inventarea pronumelui „herm”, prescurtare de la hermafrodit, pronume care conține în engleză și masculinul și femininul deodată. Post-oamenii sunt sături de raționalismul european care a dus la asasinarea irațională a milioane de oameni. De aceea postumanii nu au nevoie de o filosofie de viață și nici reguli de comportament, pentru că a fi dada înseamnă a fi împotriva oricărei forme de comunicare; la ce bun comunicarea dacă ea mai mult ne încurcă și ne ajută să mințim mai bine?! Atunci manifestul dadaist, care se întemeiază pe anularea oricărei forme de comunicare, are nevoie să fie psihedelic, să fie indus de substanțe halucinogene, să nu mai aibă nicio noimă.

Dadaismul este prin excelență un motor al formelor fără fond - specialitate a casei în România. Nu e de mirare că părintele dadaismului s-a născut pe plaiurile mioritice, care au rămas suprarealiste și astăzi, iar la fel de suprarealiste sunt notațiile lui Codrescu despre România și despre un București care a rămas la fel de „dada” ca și cel care a dus la sinuciderea lui Urmuz. Cafeneau „La motoare” unde reproducerile figurilor celor mai importante ale suprarealismului authoton stau

10 fără nume, sau clădirea Uniunii

Scriitorilor care este la fel de intraductibilă ca și întreaga literatură română. De fapt îmi vine să spun că literatura română este „dada” până în măduva oaselor, absurdul ei irepetabil fiind singura rațiune de a fi. Iar farsa și carnavalescul sunt moduri de viață ale românității (culturale și intelectuale), România fiind un soi de parc natural al dadaismului pe viu.

Jocul de șah dintre Lenin și Tzara (pe marginea căruia glosează Andrei Codrescu în cartea sa) este de fapt jocul dintre uman și postuman, dintre tătucul Dada și tătucul Ceka (organul de represie), dintre haos, libido, creativitate și ordine, predictibilitate sau inteligibilitate. Omul dada este clau, farsor, în timp ce „omul nou” este muncitorul transformat în post-om. Dada înseamnă satiră, dezgust și angoasă, în vreme ce comunismul înseamnă conspirație, deghizare, falsitate, dogmă. Tzara e proaspăt, Lenin e plictisitor (pentru Codrescu plictisul este forma supremă a Răului suprem; inclusiv Tzara preferă să fie ridiculizat decât să genereze un căscat de plictis). Opoziția aceasta, însă, nu este absolută, ca tot ce este dada. Pentru că Tzara devine comunist, iar comunismul este o răsturnare completă a dadaismului, (adadismul? fără dad-ismul? fără tată și tătuc?). Comunismul, ca și dadaismul explică totul și totuși nu are nicio noimă, nu face sens pentru nimic, sunt două aiureli fără margini, două melanjuri aiurite. Comunismul a trecut de la „Muncitori din toate țările, uniți-vă!”, la Muncitori din toate țările fiți dada!, prin sloganul situaționist Muncitori din toate țările, dispersați-vă!, pentru a ajunge la pancartele din Moscova anilor 90, „Muncitori din toate țările, iertați-ne!” Lenin (ca și comunismul) nu e decât un golem umplut cu limbaje, un monstru compus din discursuri, iar dadaismul și Tzara la rândul său sunt amestecuri polimorf, T.T. trece de la kabală la dadaism, apoi la comunism și înapoi la kabalism.

Dadaismul, însă, e cu totul altceva. El creează o anti-lume, spune Codrescu, o lume care concoctează post-oameni. Evreii sunt pentru Codrescu simultan proto-umani și post-umani, ei sunt

la temelia dadaismului și suprarealismului. Pentru Codrescu dadaismul există de când lumea, Fecioara Maria a fost dadaistă și lumea contemporană este plină de exemple dadaiste.

Lupta pentru a stabili cine a rostit prima oară cuvântul magic „dada” - Tzara spune că el, Huelsenbeck că el – oare este la fel de post-umană? Oricum ar fi, dubla afirmație din română (sau rusă, cum doriți), face o farsă tuturor celor care cred în natura ei pozitivă, pentru că, indiferent dacă ar fi din rusă sau în română repetarea sintagmei da înseamnă de fapt „nu”. Iar sfânta naștere a cuvântului, jurată de Arp pe data de 8 februarie, 1916, ora 18, este asemănătoare unui singur alt cuvânt: doar un cuvânt se mai bucură de privilegiile de care se are parte cuvântul „dada”, și acela este cuvântul „Dumnezeu”

De ce joacă Lenin și Tzara șah? Pentru că șahul este jocul prin excelență inuman. Jocul de șah de la „Cafe La Terrasse” este un joc care exprimă lumea. Șahul, ca și societatea, prinde viteză, pentru că nu depinde de cuvinte, iar utilizarea cuvintelor se face numai pentru a induce în eroare partenerul. A juca șah este a comunica prin însuși jocul de șah. Amândoi, și Lenin și Tzara, combină nerăbdarea mongolă (sau khazară) cu raționalitatea iudaică, unul joacă șahul în stil anarhist, iar celălalt în stil barbar. Șahul este un joc al nebuniei, iar exemplul liderului post-sovietic Iliumjinov, care a vrut să transforme șahul în religie a regiunii Kalmuce este sugestiv. Șahul (ca și comunismul și dadaismul) este subversiv pentru că sub aparența sa nevinovată curge un demonism nevăzut, un demon care este chitit să devoreze oameni. Și pentru că orice joc de șah are chibiții lui - chibițul devine articol de dicționar dada. Chibiții sunt necesari pentru că sunt pretutindeni la marginile istoriei moderne. Chibiți erau fotografiile care au consemnat ororile războiului de secesiune din America, dar la fel erau burghezii și soțiile lor coafate care urmăreau bățăliile de pe dealurile din apropiere, cu binoclurile pe nas.

De fapt noi cu toții suntem chibiții istoriei, pentru că am devenit spectatorii unor evenimente televizate, inter-mediate de către o tehnologie care nu mai permite apropierea. Și pentru Lenin și pentru Tzara audiența neimplicată este inutilă, deci trebuie eliminată, iată paradoxul ambelor religii ale secolului trecut.

Se poate spune că un dicționar cu vreo patruzeci de cuvinte nu este un dicționar, ci este un anti-

dicționar, unul care permite oricui să își conceapă propriile cuvinte dada. Aceasta este, de fapt, caracteristica spațiului post-omenesc, în lumea post-umană toți sunt artiști, toți sunt creatori, promiscuitatea estetică și culturală în care coexistăm în rețelele sociale au anulat vechile principii. Numai că Internetul este plin de „dada” (sau de „doodoo?”), unde cuvintele nu mai înseamnă nimic, pentru că orice poate să genereze

cuvinte, chiar dacă acestea sunt lipsite de sens. Să fie aceasta biruința finală a dadaismului, sau a comunismului?!

Cine a câștigat partida? După 1991 se părea că dadaismul, dar atunci cum se face, întreabă Andrei Codrescu, că la sfârșitul capitalismului post-oamenii au ajuns la viitorul de aur al leninismului fără ajutorul comunismului? Aceasta înseamnă că jocul continuă.

Cartea lui Andrei Codrescu, *Ghidul dada pentru postumani* (traducere din limba engleză de Ioana Avădani, Curtea Veche, București, 2009), detaliază o reacție de neutralizare: P(ostumanitate) + corectivul D(ada) → reU(manizare). Postumanul, înțeles drept ființa care și-a pus natura între paranteze (inclusiv propria natură) are nevoie de corectivul dada care, prin forcepsul imaginației, să-l readucă la starea umană. Ce este, de fapt, postumanul și ce reprezintă această punere a naturii între paranteze, în viziunea lui Andrei Codrescu? Răspunsul este simplu: „dacă peste 60% din trupul dumneavoastră este electronic sau bioelectronic, dacă locuiți într-un spațiu construit pe criteriile eficienței” atunci sunteți postuman. Iar referitor la această punere între paranteze a naturii, într-un interviu acordat Ruxandrei Cesereanu în revista *Steaua*, Andrei Codrescu e cât se poate de lămuritor: „Parantezele sunt strict ecologice: civilizația industrială a reușit să se impună până în punctul în care pretindem că omul e coroana creației (arogață încurajată de monoteism); înarmați cu această groaznică atitudine am disciplinat (aproape) total mediul, am domesticit și distrus animalele, și ne pregătim de imortalitate fizică”. Meritul cărții lui Andrei Codrescu este de a fi radiografiat în mod erudit și ghiduş fenomenul dada și anumite structuri ale postumanității care sunt perceptibile în societatea actuală. Putem accepta soluția dada propusă de Codrescu și o



Ficțiunea dada pentru postumani sau cum să mesteci gumă fără dinți

Marius Conkan

putem respinge. Depinde însă în ce măsură a trăi o viață dada (care presupune *farse, bufonerie, purtare de măști, tulburare de simțuri, matoleală, sabotaje, încălcarea tabu-urilor*, abolirea a ceea ce este deja constituit, inclusiv abolirea... viitorului etc.) compatibilizează cu propriile noastre forme interioare, indiferent dacă suntem postumani sau orice altceva: liliputani, laputani, yahoo-i ori, de ce nu, *houyhnhnms!*

În România, nu cred că există

cineva care să-și conștientizeze această (non)esență postumană. Mai ales că un procent foarte mare dintre români încă își lucrează pământul moștenit, încă își sacrifică porcul în ogradă, încă nu cunoaște utilitățile internetului, bucurându-se de cele câteva ore pe care și le petrece urmărind jurnalul TVR, la un televizor cumpărat de rudele care muncesc în străinătate. Dincolo de o retorică a postumanității, acești oameni nu și-au pus natura între paranteze, ci continuă să trăiască în natură, în pofida anumitor vicieri (sau de ce nu, îmbunătățiri) pe care tehnologia le-a provocat/adus mediului înconjurător. Nici măcar tinerii nu își conștientizează statutul de postumani, chiar dacă peste 60% din trupul lor este electronic sau bioelectronic. Dependența pe care o cauzează internetul în rândul acestora nu e privită ca formă de viciere, ci, eventual, ca modalitate de conectare la celălalt, în numele unei libertăți nebriuate. Dacă i-am spune unui tânăr că e postuman și că ar trebui să trăiască o viață dada pentru a-și recupera starea umană, ne-ar râde în nas și ne-ar ruga „politicos” să nu-l mai aburim... Ceea ce în contextul dada este un răspuns cât se poate de... dadaist!

Ideea de postumanitate (asumată sau nu) o vehiculează doar intelectualii care, trăind nostalgia umanului și simțindu-se agasați de continua virtualizare a lumii, încearcă să recupereze ceea ce deja e pierdut și imposibil de revitalizat. Intelectualul care își simte amenințată condiția de creator în cadrul unui sistem 11

societal, ca produs al conspirației cyborg. Un intelectual căruia îi e atât de frică de uniformizare, încât recurge la orice subterfugiu pentru a se plasa din nou în centrul (de multă vreme dispersat) al maselor de „postumani”. Dacă dada presupune a nega totul – convenții, etichetări, instituții – înseamnă că dada se opune însuși termenului de „postuman” și că nu poate fi corectiv unei lumi pe care nici dada nu o acceptă sau conștientizează. Soluția corectivă, propusă de Andrei Codrescu, e astfel întru totul relativă, fiindcă, din moment ce „postumanul” e doar o etichetă fără conținut real, întregul demers de umplere a acestei „forme goale” nu e doar inutil, ci și inaplicabil în societate. E ca și cum am spune despre un frigider că e post-frigider, deoarece și-a pierdut caracteristicile frigiderului rudimentar, punându-și natura de frigider între paranteze. Frigiderul nu știe că e post-frigider, ba mai mult e de părere că starea lui actuală e cât se poate de confortabilă. Corectivul dada-frigider folosește în a stimula post-frigiderul să-și recupereze natura de frigider și să atingă stadiul de frigider rudimentar, așa cum a fost inventat. Or, ceva nu miroase a bine în toată această poveste!

În mod cert, oamenii au intrat pe făgașul autodistrugerii și, dintr-un egoism atroce, care vizează bunăstarea lor, au folosit natura pentru a-și crea un spațiu cât mai prielnic, uitând însă că natura nu e un organism regenerabil la nesfârșit, ci unul care trebuie întreținut și ajutat să supraviețuiască. Sunt de părere însă că descoperirea internetului ecologic a venit tocmai în sprijinul acestei supraviețuiri a naturii. Pe lângă o serie de consecințe pozitive (transmiterea rapidă de informații, posibilitatea de a comunica eficient cu oameni care locuiesc la mii de kilometri depărtare față de tine, interacțiunea cu persoane pe care, cel mai probabil, nu le vei întâlni vreodată, etc.), internetul a provocat și anumite malformări de percepere a realității și o atrofiere a simțului imaginativ și creativ.

Tinerii, mai ales, folosesc internetul ca instrument pentru a gândi și imagina în locul lor. Firește, acest lucru atrage cu sine și o punere între paranteze a naturii umane, care utilizează imaginația drept panaceu împotriva dimensiunii unilaterale instaurate prin rațiune. Spațiul virtual îți permite să accesezi o multitudine de lumi, însă multe dintre ele atentează la condiția reală a utilizatorului de internet. Un caz special, vehiculat în presă, este acela al unui tânăr cuplu din Coreea de Sud care, creându-și e-trupuri (avataruri) într-o lume internautică, a avut atâta grijă de copilul lor virtual, încât a uitat de copilul de carne, iar acesta a murit de inaniție. Cazuri lapidare și nefericite, dar ilustrând tocmai modalitatea prin care a trăi virtual înseamnă a înceta să trăiești real. Aici e necesar un corectiv, fie el dada sau de altă natură. Iar acest corectiv trebuie să vină din interior, nu dictat de o instanță care e, de

cele mai multe ori, manipulative.

Andrei Codrescu a pus pe tapet o stare de fapt, dar cartea lui nu se adresează decât unui procent foarte mic din populație. Mai exact, sectorului compus din scriitori și intelectuali (care nu sunt foarte mulți). Ar fi aiurea să-i recomand cuiva apropiat (care nu e intelectual) să trăiască o viață dada, fiindcă e postuman. În primul rând, mi-ar spune că sunt nebun, apoi ar argumenta că el e cât se poate de uman, că are o iubită, idealuri și că plănuiește să-și cumpere o casă, mașină, *whatever*. Ar mai argumenta că noi,ăștia care citim prea mult, trăim într-o lume care nu cunoaște simțul practic. Așa încât, numai intelectuali „postumani” ar putea folosi dada drept corectiv pentru viața lor tehnologizată. Și nu știu cât de mult și-ar asuma acești intelectuali corectivul dada. Fiindcă și ei sunt cât se poate de umani, au un iubită/o iubită, idealuri și plănuiesc să-și cumpere ceva.

Un *Post-scriptum* de **Andrei Codrescu**

Două paragrafitti

Atunci manifestul dadaist, care se întemeiază pe anularea oricărei forme de comunicare, are nevoie să fie psihedelic, să fie indus de substanțe halucinogene, să nu mai aibă nicio noimă. (D. Pop)

Dacă zicem că “forma” e un imprimatur oficial, psihedelic este într-adevăr leacul, dar psihedelia nu-i “fără noimă” este un exces de noimă, o stare de hiper-trezire la simetrii profunde (și fără scăpare).

Frigiderul nu știe că e post-frigider, ba mai mult e de părere că starea lui actuală e cât se poate de confortabilă. Corectivul dada-frigider folosește în a stimula post-frigiderul să-și

recupereze natura de frigider și să atingă stadiul de frigider rudimentar, așa cum a fost inventat. Or, ceva nu miroase a bine în toată această poveste! (M. Conkan)

Metafora nu merge: „frigiderul” e o mașină, face numai ce-i programat să facă, nu „știe” nimic. Umanii și postumanii știu foarte bine ce fac (se distrug prin adăugare de frigiderie la celularul deja pus în creier) și nu se pot abține.

Acestea fiind zise, ambele lecturi sunt inteligente: Doru Pop se bate (cu plăcere) cu paradoxurile ridicate din nou la gradul *n* de tehnologie, și Marius Conkan apără omul tânăr distrat, iar nu distrus de tehnologie. Lupta cu paradoxuri este o plăcere (și consolare) filozofică. Refuzul lui Conkan de a frecventa același meci de box e sănătos.

20 aprilie 2010





Adrian Marino și concepția sa despre Europa

Klaus Heitmann

Cine cunoaște cât de cât lumea culturală și literară românească actuală nu are nevoie să întrebe cine este Adrian Marino. Dăm aici doar câteva date biografice, pentru reamintire: câștigător al premiului Herder, decedat la Cluj în vârstă de 84 de ani, Marino este considerat cel mai proeminent reprezentant al comparatisticii românești. Ca puțini alții, s-a preocupat încă din perioada nefavorabilă a dictaturii comuniste de promovarea schimburilor și contactelor între lumea spirituală românească și cea internațională, lucru despre care dă mărturie, pe lângă numeroasele sale publicații, și seria „Cahiers roumains d'études littéraires” (1973-1980), pe care a înființat-o și condus-o. Mai mult decât atât, a fost un luptător neobosit pentru modernizarea și europeanizarea României. Acest obiectiv l-a urmărit prin cărți ca *Prezența românești și realități europene* (1978), *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale* (1995; colecție de eseuri apărute între 1968 și 1994 în periodice românești și străine), *Revenirea în Europa. Idei și controverse românești 1990-1995* (1996), *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România. Adrian Marino în dialog cu Sorin Antohi* (2001) și *Libertate și cenzură în România* (2005).

Conceptul său de Europa, pe care îl vom schița în linii mari în

cele ce urmează, are la bază o anumită diagnoză critică a situației istorice, sociale și culturale din România. Un punct slab, dacă nu chiar răul fundamental în ansamblul națiunii, este, după Marino, structura rurală dintotdeauna a societății românești, care continuă și astăzi: „Structura României actuale este încă de esență rurală, cu toate fenomenele sale negative”. În România încă dăinuie o cultură țărănească, dispărută în Vest și în SUA, unde țăranul tradițional nu mai există. Cum putem vorbi despre globalizare, se întreabă Marino, într-o țară în care oamenii mai cred în miracole, văd icoane în copaci și pe pereți și fac vrăji de ploaie cu paparudele? Societatea țărănească de la sate este o “comunitate tradițională închisă”, cu mentalitate corespunzătoare, și anume: o “mentalitate rurală, etnicistă, naționalistă, xenofobă, izolaționistă, populist-egalitaristă”. Aceasta se exprimă în teorii despre specificul național, ca aceea a Sămănătorismului, printr-un “sentiment românesc” rigid, pietrificat într-o obsesivă regândire a identității. Vrem oare să rămânem, se întreabă Marino mai departe, muzeul etnografic al Europei? La o parte cu *Miorița*, ea nu aparține zoologiei europene. Câtă vreme România va rămâne fundamental țărănească nu va exista pentru ea un viitor democratic. Valorile cetățeanului și ale individului decurg din “deruralizare” și “deprovincia-lizare”. De aici ar putea crește, crede el, “ceea ce ne lipsește”: virtuți ca severitatea, precizia,

organizarea, perseverența, punctualitatea, seriozitatea, renunțarea la improvizatie, superficialitate, la lucrul de mântuială și diletantism. În țară domnește legea celui mai mic efort cu putință, a provizoratului. Marino înfierează lipsa de seriozitate a compatrioților săi: “Fiindcă luăm totul, pînă la urmă, în farsă”. Și: Trebuie să ne însușim și “un anume stil de comportament social” în cotidian; să învățăm să ne comportăm “urban și civilizată”. Criticul evidențiază anumite bariere ideologice față de Europa, bariere care nu au fost ridicate doar în comunism, ci încă după 1918, în statul național represiv. El trimite la o întregă ideologie de dreapta antieuropeană care s-a dezvoltat în perioada interbelică și a fost continuată în comunism sub Ceaușescu. Îi numește pe Nae Ionescu, Constantin Noica și Petre Țuțea. Citează ca tipică pretenția lui Nae Ionescu la “o decuplare a noastră de politica mondială; o închidere a noastră cît mai departe împinsă”. Amintește și aversiunea lui Noica față de Vestul materialist, disprețul său filosofic față de “Germania untului”, într-o vreme când România suferea de foame. Ca și reprezentarea sa despre “ființa românească”, ființă căreia Marino îi opune ironicele pandante cioraniene “sentimentul paraguayean al ființei” sau sentimentul ființei pe insulele Fiji ori Samoa. – Pentru prezent, perioada de după 1989, Marino diagnostica o reeditare masivă a ideologiei de tipul Nae Ionescu. În 1992 observa: “Ea domină – și de departe – cultura română actuală”. În același timp era pentru el înfiorător să 13

Textul original al acestui articol a apărut în *Romania Occidentalis - Romania Orientalis. Volum omagial dedicat Prof. univ. Dr. Festschrift für Ion Taloș*, Cluj-Napoca 2009.

constate, după recâștigarea libertății, "cît de profund comunizat este poporul român". De o întoarcere autentică spre Europa nu putea fi vorba, constata în 2001, într-un dialog cu Sorin Antohi. Politica românească a integrării europene îi părea caracterizată mai degrabă prin "simulare" și "exploatare". Vedea la mijloc duplicitate. Europa e o "vacă de muls". Se acceptă oficial normele, legile și principiile europene, cu intenția secretă de a nu le aplica niciodată. Identifica echivalentul modern al vechii boierimi reacționare de la 1848 în noua clasă privilegiată, profund antiliberală, a nomenclaturii din industrie și sistemul bancar.

Deficitele amintite – superficialitatea, diletantismul și preferința pentru improvizare – le identifică și în domeniul cultural. Criticul se întreabă dacă, în sensul ei dominant, cultura română este competitivă în Europa. Se îndoiește de acest lucru, dat fiind că în ea predomină fragmentul, foiletonul și publicistica, în plus și literatura puțin căutată în străinătate. Lipsește simțul constructiv, simțul marilor sinteze, de care el s-a lăsat condus întotdeauna (și într-adevăr, trebuie adăugat că Marino, mai ales prin expunerea sa monumentală în șase volume *Biografia ideii de literatură*, 1991-2000, a creat ceva fără precedent nu numai în România, ci și în modernă Europă). De aceea se putea descrie pe sine ca un bloc eratic: "Marele meu divorț față de cultura română actuală este deci că eu am profesat ideea de construcție, în dezacord cu publicistica dominantă (...). Prin urmare, cultura română actuală mie nu îmi dă satisfacție. Nu mă regăsesc în ea. Mă simt singur." Ca și literatura română în general, și reclama care i se face în străinătate este caracterizată prin diletantism și improvizatie: "Noi, românii, nu știm să ne punem în valoare cultura, să-i propagăm valorile". Nu numai că lipsește profesionalismul, dar mai există și neajunsul că aparatul cultural românesc din străinătate

14 este același ca înainte de 1989

și cu aceeași atitudine: antivestică, antiliberală, antipluralistă.

Pe de altă parte, critica lui Marino se îndreaptă și spre Europa (ceea ce pentru el este sinonim cu Occidentul). Ca om de știință, și în special ca teoretician al literaturii, îl nemulțumește faptul că schimbul cultural cu străinătatea decurge în sens unic. "De ce trebuie să luăm totdeauna la cunoștință cercetarea străină, când cercetarea noastră e ignorată în străinătate?", se întreabă el. Și de ce contribuțiile românești reale sunt trecute cu vederea de cultura vestică? Marino cunoaște foarte bine Europa, aproape nu există țară pe care să n-o fi vizitat, încă dinainte de 1989. Cu toate acestea, când vorbește despre Europa și Occident, se referă aproape exclusiv la Franța. Spațiul anglosaxon și cel german nu apar în meditațiile sale pe tema "Europa". Limba franceză i-a fost încă din copilărie la fel de prezentă ca și româna; și-a redactat mai multe cărți direct în franceză. Însă iubirea față de țara de care se simțea legat spiritual a rămas una neîmpărțită. Aceasta a fost una din marile dezamăgiri ale vieții sale. A avut mereu experiențe umilitoare în relația cu arogantele instituții culturale occidentale – citește: franceze –, marcate de acel complex de superioritate neocolonialist, cum îi spune. Iată un citat mai extins în acest sens: "Nu pot fi trecute cu vederea (...) unele atitudini iritante ale 'complexului de superioritate' occidental. Unii funcționari profund mediocri, incompetenți, de pe la unele servicii ale unor ambasade, institute, biblioteci au – uneori și din nefericire – o atitudine superioară, distantă, unii ar spune, poate, chiar «neocolonialistă». Au venit în România să ne ... civilizeze, să ne cultive, să ne aducă în secolul 20 etc. Aceeași atitudine se observă, uneori, și la unii conferențieri străini, la unii participanți la colocvii, seminarii și congrese, unde o anume suficiență și chiar aroganță intelectuală este destul de perceptibilă". Printre exemplele pe care le dă pentru a ilustra această atitudine se află una dintre cele mai

celebre cărți franceze despre România interbelică, și anume monografia *Bucarest* (1935) a cunoscutului scriitor Paul Morand. Aici se descrie o colonie franceză, consideră Marino, și merge până la a proclama aroganța și șovinismul ca trăsături ale "omului francez". Cultura franceză îi apare în decadentă: "S-ar părea că actuala cultură franceză dă semne de epuizare sau de sterilitate". "Să nu fim noi, românii", spune el, "într-adevăr nimic altceva decât *les éternels suiveurs de la culture française*?"

Asemenea accese de amărăciune și deziluzie nu îl opresc desigur pe critic să recomande concetățenilor săi orientarea spre Europa. E conștient, bineînțeles, că românii visau la Europa încă sub comunism. Dar despre ce Europa visau și ce sperau de la ea? Pentru cei mai mulți români contemporani cu el Europa era sinonimă cu *străinătatea*. O reprezentare profund schizoidă, chiar suspectă. Căci pentru o societate rurală, închisă, din străinătate nu poate veni decât necunoscutul, neliniștitorul. Și totuși, această Europă a fascinat, a traumatizat conștiința românilor decenii de-a rândul. Nu cu valorile ei spirituale, ci cu cele materiale, economice, ale civilizației de consum, deduse din numele "Coca Cola". Împotriva acestuia orice propagandă anticapitalistă a fost inofensivă. Referindu-se la acest aspect, Marino spune: Trebuie să distingem net între valorile spirituale, *Europa spiritului*, și cele ale societății de consum, spre care românii s-au simțit atrași, în mod irezistibil și firesc, după decenii de greutate economice – aceea *Europă a untului* a lui Noica, dezgustătoare și ireală. "Modelul cultural european" trebuie înțeles în toate componentele sale istorice, ca model tridimensional, după cum s-a mai spus: "Europa – așa cum se impune ea conștiinței noastre culturale actuale – reprezintă rezultatul unei tradiții și al unui patrimoniu de valori spirituale comune milenare. Unii l-au definit printr-o imagine tridimensională: Europa este elină

în adâncime, latină în extensiune, creștină în înălțime.” Această Europă are ca valori ideologice esențiale: democrația, libertatea, drepturile omului, pluralismul, economia liberă de piață. Pentru preluarea acestui model cultural, în favoarea căruia pledează cu pasiune, Marino folosește expresia “a aduce Europa acasă”. Ceea ce pentru el este echivalent – doar aparent paradoxal – cu “a intra în Europa”. Europa, vrea să spună această formulă, nu se câștigă părăsind România, cum a făcut Caragiale. Sau violent complexatul Emil Cioran, al cărui dispreț patologic față de poporul român, fiindcă nu e un popor “european”, trimite la un dezechilibru sufletesc – dacă nu cumva e doar poză.

Dar cum ar putea să se desfășoare această *aducere acasă* a Europei? Cum ar trebui să arate? Ce pretinde? Ce trebuie făcut pentru ea? Prefața la *Pentru Europa* din 1995 oferă în acest sens răspunsuri concise, detaliate pe patru puncte. În primul rând: “O afirmare energetică a Europei”. Adică o puternică implicare a fiecărui individ pentru acest ideal românesc. În al doilea rând: “Un punct de vedere «european» corespunzător momentului istoric pe care-l parcurgem”. Adică o perspectivă orientată spre situația actuală din Europa. În al treilea rând: “O atitudine și un stil militant prin propagarea de idei active și, uneori polemice, exprimate în mod civilizat și urban, polemică exclusiv de «idei» și nu de «persoane»”. Adică o campanie publicitară pentru ideea de Europa în forme urbane. Și în al patrulea rând: “A fi în același timp «român» și «european»”. Adică a aduce în țară cât mai multe valori și atitudini asimilabile de către conștiința românească, și anume în toate domeniile de activitate, cu toată convingerea și energia. *A fi în același timp român și european* este conceptul de bază în programul lui Marino. El accentuează hotărât că trebuie să aibă loc o sincronizare cu Vestul și nu o imitație mecanică a modelelor străine. Punctul de pornire și de referință pentru “europeanizare” trebuie să fie

cultura și tradiția națională.

Pentru viitoarea orientare politică și culturală a României, Marino expune de asemenea un program în patru puncte. Mai întâi, ieșirea României din izolare. Apoi orientarea decisă spre Vest și spre structurile euroatlantice. În al treilea rând, o integrare treptată în Europa și o desprindere bine gândită de “sfera de influență rusă, profund negativă”. Adică exact poziția opusă față de vechea și odioasa lozincă *Lumina vine de la Răsărit*. În al patrulea rând, crearea unei clase de mijloc rurale și urbane, singura în stare să susțină aspirații și convingeri efective europene. Acest din urmă punct Marino îl consideră capital. Căci: “Este absurd să predici «ideea europeană» unei comunități rurale, etniciste și latent xenofobe”. Momentan doar pătura subțire a intelectualilor urbani și-a însușit această idee. În prefața din 1995 se spune mai departe că modelul european poate fi realizat numai într-un stat de drept democratic, deschis, pluralist, cu reală separare a puterilor, unde libertatea să aibă prioritate față de egalitatea populistă, un stat al drepturilor omului, cu o economie de piață autentică, unde proprietatea privată să fie nu numai protejată, ci garantată, un stat în care structurile comunist-colectiviste să fie înlăturate sau, prin descentralizare, capitalizare și privatizare autentică, să fie cât mai reduse posibil.

Prin formula sintetică *A fi în același timp “român” și “european”*, Marino a adus în discuție ceea ce el însuși numea, cu o sintagmă pe care i-a sugerat-o Sorin Antohi și pe care a ales-o ca titlu pentru cartea din 2001, “al treilea discurs”, care propune: “o românită deschisă”. Sau la negativ: “Nici una, nici alta”. Adică: “nici autohtoniști, naționaliști, troglodiți, etniciști și așa mai departe, nici imitatori, discipoli eterni ai oricărui profesoraș francez venit aici în *service civil*”. Ceea ce promovează acest al treilea discurs este un “românism prin europeanizare” sau “europeanizare prin românism”. Aceasta înseamnă unitate în diversitate,

implicarea și integrarea reciprocă a *europeanului/universalului și naționalului*.

Conceptul de Europa a marcat într-un mod aparte și gândirea și activitatea teoreticianului literaturii și comparatistului Marino. Dacă s-a manifestat ca atare încă din anii dictaturii, a fost, după cum mărturisea, pentru că era unica posibilitate de supraviețuire intelectuală și de sincronizare cu lumea spirituală europeană. Printre realizările sale cele mai importante din această perioadă se numără amintitele “*Cahiers roumains d'études littéraires*”, înființate și conduse de el, prin care spera, din păcate fără succes, să creeze o punte între critica literară românească și cea internațională. Programatică a fost cartea sa apărută la Paris în 1982, *Etiemble ou le comparatisme militant*. Cu referire la René Etiemble, independentul promotor francez al comparatisticii, mai degrabă un *outsider* în Franța, Marino a dezvoltat conceptul unei comparatistici militante, pe care o definește ca “studiu literaturii dincolo de granițele unei singure țări”. În același fel ca Etiemble, s-a exprimat pentru “deprovincia-lizarea” științelor literaturii, pentru o critică literară universală, globalizantă, cum am spune astăzi, o critică ce depășește granițele unei singure literaturi. Acesteia îi pretinde să anuleze ierarhizarea tradițională a literaturilor în “majore” și “minore”. Literatura europeană nu se poate restrânge la câteva literaturi mari vest-europene. Nici literaturile central- și est-europene nu sunt mai puțin europene. Și Europa de Est aparține Europei. Marino s-a aliniat viziunii despre literatura europeană a unui Goethe, Giuseppe Mazzini sau Abel-François Villemain. Folosind termenul german, se pronunța pentru un “*Weltbürgertum*” literar. Comparatistul Marino contrazicea astfel eurocentrismul tradițional al disciplinei sale. Împreună cu Etiemble, promotor al unui “comparatisme planétaire”, Marino susținea un “policentrism” cuprinzător, extensibil și la culturile și literaturile extraeuropene. “Eurocentrismul” este pentru el o 15

formă de imperialism și colonialism cel puțin cultural, caracterizat prin teza atât de răspândită conform căreia numai *the western heritage* poate fi obiect de cercetare. Europa de Vest nu ar trebui să fie absolutizată ca “metropola spiritului omenesc” sau “motorul lumii”. Cu această concepție generoasă, Marino a stârnit puțină simpatie în cercurile specialiștilor vestici, în speță francezi. Și din nou a fost dezamăgit de Franța. Comparatistica pe care a găsit-o la congresele de acolo era, fără excepție, tocmai aceea pe care voia să o depășească. L-a întristat să constate cu câtă indiferență și desconsiderare se trecea la Paris peste literatura și cultura română. Evocând aceste amintiri, scria: “Revenind la francezi, încă odată, pe mine m-a decepționat profund și lipsa lor de interes real față de cultura română; de sensul comparatismului românesc nici nu mai vorbesc. Lor li se părea foarte natural ca toată lumea să facă comparatism după modelul francez, ceea ce nu este deloc obligatoriu și, în același timp, nu acceptau ca un tip din Est să le dea lor «lecții»”.

Amurgul vieții Marino și l-a petrecut lucrând la proiectul unei cărți despre istoria “aducerii acasă” a Europei, în România, al cărei titlu urma să fie *Libertate și cenzură în România*. Nu i-a fost dat să o încheie. A finalizat și publicat doar prima parte, cu subtitlul *Începuturi*. Când, la sfârșitul lui mai 2002, autorul acestor rânduri l-a vizitat în România, Marino i-a explicat tema și intenția proiectatei cărți. Trebuia să fie o istorie angajată, sub formă de pledoarie, a gândirii liberale în România, “o carte militantă, angajată în apărarea și afirmarea libertății de conștiință, de gândire și exprimare”, în spiritul bărbaților de la 1848, “un mesaj pentru Europa în spirit neopașoptist”. După *Începuturi* ar fi urmat încă două părți, una privind perioada de la 1848 până la apariția ideii fasciste și comuniste, cealaltă referitoare la prezent. În general voia să demostreze că în România a existat o veche tradiție liberală proeuropeană, rămasă practic

necunoscută, care a trebuit să subziste *underground* și, din cauza cenzurii, nu s-a putut exprima în formă tipărită. Însă ea reiese din corespondență, autobiografii, documente diplomatice, din rapoartele cenzurii, poliției, consulatelor. Titlul *Libertate și cenzură* face aluzie la faptul că dintotdeauna au existat “două Români ideologice”: una anti-democrată, intolerantă, mistică, fundamentalistă și alta liberală, critic-raționalistă. Ca fapt esențial, autorul sublinia că ideea europeană a făcut istorie și în cultura română, și anume începând cu secolul al XVIII-lea. Acest lucru iese la lumină dacă evaluăm literatura română veche din alt punct de vedere decât cel estetic obișnuit. Perspectiva estetică e unilaterală, exclusivistă, reducăționistă, de aceea incompletă, și, prin urmare, falsă. Văzută strict literar-estetic, literatura Transilvaniei (și nu numai) nu are aproape nici o importanță. Însă din perspectivă ideologică deodată capătă o cu totul altă semnificație. Marino încearcă astfel o revalorizare a literaturii române vechi. Prin acest mod de abordare istoricul literaturii se află în decisă opoziție și față de anumiți epigoni autohtoni mai tineri ai liberalismului vestic, mai precis ai celui american, lipsiți de orice cunoaștere a istoriei spiritului românesc. Apar, acuză el, cărți întregi despre liberalism fără o mențiune despre România. “Ceea ce este inadmisibil și o dovadă de semidoctism și servilism ideologic umilitor”.

Volumul *Începuturi* documentează cu multe exemple că “ideea europeană” a apărut în România odată cu Iluminismul, când “Europa” încă nu era un concept geografic, ci un pol spiritual. Marino vorbește aici despre o “adevărată ruptură, mutație și «revoluție» spirituală”, despre un “salt calitativ pe plan spiritual”. Acest salt reprezintă prima schimbare de paradigmă în istoria culturii și civilizației Țărilor Române, trecerea de la “mentalitatea pravoslavnică”, tradițională, arhaică, patriarhală, feudală, la idealul unei “Europe

luminate”. La sfârșitul veacului al XVIII-lea acest ideal luase formă și chip. *Europa, lumină și progres* au devenit reprezentări sinonime. Iluminismul s-a infiltrat pe două căi: pe cea greco-catolică în Transilvania, pe cea grecească în Țara Românească și Moldova. Dintre numele mai cunoscute apar printre alții Costache Conachi, Gheorghe Lazăr, Ion Budai-Deleanu, Constantin Diaconovici-Loga, Dimitrie Țichindeal, Ienăchiță Văcărescu, Dinicu Golescu și bineînțeles reprezentanții Școlii Ardelene. Mă opresc aici cu referirile la traseul argumentativ al cărții. Ea se încheie cu mișcarea revoluționară a anului 1848 și cu prezentarea gândirii politice a reprezentanților ei, pașoptiștii, prima generație de intelectuali români “cu conștiința europeană deplină”. Aceștia se revoltau – spune Marino cu evidentă trimitere la prezent – împotriva unei “pseudo-clase politice”, împotriva unui “politicianism balcanic” egoist-mediocru, carierist și evident corupt. Cu toate extravagantele lor, nu numai verbale – crede Marino –, pașoptiștii erau caracterizați printr-un idealism nemaiațins până în prezent, “o intransigență, o puritate de intenții și un idealism neegalitate nici pînă azi în sfera democrat-liberală”. Găsim la ei mărturisiri și declarații ca aceasta a lui Alecu Russo din 1851: “Ochii și gîndul părinților se învîrteau la Răsărit. Ai noștri sînt ațintiți spre apus.” Și Marino adaugă: “La fel și azi. Mai limpede și concis nici nu se poate spune”. Ceea ce i se pare necesar în prezent este reluarea acestei mișcări pașoptiste încă neduse la capăt, încă neajunse la țintă. Conceptul său de Europa coincide cu cel de “neopașoptism”. Alte clarificări așteptăm de la un dosar autobiografic încă inedit. (E vorba de *Viața unui om singur* – nota red.)

Traducere din limba germană
de **Sanda Ignat**



Tâlcul unui *happening* memorialistic

Viața unui om singur, autobiografia și jurnalul de idei și viață al lui Adrian Marino a stârnit o mică tornadă în viața literară românească: laude și contestări, emoții și spume la gură, în orice caz doar reacții antitetice ample. Este o carte gândită din start de autor ca o hiperbolă de sine, ca un trop extrem al personalității sale: și dacă avem în vedere acest lucru, acela că autobiografia lui Adrian Marino este hiperbola unei fapte umane care nu s-a iubit pe sine omenește (ci strict cultural) și nu i-a iubit nici pe ceilalți (cu foarte rare excepții), atunci *Viața unui om singur* nu mai este neapărat o carte încuiată de autor și descuiată de cititor doar cu mânuși sau cu instrumente chirurgicale critice ascuțite. Ci este pur și simplu o carte de memorialistică extrem subiectivă, a unui autor obsedat de destinul său cultural din care a făcut o tramă și, în același timp, o traumă.

Autorul ne previne că autobiografia sa este un *happening* memorialistic, un documentar de colecționar strict interesat de evoluția sa intelectuală (în detrimentul vreunei evoluții emoționale, după cum va reieși pe parcursul cărții). Autorul este curios față de propria sa producție autobiografică. Dar propunerea de *happening* memorialistic este o capcană, totuși: există o regie a acestei cărți, în ciuda spontaneității notațiilor. Există culise vizibile și aprehensiuni pătimase față de o situație sau alta, față de un personaj sau altul. Ca regizor și actor în același timp al propriei vieți transcrise, Adrian Marino nu a pierdut din vedere reflectoarele, scena, machiajul (și demachiajul ulterior), ba chiar le-a solicitat pentru a sublinia parantezele și miezul vieții sale. Cartea sa a fost de la început gândită ca un proiect major: or, termenul *proiect* spune îndeajuns. Un proiect urmărit pas cu pas nu este niciodată improvizat ori narat în pripă, nu există viteză epică și analitică în acest caz, totul este ambalat într-o vestimentație apretată, întrucât

Viața unui om singur



ieșirea pe scenă presupune măcar un monoclu simbolic, un baston și un joben. Adrian Marino nu și-a regizat afirmațiile, dar și-a regizat, cu siguranță, destinul postum, întrucât a mizat pe spectaculosul autobiografiei sale (și a fost conștient de faptul că aceasta va stârni mica tornadă de care vorbeam la începutul acestor rânduri). 'i-a asumat chiar ideea de capriciu analitic într-o situație sau alta, în portretul făcut unor intelectuali de vârf ai spațiului autohton sau al celui occidental.

Atunci când a scris el însuși despre memorialistica de detenție, Adrian Marino a prevenit asupra a trei riscuri care marchează aceste texte: *trucarea eroizantă*, *înfrumusețarea emfatică* și *literaturizarea amatoristică* (formulele îi aparțin întru totul). Dacă ar fi să investigăm aplicativitatea acestor formule pe *Viața unui om singur*, ele nu sunt detectabile întrucât o literaturizare amatoristică indubitabil nu există în

autobiografia lui Adrian Marino; înfrumusețarea emfatică dispăre din start, având în vedere viziunea înnegurată a autorului asupra vieții sale și asupra vieții în general; trucare eroizantă nu există uman vorbind (Marino este aspru cu sine și își recunoaște defectele omenești și emoționale), dar poate că există altceva – o reală fascinație față de propriul destin intelectual și față de posibila împlinire (compensatorie) prin cultură, dacă nu în spațiul autohton, atunci în cel occidental.

“Orfan” simbolic încă din copilărie, Adrian Marino a căutat substituiți parentali: singurul substituit perfect l-a găsit în cultură și exclusiv prin aceasta a încercat să se salveze. Introvertit, ursuz, neîncredător în oameni, Adrian Marino nu era lipsit, totuși, în realitate, de ghidușie și de îndeajuns umor – dar nimic din acestea din urmă nu transpare în *Viața unui om singur*, ca și cum autorul ar fi dorit să vorbească exclusiv despre coborâșurile și întunecimile sale, neadmițând bucuriile (mici), voioșiile, luminile. Cartea sa este voit sumbră, demonstrativ de întunecată. Făptura care l-a priceput cel mai bine și care l-a secondat o viață întreagă cu o generozitate și o dedicație absolute, doamna Lidia Bote, este aproape singura care, foarte succint (datorită pudorii auctoriale) apare în lumină. Dacă i s-ar fi înfățișat în autobiografie rolul major jucat pe o partitură amplă, așa cum ar fi meritat, poate că *Viața unui om singur* nu ar fi fost o hiperbolă a izolării umane și a traumei continue, ci s-ar fi plasat dincolo de infern, măcar în purgatoriu. Paradisul rămâne oricum exclus.

Ruxandra Cesereanu

Vietate pe culoar

Ultima carte a lui Adrian Marino - în ordinea apariției, fiindcă altminteri ea a fost scrisă mai devreme decât cea despre cenzură la români (prima postumă!) – este, pentru mine, *Viața unui om singur* (lași, Polirom, 2010), și cea mai

surprinzătoare. Dincolo de ceea ce spune ea în fiecare pagină, dincolo de genul confesiv căruia îi aparține, și pentru care autorul nu era recomandat de volumele sale anterioare – decât, poate, întrucâtva, de notele de călătorie -, lucrarea de memorialistică semnată de autor la sfârșitul secolului și mileniului trecut, doar pentru a mai rămâne, peste un deceniu, zăvorâtă în sertare, este de o prospețime și de o dinamică uluitoare. Peste tot, în fiecare rând, se citește graba, febrilitatea, atmosfera de febră și de revoltă nepotolită de vârstă în care a fost scrisă. Trecuseră de-a binelea șapte decenii de viață

revizita locuri și fizionomii, împrejurări și sentimente acumulate în timp, se particularizează *Viața unui om singur* în peisajul literaturii noastre de retrospectivă personală.

În viață, Marino era distant, sarcastic, lipsit de menajamente, egocentric și sigur pe dreptatea infailibilă a propriilor verdicte. Nici în conținutul acestor pagini el nu apare altfel, ceea ce este o dovadă de probitate, dar și un prilej în plus, pentru cititor, de a păstra distanța. Cu toate acestea, însă, autenticitatea sentimentului de hăituire și a celui de imperativă spunere, de ieșire la lumină, cu bune și cu rele,



peste autor, răstimp care nu a fost unul al înseninării și calmării, nici al sublimării tensiunilor. Dimpotrivă. Dar, repet, nu condamnările sumare și severe ale unor contemporani – cele care au atras presa în cea mai mare măsură – mi se pare că surprind bine caracteristica principală a cărții, ci modul în care ea știe să fie vie, să pulseze, ca o vietate nedocilă împinsă de spaimă și oroare într-un culoar îngust, de pereții căruia se zbate. Nu cred să mă înșel spunând că, prin acest ritm sacadat al respirației celui ce rememorează, clasifică și judecă, făcând toate aceste operațiuni printr-o supremă

18 învingere continuă a silei de a

învinge și solidarizează. Naratorul ți se lipește de suflet, chiar dacă sunt colecții de fapte punctuale în privința cărora tu ai judeca diferit.

Mă gândesc că, aflat pe panta descendentă a vieții, Adrian Marino a dăruit acestei culturi o carte de o acută și maximală sinceritate, atâta cât a putut sau cât a știut să poată. Visul autenticist al lui Camil Petrescu, al trăiriștilor interbelici, al tânărului Petru Popescu se împlinește nu atât atunci, în proza lor îndelung teoretizată, ci în însemnările febrile și concluzive, amare și caustice, severe și neconsolate ale lui Adrian Marino.

Ovidiu Pecican

Cele cinci paradoxuri ale lui Adrian Marino

Memoriile lui Adrian Marino, recent apărute sub titlul *Viața unui om singur* (Polirom, 2010), mi se par a constitui o carte care, mai mult decât oricare alta de acest tip din cultura română, stă sub semnul – nemărturisit, neasumat, dar vizibil – al paradoxurilor. Cinci mi se par a o defini, în ce are ea esențial, anume atmosferă, ideologie și stil, fiind legate între ele prin mii de fire delicate, ca într-o pânză de păianjen.

Primul paradox: autorul se proclamă un om „singur”, însă îi e sete pe de o parte de recunoașterea importantei cărților sale, pe de altă parte de iubirea necondiționată a semenilor. Acest paradox își adâncește rădăcinile în relațiile dureroase cu o mamă orgolioasă, metodică și ușor isterică („nu mă iubea”, p. 22) și cu tatăl („om slab”, p. 23), pe care îi înlocuiește – în mitologia sa personală – cu familia socrilor din Cluj, cărora le sunt atribuite toate calitățile.

Al doilea paradox: A. Marino face teoria literaturii, însă nu pare să găsească o plăcere prea mare în citirea cărților de literatură „pură”: „Mă rupeam, mă despărțeam de literatură [...] și în formele cele mai radicale” (p. 285).

Al treilea paradox: autorul își afirmă în repetate rânduri europenismul, non-adeziunea față de ideologiile naționaliste depășite, răsuflăte, ucigașe, definindu-se în termenii unui liberalism de inspirație pașoptistă, însă – trăindu-și marea parte a vieții la Cluj – face alergie la unguri, pe care îi zugrăvește fără concesiile ca provinciali, „făloși”, trăind din amintirea perimată a unui regim de „grofi” și „baroni” (pp. 106-107). E drept că nici românilor nu le gădilă mai mult orgoliile!

Al patrulea paradox: Marino detestă teatrul, dar iubește fără măsură cinematograful: „Teatrul continuă să-mi apară cea mai artificială, convențională și neautentică artă. [...] Cinematograful, dimpotrivă, m-a atras irezistibil încă de la început și, în vacanță, când scăpam de teroarea Liceului Militar, vedeam – fără excepție – toate filmele din Iași.” (p. 39). Câteva din

filmele care l-au marcat: *Citizen Kane* al lui Orson Welles, *Der Blaue Engel* cu Marlene Dietrich, filmele lui Alfred Hitchcock, o sumă de filme polițiste sau de aventură „clasice”, multe din zona hollywoodiană, pe care n-o privește „de sus”, asemeni altor intelectuali formați în spiritul unui criticism hiper-accentuat.

Al cincilea paradox: Adrian Marino teoretizează individualismul, deci implicit și

subiectivismul (ba în altă parte chiar vorbea de „subiectivitatea-păianjen”), însă în toate cărțile sale – chiar și în *Viața unui om singur* – nu vrea sau nu poate să depășească o uscăciune extraordinară a expunerii, un rigorism protestant al stilului, o rigiditate cadaverică a frazei, care dau paginilor scrise de el o aparență telegrafică și impersonală.

Dincolo de aceste paradoxuri, o

carte extraordinară, pasionantă, o carte a unui „apucat” care nu face sluj nimănui și încearcă să diagnosticheze și să propună soluții pentru eternele racile ale culturii române (una dintre acestea fiind „noichismul” și influența sa dezastruoasă asupra multor oameni de cultură). Se citește cu sufletul la gură, chiar dacă în urmă rămâne un gust de cenușă!

Ioan Pop-Curșeu



(urmare din pag. 3)

comportament viitor, o soluție de a ne salva din marasmul politicianist, care i-ar fi displicut unui om lucid ca Marino, adversar al oricărei exaltări, fie aceasta și ideologică, mai ales ideologică.

Pericolul, apoi, ca volumul lui Marino – sobră autodemontare, introspecție, dezvăluire rece, a unui suflet care s-a adâncit în muncă, pentru a nu se adânci în disperare, o carte plină de portrete amintind de Daumier – să servească drept poliță de asigurare pentru mulți frustrați, nu e mic. Marino, citit corect, nu justifică ratarea, ci o detestă, refuză lumea din jur, de la cei provenind din doar prima generație citadină, la scriitorii de toate calibrele, dar de pe poziția celui care trudește pentru a duce ideocritica românească în lume, a impune sporul de intelectualitate de aici în canonul occidental. Prin traducerea lucrărilor sale,

Biografia ideii de literatură, mai ales, cu cele șapte volume, prin articole ample de dicționare vestice, revista *Cahiers roumains* etc. Că nu reușește decât el, ca individ, e adevărat, dar efortul de a discuta, de la egal la egal, cu criticii lumii, mi se pare demn de stimă.

Cine vrea să situeze cartea lui Marino într-un context literar românesc precis, cel al memoriilor unor intelectuali de primă mărime, cum negreșit e Marino, trebuie, cred, să ia în calcul existența unor volume ca *Adio, Europa*, a lui I.D. Sîrbu, sau *Memoriile mandarinului valah*, volumele lui Petre Pandrea, ori, cu diferențele deja semnalate, *Abisul luminat* al lui Nicolae Balotă. Grupajul de articole din paginile următoare dorește să fixeze unicitatea unui om și a unei autobiografii ideologice. Nu procedând encomiastic, ci critic, lucid, dezinhibat, cum ne-a recomandat Adrian Marino însuși.

Aktionsgruppe Banat și tradiția literară

Ana-Maria Tăut

Membrii *Aktionsgruppe Banat* – prescurtat AKGB (Richard Wagner, Gerhard Ortinau, Rolf Bossert, William Totok, Ernest Wichner, Anton Sterbling, Johann Lippet, Werner Kremm și Albert Bohn) susțin literatura lor, literaturii moderne europene. Scrierile lor sunt determinate în egală măsură de realitatea politică și socială românească pe de o parte și de literatura germană contemporană pe de alta. Influențele scriitorilor nu au provenit din literatura română și nici măcar din cea româno-germană, literatura de limbă germană din Europa având cel mai mare merit în dezvoltarea acestora. Autori precum Bertolt Brecht, Volker Braun, Rainer și Sarah Kirsch, Jens Gerlach sau Heinz Kahlau, iar mai târziu și Peter Handke ori Rolf Dieter Brinkmann au jucat un rol important în dezvoltarea literară a membrilor AKGB, dar și a altor scriitori din generația lor, precum Werner Söllner sau Franz Hodjak. O influență puternică asupra AKGB a avut-o literatura *beat*, dar și „Wiener Gruppe” și poezia concretă. Este clar faptul că acești scriitori își alegeau modelele din același timp cu ei, învățau de la cei apropiați lor ca orientare, ca practică literară și ca program estetic. Acești autori au orbitat încă de la început în jurul literaturii moderne, iar nu a celei tradiționale.

Se pune desigur întrebarea ce mai însemna literatura modernă în anii 70 ai secolului trecut? Autorii observă cu luciditate că „noi înșine avem uneori perspective asupra 20 literaturii, care sunt demult

depășite” (R. Wagner *apud* E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 33). Se pune acum din nou problema a două contexte culturale diferite: cel româno-german în care acești scriitori se încadrau concret și cel european, la care aceștia se raportau. Ceea ce poate părea depășit la nivelul literaturii de limbă germană europeană, este la nivel literar româno-german o dovadă de inovație și redefinire a literaturii. Cât de actuale erau încercările AKGB la nivel european este discutabil, dacă avem în vedere faptul că majoritatea curentelor care i-au inspirat pe aceștia, cum ar fi suprarealismul, poezia concretă, experimentalismul, au fost deja puternic exploatate în literatura europeană până în anii 70, însă cert este că la nivelul literaturii româno-germane, textele lor au reprezentat un nou început.

Cu toate acestea ruptura cu tradiția în literatura minorității germane din România nu se datorează în totalitate membrilor *Aktionsgruppe Banat*. Înaintea lor au fost scriitori precum Anemone Latzina, Dieter Schlesak, Paul Celan și Oskar Pastior, care au creat o literatură puternic individualizată, o literatură superioară regulilor și principiilor tradiționale. Începând cu anii 60, literatura româno-germană a început să se reorienteze înspre curentele moderne. Lirica Irenei Mokka se distanțează considerabil față de cea a unor autori precum Peter Barth sau Fraz Liebhard, care nu numai că au opus rezistență modernizării, dar au și

criticat acest proces, ca fiind unul sterp și nepotrivit necesităților comunității. Ceea ce era însă practicat doar izolat în anii 60, s-a încetățenit în literatura româno-germană în anii 70. Drumul a fost deschis, dar nu și bătătorit, astfel încât autorii AKGB au privit încă de la început ca pe o datorie revoluționarea literaturii româno-germane, în ceea ce privește conținutul, temele abordate, dar și stilul, forma literară. Scopul acestor autori era alinierea la literatura de limbă germană europeană. Inovarea estetică, angajamentul social, atitudinea față de regim și în același timp critica tradiției se împletesc în textele noilor scriitori. Mimesis-ul, adoptarea unor reguli prefabricate, a unor tradiții care nu pot fi adaptate la prezentul scriitorilor ies din discuție. Autorii oferă un nou înțeles literaturii aderând la modernism, în formă și conținut. Prin literatura lor, aceștia au reușit să depășească „vechea dilemă a literaturii româno-germane, adică oscilarea între autosuficiență și instinctul de imitație nestăvilnit” (P. Motzan, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*, Dacia, 1980, p. 135).

Temele tradiționale precum satul, obiceiurile, patria și apartenența la minoritatea germană, respectiv eforturile de a menține în viață și de a consolida tradiția și cultura minorității prin intermediul literaturii ies din sfera de interes a acestor autori. Lirica patriotică, viața sănătoasă a țărânului șvab din Banat, descrieri de peisaje, poezii idilice, lirica împrejurimilor, a pământului, a naturii au reprezentat modalități de afirmare și consolidare a minorității germane din România, care s-a aflat mereu sub amenințarea unui context politic instabil. Deși un mijloc principal pentru întreținerea conștiinței de sine a minorității germane, literatura tradițională a șvabilor, sașilor sau a germanilor din Bucovina s-a limitat adesea la transmiterea valorilor și convingerilor comunității, devenind astfel prin excelență o literatură regională, pentru și despre modul de viață al comunităților, vizând doar experiența colectivă. Acestei

literaturi îi lipsea în mod vizibil individualitatea. Mai mult decât atât forma și conținuturile tradiționale erau incapabile să ofere suport noii experiențe, unei realități politice și existențiale fundamental diferite de cea la care se raporta până în momentul de față.

Din acest punct de vedere membrii AKGB se aflau în fața unei duble provocări, în mijlocul a două coșmaruri, cum le numește E. Wichner: „coșmarul limbii” și „coșmarul politiciii” (E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p.6). Coșmarul limbii pentru necesitatea acută a unei inovații la nivel lingvistic, pentru încercarea de a concura cu literatura de limbă germană din Europa, dar și pentru depășirea aspectului regional al limbajului. Coșmarul politiciii, pentru că o limbă încă în devenire, o limbă proaspăt reconfigurată, primea sarcina de a exprima nu numai un nou tip de literatură, ci și o poziție fermă vis-a-vis de contextul politic, de realitatea regimului totalitarist comunist din România. Această nouă provocare a determinat în întregime literatura AKGB. Un drum înapoi, în sânul tradiției, este în acest context nu doar de neconceput, ci și imposibil. Instrumentalizarea literaturii în privința solidarității cu comunitatea germană este de domeniul trecutului. Literatura nu se mai află în slujba binelui general, ci suferă un proces de emancipare, de eliberare, de autonomizare. Originea și consolidarea imaginii minorității rămân în atenția autorilor, ele devin însă prilej de critică. Astfel se poate afirma faptul că AKGB este o grupare progresivă, nicidecum conservativă.

Într-adevăr AKGB s-au definit prin opoziție față de tradiție, însă nu prin o opoziție gratuită, teribilistă. Respingerea ei a fost rezultatul unui proces complex. Un factor important în acest proces este trecutul istoric apropiat al minorității germane din România. Dedarea scriitorilor româno-germani la literatura propagandistică, așa-zisa *Blut und Boden Literatur*, a

forțat mâna tinerilor autori în a căuta simboluri demne de urmat, modele literare în altă parte. Nu numai literatura de orientare național-socialistă a determinat această schimbare, ci și evenimentele istorice concrete. În primul rând colaborarea propriilor tați și bunici cu regimul național-socialist, susținerea ideologiei naziste din partea mării majorități a membrilor comunităților germane din România, nu au putut fi trecute cu vederea de către tinerii scriitori. Asocierea dintre germani și politica hitleristă a determinat în noua generație de scriitori distanțarea și disprețul față de propria comunitate. Ei au fost împinși astfel să vadă fisurile morale, limitările, greșelile propriilor părinți. Imaginea comunității idilice, ce trăiește din principii și valori sănătoase este puternic afectată de realitatea războiului și a aderării automate la ideologia nazistă. Identificarea noii generații de autori cu această imagine nu reprezintă o opțiune pentru aceștia, iar ruptura cu propria tradiție duce la ruptura cu tradiția literară.

„Patetismul sentimental, autosuficiența provincială, prezentarea de sine nerealistă” (P. Motzan, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*, Dacia, 1980, p. 76) sunt elemente împotriva cărora se scrie acum. “Nu ceea ce e specific româno-german, ci opusul acestuia sunt în centrul interesului: particularitatea în cadrul sistemului de referință, capacitatea poetului de a crea un limbaj raportat la realitate, care să poată transcende la modul suveran dilema dintre patriotismul greoi și literatura afectată.” (P. Motzan, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*, Dacia, 1980, p. 120)

Reflexia critică și autocritică sunt acum posibile în literatură, subiectivitatea și individualismul au acum cuvântul. Expunerea gândirii înguste, autoproclamarea cu orice preț și tradiționalismul orb nu-și mai au locul în noua direcție. Acuzațiile la adresa alegerilor făcute în trecut, în special acelea ale colaboratorilor cu regimul național-socialist își au un loc bine stabilit în literatura AKGB. Conflicte

și contradicții în interiorul tradiției sunt expuse. Percepția subiectivă a realității este acum mai importantă decât clădirea unei imagini impecabile a comunității minoritare germane.

Epoca mimesisului a luat sfârșit. În locul ei vine literatura critică, reflexivă și autoreflexivă, cerebrală, concretă, însă totuși nu abstractă. Noii scriitori doreau să răspândească ideile lor, scrierile aveau o miză estetică, dar și una politică, socială, care trebuia transmisă înainte de toate. Era absolut în interesul acestor scriitori nu doar să impresioneze la nivel estetic și literar, ci să se facă înțeleși de către cititorii lor. „Pe cât de mult teren a câștigat „eu” în lirica acestor tineri, ea rămâne cu toate acestea ancorată în social. Angajamentul subiectiv nu este o poezie a refugiului, care-și construiește un regat autonom; ea prelucrează percepția, amintirea, sentimente și mai ales gânduri; limbajul câștigă expresivitate, fără a deveni însă autoreferențial.” (P. Motzan, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*, Dacia, 1980, p. 152)

Nivelul tematic al literaturii lor a fost puternic influențat de realitatea socio-politică a României. Regimul comunist a fost astfel un alt factor decisiv în privința schimbării radicale a direcției în literatura româno-germană. Necesitatea adaptării la noua realitate, posibilitatea de exprimare a unei noi experiențe: socialismul realist este acum cotidianul scriitorilor, care le determină, influențează și înfrânează literatura. Piedică și punct de pornire în literatura revoluționară a minorității germane regimul comunist a jucat cel mai important rol în formarea, orientarea și curajul acestei literaturi

Este astfel necesară reconfigurarea tradiției, deconstruirea ei, crearea unei noi posibilități de exprimare. Cum ar spune Rolf Bossert: “circumstanțe ieșite din comun, necesită măsuri ieșite din comun” (R. Bossert *apud* E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 63).

Microantologie AKGB:

Poezie, poate

Rolf Bossert

(în E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 19)

Rimează atât de frumos
poeziile lui.
Măsura versului okay,
în poeziile lui.
Oricine ar fi putut să le scrie,
poeziile lui.
La limita plagiatului,
poeziile lui?
Nu, doar tradiție
în poeziile lui.
De ce le numește
poezii?
De dragul tradiției.

Asta nu înseamnă însă
Că eu acum
Am scris
O poezie.

Fasching

Anton Sterbling

(în E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 66)

până la fasching mai vin
trenurile. aduc totul cu ele. chiar și
fanfara: șase oameni și un
cântăreț, el cântă la momentul
potrivit „tu”. atunci sala este
transfigurată. toți sunt „tu” în noile
lor haine. „tu” în ruj discret pe buze.
cine se va mai căsători până în
toamnă. înainte sau după
achiziționarea mașinii și ce este de
băut. mirosul de transpirație
răzbește în final prin rochia
diafană. vă rog țigări străine cu filtru
lung, suprapreț la negru, la urma
urmei și aici se descurcă lumea.
georg e din nou distrus. bateristul
încearcă să scoată în evidență
atmosfera extraordinară. însă cine
îl crede. da, da, lumea se simte
bine. monika are picioare
frumoase, este însă o stricată.
prost pavată, prost luminată,
neaerisită – cum poate tineretul să
se declare mulțumit cu asemenea
22 distracții. uită-te la clarinet și taci.

pe perete atâră oricum un volum
de zicători. este marele matz sau
micul matz. cel mare e student nu
e el. chiar el este. păi atunci este
totuși cel mic, el este student.
marele matz e micul matz dacă el
e studentul. unde stă poetul
regional. roy black – când tuturor
le bate inima emoționată prin
cămașa albă. lumea are lucruri mai
bune acasă pe aparatul phillips.
hans și grete sunt cea mai
frumoasă pereche. „tu” cântă ei
pentru a treia oară. grete e privită
cu subînțeles. dacă ies roșiile, de
două ori mai multe meditații. poetul
regional e un om înțelept, asta o
știu cu toții. toți dansează în cerc
de jur împrejur. nu zbiera așa când
ești beat. mi-ești atât de dragă.
venituri substanțiale. corespund
pozele articolului de ziar. când
pleacă faschingul de aici.

Poezie și notă interpretativă

Rolf Bossert

(în E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 202)

crocodilul
știe atâta
și de aceea stă
întotdeauna
nemișcat
refren: fidi fallera
fidi fallera
fidi falfallera

acesta este stilul
crocodilul
se poate copia
de oricine va vrea
refren: fidi s.a.m.d.

chiar de se mănâncă mult
la țintă să ajung
nu e posibil
să fii un crocodil
refren: fidi fallera
fidi fallera
fidi falfallera aha

“astfel poetul dorește să arate
că se poate scrie o poezie despre
crocodil fără a-l rima cu –nil”

Satele bănățene
Presupuneri despre anii 30

Richard Wagner

(în E. Wichner, *Das Land am Nebentisch*, Suhrkamp, 1993, p. 50)

Deseori se aude de interșan-
jabilitatea satelor bănățene, de
numele lor plat. Totul ar trimite spre
artificialitate, miros de colonizare.
Gruparea străzilor, ca și cum ar fi
fost făcută de vreo instituție,
numele locurilor, ca și cum ar fi luat
naștere într-un birou, oamenii, ca
întotdeauna, catolici. Veșnicile lor
preocupări, meserii, care le asigură
un trai de viață, dar care te pot
împinge în brațele băuturii.
Festivitățile slăbuțe, obiceiurile
transparente, cântecele aduse de
demult, abia în memorie. Totul
subțire, atât de subțire, încât orice
moment poate pune în mișcare
catastrofa, orice mișcare a coasei
poate degenera în crimă, pasul de
dans poate dezvălui cum o
comunitate întregă s-a dedat
băuturii, și nu e nimeni aici care
să-i descoase, nimeni care să-i
arate cu degetul. Însă poate este
numai câmpia, această repetiție
nesfârșită a ceva atât de nul, încât
repetiția devine insesizabilă și
trece drept ceva mai mare, un
petec de pământ, o urmă de viață.

Tradiție, generație

Rolf Bossert

(în E.
Wichner, *Das Land am
Nebentisch*, Suhrkamp, 1993, p.
141)

Pumnii sub perne colțuroase.
Ca banii în ciorap, și
Nu mai cald. Blesteme,
Împinse printre dinții piliți,
blesteme pilite. Povestește-mi,
bunico, despre cum arată
strigătul.

Viața în anatomie.

aktionsgruppe – sau ceva de
acest gen

Anton Sterbling

(în E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 214-215)

ce trebuia eliminat în primul rând era lirica emfatică, ecoul tendințelor patetice, care treceau prin metaforele lor goale și imaginile lor lipsite de conținut drept structura de bază a poeziei româno-germane. ceea ce se mai scria pe marginea acestor poezii erau în cel mai bun caz anacronisme sau reminiscențe tipice.

noile puncte tematice, concentrarea în primul rând asupra gândirii generate de noile experiențe de viață, au năruit viabilitatea vechilor formule de organizare a materialului lingvistic, fără însă ca asta să ducă la noi structuri. impulsurile semnificative au venit de la brecht și literatura care se reclama de la el. discuțiile despre poeziile concrete, scrise la rece, despre construcțiile anitetice, poeziile parabolice, pildele, poeziile ambivalente au devenit un model pentru noi. pornind de aici ne-am

apropiat de metodele deconstrucției limbajului, a jocului de cuvinte, acumulând noi cunoștințe la nivelul tehnicii scriitoricești, pe care am încercat să le aplicăm la nivelul montajului și al aranjamentului, să poată fi depășite granițele stricte dintre genuri.

mult discutate au fost elementele suprarealiste, care corespundeau noii sensibilități, dar care ne puneau mereu în pericolul de rămâne doar umbre ale modelelor care ne-au inspirat, marcați de un context inexpresiv.

În proză nu s-a scris la început nici genuin, autentic, reproducând cele mai generale structuri de experiență, nici sprijinindu-ne pe simple parabole sau povești. la modul exploziv au început să se diferențieze tehnicile de scris. în general s-a conturat distanțarea față de "personajul literar", așa

cum apărea el încă în proza româno-germană cu pretenții realiste.

distanțarea față de aceste modele merge uneori la modul radical de la eliminarea oricărei figuri literare, până la desprinderea materialului lingvistic de tiparele tradiționale.

literatura are astfel mult mai mult de a face cu urmările directe ale realității, cu limbajul, cu principiile ordonatoare ale acestuia, cu modele lingvistice, cu o forma corespunzătoare percepției și cunoașterii.

Portretul unui poet româno-german

Richard Wagner

(în E. Wichner, *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, Suhrkamp, 1992, p. 37)

el scrie



Din foișorul meu de observație, *blog*-ul este copilul născut, ca Eros în povestea socratică a Diotimei, dintr-o fecundare ilicită: a cărții de către computer sau a omului cărții de către fantasma omului digital. La baza *blogging*-ului stă impulsul diaristic al comunicării de sine, dar numai cultura *web 2.0* (ori 3.0, mai nou) face față speranțelor cu care *blogger*-ul dă curs acestui impuls. Cu alte cuvinte, reflexul de *blogging*, exhibiționist și relaționist, face parte mai degrabă din categoria reflexelor culturale moștenite din epoca tiparului: după secole întregi în care am hotărât fiecare că „viața mea e un roman”, fără să reușim să convingem pe cineva că respectivul roman merită scris, fără să-l scriem destul de bine noi înșine, pentru ca alții să dorească să-l citească, iată-ne demiurgi, investiți absolut cu puterea de a spune *orice oricui*, adică *TOTUL tuturor* (sfârșind – destul de mulți – prin a nu spune, de fapt, *nimic nimănui*). După o istorie întregă în care am scris jurnale secrete, nutrind și mai secreta speranță că, la un moment dat, ele vor fi descoperite de ochi străini, transformându-se astfel în literatură, în carte, iată-ne în fața posibilității de a le deschide chiar noi lumii, întreținând în continuare prefăcătoria scrisului „doar pentru sine”. Vertijul absolutei libertăți de expresie întrece reflexul de autocenzură. Rezultatul este o întregă lume de autori care, înainte de a comunica și dezbate, ard de nerăbdare să se comunice și să se pună *pe sine* în dezbateri, de preferință fără rest. Iată iadul și raiul *blogging*-ului.

Narcisismul suprem al *blogger*-ului face din acesta o prelungire a propriului computer, o piesă de *hardware* oarecare, un dispozitiv periferic permanent conectat. Dependența sa este cu atât mai mare, cu cât *blogger*-ul este mai convins de propria originalitate, adică de faptul că nimeni, niciodată, n-a mai trăit/ gândit/ vorbit mai... „memorabil” despre lucruri, cu alte cuvinte că nimeni nu este mai demn de atenție. Nu este de mirare că, dacă publicul feminin n-a putut fi mobilizat digital pe măsura publicului masculin în

Homo bloggers

Mihaela Ursa

cazul jocurilor pe computer, el a răspuns masiv chemării la *blogging*, promisiunii acestei noi oglinde vrăjite, al cărei răspuns este invariabil reconfortant: „tu ești cea mai frumoasă din țară”. O satisfacție narcisiacă se combină în *blogging* cu una voyeuristă: eu îi arăt celuilalt că îi merit privirea, că nu greșește să se intereseze de interioritatea mea, că pot face față curiozității sale, iar celălalt îmi deschide la rândul său cortina către propria intimitate. Dreptul la singurătatea lecturii este suspendat (alții citesc mereu alături de mine, le văd semnele de carte, notițele printre rânduri, îi simt citind peste umăr). Până și auctorialitatea este publică, împărțită (chiar și în cazul autorului unic, pentru că textul blogului este completat de comentariile sale, devenind hipertext mișcător și colectiv, altul pentru fiecare dintre cititorii lui). Figură a efemerității, *blog*-ul nutrește de fapt speranța nemărturisită că va dibui la un moment dat cuvintele care îl vor monumentaliza, cum s-ar întâmpla cu o carte, că va spune – cât mai des – ceva care să rămână. Această întoarcere pe

dos a interacțiunii și a socializării, pentru că interacțiunea pare cu atât mai intensă în *blogging*, cu cât autorul este mai (pre)dispus la autism. O imagine frisonantă de la un *blogmeet* reda, de curând, participanții așezați în jurul unor mese dispuse în cerc, cu *laptop*-urile deschise dinainte: s-ar fi putut privi în ochi, s-ar fi putut trage de mânecă, ar fi putut vorbi direct, însă niciunui nu i-a venit ideea. Ei se aflau acolo pentru *blogging*, așa că interacționau prin *webcam* și vorbeau pe taste. Re-locarea vieții dincolo de viață, într-o *second, better, blogger's life* nu este străină de tensionarea relației dintre stabil și perisabil, dar și dintre ceea ce este și ceea ce ar putea să fie.

Să nu trecem prea ușor nici peste celălalt mare avantaj comunicațional al *blog*-ului: anonimatul. La adăpostul avatarilor, al numelor și identităților de împrumut totul este posibil, fără ca vreun Mare Inchizitor să dețină omnisciența necesară judecății de responsabilizare. (N-a trecut prea mult timp de când cel mai bun *blog* românesc de cititor, *terorism de cititoare*, și-a declarat decesul în urma atacurilor prilejuite de anonimatul autoarei, folosit, de către criticii ei, ca principală acuză. „Ești cine-ți spunem noi că trebuie să fii” - dictează aceștia în altfel de vorbe, transformând anonimatul într-o culpă în sine și într-un paravan de opacizare a propriilor motivații, destul de transparente și complet lipsite de specific digital.) Aproape freudian, parcurgem, ascunși în spatele avatarilor, etapa oral-anală, ne desfătăm scatologic, înjurăm și scuipăm (pentru că, brusc, *se poate!*), pentru a decide abia ulterior dacă deliciae anonimatului merită riscurile, dacă personalitatea multiplu heteronimică nu amenință să dezlocuiască un conținut pe care nu suntem gata să-l sacrificăm.

Cultura *web* speculează slăbiciunea pentru comunicare a omului cărții pentru a-l deturna către cele digitale cu promisiunea *publicului*: rețele de *rating*, competiții și premii pentru *blogging*, modalități și tehnici de sporire a *rating*-ului prin *self-promotion*,

interacțiune și atractivitate – iată noii stăpâni ai lui *homo blogens*. Mirajul publicului, al lui „the more, the merrier” (sau, mai degrabă, al lui „the more, the mightier”!) reprezintă călcâiul lui Ahile pentru *blogger*-ul standard, punctul din care poate fi luat în stăpânire de către mediul digital și chiar mișcat de sfori pe care nu le-ar fi bănuț în visul său despre povestirea sinelui. Din autor absolut, *blogger*-ul ajunge, de îndată ce simte gustul dulce al lecturii celorlalți, pălmaș digital, pentru că realizează că puterea sa creatoare este de acum condiționată de munca sa de întreținere a *blog*-ului.

Există, atunci, salvare digitală? Care sunt șansele *blogger*-ului, dacă lucrurile stau chiar așa (firește că am produs până aici o ficțiune retorică de care nu vă veți lăsa înșelați!)? Cum își poate el păstra libertatea de comunicare, fără să se vadă trădat de sistem? Soluțiile, așa cum le văd din foisorul de unde priveam la început, sunt mai multe la număr: într-una dintre ele, *blogging*-ul se asumă ca o meserie, cu fișă a postului, cu liste de îndatoriri, cu drepturi și asigurări, cu remunerație (în bani sau în glorie), cu grijile aferente oricărui *provider*. *Blog*-urile „serioase” se află în această situație: ele anunță cele dintâi *noutatea*, de oriunde vine ea, pentru că o pândesc ca pe o pradă de preț, fără de care tribul de vizitatori unici ar putea muri de foame peste iarnă. Ele sunt ținute „la zi”, disciplinate, responsabile. Din ele află întotdeauna ce este de aflat, ele creează – cu aceeași putere de fascinație, prozeleți și detractori. Soluția mi se pare în egală măsură admirabilă și demnă de milă: publicul este răsfățatul acestor *blog*-uri. Nu există loc în lumea internautică unde publicul să fie mai bine îngrijit, dar autorii lor sunt truditarii fără pauză, „viețășii” propriului discurs și ai principiului semnalării.

O altă soluție, pe care îmi permit s-o disprețuiesc și – de aceea – asupra căreia nu insist, este aceea a *blogger*-ului care, neavând vocație sau putere de vânător, ca mai sus, rămâne la stadiul de hăițaș, propunându-și în primul

rând să facă foarte mult zgomot. Zgomotul ca mesaj primar de atragere a atenției, obscenitatea (nu neapărat sexuală) și stridența ca ținte – iată elementele principale ale acestei soluții. O variantă *soft* a producătorului de zgomot obscen este producătorul de zgomot liricoid, respectiv *blog*-ul în care coboară toate clișeele fadoselilor sentimentale, de la cele pseudo-literare la cele pseudo-existențiale, respectiv *blog*-ul de „simțire”.

Oarecum la polul opus hăițașului de public se află *blogger*-ul care nu pare să dorească nimic de la nimeni, cel care-și concepe spațiul electronic ca pe un soi de jurnal închis, în care își consumă eul, ca într-un cub de sticlă. Soluția acestuia este ancorarea de modelul cărții, ca Ulise de catarg împotriva cântecului sirenelor. Nu noutatea sau informația îl motivează pe acesta, ci reflecția sau jocul cu semnele culturii – în ce mă privește, atunci când citesc *blog*-uri, pe acestea le prefer, pentru că sunt adevăratele *blog*-uri creative. Față de hăițaș, a cărui unică grijă este mulțimea, acest nou Ulise atrage și este atras de cei care-i seamănă: puținii și aleșii îi ameliorează singurătatea autoimpusă, dar chiar și aceștia sunt pur facultativi (cu sau fără ei, pe neo-Ulise îl interesează ceva de dincolo de dialog, un răspuns pe care numai el însuși și-l poate oferi, chiar dacă – pe drumul dialectic – îl măgulește intenția de solidaritate). Dacă pe hăițaș *blog*-ul îl folosește, transformându-l într-un slujbaș aducător de noi închinători, în schimb neo-Ulise instrumentalizează *blog*-ul, făcându-l să-i slujească și transformându-și aroganța în principiu de selecție, conform principiului „*blog*-ul este ceea ce faci din el”.

Soluția pe care o creditez cu cel mai mare punctaj pentru autenticitatea și fidelitatea mijloacelor față de scopuri este aceea a *blog*-urilor deschise. Acestea sunt relaționale fără să fie și „populare”. Autorii lor vorbesc întotdeauna cuiva, dar niciodată pentru toată lumea. Este cazul celor care adaptează *mijloacele*

blog-ului la un proiect care nu este exhibant decât în efect, nu și în intenție. Aceștia sunt privilegiații participanți la o părtășie selectivă, consacrată în limbajul culturii *web* cu termenul nefericit de *comunitate*. Marele câștig al bunei utilizări a *blog*-ului este – în raport cu propriile mele așteptări, firește – accesul la o comunitate: crearea *comunității* înseamnă tocmai dispariția *publicului* (ca termen generic al activismului celor nechemati) și victoria *proiectului* comun (fie el literar, culinar, politic, sportiv, jurnalistic, umoristic sau de alte naturi). Cât timp proiectul, și nu pura exhibare/ privire voyeuristă, este cel care susține acțiunea în rețea, *blog*-ul reprezintă un enorm privilegiu. El încetează să mai fie astfel de îndată ce intervine o cât de mică falsificare în raport cu această coerență între „ce doresc” și „ce pot să ofer”. Ideal mi se pare ca fiecare membru al comunității să poată defini – măcar pentru sine – ce vrea și ce așteaptă în fiecare nod rețelar în parte. De altfel, aceste două întrebări simple ar putea configura cu succes iluzoria și imposibila deontologie a *blogger*-ului.

Blogging-ul – ca fenomen al culturii digitale – nu prea are parte de reacții moderate, el este fie detestat/ contestat, fie îmbrățișat și agreat, iar acest lucru nu demonstrează decât că își trăiește încă (în ciuda migrării către formule minimaliste) epoca de glorie. Așadar, mai avem de așteptat până când o analiză a lui va putea spera la niște concluzii valabile. Până atunci ne dăm doar cu părerea sau îi observăm manifestările particulare. Strict personal, găsesc că lucrul fascinant în *blog*-uri este caracterul lor de *creuzet*, de *work-in-progress*. Mă refer aici la faptul că, indiferent dacă ne place sau nu, dacă se potrivește sau nu structurii noastre interioare, există *blog*-uri în care dospește aluatul vremurilor viitoare: o altă literatură, o altă artă, o altă muzică sau alte forme de existență creatoare, care nici măcar nu au încă un nume. Citindu-le, mă simt ca un fel de *Hubble* de bibliotecă (fără mizele exponențiale ale celebrului telescop): participant la nașterea planetelor.

Primul impuls, atunci când vine vorba despre un subiect ce-și va fi deviat [chiar și] puțin cursul de la contextul cu care și-a obișnuit până la acel moment receptarea, este unul de punere la îndoială. Bagajul cultural al potențialului cititor începe să zvâcnească brusc, setul de *prejudecăți* și de instrumente cu care se vor opera clasificările și delimitările de teritorii pare din ce în ce mai mult să iasă la iveală, iar procesul interpretativ se va afla, mult mai curând decât așteptat, în plină desfășurare. Desigur, utilizarea deloc inocentă a termenului de *prejudecată*, departe de a se lipi de simpla-i accepțiune actuală, nu face decât să trimită aluziv la teoriile hermeneutice cu care la un moment dat, în cadrul istoriei gândirii, ne-a ispitit și Gadamer. La faptul, întrucâtva subînțeles, că în absența acestora discursul s-ar vedea dintr-o dată pus în imposibilitatea de a se mai formula; că însuși textul de față și-ar pierde obiectul și, implicit, capacitatea de articulare. Și aceasta pentru că, așa cum voalat o anunțam încă din capul locului, avem de-a face cu o zonă nu puțin predispusă chestionării.

Încă prin simpla aducere în discuție a unei literaturi a blogurilor, a unei literaturi scoase din pagina ce într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat avea un rol cât se putea de clar în poziționarea textului „în lume” și implicit în zona *literaturii*, se operează o delimitare. O delimitare ce va porni de la formă către conținut, de la stratul superficial al *suportului* [în fond atenția acordată unui detaliu atât de puțin semnificativ în ceea ce privește procesul de valorizare nu face decât să rămână pe mai departe cufundată în același ordin al *prejudecăților* menționate anterior] la detaliile interne ale text(elor). De ce însă o astfel de abordare, apărând ca o simplă viziune de suprafață? Înainte de toate pentru că problema are să se arate foarte curând ca fiind numai într-o foarte mică măsură una a *suprafețelor*. Pentru că încă din momentul când spunem *literatura de pe blog*, nu suportul este cel ce ne atrage propriu-zis

Despre fugă, palimpsest și avatare

Diana Mărculescu

atenția [sau, în orice caz, nu aceasta este întrebarea ce se pune în esență], nu suportul este cel care devine sub o formă sau alta spațiu al interogațiilor, ci, mult mai adânc decât la o primă vedere, ceea ce ocupă centrul discuției sunt tocmai semnificațiile conținute/operate în [și prin] această delimitare.

De altfel, problematizarea care se arată cu adevărat necesară, în cazul în care acceptăm o asemenea prezumție, dincolo de nivelul de aparență în care ne vom fi putut situa până acum, ar fi tocmai aceea referitoare la linia fină ce delimitează cele două perspective enunțate. Avem într-adevăr de-a face cu două aspecte diferite? Ne situăm în același orizont, lăsându-ne doar amăgiți de variante de punere în scenă ale aceluiasi spectacol? Este și un *da* și un *nu* la aceste întrebări. Pentru că dincolo de simpla scoatere din confortabilitatea gândirii ce vedea literatura numai în dimensiunea unui obiect tipărit, definitiv și palpabil, *hyperliteratura*, generic vorbind, aduce o schimbare și la nivelul posibilităților de exprimare. Este textul ce se oferă pe bucăți, textul ce are posibilitatea să își etaleze pe rând toate fazele intermediare, pornind de la starea

sa embrionară pe care o va acoperi cu straturi și culori succesive, de la un moment la altul, de la o variantă la alta. Asta, desigur, în cazul textului *in progress*, afișat pe măsură ce se scrie și rescrie; a textului urmărit îndeaproape în toate detaliile articulării lui; a textului ca un joc de lego, desfăcând o construcție pentru a inventa imediat o alta – *pentru a se reinventa pe sine* – textul devenit un fel de ciornă uriașă care decide să părăsească sertarul pentru a se etala, întinsă și palimpsestică, ochiului cuprins de nerăbdare al cititorului. Larva transformată într-un text-nimfă, așteptând să devină text-pupă și, mai la urmă, fluture.

Este totodată textul naiv, spontan, articulată la repezeală; textul care-și va provoca în permanență cititorii în a-i specula gradele de ficționalizare. Textul versatil, de tipul unei eboșe, gata în orice clipă să marcheze, chiar fugitiv și vag, o posibilitate de lume. Și apoi să o uite.

Este și textul studiat, dospit îndelung într-o tăcere cel mai adesea intuibilă, textul pornit în căutare de receptori, textul ce va intra în mediul electronic nu pentru a spune povești despre sine, ci pentru a-și spune *povestea*, pentru a se da în mod direct actului lecturii, în forma cea mai rapidă cu putință. Textul securizant, într-o anumită măsură, acela care arată și faptul că literatura în forma ei tipărită și aceea ce se consumă în zona *navigabilului* nu sunt doar două entități din specii diferite, rupte, incompatibile și partizane ale unor triburi situate la poluri diametral-opuse.

Firește, în linii mari și la nivel ideatic cele afirmate anterior se potrivesc din mai multe puncte de vedere scrierilor de pe bloguri. Și nu este vorba aici numai de textul literar [fie el poem sau proză] ipostaziat în fazele sale progresive de scriere, de latura tensională a propriilor sale corecții, și de care, cititorul „clasic”, având în mână [numai] varianta finală, „paginată”, a respectivului fragment, este privat. Este vorba, într-un sens cât se poate de propriu, de un nou tip de organism; de un organism articulată de la bun început pe

principii diferite și devenit funcțional după propriile-i reguli interne, altele decât în mod tradițional. Textul de pe blog, forma de coerentizare a conținutului blogurilor devine într-un fel forma contemporană de dialog. Și aceasta nu numai din dorința unei modalități de exprimare alternativă, ci poate din chiar acea dorință ascunsă a fiecărui obiect estetic: de creare a unor legături, de suprimare a distanțelor ce îl separă la atât de multe nivele [nivelul temporal fiind aici unul dintre cele mai evidente] de posibilității *cititorii*.

Dimensiunea activă a actului receptării devine, așadar, cu atât mai pregnantă în cazul blogurilor, cu cât posibilitatea unei reacții este facilitată prin însuși modul în care este gândit spațiul de întâlnire. Literatura pe blog întrupează, într-o anumită măsură, ceea ce la nivel de reacție artistică ar coincide cu instalațiile postmoderne sau cu manifestările de street-art: nu mai avem de-a face cu un obiect static, izolat în sfera lui ermetică și de nepătruns, ci cu un *eveniment*. Primim în continuare informația din exterior [prin imagini, prin litere] cu acea diferență esențială, că raportarea la „text” nu are să se mai facă de-acum de pe partea cealaltă a prăpastiei. Receptorul devine parte integrantă, *vie*, elementul fundamental al investiției cu sens(uri). Lucru ce, respectând parcă direcția principiilor de bază ale fenomenologiei, nu va însemna nicidecum că obiectul artistic își va pierde autenticitatea sub milioanele de intervenții anonime, nestingherite într-un soi de mașinațiune subversivă pe care o vor opera spre a-și auzi vocea răzbind din mulțime. Chiar încercând o abordare ce ar avea în vedere mișcarea produsă la nivel cultural, nu o „scădere de nivel”, așa cum cei mai sceptici continuă să vocifereze, e ceea ce se întâmplă, ci o mutare de accent.

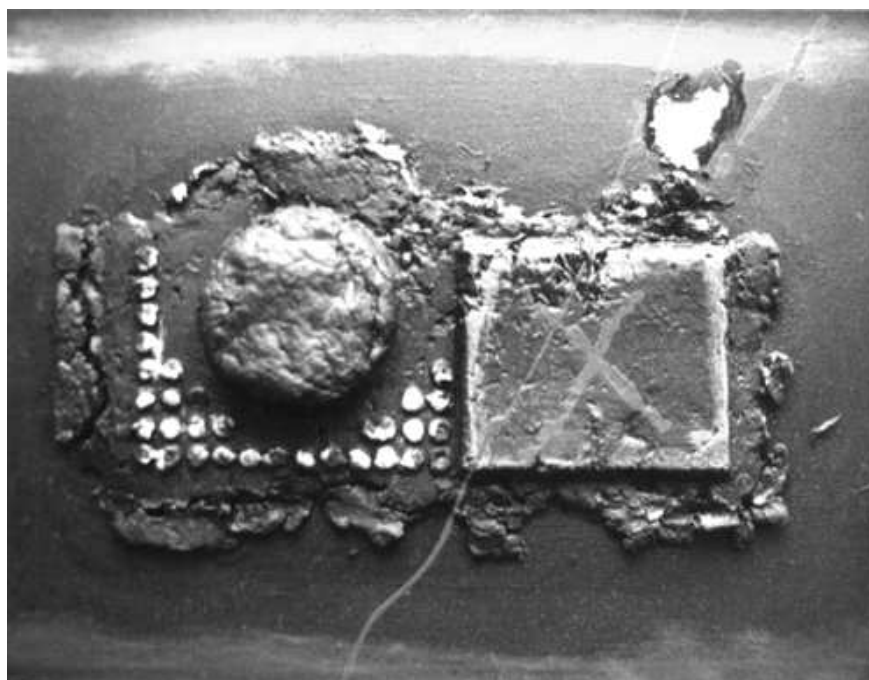
Firește, expectanțele cititorilor de bloguri se vor detașa uneori, în diverse grade de intensitate, de cele ale cititorilor tradiționaliști¹. Blogul, ca spațiu de manifestare [artistică, în cazul de față], rămâne într-o anumită măsură blocat într-

o formă de exprimare parțializată. Însă aceasta devine și una din trăsăturile ce îl apropie și mai tare de viziunea contemporană, detașată, cel puțin în linii mari, de orice pretenție de exhaustivitate. Deloc un punct în minus, am spune, cu atât mai mult cu cât domeniul cultural, departe de a se stabiliza într-un anumit sens sau pe o anumită treaptă solidă și universal legitimizează, va avea grijă să își scoată la iveală, cu o inocență mai mult sau mai puțin disimulată, mobilitatea și fluctuanțele. Nu am vrea să se înțeleagă prin aceasta că facem vreo pledoarie pentru deosebita relevanță culturală a blogurilor, nici că, fie ele văzute ca spațiu efectiv de lucru, unde creațiile artistice își găsesc locul de întâlnire cu publicul, fie ca spațiu monden-dialogic de aducere la zi a cititorului în trendurile culturale, le-am acorda un statut superior presei literare sau, într-un mod cu totul absurd și inimaginabil, literaturii „palpabile”. Nu am căutat decât să arătăm că literatura pe blog își are spațiul ei, necesar în optica prin care contemporaneitatea înțelege dezvoltarea actului cultural, aducerea sa în prim-plan, răspunsul la viteza cu care momentul tensional al prezentului, își angrenează subiecții.

Desigur, textul de față are toate

ingredientele pentru a rămâne, până la capăt, unul fals-generalizator. Operează cu cele mai des întâlnite sintagme și doleanțe legate de o cultură și/sau o literatură virtuală, făcând apel, de fiecare dată, la ceea ce ar putea întrupa pentru prezent, acea normă comună [și iluzorie] în care ne mișcăm în momentul formulării sensului. Cum va rămâne cu cele două *poziții literare* nu știm. Putem numai să presupunem că ele vor continua să coexiste, că niciuna nu o va înghiți cu desăvârșire pe cealaltă, că va exista în continuare o formă de dependență între cele două laturi și cam atât. Dar și acestea sunt tot numai speculații născute pe baza prejudecăților specifice orizontului cultural în care ne situăm.

Ținem să precizăm faptul că denumirea de cititor „clasic” sau „tradiționalist” are un rol pur funcțional, operând distincția pe care o vedem necesară în demersul argumentativ al textului față de un prototip al „cititorului virtual”, terminologia neascunzând niciun fel de substrat peiorativ. În aceeași direcție ni se pare demnă de luat în calcul și imposibilitatea, sau chiar naivitatea de a crede ad literam într-o asemenea formă de radicalizare [fie ea și numaide natură conceptuală].



În 1994 un anume Justin Hall își achiziționează un domeniu de Internet și construiește un site personal pe post de jurnal (weblog), care permite prietenilor săi să reflecteze și să comenteze asupra conținutului acestui site și eventual să îl dezvolte independent de gândurile așternute în prealabil de autor. Cam așa se naște primul blog.

Simultan, într-un alt colț de America, Jerry Eugene Pournelle, eseist și scriitor de literatură științifico-fantastică își lansează propriul său jurnal personal-artistic publicat în mediul digital. Tot în această perioadă, Dave Winer, scriitor și informatician lansează primul jurnal-hypertext, un tur "ghidat" subiectiv prin "referințe" personale, al unei rețele Internet încă tânără și destul de dezarticulată. *Weblogul* ia naștere ca un mediu colaborativ, ca o conversație agregatoare de pasionați ai unui domeniu, atomizând utilizatorii cu interese comune.

Dacă oricare dintre acești autori ar fi fost critici sau teoreticieni literari, în loc de jurnalul de călătorie, știri, sau foileton, cu siguranță am fi asistat la parcursul unui "personaj" prin bibliotecă sau cu șuvoaiile alambicate de curente și mișcări literare și propriile-i evaluări critice, canonice sau subiective. Întâmplarea a făcut ca aceste *personaje* (cum se autoproclamă) să fie un globetrotter, un gamer, un scriitor de SF care își buchiseau înțelepciunea de viață așternând pe foaia digitală cugetările nocturne ale călătoriilor, sfaturile practice pentru jocurile de calculator, jurnalul intim sau proaspetele povestiri science-fiction încă în lucru. Acest "weblog" a cărui prescurtare a devenit cunoscută simplu ca "blog" era, în principiu, un jurnal-ciornă puternic subiectivizat și exhibiționist care ignora orice canon și se conducea după propriile-i legi. După boom-ul blogular, aceste tipuri de jurnale sau bloguri au început să fie citite ca micro-narațiuni personale ce frizau literatura, ca mai apoi să evolueze, în timp și datorită scriitorilor aderenți, în ceea ce astăzi numim literatura pe suport digital.

Acești tineri coloniști ai (încă) noului mediu rețelar au dat naștere

Meet the reader

Ruxandra Bularca

indirect la o polemică ce ține până în zilele noastre și care a ajuns, fără voia sa, a fi cireașa de pe tortul banchetelor literare: Este posibilă literatura pe blog?

În România, problema este nuanțată și dezbătută de aceleași două tabere. Cea conservatoare susține că "blogul" este produsul manifestat și sinteza socială a unei ere fast-everything și că este doar un simptom malign (dar ușor de extirpat, cu timpul) pentru autenticele valori evaluative ale criticii și literaturii în general. Cea ușor mai liberală atestă valoarea scrierilor literare de orice tip, indiferent de mediul de propagare, și îmbrățișează formatul permanent reeditabil al conținutului digital, recunoscându-i unanim accesibilitatea și capacitatea de interactivitate. Trebuie să realizăm totuși că Internetul este un mediu cu ceva mai multă personalitate și cu propriul lui specific, dar în definitiv doar un mediu. Mă refer bineînțeles aici exclusiv la forma în care este utilizat Internetul astăzi de miile de bloguri care susțin a scrie literatură.

"Revoluția" cu pricina aclamată sau refuzată de neo-internații români este obiectul unei simple schimbări de mediu, care nu îl afectează cu nimic pe cititorul

conștiincios care zăbovește cu gândul asupra unui text de literatură. Vorbesc bineînțeles aici exclusiv de blogurile literare. Cititorul este același, face aceleași operații mentale, mișunând prin aceleași fire de factură interpretativă, atât în textul tipărit cât și pe cel editat digital, cel puțin în ceea ce privește formatul de blog. Acesta din urmă reprezintă o simplă translatare a textului într-un format mult mai portabil și accesibil de oriunde pe glob. Translatarea este una care ține de forma de prezentare. Textul și-a schimbat doar pânza celulotică în biți, iar acum, paginile se întorc cu un scroll de mouse. Dar, în fond, citirea, conținutul și interpretarea rămân aceleași precum cele presupuse de suportul celoid.

Această translatare se petrece totuși până la un punct. Scriitura literară de blog este o scriitură deschisă, un text în continuă reactualizare și permanent automorfism. Concluzia este desprinsă de către cititor prin comentariul instant. Autorul orientează doar vectorial parametrii propriului său adevăr, dar micro-adevărul concluziei aparține lectorului, care completează "povestea"-istorie și îi dă sensul revelator prin feed-back-ul său imediat. Iar blogul nu face altceva decât să ne dea acces la acest sens revelator al celorlalți.

Un blog este o idee pivotantă care strânge în jurul său "nori" (clouds, în termeni mai tehnici) de alte idei mai mici, sub formă de astfel de comentarii. Textul blogului declanșează în cititor aceeași furor de idei și de (auto)chestionări precum textul tipărit, doar că de data asta, marginalia, însemnările și comentariile cititorului nu mai sunt consemnate pe furiș la marginea paginii cu creionul, ci primesc un loc anume, de cinste, vizibil și comentabil, la rândul lor și ajung mai apoi să facă parte din întregul opusului blogular.

Blogul, în caracterul său foileton, îndeamnă la un soi de perpetuă și crescândă evoluție intelectuală prin referințele pe care le oferă și prin aportul instant al lectorilor. Presupune întotdeauna o permanentă re-actualizare, este o operă care se desfășoară *în timp*,

mai mult decât un roman, pentru că acest timp cuprinde și timpul travaliului scriitoricesc continuu și nu doar timpul creației și al citirii, precum opera clasică. De asemenea, literatura poate fi, aici în mediul de rețea, mai colocvială, mai apropiată de cititor și mai *i-mediată*. Imediatețea ei seamănă până și cu senzația creată de șemineul de odinioară. Scriitorii născuți pe blog au realizat repede că teama de foaia albă poate fi depășită și prin caracterul referențial (într-adevăr, câteodată parazită) al scrierii de blog. "Publicația personală" de blog nu mai este un centru izolat și unitar precum opera tipărită, ci primește un caracter rizomatic, ea devine un punct de referință într-o rețea interminabilă de alte referințe egale cu prima. Orice blog anunță, se exhibă, este narcisist în felul său adorabil și "urmă(ri)t" de cititori autentificați, cognoscibili.

Blogul are întotdeauna o funcționalitate și o funcție. Intermediază, petiționează, exhibă, revelează. El are un caracter predominant de ciornă sau foileton, după cum am precizat, fragmentând idei și recompunându-le apoi. Literatura de blog este de fapt o translație în digital a jurnalului, revistei, cărții, textului de orice fel, dar este și un spațiu unde subiectivitatea auctorială construiește propriul sistem de reguli de urmat.

Blogul oferă vizibilitate, dar nu îmbunătățește în mod necesar calitatea scriiturii. Eficiența lui constă în faptul că facilitează accesul la un conținut. Postările sunt scurte și ușor asimilabile, cu un caracter ușor informativ și critic dar și personal beneficiind de condiții mai laxe de expresie. Faptul, pragmatic dar demn de menționat și de aplaudat, este că aceste scrieri pot fi accesate gratuit și neintermediat, direct. Spun neintermediat pentru că această laxitate a expresivității oferă o față mai umană scriitorului, care nu mai este focalizat ca prezență într-o singulară temă pe care o dezbate sau de intuit printre rândurile adevărului pe care îl afirmă, ci el se exhibă pe sine în chiar sintaxa sa, fiind întărit conștient de sine și de statutul lui de "eu-care-scriu".

Se spune că hârtia pe care sunt printate cărțile de astăzi va rezista cel mult încă 70 ani. Textul electronic în schimb, este grațiat de la o soartă asemănătoare atât prin formatul pe care îl suportă, cât și prin simplul fapt că nu se afla în autentică posesie a nimănui. Teama că textul odată scris scapă definitiv de sub controlul auctorial, teamă pe care o experimentează unii literați români este nefondată. Controlul este în definitiv în mâna autorului atunci când decide să elimine textul, să îl șteargă sau să îl înlocuiască. De asemenea acesta are putere de decizie asupra cenzurării anumitor cititori-comentatori insolenți.

Într-adevăr se poate intui ușor că *tradiția* literară românească se opune scriiturii electronice. Critica tradițională, printre altele, își pune întregă încredere în propriile-i ierarhii. Tradiția susținea că orice operă literară, centrală sau marginală, are propria sa identitate; că orice operă ocupă o porțiune anume în "spațiul" cărților. Opera, în consecință, avea predecesori bine determinați și influența alte opere. Pentru tradiție este întotdeauna posibilă identificarea unui text și izolarea lui întru studiu. Tradiția ne învață că suntem liberi să izolăm textele de operele care le-au influențat în prealabil. Blogul în schimb, în obrăznicia și îndrăzneala lui definitiv subiectivă și exhibiționistă, nu respectă aceste ierarhii decât dacă *alege* să o facă.

Blogul *nu* este un gen literar, dar poate susține orice gen literar. Nu este gen literar decât în măsura în care putem susține că o revistă, de pildă, este un gen literar. Blogul nu este nici o formă de mișcare sau un curent artistic de vreun fel. Literatura de blog este la fel de inofensivă precum o antologie.

Literatura autentică și de calitate are aceeași frecvență pe bloguri ca și în cărți. Literatura scrisă pe bloguri nu are un numitor comun (decât mediul de propagare) și nici o ideologie, un set de valori unitar și asta poate ridica chestionări și suspiciune cu privire la valoarea ei, cu privire la perenitatea ei sau la adecvarea la denumirea de literatură.

Totuși literaritatea scriiturii nu

este oferită de mediu, ci de complet altă sferă de valori care ține de disponibilitatea textului de a opera transferul de la un sens la altul de semnificație secundară, facilitând intenția premeditată a textului de a comunica în plan subliminal. În acest sens, blogul literar nu schimbă vreo paradigmă, ci se integrează cuminte în cea anterioară lui, cu diferența că potențază cititorul și îi oferă un timp de reacție aproape instant, reacție care devine aportul colaborativ al acestuia la întregul operei.

Dacă blogul care se autopromovează literar ține într-adevăr de această categorie pentru cititor, este o chestiune de gust și de alegere personală. Canonul clasic poate invoca o gâlceavă cu gustul personal și are dreptate să o facă. La fel ca toate celelalte micro și pseudo-canoane existente. El este doar o cale de urmat, ca toate celelalte, întru construcția propriei realități.

În aceste condiții fantoma autenticității se poate poate materializa doar în alegerea și capacitatea de argumentare în legătura cu aceasta.

Blogul presupune înțelepciune și cumpătare din partea cititorilor. Chiar și în lipsa lor, un discernământ la purtător există în mod implicit prin simplul fapt că varietatea creează argumentarea. Negarantând la rândul ei valorile stabile, alegerea oferă singura garanție internă acolo unde prevalează sistemul argumentativ. Blogul este un loc care adună puncte de vedere diverse, transformându-le într-o *cloud* de idei. Trebuie să recunoaștem într-o oarecare măsură și discernământul publicului, în fond masa majoritară a oamenilor definește atmosfera unei epoci.

Blogul te învață să pui la îndoială, îți arată diversitatea și îți permite să îți exprimi dezacordurile prin noțiunea de *peer-to-peer review* în sensul ei cel mai literal de colaborare, produs creat de mai multe mâini. Blogul este o conversație într-o agora virtuală, conversație găzduită și nu ghidată de oratorul literar.



Mitul mărturisirii de sine e vechi în cultura noastră cât creștinismul și oficializat în semiobscuritatea confesionalului și pe divanul laic al psihanalistului. Dar cu toate că a intuit efectul alienant al confesiunii obligatorii, nici Michel Foucault nu ar fi putut probabil anticipa rapiditatea cu care spațiul privat se va difuza în agora.

Atît blogul personal cât și literatura venită spontan în prelungirea acestuia pun în lumină instanțe subiective tot mai dispersive. Simptomatic pentru textul electronic mi se pare nu noutatea în formă & tipologie (fragmentarismul, de pildă, fiind de mult redevabil modernismului), ci o anumită des-ființare în termeni de ontologie și etică. „Ce contează cine vorbește, cineva a spus ce contează cine vorbește” – ecoul absurd al lui Beckett rezonează, pe undeva, cu ambiguitatea identitară a unui blog „personal”. Căci enunțătorul nu mai e autorul cu stare civilă pe care un Lanson l-ar fi livrat la pachet cu „opera”. Mediat de pseudonim, avatar, nume de scenă, frontispiciu iconic, dispunere grafică etc, auctorele devine emanația unei fantasme proiective. Cel ce scrie e – ca să parafrazez un prieten – „cine vrea mușchii lui”. (Parțial) ireperabilă, inatacabilă, indefinită, subiectivitatea plutește în spatele măștilor discursive prin care se exteriorizează. Eul există prin postările sale, nu atît ca substanță pozitivă, cât ca punere în scenă. Prin urmare, deși spațiul virtual e prin excelență unul a-teoretic, putem spune, plusînd puțin metaforic, că el aplică pe viu vechiul concept telquelist (și apoi derridean) de „scriitură” fără origine localizabilă. La urma urmelor, după toate înmormîntările făcute de modernism și structuralism (a omului, a autorului, a sensului), subiectul care scrie nu se putea întoarce, logic, decît ca fantomă.

La o privire atentă, nu există nicio contradicție între estetica virtuală - rizomatică, descentrată - și mitul identității personale (ca și construct). De fapt, tocmai fragilitatea individuală stă la baza nevoii de a ridica un paravan, de a fugi în spatele unei interfețe, de a

My secret life (Live)

Adriana Stan

demarca un hinterland protector și personalizat. Aproape orice blog, fie el și aparent informativ, poate fi citit ca un jurnal informal (de opinii și opțiuni), deci o carte de vizită a emițătorului. Inevitabil un personaj – mai misterios, mai activist, cu măști, atitudini, nervi, furii, nostalgii - fiecare blogger practică o formă de proto-literatură a sinelui, un Bildungsroman *sui-generis* de gânduri, întâmplări, trăiri. La scara *world-wide-web*-ului, intimitatea devine așadar un fapt discursiv global. În *Panopticon*-ul lui J. Bentham, vizibilitatea funcționa ca instrument de control și represiune, deținutii fiind ținuți în șah de privirea oricînd posibilă din observatorul central. Aceeași supraexpunere ajunge însă un deziderat în societatea *reality show*-ului, transparența biografică excesiv jucată se transformă într-un artefact, iar sinceritatea într-un efect special.

Publicizarea „spațiului privat” pe blog se conjugă, de altfel, cu trendul autenticismului care a făcut furori pe piața de carte a deceniilor trecute. Foamea de ego-literatură se arată, firește, un efect întîrziat al prăbușirii „marilor narațiuni”: tot mai atomizată, pe orbita unui individualism fără resturi de utopie, societatea (deci publicul) se

refugiază pe tărîmul confortabil al intimității, savurînd mirajul banalității, povestea complezentă a vieții de zi cu zi. Fenomenul urmează previzibil imploziei simulacrlui denunțată de profetii apocaliptice ai „societății spectacolului”: literatura autenticistă s-ar reîntoarce, dimpotrivă, la adevărul nemăchiat al ființei umane. Conceptul de autoficțiune își are rădăcinile teoretice în reflecția poststructuralistă asupra subiectivității, nefiind străin nici de unele premise experimentale ale avangardei (suprerealismul, de pildă). Totuși, instituționalizarea sa efectiv literară și circulația ca bun simbolic și palpabil în comerțul editorial vine pe filiera aceluiași individualism postmodern care a generat și translaerea spațiului personal în mediul virtual. E vorba, mai exact, de o reacție cvasi-isterică: subiectul slăbit prin pierderea determinărilor simbolice ale „marilor narațiuni” simte nevoia de autoconfirmare prin so-cializarea furibundă a intimității sale.

Codul exhibiționist activează, pe de altă parte, latențele voyeuristice ale lecturii. În marea masă anonimă de navigatori pe bloguri, ca și în publicul devorator de egoficțiune, subzistă pupila dilatată din *Rear Window*. Nu vreau să țin aici o predică puritană de pension, dar mi se pare evident că lectura – odată hedonistă, instructivă, formatoare - e tot mai condusă în astfel de cazuri de curiozități pur tabloide. Pasiv în anonimul său comod, ca James Stewart imobilizat în ghips, spectatorul e liber să consume *live* realitatea i-mediată a alterității. În măsura în care dau curs unor astfel de tendințe primare, cel ce scrie și cel care citește „confesiuni”, pot – chiar întîlnindu-se doar la modul virtual – trăi acea „halucinație consensuală” de care vorbea William Gibson în *Neuromancer*: expunerea ta satisface curiozitatea mea într-un cerc fantasmatic autosuficient.

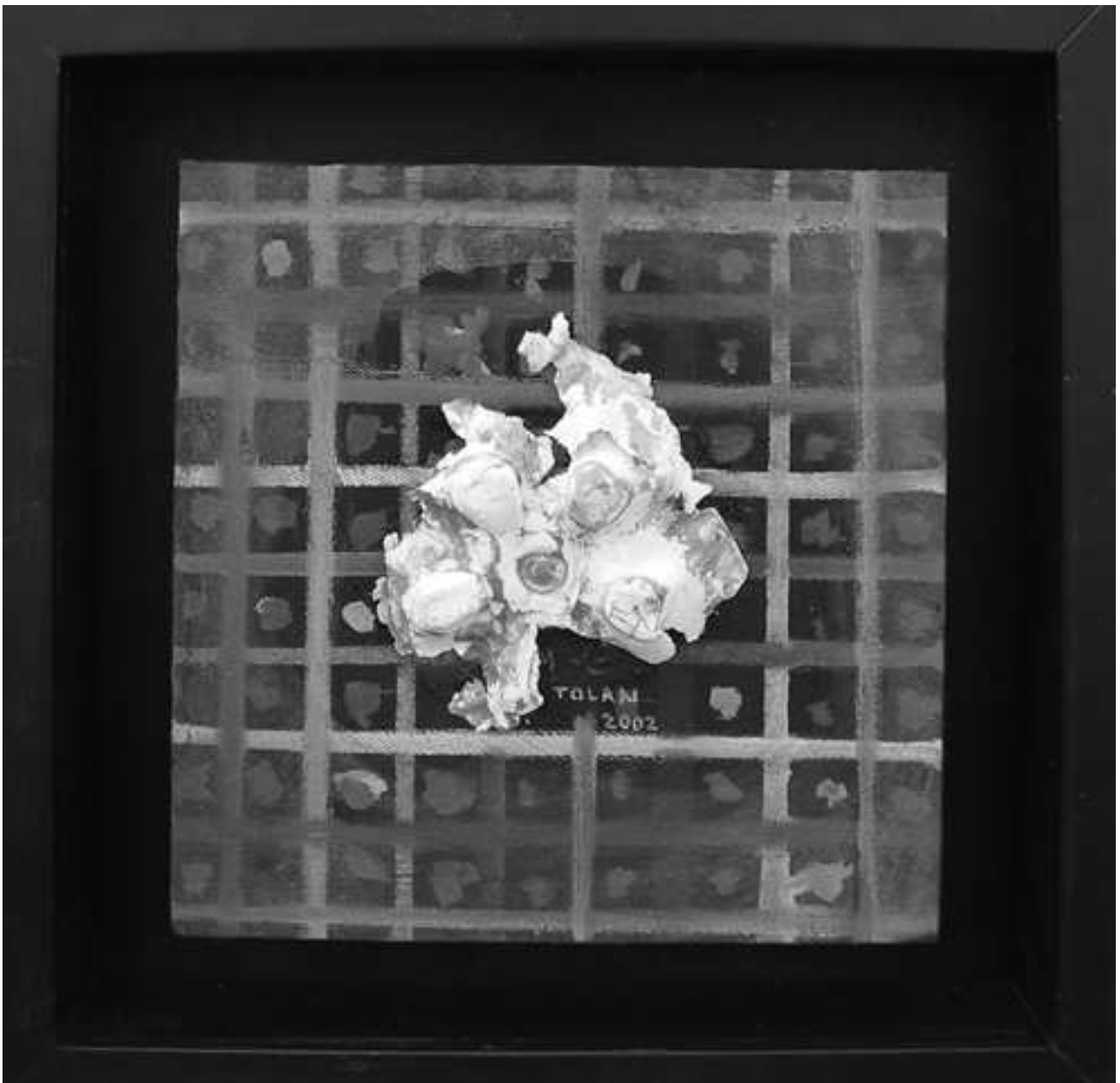
La limită, esteticul devine o miză neglijabilă într-o asemenea economie discursivă. Lipsit de escorta paratextuală (editură, prefață etc.) și, deci, de girantul pragmatic, instituțional, textul

electronic e un obiect flotant aruncat în infinitul simbolic al comunității virtuale (care poate fi deopotrivă „nimeni” și „toată lumea”). Granițele sale se vor fluidiza și mai mult prin proteza corpului anex de comentarii (ca și notele de subsol ale scribului din *Pale Fire* de Nabokov, care ajung să sufocă opera de bază). Mai semnificativ mi se pare faptul că masa considerabilă a cititorilor activi (de bloguri și de literatură) discreditează spontan filtrele tradiționale ale produselor intelectuale. Privatizarea discernământului și a instanței critice merge mână în mână cu tendința diluării mecanismelor

canonice pe valurile publicului larg consumator. Alegerea acestuia e dictată de interese, empatii, curiozități, de joc permutațional prin trimerile blog-roll-ului sau hazardul motoarelor de căutare. Mai mult, cu pedanța ei necesară, recomandarea profesionistă pierde teren în fața ciorchinilor *free-style* de cititori, la nivelul cărora „gustul” și afinitățile idiosincratice circulă în cea mai mare libertate de contaminare. Bineînțeles că dintotdeauna succesul de consum și valoarea canonică au mers pe căi (relativ) distincte, totuși blogul cultural, prin accesibilitatea și potența sa mediatică, scurtcircuitează într-

un mod fără precedent evaluarea critică tipică. Nu întâmplător, unii scriitori rău primiți de critici se consolează cu acest argument populist al succesului la „comentatori”, care le confirmă o dată în plus că „scriu pentru cititori”.

Ultimele statistici anunță totuși că blogul personal se învechește, fiind concurat de platformele publice de comentarii (politice, larg-culturale) și de rețelele de socializare cu intimitate relativ protejată ca Facebook. Chiar fără jurnalul de nervi cotidiani, nu mă îndoiesc însă că vocile „personale” vor fi - și în noile formule - literaturizate cam în liniile de mai sus.



Log-in pe blog, din cyberspace uploadez și surfez în blogosferă, postez un tweet, avatar de pe Iphone pe Mess, smiley face, LOV U, cybersex și online shopping, email (LOL), social network, ego-search, widget, BRB, conect bluetooth, play MP3, WiFi conectez mufă, enter...

Nu, nu este o poezie din cyberspațiu, ci o reproducere aproximativă a neo-limbii blogosferei. William Gibson, prozatorul părinte al conceptului de "cyberspace" spunea: am creat o combinație dintre "low life" și "high-tech", adică un amestec fatal între vulgaritate și tehnologie, iar această combinație a prins viață, și-a dezvoltat o limbă și a început să se reproducă pe sine.

Aici în cyberspațiu s-au născut noile specii, creaturile post-umane – în această lume ne-am transformat (ne-am morfat) cu toții din *homo sapiens* în *homo numericus*, ființe post-umane, creaturi evolute în mediu artificial.

De fapt, venirea acestor noi făpturi a fost anticipată de Borges, care vorbea în *Zamora* despre o neo-existență, una la marginea visului, care va permite apariția unor făpturi reale, dar fără corpuri, o specie cu totul nouă, creată în întregime de om. Neo-omul care creează neo-oameni în blogosferă, atmosferă artificială în care nu pot trăi decât creaturi adaptate la mediul special al Internetului. Aici nu mai avem identități, ci profiluri, suntem exprimați prin avatare, suntem ființe lipsite de gen sau alte forme de dependență socială. Aici putem fi orice, aici fiecare este ceea ce vrea să pară, și devine *homo blogus*.

Homo blogus este doar o ramură a acestei specii de "homo non-uman", care trăiește exclusiv în hățșurile Netului. Acolo se ascunde pe sine și își ascunde identitatea pentru a nu fi devorat de către alți bloggeri (vezi cazul terorista.ro, care a fost hăcuită prin pampasurile digitale de către alți prădători internautici mai agresivi și mai brutali). Aici supraviețuirea celui mai dezumanizat este regula de aur a metamorfozării – iar furtul și preluarea ideilor altora este

Teratologia blogurilor

Doru Pop

garanția eternității. În această sferă-blog (de fapt un spațiu care neagă tridimensionalitatea) suntem cu toții migratori digitali, ființe care hălăduiesc pe Net ca niște țigani ai viitorului, rătăcind din prezent spre trecut, bezmetici bocănituri ai tastaturilor și intenzi frecători de mași.

Teratologia blogomanului (*homo bloggiansis*) trebuie să înceapă de la ideea că bloggerul este o făptură ale cărei defecte devin calități, este un monstru a cărui monstruozitate devine normă și a cărui non-umanitate este garanția autenticității. Făptură conectată intens la rețea (aidoma lui Neo din *Matrix*), incapabilă să iasă din conexiune (fie ea prin modem, fie prin cablu, fie prin mobil), bloggerul și-a făcut un nou Dumnezeu. El nu se mai închină lui YHWH, ci aduce slavă lui HTML, noua zeităte, a cărei identitate nu o cunoaștem, dar ale cărei mistere le slujim zilnic. Ca și Dumnezeu din pustie, HTML nu ne spune cum funcționează lumea, dar ne lasă să o folosim, spre gloria eternă a inteligenței din mașină.

Fiind dependent de mașinile gânditoare, blogomanul trăiește în rețeaua neuronală globală ca peștele în apă, sau mai degrabă ca internautul la Internet cafe. Se

poate spune că satul global al lui MacLuhan a devenit un mare Internet cafe global, unde sute de milioane (poate chiar miliarde) de oameni sunt prinși în plasa (net-ul) de păianjen a rețelei globale (network). Fie el blogspot-ist, wordPress-ar, simplu blogger ori xanga-ist, blogomanul aparține în întregime rețelei.

A fi conectat sau a nu fi conectat, aceasta a devenit întrebarea fundamentală (dar non-existentțială) a bloggerului. Ești în Zelist, deci exiști, sau nu ești în Zelist și atunci ai alte forme de rating care îți certifică existența.

Bloggerul există pentru că alte forme de viață anterioare lui au fost aduse în pragul extincției – printre speciile aflate în primejdie se numără atât scriitorii, cât mai ales jurnaliștii. Pentru că nașterea și înflorirea blogosferei este simultană cu decăderea și moartea jurnalismului. Acum toți jurnaliștii au devenit bloggeri și toți bloggerii se cred jurnaliști. Procesul acesta, anticipat de profesorul Phil Meyer (cu care am avut onoarea să studiez în Statele Unite) prin conceptul de "public/civic journalism", presupune democratizarea totală a resurselor de informații. De fapt premisa este aceea a apariției unui gen de jurnalism, jurnalismul participativ, în care cetățenii să fie implicați și să se implice în viața comunității din care fac parte. Pe altarul acestei societăți libere, întemeiată pe libertatea tuturor (și a oricui) de a-și da cu părerea despre orice, oricând, a fost sacrificat jurnalistul "clasic", omul cu pregătire în domeniul culegerii și prelucrării de informații. Oricine vrea poate "să scrie pe net", iar Net-ul însuși este complet scăpat de sub control. Toți suntem scriitori, toți suntem critici literari sau critici de film, toți ne dăm cu părerea despre cineva sau despre ceva. Și literatura este acum e-literatură, cărțile au devenit e-books, iar scriitorii sunt e-utori, creatori de "E"-uri intelectuale. Ca să urmez raționamentul lui Debray, am trecut de la grafosferă prin videosferă numai pentru a naviga prin blogosferă.

Scăparea de sub control, însă, este doar o iluzie. Ceea ce a scăpat

din "mâna" armatei americane, care în anii 60 a creat ARPANET, de fapt primul NET din istoria Internetului (sau poate încă sub același control?!), este acum World Wide Web-ul, sau WeWeWe-ul. Dacă stăm să ne gândim puțin, ceea ce un blogger adevărat nu face niciodată, el întâi publică, apoi gândește, a devenit cea mai simplă metodă prin care statul polițist poate să ne controleze, chiar cu voia noastră. Cum ar veni, noi suntem propriii noștri turnători, zilnic dăm cu subsemnatul în fața lui Big Brother, care ne înregistrează în mod continuu.

Indiferent unde se află, pe Facebook, pe MySpace sau pe Twitter, bloggerul nu-și pune

problema ce este un blog (el este un amestec între web și log, adică între Net și jurnalul intim), el pur și simplu scrie, despre indiferent ce. Bloggerii, ca și blogurile și cuvintele de pe bloguri, se înmulțesc viral și exponențial.

Astăzi există nenumărate forme de blogging, blogurile cele mai simple, de text, suntacompaniate de fotobloguri (Flickr, Snapfish și altele), videobloguri (grație serverelor Youtube sau Dailymotion), sau audiobloguri (numite și podcasturi). Mai nou au apărut și artblogurile sau chiar blogurile de vise (dreamblogs), nu mai există aproape nicio zonă a vieții private care să nu fie "aplotată" (nu neapărat aplaudată!)

în spațiul virtual. Dacă în 1999 erau 23 de bloguri înregistrate, recent o numărătoare parțială identificase peste 120 de milioane de bloguri, la o populație de 6 miliarde de oameni, e ceva!

Deși nu e corect, uneori bloggerii se adună în haite pentru a face mai multă audiență, așa s-au născut și la noi mici imperii blogoristice, voxpublica.net sau bookblog.ro, care nu sunt altceva decât forme primitive ale procesului ce a dat naștere în epoca de piatră primelor triburi – tribul meu bate clanul tău.

Cine va supraviețui acestei noi explozii evoluționare va pune bazele unei noi civilizații, fără oameni și fără umanitate. LOL :)



Cât datorăm noi blogului și cât ne datorează el nouă, în calitate de consumatori și cititori, câtă influență are mediul rapid de interacțiune asupra mesajului în sine, cât de umani sau postumani suntem atunci când traseul nostru zilnic presupune interacțiunea cu sute de periferice electronice, cât de Big Brother a rămas Big Brother, în ce măsură există un grad real de personalizare în utilizarea World Wide Web-ului și în ce măsură folosirea acestui mediu, dimpotrivă, formatează individul? Cea mai simplă soluție de a răspunde la aceste întrebări ar fi scoaterea din priză a tuturor calculatoarelor pentru câteva săptămâni, însă nivelul tehnologic la care am ajuns a întrepătruns într-o atât de mare măsură canalele de comunicare (rețea în care omul poate fi privit mai degrabă ca funcție și mai puțin ca beneficiar), încât ajungem se ne întrebăm, la modul paranoic, dacă PC-urile și laptop-urile nu ar reuși să funcționeze la fel de bine fără implicarea noastră, în contextul în care societatea nu prea ar reuși să funcționeze fără sisteme informaționale.

Problematika Internetului ca nou mediu de propagare, prelucrare, editare sau receptare a literaturii și a discursului în general presupune o discuție pe multe paliere, de la teorie până la dilematism, putând fi în același timp o zonă de dezbateră teoretică, politică sau teren profetic pentru o nouă apocalipsă informațională. Nu mă alinez direcției pesimist-milenariste, Internetul în sine este o unealtă a Diavolului (Diavol în cel mai larg sens cu putință) în aceeași măsură în care este și cartea după Gutenberg sau conserva după Andy Warhol, însă în momentul în care ajungem să bem cafeaua cu prietenii pe Yahoo! Messenger și să comentăm o poezie scrisă acum cinci minute undeva la zece fusuri orare distanță de noi, parcă schimbarea de paradigmă în fața căreia ne aflăm e mai radicală decât Lyotard lăsa să se înțeleagă în 1979. Nu ne aflăm doar în fața unui colaps al marilor narațiuni (încercați să buchisiți Biblia sau 34 Frații Karamazov de pe monitor și

Condiția post- Yahoo. E-mail asupra cunoașterii

Bogdan Odăgescu

veți atinge cel mai pragmatico-empiric nivel al teoriei lui Lyotard), nu este doar momentul în care întregul patrimoniu cultural al planetei este la câteva clic-uri distanță, ci și momentul în care hyperlink-ul, blogul, comunitatea virtuală în general accelerează într-o măsură atât de mare interacțiunea subiecților, suprimând timpul și spațiul în sensul lui clasic și chiar subiectiv, psihologic, încât ajungem să ne proiectăm aici-ul și acum-ul ca trecut în exact clipa consumării lui: "X a postat un comentariu la textul dvs. **acum**" (sau acum câteva secunde, este același lucru) - ca autor al acestui text, îl percep deja ca făcând parte din trecutul deja arhivat la care dumneavoastră, ca cititor al viitorului meu, vă raportați, iar acest lucru duce atât la modificarea textului (discursului), cât și a receptării lui (inclusiv prin prisma canalului folosit).

Dacă pornim de la premisa că discursul narativ poate fi întâlnit oriunde acum: în publicitate, artă, grafică, film etc., reevaluarea statutului cititorului și a modului în care acest receptor interacționează cu textul (sau „textul”), oricât de ofertantă ar fi perspectiva analitică pe care acest aspect ne-ar oferi-o, discuția ar

ajunge la dimensiuni greu de controlat. Relativismul ar fi în același timp relaxant și greu de suportat: cu toții suntem autori și cititori, lectura devenind un act imposibil de controlat, aranjat sau cuantificat în vreo privință, cel puțin la o primă privire. În acest text mă voi rezuma la a discuta două instituții pe care Internetul le oferă tuturor utilizatorilor, însă focusat din perspectiva a ce oferă ele autorului și cititorului de literatură.

Hyperlink-ul între intertext și notă de subsol. Un aspect care nu influențează literatura scrisă înainte de existența World Wide Web-ului, dar care va deveni un element definitoriu al hiperliteraturii este link-ul. Strămoșul subtil și mult mai deschis al link-ului poate fi considerat intertextul în ideea sa de trimitere spre altă sursă, lăsând posibila reinterpretare la latitudinea receptorului. Link-ul are astfel o funcție la mijlocul distanței dintre intertext și notă marginală, trimiterea fiind de data aceasta una instantă – practic, orice clic ne trimite printr-un link la o altă pagină, la un alt spațiu bine delimitat de cel dinainte, suprimând timpul și spațiul intermediar. Dacă ideea de operă literară presupune deja diseminarea din ce în ce mai mult, mularea ei după chipul și asemănarea legăturilor dintre pagini web ne duce un pas și mai departe – opera literară perfect funcțională în spațiul virtual, însă imposibil de transpus pe hârtie din motive formale: alipirile și trimerile sunt teoretic infinite, ideea de rețea globală a patrimoniului cultural găsindu-și cu ajutorul link-ului nu numai forma perfectă a unei utopice biblioteci mondiale, ci și posibilitatea de a suprima copertele cărților și de a construi, cu ajutorul unor foarfece virtuale, o infinitate de colaje din materialul preexistent, cu minimum de efort.

Blogul individual între Personaj Jesus și Public speaker. Blogul, cel puțin în forma sa actuală, este cea mai potrivită formă narcisică de auto-fetișizare pentru autorul de literatură al secolului XXI, cât și pentru bloggerul pur-sânge, pentru că presupune comunicarea de la tribună,

posesorul blogului având control nu doar asupra propriului discurs, dar și de cenzură asupra reacțiilor comentatorilor. Nu am înțeles niciodată atitudinea alarmiștilor care nu se pot hotărî ce să denigreze: Internetul ca spațiu al libertății anarhice sau Internetul ca nouă unealtă de control a lui Big Brother, venind cu argumente pentru ambele supoziții, însă trebuie să recunosc că blogul mi se pare forma cea mai acută, dar posibil și cea mai rafinată, de simulacru al propriului ego, fie că este asumat ca expresie diaristică, literară (chiar și dialogic) sau eseistică. Orice blog presupune un pact ficțional al avatarului nostru în raport cu avatarul-despot-luminat al

posesorului blogului, diferențele importante față de literatura pe hârtie fiind evidente: a) blogul este întotdeauna șantier în lucru; b) acest șantier poate fi influențat activ de către cititor, cu condiția primară de a fi lăsat de scriitor să facă acest lucru; c) perspectiva cititorului poate fi influențată de autor în orice moment prin modificarea textului sau prin adăugarea de comentarii sau răspunsuri la comentarii; d) faptul că toate aceste interacțiuni au loc între două sau mai multe persoane reale este o pură iluzie, interfața permițând cel mult interacțiunea dintre două sau mai multe avatari, du-bluri virtuale care sunt supuse unor cu totul alte reguli decât cauzalitatea

interacțiunilor sociale.

Cât de ortodoxe, oneste sau potrivite speculațiilor estetice sunt aceste noi medii de informare și interacțiune în raport cu volumul tipărit sau televizorul rămâne o problemă deschisă care, probabil, va putea fi judecată doar retrospectiv, în momentul în care actuala paradigmă va fi un capitol închis, consultabil online. În timp ce am redactat acest text, în paralel, am „răsfoit” câteva bloguri, am căutat definiția exactă a două cuvinte și forma unui plural folosind un dicționar online, mult mai repede decât aș fi putut-o face acum 20 de ani. Probabil că astfel m-am ajutat și mi-am furat singur pălăria în același timp.



Sub aspectul distanței dintre genul proximal și diferența specifică, conceptul de *Internet* s-ar putea afla cumva într-o situație similară aceluia de Ev Mediu; așa cum orice lucru poate fi situat la un moment dat într-un perioadă de trecere, care poate avea mereu alt nume, tot așa el poate să intre într-o rețea, o subrețea sau o rețea de rețele. *Internet* ar fi, așadar, mai degrabă numele unui proces continuu, fragmentar, nodular și simultan, latent și activ, coerent și destabilizator, narcisiac, facil, trivial, insignifiant, dar și oficial, indispensabil, cultural; uneori salvator și revelator, alteori tendențios, periculos și subliminal. Cu toate că, spunând toate acestea, ar trebui spus și că ele se aplică mai degrabă procesului în sine și nu conținuturilor pe care le angrenează și care, de fapt, constituie ținta celor mai mulți dintre așa numiții *utilizatori*. Cultivând un fel de obsesie care este în același timp și sub aspecte multiple, voyeurism, funcționalitate și viteză, ei sunt interesați, de altfel, foarte puțin de filosofia care însoțește aceste mecanisme, de diferențele dintre *Internet*, ca sistem de transmitere a unor date destul de complicat și *Web* (mai exact, *World Wide Web*), care e doar unul dintre elementele „vehiculate” în spațiul a cărui istorie începe în anii 1960-70, mixând și remixând de atunci proiecte dintre cele mai sofisticate, dar și măști, ipostaze, metode, concepte.

Cum se scrie însă în *Wepopedia*, una dintre sursele create pe modelul enciclopediei, legat de aparenta anarhie a internetului, *remarkably, this anarchy by design works exceedingly well*. Anarhie aparentă și voită, așadar, și cred că interesează mai puțin dacă avatarurile conceptului de *Internet* se organizează sau nu ca parabolă a vieții reale, ca alternativă de rătăcire și căutare, ca – formulă deja clișeu – spațiu virtual; în definitiv, aș întreba, prin ce este internetul mai virtual decât sistemele de telefonie, radio sau tv? Evident că, mai ales la nivel tehnic, pot fi aduse în discuție argumente solide, însă principiul

Logare- Blog și subiectivitatea în mișcare

Florin Balotescu

se păstrează și mult mai captivant pare să fie felul în care se creează senzația accesului instant la orice tip de realitate, de cele mai multe ori purtând o mască sau un fel de identitate numerică. Captivante cu adevărat sunt funcțiile prin care spațiul devine activ, cunoscut prin rumoarea tipurilor de discursuri care se mișcă dincolo și dincoace de granițele seriozității, pertinentei, gratuității, carnavalescului; una dintre ele este aceea de *Weblog* (concept configurat după 1994, în Statele Unite), folosit astăzi mai ales prin prescurtarea sa, *Blog*; numărul impresionant de bloguri (*Technocrati*, site specializat în urmărirea diverselor tipuri de bloguri, înregistra, la începutul anilor 2000, peste 70 de milioane) pare că însoțește o nouă lansare a discursului, a conceptului de autor, dar și a subiectivității.

Implicit, s-a pătruns în domeniul literaturii, pentru care, aș îndrăzni să spun, ideile de internet și de blog nu au fost deloc revoluționare, șocante sau revelatoare, ci niște sincronizări, confirmări și prelungiri firești ale structurilor și teoriilor anunțate în texte poetice sau teoretice (palimpsestul, recontextualizarea, structurile rizomatice, diseminarea, fragmentarismul, navigarea în

spații alternative etc.). În plus, cred că era într-un fel așteptată ideea dublării discursului poetic/literar, a completării discursului critic, a expunerii textului încă nepublicat în variantă editorială la receptări diferite. Probabil că, dacă s-ar încerca acest lucru neapărat, s-a putea face o tipologie grăbită a blogurilor cu profil literar de la noi: ar fi blogurile de cititor, care semnaleză cărți, oferă perspective de lectură, fac ierarhii (*zum cititor*-, unul dintre blogurile cele mai active în zona aceasta oferă, la rândul său, o listă interesantă și foarte eterogenă de *bloguri despre cărți*), blogurile unor scriitori care fie afișează texte publicate, fie expun texte în lucru, variante, articole de atitudine sau elemente care se constituie într-un spațiu personal, favorit, inspirator (Emil Brumaru, Ruxandra Cesereanu, Emilian Galaicu-Păun, Nora Iuga, Claudiu Komartin, Iulian Tănase, Mihaela Ursa, Radu Vancu, Elena Vlădăreanu), dar și acelea care însoțesc sau semnaleză proiecte literare (*Rețeaua literară* – proiect inițiat de Gelu Vlașin, *Institutul Blecher* – club de lectură condus de Claudiu Komartin, *Poeticile cotidianului*, aflat într-o serie mai amplă de proiecte, *POETICA*, pe *rocultura.ro*, inițiate de Răzvan Țupa și anunțate chiar pe frontonul electronic ca *proiecte de definire a direcțiilor din poezia de azi*, sau *Ringul de vorbe*, prezentat ca un *show literar de stand up poetry* moderat de Felix Nicolau și Andrei Ruse). O tendință de a determina un profil clar al blogging-ului literar există însă, iar pe blogul său numit *miculftiriadi*, Un Cristian, de asemenea un puternic susținător și promotor al mișcărilor culturale cu intruziuni virtuale sau nu, vorbește despre o potențială și liberă manifestare numită *Blogosfera Literară într-o Gală (BLoG 2010)*, propunând o serie interesantă de categorii: *blog de scriitor român*, *blog de revistă*, *blog de proiect literar*, *blog de cititor*, *blog colectiv*, *reviste virtuale (inclusiv site-uri)*, *blog de scriitor membru URSS*, *blog de experiment literar*, *video blog (poate să lipsească)*, *blog de informație literară*, plus cel mai bun blog literar.

Evident, acestea nu sunt singurele bloguri care pot fi aduse în discuție și nici singurele interesante, iar existența lor n-ar trebui să pună semne de întrebare sau să submineze eventualele demersuri care vizează seriozitatea teoretică sau valoarea poetică a unor texte, în spațiul cultural fiind vorba despre o tendință firească care, mai departe, se leagă de o necesitate reală a spațiului literar, aceea de intervenție directă asupra discursului, de laborator parțial deschis. Nu cred că în Antichitate filosofia înaltă, inițiatică era disturbată de banchetele la rândul lor filosofice și ținute între filosofi, nici nu spun că blogurile trebuie automat încununate cu atuurile unui mod de exprimare avangardist, liber, inovator, întrucât nu este, evident, întodeauna așa; ceea ce spun este că dincolo de vorbăria care se iscă prin așa numita *blogosferă*, există și o serie de bloguri, anonime sau nu, care constituie fapte demne de atenție, repere și chiar, de ce nu, eventuale surse bibliografice (coborând într-un spațiu strict personal, așa spune că aștept momentul în care se vor putea scrie lucrări doctorale, teoretice, academice în care spiritul poetic, zona vie a mentalului, transgresivul, să nu mai fie doar un subsol exotic, ci o parte din demersul vizibil, marcant – probabil că, într-o astfel de eventualitate, blogul literar și-ar definitiva, trecând astfel spre altceva, profilul).

Așa spune că situația este similară cu cea în care se află *graffitti*-ul; oricând, un *blogger* poate să fie, de fapt, un *graffer*, iar vizual, oricine poate face o minimă diferență între simple linii trasate cu markerul și desene mai complicate sub aspectul sensului și al contextului și care uneori intră în asocieri și proiecte complexe; lucru care se întâmplă și cu blogurile care, trebuie spus, sunt și ele destul de des afectate de conformism, sub toate aspectele. Forma în sine, de *afișare* sau *postare* a unor *intrări* sau *comentarii*, modelele pe care le oferă platformele de blogging, tendința de a copia și colporta informații exotice din alte zone ale

Internet-ului, nu oferă surprize neașteptate; neașteptată poate fi integrarea conceptului într-un demers mai larg, pentru care prezintă avantajul migrării între categorii, a depășirii constrângerilor de spațiu și expresie. Nu blogging-ul în sine este un experiment din zona alternativului, a culturii underground, ci felul în care el reușește să lege experiența cotidianului de ideea unei rețele lipsite de dogmatism, clișee și preconcepții. Mai mult, nu pare lipsit de sens că, prin ideea de blog, companiile care oferă servicii de blogging par să nu facă altceva decât să aducă în *Internet* ideea de subiectivitate, iar ceea ce dă viață acestui spațiu aparent iluzoriu, nu este nici haosul vizualizării a miliarde de date, nici viteza de stabilire a conexiunilor, ele țin, așa spune, mai curând de capacitatea halucinatorie, de atracție-seducție a mentalului; viața sa reală este dată de nenumăratele *intrări* ale celor care își asumă o identitate fictivă și își accesează periodic blogul personal, având iluzia unui spațiu personal, care, în restul timpului, „trăiește”, probabil, suspendat într-un sistem de conexiuni care poate fi activat în orice moment. Blogul nu pare să fie, așadar, doar un *gadget*, un *accesoriu* al rețelei de rețele, cum este definit Internet-ul în modul ce mai simplu, ci este modul de interacțiune real al acestei zone cu individul (lucrurile nu se opresc aici, pentru că, știm deja, se vorbește de comunități virtuale). Fie că e vorba de *AOL Hometown/AOL Journals* (America Online, Inc. [\[hometown.aol.com/\]\(http://hometown.aol.com/\)\), *Blog.com* \(Blog.com Inc., <http://www.blog.com/>\), *Blogger* \(Google, <http://www.blogger.com/>\), *LiveJournal* \(Six Apart, <http://www.livejournal.com/>\), *MySpace* \(News Corporation, <http://www.myspace.com/>\), *Open Diary* \(The Open Diary, <http://www.opendiary.com/>\), *Windows Live Spaces/ MSN Spaces* \(Microsoft, <http://spaces.live.com/>\), *WordPress* \(Automattic, Inc., <http://www.wordpress.com/>\), *Xanga* \(Xanga.com, Inc., <http://www.xanga.com/>\) sau de fostul *Yahoo 360 Beta* \(Yahoo! Inc., <http://360.yahoo.com/>\), cum spuneam mai sus, principiul se păstrează, iar mizele se leagă de o fantasmă similară, des întâlnită astăzi: idealul unei comunități active, vii, proteice, conectate simultan la toate mișcărilor lumii, care survine și revine permanent sub altă mască, ca \(sau cu\) un alt *avatar* \(de altfel, frivolitatea conceptuală și tehnică des reproșată filmului cu același nume, se datorează unor structuri asemănătoare cu algoritmul folosirii unui blog, respectiv activare/logare-utilizare efectivă-asumarea unui avatar care capătă propria subiectivitate-realizare a unui discurs specific\). Blogul, chiar dacă privat, deschide spre lume; este în același timp o tendință a lumii, o atracție, chiar având uneori un conținut „serios”, spre așteptarea indefinită a propriei surprinderi, spre hazard, explorare și *questa*, spre jocul îndelung discutat dintre om, măștile și vocile lui, dar mai cu seamă spre descoperirea spațiului indefinit care le conține.](http://</p>
</div>
<div data-bbox=)



Blogul constituie învelișul virtual, îmbrăcat de unul sau mai mulți utilizatori care își construiesc unul sau mai multe avataruri. Iar aceste avataruri pot să poarte fie numele real al utilizatorilor, fie pseudonime sau caracteristici ale anonimatului, mărindu-se astfel distanța dintre identitatea omului real, supus convențiilor societale, și cea a omului virtual (e-trupul), plasat într-o dimensiune imaterială, care cartografiază realitatea și o încorporează în niște capsule de vid, cărora li se poate da oricând *delete*. Comunicarea dintre avataruri, prin intermediul *comment*-urilor care sunt atașate la subsolul unei postări pe blog, permite, pe lângă o mai mare libertate de expresie, și o mai acută apropiere de celălalt, deși limbajul utilizat pe blog, fiind alcătuit mai ales din semne lingvistice și rareori din emoticoane, poate constitui o piedică în înțelegerea mesajului celuilalt. Acest lucru deoarece limbajul trupului, care e întotdeauna adiacent comunicării din societatea reală, lipsește cu desăvârșire în cadrul interacțiunii pe blog dintre avataruri. O mai mare libertate de expresie atrage cu sine și consecințe dintre cele mai neplăcute: sub pseudonim sau anonim crește și cota injuriilor pe care un avatar oarecare le adresează unui alt avatar, fără a exista riscul ca trupul de carne care manevrează e-trupul scandalagiu să poată fi identificat. Așa încât, odată cu invazia de bloguri, gâlceava a ajuns, de multe ori, să patroneze spațiul virtual, iar e-trupurile au devenit din ce în ce mai colorice și agresive. Nu poți cunoaște niciodată adevărata intenție a trupului de carne care manevrează avatarul, decât psihanalizându-i limbajul din postări și comment-uri.

Referitor la această apropiere de celălalt, trebuie specificat faptul că, în lumea blogurilor, celălalt e întotdeauna altcineva decât pretinde a fi, deși anumiți indici psihologici și lingvistici determină ca, din multitudinea de avataruri, proprietarul blogului să-i identifice exact pe cei care i-au accesat postările. Există uneori adevărate comunități de e-trupuri care

Agora virtuală

Marius Conkan

comentează frecvent în subsolul postărilor unui blog, ceea ce transformă blogul respectiv într-o *agora* virtuală, în cadrul căreia avatarurile nu mai sunt simple măști, ci li se atribuie caracteristicile identitare ale omului real. Ca spațiu al opiniilor vehemente, al consfătuirilor și confesiunilor dintre cele mai intime, blogul recuperează ceea ce în societate e imposibil de întreținut din postura unor oameni grăbiți: timpul alături de celălalt (indiferent dacă *e-celălalt* e o persoană apropiată sau nu), posibilitatea de a-i surprinde profilul psihologic, emoțional și, de ce nu, intelectual. Pe de altă parte, în cadrul acestei *agora* virtuale, *persona* din societate (masca inconștientă pe care omul o poartă în fața celorlalți) e dublată de o altă mască – cea a unui e-trup performant care se distanțează de trupul interior al fiecărui om în parte.

Blogurile de scriitor sunt, cum s-a mai spus, niște deschideri către cititorul avizat sau nu, o modalitate prin care poetul, prozatorul sau criticul literar primesc un feed-back imediat din partea cititorului virtual. Scriitorii care dețin bloguri își asumă, firește, și o contestare atroce, având în vedere faptul că lectorul virtual, de cele mai multe ori sub masca

anonimatului, își poate manifesta reacțiile umorale, cu intenția de a aduce prejudicii de imagine omului-scriitor pe care nu-l suportă. Aceste cazuri se întâlnesc foarte rar, însă ipostaziaza tocmai felul în care agora virtuală îngăduie opiniile vehemente, în egală măsură cu cele ale e-trupurilor lingușitoare. Există și opțiunea ștergerii unui comentariu, dar cei mai mulți dintre scriitori nu o aplică, deoarece ar însemna să-și aroge statutul de instanțe care cenzurează, iar în lumea blogurilor gestul cenzurii, ca și în societatea reală, e privit ca formă de suprimare a libertății de expresie. Sunt câteva lucruri pe care un scriitor nu ar trebui să le facă pe blogul său: 1. să nu posteze texte recente, pentru că *se fură*; 2. să nu-și expună fățiș felul în care scrie, pentru că *se fură*; și 3. să nu răspundă la comment-urile injurioase, fiindcă ar fi vulnerabil. Cearta pe bloguri dintre scriitori e savuroasă, dar nici aceasta nu e recomandată, deoarece ar isca anarhia (?) în *agora* virtuală, iar scriitorii nu sunt... fotbaliști.

Blogul e o costumație alcătuită din linkuri, tastări și imagini. O carte virtuală pe care proprietarii o livrează celorlalți în mod ecologic. Blogul nu acceptă convențiile, în afară de propria sa convenție. Blogul poate fi pretutindeni, chiar dacă proprietarul lui e (pe) nicăieri. Blogul e complice motorului de căutare *Google*, chiar dacă proprietarul său e un individ dintr-un sat uitat de lume. Blogul nu poate fi distrus de *comment*-uri, la fel cum vestimentația nu e afectată de privirile dezaprobatoare ale celorlalți. Blogul e o achiziție ca oricare alta, cu diferența că acel **web log** rudimentar a devenit astăzi mai mult decât un simplu jurnal de utilizator, o adevărată construcție estetică, mai ales în cazul *bloggerilor* scriitori. În viitor, blogul va substitui nu doar cărțile de hârtie, ci va coagula comunitățile de e-trupuri în jurul unor mecanisme virtuale, care vor reprezenta casa, masa, familia, tot ceea ce este uman și posibil de virtualizat. *Blogul-heterotopie* va constitui locul de reuniune al postumanilor care trăiesc cu iluzia

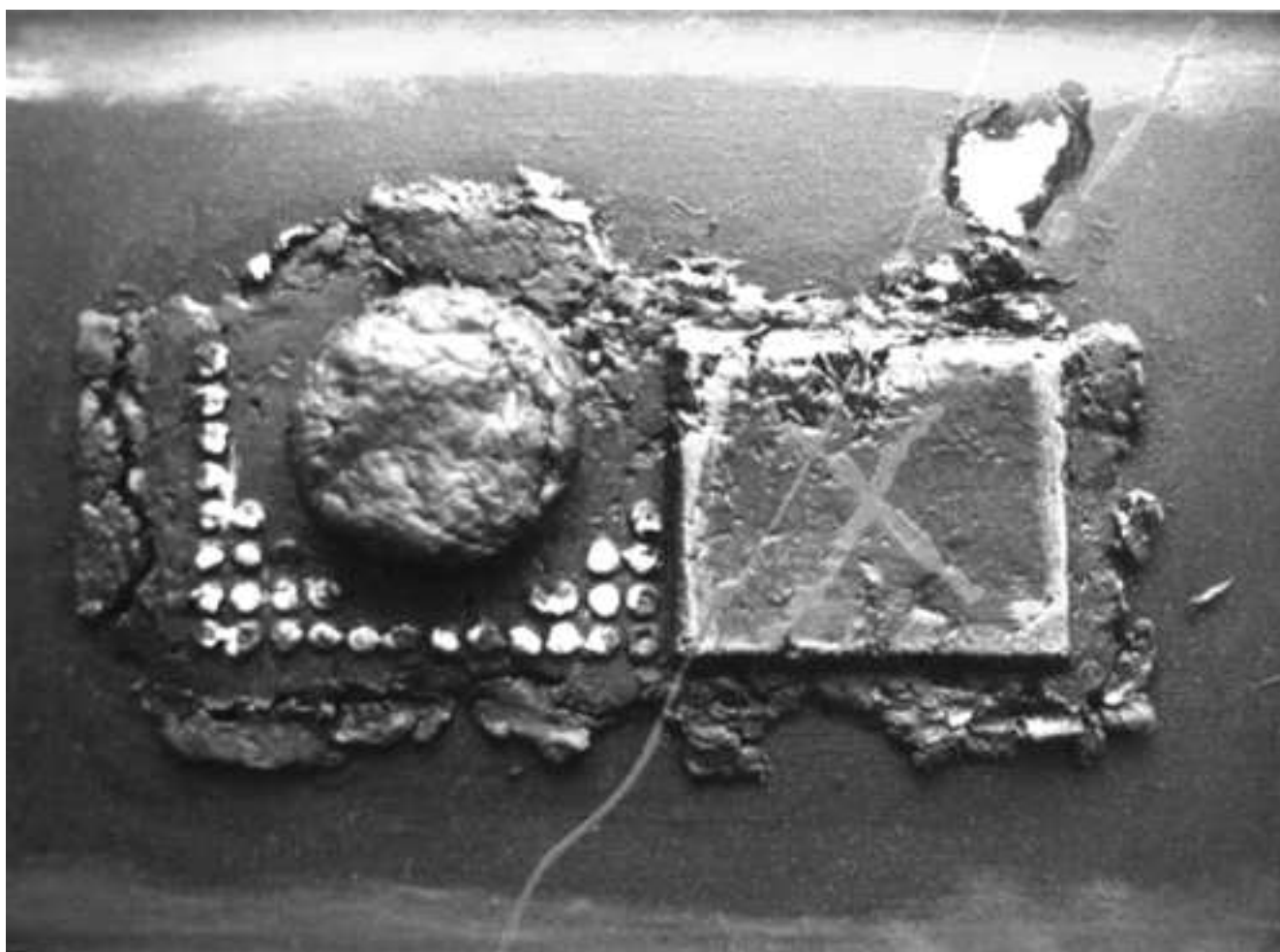
că mediul virtual le oferă ceea ce în realitate au pierdut de multă vreme. Ca agora generalizată, blogul ar fi spațiul unde e-trupul l-ar putea regăsi pe e-celălalt la fel de contaminat de perpetua disoluție a lumii în capsule de plastic. Ceea ce e o viziune prea apocaliptică, pentru a fi discutată aici! Chiar dacă se rezumă doar la principiile utilității, blogurile vor constitui mărturia unor existențe. În cartea sa, *Regele se-nclină și ucide*, Herta Müller afirma la un moment dat că *obiectele sunt ceea ce rămâne din noi după moarte*. Cred cu tărie că obiectul-blog va fi (pe lângă obiectele-cărți) ceea ce va rămâne din unii scriitori după moarte. Mai ales că obiectul-blog va putea fi accesat întotdeauna ca prezent al mărturisirii, pe când obiectele-cărți sunt doar niște rămășițe de hârtie pe care s-au transcris fantezmele și lumile imaginate, care țin întotdeauna de un trecut al scrierii. Spre exemplu, să luăm prin absurd cazul morții unui scriitor consacrat, deținător de

blog. Postările de pe blogul acestuia vor fi întrerupte prin moarte. Avatarurile care nu vor ști despre moartea scriitorului respectiv vor continua să adauge comenturi, ca și cum proprietarul blogului ar fi încă viu. Postările ar fi încadrate de un prezent continuu, chiar dacă nimeni nu ar mai răspunde comenturilor respective. Situație pe care nu am regăsi-o în cazul obiectelor-cărți ale scriitorilor respectivi. Fiindcă orice carte scrisă și publicată e o formă de moarte. O formă de supunere în fața convențiilor editoriale.

Blogul-heterotopie, ale cărui structuri generale sunt perceptibile și în mediul virtual de azi, va deveni, în sens foucaultian, spațiul în care se vor intersecta e-trupuri de toate soiurile, ca într-un mall virtual unde fiecare încearcă să-și satisfacă nevoile. Ar fi interesantă crearea unui asemenea blog heterotopic, deși nu știu câte e-trupuri ar adera la o astfel de manifestare internautică. *Blog-mallul* ar sublima funcțiile societale

și ar condamna omul la inacțiune în mediul natural. Ceea ce ar fi pe de o parte benefic, deoarece s-ar diminua tentativele (inconștiente) de distrugere a naturii. Pe de altă parte, această soluție ar conduce la uniformizarea (post)umanilor care deja nu vor mai putea fi diferențiați în viitor. Femeie sau bărbat, scriitor sau economist vor desemna, în cadrul blog-mallului același Nimeni. Un Nimeni pentru care orice avatar va fi un nimeni egal cu el însuși.

Pentru mine, ca blogger, blogul înseamnă un prilej de a-mi pregăti cititorul pentru o viitoare carte, de a-l obișnui cu anumite structuri postexpresioniste ale imaginarului meu poetic. Aproape întregul volum *Soporă*, cu care am debutat, a fost afișat înainte de publicare, doi ani la rând, pe blog, deși nu toate poemele au fost incluse ulterior în volum. Multe dintre ele au rămas suspendate în mediul virtual, devenind un soi de *e-poeme* care vor aparține pentru totdeauna doar sistemului de blogging.



Uzul cuvântului blog aduce cu sine câteva prejudecăți, mai ales când e folosit printre oameni de cultură. Cel care și-a făcut blog apare de multe ori suspect, animat de mai multe dorințe "vinovate", cum ar fi: nevoia de vizibilitate (motivul suprem al celui care își creează un blog este nevoia de a fi mai vizibil, de a compensa absența unui public); narcisismul; nevoia de a-și exhiba intimitatea experiențelor zilnice, blogul fiind un jurnal al intimității celei mai fruste; bloggerul e în căutarea faimei rapide prin puțină muncă, caută scandalul, subiecte tari, senzaționalul prin limbaj și imagini. Pentru a le demonta, e nevoie de câteva precizări și de o ancorare teoretică. Realitatea virtuală, era informațională, paradigma rețelei este în căutarea unei teorii, care are nevoie de ancorare practică, dar în momentul în care diferențiază pe baza exemplelor concrete devine vulnerabilă: pentru fiecare premisă se pot aduce contraexemple la fel de precise.

Pentru a elimina suspiciunea asupra obiectului de studiu, trebuie întâi să amintim că o teorie a blogurilor ar fi parte dintr-un domeniu mai vast, al studiilor culturale axate pe fenomenul digital/spațiul cibernetic (*cyberculture studies*), apărut și amplificat încă din anii '90, prin cercetători precum Manuel Castells, Donna Haraway sau mai recent, Geert Lovink. Studiul cultural despre internet și impactul culturii digitale asupra omului și societății își are deja subdiviziunile sale, de la studiile feministe ale spațiului digital, la studiile despre ciborg (*cyborg studies*), care teoretizează ruptura corp-minte sau problemele postumanismului/postbiologiei, ale vieții virtuale, inteligenței artificiale sau cele sociale, ale comunității digitale. Problema culturii digitale a fost însoțită adesea de narațiunea pericolului pe care le implică, de la cel al prăbușirii sistemului (Millenium Bug), la cel al crizei culturii prin sfârșitul Galaxiei Gutenberg. Nu trebuie să uităm că primul teoretician al ciber spațiului a fost un romancier, William Gibson în *Neuromancer*, unde ciber spațiul

Literaritate și „bloggerit“

Andrei Simuț

echivala cu totalitatea informației existente în lume, cu spațiul conflictelor consumate între hackeri și corporații, o "halucinație consensuală experimentată zilnic de milioane de operatori" (William Gibson, *Neuromancer*, 1984).

Legitimitatea unei teorii a blogurilor apare cu atât mai mult cu cât constatăm amploarea fenomenului social, secondat de unul cultural, în care avem o influență clară a conceptului de blog asupra vieții culturale digitale pe de o parte și asupra culturii mainstream per ansamblu pe de altă parte. Momentul de efervescență socială a blogurilor s-a produs începând cu 2004 în Occident, iar la noi în 2006-2007, etapă care s-a cam încheiat, fiind înlocuită de pasul spre un mesaj instantaneu așa cum permit rețelele tip *Facebook* sau *Twitter*, însă am rămas cu blogurile foarte bune ale scriitorilor, intelectualilor, cu rețelele literare sau blogurile revistelor (cam rare), unde se produce cultură de calitate. Dificultatea de a le studia ține de problematica distincției dintre discursurile literare, intelectuale, publicitare și de izolarea unui corpus limitat de bloguri de referință, având în vedere fluiditatea și metamorfozele

virtualului. Lovink constata în 2004 absența unei critici radicale a societății informaționale și provocarea pe care o aduce teoriei era evenimentelor în timp real, mai ales în privința ilustrării cu exemple a premiselor teoretice.

Impactul blogurilor și rețelelor literare asupra vieții culturale s-a văzut după 2006-2007, când primele au început să fie menționate în articolele scrise în reviste culturale consacrate (rubrica despre analiza blogurilor a Luciei Simona Dinescu din *Observator cultural*), când acestea și-au creat și blog, pe lângă varianta online a revistei (*Observator cultural* sau *Cultura*), iar articolele publicate în versiunea online s-au deschis comentariilor și reacțiilor publice. Luând iarăși exemplul *Observatorului cultural*, este de observat diferența față de faza anterioară a revistei, prin dinamizarea legăturii cu publicul cititor, care determină selecția celor mai interesante articole și îl forțează de multe ori pe autorul textului să intervină în discuția de forum care se creează într-o prelungire ideatică mai mult sau mai puțin adecvată articolului. Criticul este forțat să coboare din abstractul demonstrației spre un auditoriu ale cărui reacții variază de la cordialele bătăi pe umăr la ironizări inteligente sau chiar apostrofări indignate și agresive. Se pot întreprinde serioase studii sociologice pe psihologia comentatorului forumist, prea puțin îngăduitor cu autorul articolului și prea puțin dispus să îi accepte postura privilegiată de profesionist, prins în angrenajul reacțiilor extreme. Există cazuri de bloguri foarte bune de cititor care au fost închise datorită agresivității comentariilor, un exemplu fiind *Terorism de cititoare*, blog individual capabil să țină pasul și cu mulțimea aparițiilor editoriale, cu evenimentele culturale și cu cerințele criticii de întâmpinare, chiar și fără jargonul aferent. Recunoașterea fenomenului bloggeristic survine o dată cu crearea festivalurilor și competițiilor în care blogurile sunt jurizate de echipe de specialiști, care includ nume sonore ale vieții

literare și culturale (competiția *Roblogfest* e cel mai bun exemplu).

Siajul care separă lumea academică de cea a culturii alternative, numită de unii subcultură, tinde să fie transgresat, prin deschiderea multor universitari către pe nedrept blamata activitate a „bloggeritului”. Un universitar care își deschide un astfel de blog se expune multor riscuri, ieșind din spațiul academic securizat al convențiilor nescrise spre spațiul libertății totale a reacțiilor, care nu pot fi reduse la tăcere decât prin măsura extremă a excluderii opțiunii comentariilor, o măsură care răpește din farmecul interacțiunii cu un public necunoscut, specifică blogului, formă alternativă de comunicare. Departe de a reprezenta o cale facilă de afirmare, datorită aleatorului căutărilor și a unui public potențial, care se actualizează în mod imprevizibil prin vizitatori, blogul reprezintă pentru un universitar o cale de deconstruire a imaginii publice și o expunere a vulnerabilităților care dezvăluie latura umană, dincolo de postura academică protejată de afilierea la o instituție.

Intervine aici distincția necesară între blogul individual și sit-ul de autor: cel din urmă se constituie drept eșantionul reprezentativ de texte prin care un scriitor se prezintă succint publicului său potențial, și exclude atributele blogului (jurnalul, reacțiile subiective, atitudinea ireverențioasă etc). Blogul individual poate fi sau nu creat de un autor deja consacrat sau de internautul sub pseudonim (sub care se pot ascunde figuri importante ale lumii literare). De asemenea, sunt diferențe între blogul individual și blogul colectiv profesionist, (așa cum sunt „bookblog”, „town portal”, „schimb de cărți” etc), unde există un grup de bloggeri cu sarcini precise, ceea ce îl aduce de fapt în categoria revistelor exclusiv online (cum e „Linternet”), dar având un plus de libertate de exprimare, de afirmare a reacțiilor subiective (care au pătruns oricum și în stilul cronicarilor consacrați de azi). Unii bloggeri teoretizează importanța

intenției inițiale în privința asumării unui conținut anume pentru viitorul blog, care, pe măsură ce este „performat”, își modifică profilul inițial, își „pervertește” conținutul original cu cât e mai popular. Multe bloguri de scriitori au pornit ca sit-uri oficiale, și, neputându-se păstra în fixitatea descrierii unei activități, oricât de bogate, s-au deschis către jurnal, apoi către articole de atitudine sau către evenimentul cultural (este procesul traversat și de blogul subsemnatului, dar și cel al lui Lucian Teodorovici, Florin Lăzărescu sau Claudiu Komartin), după cum, raritatea postărilor amenință să reinstaureze starea statică inițială.

Se știe faptul că blogul impune un anume profil al textului postărilor, o regulă cunoscută bloggerilor este că o postare cu cât este mai scurtă cu atât e mai de succes. Un alt stadiu de pulverizare a mesajului îl aduc rețelele tip facebook și mai ales twitter (ridiculizat adesea de bloggeri). Ceea ce nu s-a studiat încă este impactul pe care îl are formatul textului tip blog asupra formelor textuale consacrate de tradiția literară, romanul fiind exclus din start din această problemă. Formatul de mică întindere agreeat de blog privilegiază astfel poezia, recenzia, citatul, fragmentul în general.

Persistă deci întrebarea: este textul de blog un tip de text aparte, având configurație formală, stilistică și ideatică aparte? (vorbim doar de textele create exclusiv pentru blog). Robert Darnton oferă un posibil răspuns pe blogul revistei *New York Review of Books*, într-un articol (*Blogging. Now and Then*) în care conturează un portret (parțial) al bloggerului ca specie de jurnalist de tabloide, în disperată căutare de subiecte mondene și gata oricând să lovească sub centură, atacând figurile mondene și liderii politici. Mesajul de blog nu reprezintă ceva inedit, ci regăsibil în articolele ziarelor de secol XVIII, unde lipseau diferențele dintre știri și reclame, iar ingredientul principal la nivel formal era paragraful, iar la nivel de conținut, anecdota, sinonim cu istoria secretă despre

conducători. Blogurile sunt, pentru Robert Darnton, agenți ai perturbării, rupturii politicii tradiționale, așa cum anecdota a jucat un rol important în colapsul Vechiului Regim. Bloggerul nu poate fi însă integrat exclusiv în nicio categorie profesională aparte, cu atât mai puțin în tipologia jurnalistului de tabloide. Bloggerul tinde să-și transgreseze aptitudinile profesionale certificate instituțional, extinzându-se și calificându-se din mers în noi domenii de competență.

Intertextualitatea se manifestă deplin prin textul blogului, înțesat de multe ori cu trimiteri spre alte texte, sit-uri, clipuri sau imagini, un text interactiv care reunește un număr enorm de alte surse și de linkuri. Textul bloggeristic poate fi considerat o nouă formă de artă, care îmbină posibilitățile tehnicii cu aptitudinile artistice ale bloggerului, valorizat în măsura în care reușește să modifice într-un mod inedit șablonul (layout-ul) paginii oferit de rețeaua în care e înscris (blogger, wordpress etc). Pe de altă parte, un blog nu poate exista prea mult în izolare, mai devreme sau mai târziu se va afla într-o comunitate mai mică sau mai mare de linkuri care împărtășesc aceleași interese, opțiuni artistice, profesie. Aceste micro-comunități își pun amprenta și asupra mesajelor postate, ideile, imaginile, știrile circulă rapid prin intermediul lor, mai departe, către ținutul vast al rețelelor mai mari. În privința vizibilității, paradoxul este că un blog poate rămâne multă vreme fără niciun vizitator, deși publicul potențial este unul uriaș.

Blogurile sunt o bună dovadă că literaritatea pură a textului poate supraviețui foarte bine și în noul context al invaziei mesajelor și textelor de altă factură, blogurile literare pot fi văzute și ca acțiune practică de subversiune a sistemului consumist, al sistemului de publicitate agresivă, de integrare textuală a imaginii, fiind și o deconstrucție necesară/subminare a isteriei mediatică (refugiate acum mai ales la TV) și politice printr-un mesaj liber de ideologie și mistificare. Un exemplu este experimentul pe 41

care l-a întreprins Liviu Antonesei pe *Voxpublica*, un portal de comentarii politice, într-un moment de maximă isterizare politică și vacarm mediatic (alegerile prezidențiale), când a decis să-și republice texte de proză sau eseuri, fără nicio legătură cu agitația politică. Lupta se dă la noi între televiziune și internet, defectele celei dintâi fiind prompt sancționate de bloggeri (lipsa de precizie a informațiilor, caracterul corporatist, manipulator, marasmul imagistic etc), care le contracarează limitările prin ironie, precizie pe arii informaționale mai restrânse, libertate net superioară a opiniilor personale (blogurile jurnalistice).

Pentru a-l face atractiv, bloggerul alege să-și literarizeze mesajul, să-l artisticizeze, ceea ce îl distinge de articolul de ziar, chiar dacă păstrează unele elemente de jurnalism, diferențiindu-l și de forme precum pamfletul (mesajul nu poate fi nici exclusiv pamfletar, trebuie să ofere și o cantitate de informație inedită) sau fragmentarismul și notația specifică jurnalului intim (din momentul postării, textul devine accesibil publicului și deschis comentariilor directe). Blogul nu se păstrează niciodată într-o stare pură, și, pătrunzând în lumea literară, se combină cu caracteristicile sit-ului de autor, fiind un excelent refugiu al textului de poezie de exemplu, poezia fiind astfel eliberată de tribulațiile procesului editorial, dobândind calea de a accesa un public interesat (numărul mic al tirajelor nu mai e un impediment). Blogurile colective sau individuale orientate spre poezie au proliferat enorm de la anunțata ei moarte ca gen cu impact pentru public (2004). Cine vrea să-și facă o imagine despre poezia ce se scrie în acest moment are din ce alege, fie dintre blogurile colective (*Hyperliteratura*, *Rocultura*, *Rețeaua literară*, *poezie.ro*, *Club literar* etc), fie din blogurile de autor (sunt prezenți majoritatea reprezentanților generației 2000, cu câteva excepții). Proza ficțională n-o duce atât de bine, fiind încurajată mai

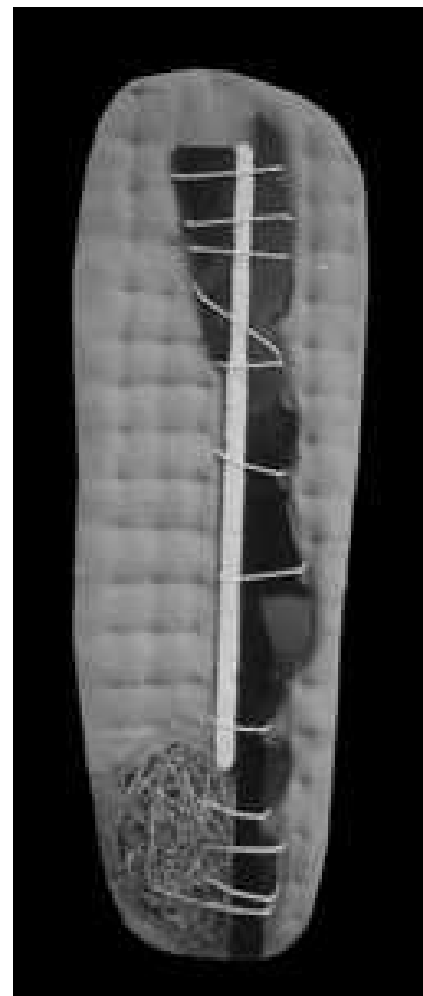
aproape deloc nuvela.

Tipologia background-ului cultural de proveniență al bloggerilor este diversă, cea mai amplă fiind categoria blogurilor jurnaliștilor de profesie, a intelectualilor care scriu despre subiectele zilei (intelectuali proveniți mai ales din rândul prozatorilor sau eseștilor) și prea puțin despre literatură. Există și cazul unor esești/prozatori care combină imperativele atitudinii civice față de probleme importante cu prezența eseului, așa cum o face Liviu Antonesei sau creându-și bloguri alternative, unul specializat pe eseuri și celălalt artistic, cultivând textul tip blog în adevăratul sens al cuvântului cum este cazul Ruxandrei Cesereanu.

Cei mai refractari la blog sunt criticii literari, din noua sau vechea generație, majoritatea refuzând să-și deschidă un blog, iar cei care acceptă, mai mult forțați de împrejurări, nu au o părere prea bună despre această activitate (Daniel Cristea Enache). Excepțiile sunt notabile: *Aberoscop* de Mihaela Ursa, un excelent exemplu de blog academic, care mediază bine între dinamismul culturii digitale și standardele universitare; Mihai Iovănel, autor principal al blogului revistei *Cultura*, dinamic și neobosit în a sancționa derapajele vieții literare, cu puternice accente pamfletare; Dan C Mihăilescu, prezent cu un site, greu încadrabil în categoria blogului. Acest spațiu oarecum liber al valorizării producției literare prin intermediul blogului a fost rapid suplinat de apariția unor bloguri colective (*Bookblog*, *Schimb de cărți*, *Mixul de cultură*, *Cititor SF*), unele exclusiv orientate spre recenzarea unui număr cât mai mare de cărți de ultimă oră, recenzare decomplexată, impresionistă și care aduce mult cu un jurnal de lectură. Blogurile individuale care merg pe tendința jurnalului de lectură sunt numeroase și unele foarte bune, e de ajuns să menționez cel puțin două: *Terorism de cititoare* și *White Noise*. Prin acestea, recenzia de carte se configurează diferit, recenzentul fiind în postura unui vorbitor care

se adresează direct auditoriului, folosind intens marcatorii oralității/vorbirii; nu se sfiește să se discursivizeze prin persoana întâi, să-și expună preferințele subiective (îmi place/nu-mi place); relatează și gesturile cotidiene care au însoțit lectura. Blogurile de cititori sunt un bun argument contra mult anunțatului sfârșit al lecturii, cantitativul fiind privilegiat uneori în dauna calității. Tot în această categorie de bloguri vom găsi o implică, dar pătimașă pledoarie pentru lectură.

Prezentul articol este totodată o încercare de reflecție pozitivă în marginea literaturii blogurilor, o încercare de a deconstrui nu doar prejudecățile care însoțesc discursul despre bloguri, ci și perspectiva pesimistă asupra culturii și literaturii (agresată de cultura digitală). Blogul nu este doar o formă alternativă de media, ci și o formă alternativă de artă, produs al noii paradigme instaurate de *world wide web*.



Până acum un an nu credeam în bloguri. Mi se părea o cantonare într-o fundătură. De ce să postezi pe un site personal, când siturile publice au rubrici diverse, care surprind și aspectele de interes particular? Apoi am început să cred prea mult în ele. Așa de mult, încât am ajuns să am patru bloguri. După care cineva m-a lămurit că lumea nu urmărește anușurile și textele răspândite pe cele patru bloguri. Lumea mă urmărește pe mine, zicea distinsul blogger consilier. Așa că am demisionat de pe trei dintre ele și m-am concentrat pe ultimul.

Da, unii au prea multe bloguri, alții nu au deloc. Mă refer mai cu seamă la persoane care au ceva de spus în spațiul public. Sumedenie de artiști, mai ales dintre cei coți, care nu au site personal. Aceștia au cam pierdut bătălia cu promovarea. În afară de cazurile în care sunt megavedete, având în spatele lor un aparat de publicitate puternic. Pe de altă parte, sunt mulți tineri care nu au absolut nimic de spus, dar care își îngrijesc blogul ca pe un cățeluș sau ca pe o păpușică.

Propoziția la ordinea zilei: fără blog nu se mai poate! Cititorii vor să interacționeze cu creatorii preferați sau să poată lua atitudine privitor la diverse teme de discuție. Blogul „încarnează” și are suplimentar funcție de forum. Transformă cititorul pasiv în cititor activ.

Propriu-zis, blogul a debutat ca jurnal. Un om a avut tupeul să-și creeze o casă virtuală în care să pună ce-l preocupă. Noutatea gestului și proșpețimea lui au făcut ca lumea să dea buzna cu comentarii în jocul dezbaterii. Dacă pe siturile literare – în fond cele mai interactive și înnoitoare în ce ține de gândire și de ficțiune – editorii ascund comentariile care nu se referă strict la textul în chestiune, pe blog nu importă atât textul ca formă, cât conținutul. Ca să dea posibilitatea membrilor să interacționeze mai larg, siturile literare au creat forumuri, unde contactele merg de la glume până la înjurături. Apoi au izbucnit feluritele forumuri tematice ori alimentate de puzderie de articole din presă. În cele din urmă, blogul

Garsoniere virtuale, ultracentral, preț fără concurență

Felix Nicolau

a concentrat toate aceste tendințe, sudând arta cu sfaturile, bârfa cu polemica.

Blogul: funcții și reglementări „etice”

O altă funcțiune interesantă a blogului a fost cea de foileton. Mai ales în cazul prozei, de exemplu, scriitorul postează un fragment dintr-o lucrare, iar fanii se pronunță: critică, laudă și solicită anumite dezvoltări. De la jurnalul de creație s-a ajuns la blogul de carte. Așa a procedat Stoian G. Bogdan, care și-a creat un blog cu numele cărții lui de poezie, *Chipurile*, unde a postat în special cronici și evenimente legate de volumul respectiv. Când fluxul de receptare al cărții s-a mai ostit, *Chipurile* a devenit un blog propriu-zis, adică mai mult legat de gândurile, ambițiile și dezamăgirile autorului.

Dar blogul nu este destinat să cuprindă creația integrală a cuiva. Scopul este ca el să funcționeze asemenea unui atelier. Aici sunt postate variantele unui text, vidoepoem, fotografii etc pentru a fi verificate de către susținători. Abia după aceea creațiile cu pricina pot fi arătate și indiferenților ori dușmanilor de pe siturile colective. Idealul oricărui blogger

ar fi ca situl personal să ajungă atât de faimos, cu sute de accesări zilnic, încât proprietarul să nu mai fie nevoit să posteze și în altă parte.

Există apoi unele „reguli” de colaborare între bloggeri. Când cineva postează un material legat de un anume blog sau site, în postare se introduce și un link spre blogul/situl cu pricina. La fel, există un blogroll unde se adaugă blogurile favorite. Pe blogspot, de pildă, urmărirea blogurilor favorite se concretizează în derularea de fragmente introductive din fiecare nouă postare de pe toate blogurile urmărite. În felul acesta, „abonatul” poate scana tot ce se întâmplă pe mai multe bloguri, citind *in extenso* doar ceea ce-l interesează.

Blogosfera – balaurul cu un milion de țeste

Astfel se constituie blogosfera, care informează, instruește și evocă prin texte, imagini, filme, muzici. Pe de altă parte, excesul de informație face ca bloggerul să risipească toate aceste date. Încă în 1972, J. L. Servan-Schreiber în *Le pouvoir d'informer*, Éd. Robert Laffont, avertiza cu privire la această risipă de informație, dar fiind prețul foarte scăzut la care aceasta poate fi obținută. Informația în sine nu mai înseamnă putere, ci modul în care se realizează *selecția* informațională.

Putem vorbi, așadar, de mai multe straturi ale blogosferei. Cel superior, în care se găsește informația valoroasă și texte de bună calitate. Cel mediu, unde comunicarea blogger/cititor, chiar dacă axată pe probleme personale, tinde spre o zonă mai largă de interes, datorită mecanismelor de ficționalizare și problematizare. Și, bineînțeles, stratul inferior – probabil cel mai extins -, în care este vorba despre pseudocomunicare, ceva la nivel de *chat yahoo messenger*. Vom avea, carevasăzică, bloguri unde dezbaterile se fac pe bază de concepte bine delimitate, unde se pot găsi excelente producții artistice. Oricum ar fi, ele trebuie să mixeze zona publică și cea privată. Fără o atare combinație, el devine ori site oficial (al unei 43

instituții, să zicem) ori oracol de liceeni (poze cu mine la mare, pisicuța mea mâncând portocale etc).

Blogosfera poate fi întrebuințată ca o trambulină. Din link în link se poate călători la infinit. Iată, de pe blogul de carte al lui Claudiu Komartin, sari pe cel al Institutului Blecher, care numai blog nu e, întrucât reflectă un eveniment cultural, apoi pe blogul lui Dan Sociu, în care traduceri literare și filmulețele sunt amestecate cu poze din spital: aici eu la reanimare, intubat după operația de pancreas. După care este inserat și un amuzant cântec al pancreasului. Blogurile complexe au mai multe pagini. Așa este cel al Ruxandrei Cesereanu, în care sunt de parcurs jurnale de călătorie, poeme, proze, considerații estetice etc. Pentru a te putea orienta pe un asemenea blog, ai nevoie de taguri, adică de etichete care conțin cuvinte cheie. Un blogger înrăit este Andrei Ruse care, datorită acestei activități, a reușit să-și promoveze romanul atât de bine, încât a epuizat tirajul fără mare ajutor din partea editurii. Strategiile de marketing au devenit mai sofisticate între timp. Acum, de exemplu, Ruse își anunță viitorul roman prin traileruri (filmulețe) în care s-a înregistrat citind sau cu amici vorbind despre viitoarea carte. Este un advertising anticipativ la un produs inexistent încă. De fapt, există, dar numai în mintea maratonistului de bloguri, ca semnal.

Blogul ca *opera aperta*

Atâta timp cât pagina de blog face distincția între text și comentarii, se poate vorbi despre o „literatură digitală tradițională”; încă nu se face pasul către hiperliteratură, unde textul are un caracter deschis. Nu mai există scriitor și comentator. Amândoi își inversează rolurile pe aceeași pagină virtuală. Nici pomeneală să se mai pună problema aprobării comentariilor de către titularul blogului. *Opera aperta* tradusă în faptă, hiperliteratura revoluționează literatura atât la nivel de formă, cât și de conținut. Pasul a

SMS și accesarea blogului de pe telefonul mobil.

Unele situri au înțeles avantajele racordării la blogosferă și pun la dispoziție o opțiune specială. Poți deveni membru al sitului cu pricina, în cadrul căruia n-ai decât să-ți construiești un blog. Acest tip de *blog încorporat* este de găsit pe rețeaua Ning, un caz în speță fiind *Rețeaua literară* a lui Gelu Vlașin. În felul acesta este posibilă existența simultană în spațiul public și în cel privat, ca și cum ai ocupa o cameră dintr-un imobil uriaș prin care, de altfel, poți hoinări după pofta inimii.

Mai sunt și situri care imită condiția blogului, care vor să fie friendly, tinerești. Așa este *bookblog*, care prezintă cărți de o manieră degajată, fără alunecarea în analize oțioase. Cei care se abonează, primesc pe email gratis toate aceste recenzii la cărți dintre cele mai diverse.

Din click în click spre inimaginabil

Românii (dar oare numai ei?) au un fel aparte de a folosi blogosfera. De pildă, de curând a fost premiat blogul lui Adrian Năstase. Am vrut să văd și eu pentru ce anume, deci am navigat din click în click până la destinație. Ce am descoperit? Un blog sărăcăcios, convențional,

lipsit de *read-appeal*. O monotonie tematică înfiorătoare, de parcă citeam desfășurătorul dezbaterilor din Parlament. Și mai rău, toate bunele intenții cetățenești vânturate acolo sunt infestate de partizanat politic. Și la fel e pe blogurile tuturor politicianilor. Nimic nu poate fi exprimat decât prin contrast cu afirmațiile altor actori politici. Mai nimic original și spectaculos în ce privește expresia și ideea.

Și totuși, cele mai accesate bloguri sunt cele nespecializate, eteroclite, dar cu o abordare superioară și dezinvolată a celor mai variate subiecte. Posesorii lor au ajuns adevărate vedete și sunt contactați de diverși organizatori de evenimente tocmai datorită forței lor mediatice. Un astfel de exemplu este blogul lui Adrian Ciubotaru, unde vastitatea zonelor de interes este combinată cu o tratare vioaie, net superioară celei din presă.

Blogul, așadar, este un releu informațional, dar și o instanță de judecată. Cred că este cea mai bună parte a lumii virtuale. Asigură în cele mai multe cazuri o comunicare reală și stimulează asumarea de opiniii. În plus, întreținerea unui apartament virtual implică responsabilitate și curajul expunerii publice. La care se adaugă un narcisism înduioșător...



Șoareci de bibliotecă și internauți

Scriitorii secolului XX sunt parcă obsedați de imaginea copleșitoare a cărților. Elias Canetti și-a imaginat în romanul său cel mai cunoscut, *Orbirea*, un savant ucis de revolta cărților, fiindcă peste el se prăbușește propria bibliotecă. Mai aproape de noi, scriitorul optzecist Ioan Groșan descrie o insulă ce se dovedește a fi o carte uriașă. Pentru cei mai mulți dintre tinerii intelectuali ai anului 2010, imaginea cărțurarului întorcând filele îngălbenite ale unei cărți masive leagată în piele este un cadru de film, o imagine la fel de îndepărtată ca aceea a lui Cristofor Columb descoperind America, o imagine ce aparține mai ales arheologiei culturale. La fel de îndepărtată în timp este și mărturia lui Cioran care evocă zilele lungi petrecute la Biblioteca Centrală Universitară pentru a-și potoli setea de cultură. Umberto Eco crede că vremea în care literatura venea spre cititor pe filele de hârtie ale cărților a apus, fiindcă viitorul este al ecranului laptopului, spațiu generos în care conviețuiesc literatura de consum și marile capodopere de la *Divina comedie* până la recentii laureați ai premiului Nobel. Cititorii pasionați sunt și buni cunoscători ai tehnologiei informatice.

La sfârșitul anilor 90 un grup de tineri a înființat societatea culturală Noesis. Fascinați de posibilitățile uriașe oferite de lumea digitală, cele mai evidente fiind costurile reduse, viteza de propagare a informației, posibilitatea rapidă de actualizare și nu în ultimul rând preferința adolescenților de atunci pentru lumea digitală, tinerii de la Noesis au editat CD-uri pe care sunt imprimate câteva din textele premiate de Uniunea scriitorilor și imagini și texte ilustrative pentru Eminescu, Caragiale și Nichita Stănescu. Scopul declarat era acela de a facilita accesul la literatura de calitate. De la acest început care părea atunci revoluționar și are azi parfumul nostalgic al oricărui pionierat, pașii au fost rapizi. Literatura contemporană nu poate fi

Noua literatură

Maria Alexe

gândită fără a lua în considerare blogosfera. Mai tineri sau mai maturi, scriitori, critici, profesori universitari sau simplii cititori cu toții trăiesc fascinația blogului.

Blogul între necesitate și modă

Blogul este un spațiu personalizat, prin care o persoană sau un grup își exprimă individualitatea în spațiul virtual. Spre deosebire de o pagină web, blogul este mult mai interactiv deoarece permite inițierea unor fire de discuție și exprimarea unor atitudini. Asemeni paginilor web este o formă de publicitate, dar în funcție de intențiile celui care îl inițiază poate deveni și un instrument de marketing, fiindcă este mult mai flexibil în comunicare și permite rularea unor materiale foarte diferite din punct de vedere al suportului și formei de exprimare. Pe blog poți sta de vorbă cu prietenii și admiratorii, poți posta fotografii de la ultima lansare de carte, filmul ultimului tău spectacol sau poți face reclamă viitoarei tale cărți, apariții, expoziții personale. Prin expansiunea blogului diferențele par să dispară. Ce importanță mai are faptul că unii locuiesc în centrul orașului,

aproape de locurile în care au loc evenimente culturale sau într-un sătuc din Munții Apuseni? Oricine poate fi la curent cu tot ce se întâmplă print-o simplă vizită în blogosferă. Nu poți veni la cenaclul tinerilor scriitori de la Muzeul literaturii? Nu e nimic poți participa la un cenaclu virtual sau poți pur și simplu să te publici pe un blog. Textul începe să circule și să stârnească comentarii.

Blogul permite comunicarea scriitorilor cu cititorii săi și accesarea rapidă a unor informații. el este și o modă și de aceea probabil, mai mult decât datorită calităților sale evidente, blogul a ajuns un accesoriu obligatoriu al oamenilor politici și al vedetelor de televiziune. Se poate spune despre aceștia că dacă pe blog nu există, atunci nu există de loc. Cu alte cuvinte nimeni nu se poate considera vedetă dacă nu are blog. Cât de mulți citesc realmente aceste bloguri este o altă problemă.

Un sondaj realizat printre studenții Universității Naționale de Arte a evidențiat faptul că aceștia nu accesează decât accidental blogurile unor vedete din showbiz sau pe cele ale politicienilor, fiind de fapt interesați de vernisaje, vânzarea-cumpărarea de materiale pentru creația artistică sau de promovarea propriilor idei și obiecte. Vizitează destul de regulat blogurile colegilor lor și se lasă prinși în discuțiile care încep acolo. Programele prin care îți poți crea singur un blog nu îți mulțumesc pentru că au o inteață puțin atrăgătoare din punct de vedere estetic.

Blogul ca sursă de informație

Acceptat sau nu, blogul a creat o literatură, este un produs comunicațional și contribuie la supraviețuirea actului lecturii. În martie 2005 este lansat Bookblog, un produs digital creat cu scopul de a deveni cel mai important site despre cărți și lectură din Internetul românesc. Potrivit opiniei celor care l-au inițiat Bookblog ar dori ca el să devină un reper pentru tinerii pasionați de lectură, un colț de online în care să se simtă acasă

cu toții și cei pasionați de lectura clasică și cei care preferă să citească direct de pe ecran. Se pot citi informații despre cărțile recent apărute, despre cele care urmează să apară și există linkuri care îl duc pe cititor spre blogurile personale ale unor scriitori. Cei care îl administrează subliniază faptul că este foarte important ca utilizatorii să înțeleagă de la început că Bookblog nu este un site ci un blog, fiindcă blogurile sunt o formă aparte de comunicare, cu anumite particularități care le diferențiază de un *we site* oșnuit. Fiind oricum altceva decât o revistă sau un ziar, blogul ne permite să ne exprimăm cât mai liber într-un mod cât mai personal. Interesant la un blog este și faptul că în afară de părerile unor oameni avizați sau cunosători, chiar dacă nu întotdeauna experți se pot citi și diferite comentarii ale unor oameni absolut obișnuiți, ceea ce face ca atmosfera să fie una relaxată și nepretențioasă.

Un blog cu caracter informativ așa cum este Bookblog își propune să ofere informații foarte diverse nu doar legate de apariția cărților, El nu înseamnă doar cărți publicate și vândute, comentarii ale unor personalități mai mult sau mai puțin carismatice la nivel digital.

El dorește să propună și alte activități care țin de aspectul interactiv al acestei forme de comunicare - cum ar fi schimbul de cărți sau ceva mult mai incitant lansarea unui nou concept cultural *book talks* prin care se dorește înlocuirea plicticoaselor lecturi publice. Mediul virtual este extrem de democratic, uneori șterge diferențele de vârstă, poziție socială sau profesională, fiindcă fiecare se poate exprima liber. E o stare specială pe care *book-talk* o promovează și o valorifică.

Blogul literaturii și literatura blognautului

Cei mai mulți dintre scriitorii importanți din Bucureștiul anului 2010 își publică operele pe situri specializate cum este de exemplu RoLiteratura, site democratic unde oricine poate fi membru dacă se înscrie cu date corecte. Există și un regulament care arată că promovarea membrilor de la un nivel la altul se face automat, dar mai ales în funcție de recomandările editorilor. Se realizează topuri ce au în vedere popularitatea, voturile membrilor și ale juriului de specialiști și fiecare top lunar are un premiu, pe secțiuni. În felul acesta ceea ce scriu nu

riscă să rămână fără ecou, prăfuit și uitat, fiindcă nimeni nu are răbdare să citească sau curiozitatea de a încerca să afle ce scrie un tânăr necunoscut. La RoLiteratura textele sunt analizate și comentate de specialiști și de cititori. Cei care sunt curioși pot citi mai mult din opera autorului favorit accesându-i blogul.

Final deschis

Literatura digitală începe să fie considerată un tip aparte de literatură ce se dezvoltă după alte reguli decât cele de până acum, se scrie și se citește în mod diferit. Întreaga societate se schimbă și literatura ca formă de expresie nu poate rămâne aceeași într-o lume atât de preocupată să se redefinească. Nu trebuie să ne mire că asistăm la schimbarea formelor de expresie. Cărțile s-au plictisit să stea singure pe rafturile unor biblioteci și spre deosebire de cele din opera lui Canetti nu s-au revoltat împotriva savantului, ci au plecat să își găsească cititorii pe blog. Un împătimit al lecturii ca Umberto Eco atrage atenția că actul lecturii așa cum era înțeles la sfârșitul mileniului este pe cale să se schimbe. Acum toate drumurile sunt deschise.



Nu sunt un cititor de bloguri. Deși am crezut aproximativ două săptămâni că aş putea administra unul. După ce l-am înființat, am postat un text (*Camil Petrescu & criza*), apoi m-am retras discret din blogosferă. Căci nu intuisem cât de cronofagă e o asemenea întreprindere. Plănuisem să public în acel spațiu comentarii despre politică & bizareri cotidiene, scurte mărturii autoficționale, critici la adresa sistemului de învățământ, adică subiecte pe care rubrica de cronică literară din *Vatra* nu mi le îngăduia. Pentru mine, blogul constituia un fel de supapă scripturală complementară, căreia, din cauza drumului egal și scurt al fiecărei zile, n-am izbutit să-i imprim funcționalitate.

Dincolo de această mărturie, cred, însă, că renunțarea la un atare proiect se datorează și unei conștiințe relativizante asupra ideii că un blog cultural chiar răspunde nevoii de *individualizare/vizibilitate*. În contrast cu cel care scrie într-o revistă tipărită, bloggerul se livrează ca imagine nu doar prin ceea ce scrie. Stilul e doar parțial omul, autoscopia obligatorie, *link*-urile recomandate, *comment*-urile oferite drept răspuns cititorilor întregind/nuanțând circumscrierea profilului. Deținătorul blogului devine un subiect-auctorial-gazdă, un latifundiar virtual ce instaurează inerent un raport de putere cu cei care se întâmplă să-i calce „moșia”. Se știe, intervențiile pe orice blog apar cu acceptul proprietarului. El poate asigura un climat de libertate a opiniilor, după cum are dreptul să și cenzureze. Firește, această autoritate nu e contestată de nimeni, întrucât raporturile sunt extra-instituționale. Ceea ce mi se pare însă problematic se leagă de identitatea culturală a celui care deține blogul. Spre deosebire de paginile personale ale diverșilor internați, blogurile culturale ar trebui să-și marcheze specificitatea/seriozitatea prin cât mai puține măști. Emiterea unor judecăți de valoare – ce pretind, totuși, o anumită rigoare, de nu chiar specializare – reclamă o poziționare ideologică/identitară asumată. Altfel, oricât de pertinente, ideile văduvite de un

People will read again!

Claudiu Turcuș

subiect (venite de nicăieri/oriunde) constituie strict marca unei subversivități fără *obiect*. Ei bine, în această zonă aş fixa și falimentul individualizării printr-un blog cultural. Întrucât, virtualitatea internetului servește culturii doar în măsura în care nu anulează sursa ideologică subiectivă a semnificației. Textele *Teroristei* (*Luciei T*) sau ale interfeței *Al doilea cititor*, de exemplu, au produs ceea ce s-ar putea numi o individualitate cu subiect ambiguu, fapt ce le afectează credibilitatea axiologică și explică emulația activă (a se citi antiuniversitară) care s-a produs în jurul lor. Pentru mulți, „plăcerea textului” (sintagma lui Roland Barthes) e înțeleasă *ad litteram*, iar un critic de meserie – spre deosebire de comentarii anonimi & celebri ai internetului – ar anula-o.

Pe de altă parte, blogurile (culturale) au marele merit de a fi vizibile. Sunt la distanță de un click, au un tiraj nelimitat și pot arhiva bibliotecă întregi. Tocmai de aceea, intelectualii care, de obicei, publică în revistă decid fie să-și deschidă un blog personal, fie să își posteze textele pe bloguri deja consacrate. Dacă aceștia nu iau în considerare blogosfera, oricum, majoritatea gazetelor dispun de

pagini electronice, iar articolele lor (în ciuda faptului că nu pot fi comentate de cititori) pot fi lecturate și *on line*. Riscul vizibilității derivă din logica simbolică a capitalismului. Contaminate de morbul jurnalistic al vizualizărilor (ce atrag reclamele/banii), până și blogurile culturale ajung uneori averse după audiență, mai degrabă decât după articole cu adevărat substanțiale. Situația se justifică, cel mai probabil, prin absența unui circuit academic/cultural semi-închis funcțional (adică un public specializat restrâns), care să confere legitimitate, chiar prestigiu autorilor, pornind de la criterii exigente (calitative), iar nu de la numărul de accesări. Neavând acest instrument de validare, articolele specializate intră în concurență cu jurnalismul cultural, într-un amestec genologic contra naturii. Problema e că cele două reclamă tipuri diferite de vizibilitate, însă – din păcate – această firească distincție nu poate fi susținută de infrastructura instituțional-cultural-mediatică autohtonă. Și până la urmă, pragmatic vorbind, ce să facă un critic/istoric/filosof/sociolog care semnează într-o foaie ce tinde către gradul zero al audienței? Se „lansează” pe blog, în speranța că cineva, acolo, îl va citi.

Aproape distopic, rezumându-mă la domeniul criticii literare, aş spune că blogurile reprezintă împlinirea unei profeții negative prin care cărțile ajung, mai degrabă, a fi exclusiv promovate, iar nu discutate sau ierarhizate. Tocmai de aceea, suportul virtual n-ar trebui valorizat în sine. E doar un instrument complementar promovării culturii, iar nu alternativă viabilă care să găzduiască dezbateri culturale. Dar adevărata profeție a entuziastului personaj din *Vanilla Sky* – „People will read again!” – nu se va împlini decât atunci când oamenii, chiar și prin intermediul blogurilor, vor ajunge la cărți.



“Hârtia suportă multe”, scria Stefan Zweig, vorbind de scrisorile Mariei Stuart către verișoara ei dragă, Elisabeta I. Dacă e așa, cu toată ironia situației, atunci pot să afirm cu cea mai mare seriozitate că internetul suportă orice. Și de aici rezidă, deopotrivă, marele farmec, dar (în cazul nostru, al literaturii de pe bloguri) și marele dezavantaj al internetului: oricine poate să scrie orice și să aibă și pretenția actului literar. Impresionant este, totuși, că practica decapitării a devenit desuetă, în timp ce scrisul nu.

Ca să epuizăm din start capitolele “poezie-naivă-pe-internet” sau “considerații-de-valoare-despre-literatură-și-viață”, citez dintr-un post al lui Mihai Pedestru, de pe blogul sau Random World (www.pjvts.wordpress.com), care se referă exact la acest gen de (dacă poate fi numită) literatură:

“Brrrrr! Se sparie gândul, vorba cronicarului. Nu toți sunt imbecili, evident. Există și câteva rarissime exemple de fărâmițe de talent, prozodic, dacă nu conceptual, dar, ca orice rarismisme, se pierd dezamăgitor în melanjul sistemic de prost gust, sărăcie lexicală și IQ aviar. Mai există, oare, nevoia (și aici mă întreb strict la nivelul publicurilor “neproducătoare”, care dau bani pe cărți) de imagine poetică? Mircea Petean, în dubla lui postură de poet și editor, spune că poezia nu se vinde, se dă. Așa să fi fost întotdeauna? Nu cred. Tinerii poeți români se sinucid. Se sinucid scriind poezie, care poezie se sinucide și ea, lăsându-se scrisă de tinerii poeți români. Cum ziceam, se sparie gândul. Poate am luat-o eu razna. Dați și domniile voastre un google, sau intrați pe poezie.ro, dacă aveți curaj... mie, personal, fenomenul mi-a devenit completamente antipatic”.

Exagerează? Nu cred. Cum spuneam, internetul suporta orice, neavând un Mare Editor (sau măcar principiul decapitării). Motivul pentru care am insistat cu citatul destul de consistent este tocmai pentru a epuiza (și aici

Text de jurnalist cinic, deschis și fără pretenții

Codruța Simina

reușește să surprindă exact dimensiunea fenomenului) subiectul pseudo-literaturii “de net”.

Și acum să trecem la lucruri serioase. Nefiind o împătimită a literaturii, ci mai degrabă a presei (subiectul începe cu știrea, se scrie la număr de semne împotriva dead-line-ului și a lăbărțării), nu pot să am pretenția că livrez nuanțe. Sau măcar adevărul. Puține bloguri scrise în limba română tratează literatura sau abordează subiecte într-un limbaj literar, și mai puține care se declară literare sunt valoroase, iar dintre acelea sunt doar câteva care au înțeles și ideea diferenței dintre hârtie și suport virtual.

Exista bloguri literare valoroase, care, așa cum menționam mai sus, respectă și o anume minimă regulă de “net”, traductibilă prin ne-pretenția de a substitui hârtia cu mediul virtual. Astfel (și asta se poate verifica și prin numărul de accesări), au succes mai mare bloggerii care nu insistă să publice cearșafuri de literatură, ci să “momească” cu texte mai scurte, dar percutante. Strict din punct de vedere literar, nu cred că blogul este cel care ar trebui să constituie suportul principal al creației, ci, mai

degrabă, să își păstreze rolul de “sol” al hârtiei. (Deși, odată cu apariția “jucăriei” Reader, problema dată s-ar putea schimba semnificativ).

Pe de altă parte, îndrăznesc să spun că puțini autori de bloguri de literatură au înțeles că, pe acest suport, contează (pentru publicul majoritar) mai puțin valoarea scrierii, cât “punerea ei în lumină”, și aici mă refer la un gen de marketing al autorului în mediul virtual. (Poți să scrii o carte genială de câteva mii de pagini: totuși, dacă vrei să o pui pe blog, încearcă pe bucățele. Cele mai consistente, cele mai “catchy”, cele mai jucașe. Te duci la un *speed-date*, nu la căsătorie, ca nuanță).

Majoritatea autorilor au tendința, uneori, de a scrie așa cum scriu pentru hârtie (lung, cu multe digresiuni, folosind termeni mai puțin cunoscuți publicului larg). Sigur, unul din argumente ar putea fi că se scrie pe nișă, dar, în același raționament, nu cred că, pe suport virtual, vreun autor literar are răbdare să citească mai mult de 3-4000 de semne dintr-un alt autor. Se poate să greșesc, și atunci mai am un argument. Cui îi este destinat blogul? Este el destinat exclusiv “amicilor” de scris și unui grup (foarte) restrâns de consumatori, sau este destinat popularizării unui anume produs?

Și aș insista asupra marketingului de autor, iar prin asta nu vreau să sugerez că e cazul să renunțăm la calitatea producției literare (pe blog sau pe hârtie), ci doar să înțelegem exact cui și în ce fel este ea adresabilă, într-un mediu și celălalt. Și aici am remarcat un amănunt: aproape niciunul dintre autorii literari români care s-au orientat și spre blog nu “se folosesc” de una din calitățile acestuia: existența feed-back-ului. Blogurile literare românești, în majoritatea lor, seamănă teribil de mult cu ceea ce aș putea numi “complexul de genialitate” al intelectualului român. Autorul nu vrea să interacționeze, el vrea să fie recunoscut ca autor de valoare,

și asta, implicit, prin forța cuvintelor sale. La o căutare, veți remarca un fapt simplu: foarte puțini autori au parte de feed-back (comentarii) într-o cantitate generoasă, consistentă. Or, tocmai acesta ar trebui să fie semnul unei "primiri" conștiente a operei, în comunitatea web. Tot profan pot să estimez că autorii care vor înțelege că hârtia merită ce-i al ei, dar și blogul la fel, vor reuși să se impună și într-un mediu și în celălalt. Pe hârtie, drept autori importanți, pe blog, drept autori populari.

Se pune apoi problema existenței genului "literaturii de blog". Este literatura (doar) apanajul hârtiei? Cuvintele, pe un alt suport, care presupune un alt stil, mai au forța? A răspunde exclusiv afirmativ la prima întrebare ar denota nu doar un anume gen de infatuare, ci și un soi de "orbire" în fața evidenței: mediul virtual tinde să se impună inclusiv la nivel stilistic. A răspunde exclusiv pozitiv la a doua întrebare este, din nou, lipsit de practică și de o nuanță de echilibru. Pe scurt,

un autor de literatură pe hârtie se poate converti și într-unul de literatură de blog cu ușurință, invers cred că e mai complicat. Dar nu exclus. Ca o notă personală, cred că n-ar fi rău să acceptăm că internetul ne forțează să revenim puțin la originile a ceea ce ar trebui să definească literatura: mai puțin "expresiile frumoase" cât definirea inspirată și atractivă a "stării". Veritabilul în fața esteticii (uneori) programate și programatice. Și de aici mai este doar un pas până la blasfemie literară: blogul *poate fi* un gen literar. Unul nou, nu neapărat perfect (ci perfectibil), dar imposibil de negat. Mai ales pentru *generation next*.

De remarcat este, totuși, popularitatea (mai mare) a unor bloguri de critică literară scrise lejer dar consistent, și care reușesc să penetreze semnificativ inclusiv mediul autorilor "pe hârtie" (vezi exemplul Luciat, www.terorista.ro). Un exemplu care arată că există apetit pentru literatură și critica ei, cu nuanțe de stil și abordare.

Revenind la întrebările de bază, naiv formulate: sunt bune blogurile literare? Auto-intitulate așa sau nu, orice formă de exprimare liberă a opiniilor și simțămintelor este, ca exercițiu, bună. Există bucăți literare geniale pe bloguri non-literare și invers. Ce face diferența între un blog literar și literatura de pe un blog? Frecvența postărilor și calitatea constantă a acestora, Internetul este genul de mediu care, în timp, se reglează ca orice alt mediu. Pe termen lung, literatura veritabilă supraviețuiește blablabului pretins creativ. Și, cum spunem, prin natura lui, internetul "eliberează", dacă se poate formula așa, și autori "non-clasici" (din bube, mucigaiuri și noroi, iscat-am...) care promit.

Fast literature as in fast food? Internetul spune da. Unele bloguri spun nu. Libertatea de exprimare și valoarea sunt întotdeauna bine venite. Cu toate acestea, prefer Gabriel Garcia Marquez pe hârtie și un blog intelectual-literar de genul soirs.wordpress.com virtual.

Fără a nega valoarea niciunuia.



Discuția noastră pleacă de la următoarea întrebare: Ce au obținut scriitorii români după 1989? Mai întâi de toate, libertate. Chiar și pentru simplu fapt că, printr-o conjuncție fericită între libertatea de expresie și libertatea deplină a opțiunii tematice, s-au recuperat temele interzise înainte de 1989, sîntem îndreptățiți să considerăm libertatea ca fiind darul obținut de scriitorii români. De aceea, nu e de mirare că mulți dintre ei apelează astăzi la ofertele avantajoase ale new-media, datorită dezvoltării internetului, ca semn al libertății.

La o primă survolare a blogurilor literare românești, se poate observa că majoritatea textelor expuse au fost sau urmează a fi publicate și în edițiile print ale unor reviste literare. În general, aceste texte (poezie, proză, recenzii, cronici de teatru, de film, de artă etc.) sînt gîndite, ca idee și formă, pentru a fi publicate în reviste. Principala rațiune pentru care sînt expuse și pe blog ține de receptor. Scriitorul urmărește ca viteza de reacție a cititorului să fie imediată, prin simpla inserare a unui comentariu la rubrica specifică. Și așa se naște dialogul, care constituie un alt scop al titularului de blog literar.

Din punct de vedere pragmatic, pentru scriitori, blogul reprezintă o carte de vizită, menită să le facă reclamă. Prin intermediul blogului, cititorul poate re-descoperi un autor, poate dialoga în mod direct cu el și, ca urmare a acestei interacțiuni, să fie convins să-i cumpere cartea/cărțile autorului respectiv. Un cititor astfel cîștigat constituie un adevărat purtător de mesaj, iar scriitorul care are parte de un asemenea de cititor se poate considera un privilegiat.

Grație libertății de exprimare, unele bloguri literare promovează polemica. Scriitorii ce administrează un astfel de blog urmăresc să genereze o confruntare de idei, care să se constituie într-o dezbatere, într-o confruntare. Articolele lor polemice au drept scop stimularea climatului literar. Atunci cînd polemica se bazează pe existența dialogului dintre protagoniști, în fața unui

O formă a libertății (ce-ar fi fost dacă...)

Mihai Lisei

avizat, cititorii asistă la un spectacol de idei. Dialectica dintre argument și contra-argument constituie deliciul acestui *duel*, la care uneori și cititorii sînt invitați să ia parte. Cînd obiectul disputei îl reprezintă ideile, polemica se transformă într-o dezbatere cu miză, cu scop. Dacă însă disputa se îndreaptă asupra persoanei și nu a ideilor, atunci polemica degenerază în diatribă sau pamflet. Din păcate, rareori întîlnim un articol care să aibă criteriile unei polemici. Motivele țin de libertatea prost înțeleasă și de orgoliile literare, care îi determină pe autorii atacurilor să refuze o comunicare reală cu cei pe care îi contrazic. Pe de altă parte, pe blogosfera românească, polemicele literare nu și au ecoul scontat. Reacțiile se opresc undeva la nivelul ideii conform căreia "vorbim împreună și ne înțelegem separat". Nimic mai mult!

Dacă, în mare parte, blogurile scriitorilor contemporani se prezintă așa cum am văzut, propunem un exercițiu de imaginație: cum ar fi arătat blogurile literare în perioada interbelică?

Printre primii care ar fi apelat la beneficiile blogului ar fi fost faimoșii membri ai Generației '27. Ei s-ar fi folosit de blogul literar, văzut ca un

progres al științei importat pe filieră franceză, pentru a-și exprima libertatea de opțiuni tematice, cît și cea de mijloace de expresie, pe care le vor fi cîștigat odată cu îndeplinirea idealurilor înaintașilor... mult mai conservatori.

Mircea Eliade, ca lider, n-ar fi ratat ocazia de a-și face cunoscute ideile virile despre tînăra generație. Din India, ar fi postat impresii, reportaje exotice și articole științifice, pe care confrății săi le-ar fi comentat la cald. Fragmente din proza fantastică (de pildă, *Domnișoara Christina*), odată apărute pe propriul blog, ar fi incendiat blogosfera literară românească și l-ar fi determinat pe Nicolae Iorga să-l califice drept un scriitor pornografic.

Un alt blogger incisiv, spumos și corosiv ar fi fost Geo Bogza. Poetul avangardist și-ar fi postat *Jurnalul de sex și Poemul invectivă*, stîrnind indignarea unei femei pudice, pe nume Academia. Pentru această *sfîntă nerușinare*, el și cu cei de-o teapă, în mod negreșit, ar fi ajuns la... Văcărești. Tot pe blog, ar fi inițiat, pe lîngă discuția despre reportaj și infiltrațiile acestuia în alte zone ale literaturii, și o dezbatere incitantă, de genul *De vorbă cu... despre blogul literar*. Dacă printre interlocutori s-ar fi aflat și Ion Minulescu, replica lui despre bloguri ar fi sunat emblematică: "Cetiți-le noaptea!"

În sprijinul teoriei sale despre sincronism, E. Lovinescu ar fi dat ca exemplu... blogul literar. G. Călinescu ar fi practicat critica literară *avant la lettre*, în timp ce arbitru elegant, l-am numit pe Pompiliu Constantinescu, ar fi selectat pentru gusturile rafinate romane și poeme, asumîndu-și, prin textele postate zilnic pe blog, condiția criticii foiletonistice și consemnînd pentru contemporani pulsul mișcării literare.

Evenimentele care s-au precipitat în lume (1933–1939), au condus ulterior la declanșarea celui de-al Doilea Război Mondial. E greu de spus în ce măsură bloggerii literari ar fi fost găsiți la post, gata să-și facă datoria, în condițiile date, însă cert este că, după 1945, lăsarea Cortinei de Fier ar fi impus restricții pentru cei din

Europa de Est. Așa cum pentru țările satelit ale URSS-ului Lumina venea de la Răsărit, și internetul e posibil să fi fost distribuit tot de aceeași sursă.

În România comunistă, blogul literar ar fi fost accesibil numai scriitorilor oficiali și... oficialităților. Pe paginile lor am fi citit aceleași texte propagandistice, existente în "Scînteia", "Scînteia tineretului" și în alte ziare și reviste de profil. Expresia lui Marin Preda s-ar fi transformat în "blogul obsedantului deceniu", iar textele publicate atunci le-am fi regăsit menționate într-un capitol special din cartea lui Marin Nițescu.

Un moment notabil, cu accente tragi-comice, s-ar fi petrecut în august 1968. După nesăbuiința conducătorului iubit de a posta pe propriul blog declarația (în principalele limbi de circulație internațională, inclusiv în rusă!) de solidaritate cu poporul cehoslovac, ca urmare a invaziei Cehoslovaciei de către trupele Pactului de la Varșovia, Moscova ar fi tăiat în mod subit accesul României la rețeaua de internet. Ca răspuns la cenzura instaurată de Moscova, Ceaușescu ar fi dat ordin să se construiască o rețea de internet proprie, în colaborare cu SUA, fapt pentru care am fi înțeles mai bine rolul vizitei lui Richard Nixon și datoriile externe ale României.

Primii care ar fi exultat la această inițiativă a lui Ceaușescu, ar fi fost scriitorii, pentru că libertatea, chiar și cu voie de la miliție, le-ar fi permis să scrie despre realitățile patriei, așa cum au și scris de altfel... Desigur, din motive tehnice (a se citi "raționalizare a resurselor"), nu toți oamenii muncii ar fi beneficiat de pe urma dezvoltării multilaterale a internetului, ci numai nomenclaturii, securiștii, militarii și... oamenii de bine, printre ei numărându-se și scriitorii.

În fiecare săptămână, lumea literară ar fi așteptat cu sufletul la gură să vadă despre cine scrie criticul popular Nicolae Manolescu, ar fi sorbit cu același interes înjurăturile lui Eugen Barbu și s-ar fi minunat de șopîrlele literare ale vreunui scriitor privilegiat. Când

Ana Blandiana și-ar fi postat Motanul Arpagic (cred că ar fi pus și o fotografie a unui motan maidanez, ca să inducă în eroare autoritățile), iar Mircea Dinescu interviul cu ziaristii străini, printr-un ordin venit de sus, miliția ar fi descins în locuințele celor doi, le-ar fi confiscat calculatoarele și ar fi pus sigiliu pe priză și pe sursa de internet...

Desigur, disidența, cîtă va fi fost, s-ar fi manifestat și ea prin aceleași mijloace subversive pe care le-a practicat în realitate, la care s-ar fi adăugat cele specifice internetului, cum ar fi, de exemplu, textul-virus, de tip troian și așa mai departe.

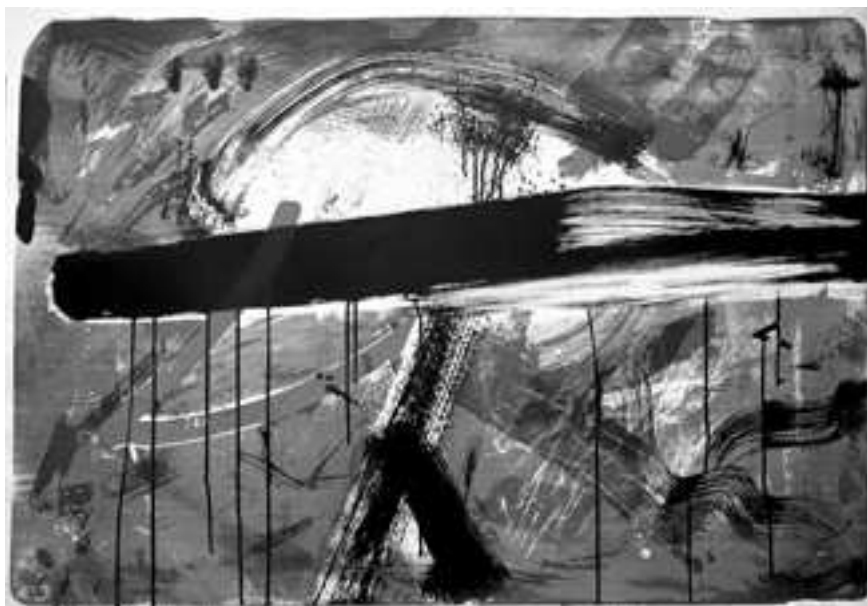
Punînd aici punct lui "ce-ar fi fost dacă...", se poate constata că și selecția propusă pentru acest exercițiu SF, ne permite să observăm că scriitorului ce își scrie textele pe propriul blog nu-i este indiferent receptorul. Aproximarea de acesta din urmă și chiar modelarea lui (a se vedea *Lector in fabula*, de Umberto Eco, în care semioticianul italian vorbește de *cititorul-model*, al cărui rol este de a actualiza textul, văzut ca "un lanț de stratageme expresive") marșează pe viziunea scriitorului, pe construcția ingenioasă a textului literar și pe natura exprimării artistice.

Așadar, nu trebuie uitat că perceperea și decodarea textului cu valențe literare se poate realiza nu numai prin rațiune, ci și prin suflet. Acest aspect îi este

cunoscut scriitorului autentic, singurul care merită să fie luat în discuție atunci cînd vorbim despre bloguri literare. Scriitorul de acest tip apreciază libertatea, se respectă pe sine și își respectă totodată cititorii. Atunci cînd este cazul, se detașează ferm de poziția lor, dar fără să-i jignească. În calitate de instanță critică, scriitorul urmărește să informeze și să formeze nu numai prin propriul exemplu, ci și prin exemplul celorlalți comilitoni (oferă liste de autori și cărți, citate, postează fotografii pe care le comentează în mod ingenios, filme artistice, muzică etc.). Actul critic se manifestă în acest caz ca un exercițiu de sinceritate, modestie și putere de discernămint în fața oglinzii, cum ar spune N. Steinhardt, "prin alții spre sine".

Întorcîndu-ne la întrebarea de la care a plecat demersul nostru, remarcăm că auto-cunoașterea promovată de scriitori pe blogurile literare este în deplină concordanță cu libertatea cîștigată, singura în măsură să iradieze lumea din interior.

NB: Discuția din jurul blogurilor literare este în fază incipientă. Următorul pas ar fi acela de a se organiza o dezbatere pe această temă, la care să participe scriitorii implicați în acest fenomen, cititorii de bloguri literare, precum și specialiștii în sociologia literaturii și în științele comunicării, mai cu seamă cunoscătorii domeniului new-media.



Acum câțiva ani am descoperit pe blogul *Floribunda* un dialog tandru, și cu haz, și serios, foarte cu vino-ncoa' între autoarea acestui jurnal on-line, prozatoarea Veronica D. Niculescu și hobbitul, adică poetul Emil Brumaru. La un moment dat, hobbitul a propus scrierea unei cărți în doi. Pe bună dreptate. Mi-am zis atunci că propunerea asta nu e vorbă-n vînt. N-a trecut mult timp și dialogurile dintre Vera și hobbit au ajuns „Diabloguri”, rubrica din „Suplimentul de cultură”. Și, mi-am mai zis eu tot citindu-le schimburile de replici, să vezi că de-aici iese o carte. În 2009 Veronica D. Niculescu și Emil Brumaru au publicat „Basmul Prințesei Repede-Repede”, unde am recunoscut câteva personaje inventate pe blogul *Floribunda*! Nu mi-am mai încăput în piele de mîndrie – am început să cred în talentele mele de ghicitoare în blogo-sferă. La scurt timp după această întîmplare, mă pomenesc, nici mai mult, nici mai puțin, că mi se solicită noudescoperitele capacități intuitive în legătură cu blogul lui Radu Vancu, *Sebastian în vis*. Fără să stau prea mult pe gînduri, pe baza antecedentelor poetului Radu Vancu, ce-i drept, m-am pus pe profețit și de data asta. Și n-am dat greș! „Sebastian în vis” de Radu Vancu e acum o carte de toată frumusețea. Îi mai trebuia doar un editor (dacă nu cumva l-a găsit între timp).

Nu se poate să vorbesc despre bloguri și să nu amintesc de una dintre slăbiciunile mele în materie de jurnale on-line: *șalul e șarpele*, unde Luiza Vasiliu scrie „cu maximă nepriecere, despre orice”, cum zice chiar ea. Nu măș mira să apară cărți semnate de Luiza Vasiliu. Pe care, habar n-am de ce, mi le închipui cam așa: nu romane, nu culegeri de poezii, de eseuri, sau de povestiri, ci niște adorabile și cît se poate de serioase texte hibride, ceva ce ar scăpa cu grație încadrărilor într-un gen anume, ceva care cam lipsește, din păcate, din literatura noastră.

Ah, și încă ceva: Luiza are, cred

Câteva întâmplări din virtualitatea imediată

Adela Greceanu

eu, cele mai mari șanse la titlul de „fiica adoptivă a tatălui fiului inexistent” (pentru nonficționari - vezi rubrica lui Radu Cosașu din *Dilema veche*, „din vieața unui extremist de centru...”).

Tot la capitolul slăbiciuni personale, se încadrează perfect și blogul *Caligraf*. Autorul lui, Alexandru, e, printre altele, un colecționar de scriitori-NU. De scriitori care nu scriu, de *bartlebi*, cum îi numește prozatorul spaniol Enrique Vila-Matas. Tot urmărindu-i blogul, am început să bănuiesc, punînd la socoteală eleganța discursului, ironia politicoasă la culme - și, uneori, cu atît mai înțepătoare -, limpezimea și frumusețea frazelor, umorul tandru, farmecul însemnărilor și comentariilor sale, că Alexandru este el însuși un *bartlebi*. De cînd s-a împrietenit cu Radu Vancu, a început un adevărat spectacol pentru mine. Le urmăresc cu enormă plăcere conversațiile în subsolurile blogurilor *Caligraf*, *Sebastian în vis*, *O carte într-o frază*, *Biographia litteraria*, *șalul e șarpele*. Aș fi încîntată să scrie împreună un soi de roman epistolar despre cum citesc ei literatură, tot un hibrid din acela imposibil de încadrat într-un gen

anume, o carte în care să apară, de pildă, acest paragraf al lui Alexandru: “Citeam și citesc despre literatură ca să-mi răspund la o întrebare rudimentară: cum scriu scriitorii? Nu mă mulțumesc cu cărțile unui scriitor, îi caut biografiile, corespondența, jurnalele, interviurile, ca să aflu cînd și cum s-au întrunit circumstanțele exacte în care a scris *Acesta e sufletul meu*, *Rașel./Rugați-vă pentru el* și toate rîndurile care mi s-au întipărit în minte. Vreau să știu ce se întîmplă în momentul precis cînd dintr-un om, o masă, un toc, o foaie de hîrtie, toate concrete, se alcătuiește un poem, de o altfel de concretete. Vreau să știu unde sînt punctele astea de trecere subtilă dinspre viață în literatură și invers. Te rog să-mi ierți retorica și metafizicile pompieristice.” Și, așa cum există autori care își caută „propriul dialect, propria Lume a Treia”, scriind „asemenea unui șoarece care își sapă vizuina”, cum spun Deleuze și Guattari (nu întîmplător citați de Caligraf!), tot așa sînt convinsă că există și cititori care-și sapă vizuina, căutîndu-și propriul dialect în felul cum citesc cărțile. Iar Alexandru, autorul blogului *Caligraf* este un asemenea cititor vizuinic.



“M-am gândit și eu, cândva, să scriu cărți. Idei aveam; chiar începusem să-mi fac însemnări. Numai că eram medic, om însurat, tată de familie” – Julian Barnes, *Papagalul lui Flaubert*)

Oamenii cu bloguri frumoase sunt un fel de scriitori mai mici, sunt și blogurile, cele deosebite și bine scrise, un fel de cărți mai mici care conțin ceva-ul care se lipește ca un magnet, care impresionează și dau dependență, un fel de dependență în timp real, atât pentru cel care scrie cât și pentru cel care citește. Așa că sigur se schimbă făptura cititului. Bine, îmi place să citesc din cărțile de hîrtie și o să citesc așa pînă la adînci bătrîneți, cărțile parcă-l conțin pe ‘scris’ în adevărata lui piele, sunt făcute și puse la cale de oameni pentru care scrisul e aproape o rațiune și nerațiune de-a trăi, un foarte important (și intens) fel de-a fi. Dar la o adică, orice om care își face blog și scrie frumos și bine înseamnă că are într-însul o spiță scriitoricească, pînă la urmă ce e scriitorul? Un om care nu Poate altfel decît Și scriind. Blogul e și el o variantă de-a scrie și de-a citi. E foarte simplu să îți faci un blog, nu e ca o excursie sau ca o cură de slăbire, un blog se face foarte ușor, pe blogspot se face în trei pași de exemplu. Și e al tău, adică e BLOGUL TĂU, locul tău, ești tu-foarte viu în spatele lui, postînd sau răspunzînd la comentarii, și poți să funcționezi zi de zi, ca jurnal, ludic, distractiv, provocînd, sau poți să acționezi într-un fel secret care te ajută pe tine în primul rînd. Orice ai face, e locul tău și numai al tău.

Îmi vine să zic că nu contează unde se scrie și cum se citește, dar dacă stau să mă gândesc mai bine există totuși o diferență, una de asumare, de statut: blogării sunt mai relaxați, mai nonșalanți, nu e o chestiune de viață și de moarte blogăritul (mai mult de viață, că unii cîștigă bani!), nu respiră blogării prin scris, pentru ei blogul e un timp liber, un fel de libertate a scrisului spontan, un

Blogul lui Flaubert

Andrada Jeniact

stimulent. Cred că aceia care scriu bine știu că scriu bine, știu că sunt talentați, și au orgoliul talentului. Ah, uite-i cum dau tîrcoale Scrisului cu postările lor tinere și nepîngărite, cum nu se lasă înstăpîniți! Dar să se bage din cap pînă-n picioare într-o carte... am impresia că n-o să dorească!

Întotdeauna mi-am închipuit că scriitorii văd “scris” peste tot, în oraș, la magazin, pe stradă, într-o călătorie, odată ce vezi că totul poate fi scris văzul se schimbă, vezi texte, vezi viața, adică nu mai ești pur și simplu în ea, ca toți ceilalți. Așa îmi închipui eu că stau lucrurile cu scriitorii. Ca scriitor ești contaminat, îți trebuie o disciplină, blogărul doar cochetează, el se apără mai puțin prin scris, și asta pentru că s-a întîmplat să-și aleagă altă Meserie, să facă altceva, să fie economist sau traducător sau programator sau profesor sau P.R. Indiferent ce ești, și unde scrii, într-un jurnal sau pe blog sau scrii cărți, scrisul te leagă de centrul tău, e o tăcere care se instalează și-n care te auzi mai bine. Scriitorul e condiționat magic de cartea sa, cartea pe care o va scrie sau pe care o tot

scrie sau pe care a scris și gata. Blogul e o joacă, e ceva veșnic neterminat, ceva care nu e dus pînă la capăt, ceva care nu te rupe în bucăți și nu te muncește pînă la epuizare, blogul e un exercițiu de scris, e o piruetă, nu un dans întreg. Dar am observat pe multe bloguri scrise foarte bine că autorul se autodepășește mereu și scrie din ce în ce mai bine, își definește tot mai bine mîna, stilul. Cu siguranță blogul se poate transforma în carte, fiindcă tot ce contează e talentul; toate acestea nu sunt decît denumiri, blog, carte, scriitor, blogăr; tot ce contează e felul în care lumile din om se varsă în cuvinte, felul în care stranietatea, durerea, veselia, nestînjeneala din om poate sta în picioare prin cuvinte. Pricepere la maxim! Talent și tehnică.

Ce-mi place mult la bloguri e funcția (somatică, simpatică?) blogroll, adică să zicem că îți place de cineva cum scrie și îi adaugi blogul în lista ta, este ca și cum i-ai cere prietenia și dacă el (sau ea!) vede (în tracker!) adresa ta - de unde îl accesezi-și îi place de tine, te adaugă la rîndul lui (sau ei!) în blogroll. E ca și cum ar zice “îh”, ca și cum ți-ar da prietenia. Și e foarte frumos așa, uneori se întîmplă mușește, nimeni nu spune nimic, se mînuiesc doar niște url-uri, se adaugă niște adrese de web, e un ritual în surdină. Sau și mai mult! Vine pe blogul tău și tu vezi (în traker!) că te-a citit, că ți-a citit blogul din scoartă în scoartă, atunci e și mai grozav. Dacă primești și-un comentariu, atunci e ditamai cadoul cu fundiță de la cineva necunoscut. O minimîndrie! Și ce-mi mai place e că poți să vezi ce sau cîți vizitatori ai, poți să îi înveți pe vizitatorii tăi, adică eu chiar am ajuns să le recunosc ip-ul multora, e grozav cînd mă gândesc că am un vizitator din Galați, unul din Oradea, cîțiva din Cluj, o tipă din Barcelona, cineva din Finlanda. Sau uneori te duci seara să verifici cîți vizitatori ai avut în ziua cu pricina și vezi că mai e cineva online, two people 53

online, și te gîndești că mai e cineva pe blogul tău, că stați amîndoi în același loc, tu scrii în liniște, vizitatorul citește în liniște. Nu e grozav?! Este! Mulți scriitori nu știu că se poate și așa, chiar să-ți cunoști cititorii, poate unii scriitori nici nu sunt interesați de cititorii lor, ei doar își împlinesc menirea, își desăvîrșesc creația și-o trimit în lume, după aia, potopul!

În concluzie: cred că adevăratele bloguri sunt mici cărți care nu s-au făcut cărți, la

fel cum poți cînta foarte bine și totuși ajungi să te faci asistentă sau să lucrezi la poștă. Așa merg lucrurile! Uite, dacă de exemplu scriitorii mei "românești" preferați (sunt 3!) nu se făceau (și) scriitori, sigur s-ar fi făcut blogări. N-ar fi fost așa de rău (pentru mine!) pentru că citesc o grămadă de bloguri și sigur aș fi dat peste blogurile lor și sigur aș fi fost foarte încîntată, revenind mereu, poate aș fi scris un comentariu sau i-aș fi adăugat în blogroll și ei ar fi știut că eu, jeniact-

cititoare, exist, și că îmi place foarte mult de ei. S-ar fi întărit existența mea, ar fi prins putere! De fapt ce voiam să spun, mă bucur foarte tare că există bloguri foarte bine scrise, pentru că fiind așa vii și online-e, am curaj să fac cu mîna, și să pornesc o legătură, să nu fiu singură în toată treaba asta cu Cititul. Cărțile mișto îți cam lasă doar varianta asta, să stai singur în fața lor. E foarte bine și așa! La fel ca și cărțile, blogurile bune sunt o stare de nesingurătațe.



M-am tot gândit. Nu știu ce să scriu. Nu sunt un cititor de bloguri specializate literar, abia dacă reușesc să citesc cărțile care contează pentru mine. În plus, în acest moment, mi se pare că expresia și proiectul numite literatura pe bloguri rămân a fi o aporie care încă nu au conciliat actul performativ al întoarcerii paginii cu reflexul automat la *scroll-down*-ului. Lectura sau, dacă vrei, cititul, înainte de a fi un act cognitiv, mi se pare a fi unul prin excelență spectacular & performativ, apropiindu-se prin exercițiu de ritualul infinit repetat, însă niciodată epuizat al gândirii sălbatice, adică de acea hermeneutică *sui generis* de care avem nevoie cu toții pentru a înțelege trecutul și a gândi prezentul și viitorul. Am încercat o dată să citesc o carte în format .pdf, o carte nu prea mare, însă captivantă. La final am rămas cu senzația de a fi terminat de citit un lung și interminabil e-mail primit, ce-i drept, de la un prieten foarte apropiat.

Am un blog pentru că mi l-a creat editura la care sunt angajat și pe care exercit un fel de schizofrenie profesională: îl folosesc în scopuri promoționale, pe de o parte, iar pe de altă parte, îmi lansez în spațiul public virtual și chestiile tipărite ici, colo. Mai postez și comunicate de presă, informații, anunțuri primite de pe la alții și pe care vreau să le popularizez. Momentan întrevăd un singur sens în soarta bloggingului literar – promovarea sau, dacă vrei, propaganda, propagarea informației în spațiul public pe bani puțini, uneori gratuit, cu încarnarea lor benefică - *sharingul*. Însă tocmai aici e buba. Oricât ar părea de paradoxal, propagarea informației în spațiul public, cu sau fără acordul publicului, însă cu totul fără contribuția lui, duce la aglomerarea producției de forme fără fond. Ca să parafrazez o mai puțin cunoscută butadă a lui Werner Hoffmann, contribuabilul trebuie să ceară socoteală. Altfel, bloggerul literar riscă să se adreseze unui partener confortabil, cu mușchiul moale pregătit pentru a-i fi

Blogging literar

Igor Mocanu

administrată doza necesară. Pe de altă parte, atunci când se ivește un partener inconfortabil, pieziș, gata să ceară socoteala, bloggerul o va lua la fugă, nu se aștepta să apară cineva în spațiul public virtual care să se comporte exact ca în cel real. În Republica Moldova de exemplu, blogosfera s-a dezvoltat ca spațiu de exprimare alternativ și de exercitare a dreptului așa-zis democratic. Până recent, acolo lucrurile stăteau exact pe dos, spațiul public real era unul virtualizat până la disoluție, o aglomerare banală de simulacre discursive, în timp ce spațiul

virtual, care părea să scape controlului puterii, îmbrăca veșmintele forului public al egalității și fraternității. Un concept precum „revoluția Twitter” și referentul său real descrie unul din aspectele acestei inversări anamorfotice, atunci când nu poate fi redus la aceeași dimensiune a PR-ului fără impozit, fără concursul contribuabilului.

Dar bloggingul capătă un sens ceva mai consistent atunci când vine vorba de propagarea imaginii ca expresie artistică. Pe blogul de artist vizual, imaginea pare să se lase „lecturată” ceva mai consistent decât textul. Blogul de artist vizual reprezintă un avantaj și din punctul de vedere al costurilor de reproducere tipărită sau expozițională. Uneori, aproape că nu mai e nici o diferență între o galerie reală, obiect arhitectural, și una virtuală. Este mai ales cazul net-artei, dar și al artelor video. Ne putem întreba, oare nu cumva bloggingul literar este și o expresie a nostalgiei textului pentru preistorie, când nu era decât imagine? Când ai în față un blog, iar pe el – un text literar, tu, ca cititor, ce faci, îl citești sau îl vizualizezi? Experimentezi o simultaneitate sau o consecuție cognitivă? Să ne bucurăm sau să ne întristăm că încercăm abia astăzi să răspundem la niște întrebări pe care și le adresase pictopoezia încă din anii '20? Poate că la vremea aceea astfel de întrebări nu-și găsiseră mediul, pe noi astăzi ne copleșesc mediile.



Mircea Martin a crezut, de-a lungul unei vieți consacrate cuvântului scris, alături de alte mari voci ale generației din care face parte (Nicolae Manolescu, Ion Pop), că acțiunea sa nu trebuie să se plaseze doar la nivelul simplei înregistrări și comentării a faptului literar, cât mai ales în direcția influențării lui directe, nemijlocite. Cronicile consacrate scriitorilor contemporani (strânse de autor în volumul *Generație și creație*, 1969) erau menite să fie o trambulină pentru afirmarea în bloc a șaizeciștilor și pentru schimbarea paradigmatelor judecării de valoare. Activitatea sa de coordonator al Cenaclului Universitas (începând cu 1983), de director al Editurii Univers (1990-2000), de fondator și președinte al Asociației Editorilor din România (1991-2000), de vicepreședinte al PEN-Clubului (1990-2000), de director al revistelor *Cuvântul* și *Euresis* depune mărturie despre o dorință de a fi mereu în arenă, de a duce o luptă fără milă „împotriva imposturii și non-valorii” (*Singura critică*, ed. II, 2006, p. 311). Spre deosebire de Adrian Marino, despre care a scris cu înțelegere încă de prin 1966, Mircea Martin nu s-a refugiat programatic într-un turn de fildeș, nu a tăiat voit punțile cu mișcarea literară „vie” și mai ales nu a refuzat seducțiile frumosului literar, deși a practicat și el adeseori *critica ideilor literare*, dând în *George Călinescu și „complexele” literaturii române* (1981) un magnific „studiu de ideologie culturală”. Un pasaj din articolul-program *Funcția criticii* (1972) ilustrează tocmai acea postură a criticului „angajat”, care – cel puțin în perioada comunistă – nu a fost lipsită de riscuri, asumate însă deschis de Mircea Martin: „Visez un critic-promotor al unei direcții distincte prin însăși autoritatea persoanei sale și prin seducția scrisului său.” (*Singura critică*, op. cit., p. 22).

Prin „autoritate” personală și prin „seducțiile” reale, incontestabile, ale scriiturii sale, Mircea Martin s-a străduit să promoveze o figură-model a criticului literar, să înțeleagă

56 specificitatea atitudinii analitice în



Mircea Martin sugestii pentru un portret

Ioan Pop-Curșeu

raport cu literatura, de aceea majoritatea cărților și studiilor publicate se înscriu în ceea ce se numește, cu un termen nu tocmai fericit, „critica criticii”. În spațiul literaturii române, Mircea Martin s-a raportat cu predilecție la modelul călinescian al „criticului-artist”, punându-i totuși în evidență contradicțiile și scăderile (*G. Călinescu și „complexele”...*). Alegerea lui Călinescu nu a reprezentat însă o respingere a contribuției lui Eugen Lovinescu, pe care M. M. o ia mereu ca termen de comparație inteligentă, când evaluează repercusiunile călinescianismului asupra mentalității românești. Toate punctele asupra cărora cei doi critici canonici din perioada interbelică au păreri divergente (specificul național, ruralismul, folclorul, miturile, latinitatea, organicitatea culturii naționale) funcționează în *G. Călinescu și „complexele”...* ca noduri gordiene de tensiune reflexivă, menite să ne reîntoarcă iar și iar la marile dezbateri care au zguduit periodic istoria românilor. În descendența lui Călinescu, Mircea Martin se ocupă și de

gândirea critică a altor autori români care au traversat dificultățile ani '60-'80: Edgar Papu, Lucian Raicu, Adrian Marino, Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu, Liviu Petrescu, Al. Călinescu etc. Investigațiile de „critica criticii” întreprinse de Mircea Martin nu s-au restrâns totuși doar la România; autorul s-a preocupat de înțelegerea intimă, profundă, a unor mari conștiințe critice ale modernității, începând cu întemeietorul Sainte-Beuve și continuând cu scientistul Brunetiere, cu „tehnicistul” Valéry, sau cu rafinatul Gaëtan Picon (*Critică și profunzime*, 1974).

Dar numele lui Mircea Martin, alături de cel al lui Ion Pop, rămâne legat de promovarea în România a scrierilor și ideilor reprezentanților a ceea ce s-a numit „Școala de la Geneva”, toți mai mult sau mai puțin marcați de fenomenologie și de cercetările revoluționare din psihanaliză în deceniul al șaptelea. Albert Béguin și-a centrat interesul pe vis, Georges Poulet a studiat metamorfozele timpului, Jean-Pierre Richard a explorat profunzimile senzațiilor, Jean Starobinski s-a preocupat de „cerneala melancoliei”, în vreme ce Marcel Raymond a plasat activitatea literară sub semnul depășirii, fie că e vorba de o depășire de sine a poetului, sau de o transcendere a limitelor obișnuite ale limbajului. În afara oricărui dogmatism, lăsându-se captivați de savorii și profunzimile textelor, pe care nu le separă niciodată de omul care le-a produs (barthesiana „moarte a autorului”, 1968, îi lasă reci), reprezentanții Școlii de la Geneva au fost modele absolute pentru Mircea Martin, în special Marcel Raymond, cu care criticul bucureștean a țesut o prietenie trainică și fertilă, dincolo de diferențe și deferente inevitabile...

Schițele de portret pe care le propune Mircea Martin pentru Marcel Raymond sunt memorabile, deoarece reușesc să surprindă atât nuanțele subtile ale personalității criticului genevez, cât și liniile directoare ale unei activități în care simțul estetic a fost mereu dublat de

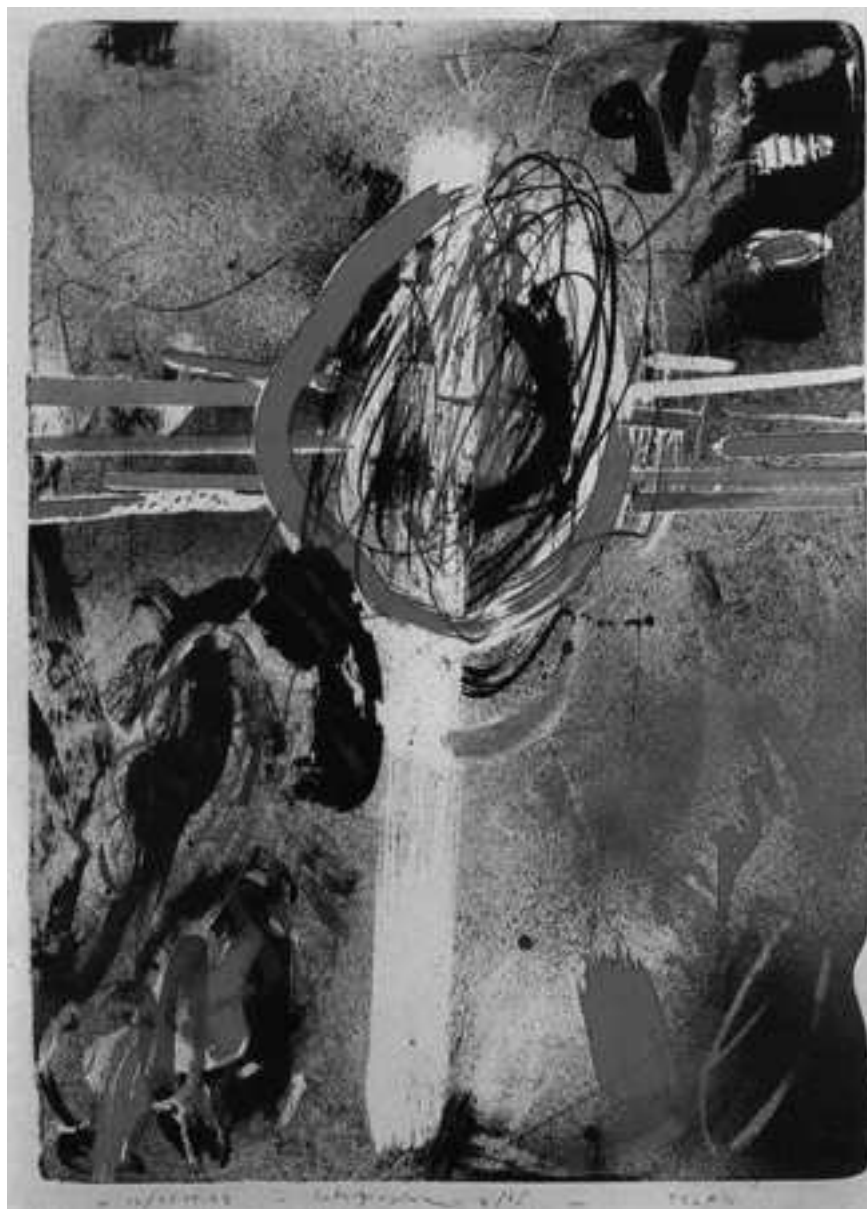
unul istoric foarte sensibil, iar judecata de valoare nu a scăpat niciodată din vedere că există o etică subsidiară a gestului exegetic. Din corpul volumului *Critică și profunzime* (p. 121) se degajă o efigie sublimă a lui Raymond, și mi se pare salutar să reactualizez rândurile următoare într-un context marcat de post-deconstructivism de tot soiul: „Întreaga activitate critică a lui Marcel Raymond e animată de o mișcare concentrică, de o tendință spre un centru spiritual spre care sunt aduse pe rând, o operă, o grupare literară sau o epocă. Idealul *omului integral* – iată steaua fixă a concepției lui – și acest ideal implică mereu o natură de re-înșușit și o istorie de re-asumat. [...] Perspectiva totalizantă adoptată asupra lumii și poeziei – exigență esențial-filozofică orientând concepția critică a lui Marcel Raymond – îl menține permanent înlăuntrul obiectului său și al valorilor umane eterne.”

Continuarea pasajului din articolul-program *Funcția criticii*, pe care am omis a o cita mai sus, precum și gravitarea continuă în jurul teoriilor genevezilor, arată că pentru Mircea Martin ideile literare au o „dicțiune” proprie, ceea ce permite și criticului să acceadă la statutul de „artist” pe care i-l făgăduia de altfel experiența călinesciană: „O direcție, fie și adecvată, poate fi compromisă de inadecvarea expresiei critice. De aceea – faceți această concesie, ori aveți această exigență – până și criticul trebuie să știe să scrie. Operație deloc mai simplă decât aceea de orientare.” (p. 23). Dar cum scrie, sau cum trebuie să scrie criticul? „Manifestul” *Dicțiunea ideilor*, care înlocuiește „postfața” volumului omonim (1981), dă câteva răspunsuri grăitoare în acest sens, la care criticii de azi merită să reflecteze.

În viziunea lui Mircea Martin, stilul nu e un simplu ornament al discursului, o cultivare a simetriilor și a efectelor facile, o supralicitare metaforică în marginea unei expunerii tranzitive, sau o sforțare a criticului de a exprima „eleganță” ce nu a putut să rostească simplu. „Efortul creator autentic”, fie că se

desfășoară pe tărâmul literaturii, fie pe al criticii, constă într-o tendință inconștientă, irepresibilă, a conținutului de a-și găsi forma care-i corespunde (*Dicțiunea...*, p. 195). Ființa umană este cu totul absorbită în acest proces complex, căci – așa cum arată Mircea Martin: „departe de a fi exclusiv o problemă de formă, stilul angajează omul, mai precis autorul în întregime” (*ibid.*). Într-o largă acoladă evolutivă, de la afirmația făcută în secolul al XVIII-lea de Buffon: *Le style, c'est l'homme même*, până la butada cêliniană arhi-cunoscută (*Je ne suis pas un homme à message ; je suis un homme à style*), în subteranele literaturii a funcționat ideea unei legături între

psiheea scriitorului și structurile discursive care individualizează un text (stilul ca fatalitate, indiferent de mesajul pe care vrei să-l exprimi). Dar, până să ajungă la personalizarea din afirmația lui Buffon („darul formulării exclusive, al expresiei irepetabile și memorabile”, *Dicțiunea...*, p. 196), un bun stil critic trebuie să respecte niște repere majore, obiective: precizie, demnitate, concentrare, organizare sistematică a argumentelor și mai ales raționalizarea iraționalului. Să ținem seama de recomandările încă actuale făcute de Mircea Martin în 1981 în așteptarea noilor producții ale unui spirit care nu a încetat niciodată să-și uimească semenii!...



A apărut recent la Editura timișoreană „Orizonturi universitare” un volum masiv din publicistica Anișoarei Odeanu, publicistică ce vede pentru întâia oară lumina tiparului în volum și de care mulți critici și istorici literari contemporani, ca să vorbim doar de elita scrisului românesc, nici nu mai știau mare lucru. Cercetarea vechilor reviste și ziare românești a devenit o ocupație cât se poate de rară, datorită lipsei de timp a criticului modern, dar și a numeroaselor formalități pe care bibliotecile le-au introdus cu privire la cercetarea fondurilor de patrimoniu. A-ți propune să faci la ora de față o ediție cuprinzând în special articole și materiale de presă este o adevărată aventură, soldată cu zeci și sute de ore de muncă în bibliotecă, cu stabilirea materialelor care vor trebui xeroxate (de scanare, ce să mai vorbesc, nu se află asemenea instrumente necesare nici în bibliotecile de rang național!), urmată apoi de trecerea textelor pe calculator, de colaționarea materialelor, de transpunerea lor în ortografia actuală și alte operațiuni de acest gen, cele mai multe păguboase și neplătite cu nimic. Ocupația de editor astăzi e rezervată fie unor case de edituri sau fundații care dispun de banii necesari acestor munci complicate și prost remunerate, fie unor nebuni împătimiți, unor liber profesioniști maniaci, care nu țin cont de aceste impedimente și iau totul pe cont propriu. Astfel de „aventurieri” literari sunt tot mai rari astăzi și atunci când îi întâlnim e de datoria noastră să-i salutăm și să-i aplaudăm pentru optimismul lor incorrigibil, pentru devoțiunea cu care slujesc cauza culturii naționale.

Între acești dezinteresați slujitori ai condeiului se află și lugojeanul Gheorghe Luchescu, autor al unor numeroase cărți închinată tradițiilor locale, cum ar fi *Lugojul cultural-artistic* (1975), *Spiritualitate lugojană* (1994), *Lugojul-vatră a unității naționale* (1994), *Traian Grozăvescu* (1995), *Spații sacre. Protopopiatul Lugoj* (2004) sau *Lugojul vatră cultural-folclorică* (2008), la care se adaugă



Publicistica Anișoarei Odeanu

Mircea Popa

un dicționar de personalități bănățene și o monografie închinată Anișoarei Odeanu, fostă la origine teză de doctorat. După încheierea și publicarea tezei, Gh. Luchescu n-a încetat o clipă să se ocupe de soarta scrisului acestei interesante scriitoare în posteritate și a descoperit recent un roman inedit al prozatoarei pe care dorește să-l valorifice editorial. Deocamdată a adunat, pentru cei care doresc să aprofundeze moștenirea literară a acestei scriitoare, articolele pe care scriitoarea le-a publicat în cotidianul „Viața” din anii 1941-1944, ziar condus de Liviu Rebreanu, și care reprezintă într-un anumit fel, ultimele apariții publicistice ale autoarei, care, după instaurarea regimului comunist, a trebuit pur și simplu să-și salveze pielea și să se ascundă într-un sat bănățean uitat de lume.

Destinul publicistic al acestei prozatoare de succes a fost trasat în linii mari de către prefațatorul ediției, Cornel Ungureanu, un vechi cunoscător al activității defunctei scriitoare. Într-un portret extrem de

exact și concis, el înregistrează aici evoluția scriitoarei, de la simpatiile de stânga care au dus-o în cercul publiciștilor de la „Adevărul literar și artistic”, unde a deținut o rubrică de modă, la „Adevărul” și la alte publicații de această orientare, spre simpatiile de dreapta, scriind la un moment dat în paginile ziarului „Țara” de la Sibiu și a altora, articole pătrunse de duhul legionar. Chiar și în aceste câteva texte din „Viața” transpare simpatia sa vizibilă pentru „arta fűhrerului” și pentru eroii care se jertfesc pe frontul de Răsărit împotriva comunismului (a deschis în coloanele publicației despre care vorbim un fel de rubrică cu „Scrisori de pe front”). Poate că noua opțiune să-i fi fost inculcată de un incident biografic nefericit, și anume legătura ei cu fiul unui demnitar important al regimului nazist, diplomatul Otto Meisner, ajuns ambasador la Tokio în timpul războiului. Iubitul ei neamț s-a dovedit însă departe de așteptările puse în el de romantica și idealista romancieră româncă, iar tribulațiile trăite alături de acest cusurgiu personaj masculin, cu ifose și aroganțe de aristocrat au fost descrise de autoare cu lux de amănunte în cel de al doilea roman al său, *Călător din noaptea de Ajun* (1937). În orice caz, mizând, ca și alți mulți intelectuali români ai epocii, pe ideologia de dreapta (miză explicabilă într-un fel și prin numeroasele opțiuni în această direcție ale curcilor literare în care se învârtea), scriitoarea a trebuit să se salveze după 1945, re-fugiindu-se într-un obscur sat bănățean, împreună cu un fost iubit, cu aceleași păcate ideologice ca și ea, doctorul Crivetz, unde cei doi au trăit cât mai izolați și mai uitați, până la 12 septembrie 1972, când prozatoarea își pune capăt zilelor. E un trist sfârșit pentru o divă de mare succes, o frumusețe adorată la vremea ei de numeroși artiști și scriitori, un fel de Madame Récamier, care își disputase gloria frivolă a succesului cu actrițe de mare talent ca Leny Caler sau Sorana Țopa.

Scriitoarea Anișoara Odeanu, pe numele ei adevărat Doina Peteanu, s-a remarcat de mică

drept un fel de „copil minune”, deoarece scria poezii de la vârsta de zece ani, era în stare să realizeze compuneri în fraze strălucite și pline de substanță, câștigând încă de pe băncile liceului o mulțime de premii la concursurile „Tinerimii române”. Înzestrată cu un talent poetic real, dotată cu un fizic extrem de atrăgător și cu o prezență intelectuală îmbietoare, ea seducea de la prima întâlnire, fiind o companie căutată și dorită de multe din condeiele de primă mână ale momentului. În garsoniera sa de studentă la Litere, puteau fi întâlniți numeroși scriitori, publiciști și artiști, Camil Petrescu fiind unul dintre preferații scriitoarei, sub tutela artistică a căruia va și debuta cu volumul de succes *Într-un cămin de domnișoare*, în 1934. De atunci, scriitoarea a căutat să se mențină în topul vieții mondene a capitalei, cu sacrificii evident în planul artei, publicând tot mai rar și, într-un anumit fel, tot mai puțin consistent, o creație literară care-și consumase destul de timpuriu fiorul original.

Publicistica literară de la „Viața” marchează, după opinia noastră, agonia acestui spirit viu și plin de sensibilitate, care e obligată acum după eșecul rebeliunii legionare din 24 ianuarie 1941, să-și caute o modalitate de existență. Salvarea i-a venit din partea lui Liviu Rebreanu, un vechi cunoscut al tatălului ei, dar poate și rugat de unii din prietenii influenți ai prozatoarei. Cert e că ea va profesa aici până la suspendarea publicației la 20 august 1944. În acel an, 1944, directorul publicației care trăia retras la Valea Mare, fiind tot mai bolnav, dădea tot mai rar pe la redacție, iar la un moment dat el trebuie să înregistreze și un act publicistic oarecum insolit, prin faptul că tânăra sa colaboratoare se arăta nemulțumită de salariul primit și cerea să i se dea o sumă ceva mai mare, la fel ca lui Dan Petrașincu, cu care se compara în prestația adusă în coloanele ziarului. Se pare că Rebreanu nu i-a satisfăcut pretențiile, cu toată aminințarea gazetarei cu demisia.

Întorcându-ne la prestația propriu-zisă a publicistei în

paginile „Vieții” rămânem, într-un fel, surprinși de bogăția și varietatea subiectelor abordate. În principal, ele ar putea fi subsumate la trei direcții de bază: 1) scriitori străini, 2) scriitori români și 3) probleme diverse de critică, literatură și istorie literară. Toate cele trei sectoare sunt slujite cu oarecare abnegație, dar, din păcate, cu o destul de firavă competență. Problemele abordate sunt tratate într-un stil gazetăresc tipic, fără aprofundări de specialitate, așa încât, prestația ei poate fi luată mai degrabă drept beneficiu de inventar sau drept opinii ale gustului comun majoritar, decât puncte de vedere consolidate, susținute de argumentele unor autori în materie. Într-o epocă în care eseismul literar era la modă și în care s-au afirmat nenumărate valori în materie, începând cu Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Mircea Vulcănescu, Arșavir Acterian, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca și atâția alții, desigur spiritul neastâmpărat și ambiția de a le călca pe urme a fost la fel de puternică, dar rezultatul în sine, luat în ansamblul lui, nu se ridică la înălțimea activității celor citați. Discuția purtată de romaniciere pe teme de literatură sau de interes general suferă de o cozerie spumoasă, înneacă într-un val de divagații parazitare sau de considerații comune, nu îndestul de îmbrăcate într-o expresivitate revelatoare. Teroarea locurilor comune răpesc acestor pagini consistența necesară luării lor în serios, a așezării lor într-o tablă de valori recunoscută. Totuși, ele pot constitui necesare puncte de vedere pentru a putea reconstitui atmosfera de idei a vremii, temele ei de discuție, frământările epocii, preferințele scriitoricești, acțiunile principale ale momentului, căutările și soluțiile oferite unor probleme care agitau societatea românească în anii războiului.

Care sunt problemele discutate de scriitoare în comentariile ei? Iată câteva dintre ele. Problema spectacolului de teatru, pentru o literatură cu caracter

național, despre traduceri, despre regionalism cultural, despre citit și despre lectură, despre filmul românesc, despre greșelile de tipar, despre „poezia inimii”, despre creație și critică, literatura ca mijloc de propagandă, elogiul tinereții, despre talent, despre expoziții, despre sinceritate în artă, reviste noi pentru o istorie a scrisului feminin, artă și disciplină, cultul mediocrității, despre povestitori și umoriști, despre scriitorii de provincie etc. Multitudinea temelor și subiectelor abordate vorbesc de la sine despre preocupările scriitoarei din această perioadă, despre pledoaria ei sinceră pentru o artă de calitate, traduceri bune, spectacole care să răspundă nivelului cultural al publicului, despre nevoia de a depăși mediocritatea și scrisul superficial. Comentatoarea e de părere că arta trebuie să aibă un specific național și că e nevoie de o stăruință colectivă pentru realizarea unei literaturi cu adevărat românești. În acest scop ea recomandă „Trăirea adâncă în românesc, nu întrebuintarea unui cadru și a unor personaje de coloratură românească”. Exemplul lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Mateiu Caragiale, Rebreanu ar trebui să stea drept îndreptar scriitorilor care vor să reprezinte literatura națională în fața străinătății. Opera de „clădire în duh românesc”, așa cum o susține și D. Caracostea în paginile „Revistei Fudațiilor Regale” este dezideratul epocii și eliberarea de influențele exterioare un corolar de urmat de către fiecare scriitor. Întoarcerea la folclor, la mitologia noastră străveche ar fi altă modalitate de a ne păstra românitatea, așa cum o arată și Ovidiu Papadima în cartea sa despre Goga „Toată partea de fantastic a acestei viziuni, cu ceea ce superficial se numește „superstiție” – și ce își are legile ei lăuntrice bine motivate –, datinile, farmecele, descântecurile, rugăciunile, marea armonie cosmică din folclorul nostru sunt atâtea puncte ce pot fi speculate și transpuse plastic. Avem o întreagă literatură fantastică, începând de la basme și sfârșind cu unele 59

nuvele ale clasicilor, ce ar putea fi transpusă în aceste scenarii.” Nu imaginea unui „românesc convențional, amabil și onorabil” trebuie să preocupe, ci sondarea în adâncime. „Noi credem, afirmă ea, că există o soluționare mult mai adecvată, pe plan spiritual, așa cum a formulat-o Malraux în *La condition humaine*. Fiecare ins își are un sens și își caută, dacă avem de-a face cu un ins cu o puternică conștiință a personalității lui, nu punctul geografic care să-i garanteze reîntregirea lui în marea armonie a lumii, punându-l în posesia tuturor posibilităților sale spirituale, ci forma de trăire sufletească ce îi corespunde”. Literatura este, în concepția ei, „cel mai sigur mijloc de cunoaștere al înseși structurii specifice a unui neam”, de unde nevoia de a depăși convenționalul, mimeticul, mediocritatea în artă, de a tinde spre durabil.

În această direcție merg și scriitorii pe care ea îi are în vedere, creatori de lumi originale, precum Saint-Exupéry, Pirandello, Dostoievski, Edgar Poe, Ch. Morgan, Malraux, Rilke, Alain Fournier, Kipling, iar dintre români Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mircea Eliade, Nichifor Crainic, Garabet Ibrăileanu etc. Interesant e că scriitorilor importanți se luptă să le ia interviuri și discuțiile sale cu Camil Petrescu, Arghezi, Blaga, Mircea Eliade se înscriu ca pagini importante de școală literară și de modalități de creație distincte. Interviurile luate de ea pot servi și ca fundal pentru a cunoaște o epocă și o individualitate literară, mediul specific în care trăiește și scrie, amănunțele privind ambianța literară a fiecărui creator făcând parte din arta reportajului ca atare. Iată o singură mostră din interviul luat lui Lucian Blaga. „Parcurg un hol cu ușile deschise spre un birou cu o vastă bibliotecă ce ascunde pereții. Apartamentul modern, mobilat cu gust. D. Blaga mă primește în ușa biroului. Pe cadranul luminos al ferestrei se desprinde o siluetă înaltă, subțire, un cap spiritualizat. D. Lucian Blaga mi-a amintit totdeauna de unele personaje din El Greco,

rafinat în linii până la nepământesc. Astfel este și chipul d-sale cu linii neregulate, care însă sunt legate într-o mare armonie de un aer pornit din interior, ce exprimă o liniște caldă și bogată, o liniște de ape mari care visează sub un cer înalt de asfințit.”

Vizitele făcute la Mircea Eliade, la Camil Petrescu, la Tudor Arghezi sau la Sextil Pușcariu ne aduc mai aproape niște oameni pe care cititorii îi cunoșteau numai din scris, dar acum ei devin ființe vii, confrăți care se mișcă și vorbesc, cucerind prin sinceritate, căldură și viață sufletească bogată. La Mircea Eliade o impresionează simplitatea și căldura cu care vorbește, sentimentul că e dominat în permanență de două tendințe contrarii, una care îl privește pe savant și omul de știință, cealaltă care ni-l arată în postura de aventurier, de explorator al unor spații și zone geografice noi. El nu surprinde, ci captivează. E o arhivă istorică, dar și un om de acțiune, un spirit al veacului.

Interviurile semnate de scriitoare sunt cele mai bune pagini ale cărții. Din paginile lor o intuim mai bine și mai exact pe Henriette Yvonne Stahl, pe Victor Ion Popa, pe Nichifor Crainic sau pe Vintilă Horia. Fără îndoială că descoperim apoi un atașament sincer și total față de meleagurile sale natale din Banatul pe care-l iubește și pe care îl venerază. Sunt multe

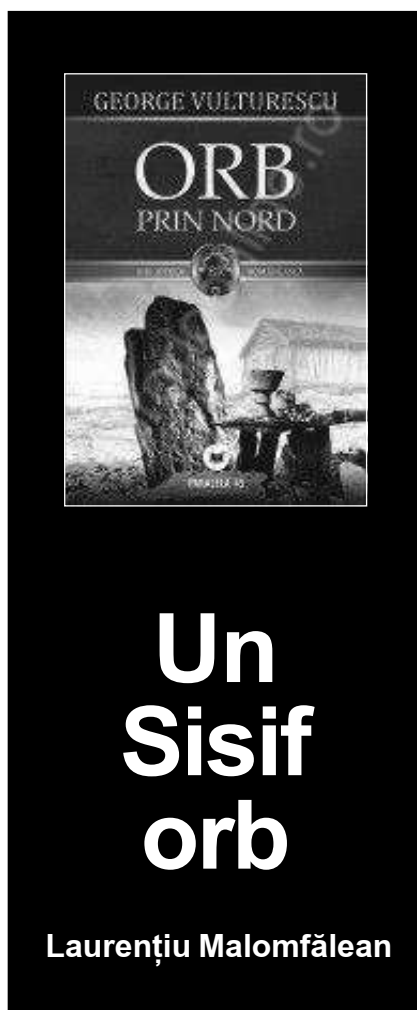
pagini aici dedicate Banatului, începând cu oamenii trecutului, precum A. C. Popovici, trecând prin pictura lui Ladea sau poezia lui Petru Sfetca. O interesează și corurile bănățene, dar și reviste-le și literatura care se scrie aici, modul în care Banatul contribuie la spiritualitatea românească. Demn de reliefat este și interesul constant pentru scriitorii din generația tânără (Vintilă Horia, Vili Beneș, Olga Caba, Radu Tudoran, M. Chirnoagă, Alice Basarab, Horia Agarici, Madelaine Andronescu și alții), la care se adaugă scriitorii provinciei, pe care îi susține constant. Îndemnul ei este spre dezmarginire, spre desprinderea de canoane și reguli închistate, visarea cu ochii deschiși, nostalgia absolutului. „Orice scriitor e un aventurier în felul lui, fiecare carte scrisă fiind un drum croit în necunoscut, și drumul va fi pe măsura curajului său. Ce cărți minunate s-ar scrie, ce lucruri surprinzătoare s-ar gândi dacă toți am avea curajul aventurii în cel mai înalt grad”. Iată, prin urmare, un îndemn și o concluzie a unei vieți risipită pe altarul artei și literaturii. Meritul lui Gh. Luchescu este acela de a-și fi asociat la realizarea acestei aventuri editoriale alți doi bănățeni de clasă, pe filologul Eugen Beltechi și pe criticul și istoricul literar Cornel Ungureanu, punând astfel într-o nouă lumină chipul unei scriitoare puțin cunoscută din acest punct de vedere.



În ultimul volum publicat (*Orb, prin Nord*, antologie de poezie 1996-2007, cuvânt-înainte de Nicolae Oprea, în loc de postfață o scrisoare de la Marcel Moreau, Editura Paralela 45, 2009), George Vulturescu ne propune o antologie tematică. Faptul se poate constata din simpla trecere în revistă a titlurilor volumelor antologate: *Tratat despre Ochiul Orb* (1996), *Gheara literei* (1998, din care poetul antologhează doar trei poeme), *Nord, și dincolo de Nord* (2001), *Stânci nuptiale* (2003), *Monograme pe Pietrele Nordului* (2005), *Alte poeme din Nord* (2007). Însoțit de o consistentă prefață semnată de Nicolae Oprea (*Poetica Nordului*) și de o postfață-scrisoare de Marcel Moreau, volumul mai cuprinde o notă bibliografică și referințe critice.

Ca orice antologie, și cea de față respiră din majoritatea porilor un aer ușor obosit. Apoi, în acest caz ansamblul poetic antologat este unitar, adică deloc evolutiv. Autorul pare să se complacă într-o formulă poetică presupus singulară, care se repetă fără scrupule. Într-adevăr, "coerența estetică a antologiei *Orb, prin Nord* demonstrează că George Vulturescu a devenit proprietarul exclusiv al unui teritoriu imaginar (cu suport real), a cărui originalitate e confirmată de expresiva mitologie a Nordului, orgolios delimitată", după cum conchide Nicolae Oprea. S-o parcurgem încă o dată, din perspectiva unei istorii literare interne; pentru că George Vulturescu poate fi înscris în trei paradigme (poetice): postromantism, expresionism (uneori cu tente suprarealiste), respectiv postmodernism / optzecism.

În primul rând, avem de-a face cu un pseudo-(ca orice neo- sau post-)romantism, asumat în cele mai mici amănunte și gesturi. O dată cu timpul, poezia lui George Vulturescu se acomodează tot mai bine acestui model, traducând o mitologie personală deloc modernistă, deloc optzecistă, ci repet, postromantică, oricât ar încerca poetul să textualizeze în gol. Preponderent anacronică, viziunea din aceste poeme nu



poate fi decât rezumată (la modul poetic): literele sunt scrise de fulgere pe pietrele Nordului; un Sisif orb își adună bulgărele de pietre, pe care-l tot rostogolește pe stâncile Muntelui; ajuns în vârf, constată că nu e nimeni acolo și, disperat, se prăbușește la poale; fiecare text e bolovanul mereu refăcut al acestui personaj. Cu alte cuvinte, George Vulturescu rescrie mereu același poem, urnindu-l cu o voluptate manieristă printre vulturii zilei și lupii instinctelor. În cheie psihanalitică, poetul își urcă muntele sinelui, pe care nu și-l mai poate atinge pentru că neantul – modernist – i l-a făcut tândări. Așadar, eului poetic (oricât de prăfuit ar fi, termenul e la el acasă aici) îi mai rămâne o singură speranță, perpetuată la infinit: "urcarea muntelui" presupune "așteptarea fulgerului", posibilă hierofanie și simbol al sinelui atins, care tâșnește, cum ar spune Jung. Oricum ar fi, metafora pietrelor însemnate de fulger e destul de

pregnantă cât să poată salva demersul postromantic al autorului. Dar acesta nu se oprește aici; în completarea mitologiei *fin de siècle* survine un decadentism de crâșmă, tipic ardelenesc, adică minor; adică fals. Poetul încearcă să fie blestemat, însă nu e nimeni care să-l blesteme. Decât el însuși.

În ce privește poetica expresionistă, câteva cuvinte și mai multe citate. George Vulturescu manifestă o predilecție deosebită pentru elementarul solid ("nămolurile", "pietrele". "stâncile" sau "gheața"), detestă "cubul de beton al orașului", preferă satul care nu mai există, duce la extrem un imaginar negativ ("Ochiul Orb e obscur / ca un sex / al neantului.") și lansează strigăte în beznă: "Ochiul orb este acolo: impenetrabil, / nu cheamă, nu strigă. // Tremuri. El este deasupra, la dreapta, la stânga, / este împrejurul tău / ești și tu o parte din el / o parte cu care neantul lucrează / atacă, se infiltrează în oameni // simți cum îl hrănim în nopți singuratică / a crescut enorm / pe excrementele fricii noastre, / pe coșmare, pe strigăte, Ochiul orb / răsare deasupra noastră / ca un nufăr negru". Dar autoscopia cade mereu în autofascinație și automanierism: "Astfel îi văd pe poeții din Nord. O energie / neagră a cuvintelor îi împinge pe străzi și-n / cafenele. Sunt poeții unui singur vers." În genul "mâna care scrie e totuna cu mâna de pe cuțit". Iar dacă poetul se vrea și orb, avem un vizionarism oedipian destul de complex.

Unele poeme debutează suprarealist (*În frigul nopții vine o pasăre cu aripile în flăcări / și își așază ghearele pe creierul meu.*) pentru a sfârși metatextual (*Nordul este o / carte pe care tocmai o corectezi, îi adaugi / detalii, îi înlătură contrafacerele...*). Apoi, să menționăm livrescul, încercătura de nume și citate semnificativ-intruzive: de la Confucius la Toma d'Aquino, de la William Blake la Paul Celan, de la van Gogh la Bachelard; exemplul cel mai demonstrativ este poemul *Stânci nuptiale – literele*, în care poetul își 61

paradează favoriții: maestrul zen Dogen, Doamna de Recamier, Nietzsche, Rilke, Trakl, Blanchot & Saul Bellow. Excesul de zel este cel puțin zelos. În contrast, autorul practică un lirism antisubiectiv inspirat: *sunt personaje în poemele / mele pentru că nu le vreau niște sicrie / în care să nu se afle nimic între cele patru / scânduri*; acești anonimi scoși din anonimatul (ul sinelui) sunt tot atâtea măști auctoriale, care camuflează un vid interior imsuportabil. Împreună cu (inter)textualismul, autoreferențialitatea și livrescul, trăsătura de mai sus arată că

poezia lui George Vulturescu ține (și) de postmodernismul nostru optzecist.

Însă poetul nostru vrea să fie și contemporan. Există o furie gratuită cu totul la adresa "poetaștrilor" de azi (expresia nu e folosită, preferându-i-se una mai originală: *Midași de budoar*). Sarcasmul vine de pe niște poziții revanșarde, nostalgic-ironice: *Numai nătângii pot crede că biografia / noastră de pe Calea Victoriei este mai potrivită / pentru poeme decât târâșul șarpelui pe / pietrele Nordului. Sau: Nu mai există inspirație. Există doar poeți / conectați: la rețea, la*

bibliografii. Ca și câinii legați în lanțuri, / ei nu se pot smulge din serie... / Oglinda plimbată de Balzac [oare?] de-a / lungul drumului este ecranul calculatorului...

În concluzie, poemele antologate cer foarte mult o (privire) critică psihanalitică, pe care am schițat-o. Problema e că selecția lor a fost prea generoasă, că poetul pare hotărât să-și tematizeze în continuare geografia simbolică, să se caute prin nordul său propriu. Să sperăm că se va găsi. Deși de relativ mare cantitate, poezia lui George Vulturescu rămâne de relativ bună calitate.



Anul centenarului Ionesco (1909) a fost marcat în Franța, printre alte evenimente, de apariția unei importante biografii a scriitorului. A apărut la Editura Flammarion, - un masiv volum de șase sute de pagini. André Le Gall, autorul ei, nu e la prima experiență de acest gen. A mai publicat „vieți” asemănătoare, - *Pascal*, în anul 2000, și *Racine*, în 2004, sub emblema aceleiași edituri, după ce consacrase alte studii lui Corneille și teatrului francez din secolul XX. Este și autor dramatic și romancier. Pe deasupra, după cum am aflat direct de la d-sa, are și o experiență de jurist de vreo trei decenii, fapt ce nu e, desigur, fără importanță în explicarea pasiunii pentru document și, mai ales, pentru „instruirea” exactă, sistematică, a fiecărui „dosar” cercetat. Acest scrupul documentar scutește, astfel discursul critic de orice accent pasional, polemic, menținându-l în limitele unei obiectivități programatice.

Lucrul se vede imediat și în biografia ionesciană, unde firul vieții scriitorului e urmărit pas cu pas, cu o atenție mereu curioasă, cu particularitatea – importantă – că faptul înregistrat în tot soiul de „acte” oficiale este în permanență confruntat cu răsfrângerile lui în operă, într-o mișcare de du-te-vino ce conferă paginii un ritm alert și întreține trează, sub continue provocări, și atenția cititorului. Nu-i vorba, o mare parte din opera lui Eugène Ionesco se pretează admirabil la o asemenea formulă, fiind înțesată de trimiteri la faptul trăit, cu reveniri în variante multiple ce pot sugera tot atâtea trepte ale transfigurării artistice. Dar, scriind și el piese de teatru, André Le Gall nu-și refuză nici aici plăcerea înscenării, căci introduce de la prima pagină trei personaje fictive: un „orator” care se vrea un soi de voce obiectivă, chemată să provoace la interpretare, însă întemeindu-se pe date obiectiv controlabile; alta, a unui „intervenent exérier”, autodefinită ca „vocea rechizitoriului”, tentată să pună

Ionesco într-o nouă antologie

Ion Pop

orice informație și comentariu sub semnul întrebării; în fine, vocea lui Ionesco însuși, care se justifică, împrumutând scrierilor sale pasaje semnificative.

Unghiurile de lectură apar astfel diversificate, în principiu, triada comentatoare reapare din loc în loc pe parcurs, fără ca procedeul să modeleze rigid construcția lecturii. Căci accentul cade, cum e și firesc, pe opinia biografului și criticului literar exprimată ca atare și care realizează cercetarea detaliată a traseului existențial al lui Ionesco. Acest discurs interpretant nu e lăsat, totuși, în deplină libertate și independență, fiind conceput în mod consecvent ca discurs însoțitor pentru consistentele referințe și împrumuturi textuale din opera propriu-zisă – și invers. Este tocmai ceea ce asigură, cum spuneam, o particulară densitate acestei cărți în care prezența omului Ionesco se contopește, aproape, cu aceea a scrisului său. Este, implicit, un mod de argumenta în favoarea comunicării capilare dintre viață și operă („interdependența dintre viața, fie trăită, fie visată, și scris”), de a pune în evidență câteva dintre obsesiile mari ale scriitorului care unifică viziunea, nu fără a-i sublinia dinamica intrinsecă, în jocul neistovit dintre realitate și variantele sale fictive, cu „contraziceri” inerente, aproximări, ajustări, omisiuni ori

adaosuri semnificative. Căci-se scrie într-un loc – Ionesco „trebuie citit, dar cu o lupă destul de puternică pentru a discerne transpunerea, reconstituirea, decalajul, afabulația”, la un scriitor care s-a definit expresiv, cumva paradoxal, ca „martor absolut obiectiv al subiectivității (sale)”.

Se înțelege că biografia ionesciană urmează firul calendaristic, începând cu secvența românească a copilăriei și tinereții. Primele aproape două sute cincizeci de pagini sunt dedicate acestei epoci. Cum era de așteptat, o mare atenție e acordată relației cu părinții, cu deja cunoscuta respingere, resentimentară, a tatălui (un „traumatism inaugural”), idealizarea figurii materne ca victimă a unui soț care o abandonează foarte devreme și emblemă, mai apoi, a restaurării unei armonii cvasiparadisice cu lumea, în spațiul bucolic francez de la Chapelle Anthénaise. E o focalizare deplin justificată dacă avem în vedere consecințele însemnate asupra unai mari părți a scrisului lui Ionesco. Criticul are însă grijă să precizeze că „ceea ce merită să fie scrutat este legătura autorului cu opera sa... Secretele de familie nu interesează decât în măsura în care sunt secrete de fabricație. Celelalte pot rămâne în sânul familiilor”.

Despre perioada românească, biograful s-a documentat foarte serios, – avea la dispoziție cercetări deja consistente, precum cele ale lui Gelu Ionescu, Ecaterina Cleynen-Serghiev și, mai ales, revelatoarea investigație a Martei Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, la care se fac unele trimiteri (care ar fi putut fi, ce-i drept, mai numeroase, avându-se în vedere cantitatea și calitatea informației și a gloselor de care se folosește cu evident profit André Le Gall). E păcat și că autorul monografiei n-a mai apucat să citească substanțialele contribuții ale unui Matei Călinescu – *Ionesco, Recherches identitaires*, apărută la Paris în 2005, ori *Tânărul* 63

Eugen Ionescu, al lui Eugen Simion (2006). În primul rând pe baza gloselor românești a putut cercetătorul francez să-l situeze – și o face foarte bine – pe tânărul Eugen Ionescu în contextul socio-cultural local, din care se reține mai tot ce este cu adevărat esențial pentru conturarea personalității viitorului dramaturg, privit în legătură cu tânăra generație a anilor '30, angajat în dialogul de idei adesea tensionat al vremii, cu detașări semnificativ-critice, elocvente pentru independența de spirit a nonconformistului aflat în răspăr cu o bună parte a congenerilor săi fascinați de ideologiile totalitare. Foarte nuanțat analizate sunt împrejurările în care Ionescu a fost trimis ca atașat cultural pe lângă guvernul generalului Pétain de la Vichy, moment ce se preta la tot soiul de interpretări tendențioase dacă faptele reale n-ar fi fost explicate exigent și cu bună credință, ca și celălalt moment complex în dificultățile apărute cu noul regim din țară, în urma publicării în *Viața românească* din 1946 a opiniilor sale despre armata română, soldate cu o condamnare gravă, ce i-a decis, de fapt, destinul uman și scriitoricesc. Sunt analize și reflecții ce pun capăt definitiv unor speculații și opinii tendențioase, dintre care cele mai stridente au fost, desigur, ale Alexandrei Laignel Lavastine, cu interpretările abuzive, false în fond, ale relațiilor lui Eugen Ionescu cu prietenii ca Mircea Eliade și Emil Cioran.

În ansamblul său, perioada românească a biografiei lui Eugen Ionescu e bine acoperită din punct de vedere documentar, atât la nivelul conturării contextului socio-cultural cât și al poziționării scriitorului între aceste repere. Publicistica sa, versurile din *Elegii despre ființe mici*, dar mai ales reflecțiile din *Nu* (1934) sunt comentate pertinent și reușesc să ofere un portret foarte sugestiv și deplin creditabil al personalității în formare, dar și al *personajului*

sale identitare, de interogația permanentă, relativizantă și foarte lucidă asupra vremii sale și îndeosebi în climatul ideologico-literar în care s-a înscris „tânăra generație” a anilor '30, printre protagoniștii căreia Ionescu s-a situat. Asemenea pagini dau, în felul lor, un răspuns limpede chestiunii legate de apartenența literar-spirituală a lui Ionescu la literatura română, în mod surprinzător contestată în ultima vreme de chiar fiica scriitorului. Reiese convingător că, dincolo de frământările mărturisite de Ionescu însuși privitor la aceste probleme, etapa românească a fost esențială pentru pregătirea celei franceze, care urma să-i aducă celebritatea universală. Nu se omit trăsăturile comune, ce țin de unitatea, tensionată în contradicțiile sale, a personalității întregi a lui Eugène Ionescu. Nu se trece peste antecedentele semnificative, înregistrate în spațiul cultural românesc, ale „teatrului absurdului”, prin *Englezește fără profesor*, primă variantă a *Cântăreței chele*; sunt comentate nuanțat opiniile scriitorului despre relațiile sale cu literatura română, contradictorii și ele.

Larg desfășurată este și harta operei dramatice și a reflecției lui Ionescu despre teatru și despre lume (în jurnalele și publicistica sa), de la consemnarea principalelor repere ale carierei sale franceze deloc facile, cu sublinierea spiritului de independență foarte marcat față de *doxa* zilei. Este pusă în relief, astfel, „disidența lui Ionescu în raport cu marea curent al teatrului angajat, al teatrului brechtian, care face figură de normă ideologică și culturală”, atitudinile foarte nuanțate, cu adeviziuni și rezerve, față de avangarda momentului. Opiniile frecvent opuse părerilor generale și modelor zilei, atât în privința literaturii și artei cât și pe planul reflecției politice și civice, considerate în epocă „reacționare” de către o stângă pariziană marcată de dogmatism și conformism ideologic, apar

confirmate în cele din urmă chiar de evoluția istoriei recente.

Consistente sunt și ultimele capitole – *Apoteoza lui Eugène Ionescu și Bérenger în piață*, unde sunt comentate deopotrivă succesele ultime și polemicile, angoasele metafizice ca și angajările civice al scriitorului – acestea din urmă privind și evenimentele românești din decembrie 1989. O frază semnificativă dinspre finalul cărții se referă, cumva concluziv, la legăturile lui Ionescu cu România: „Oricât de tumultuoase au fost relațiile sale cu patria Tatălui, el nu e străin de acel spirit de autoderiziune, de acea indiferență față de principiul noncontradicției, de acea capacitate de adaptare la teren și de acel curaj de care supușii români au trebuie să dea dovadă de-a-a lungul istoriei lor.”

Sinteză complexă asupra biografiei lui Ionescu, construită, cum am spus, în comunicare organică cu opera pe care a nutrit-o substanțial, impunătoare carte a lui André Le Gall este, fără îndoială, cea mai cuprinzătoare cercetare asupra personalității marelui scriitor româno-francez, unul foarte uman în speranțele și marile sale neliniști, în curajul și îndoielile sale. Ea datorează, desigur, mult și demersurilor de lectură precedente, dar îmbogățește substanțial „dosarul” ionescian, mai ales pe latura corespondențelor dintre viața și scrisul său, printr-o documentare ce tinde spre exhaustiv și într-un discurs critic deloc rigid-academic; dimpotrivă, biograful-dramaturg găsește mijloacele cele mai potrivite pentru o punere în scenă atractivă și antrenantă a datului existențial și a răsfrângerilor lui în opera de ficțiune. Traducerea în „țara tatălui” lui Ionescu a acestei importante cărți ar fi, în consecință, de dorit, cât mai curând.

Apărută la Brumar (în condiții grafice care ar face cinste și unei edituri mai mari), antologia de versuri *Omul Decor*, aparținând lui Gelu Vlașin, a constituit, după câte se pare, una din prezențele notabile pe «piața românească de poezie», ajungând în topul *Cărțile Anului* pe 2009. Demersul care stă la baza acestei (re)publicări este unul binevenit pentru mai tinerii cititori, care, dând din întâmplare peste manifestul deprimist, ar dori să experimenteze și acest gen de poezie, dar și pentru nostalgiei ori uceniciei (câți pot să mai fie și ei) scenei literare în cauză.

Volumele întrunite în această antologie - *Tratat de psihiatrie*, *Poemul turn*, *Atac de panică* și *Ultima suflare* - reprezintă un caz de maturizare poetică (poate ar suna mai bine *coming of age*) pornind de la încorsetările unui manifest/pretext, suportând cu o oarecare îndârjire consecințele sale chiar dincolo de limita de viață convenită, pentru a ajunge în cele din urmă la o acceptare - fără cărje teoretice - a unei vocații inițiale. Sursa comună a sentimentului pe care ți-l trezesc aceste volume (pentru că există o egalitate cu sine - recunoscută de altfel și de critici - a poeziei lui Gelu Vlașin - dincolo de schimbările stilistice sau - mai puțin - tematice) ar putea fi detectată în fragmente programatice de genul: «Depri-mismul propune conceptul minimal de abordare a unei realități dificile/ dinamice/dureroase, care își supune individualul prin absorbție. Această critică a formei apreciază forma prin raportare la obstacolele antifor-male învinse, deci prin raportare la elementele anestetice reale transformate în materiale ale imaginației estetice.» Însă cu toată intenția sa «de a depăși sfera liricului tradițional și de a include în conceptul de metaforă toate transferurile complete de termeni și de structuri vizionare, demonstrând că elementul negării tradiționalismului este un argument pentru credința *ad litteram* în capacitatea mitică a cuvântului poetic de a-și conține propria semnificație», poezia prezentă în această antologie plonjează încă și mai aproape de rădăcinile a

Omul (care se ghicește prin) decor

Suzana Lungu

cea ce contestă - mă refer aici la formule grafice (spațierea ca modalitate de expresie poetică) și lirice (invazia cotidianului versus finețea unei observații întâmplătoare, *stream of consciousness*, utilizarea culorilor, uneori rimele nonsensicale) consacrate de avangarde demult intrate în manual.

Care ar fi atunci noutatea poeziei despre care vorbim? Răspunsul ni-l oferă, bineînțeles, tot autorul - e tocmai această «suferință poetică», această «trăire» despre care se vorbește, cu alte cuvinte, nota personală. După cum puncta și Paul Cernat în recenzia sa la primul volum inclus aici, formula pentru care optează Gelu Vlașin este una «biografist-minimalistă postmodernă». Poetul manipulează această materie brută personală (cum ar zice Nicolae Manolescu, «realitatea cu site, internet, web, cielo, joyce, lauren blanc, jacuzzi și telenovele») și o reorganizează din perspectiva unui personaj care se confundă treptat cu recuzita, ale cărui zvâcniri de memorie sunt singurele răbufniri de revoltă în fața materiei covârșitoare - acesta ar fi *omul decor*. Gadgeturile și toposurile pomenite într-unele din aceste poezii și-au pomit deja cursa spre desuet și culoare locală, rămâne emoția sau, pentru a-l cita iarăși pe Paul Cernat, rămân acele «instantanee biografice voalate impresionist, amestec de «stanțe burgheze» sui-generis și blues soft».

Pe măsură ce trecem dintr-un volum în altul însă, nota personală

devine tot mai pregnantă, iar poezia se debarasează de balastul obiectelor și locațiilor *în trend*, în vreme ce cumintirea formulei de spațiere (excepție mai face *Atac de panică*) reduce senzația de derapaj afectiv și al memoriei pe care se mizase la început. *Tratat de psihiatrie* ar putea stârni cititorului (cu un simț al umorului ceva mai viu) o înduioșare amuzată pentru atâta consecvență din partea unui poet (mai întâi vin - invers numerotate - poeziile depresiei - onomastic congruente cu manifestul, apoi cele denumite după o gamă întreagă de afecțiuni psihiatrice care au aerul de a fi fost culese în grabă dintr-un dicționar de specialitate). Subtilitatea prezentă în vers și în aranjarea în pagină lipsește astfel construcției care este volumul. *Poemul Turn* reușește să creeze un univers mult mai întunecat decât cel al primului volum, aparent cu mai puțin efort, și să ofere, pe alocuri, o imagine mult mai clară asupra depri-mismului: «și textul lui/ de viață/ scursă din gura poetului deprimist/ te învață ce-nseamnă arta/ cu miros/ ca să ții minte odată/ și să nu poți trece dincolo de zbor/ fără înălțare.» (*pimpinan*). *Atac de panică*, după cum spuneam, reia formula dispersiei cuvintelor în pagină, aruncând mai rar ancora cotidianului, împărțindu-se în poeme - ore, pentru a întări probabil senzația de alertă și pentru a transmite cu atât mai eficient o stare de discomfort psihic. *Ultima suflare* este poate cel mai convingător dintre aceste volume, cu poemele sale minimaliste, incantatorii, pătrunse de un suflu religios, situate la marginea unei experiențe definitive, în fond, de mai puțin artificiu și o mai mare sinceritate, ceea ce, în sfârșit, vine în acord și cu programul enunțat de Gelu Vlașin: «M-am săturat de «poetii verticali» de ipocriții care fabrică poeme ca și cum ar fabrica rețete pentru gospodine. Pentru mine, literatura adevărată este literatura care mă sensibilizează, (...) care știe să protesteze fără să-mi zgândarească auzul, care mă face să cred că nimic nu-i zadarnic.»

De când se știe și de când îl știm, trece printre noi îmbrăcat în rasa buneicuvinițe. Fără ca acest franciscanism înnăscut să-i umbrească în vreun fel ținuta academică. Ba dimpotrivă.

De o delicatețe care ar face invidioasă până și o mânăstire de maici, în stare să-și ceară el însuși iertare pentru că l-ai supărat cu ceva, de o bunătate funciară, dacă l-ai pune la rană n-ai mai avea nevoie de doctor, se sfiește în fața lumii ca o dimineată sosită prea devreme în fața lui Dumnezeu.

Are în vorbă ceva din molcoma învăluire a Răsăritului și din tihna luminii în care peana așternea « cronice bătrâne », cum zice poetul. Cronice și bucoavne printre ale căror pagini încărcate de parfumul cernelurilor de altădată și de amara înțelepciune a învățaților de demult profesorul Octavian Șchiau umblă cu patimă de parfumiș și cu acribia arheologului.

Se umilește cu patima îndrăgostiților în fața unor măiestrite întorsături din rostirea trecutelor vremi și se pierde de bucuria descoperirii unor ascunzișuri în care se limpezește mierea vechiului grai românesc de la izvoarele căruia a știut să-și adape învățăceii. Pe care i-a făcut mai bogați la suflet și la

Deplin întru ale sale

mente. Așa cum a îmbogățit Istoria literaturii române cu studiile și cărțile Domniei Sale. Căci a avut totdeauna harul și



darul dascălului adevărat, acela de a te face să crezi că ai descoperit America pentru că ai strigat : Pământ !, când de fapt

zilele și nopțile trudite deasupra hărților, sextantului și busolei sunt ale sale.

Înstăpănit peste vechi scrieri și *articulașuri de price* întocmite de lunate minți, de învățați dieci și scriitori înghițiți de negura vremii, a știut să-i farmece pe mulți dintre aceia care i-am fost studenți cu aura mânăstirii Peri ori cu fabulosul nume al lui Gherontie Cotore.

Este, cu o vorbă veche dintre acelea care-i bucură sufletul, tobă de carte dar o ascunde cu o modestie care nu mai este a acestor vremi. Așa cum nu mulți

sunt aceia care știu ce degustător rafinat și ce comentator aplicat de artă plastică este Domnia Sa.

Însă dincolo de această perdeluită și sfiită purtare de sine, profesorul Octavian Șchiau este o natură robustă care întâmpină viața, oamenii și vremurile cu un umor subțire și cu o ironie galică ce nu se dezvăluie decât apropiaților. Așa cum își întâmpină și pragul celor opt decenii de viață: cu seninătatea unei existențe împlinite și cu spiritul tânăr. Viața cuiva deplin întru ale sale: ca om de știință, ca profesor, ca om pur și simplu.

La mulți ani, domnule Profesor!

Horia Bădescu



Marcel Mureșeanu

TRANZITUL

Toate sufletele-s înaripate, nu vă îndoiiți,
când ies din noi ies de tot,
atunci murim!
Când ajung sus, unde-i rece,
văd ele că era mai bine în trup
dar nu-i după voie,
mai rău e că pot merge așa
și o mie de ani
fără să dea de-o casă
întunericul e ca o piele deasupra
pe unde merg
un labirint lung
o fântână orizontală,
cum zice Geometrul din Cer.
Sufletul nu poate plânge
și asta-l îndurerează foarte
de-aceea când se întoarce în vis
ne zice: plângeți voi pentru mine, rogu-vă!
dar ultimul cuvânt îl înghite
Vântul.

SALT ÎNAINTE

Încotro merge această revoltă
cu orbitele goale,
pipăind cu însângeratele ei degete lungi
zidurile mișcătoare ale mulțimii?
Hoardele mășăluiesc pe urmele ei
în Cabaretul Neantului nu-i loc
să pui acul,
un fierăstrău lung taie o halcă din țărnam
și-o împinge în larg
că pe-o corabie a nebunilor ...
Ce flotă vom face, peste puțin!
Își freacă diavolul mâinile,
cea albă de cea tăciunie.
Te angajez pe o mie de ani!
îi șoptește el vântului.

CELE PATRU TRIBURI ALE SFÂRȘITULUI

Ura e ură!
Plânsul e plâns!
Suferința e suferință!
Toate sunt ceea ce se vede,
numai deșertăciunea e altceva.
Ura e ură!
Plânsul e plâns!
Deșertăciunea este deșertăciune!
Toate sunt ceea ce se vede,
numai suferința e altceva.
Ura e ură!
Suferința e suferință!
Deșertăciunea este deșertăciune!
Toate sunt ceea ce se vede,
numai plânsul e altceva.
Plânsul e plâns!

Deșertăciunea este deșertăciune!
Toate sunt ceea ce se vede,
Numai ura e altceva.
Ura e ură!...

ÎN TRĂSURICĂ

Șterg de praf globul de carton
primit de la doamna Amelinda Roosevelt,
crescătoarea de câini,
la ultima mea călătorie în Alaska,
cu toate mărilor și oceanele lui,
cu toate sprâncenele munților,
și mă gândesc deodată ce face Dumnezeu cu
noi,
cum ne plimbă prin Univers cu trăsurica
Pământului,
iarna și vara, ziua și noaptea, fără încetare,
cum ne ferește El de gropi și gropițe
și cum ne zice:
asta e tot, n-am nimic de ascuns de voi,
umblați cât vă ține cureaua, cercetați,
mâncăți și din din pomul Cunoașterii,
dacă mai găsiți ceva,
bucurați-vă și vă opintiți,
că n-aveți nici de semănat, nici de cules,
nici de întors pe față și pe dos misterele Mele,
nici să vă stricați ochii și mințile
uitându-vă pe foița de sticlă
la mișcătoarele forme ale iluziei,
beți un pahar de la Sfântul Ambrozie
și vizitați Biblioteca!
Tocmai când m-așteptam mai puțin, Dumnezeu
se dă jos din astă trăsură
și hamurile iată-le în mâinile noastre!
Ne întâlnim peste un milion de ani! glumește El,
Iar noi de abia atunci vedem cât întuneric este
și zicem ca El, odinioară: să se facă Lumina!
Nu zici că așa, ca de la o lampă mai mică,
se și făcu!?

CÂND SĂ IEȘIM ÎN CIMITIRE...

Primăvara, când șofranul e galben
degețelul e roșu, iar forșiția
scoate respirații aurii!
Ce să facem acolo?
Să îngenunchem în fața
mormintelor mamelor noastre
și să plângem încet, de abia auzit,
fără o lacrimă;
până răcoarea pământului
ne pătrunde genunchii
apoi să înaintăm printre cruci
pe toate aleile
și pe fiecare s-o atingem
după numele ei!
Seara să ne întoarcem
cu pas liniștit
puțin înaintea de-a amurgii,
ca întunericul să ne găsească
în mormintele caselor noastre.

ALGEBRA

Venit în fine în Orașul tău, la liceu, într-o trăsură sau cu trenul, dacă nu cu undele râului coborând dinspre munți, care, după ce a trecut pe sub niște răchiți și arini și pe sub privirile mai multor comunități, ce-l socotesc al lor, e o clipă între maluri zidite, ca părți din fortificațiile unei gravuri de secol XVII, de sub un deal unde stătuse odată un castel, ar trebui mai întâi să te fotografiezi la un neamț Römicher, cu o mână în șold, gânditor, lângă o vază cu flori în dreptul unei ferestre, cum fac mirii, în felul acesta realitatea unei emoții noi să n-aibă nimic din viitor, sau atribuit.

O fotografie se salvează, totuși, legată însă de sfârșitul primului nou an școlar aici, format nu carte poștală, numai cât un timbru, pe un carton mai subțire, fumuriu, în care te poți descoperi la o defilare de lună mai, ziua Muncii ori ziua Păcii, pe „corso”, cu un brâu ticolor în diagonală peste piept, într-o echipă de împătimiti „călușari”. Imaginea putând spune, în felul ei, mai multe lucruri, sub o lupă. Cu ceva, de intrare, într-un teritoriu abia cucerit, triumfal. Mai în față la o anumită distanță, în port național, purtând și un pieptar înflorat, aflându-se în mers profesorul de gimnastică sau de muzică, desigur instructorul formației, cu care s-au făcut numeroase repetiții; dinapoia lui, vătaful, care duce un drapel până-n cer, încadrat de directorul nostru, la cravată, și încă un profesor, înalt, cu gulerul cămășii rășfrânt, să-l bănuiești pe cel de română, amândoi reveniți de pe unde își vor fi dus zilele de refugiați, patru ani; și pe două rânduri de câte șase componenți, plutonul de artiști folclorici ai voinicescului dans, în costumele caracteristice și în auz cu trepidațiile din cântecul Banul Mărăcine, pe un fundal constând din civili, demnitari și soldați, care vă privesc solemn.

Dacă te iei din aranjamentul ei, din extrema stângă a primului rând, unde ai un pas dezinvolt și ești pătruns de o importanță, și faci cu tine stângamprejur, ca într-o mutare, cu calul, la șah, undeva mai spre vest, în spre capătul - dinspre clădirea poștei - unei alte străzi largi care pleacă din piața bisericii evanghelice cu turn cu ceas, ești foarte aproape de clădirea internatului, instituția cu ceva familiar, în orice loc s-ar afla. Trebuie să înceapă și acum totul de la această componentă a vieții într-un alt spațiu, dintr-un ritual, ceea ce se și întâmplă, după cum dintru început trebuie să remarci și particularități, ca parte a unui preț pentru multele rezolvări pe care încheerea din primăvară a războiului le-a decis, „bucuroși le-om duce toate...”.

Chiar „bucuroși”, fiindcă o asemenea hotărîre, asumare, e în toate piepturile, pe toate fețele de lume amestecată, dependentă strict de un adăpost și de o pâine, „fie” ea „cât de rea” - ca o trăsătură de unire. Toale orășenești, răscroeli unele, decente, costum dar și cravată, sau pantaloni și vestoane în conflict, asortate cum dă Dumnezeu, câte un strai țărănesc, 68 îngrijit, sau o manta militară îmbrăcându-i pe câțiva

foști copii de trupă, cărora părinți le-au fost până ieri duioase regimente, ajutați să promoveze peste vară examene în particular, și nelipsita valiză, când nu desagi. Și „particularități”, în care buna-credință pune la colț imposibilul. Astfel, intrat pe o poartă și o boltă de clădire veche, ai în dreapta în lungul unei curți înguste un parter cu mai multe săli pentru pregătirea lecțiilor, cu bănci pe podele mirosind a petrol, unde poți scăpa de o parte din bagaj, cărți și caiete pe care ți le-ai procurat până una alta, incomplet, și o sufragerie cu mese lungi, ocupabile la nimereală, iar la un etaj camerele de dormit, parcă și la nivelul curții, unde la fel poți să alegi. Într-o noutate în premieră: paturile, de fier, sunt suprapuse, câte două, și câte trei, pe verticală, să te crezi în armată. Unde iar ai de ales: între o condiție de extraterestru și una de om cu picioarele pe pământ. lei act, și optezi. Repudiind cățărutul, preferi rostogolirea peste o scândură laterală, cu gândul numai la binefacerile unui somn de dorit fără întârzieri, cu capul pe o pernă îngustă și sub o pătură gri, de pănură, ca un dar ceresc, deasupra căreia încap să ții o carte deschisă în dreptul pieptului, din care citești până ce becul din tavan, cu lumină zgârcită, n-a fost stins. Eroism, improvizație.

Trebuie să vezi însă cu alți ochi, printr-o toamnă visătoare și prin rărâte constrângeri, lucrurile. Sau din perspectiva unui elan general, de la minți deținând învățătura, la minți gata de-a o primi, unul nu numai invadând străzile, cu schimbarea mai multor trotuare, care-i șirul până la principalul loc de „ostilități”, fostul până în 1940 liceu german, de năpustiți spre carte, ca dintr-un tun. Și în rânduielele de aici, funcționând același mod de deplasare, de la un obiectiv la altul, reflex - oricât mai palid, nu rigoare cazonă - al unei nostalgii a disciplinei. Pe care să ți-l reprezinti și ca un mijloc propagandistic, la trecerea lui prin fața clădirii gimnaziului de fete, din cărămizi roșii. Ca să ajungi deabinelea la destinație, să te amesteci și cu alți pârtași de regăsire într-un mediu familiar, care s-au aranjat „la gazde”, alogeni, cuprinși în clase paralele, ai de lăsat în urmă, pe mâna dreaptă, și o altă clădire solicitând, cinematograful, unde poți privi la afișele cu filmul la zi și filmul proxim, în gând cu chipul vreuneia din trecătoarele cu ghiozdan, întâlnite mergând în sens invers, unele sub un cochet capișon. Vreun chip nou, de vreun suspin mai vechi ne putând fi vorba, cum frumuseți din primele clase, cărora le trimiteai scrisori, au trebuit să schimbe și ele locul, exact pentru orașul și clădirea de la care ți-ai luat ca internist rămas bun în primăvară: la școala normală repusă în drepturi, unde să se facă dascălițe. Această rocadă și acest simpatic al sortii joc.

Ar fi de vorbit de un asalt de stări sufletești - difuze, insuficient cernute, repezite; și pe care nu le separi dintr-un ghem. Cum și de o senzație pe care un mai instruit, din clasele mai mari, ar putea-o

identifica într-un plus de libertate sau un orizont mai deschis, de preferat unor revendicări doar de la o tradiție, cu privirile mai mult în trecut. Altfel, sau astfel, cu ponderea lor, neducându-se lipsă nici în perimetrul de aici, al unei zone cu un loc într-o istorie economică și comercială, de semne dintr-un avut identitar, cultural, comun, posibile flori într-un discurs cu în treacăt referiri la o copilărie Andrei Mureșanu, pentru că stă încă în picioare, într-un cartier, o casă nu mare, de epocă, a părinților autorului *Răsunetului*. Dar și raportări la o adolescență Liviu Rebreanu, cantonată în câteva clase de liceu făcute la unguri sau la nemți, de viitorul mare romancier, bogate în întâmplări, subiect și ele de un încă nescris roman. Sau, de ce nu? câteva fapte de tipar, consolând inimi, cu trimitere și la o mică tipografie, din neamul breslelor, nu doar amintire, care a făcut posibilă și o glorie a unui periodic săptămânal, în mai multe ediții, oglinzi de timp. Cum și la un momânt al unui frate al poetului Mihai Eminescu, Matei. Dar nu poți contabiliza tot. Un liceu românesc funcționase, ca să revii la subiect, vreo douăzeci de ani, în orașul centru de județ, după Alba Iulia, însă într-un alt sediu, acum rămas pustiu, lângă o fostă bancă și reședință temporară pentru un vlăstar regal într-un disciplinar surghiun, după ce a găzduit recent, cazarmă peste noapte, improvizată, ofițerimea eliberatorului rus. Din ce fusese, valoric, un capitol de investigat, pentru mai drepte aprecieri, salvându-i-se doar numele, pe noua vatră: „Al. Odobescu”; închizând în el și un simbol al unei naționale aspirații, dacă și într-o legătură cu voiajul cunoscut, de înainte-mergător, sub habsburgi, al scriitorului arheolog important din celălalt veac, cu un raid și la Sângeorș-Băi.

Și să rămâi doar la din cele angajându-te direct, în „marea clădire”! Unde de când intri, în locul unui fior dinspre „examene grele”, mai stăruitoare este o liniște: că nu s-a pierdut nimic ne-mai-trecându-se un deal, cum într-o caleașcă ce-l ducea spre casă, lângă vizitiu, pe învățătorul Herdelea, prin începutul de veac, din evlavii. Parcă numai într-o voie bună, salba săliilor de cursuri, mari, înalte, ca și ferestrele, coridoarele sonore, mai multe laboratoare, scări până la două turnulețe din pod cu lucarne, de medieval castel, iar spre o alee dând în stradă, o intrare cu trepte și balustrade într-o vultură, de protocol, care ar putea aparține, toate, unei universități. Un sentiment împărtășit și de alții dintre noii veniți, cu care faci schimb de confesări, de unii trăit la modul sportiv. Aceștia, brusc într-o raită, un neastâmpăr, prin curtea descriind un lung, larg dreptunghi, cu arena sportivă reglementară în centru, bordată de niște plopi negri zvelți. Plopi subțiri, din vârfulurile cărora mari frunze galbene pierd în aer lainice răsuciri, ca niște poezii în germen pe care o prozodie numai din tatonări nu le poate recupera.

La atâta aplomb, dar și mulțumire, e mai activă, reactivată, o idee apărută și legănată prin vară, năstrușnică, despre care nici nu poți crede că a putut fi pusă în operă, văzută din urmă după decenii: de a te face luntre-punte și a lichida cu o situație, o „faimă” de elev nu prea biruind la matematici, din ceilalți ani. Schimbare pe care ți-o imaginezi posibilă, acum pe

un teren cu alți examinatori, când materia strămtoritoare poartă și un alt nume: algebră, dintr-odată într-un curent de ademeniri. În locul cifrelor, acestea la început în scădere, lucrându-se cu litere și cu semne. Cum s-ar fi gândit niște înlesniri. Un test, și de *educația voinței*. În care, numai ochi și urechi la datele, noțiunile, „legile” noi, să prinzi totul, din bun prim ceas. Socotință nu rea. Sau, zis și făcut. Și astfel progresele, din prime reușite, o adevărire posibilă, nelipsind. Sunt chiar o certitudine, așa cum minus cu minus dau plus, și plus cu minus dau minus. Va prinde viață, în niște lecții cu *ecuații*, cu una sau mai multe *necunoscute*, cu *monoame*, *binoame*, *polinoame*, *expresii* și *radicali*, mai târziu *logaritmi*, ca din vocabularul literaturii, care întră într-o euforie, un chiar interes, treptat, de care te minunez, să spui: o vrajă, o mreață. Un fapt cu ineditul său, în care o Circe blândă, soția unui profesor de chimie - și el cu puteri ascunse, la niște „experiențe”, cu felurite „substanțe”, ori când scoate un roi de scânteii din mașina Whimsurst, căci predă și fizica - este, în același timp, prin „exercițiile” pe care le scrie la tablă, uneori lăsate pe seama ta, și o zeiță Atenă.

Un atare eveniment insolit, discret, într-un orizont personal, din care să te alegi într-o comunitate nu mare, la un moment dat, a unei clase, cu un renume de cunoscător, în recursul acesta la mai mult reflexiv, convenție și simboluri. Pe care nimic nu-l va egala, înlocui, cum te prezinți la fiecare oră cu problemele de acasă rezolvate, după devotări și vreo sfătuire și cu vreun priceput din alt an, cu *teoreme* brusc fără taine, sau găsești primul răspunsul corect la o întrebare pusă accidental, pe parcursul lecției noi, la vreun extemporal când rezolvarea cutărei probleme e și preluată, fratern, dinspre banca ta, de un întreg rând de bănci. Sau cum nu se va arăta surprins nimeni, când la solicitarea făcută, după câteva săptămâni, de un părinte grijuliu, inginer cunoscut, șef de ocol silvic, o „instanță” economică foarte de văz, la o oră de dirigenție, de a-i fi recomandat, pentru a-l ajuta pe fiul său căm leneș la disciplina în cauză, un „meditator”, să se exprime părerea de a se apela mai curând, în acest scop, la un coleg de clasă - și tu să fii considerat soluția cea mai potrivită, sau indicată.

Cu toate că nu vor trebui luate prea ușor, sau puse mai prejos, decât această *fata morgana* a semnelor și abstracțiilor, ajunsă în Europa, via Cordoba sau Bizanț, prin arabi, nici materii cu care te știai în termeni mai buni, nu sub o crispă, și în celălalt liceu, ca româna și latina, parcă și ele în preajma unui salt, ca să dai doar două exemple. Cea de a doua, ca o temelie, de menționat și pentru potrivirea că, numai într-un mod anticipativ, cine o gospodărește, un bărbat cu o față uscățivă, de asiatic, afișând o severitate, a introdus câteva lecții de analiză pe un text în versuri, greoi, cu insistențe pe o artă a scandării, cu o mulțime de secrete și poticniri. Într-o terminologie, dinspre aritmetică: metru, metri. lambi, trohei, dactili. Iar prima, prima și-n proprii preferințe, debutând cu genurile și speciile literare, cu exemple luate atât din folclor cât și din creația cultă, în principiu cunoștințe superficiale mai vechi, și dintr-odată mistere. Pentru genul liric, 69

doina, cu exemplificări din culegerea Alecsandri, dar și balada, *Miorița* studiată și la genul epic, și întreg ciclul Novăceștilor, căruia îi este asociat și *Gruiu* de Șt. O. Iosif, „legănat de vise”, și *Toma Alimoș*; pentru genul dramatic, *Irozii* dar și *Caragiale*, *Vlaicu Vodă*, dar și *Apus de soare*. Iar din proză, nuvela, schița și romanul, *Costache Negruzi* și *Geniu Pustiu*. Vietăți, calități, într-o schimbare de raporturi, în relația ilustrator-ilustrat. Nefiind lăsate deoparte nici legenda, snoava, ghicitoarea, proverbul, idila, un teren pe care un atotstăpân revenit, Coșbuc, are de-mpărțit o putere, neumbrită, cu un adoptat – iar, muzica! - Anton Pann. Dar să nu uiți nici o întâlnire a două cursuri de apă, cum odată o lecție, experimental, e ținută, ca o ședință în parlament cu ambele camere, de doi profesori la un loc, și când dinspre Râm se trag, spre mai deplin înțeles, complinitor, noțiuni și despre eglogă, fabulă, epigramă, satiră, epopee, dar și glosă, și când un Grigore Alexandrescu și autorul *Odeii în metru antic* sunt într-o imagină rotundă lângă busturile unor Horațiu, Esop și Marțial.

Înveți, pentru că un pariu ca și câștigat obligă să nu te situezi mai prejos; ori înveți ca să înveți, dar înveți și sub determinări subiective, diferite. La franceză, nu numai pentru că ea are geniu, sau distincție, sau întrupează un punct, pe hartă, cardinal, ci și să reduci o distanță față de confrăți veniți din vechiul regat, unde ea era în grații din clasa întâia. Deocamdată restrânsă la vocabular și retroversiuni, declinări și conjugări încă în suferință, dar și cu asocierea câtorva lecturi de cărți traduse în românește, din autori mai puțin complicați, ca *De-aș fi rege*, sau *Contele de Monte Cristo*, *Dama cu camelii*, într-o idee, de concesi, bună, a unui îndrăgostit, altfel, de marii clasici, un băștinaș respectat, care predă și claselor mari, locuind într-o casă cu o terasă spre o grădină, vizitat de câteva ori. Iar la niște lecții de rusă, discontinui, sporadice, în organizări, de-nceput de drum, trebuie să-ți copiezi totul de pe tablă, cum un manual nu-ți amintești să aibă cineva, cu griji de caligraf față cu un alfabet - cocârle de pețiole, bare drepte sau frânte - care nu se lasă prea ușor deprins, mânuit. Cu din primi pași de îmbărbătări, sub forma unor memorizări de poezii despre uzine și stepe, un oraș erou. Apoi te simți cumva îndatorat să nu-i decepționezi, ori să le devii ținta unor benigne tachinări, dintr-o simpatie, dimpotrivă să-i onorezi cu o comportare de odraslă dată la școli îndreptățit, pe doi cordiali ridicați „din valea ta” prin anii ‘30, care îți cunosc părinții, și de care nu auziseși, coborâți numai în acest an din Bucovina, unde unul, după vreo doi ani se va și repatria, căci cu nevastă de acolo - când se scriu aceste rânduri, încă în viață, ca brav centenar. Acestuia, o inteligență scrisă și în fizionomie, și un subțiratic foarte mobil, cu un frate țaran, ginere unui morar, cu care în vacanțe te tutuiești – ai grijă să i te înfățișezi întotdeauna, cum modul lui de a predă o și impune, cu un răspuns mai cu dichis, odată despre epoca lui Al. I. Cuza și odată despre Parlamentul englez. Iar celuilalt, un munte de om, cu glas de bariton, și un bonom, care ca student la artele plastice va fi fost un pripit când a ales creioanele colorate în

locul daltei, trebuind să-i desenezi, cu accent pe exactitate, numai în tuș, un melc și un șurub, la o lecție cu pretenții, despre spirală. Desenul artistic și desenul tehnic. Vei accede mai bine, pe planșa de desen, la o notă de sus, când pe catedră, într-o farfurie, a plantat un ulcior mare de lut, negru, cu două torți, ca un trup feminin, de Cucuteni, formă plină, cu ambele brațe în șold.

După cum înveți că învățatul nu e numai o întrecere în „tocit”, între cursieri ambițioși ori timorați, e și instruire, agoniseală, de aplicat în propria ogradă, mai mult decât oriunde, la o materie greșit socotită derizorie, sau bănuită numai un act de bunăvoință față de un ins ca un bunic, medicul răspunzând totodată și de sănătatea din internat - care-i igiena. Parcă ar inventa-o acum, decanul acesta de vârstă între profesori, în vorbire cu un accent ardelesc din vremea studiilor lui la Viena înainte de primul război mondial, o predă, o propovăduiește, așezat pe un scaun mutat în capătul din față al interualului dintre bănci, dictând-o cu glas rar, să umpli un caiet, cu amănunte dintr-o experiență directă, și cu nume de prin descântece, de boli, Râia, Guturaiul, Căpărătura, Gușterul, Vărsatul, Reuma, Guta, sau de hapuri, siropuri, „fișaguri” și unsori, cum ar fi pucioasa, coprolul, bicarbonatul, hipermanganatul, piatra vânăată, uleiul de pește și cel de ricin. Pe care le ceri la „poticar”.

La avantajul de a te afla în raza unor atari cunoștințe și remedii, din memoria omenirii, având a reflecta și un elev dintr-a șaptea, venit din armată, un fel de răzvrătit, în haine de acolo, dar fără grade, și cu o față ciupită de vărsat, sub o barbă nerasă de vreo cinci zile, țepoasă, procopsit cu o boală venerică, de rușine, pe care singur o etichetează, scurt, cum s-ar mândri cu ea: „șancru”; pe o cale de vindecare. El ocupă un pat de deasupra, al treilea de la podea, și trebuie să stea numai pe spate, ca să i se usuce, închidă, niște buboale mari sparte, unse cu tinctură de iod, motivat, să lipsească de la ore, pe o săptămână. Ți este dat să-l vezi în postura aceasta, crăcânat, în care gândești că s-ar complăce, și meșterind cu un creion chimic la niște poezii de război, căci are publicată o plachetă cu versuri patriotice, din care îți recită necomplexat. Colegi ai lui de dormitor îi aduc, pe rând, mâncarea, supă de cartofi cu stelute de untură, când nu fasolea frecată, o tocăniță, pârjoale, varza călită, feluri frecvente dintr-o bucătărie nu a unei popote de ofiteri.

Dar viața de internat obișnuită, cu pregătit lecțiile și dormit fără griji, cum s-a aprobat și o scutire parțială de taxe, într-o puținătate de bani prin norod, și exigențele unor pedagogi fără durități, studenți privațiști, asigurând-și și ei, prin lucrul aici, existența! De unde se iese numai învoit, cu excepția sâmbetelor și duminicilor, o monotonie pe care o întrerup drumurile zilnic la ore, cum s-a văzut. Uneori însă îți poți face veacul și în spatele curții, în mâini cu un volum de versuri, de un modern, ori cu „latina”, pentru prins mai vechi taine. Când mizezi mult pe avantajele unor scandări cu voce tare prin odăile goale din clădirea dezafectată a fostului liceu, patronim, după ce ai ocolit, în prealabil, printr-o paragină, zidul curții

poliției, aceasta și închisoare de deținuți politici, se șoptea, cu care lăcașele voastre s-au nimerit umăr în umăr, sunteți vecini. De acolo, dacă vrei, ești al unui alt traseu, prin fața unor vile mai răsărite, dintre care una pe colț este locuită de o familie pe care o știi din vizitele ei la rude în sat, prilej de-a schimba cu două surori, din clase nu mari, un cuvânt meșteșugit, sau, prin geam, un surâs; apoi, trecând de o farmacie, să-ți faci intrarea pe poarta supravegheată de un cerber portar la curent cu un bilet de voie de care dispui de mai de mult, cu aprobări pentru două zile pe săptămână-n oraș.

Fiindcă sarcina e luată foarte în serios, în privința „ajutorului” cu algebra, de un efect în primul rând asupra celui urmând să-l ofere; sau chiar în accepțiile unui cuvânt devenit din substantiv adjectiv, sporind o singurătate. S-a convenit să fie alese zilele de marți și de vineri, pentru „meditații”, ținându-se cont de orar, pentru pregătirea lecțiilor curente, dar și cu întoarceri la unele anterioare, a căror înțelegere e necesară pentru noii pași înainte, o strategie gândită pe termen lung. Locuința era în același cartier cu internatul, la etajul sediului județeanului oficiu rege peste păduri, o clădire la stradă, dar mai adâncită într-o grădină, cu un aspect impunător și primitiv, între arbori exotici și straturi de flori, iar la camera, vastă, destinată copiilor, pentru că „elevul tău”, un scund roșcat și tăcut, delicat, amuzat, avea și o soră, cu vreo doi ani mai mică, o răzgâiată plăcută, cu ochi de chinezoaică și un harem de păpuși, ajungeai pe o scară de lemn cerată, într-un muzical scârțâit, care îți anunța sosirea încă de la primii pași, ca podele într-un palat de șogun. Iar lecția era de fiecare dată întreruptă de o doamnă de tăcere, mama celor doi, și ea nu înaltă, care aducea, printre mobile înflorite de intarsii, în farfuriuțe de cristal, un șerbet fin de trandafiri, sau o dulceață de nuci verzi. Trebuie să insiști în atâtea, aceste, detalii, pentru un sentiment mai general, de o irealitate și de excepție, proiecție din interior spre exterior a unei ecuații cu necunoscute, pe care nu le poți deslega, din propriul suflet, care-i aventura nouă într-un orizont condus de un Descartes nu filosoful, ce botează, în locul numerelor, cu liere, „constantele”. Sentiment potențat și de un cult pentru plantele exotice, într-un lanț de odăi (inclusiv cele servind de birouri), palmieri, ficuși, lămâi, înmiresmând atmosfera, ca niște brazii, munții, cu ozon - chiar deasupra fotoliului unde *meditatorul* e-n *meditativ*, aplecându-se, veghind, un involt rododendron.

„Dar taina trăită, unde s-a dus?”, în fond vorbești numai de-o apropiere accidental ivită, când relatezi despre o dezinteresată cursă, de samaritean, încheiată cu deșeurile unei posibile corigențe. Sau doar te exprimi altfel, prețios, despre cum o parte din an lecțiile la o materie ca din alchimisti și le pregătești împreună cu un coleg al tău nou, de clasă, care își revenea încet dintr-o criză erotică adolescentină tănuțită. În legătură cu „desemnarea” în care ești prins, survenind și această constatare: ele solicită, lecțiile, în alt grad, într-o etapă când se trece de la ecuațiile de gradul doi, mai mult exerciții de logică, mai mult joc, la fracții și funcții, „simplificări” și „aplicări”,

„grafice”, implicând și geometria, cu mai vechi goluri. Trebuie să-i fie făcută curte, retroactiv, aritmeticii, de la care crezuseși că ți-ai luat adio definitiv, sunt însușite, deprinse cu o circumspecție, noi formule și reguli, și odată, la o teză, sunt salvatoare și câteva ochiade la „rezolvările” pe care le dă un alt concurent la nota maximă, viitor medic, pe care o dețineți amândoi, într-o secundă când și el te întreabă ceva despre un *semn plus* - grijii, de care nimeni nu va ști. După absolvirea universității, cel meditat va deveni un apreciat chimist, odată veți evoca tot ce a fost, la un colț de stradă, grăbiți, împreună cu un alt fapt, având să te privească numai pe tine: prezentarea la un examen cu totul diferit, constând din citirea câtorva încercări literare proprii, la un cenaclu, de care el știa. Întâlnire întâmplătoare, în urma căreia nu vă veți mai revedea nicicând.

Pentru momentul literar, public, pentru că ședințele, ținute într-o sală festivă pe care nu ți-o mai amintești, începute de regulă cu o dizertație pe o temă cu pretenții, păstorite de câțiva dezinvolti din clasele mai mari, și asistate și de vreo trei profesori, adună și lume dinafară, ești nevoit să jertfești, de asemenea, un timp special. Ce vei citi mai inspirat, dintr-un caiet în care nu te-ai mai uitat din vară, poate numai amăgiri? Fircălituri, transcrieri, ștersături, cu bătaia lor de cap. O deliberare în care ești singur, nici vorbă, și când unor îndoieli n-ai cum să le vii de hac prin ceva scris ad-hoc. Până la urmă rămâi la două înfiorări, cu nocturn și – evident - erotic, diferite și ca ritm. Una, în versuri lungi, și prin vremi, intitulată *Deșertăciune*, tratând în acest limbaj tema unei despărțiri: „Pierdut-am pentru tine și dreptul meu de rai. / În seri de rugăciune, în față-mi tu erai. / Și ruga mea spre tine se îndrepta treptat / Spre tine, o făptură ce raiul l-a lăsat / Și, aducând în ceas o iconă, un chip sfânt, / A devenit obiectul de rugă pe pământ”. Iar alta, într-un mers mai alert, altrenând ipostaze, ritmuri, descriții, elegiac, dar și curtând încrederi, speranța. În din atari evoluții: „Revină femeie din basme, / Prefer să te am lângă mine / În serile clare, senine. / La tine / Mi-e gândul în fiecare seară”. Și: „E plină pădurea de jale, / Salcâmii îmi plâng întâmplarea, / Stafii triste-mi umplu cărarea / Pe când resemnarea / Mi-ar fi poate ultima poartă”. Sau, iar:

„Și-n voia iubirii nebune
Să-și facă loc alte-nceputuri.
Și ca milioane de fluturi
Săruturi
Să-ți zboare vibrat de pe buze!

Regina frumoaselor muze,
Să-ți simt păru-n valuri pe față!
Cu el să-mi șterg ochii de ceață
Și-n brațe
Să-mi cazi ca o floare prin seară...”

Câteva acorduri, jucării, cumva și de îndrăgjit, scoase la iveală de un fantast, într-o margine de târg, dintr-o basma, cioplite de el, care fac impresie! De citit au citit încă trei bolnavi de tropi, imitativi și ei sau făcuți, dar la tine s-a reținut ca un atu o raportare la 71

viață, plecând din ceva trăit, și - ceea ce detașa cumva dintr-un pluton - un efect prin rimele interioare și un schimb de cadențe, muzical, un dinamism, dar mai ales printr-o găselniță în care te credeai și puțin într-o inovație: versul ultim din strofă, lăsat nerimat, legându-l cu versul prim din strofa următoare, de-un același sunet, iar și iar, într-o miză ca din poezi japonezi scriind *renga*. E și părerea unuia mai înalt, care va spune, după decenii, că nici nu te vedeai, în drumul spre mica estradă, parcă înfricat, unde trebuia să ajungi, printre mesele cu scaune jur-împrejur la care stăteau cei care urmau să asculte, dintre care unii să dea și verdicte. Va fi făcut parte și el din același grup cu care s-a dat un ocol, după aceea, ca înaintea unui turnir prin centrul fostei cetăți, pe sub niște arcade care nu-și amintesc, de veac paisprăzece, în drumul spre cantină, unde cineva a strecurat în vreo cinci pahare și un licăr dintr-o sticlă cu vin, festiv.

Un licăr transformat într-o lumină ca de Florii, din cărți, ascunsă, durând până după vacanța de Paști, când pentru a-ți înțipări mai bine în minte ceva de memorizat, școlar reîntors la unelele lui, alegi într-o zi din nou amfiteatrul sălilor cu ecou ale fostului liceu, din anii când abia făceai ochi, și refaci traseul de întoarcere, pentru o reintrare prin poarta unde nu trebuie să te temi de portar, ești invitat de cele două surori, din casa de pe colț, cunoștințe mai vechi, la o ieșire în locul unde râul intră în oraș, o mică amenajare, pentru proxima duminică, la scăldat. Invitație, ca un premiu, pe care o accepți. Dar poate și pentru o schimbare de unghi, pentru eventuale inspirații lirice opuse, nu plângeri, dacă stă în picioare sfatul unui opinent din momentul discuțiilor care au urmat atunci, când emoțiile au fost maxime, că trebuie evitat modul monocord.

Este scris să intre într-un aliaj și această zonă de periferie a orașului, și de plăcute evadări, unde dezivoltura are de învins timiditatea, și o naturalețe distanțe, stângăcii. Într-un peisaj unde albiei râului îi este indusă o denivelare, după un stăvilar, încât apa să cadă de sus în mari stropi ca un abur, într-o cascadă, iar partea de jos să semene cu un mic lac destul de cuprinzător, pe margini cu peluze de iarbă și cu nisip. Nu distingii alți amatori de înot și plajă, poate și cunoscuți, care își disputau undele lui Heraclit și lumina, și care nu lipseau, deoarece ai în urechi numai argintul cuvintelor inițiatorilor escapadei, citadine vesele, care nu sunt într-o competiție când le ajuți să urce, prinzându-le de mâni, dar și de umeri, pe mal, în chicotiri, și în ochi numai cu mișcările trupurilor lor atât de apropiate, calde, care au uitat de fuste și bluze, ca subt pomul din rai. E nevoie de o întregă artă să simulezi inexstența unei discrete alarme, pe durata conversațiilor, oarecari, reluate, despre nimic, în care componentele costumelor lor de baie - decât măști, mai mult semne de avertizare - nu epuizează un dialog de un tip special, paralel, mut, în care, sub soarele torid, până spre sfârșitul după-amiezii, ți se pare că a înclinat o parte a unei blanțe costumul din două piese al surorii mai mici.

În cadrul acesta natural, de inițieri și regăsiri, 72 regăsiri pentru că într-un murmur de clipeciri pe care

le cunoști din copilărie și de sub o fereastră, când uneori prin nopți un debit mai bogat, sau un duh de munți, își intensificau sunetul, cu prevestiri de puhoi, te vei mai afla o singură dată. Și anume, toamna, ca să nu-l mai uiți: după ce vei absolvi în particular, peste vară, încă o clasă, a cincea, în mijlocul foștilor tăi colegi dintr-o „a IV-a B”, vreo 20, care parcă au organizat o sărbătoare de un tip special, de infirmare a unei despărțiri, sau au pus la cale o *romanță* de artă vizuală, *pentru mai târziu*, de un preț și mai și. O ieșire, la fel, pentru o baie, printr-un aer mai răcos. Unde își îmbie bunele oficii, iar o fotografie. De existența căreia, nu vei avea știre, timp de cinzeci de ani. Să spui: creația unui pictor lucrând numai cu alb-negru, o adevărată compoziție. Cine ți-o va trimite, dintr-o fantezie bună, încât să-l consideri autorul ei, locuitor în București, respectiv a păstrat-o, o copie, mărită, cât un tablou, iată: un tablou de absolvire! și pe care nu-l poți identifica în corul de mici substituiți unor eveniri și atâtor dispariții din viitor, figuri și busturi între copilărie și adolescanță, după cum încă nu-i cunoști nici masca de azi, la o comunicare numai prin scrisori - adaugă, sub reproducere, pe cartonul kunsdruk, însemnarea : „Bucuria scăldatului într-o zi însorită... pentru copiii... care am fost”. Și mai vezi trecută deasupra și data: 1946.

Te vor fi luat cu ei, nu mai știi cum, poate unii doar pentru că nu știau, sau doar îi iei cu tine, la un alt fel de drum. Un corp expediționar, avântat, în care de tine începi să fii sigur, apoi treptat și de alți câțiva, și în care se regăsesc toate elementele unui amestec de proveniențe care puneau și ele un sigiliu unui timp: migranții dintr-un alt liceu, cărora le aparții; mai mulți întorși din refugiu, prima dată acum; vreo doi abia desprinși din condiția de agrarieni, cu examene de diferență; și cei din oraș.

Corpurilor, apa le ajunge până la piept, sunt cufundate mai mult de jumătate în niște alburi și griuri care-și schimă locul, făcând și niște dealuri, având în spate o băltire ca de clar de lună, iar în fundal, deasupra, franjurii lungi, grei, ai unei draperii de semne de exclamare și vibrări ca funii ale vieții, pierdute, spre o sugestie de lărgime, prin felul cum în decupaj nu se văd maluri. Aranjamentul grupului e operă de asemeni a unei iscusințe, cu dispuneri jucate, pe vreo patru rânduri, formând într-un centru un elipsoid, cu partea de sus ușor arcuită. Cu o singură excepție, a unui înotător detașat din întreg, pe care un val parcă nu-l lasă să se apropie. Frizurile sunt date în sus unele, altele turtite spre frunte, ciufurile, gurile sunt întredeschise, într-un strigăt, ca-ntr-o revenire la suprafață dintr-un înot pe desubt, sau într-o gloriificare a nașterii vieții pe pământ din elementul lichid. Dar prin felul cum se percepe și un perfect stăpânit frison, într-o simulare de comportare bărbătească disciplinată, ceva făcând și să te gândești la o iconă cu sfinții mucenici din Sebasa.

Cum cineva l-ar fi comandat, în momentul declanșării aparatului fotografic, pe fiecare din fețe e aplicat un răs expresiv ca un plâns.

Între condeierii seniori ai Clujului din ultimii cincizeci de ani, Teodor Tanco este cel mai zdravăn și cel mai vioi, parcă trecerea anilor îl ambiționează să nu demobilizeze și să nu ia în seamă numărul acestora. Cei care frecventează sala de lectură rezervată profesorilor de la Biblioteca "Lucian Blaga", îl pot vedea zilnic pe primul scaun din stânga, cu spatele la fereastră, cu fruntea aproape de lampa care-i luminează mustața "habsburgică" și ochelarii cu tot mai multe dioptrii, aplecat pe filele unei noi cărți, pe care o corectează cu scrisul acela mărunț și caligrafic, asemănător cumva cu al cărturarilor medievali. Totdeauna este îmbrăcat în costum închis (bleumarin), cu cămașă albă și cu cravată în dungii verticale (roșu cu gri sau cu albastru). Niciodată nu l-am văzut fără haină, numai într-un pulover.

Sigur, cititul și scrisul la bibliotecă este, pentru Teodor Tanco, o îndeletnicire sfântă, iar cărțile tot atâtea "altare" cărora venerabilul le face mătâanii repetate. Biblioteca este "biserica" scriitorului și, dacă ar fi deschisă și duminică, Teodor Tanco ar fi prezent! De obicei, știe cine a fost dintre scriitori și universitari în ziua respectivă, câte ore a citit, cu cine a discutat la o cafea "studentească" etc

În fiecare dimineață, se întreține cu amicul Florea Marin, cam de aceeași vârstă, iar eu mă tot mir gândind ca un ștregar: "oare ce au de povestit de fiecare dată un scriitor cu studii juridice și un medic!" "De amicitia..."

S-a născut la 22 aprilie 1925 în Monorul Năsăudului, despre care vorbește cu evlavie și cu o mândrie de aristocrat. Dacă-l contrazici cu ceva, vei avea parte de un polemist de marcă, bățios și neiertător cu adversarii. Viitorul scriitor debutează în *Orizonturi literare* (1946). Scrie piese de teatru, povestiri, studii de istorie literară, romane, cărți de călătorie, dicționare ș.a. Așadar



Teodor Tanco- 85

este un scriitor polivalent.

Din mulțimea de cărți originale, se detașează cele două "seriale": *Virtus Romana Rediviva* (7 volume) și romanul autobiografic, *Cândva mă voi întoarce acasă* (4 volume). Ele îl reprezintă pe "documentaristul" împătimit și pe prozatorul înzestrat pentru romanul ciclic, de largă respirație.

În calitate de prozator, principala lui vocație, cele 4

volume atestă un povestitor talentat. Ele au fost scrise la o vârstă înaintată, cea a bilanțului, când omul are ce relata. În general, scriitorul procedează "ardelenește": nu-i scapă nici un detaliu din propria viață, zbuțuită și aventuroasă în destule momente. Întotdeauna e sincer, cu efluvii de moralist, pentru că unele studii le-a făcut la Blaj. Memoria este proaspătă, succesiunea evenimentelor este însoțită de note de umor, de pauze meditative, încât te simți ispitit să întorci pagina romanului autobiografic. Deși narațiunea e domoală, ea nu e plictisitoare.

Teodor Tanco face parte din categoria oamenilor cu "bun-simț". Termenul traduce în românește două expresii franceze: "bon sens" și "sens comun". Așadar el are capacitatea de a judeca și aprecia just oamenii și evenimentele la care eroul participă. Nu dă frâu imaginației peste principiile morale în care crede prozatorul și în care se mișcă eroul. Toate cele 4 volume din care e compus romanul (*Tinerete pribeagă, Refugieri prin țara mea, Depărțări și îndepărțări, Acasă la Monor*) se sprijină pe o coloană vertebrală, adică pe traiectoria adolescentului care se "citește", se condamnă ori se admiră în comparație cu cei din jur. Firul autobiografic e plin și dă senzația de autentic. Deci cititorul face cunoștință cu un "bildungsroman", axat pe treptele eroului care este însuși prozatorul, urmărit în timp ce parcurge vârstele tulburi ale copilăriei și adolescenței. În paginile volumelor amintite există, cu adevărat, un imens material pentru mai multe romane: de aventuri, de dragoste, documentar, social etc

Așadar nu îi e dat oricărui scriitor să-și sărbătorească 85 de ani printr-o scriere de o asemenea amploare și care-l reprezintă în cel mai bun sens al cuvântului.

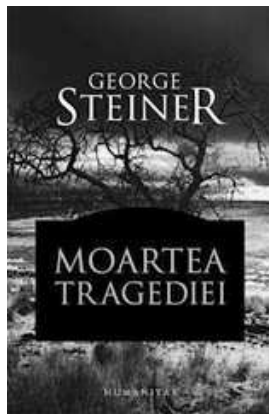
"La mulți ani", D-le Teodor Tanco!

Tragedia a făcut, fără îndoială, una dintre cele mai spectaculoase cariere din istoria literaturii universale. Ea a excelat în doar câteva împrejurări destul de precise, sub auspiciile favorabile ale unor contexte socioculturale și sub semnul unor mentalități înrudite, care cu timpul s-au schimbat și, în cele din urmă, au dispărut. Marile momente ale tragediei au fost antichitatea, epoca elisabetană și secolul neoclasicismului francez, ale căror figuri emblematice au rămas, în primul rând, Eschil, Sofocle și Euripide, Shakespeare, în sfârșit Corneille și Racine, în sfera influenței lor manifestându-se desigur și alții, mai mărunți însă și semnificativi oarecum mai mult pentru decadența tragediei decât pentru înflorirea, sau măcar supraviețuirea ei.

Acest proces de metamorfoză și eroziune lentă, dar ireversibilă, a celei mai prestigioase specii dramatice e urmărit cu minuție și cu remarcabilă abilitate analitică de către George Steiner într-una din cele mai celebre cărți ale sale, *Moartea tragediei*, ajunsă acum și în limba română, după aproape o jumătate de secol de la prima ei apariție (Ed. Humanitas, 2008, traducere de Rodica Tiniș). Lectura ei se dovedește și astăzi la fel de incitantă ca și altădată, altfel spus, ea și-a păstrat nealterată de trecerea timpului întreaga ei prospețime, încât – cu toate că bibliografia critică privind tragedia și categoria tragicului este imensă – locul eseului lui Steiner nu și-a diminuat altitudinea interesului și a prețuirii, cu care îl întâmpină și în prezent atât specialiștii, cât și publicul larg. Explicația stă, firește, întâi de toate, în eminența calităților intelectuale și profesionale ale autorului, dar nu mai puțin și în perspectiva pe care acesta o aplică demersului său exegetic.

Apogeul și proliferarea tragediei în interiorul aceluiași intervale de timp sînt legate de prezența miturilor, sau măcar a unor energii creatoare capabile să le reînvie chiar și atunci cînd ele și-au vlăguit autoritatea mistică de a mai controla și stăpîni destine. Declinul

Tragicul- formă și spirit



Florin Mihăilescu

tragediei începe cu impunerea treptată, dar fermă, a raționalismului, iar în plan literar cu afirmarea viziunii și a tehnicilor unui realism de ansamblu și de principiu, încă nedevenit curent artistic, așa cum se va întâmpla abia în secolul XIX. „Punctul rupturii categorice a fost marcat de triumful raționalismului și al metafizicii laice”, notează G. Steiner și precizează: „Tipul de imaginație care se manifestă în tragedia ateniană a continuat să domine viața spirituală pînă în epoca lui Descartes și a lui Newton. Abia atunci vechiul mod de a simți și ordonarea clasică a materialului și a experienței psihologice au fost abandonate.” (p. 160). Dar, încă din antichitate, trecerea de la vers ca emblemă a tragediei la proză ca limbaj al comediei a însemnat deja un pas decisiv în traiectoria istorică descendentă a celei dintîi. G. Steiner consacră numeroase pagini edificatoare acestei probleme. Vor fi desigur și excepții. *Regele Lear* este o tragedie în proză, iar mai tîrziu vor urma și altele. Însă, dat fiind enormul

prestigiu al vechilor modele, de la clasicii greci pînă la neoclasicii francezi, oricît s-au străduit romanticii să le revigoreze prin talentul lor, rezultatul a fost mai curînd un eșec, dovedind incapacitatea „de a readuce la viață idealul tragediei înalte” și pregătind „terenul pentru cele două evenimente din istoria teatrului modern: ruptura dintre literatură și sala de spectacol și schimbarea radicală a conținutului conceptelor de tragic și comic produsă de operele lui Ibsen, Strindberg, Cehov și Pirandello” (p. 107). Și astfel, tragedia a murit și s-a născut teatrul modern. Cauza stă în apusul „concepției organice despre lume și a contextului lor de referințe mitologice, simbolice și rituale” (p. 236). Interesant de reținut este că Steiner nu recunoaște nici creștinismului calitatea de a susține tragedia, considerîndu-l pur și simplu inadecvat prin natură, întrucît ar promova o viziune antitragică: „moartea unui erou creștin poate fi tristă, dar nu tragică”, iar „concepția creștină cunoaște doar tragedia parțială sau episodică” (p. 267), ducînd în ultimă instanță la „negarea tragediei” (p. 273).

Încercările de a construi noi mitologii sînt ratate, din lipsa de impact suveran sau divin asupra personajelor. Miturile moderne i se înfățișează lui Steiner ca mituri ale rațiunii și deci „mai puțin sensibile la cerințele artei” (p. 258). Nici mitologia pe care și-a făurit-o marxismul nu legitimează mai mult tragedia decât drama creștină: „Viziunea marxistă asupra lumii admite, chiar mai explicit decât cea creștină, eroarea, suferința și înfrîngerea temporară, dar nu și tragedia finală. Disperarea este un păcat de moarte împotriva marxismului nu mai puțin decât împotriva lui Cristos.” (p. 273). Încît ideea mereu reluată a lui George Steiner este aceea că o întoarcere autentică la marele model al tragediei clasice nu mai este în definitiv cu putință după secolul XVII și mai cu seamă după realismul lui Ibsen și Cehov, iar „tragediile în versuri scrise de poeții europeni și americani moderni sînt exerciții de

arheologie și încercări de a aprinde focul suflând în cenușa rece. Sînt eforturi zadarnice.” (p. 246). Toate cele trei mitologii de care poate dispune omul modern, clasicismul, creștinismul și marxismul sînt mai mult sau mai puțin ostile ideii de tragedie: „Mitologia clasică duce la un trecut mort. Creștinismul și marxismul au metafizici antitragice. Aceasta este, în esență, drama tragediei moderne.” (p. 261). Eseistul nostru formulează totuși ca ipoteze trei posibilități: tragedia e moartă, tradiția ei continuă sau, în fine, ea ar putea reînvia. Însă convingerea lui merge mai curînd spre cea dintîi dintre acestea, deoarece, așa cum comentează el o parabolă despre retragerea lui Dumnezeu din lume, sătul de păcatele omenirii, în care nu se mai regăsește și pe care nu o mai poate stăpîni, „tragedia este acea formă de artă care are nevoie de povara insuportabilă a prezenței lui Dumnezeu. Ea este acum moartă pentru că umbra Lui nu mai cade asupra noastră așa cum cădea asupra lui Agamemnon, a lui Macbeth sau a Ataliei.” (pp. 281-282).

Teza generală a lui G. Steiner este în fond nu doar credibilă, dar în cele din urmă de un adevăr atît de evident și atît de constrîngător, încît n-ar mai necesita nici o demonstrație. Ilustrarea ei istorică, erudită și deopotrivă elegantă, într-un stil de cuceritoare expresivitate și într-o expunere liberă, dar nu dezorganizată, presărată cu

observații și nuanțări de reală acuitate, îi constituie în ultimă analiză farmecul și rezistența în timp. Autorul ei nu se angajează într-o discuție specială în legătură cu înțelesul a două noțiuni, interferente desigur și totuși distincte: tragedia și tragicul, deși le recunoaște existența de sine stătătoare. Nici Volkelt și nici alte autorități în materie nu sînt aduse la masa unei dezbateri esențiale. Fără a confunda conceptele, G. Steiner lucrează cu ele mai ales în ipostaza suprapunerii lor și așa se face că, odată cu moartea tragediei, lectorul rămîne și cu impresia dispariției tragicului, impresie totuși înșelătoare, căci autorul e conștient de multitudinea formelor prin care se întruchipează spiritul tragic. Pentru că tragicul se manifestă și ca formă, și ca spirit. Tragedia ca formă clasică a tragicului a murit, dar spiritul acesteia nu numai că a supraviețuit, dar poate chiar că s-a intensificat, mai cu seamă într-o epocă atît de chinuită ca secolul trecut. Iar acest spirit tragic nu ar fi putut ocoli nici literatura unor vremuri în multe privințe teribile, cum de fapt, finalmente, nu omite a observa nici G. Steiner, vorbind de teatrul absurdului, fără a insista asupra lui și fără a se ocupa de dramaturgia franceză postbelică și deci de Sartre și Camus, ale căror piese le socotește mai curînd „eseuri sau manifeste declamate” (p. 279). A făcut-o, în schimb, un alt remarcabil eseist, Jean-Marie

Domenach, într-o carte cu titlu care spune totul, *Întoarcerea tragicului* (1967). În ce-l privește pe Steiner, și el încheie totuși pozitiv, chiar dacă relativ paradoxal, cu presupunerea că – pornind de la un exemplu ca *Mutter Courage* a lui Brecht, dar și de la împrejurări ale istoriei trăite – „curba tragediei este, poate, neîntreruptă” (p. 268).

Dar, cum am spus deja, cartea excelentului eseist și scriitor care este G. Steiner se citește cu mare plăcere și datorită darurilor lui pur literare. Am fost tentați să reproducem măcar două admirabile caracterizări, a teatrului cehovian (pp. 242-243) și a dramelor lui Claudel (p. 268), însă ne mulțumim să atragem numai atenția asupra lor și ne abținem să mai înmulțim citatele. Lectorul ne va verifica, parcurgînd acest eseu strălucitor, încărcat de sugestii profunde și dătător de satisfacții nu numai spirituale, dar și eminentamente estetice. E un prilej de zile mari, am zice chiar de zile foarte mari. Cum nici nu poate fi altfel, cînd este vorba de un autor de talia, de anvergura și de valoarea lui George Steiner, prezent acum, concomitent, în librăriile noastre, merită să adăugăm, și cu o foarte incitantă și mai puțin obișnuită autobiografie, intitulată sugestiv și ademenitor *Errata*, pandant mai mult decît util al cărții despre care ne-am străduit să discutăm aici. Poftă bună!, așadar, iubite cititorule, la acest adevărat festin intelectual.



Alexandrinismele îmbătrânirii

Alex Goldiș

ANGELA
MARINESCU

PROBLEME PERSONALE

Cartea Românească,
2009

De peste patru decenii, Angela Marinescu a rămas una dintre cele mai excentrice figuri ale poeziei românești, de neîncadrat în nicio poetică generaționistă. În *Sânge albastru*, excelentul volum de debut din 1969 (care mă face să mă întreb unde sunt strălucitele debuturi de altădată), tânăra poetă răsturna abstracționismul panteist și livresc al Nichita Stănescu sau Ana

Blandiana într-un imaginar dens și grav, încărcat de fantasme sexuale și funerare. Simbolurile ascensiunii, ale tinereții și ale purității, tipic șaizeciste, făceau loc unui conținut poetic ponderabil și impudic. Ce împărtășea poezia Angelei Marinescu cu versurile colegilor de generație era, poate, doar o anumită calofilie barbiană a formei, la care va renunța pe parcurs. Departe de a crea însă un efect de armonie eliberatoare, rima clasică, frecventă în primele volume, nu făcea decât să contribuie în plus la aspectul tensionat (încleștat) al poemelor. Cu optzeciștii are autoarea *Blindajului final* și mai puține lucruri în comun, căci formula ei poetică e tot ce poate fi mai străin înscenărilor textuale. E explicabil, așadar, faptul că tocmai postura de *outsider* o recomandă pe Angela Marinescu drept mamă absolută a autenticismului românesc. Atât latura întunecat expresionistă, cât și poza teribilistă, sunt luate drept modele de poezii tineri din ultimii ani, mai ales că autoarea *Limbalului dispariției* dă ea însăși semne că și-ar fi descoperit în ei contemporanii.

Fără a reprezenta o ruptură radicală față de celelalte volume, *Probleme personale* (Cartea românească, 2009) marchează, măcar din punct de vedere tematic, o etapă nouă în evoluția poetei. Căci nicicând n-a vorbit mai mult Angela Marinescu în versurile sale despre (propria) poezie. În cel mai rău caz, a făcut-o în eseurile – literaturizate, ce-i drept – din *Satul prin care mă plimbam rasă în cap*. Dacă până la cel mai recent volum poezia nu părea să reprezinte o problemă în sine, ci doar mediul transparent de transmitere a unor drame abisale (de aceea, artele poetice sunt extrem de rare la Angela Marinescu), acum, ea acaparează prim-planul discursului. Cartea cu titlul cel mai tranzitiv, de o

poetei, conținutul cel mai livresc. Însă paradoxul se dovedește a fi doar aparent: căci dacă autoarea scrie despre poezie, nu e pentru că i-ar fi descoperit, în spirit postmodern, cine știe ce potențialități ludice, ci pentru că ea a devenit, într-adevăr, „o problemă personală”: poezia i-a ajuns Angelei Marinescu la os.

Neputința de a (mai) scrie devine, așadar, tema centrală a volumului. Nu atât bătrânețea o doare pe poetă, cât, după, cum ea însăși se exprimă, „frica de poezia bătrâneții”. Forma cea mai tragică de îmbătrânire e alexandrinismul, ridurile de la suprafața poeziei nu sunt decât reflecțiile despre ea. Dacă până mai ieri, actul de a scrie era un mod spontan de a fi, o practică aproape inconștientă („și nu știu cum naiba dar fiecare cuvânt ce m-a trăsniț/ în față/ s-a convertit, din toate punctele de vedere, într-o / întâmplare/ semnificativă/ nici să fi vrut în ruptul capului și nu s-ar fi petrecut/ atât de rapid, de constant și de mortal.”), îmbătrânirea pare să echivaleze cu căderea în poezie. Departe de a produce calmarea spiritului, fiecare întâlnire cu ea e o des-figurare, o descentrare absolută: „Sunt/ oligofrenă/ pentru că nu mai cred/ decât în/ poezie” e, probabil, cea mai acută mărturisire a cărții. Departe de a-și celebra, la vremea bilanțului, comuniunea fericită cu propriul scris, poeta descoperă abia acum farsa imensă pe care el o pune scenă. De aceea, în maniera crudă și neconcesivă cu care ne-a obișnuit, nu se retrage din calea pericolului literaturizant, ci îl atacă direct, într-o confruntare pe viață și pe moarte. Dându-și arama pe față („o alcoolică postmodernă”, „o hoată bătrână”, „unsă cu toate unsoarele”), poeta se dedă, cu patos și încrâncenare masochistă, frivolităților poeziei, respinse asiduu până acum: „pentru că am îmbătrânit din greu/ până și-n scris, cu ochii/ adânciți în orbite/ și am devenit o profesionistă/ agresivă/ nu ca U. V. Z. X./ îmi pot permite să mă joc”. Și dacă bătrânețea reprezintă „o explozie a sensului”, cum mărturisește în alt loc, autoarea se lasă pradă dadaismului cu o voluptate pe care n-a încercat-o niciodată. Construcția milimetrică din volumele anterioare lasă loc unei poezii dispersive. Multe poeme par, de aceea, fragmente improvizate, gesturi bruscate, alunecări stilistice, sau pur și simplu paștise ale propriului discurs. Dacă poezia a devenit „cea mai mare obscenitate”, temele cunoscute ale Angelei Marinescu (sexualitatea deviantă, ecorșeul expresionist sau aluzia politică), sunt amalgamate într-un ghem discursiv imposibil de deșirat: „întinde-ți mâinile în aer ca niște păsări de laborator/ și apoi dă-le drumul,/ urmărește cu ochii îngustați/ cum se prăbușesc ca plumbul/ pe mesele lungi și tehnice/ și se unesc între ele, în cădere,/ ca un frate și o soră,/ incestuoși,/ și cu sexul întors pe dos,/ ca o mânășă soft,/ scoasă de pe mâna stângă,/ a lui Putin” (*Joc de laborator*).

Angela Marinescu nu poate închipui jocul de-a literatura decât tot ca pe un proces spasmodic, în care efectele scriiturii anterioare sunt augmentate grotesc. Rezultate ale conflictului deschis cu poezia în general și cu formula proprie în particular, multe fragmente din *Probleme personale* par confesiuni exasperate, în care urgența mărturisirii spulberă

scheletul construcției: „politic vorbind/ sunt obsedată/ sexual/ îmi dă mâna/ sunt bătrână și asimetria,/ ce ține de cântecul meu,/ e adâncă și ușoară și roșie/ și pot tăia cu limba/ țipătul unui copil schizofrenic/ ce nu se mai/ aude/ decât/ în întunericul/ zilei/ de mâine” (*Din punct de vedere politic*). Dacă hotărârea, chiar încrâncenată, de a lua poezia *à la légère*, nu duce în toate cazurile la poezie (expresii pleonastice alternează uneori cu formulări aiuristice: „marea plictiseală efemeră”, „ordinea ei logică”, „te lovești/ de ura marginală/ a unei priviri/ratate”, „ștreangul/ ce se balansează ca o monedă/ cognitivistă și psihanalizabilă a banilor”), covârșitoare sunt totuși pasajele care demonstrează că Angela Marinescu e departe de a-și fi epuizat posibilitățile creatoare și că oboseala tematizată în volum nu constituie decât premisa unei îmbătrâniri despletite și năvălășe: „mamă, simt respirația ta, în ceafă/ (...) pe nimeni nu am iubit așa cum te-am iubit pe tine,/ pentru că nimeni nu mi-a dat posibilitatea/ să sug lapte hrănitor,/ așa cum am supt de la tine,/ până la epuizare./ pe nimeni nu am înjurat așa cum te-am înjurat pe/ tine,/ ca la ușa cortului. m-am certat numai cu tine, mamă./ cât de vulgară am putut fi cu tine și numai cu tine,/ mamă./ acum, că nu mai ești, sentimentul inutilității îmi dă târcoale,/ ca un câine stau pe/ mormântul tău/ și urlu la lună din ce în ce mai stins.” (*Poemul cel mai de jos*).

Astfel încât rămâne stăruitoare impresia că *Problemele personale* dezvăluie o poetă îndeajuns de puternică încât să-și valorifice superior chiar și propriile neputințe.

Convorbiri cu fantomele

Ovidiu Pecican

CASSIAN MARIA
SPIRIDON

VIETI
CONTRÔLATE

Junimea, 2009

Despre poetul Cassian Maria Spiridon poți afla din cea mai recentă carte a fostului președinte al României Emil Constantinescu, *Păcatul originar, sacrificiul fondator. I: Revoluția din 89 așa cum a fost* (2009, p. 31-32) că în noiembrie 1989 a fost contactat de Ștefan Prutianu, cercetător la Institutul de Cercetări Științifice de pe lângă

Combinatul de Utilaj Greu din capitala Moldovei, cu care era coleg, și că împreună cu acesta a inițiat o organizație politică anticomunistă. Astfel,

alăturându-și și pe poeții Aurel Ștefanachi și Nicolae Panaite, la 27 noiembrie au înființat Frontul Popular Român, cu care au organizat o demonstrație împotriva regimului. „Spre deosebire de grupul protestatar al scriitorilor anticomuniști Dan Petrescu, Liviu Cangiopol, Liviu Antonesei”, spune autorul citat, „nucleul de la CUG militează pentru o mișcare cât mai largă, inclusiv în mediul muncitoresc”. În 10 decembrie ei au confecționat prin ștampilare peste 2000 de manifeste, chemând la o demonstrație în Piața Unirii, pe data de 14 decembrie, ora 16. Din trenul Nicolina – Iași ei au lansat și alte manifeste, de astă dată manuscrise, transmitând mesajul neechivoc „Jos Ceaușescu! Jos România!”.

Iată motive pentru care, chiar să nu știu altceva despre Cassian Maria Spiridon, tot m-ar interesa să citesc textele publicistice pe care fostul revoltat împotriva regimului și a dictaturii le-a scris între 1996 și 2009, după cum suntem înștiințați de coperta a IV-a a volumului de autor *Vieți controlate* (Iași, Ed. Junimea, 2009, 334 p.). Cele douăzeci și cinci de intervenții jurnalistice, rememorări, pagini de istorie trăită (și mărturisită), reflecții nu pot fi decât o altă pagină de codificare a timpului vieții intersectat de fluxul cronologic al unei colectivități întregi, oferind prin urmare du-te-vino-ul unei conștiințe prinse între micul și marele orizont, între biografie și Istorie. Firește, într-un fel arată marile transformări ale unei societăți atunci când cel care le surprinde apelează la analize, surse de arhivă, verdicte ale specialiștilor, și cu totul altminteri când judecățile se filtrează prin propria sensibilitate, limbă și sânge, prin viețuire clipă după clipă în scurgerea reală a șarpelui lui Cronos.

În cazul lui Cassian Maria Spiridon decantarea se face din mers, cu mai multă răbdare și cu mai mult calm decât te-ai aștepta. Verdictele lui nu lasă loc de îndoială, dar autorul se ferește de substanțele corozive, preferând verbul așezat acizilor pamfletului. Chestiune de temperament? Mai degrabă de modalitate de punere în pagină, de opțiuni lucidă pentru un anume stil de discutare a ideilor, invitație la colocviu. „Acum, chiar dacă sunt acuzat că aș fi mistic, și chiar «irațional», eu urmărind în fapt, cum spune Nae Ionescu într-un articol, «doar să fiu logic, rațional și drept», închei pentru cititorii și colaboratorii noștri cu: *Hristos a înviat!*” (p. 6), spune poetul cu pană de Montaigne, aparent resemnată, de fapt șugubeată, mucalită – ah, Humulescu, Humulescu! –, tranșând fără să rezolve nimic, și lăsând la voia oricui să decidă cum stau, de fapt, lucrurile, chestiunea dihotomiei între raționalitate și credință. Fragmentul, oricât de succint, își dezvăluie nu numai complexitatea, ci pune în evidență și harul autorului de a redescoperi unitatea devălmașă a sufletului omenesc, îndărgostit de luciditate, dar amplasat într-un orizont cosmic de sacralitate care este departe de a-l lăsa indiferent.

Cassian Maria Spiridon nu își judecă tranșant și nici nu își ridică în furci colegii scriitori. Cu toate 77

acestea, verdictele în privința lor nu lasă îndoială, căci, în bună parte din articolele sau eseurile cuprinse în volumul de față, întrebarea pare să fie care a fost responsabilitatea culturii în marasmul general al comunismului. Petru Dumitriu este taxat, fără ezitare, pentru *Drum fără pulbere* și celelalte demisii morale dinaintea emigrării. G. Călinescu, la fel, este adus la bară pentru oportunistele pe care, mai recent, cu argumentele proximității imediate și ale ascuțimii etice, le-a evocat înubliabil și memorialistica postumă a lui Adrian Marino. Acolo unde M. Nițescu și Virgil Ierunca au antologat pasiunea autoumilitoare a poeziei encomiastice la adresa tiranului și a tiraniei roșii, Cassian Maria Spiridon găsește, la rândul lui, motive de tristețe destule, decelând o tradiție veștedă, neagră, a liricii românești care se întinde de la A. Toma la Adrian Păunescu. *Cartea albă a Securității* nu îl înșală, cu amestecul ei de criterii, cu „amneziile” ei vinovate și revelațiile partizane pe care le conține. Procesul comunismului i se pare mai departe ca oricând, deși textul despre el este scris la doar puțini ani de momentul de față. Dar când Comisia Tismăneanu dă primul rezultat oficial pe acest parcurs, mai mult virtual, de condamnare a ciumei roșii, scriitorul îl înregistrează și discută cu satisfacție. Ororile de la Pitești sunt, și ele, demne pentru publicist să fie aduse în discuție, studiate și izolate sub clopot, spre a nu se mai repeta vreodată. În alte texte vine vorba despre Emil Iordache, criticul literar și traducătorul excelent din rusă, coleg de redacție la *Convorbiri literare*, despre victimele și călăii fostului regim, despre Memorialul durerii și tortură.

Programul din spatele volumului este unul al militantismului civic cu mijloace cărturărești. După cum se menționează în textul care dă titlul volumului, „Până când *legea lustrăției* și, implicit, procesul comunismului vor deveni realitate, memoria rămâne singura formă de afirmare a justiției, minimă cale de exorcizare a răului” (p. 262). Publicistul este, deci, un justițiar, un campion al luptei împotriva uitării nivelatoare și apatice, un neresemnat evocator al trăitului într-un rău rutinier.

Îmi place la Cassian Maria Spiridon încăpățănarea de a duce mai departe împotrivirea inițiată în noiembrie și decembrie 1989. Dirigenții de atunci au căzut, comunismul s-a dizolvat în altceva, lumea în care astăzi trăim este alta. Dar lupta aceea e departe de a se fi epuizat. După ce termini cu prezentul, rămâne de combătut trecutul, forța lui de fantasmare recurentă, care nu se încheie, probabil, decât odată cu ultimul lui contemporan și săvârșirea lui din viață. Alții ar spune poate: nu e destul că l-am trăit, să mai și revenim obsesiv la el? Răspunsul lui Cassian Maria Spiridon și, recunosc, și al meu este că dacă nu accepți să te confrunți tu cu el, revine el la tine, bântuindu-te, luându-ți bruma de liniște, într-o hărțuială imprevizibilă, dar permanentă. Și dacă provocările zilei le mai învingi cumva, cu strigoii e mai greu de izbutit, când ești silit să te aperi, în loc să-i ataci și înlături.

Unul dintre cei care luptă cu ei în numele celor care nu știu sau nu pot să o facă este, fără îndoială, ieșeanul din fruntea *Convorbirilor literare*, Cassian.

Ludicul bine temperat

Victor Cubleșan

DOINA RUȘTI

CĂMAȘA ÎN CAROURI

și alte 10 întâmplări din București

Polirom, 2010

Despre tipul de relații dintre o carte și cititorul său s-au scris atât de multe, atât la modul serios-teoretic, cât și simple și recomfortante platitudini, încât ar putea fi considerat un subiect epuizat. Și totuși, modul în care citim o carte, modul în care o carte se lasă citită, e un punct crucial în gradul de satisfacție pe care îl poate oferi lectura. În ultimul timp mi-au trecut prin mână un număr covârșitor de cărți ai căror autori păreau să dorească, de-a dreptul cu încrâncenare, să dovedească valoarea lor, finețea, știința, arta, subtilitatea lor. Cărți în care simțea că fraza și-a găsit cuvintele nu doar pentru a așeza povestea pe hârtie, ci și pentru a face o ușoară demonstrație. O experiență obositoare. Cel mai recent volum al Doinei Ruști, *Cămașa în carouri și alte 10 întâmplări din București*, a fost, privit din această perspectivă, o ușurare. Nu-mi dau seama dacă a fost o reacție indusă de către mine, sau pur și simplu textul s-a dovedit prietenos, simpatic, ușor jucăuș, ușor glumet, neluându-se niciodată prea în serios și nealunecând totuși niciodată pe panta gratuității.

Cămașa în carouri și alte 10 întâmplări din București este genul de volum pe care o etichetă se lipește cu greu dacă aluneci pe panta analizei tehnice stricte. Ceea ce se prezintă inițial drept o suită de povestiri legate tematic (spațiul Bucureștiului) crește treptat într-un organism uniform, proiectând personaje și întâmplări recurente, repovestind aceleași întâmplări din puncte de vedere diferite, creionând un unic și identic spațiu și timp unitar pentru întreg ansamblul. Pe nesimțite, cele 11 proze scurte par să coaguleze sub impulsul lecturii într-un singur text. Un roman? Posibil, dar, sincer vorbind, e un aspect total neinteresant. Personal îmi place să văd pur și simplu un volum de povestiri foarte bine încheiat, construit inteligent în jurul unor idei. De altfel, fiecare povestire/capitol funcționează și independent, celelalte nefăcînd

decît să aducă mai multă profunzime, mai multe explicații, mai multe nuanțe, dar fără a juca un rol vital în potențarea unei povești.

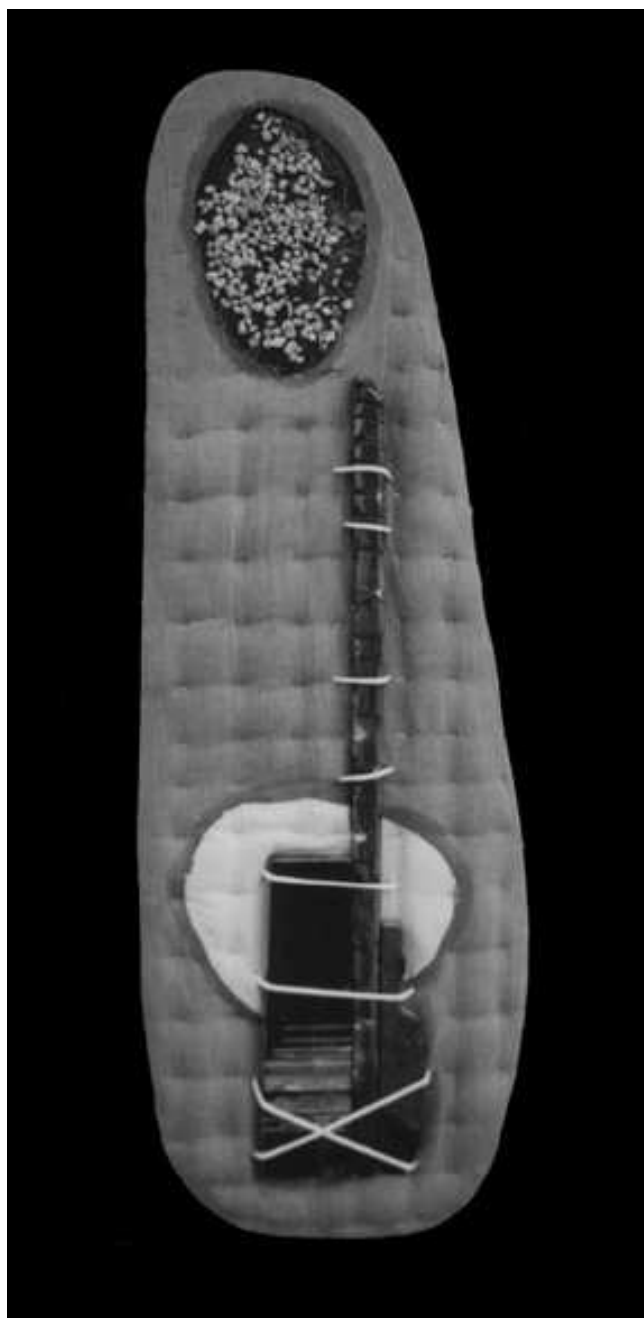
Doina Ruști scrie despre transmutația sufletelor, despre călătorii în timp, despre papagali bătrîni și un cîine pe nume Mama, ușor confuz, despre aureola de tristețe a unei cămăși roșii în carouri, despre iubiri adolescentine și iubiri fatale, despre Bucureștiul de azi și cel din timpul lui vodă Racoviță, despre chiulul liceencelor și despre *cine-verité* făcut de studenți și despre numele unui anume Cristian, personaj de altfel secundar. Am uitat cu siguranță cîteva dintre elementele principale, dar chiar și simpla enumerare anterioară oferă o imagine suficient de sugestivă despre ceea ce se află între copertile cărții. Un astfel de vălmășag pestrîț nu poate fi distilat într-un text comestibil decît prin zîmbetul autorului. Volumele anterioare o recomandau deja pe Doina Ruști drept un prozator de finețe. Autoarea știe să nu forțeze nota și știe să tragă complice cu ochiul către cititor. Deși soluțiile de scriitură la care recurge sunt moderne și rafinate, incluzînd secvențializarea eului narator ca într-o cursă ca de ștafetă, personajele trecînd de la unul la altul punctul de vedere asupra curgerii povestirii, autoarea nu face paradă. Mai mult, parcă fiecare element tehnic de construcție e introdus înșolit de un semn discret către cititor. Doina Ruști are o atitudine foarte dezinvoltă, una care permite foarte rapid crearea unei relații complicitare cu cititorul – prozatorul se angajează să istorisească o poveste în fața unui public, și o face în maniera în care un scamator își produce numărul. Spectaculos, dar așteptat ca atare de către participanți. Tocmai de aceea elemente atît de stridente precum călătoria în timp sau transmutația sufletelor nu reușesc să ocupe prim-planul acțiunii. Ele nu înclină balanța receptării înspre fantastic sau științifico-fantastic, ci se dovedesc simple elemente de recuzită. Se poate spune că Doina Ruști nu face decît să utilizeze excesiv *deus ex machina*.

Ceea ce la o primă vedere ar putea fi considerată o potențial viguroasă reiterare a fantasticului în proza noastră contemporană este în cele din urmă un spectacol de butaforie. Aici, nu-i așa, sîntem la porțile Orientului, unde totul este luat *a la legere*. Prozatoarea nu este cîtuși de puțin interesată de spectaculosul facil. Unele astfel de elemente sînt introduse de altfel în pagină de o asemenea manieră încît îți este imposibil să nu realizezi că pînă și autorul se amuză copios manevrînd evenimentele. E un joc în care intri cu ușurință, punîndu-te în postură de a anticipa cît de departe se va ajunge cu toate mașinăriile acestea textuale la vedere. Să nu se înțeleagă cumva că volumul este unul superficial și fără alt scop decît jonglerii textualiste. Foarte bine ancorate într-un plan secund avem personajele și povestea lor.

Cred că punctul forte al *Cămășei în carouri și alte 10 întîmplări din București* rezidă în modul fin și delicat în care autoarea spune povestea personajelor în ciuda spectaculozității de fațadă.

Planul principal este în cele din urmă cel al poveștilor (simple) despre oamnei. Despre dragoste, moarte, ambiție. Povestiri din București, dar povestiri la fel de valabile oriunde. Aici, capitala nu joacă decît rolul de parfum local. Cu toate acestea, mai pe furiș sau mai cu lentoare, mai pe un colț de pagină sau lăfăindu-se în cîte un întreg paragraf, Doina Ruști creionează Bucureștiului un portret foarte viu. Fragmentar, ca într-o colecție de cioburi, incluzînd doar cîteva străzi, cîteva zone, dar credibil și evocator.

Este foarte posibil ca volumul de față să nu aibă o receptare foarte entuziastă, sau poate să treacă mai puțin remarcat de către critică. Dar, chiar dacă nu este cel mai bun volum pe care îl puteți citi în acest an, este printre puținele pesemne pe care le veți citi cu un permanent zîmbet pe buze. Și asta este în cele din urmă important.





Hugo Marti și Lucian Blaga

o prietenie literară în favoarea României și a Elveției

Ion Taloș



Numele scriitorului elvețian Hugo Marti (1893-1937) este asociat, în România, dar și în Elveția, cu acela al lui Lucian Blaga. S-ar putea spune că cei doi au fost uniți prin destin. Fiecare a lucrat o vreme în țara celuilalt: Marti a locuit în Muntenia aproximativ doi ani (1914-1917)¹, iar Blaga a fost diplomat la Berna, pentru o perioadă de două ori mai mare (1928-1932). Când a ajuns Blaga la Berna, Marti devenise (din 1922), redactor la ziarul *Der Bund* și ținuse câteva conferințe despre folclorul românesc², creând în capitala Elveției, o atmosferă favorabilă României și pregătind condițiile excepționalei activități a lui Blaga ca atașat de presă la Legația României.

Cât timp a activat Blaga la Berna, dar și după aceea, până la trecerea în neființă a lui Marti (1937), între cei doi mari scriitori a existat o colaborare și o prietenie exemplară. Se pare că sufletele lor vibrau la aceleași probleme ale vieții și literaturii. Erau atât de asemănători sufletește, încât reacțiile unuia ar putea fi atribuite celuilalt. Se aflau pe aceeași treaptă a evoluției psihice și morale, aveau aceleași criterii de apreciere, erau amândoi dispuși să facă ceva în favoarea celuilalt, din convingere, nu de conjunctură.

Sunt suficiente două exemple: 1. când Iorga urma să conferențeze la Universitatea din Berna, Marti, unul dintre redactorii importanți ai marelui ziar *Der Bund*, cere informații de la atașatul de presă al Legației României, pentru a putea face cunoscută sosirea marelui învățat român și a conferi acestuia aura meritată. 2. Când

80 Mahatma Gandhi urma să

conferențeze la Lausanne pentru un cerc restrâns de intelectuali, mai bine zis, pentru o mică parte a elitei elvețiene, Marti, neputând participa la conferință, a procurat o invitație prietenului lui român, Lucian Blaga. Poetul nostru descrie în tonuri de giuvaer momentul în care Marti i-a făcut surpriza de a-i procura invitația la conferința „acelui omuleț, care întâia oară în istorie încerca să facă istorie fără violență”³. Datorită frumuseții lui, acest pasaj ar merita să fie citat în întregime. Îl rezumăm totuși: era în 1931, poetul se plimba singur spre albia râului Aare, minunându-se de interesul bernezilor pentru cei câțiva urși întreținuți acolo de orașul lor „cu o pensie viageră”, ei contând ca totem al cetății. Pe neașteptate a apărut „spiritualul scriitor elvețian”, zicându-i: „Sunt sigur că le-ai fluierat o doină, dar urșii n-au reacționat. Ceea ce dovedește încă o dată că memoria nu e ereditară”. (p. 130). Blaga reacționează: „Da, e adevărat, aproape că uitasem [...] că urșii ăștia au fost aduși aici din Ardeal. Probabil acesta e motivul secret pentru care mă plimb așa de des pe-aici, sunt în căutare de compatrioți”. Elvețianul schimbă vorba, zicând: „ți-am pregătit o mică surpriză”, la care Blaga răspunde: „Sper să fie plăcută [...]”, ca toate surprizele pe care obișnuiești să mi le faci”. În relatarea acestui dialog, Blaga adaugă: „În adevăr, Hugo Marti nu scăpa nici un prilej să-mi facă traiul cât mai agreabil cu putință, sub norii seculari ai Bernei”. Atunci, Marti îi spune că a aranjat să fie invitat la conferința pe care Gandhi urma s-o țină la Lausanne. Surpriza

era atât de mare, încât Blaga crede că e o glumă, dar apoi s-a bucurat să participe la acel „singular praznic al spiritului”, împreună cu doar câteva zeci de invitați din întreaga Elveție (p. 132). Schimbul lor de replici pare un joc al inteligențelor și dovedește înălțimea spirituală a relațiilor dintre ei. Pe de altă parte, dialogul lor poate fi asemănat cu jocul afectuos al urșilor atât de admirați de locuitorii Bernei, și de cei doi scriitori prieteni.

Marti l-a rugat pe Blaga ca, la întoarcere, să-i povestească totul, pentru suplimentul literar al ziarului al cărui redactor era. Invitația lui Marti, căreia Blaga i-a dat curs cu bucurie și interes, prilejuiește poetului român nu numai cunoașterea aceluia gânditor și politician din India, dar și frumoase considerații privitoare la receptarea filosofiei indice în literatura română și anumite apropieri între gândirea indiană și cea românească. Întorcându-se la Berna după acea conferință de mare simplitate, nedeclamatorie, lapidară, Blaga, care ascultase și alte conferințe ale marilor spirite ale vremii, a fost atât de impresionat de Gandhi, încât i-a relatat lui Marti următoarele: „Impresia nu se poate descrie, ar fi un sacrilegiu. Află însă că eu, care întotdeauna am avut o pronunțată aversiune față de oratorie, am declarat dușmănie neîmpăcată acestei arte găunoase. Acesta va fi războiul meu de treizeci de ani” (p. 141).

Blaga în fața operei lui Hugo Marti

Blaga scrie, în 1928, despre cele două nuvele cu teme românești ale lui Hugo Marti,

publicate sub titlul *Rumanische Mädchen*⁴, în 1930 traduce nuvela *Sonja*⁵, În 1931 traduce și prefătează volumul acestuia intitulat *Rumanisches Intermezzo (Cartea amintirii)*⁶. În prefăța de prezentare a lui Hugo Marti, Blaga situează pe scriitorul elvețian printre scriitorii de după primul război mondial, „cari și-au câștigat un frumos nume și dincolo de hotarele țării lor” (p.3). El îi caracterizează opera și vede, în „cartea amintirii”, „pagini cari par scrise de-un Bucuța”, iar în „Sonia”, „fragmente cari ar putea să fie semnate Ionel Teodoreanu” (p. 5). Opera cu teme românești a lui Marti dovedește, după Blaga, o „dragoste primară de poveste”, arta lui „căsătorește organicul cu cristalul”, e „vie și stăpânită, expresivă și măsurată”, iar fraza lui, „totdeauna cadentată are muchi și străluciri ce n-au putut să iasă decât din mâna și tocila unui excepțional șlefuitor” (p. 5). Blaga arată că, dacă Szienkiewicz, Knut Hamsun, Thomas Mann ș.a. preiau tipuri românești „de boieri răsăriteni cari își vând soțiile, ofițeri escroci, cartofori de proporții omerice, falși prinți, tâlhari de blazoane”, prin opera lui Marti „trec orașe svâcnind de-o ciudată viață, mânăstiri de legendă, nume de munți cu rămășițe de capiști păgâne, ierni mitice pe plaiuri pierdute în cer, codri din cari ursul îl înspăimântă ca o poveste [...]”, moșii boierești, veri caniculare, oameni umiliți și dintr-odată faptul de necrezut al războiului, oarecum invazia apocaliptică a istoriei într-un ținut abia atins de ea” (p. 6-7). Blaga își încheie prezentarea lui Marti cu următoarele: “N-am putea, oare, să revendicăm pentru noi pe acest scriitor? Am avea un autentic poet și un mare scriitor mai mult” (p. 9)⁷. Continuând tonul interogativ al lui Blaga ne-am putea întreba: oare nu era cazul ca numele lui Hugo Marti să fie inclus în dicționarele de literatură română apărute în ultima vreme?

Drama “Meșterul Manole”, tradusă de Marti, eveniment teatral la Berna

La rândul său, Marti a tradus drama lui Blaga, *Meșterul Manole*,

a cărei premieră a avut loc la 19 noiembrie 1929 la Teatrul din Berna, eveniment pregătit printr-o conferință ținută tot de el⁸ și prin publicarea unei părți a traducerii, ca și a unor poezii ale lui Blaga, în suplimentul literar duminical al ziarului *Der Bund*, intitulat *Der Kleine Bund*⁹. Conferința lui Marti se referă la cântecul popular și la drama lui Blaga. Imaginând o convorbire cu Goethe care tradusesse varianta sârbă a baladei despre *Zidirea cetății Skutari*, paralelă a *Meșterului Manole*, Marti se dovedește a fi deosebit de bine informat asupra acestei teme sud-est europene și asupra celor care s-au ocupat de ea; el reproduce aprecierea lui Jakob Grimm, care considera că această baladă este “unul dintre cele mai emoționante cântece ale tuturor popoarelor și timpurilor”. Marti stabilește astfel locul excepțional pe care-l ocupa tema dramei lui Blaga în literatura universală, după care înfățișează varianta G. Dem. Teodorescu a baladei noastre, pentru a arăta pe ce se bazează drama blagiană. El îl situează pe Blaga în fruntea generațiilor de scriitori români de după primul război, apoi interpretează drama ca “sacrificiul artistului pe altarul operei sale”. În fine, el declară: “stilul lui Blaga, care în original oscilează între limbajul biblic și cel baladesco popular, ne-a făcut greutate aproape de neînving; din această cauză multe frumuseți ale melodiei interioare din original s-au pierdut pe drumul transpunerii în germană”¹⁰. Marti e însă prea modest în cele afirmate despre traducerea proprie, căci, cronicarii literari i-au dat o apreciere foarte înaltă; unul dintre aceștia, care semnează – ib -, scriind: Hugo Marti, un bun prieten al țării de la Marea Neagră, care a transpus deja câteva încântătoare bucăți din poezia populară românească în germană, găsind aici o sursă de inspirație pentru propria-i operă, este cel mai indicat om să traducă îndrăzneț limbă a lui Lucian Blaga”¹¹. Alt cronicar, care semnează K., scrie că Blaga a găsit “în Hugo Marti un traducător înrudit sufletește, căci acesta cunoaște din proprie experiență atmosfera specifică poporului

român, pe care a redat-o poetic în câteva minunate bucăți în proză”¹². Același vorbește despre “măiastra traducere a lui Hugo Marti” și remarcă faptul că “traducătorul elvețian a renunțat să redea versurile lui Blaga, mulțumindu-se în mod înțelept cu o excelentă proză ritmată, care parcă e întrepătrunsă de o veche și ciudată melodie”¹³. Alt cronicar, în fine, susține că traducerea lui Hugo Marti nu dă impresia unei translații întocmite cu greu, ci pe aceea a unei creații proprii”¹⁴.

Un număr special al ziarului “Der Kleine Bund” închinat literaturii române

Hugo Marti a consacrat numărul 19, din 12 mai 1929, literaturii contemporane românești. A tipărit în traducere germană lucrări semnate de Emanoil Bucuța și Leon Donici, de Ion Vinea și G. Bacovia, de Ionel Teodoreanu și Ion Pillat, de Adrian Maniu, Demostene Botez și Tudor Argezi. Lucian Blaga semnează un articol de prezentare generală a literaturii române de după război. Prezența masivă a literaturii române în Elveția de limbă germană se datorează lui Hugo Marti, care i-a făcut loc în prestigioasa publicație, și lui Lucian Blaga, care a selectat operele traduse și a scris articolul general. Dar înainte de toate se datorează prieteniei lor.

Cum arată prietenia celor doi scriitori în corespondența păstrată

Prietenia lor afectuoasă rezultă și din scrisorile trimise de Hugo Marti lui Lucian Blaga¹⁵. Din păcate se cunosc doar câteva scrisori ale lui Blaga către Marti. Se pare că cei doi s-au cunoscut personal doar la mijlocul lunii mai 1928, după ce Lucian Blaga și-a preluat postul de atașat de presă al legației României la Berna. Pe durata acestei misiuni a scriitorului român, relațiile și prietenia lor au crescut în intensitate¹⁶. Dintr-o scrisoare trimisă de Blaga lui Ion Breazu, la 27 oct. 1928 rezultă că Marti este “cel mai bun critic de aici, novelist și membru în comisia care împarte premiul elvețian pentru dramă”¹⁷. Pe de altă parte, 81

Într-o scrisoare din 20 martie 1930, Marti scrie că rareori s-a bucurat într-atât de o chestiune care-l privește personal, ca de apariția traducerii de către Blaga a uneia dintre nuvelele lui; apoi continuă: „am citit-o și răscitit-o; pur și simplu sunt mândru să fiu introdus în viața publică românească de către Dvs”¹⁸. În anul următor, la 14 iulie, primind traducerea făcută de Blaga celeilalte lucrări a lui Marti, *Rumänisches Intermezzo*, acesta scrie: „Traducerea de către Dvs. a cărții destinului meu e cea mai frumoasă recunoaștere de care am avut parte vreodată și pentru care vă mulțumesc din inimă. E așa de ciudat pentru mine să am în mână cârticica și s-o pot citi acum în limba care mi-a devenit expresia unei trăiri atât de importante și de durabile”¹⁹. În fine, la moartea sa, în 20 aprilie 1937, în Davos, în urma unei operații nereușite, ultimele cuvinte ale lui Hugo Marti adresate soției sale au au fost: „Grüsse an die Blagas”²⁰. Dorli Blaga susține că Hugo Marti era unul „dintre cei mai buni prieteni” ai tatălui ei și că acesta a participat, deși nu mai era la Berna, la înmormântarea scriitorului elvețian²¹. Iar prietenia dintre cei doi scriitori s-a prelungit și la copiii lor: Dorli și Rolf²². Această prietenie avea un fundal foarte solid: experiența lui Marti, tânăr și lipsit cu totul de prejudecăți, din România anilor 1915-1917. În 15 aprilie 1929, citind despre Congresul agriculturii, de la București, Marti scrie: „gândurile mele sunt deseori în România” și: „mintea mea a fost obsedată de imagini ale amintirilor din România”; tot atunci, familia Blaga petrecând sărbătoarea Sfințelor Paști în România, Marti regretă că nu le-au petrecut împreună, dar – scrie el –, „m-am gândit cât de frumoase sunt Paștile românești (chiar dacă sunt la o dată greșită) și am fost bucuros că Dvs. le retrăiți”²³. Dintr-o călătorie cu soția lui, Elsa, de origine norvegiană, se referă la influența Bizanțului asupra Italiei răsăritene și constată asemănări între limba italiană și română, pentru ca apoi să scrie: „nu putem să nu vorbim despre voi

82 la fiecare pas”²⁴.

Correspondența trimisă de Marti lui Blaga îl arată pe acesta foarte activ în domeniul editorial și al teatrelor, el înlesnind prietenului său român întâlniri cu oameni de cultură ori contribuind la popularizarea unor evenimente românești, cum a fost amintita sosire a lui N. Iorga pentru conferințe la Universitatea din Berna²⁵. Unul dintre elevii lui Blaga, Gh. Pavelescu, mărturisește: „mi-a vorbit de mai multe ori despre prietenul său din Elveția, Hugo Marti”²⁶.

Discuțiile dintre ei le-au fructificat gândirea: Spațiul mioritic

Discuțiile dintre intelectuali fructifică gândirea. A fost și funcția discuțiilor dintre Blaga și Marti. În interviul acordat lui I. Opreșan²⁷, Vasile Băncilă vorbește despre „câtă experiență a câștigat [poetul] acolo, din punct de vedere cultural!”, adică în activitatea lui diplomatică, și continuă: „Câtă lume, câte etnicuri [sic!] – era să spun –, câte stiluri a cunoscut! Dacă n-ar fi fost acolo, poate că nici n-ar fi avut viziunea spațiului mioritic! Știi cum a fost cazul! El vorbea cu Hugo Marti, un bun prieten al lui, și asculta o placă cu un cântec românesc. I-a pus Blaga o doină românească. Și Marti, care n-avea experiența lui Blaga, vorbea așa din cărți: <Asta sugerează spațiul de stepă, spațiul rusesc>. Atunci i-a venit în minte lui Blaga ideea. Mai întâi l-a contrazis! I s-a părut că nu-i adevărat. A spus: <Nu! Este spațiul de deal/vale, care se desfășoară la infinit>. Atunci i-a străfulgerat ideea spațiului mioritic. Altfel n-ar fi avut-o, dacă nu era acolo”²⁸.

Nu se știe cât de exactă e afirmația de mai sus a lui Vasile Băncilă. Pan M. Vizirescu a relatat versiunea auzită de la Nichifor Crainic: acesta îl vizitase pe Blaga la Berna, o dată, întorcându-se de la Paris și, plimbându-se împreună pe malul lacului Lemán, discutau chestiuni de filosofie. La un moment dat, Crainic i-ar fi zis: „<Măi Lulule, [...] tu ai o deschidere de gândire foarte adâncă și interesantă [...], dar caută să nu te înstrăinezi!> Crainic inițiază direcția nouă în literatura noastră a

autohtonismului. Au discutat atunci o serie de probleme în legătură și cu literatura noastră populară, în legătură cu istoria și geografia patriei, cu corespondențele acestea sufletești ale neamului nostru, cu pământul și cu toate cele specifice nouă. În timpul acelor convorbiri s-au sădit în mintea lui, închipuie-ți ce? - *Spațiul mioritic*”. Crainic i-ar fi spus lui Vizirescu: „Din această frământare de idei, pe un tărâm străin [...] își are punctul de plecare această operă de prefigurare a spiritului românesc, concepută de Blaga”, la care Vizirescu adaugă: „Se poate să aibă dreptate”. Vizirescu nu pune la îndoială faptul că discuția amintită de Băncilă ar fi avut loc, dar consideră că „o operă de profundă și largă viziune filosofică, precum *spațiul mioritic* [nu poate lua naștere] dintr-un dialog atât de restrâns. La data aceea, Blaga își formulase pe deplin principiile orizontului spațial, cu plaiul și celelalte elemente, ajunsese în final la ideea deal/vale și nu a făcut decât să și-o reafirme și să rectifice părerea diferită a elvețianului”²⁹. De altfel, memoria oamenilor lasă posibilitatea de a crea variante ale felului în care au fost exprimate unele idei: I. Opreșan, care vorbise cu V. Băncilă înainte de a lua interviul lui Pan. M. Vizirescu, reproduce din memorie spusele lui Băncilă astfel: „Dânsul spunea că ascultând o dată o doină românească, împreună cu Hugo Marti, prietenul său elvețian, [...], Hugo Marti, ar fi spus: <Uite cum se străvede aici spațiul întins rusesc>. La care Blaga i-a replicat: <Nu! E tocmai alternanța: deal/vale. Acesta e spațiul nostru mioritic”³⁰. S-ar înțelege de aici că Blaga avea însuși titlul viitoarei lucrări.

Rolul lui Nichifor Crainic în abordarea filosofică a literaturii populare e recunoscut de însuși Blaga. În articolul *Începuturile și cadrul unei prietenii*, vorbind despre vizita lui Crainic în Elveția, în 1928, Blaga vorbește despre discuțiile lor de la Kandersteg, precizând: „Atunci mi-a spus Crainic că trebuie neapărat să scriu odată un studiu filosofic despre cultura noastră populară,

În care amândoi deopotrivă vedeam cea mai frumoasă realizare europeană a acestui tip de cultură”, iar mai departe: “Așa a luat ființă <Spațiul mioritic>”³¹.

Întrebarea care se pune este: cum a ajuns Blaga să împreuneze substantivul *spațiul* cu adjectivul *mioritic*? Referindu-se tocmai la titlul lucrării lui Blaga, Grigore Popa spune că “interpretarea culturii românești prin acest concept de <spațiu mioritic> a entuziasmat” tineretul anilor '30. Popa adaugă: “ca să fim cinstiți și corecți, termenul <mioritic> nu e creația lui Blaga, este creația lui Radu Dragnea. A apărut, înainte, în *Gândirea* un studiu al lui Dragnea despre problemele acestea și de acolo l-a luat Blaga. Probabil că Blaga l-ar fi inventat și fără studiul lui Dragnea. Că el a devenit mare - termenul <mioritic> -, prin Blaga, nu prin Dragnea! Dar vorbind cronologic și corect, așa cum sunteți dumneavoastră istoricii literaturii, asta este!”³².

Într-adevăr, Dragnea scrisese studiul despre *Spiritul românesc creator* (*Gândirea* 7, 1927, nr. 5, p. 161-169), în care a utilizat de patru ori pe aceeași pagină adjectivul *mioritic*, și anume, în sintagmele: *cultură mioritică*, *spiritualitate mioritică și ideologie mioritică* (p. 167), dar nu pomeneste nici o dată *spațiul mioritic*. Dragnea revine, un an mai târziu, asupra ideii de *cultură mioritică* (*Întregiri*, în *Gândirea* 8, 1928, p. 179-181), apropiind-o oarecum de spațiu: “În ordinea valorilor preferăm civilizației ardeleni cultura mioritică din codrii Bâcului ai lui Alecu Russo pentru rațiunea că rezervă posibilitățile latente la formarea tipului de cultură românească...” (p. 181). Numai că, pentru Dragnea, *cultura mioritică* nu e împerechiată cu spațiul limbii române, ci cu ortodoxia: “fără ea [fără cultura mioritică] și fără ortodoxie în trecut am fi fost șterși de pe hartă”. E greu așadar să se decidă dacă termenul *mioritic* a fost creat de Blaga ori de Radu Dragnea ori de altcineva, deoarece putem presupune că el se afla și pe buzele altora, Dragnea fiind doar primul care l-a utilizat în scris.

S-ar putea adăuga încă un detaliu: succesul pe care l-a avut *Miorița* la serile literare de la Berna, Zürich și Basel, organizate de Blaga, ca și discuțiile care au avut loc acolo, nu numai cu Hugo Marti, dar și cu alți intelectuali, germaniști ori romaniști, au putut contribui la inventarea termenului *mioritic*, mai ales că termenul german *Miorița-Raum*, utilizat probabil acolo, nu putea fi tradus cu *Spațiul Miorița*, și obliga - am putea spune - la găsirea unui adjectiv. Și care nu putea fi altul decât *mioritic*. De altfel, împerecherea unei denumiri geografice, de spațiu, cu un adjectiv neașteptat, din alt domeniu, e cunoscută încă de la Eminescu (*dulce Bucovină, dulce Românie*).

Prin urmare, se poate crede că Blaga avea imaginea clară a ceea ce avea să dezvolte în lucrarea pe care o gândea. Totuși, discuția cu Marti, care e considerat un autor cu o acută sensibilitate la spațiu, i-a fost folositoare. Căci Marti a fost foarte interesat de spațiul Prusiei Orientale, de cel românesc, apoi de cel rusesc și de cel norvegian, prin care a trecut fugind de ororile primei conflagrații mondiale. În plus, în jurul anilor 30 ai secolului trecut, problema spațiului devenise una de mare actualitate printre lingviști (atlasele lingvistice) și antropologi, cu deosebire la Frobenius, Șerban Cioculescu ajungând chiar la concluzia că “fără Frobenius n-am fi avut *Spațiul mioritic*”³³.

¹ A fost educator al celor cinci copii ai prinului N. G. Cantacuzino; la intrarea României în primul război mondial, Cantacuzino i-a încredințat copiii, pentru a-i duce în Elveția, dar a fost nevoit să ocolească teatrul de operațiuni, prin Rusia, Finlanda și Norvegia. Mulțumim prof. A. Pippidi pentru valoroasele informații.

² Aducem mulțumiri Bibliotecii Naționale Elvețiene, care a răspuns solicitării noastre de a ne trimite în copie materialele de folclor din fondul Hugo Marti, pe care le deține și de care ne vom ocupa într-un articol viitor. Mulțumim de asemenea d-lui Rolf Marti, fiul scriitorului, domnilor Rudolf Probst, Urs Fahrni, Ernst J. Huber, Thomas Feitknecht, Lukas Dettwiler, Sandro Pfammatter, Markus Ramseier și d-nei Sabrina Rohner pentru amabilitatea cu care au răspuns cererii noastre de a ne

trimite informații cu privire la tema cercetată aici.

³ Lucian Blaga: *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut. În: Isovoade. Eseuri, conferințe, articole*. București 1972, p. 129-141, citatul la p. 133.

⁴ *Gândirea* 7, 1928, nr. 12, p. 514-515; *Vitrina literară*, nov. 1929. Cf. *Im Zeichen der Freundschaft*, p. 231

⁵ *Gândirea*, 10, nr. 34, 1930, martie p. 65-77.

⁶ Hugo Marti: *Intermezzo Românesc (Cartea amintirii)*. București, Editura Adevărul [1931], p. 3-9. Cf. și Lucian Blaga: *Ceasornicul de nisip*. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Cluj 1973, p. 236-242.

⁷ Blaga se referă la Marti și în alte lucrări: *Contemporani elvețieni: Hugo Marti*. În *Vitrina literară* nr. 5, 18 nov. 1929, p. 1. V. și *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut*. În *Saeculum* 1, nr. 3, mai-iun. 1943, p. 3-14; *Mircea Eliade: Convorbiri cu Lucian Blaga*. În *Vreamea* 10, nr. 501, 22 aug. 1937, p. 10-11; Nichifor Crainic: *Lucian Blaga dramaturg la... Berna*. În *Curentul* 1, nr. 292, 4 nov. 1928, p. 1.

⁸ Lucian Blaga: *Din activitatea diplomatică (Raport, articole, scrisori, cereri, telegrame)*. Volumul I. Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note, postfață și indici de Pavel Țugui. București 1995, p. 131, n. 2.

⁹ *Der kleine Bund*, literarische Beilage des “Bund”, 17 noiembrie 1929.

¹⁰ Citat după Bazil Gruia: *Blaga inedit - efigii documentare*. Vol. I, Cluj-Napoca 1981, p. 134-138.

¹¹ *Ibid.*, p. 141.

¹² *Ibid.*, p. 144

¹³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵ A se vedea *Im Zeichen der Freundschaft. Herausgegeben von Dorli Blaga*. București 1985. Din păcate, cu două excepții, scrisorile trimise de Blaga lui Hugo Marti nu se află la Literaturarchiv din Berna.

¹⁶ Prietenia dintre cei doi scriitori e menționată de mai multe ori în presa din Berna, de ex., sub semnătura “asr” pot fi citite, în *Berner Zeitung* din 06.01.2007, S. 5, următoarele: “Während seiner Diplomatenkarriere arbeitete er [Lucian Blaga] in der Zwischenkriegszeit als Presseattaché an der Rumänischen Botschaft in Bern, woran heute an der Spitalackerstrasse eine Gedenktafel erinnert. Eine tiefe Freundschaft verband ihn mit dem Schriftsteller und damaligen «Bund»-Feuilletonredaktor Hugo Marti.” Într-un articol referitor la Blaga, apărut în *Der Bund* (10.01.2004, Ausgabe-Nr. 7, Seite 14) sub semnătura “(li)” se arată: “Bis

(continuare în pag. 84)

Polonia, Polonia

Vălvătaia pe care a provocat-o prăbușirea avionului prezidențial, în pădurea de lângă Smolensk, a luminat cel puțin șaptezeci de ani de tăcere istorică, unde urmele crimelor din 1940, la început negate, apoi acoperite, au fost recunoscute, în sfârșit.

Tunelul istoric-temporal s-a luminat brusc, iar jertfa polonezilor de-acum are puterea de a păstra amintirea locului, Katyn, pentru multă vreme, dacă nu pentru totdeauna.

Polonia șleahticilor, Polonia cea de trei ori împărțită, Polonia a cărei capitală a fost reconstruită, după 1944, iar casele din Starei Mesto au culoarea vremii de odinioară, Cracovia catedralei Sf. Maria, a galeriei muzeului, dar și a celei comerciale, unde găsești chihlimbar adevărat, Torunul lui Copernic, Gdanskul lui Walesa au suferit iar o pierdere umană, care, pe termen lung, e un câștig, unul spiritual, ce are caracterul unei jertfe naționale.

Cine l-a ascultat pe Ioan Paul al II-lea vorbind în 1978, din loja centrală a Bazilicii San Pietro, prindea curaj, deși nu avea stofă de

dizident. *Nu vă fie frică!* – acestea sunt printre primele cuvinte ale noului pontif suprem, fără intervenția căruia Zidul comunismului ar mai fi durat. Wojtyła, Walesa, Adam Michnik, Wajda, Kieslowski o coerență a acțiunilor care se presupun, nu e nevoie de planuri strategice.

La Czestochowa, unde e sanctuarul Sfintei Fecioare, icoana neagră venerată de catolici, nu numai polonezi, se află un muzeu, destul de neobișnuit pentru unii, care muzeu strânge medalii de aur, cupe, trofee sportive, statuete, toate oferite Maicii Domnului, ca semn de recunoștință pentru ajutorul dat. Multe daruri primite de Lech Walesa se află aici. Polonezii oriunde s-ar afla, nu uită gustul pământului de-acasă, nici Papa polonez nu l-a uitat, călugărițele poloneze, îmi spunea cineva, îi aduceau iaurt preparat după rețetele cracoviene tradiționale Sfântului Părinte. Nici poetul Czesław Miłosz la colegiul american unde preda nu a uitat ținutul polonez, evocându-l, nici Lech Kaczyński, sau soția sa Maria, nu

se rușinau de simțul lor patriotic real. Asta e probabil una dintre explicațiile prețurii de care se bucură mereu Polonia, care-și crește cu laptele eroismului fiii.

Sub zidurile Vienei, în Gdanskul asediat după invazia nazistă din septembrie 1939, în șarja disperată a ulanilor împotriva tancurilor nemțești, în acțiunile *Solidarității*, din anii 80, în predicile curajoase ale cardinalului Wojtyła de-atunci, la Varșovia sau Cracovia, toate aceste fapte cutezătoare sunt vizibile...

Pactul Ribbentrop-Molotov a fost pus în aplicare, în 1940, nu numai pentru Polonia, cum știm toți, ci și pentru Basarabia și nordul Bucovinei, acolo unde trăiau, trăiesc, în bună înțelegere cu noi, numeroși polonezi. Veniți masiv după 1775, din Galiția tot habsburgică, sau locuitori dinainte, ei au fost mereu priviți cu simpatie, dacă nu chiar admirați, iar vienezii i-au dorit chiar administratori, o vreme, scurtă, peste Bucovina. Noi am avut un Eudoxiu Hurmuzachi, care să lupte pentru drepturile noastre naționale, la Viena, ei la fel nu au dus lipsă de adevărați patrioți, cum spuneam. Multe lucruri cumplite ale istoriei, inclusiv funestul an de execuții și deportări, 1940, ne înfrățesc cu ei.

Doliul lor e și al nostru.

Adrian Popescu

(urmare din pag. 83)

1939 war er [Lucian Blaga] im diplomatischen Dienst tätig - u.a. in Bern, wo er sich mit Hugo Marti befreundete -, dann lebte er als Dozent in Cluj"... Pentru aceste informații mulțumim d-lui S. Pfammatter.

¹⁷ Lucian Blaga: *Din activitatea diplomatică (Raport, articole, scrisori, cereri, telegrame)*. Anii 1927-1938. Volumul I. Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note, postfață și indici de nume de Pavel Țugui. București 1995, ș. 13-14.

¹⁸ Im Zeichen der Freundschaft..., p. 217.

¹⁹ Ibid., p. 218.

²⁰ Lucian Blaga, Hugo Marti: *Im Zeichen der freundschaft*. Herausgegeben von Dorli Blaga. Bukarest 1985, p. 232.

²¹ Dorli Blaga: *Tatăl meu, Lucian Blaga*. Cluj-Napoca 2004, p. 188. Hugo

Marti avea cuvinte deosebit de elogiase și despre alți învățați români, de pildă pe N. Iorga îl considera unul dintre acei "oameni universali" ai Renașterii, al căror exemplu a dispărut (cf. Lucian Blaga: *Din activitatea diplomatică...*, p. 160, n. 5). Felul în care scriitorul elvețian aprecia literatura română rezultă și din faptul că i-a dedicat un număr special din *Der kleine Bund* (12 mai 1929)

²² Dorli Blaga: *Tatăl meu, Lucian Blaga*. Cluj-Napoca 2004, p. 76-78, 82-83, 91-92, 100-107, 113-116, 118-120, 132.

²³ Im Zeichen der Freundschaft..., p. 208-209.

²⁴ Im Zeichen der Freundschaft..., p. 219.

²⁵ Im Zeichen der Freundschaft..., p. 216.

²⁶ Gh. Pavelescu: *Lucian Blaga trăia numai pentru eternitate*. În: I. Opreșan: *Lucian Blaga printre con-temporani...*, p.

430-470, aici, p. 448.

²⁷ *Am fost ca două sunete care s-au acordat*. În: I. Opreșan: *Lucian Blaga printre contemporani. Dialoguri adnotate*. Ediția a II-a, revizuită, augmentată, necenzurată. București 1995, p. 42-97, aici la p. 60.

²⁸ Cf. și *Începuturile și cadrul unei prietenii*. În: Gândirea XIX, nr. 4, aprilie 1940, p. 223-227.

²⁹ Pan M. Vizirescu: *Biruința poeziei adevărate*. În: Ibid., p. 560-584, aici, la p. 563-564.

³⁰ I. Opreșan: *Lucian Blaga printre contemporani...*, p. 564.

³¹ Gândirea 19, 1940, p. 227.

³² Grigore Popa: *Îl apreciam.. cum îl apreciez pe Platon*. În: I. Opreșan: *Lucian Blaga printre contemporani...*, p. 471-518, citatele la p. 484-485.

³³ I. Opreșan: *Lucian Blaga printre contemporani...*, p. 188.

Literatura comparată

Privire retrospectivă

Vasile Voia

Integrată în activitatea universitară cu mai bine de un secol în urmă, literatura comparată, importantă disciplină de învățământ și cercetare, a cunoscut în cursul existenței ei momente de flux și reflux. Istoria mondială a comparatismului o privim sub semnul dinamicii și controverselor generate îndeosebi de definirea și precizarea obiectului și metodelor specifice de investigare a fenomenului literar. Studiile actuale, extrem de diversificate, tind spre cristalizarea unei teorii a literaturii pe baze comparatiste și spre identificarea unui sens comun și a unei convergențe metodologice, pe cât posibil.

Analogiile și similaritățile, domeniu amplu reprezentat de paralelisme acauzale și anistorice, constituie idealul poeticianului comparatist solicitat de dialectica similitudinii și diferenței, a convergenței și divergenței. Comparatismul de veche școală, bazat pe „raporturile de fapt”, axat pe studiile tematice, de influențe și izvoare, de contacte directe sau indirecte, este depășit prin practicarea unui comparatism non-factual care are ca obiectiv studiul vast al analogiilor reversibile, justificative și al invarianților literari.

Comparația, metoda fundamentală de cercetare utilizată de disciplina în discuție, poate să fie explicativă și cauzală, bazată pe raporturi binare, de înrudire directă și de filiație istorică, sau poate să fie, după Adrian Marino, și aceste este cazul cel mai interesant, acauzală, numită și comparație „pură”, care nu se explică nici prin

influență și care stabilește coincidențe, structuri comune și tipuri. Nu este adică obligatoriu ca operele ce urmează să fie supuse comparației să fi avut legături directe între ele. Un asemenea exemplu îl constituie paralelismele est-vest. Ele pun în valoare faptul unificator, comunitar, ceea ce presupune practicarea, dincolo de deosebiri și diferențe, a unui comparatism al identității. Un asemenea gen de comparație, remarca A. Marino într-una din cele mai percutante cărți teoretice de literatură comparată, *Comparatism și teoria literaturii* (ed. fr. 1988, ed. rom. 1998), accede la generalizare care este în cele din urmă scopul final al comparatismului. După Gérard Genette „a compara înseamnă a sesiza (sau a stabili) un raport oarecare și în mod particular un raport de similitudine” (*Figures III*, Paris, 1972, p. 38). Zoran Konstantinović, comparatistul de la Innsbruck, a vorbit de „comparația care reflectă”, metodică adică și sistematică, logică, bazată pe rațiune.

Literatura universală, teritoriu fără frontiere de manifestare a comparatismului, este apreciată din perspectivă teoretică drept sumă a literaturilor lumii sau ansamblu al literaturilor naționale, echivalată cu însăși literatura. În interiorul ei se identifică lumea invarianților literari și de cultură, a permanențelor și constantelor descoperite în milenara istorie culturală a umanității. „Metoda comparatistă, sublinia René Etiemble, este aceea care ne va permite să trecem de la un studiu strict analitic al fiecărei literaturi la studiul sintetic al literaturii în

general”. Cu condiția însă să ținem seama de „literaritate”, de „ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară” (Roman Jakobson), de aspectele specific literare ale literaturii și de criteriul calitativ al valorii. „Literaritatea” literaturii universale devine obiect al practicii comparatiste prin depășirea particularităților regionale și naționale.

Comparatismul românesc nu a fost străin de afirmarea și evoluția literaturii comparate în alte părți ale lumii. De aceea se impune o privire succintă retrospectivă asupra devenirii ei, fără să întreprindem reiterarea unei istorii a literaturii comparate. Cristalizarea ei ca disciplină cu o metodologie proprie de cercetare începe odată cu ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea. În Franța îndeosebi se fac cercetări cu privire la problema influențelor. Se studiază relații literare plurale, diversificate, filiații literare. După 1885 se constituie în Franța ca disciplină autonomă, dar și în America, unde Hutcheson Macaulay Posnett ținea prelegeri referitoare la analogii și la importanța lor pentru nașterea genurilor și speciilor literare. În 1886 a publicat la Londra cartea *Comparative Literature*, consacrată unei sinteze a istoriei literaturii universale și care, foarte comentată, a impulsionat dezvoltarea comparatismului, tentând și încercarea de a stabili relații transcontinentale.

La începutul secolului XX literatura comparată manifesta nevoia pregnantă de clarificare a obiectivelor și rosturilor sale. Personalitatea dominantă a comparatismului francez și mondial este acum Fernand Baldensperger. În 1910 ajunge la Sorbona și devine factorul propagator cel mai activ al comparatismului mondial. Singur la început, apoi împreună cu Paul Hazard și Paul von Tiegheem a creat la Paris „l'Institut des littératures modernes et comparées” care, timp de un sfert de secol, până la începutul celui de al doilea război mondial, a devenit cetatea comparatisticii internaționale. În 1921 apare organul comparatismului francez, 85

cunoscuta „Revue de littérature comparée”, întemeiată de Baldensperger și Paul Hazard, condusă apoi de Paul Hazard și Jean-Marie Carré, mai apoi de Marcel Bataillon și de alții, revistă care continuă să apară și în prezent.

Conceptul științific pozitivist a dominat începuturile comparatisticii și s-a perpetuat, cel puțin în Franța, până în anii 50 și 60 ai secolului XX. În articolul program la publicația amintită, Baldensperger arăta că științele „comparative” s-au dezvoltat din biologie și că „metoda comparată”, ca parte componentă a paradigmei biologice, a fost preluată de istoria literară și de literatura comparată în curs de constituire. În lucrarea standard *Literatura comparată* (1931), Paul von Tiegheem pleda, pe linia deschisă de Gustav Lanson, pentru adunarea de fapte și pentru o direcție empirică a științei. Însă acele „faits” sau „faits généraux”, „influences reçues et exercées”, de care vorbeau Lanson și Tiegheem, nu reflectă procesul de construcție a operei și nici valoarea ei estetică. Von Tiegheem adopta un punct de vedere restrictiv, limitativ, pentru că, în realitate, toate literaturile au dreptul să intre în sfera comparatismului. Natura relațiilor ce se stabilesc este mult mai complexă decât cele fixate de von Tiegheem: relații de contact, de interferențe, de circulație, tinzând spre fenomene de „intertextualitate” sau de „miraj” (de unde un domeniu nou al literaturii comparate, imagologia).

În scurta *Prefață* la lucrarea lui M.F.Guyard *La littérature comparée* (1950), Jean-Marie Carré, comparatist aparținând vechii școli franceze, reclama precizarea noțiunii și definea literatura comparată „o bransă a istoriei literare: ea este studiul relațiilor spirituale internaționale, a raporturilor de fapt (*rappports de fait*) care au existat între Byron și Pușkin, Goethe și Carlyle, Walter Scott și Vigny, între opere, inspirații, propunându-și să vadă viețile scriitorilor aparținând mai multor literaturi”. Carré accentuează elementul factologic,

raporturile statistic perceptibile și influențele. Cercetarea doar a materialului (*Stoffgeschichte*) duce la degradarea studiului literaturii care își pierde demnitatea, momentul estetic în opera literară nemaiputând fi valorificat ca atare. Pe de altă parte, definiția apodictivă a lui Carré limitează sfera comparatismului la studierea relațiilor istorice și atât. Dar, reflecta Adrian Marino în excelenta sa carte de referință menționată, de vreme ce există „rappports de fait” sub aspectul influenței, circulației operelor, temelor, există și „rappports de fait” în sensul „analogiilor de structuri de texte, în același al valorilor etc” și care nu pot fi excluse din literatura comparată. „Raporturile de fapt”, ne propune criticul, venind în urma semnalului dat de René Wellek, trebuie să le substituim „raporturile de valoare”. „Căci două texte, conchidea A. Marino, care, fără să fi venit vreodată în contact direct, „coincid” sub un raport sau altul, constituie între ele două de asemeni un *fapt*, și asta în accepția pozitivistă cea mai ortodoxă”. Comparatismul pozitivist a fost declarat „anacronic” de mai bine de jumătate de secol.

În micul său manual introductiv, Guyard cristaliza de fapt opinia vechii școli franceze din jurul lui Baldensperger și al celebrei reviste ale cărei contribuții la dezvoltarea comparatismului au fost apreciabile. După Guyard, literatura comparată „este istoria relațiilor literare internaționale. Comparatismul veghează la frontierele lingvistice sau naționale și supraveghează schimbările de teme, de idei, de cărți sau de sentimente între două sau mai multe literaturi”. De aici rezultă reducerea domeniului la relații binare sau plurale între literaturi de limbi diferite. Pe de altă parte, literatura comparată ar fi o disciplină istorică, redusă la o simplă și subalternă „bransă a istoriei literare”. Această concepție a dominat comparatismul tradițional pe care H.R. Jauss l-a și prezentat ca o ilustrare a „paradigmei” istorice. Problema era depășirea

„paradigmei”, adică a istorismului tradițional și, în consecință, neadmiterea atașării disciplinei la remorca istoriei literare sau a istoriei mentalităților. Pozitivismul și istoricismul au opus studiul „raporturilor de fapt”, ca domeniu exclusiv al comparatismului, criticii literare valorizante care admite comparații fără raporturi istorice, ca și generalizări și judecăți de valoare.

În *Criza literaturii comparate* (1958), discursul document reluat în *Conceptele criticii* (1965), René Wellek aducea un punct de vedere înnoitor. „Simptomele crizei prelungite a literaturii comparate”, savantului american i se pare a fi „separarea artificială a obiectului acestei discipline de metodologia ei, concepția mecanicistă asupra surselor și influențelor, așezarea șovinismului cultural la baza studiilor efectuate”. El propunea o nouă metodologie și o nouă paradigmă care limita cercetarea literară la „literaritate”, la estetică, la natura artei și literaturii, la opera literară propriu-zisă. În anii 60 profesorul de la Yale vorbea de o „schimbare” a comparatismului, de o „reorientare spre teorie și critică, spre istorie literară critică”. De o parte, sesiza A. Marino, primatul „faptului”, de alta primatul textului sau al operei literare, de o parte metoda istorică, de alta metoda teoretică și formală. În asta și constă de fapt „criza” literaturii comparate care trebuia să opteze și să se definească drept disciplină istorică sau una estetic – teoretică, academică, istoricistă, pozitivistă sau „formalistă” și „poetică”, extensivă sau intensivă. În răspunsul dat era implicat însuși viitorul comparatismului. Judecata de valoare elaborată pe baze comparatiste nu diferă cu nimic de orice altă valorizare literară. Cei mai mulți comparațiști însă resping „asimilarea” comparatismului cu critica și istoria literară.

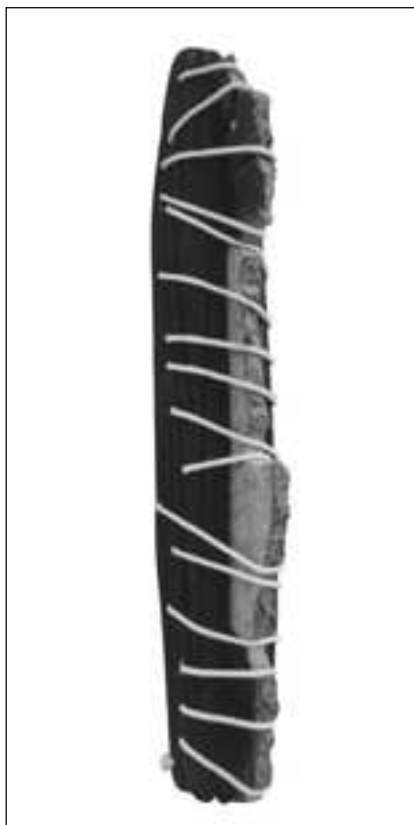
Lui J.M. Carré, în aceeași *Prefață*, studiul influențelor i s-a părut limitativ. „Ele sunt dificil de tratat, adesea înșelătoare [...] Mai sigură este istoria succesului

operelor, a destinului unui scriitor, a destinului unei mari figuri, a interpretării reciproce a popoarelor, a voiajelor și mirajelor”. Dar în felul acesta există riscul de a trece din domeniul literar în cel sociologic și, în orice caz, s-ar presupune studiul doar al operelor ai căror autori au dispărut din viață și se bucură de o glorie postumă.

Lui Wellek i s-a părut o asemenea substituție metodologic inacceptabilă. Câmpul larg de cercetare îl constituie *analogiile*. Studiul lor s-a extins, mai ales în ultimele decenii, și la fenomenele aparținătoare diferitelor sfere ale culturii. Raporturile de analogie se substituie raporturilor de fapt și răspund metodologic exigențelor noului comparatism american.

Comparatismul nu are „o singură metodă”, afirma același Wellek, ci își asumă descrierea, interpretarea, explicația, comparația, paralela. Adrian Marino pleda pentru „puritatea” comparatismului, în sensul în care trebuie detașat de metoda istorică și genetică, cât și de tendințele absorbante venite dinspre alte discipline (structuralism, semiotică, teoria receptării, teoria comunicării, teoria textului etc.) și implicit pentru o metodologie autonomă. Adevărul este că ne găsim în fața unui eclecticism metodologic, de unde invitația unor comparațiști la o convergență de metode. Intertextualitatea acoperă doar o mică parte a comparatismului. Teoria receptării are un rol benefic pentru literatura comparată, deoarece înlocuiește noțiunea de „influență” cu cea de „receptare”. Noua paradigmă propusă de A. Marino ar fi adoptarea „unei perspective și unei metodologii de tip hermeneutic”. Hermeneutica reclamă un nou cod al lecturii operelor literaturii universale. Asta presupune existența unei literaturi universale unitare, operele literare având aceleași structuri, tipologii etc. În acest scop ni se propune o lectură simultană, atât a operelor vechi cât și a celor noi, ca și când toate ar fi fost scrise în zilele noastre. Comparatistul se confruntă la prezentul istoric cu operele trecutului care formează

obiectul „comparațiilor” sale și are în față dintr-o privire imaginea literaturii universale. Un asemenea comparatism se numește *comparatism sincronic*, care, adică, analizează fenomenele simultan. Ca să poată realiza o asemenea lectură comparatistă, simultană și sincronică, comparatistul are în vedere anumiți *invarianți* (sistem de constante) care sunt reperați dincolo de cronologia istorică. Analogiile, bunăoară, între poeții preromantici



europeni și vechii poeți chinezi (exemplul clasic al lui René Etiemble) presupun existența unor asemenea invarianți și totodată a unui model universal al „preromantismului”. Categoriile literare constituie mai apoi „modele” sau sisteme stabile de coordonate care funcționează în afara timpului și spațiului. Asemenea modele recurente sunt și barocul, manierismul, romantismul, realismul, modernismul, avangarda. Dacă există un preromantism sau un neoclasicism este pentru că există anumiți invarianți, definiți de critici cu un *înainte* sau un *după*, în raport cu momentele definirii lor. Asta presupune, în cele din

urmă, după A. Marino, a sintetiza caracterele comune ale literaturilor și a realiza astfel „modelul” universal al literaturii.

Nu putem ignora în momentul de față deficitul teoretic a disciplinei, nevoia de redefinire a literaturii comparate ca studiu al relațiilor literar – spirituale internaționale dintr-o perspectivă supranațională. Poziția aproape inexistentă a teoriei în studiile și preocupările comparațiștilor, absența intervențiilor cu deschidere teoretică după epoca Wellek, a metodologiei de abordare, a depășirii concepției pragmatice etc. au generat la rândul lor poziția „anxiogenă” a comparatistului la sfârșit de secol XX și început de secol XXI, exprimată în mult discutatul Raport despre starea disciplinei al lui Charles Bernheimer (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, 1993). Pe de o parte starea precară a literaturii comparate, pe de alta extinderea ei planetară (Etiemble). Multiplicarea direcțiilor de abordare critică, înglobarea sub cupola literaturii comparate a numeroase discipline de cercetare (studii culturaliste, relația dintre arte, imagologia, studiul imaginii etc.) ar putea contrazice poziția „anxiogenă” a comparatistului american. La fel interesul pentru studiile postcoloniale: literaturile națiunilor marginale raportate antagonic la modelul occidental, raportul periferie – centru, literaturi minore – literaturi majore, interesul de asemeni pentru studiile transatlantice. Ar putea contrazice de asemeni poziția exprimată de Gayatri Chakravorty Spivak în *Death of a Discipline* (2003) care proclama cu emfază moartea vechii literaturi comparate, pe care o teoretizase Wellek, și a „standardelor umaniste”. Ovidiu Mircean a consacrat două excelente studii acestor „standarde umaniste” și crizei literaturii comparate, revenind la mai vechiul deziderat al lui Wellek și propunând formula de „literaritate comparată”.

Cunoscut pentru devoțiunea sa în promovarea și păstrarea identității românești în Canada, de peste 25 de ani, Alex Cetățeanu s-a aflat în grupul celor 9 care au înființat *Asociația Canadiană a Scriitorilor Români*, al cărei președinte a devenit. Dincolo de activitățile de breaslă în Montréal, el a sprijinit apariția unei reviste de cultură, intitulată „Destine literare”. Mulți dintre membrii activi ai Asociației și-au împlinit preocupările literare în paginile lunarei publicații amintite.

Pe lângă activitatea profesională din România, Alex Cetățeanu și-a adăugat sporadic un cuantum literar, amplificat după emigrarea din 1984. Așa încât, abia în 1995, îi va apărea prima carte, intitulată, cum altfel?, *Un român în Canada*. Întreg textul poate fi încadrat în linia mărturisirilor demne despre o biografie asumată, biografia unui căutător de lumină, regăsit într-o țară a libertății necesare. I-au urmat volumele *Țara Hyperboreenilor*, în ediție bilingvă – română/franceză (2003, 2005) și excelentul excurs prozastic *Străin în America* (2007, Editura Junimea, Iași, cu prefețe de Cezar Ivănescu și Doru Motoc).

În 2009, Alex Cetățeanu a debutat cu o ingenioasă carte gen mozaic venețian – poezii, poeme, identificări biografice, microsioane lirice, pasteluri, fabule, caligrafii ale unui *homo ludens*, surprins în perioade diferite ale vieții (copilărie, adolescență, tânăr, vârstnic – cu întrebări și enigme). Peste toate, se arcuiește sensul gândurilor unui creator (trăitor în două culturi), care vede și aude în imediatul canadian, altoit, fără drept de tăgadă, pe o matrice românească indubitabilă.

Aflat la o vârstă a acumulărilor, a distilării sau a evaluării lor (născut la 7 iulie 1947), în comuna Amărăști, județul Vâlcea), cu un orizont informațional bine echilibrat (fiind inginer electronist), scriitorul Alex Cetățeanu și-a denumit cartea *De la Herodot cetire*.

Cartea are o splendidă și emoționantă dedicație, *gen afinități elective*, care deschide nenumărate trimiteri tematice spre

Trăitor în Canada gândind

Marian Barbu

oamenii care i-au drapat existența și visul lui de înălțare spirituală prin poezie.

Și într-o explozie de nostalgii, pentru a nu deveni sentimental irecuperabil, poetul cult se refugiază în mitologii ale Greciei Antice, în căutarea originilor bujorului. Dar cum Alex Cetățeanu este de multă vreme un *glob trotter*, el se oprește încântat în țările lumii ca să identifice frumusețea de jar a bujorilor. De fapt a unei specii de bujor, cu flori mari sângerii (*Paeonia peregrina*), cunoscută sub denumirea de bujor românesc, specie ocrotită de lege. În platforma subtextuală a poemului *Bujor, peony, pivoine, botan...* (denumiri lexicale diferite ale aceleiași plante erbacee în atâtea limbi ale lumii) se simt impulsurile lui Macedonski din *Rondelul crinilor* („În crini este beția cea rară”), dar și ale lui Șt. Aug. Doinaș din balada *Mistrețul cu colți de argint*. Dacă la primul, simbolismul atinge apogeul pe calea olfactivului, la românul canadian rămâne prioritar văzul, cel mai puternic și înălțător simț al cunoașterii umane. Ba, aș zice că se redeșteaptă, se prelungește, chiar precipitat și în îndepărtata Chină. În limba chineză, ne avertizează autorul într-o notă de subsol a poemului, bujorul (Hua Wang) înseamnă „regele florilor”.

Iată cum ideea și simbolistica unui poem redactat pe o formulă prozodică de tip clasic afișează modernitatea, caracterizând un stil și un om.

Asemenea transferuri –cu dus/

întors – găsim și în poemele: *Gândurile mele, Portocala*.

Câteva poeme de tip folcloric rămân memorabile: *Dor de dor* („Din Canada, din Quebec,/ Unde nopți și zile trec,/ Mă întreb și mă frământ/ Unde-i casa-mi pe pământ?”), *Ține-mi, Doamne, dorul, Mă întreb ca omul, Dor de pupăză și cuc, Song sparrow*.

Cunoscător atent al realităților (de toate felurile) din Canada și România, călătorind în multe țări, cu precădere în America de Nord, în descifrarea vieții materiale și spirituale a oamenilor, indiferent de rasă și religie, ziaristul Alex Cetățeanu transferă informația frustă găsită la români, poetului neliniștit. Din asemenea impresii, s-a alcătuit poezia *De la Herodot cetire*, care dă și titlul întregului volum. Cuvântul *dezbinare* ar fi cel care sintetizează variațiile ideilor din toate cele patru catrene: „Herodot a scris cândva/ Că străbunii noștri, traccii,/ N-ar avea asemănare/ De n-ar fi-nvrăjbiți ca dracii”.

Stilistica limbajului scade în intensitate, chiar se rarefiază când poetul își mărturisește biografia – notițiar de stare civilă: *De unde mă trag și unde mă-ntorc, Viața mea în Canada, Acolo, dealurile mele, Mă gândesc adeseori, Întrebare, Scrisoare mamei* (două versuri memorabile – „Iar eu eram așa departe/ Cât între naștere și moarte”), *Internet, Cântece pentru Canada*.

Volumul *De la Herodot cetire* impune un poet matur, cu grijă nețărâmură pentru fluctuațiile cuvintelor, dispuse în registre variate. Între dorul țării originare și existența zilnică din țara adoptivă, scriitorul își balansează rațional viața. Omul își resimte precaritatea vieții.

Spre finalul volumului, scriitorul a adăugat câteva proze poematice de o frumusețe aparte. Sunt schițe de decor, impresii despre o realitate fluvială, despre păsări și plante – toate anunțând, de ce nu?, un viitor volum, de data aceasta, de proze. Găsim de pe acum, o sensibilitate pentru lumea celor care nu cuvântă, ca și pentru grandoarea peisajului canadian.

Algonquin, 5-9 ianuarie 2010



Epic rural autohton

Intransigentul jurnalist Valer Chiorean este, totodată, un prozator viguros, ale cărui calități sunt evidente în cele trei romane ale sale: *Bărbații* (1984), *Reînțoarceri* (1987) și cel recent, *Martorul* (Ed. Casa Cărții de Știință, 2009), asupra căruia îmi voi fixa atenția în această recenzie. Autorul surprinde și evidențiază un moment din perioada de tranziție din România, când se cristalizează deja capitalismul autohton. Evenimentele se derulează în satul Continit, la Cluj, sau chiar în Italia, iar personajele care se află în centrul evenimentelor, ori le creează, sunt Simion, Elena, profesorul Ionescu, investitorul italian Paul, însă nu în ultimul rând povestitorul.

Protagonistul cărții este tânărul Simion, fiu al satului Continit, pe care povestitorul, fost coleg de școală cu acesta, îl întâlnește la stână, unde își păzește turma de oi, cu pușca încărcată alături de el. Este momentul când autorul face o incursiune în anii trăiți mai recent de Simion, elev în ultima clasă la un liceu clujean, profesor suplinitor în satul natal și student la facultatea de istorie, om de afaceri, mai precis fermier. Izbutește să ajungă la această stare socială și economică ajutat fiind de investitorul italian Paul, prin intermediul Elenei. Cu suma oferită de italian cumpără suprafața întinsă de pășune din apropierea satului său, dar și turma de oi care aparține consătenilor. Turma tânărului patron, păzită de un cioban angajat, paște pe întinsa pășune, însă pe dealul Podaș mai ajung două turme, care aparțin unor ciobani din două sate vecine: înăuanul și Lujerdeanul. Cititorul întâlnește aici cunoscuta temă mioritică, însă aceasta este dezvoltată pe alt plan. Întrucât vechea marcă a hotarelor între cele trei sate ale proprietarilor de oi nu mai sunt edificatoare, fiecare este convins că doar el are dreptul să-și trimită acolo turma. Nu se

înțeleg doi să-l ucidă pe al treilea, ci unul dintre ei, Lujerdeanul numit Toader, împrăștie în iarbă grăunțe otrăvite, însă nu mor oi, ci câteva căprioare care au păscut în zonă. În fine, ca un fel de pedeapsă divină, Toader moare într-un accident.

Episoadele de dragoste, ai căror făptuitori sunt Simion și Elena, luminează acțiunea romanului. Tânărul este elev în anul terminal la un liceu clujean, iar fata este profesoară de educație fizică. După câteva luni de amor pătimăș, Elena dispăre fără explicații din viața lui Simion, totuși se regăsesc într-un târziu, dragostea lor continuă, de data asta și cu sens pragmatic. Elena îl convinge pe Paul, patronul ei, să-i ofere mai tânărului iubit o sumă importantă pentru a deveni capitalist în bunul sens al cuvântului.

Profesorul de istorie Ionescu, de la școala din Continit, îl ajută pe Simion să obțină îndată după absolvirea liceului jumătate de catedră, trezindu-i totodată interesul pentru trecutul dacic al localității și, implicit, pentru vestigiile unei cetăți aflate lângă ograda tânărului profesor, construite, probabil, de daci. Revărsarea pârâului din apropiere, în urma unei ploii torențiale, scoate din afundul ruinelor misterioase două „spirale galbene, strălucitoare“, adică brățări dacice, ajunse în cele din urmă, după ezitări ale lui Simion, în posesia patronului italian, chiar dacă românul este convins că înfăptuirea este gravă ilegalitate. Valer Chioreanu insistă asupra trecutului istoric local și amintește o legendă despre Gelu, în plus menționează existența unei movile, tumul, încă învăluită cu mister.

Cititorul are surpriza întâlnirii cu multe pagini de eseu social-politic, în care autorul efectuează un sever rechizitoriu tinerei noastre societăți capitaliste, împovărată cu nedreptăți și birocrăție, de la simplul funcționar la lucrătorii din justiție. Despre graba îmbogățirii fără opreliști și fără sfială citim următoarea constatare, ca un aforism: dezvoltarea economică și bogăția reprezintă un mijloc către un scop, nu scopul în sine.

Forța prozatorului exaltă în descrierea începutului lent al creșterii cotelor apei pârâului Valichi, sfârșind cu apariția uriașului val care a inundat împrejurimile: „Venea ca un bivol negru”.

Cercul evenimentelor se încheie cu tabloul de la începutul cărții, când povestitorul îl întâlnește pe fostul lui coleg de liceu la stână, cu pușca alături. Probabil multe întâmplări vor fi derulate în următorul roman, fiindcă Elena meditează îngrijorată în ultima frază a cărții: „Și se-ntreabă cum îl va ocroti de nefericirile care amenințau să i se întâmple”.

Mircea Ioan Casimcea



9 povestiri și alte vise

Despre Alexa Gavril Bâle, Ion Mureșan afirmă că «...are simțul cuvântului potrivit, observația e acută, privirea imprevizibilă, fraza e tăiată în propoziții scurte precise, după o gramatică a expresivității, detaliul exemplar, limba foarte vie și știe pe deasupra, mare artă! cum să încheie o povestire.» Într-adevăr, cititorului care, nedescurajat de un titlu atât de puțin intrigant precum «9 povestiri și alte vise», s-ar încumeta să cumpere/răsfoiască acest volum de dimensiuni reduse și modestă aparență i se pregătește o bucurie – aceea de a experimenta proza unui autor de real talent, fără aura publicitară, ezitățile și notele false cu care, din păcate, începem să ne obișnuim. «Din rasa maramureșenilor», Alexa Gavril Bâle este un prozator de școală veche, care încă mai știe să spună o poveste așa cum ar trebui spusă, fără extravagante stilistice, păstrând un perfect echilibru între descriere și acțiune și conturând personaje credibile. Pentru toți cei care ar putea considera această scriitură vetustă, se vor găsi tot atâția cititori care să aprecieze lucrul bine făcut.

Lumea surprinsă în *9 Povestiri și alte vise* este cu precădere cea a satului, în perioada comunistă 89

dar și mai târziu (*Al patrulea schimb din vremea lui Vuscan*); personajele – rude de partizani, foști deținuți politici, turnători, funcționari, dar și dintre aceia care, indiferent de convulsiile politice ale momentului se străduiesc să-și câștige traiul (mineri, lucrători cu ziua, țărani îmbătrâniți în sărăcie) păstrându-și totodată fărâma de umanitate. De la umorul grotesc comprimat într-o povestire cum e *Câinii* (care-mi aduce foarte mult aminte de legenda activistului în inspecție din *Amintiri din Epoca de Aur*, filmul lui Cristian Mungiu), la atmosfera de tihnă a satului ardelenesc, cu (pe)trecherile sale, în *Mare țară, cât un sat de mare*, la drama unei existenței lipsită de împliniri și a efortului tardiv de a o investi cu un sens, în *Alte zile, alte rosturi* aceste povestiri izbutesc mereu să surprindă - în ambele sensuri ale cuvântului. Memoria detaliului și capacitatea de a-l încadra cu naturalețe sunt capacități de care Alexa Gavril Băle se folosește pe deplin într-o proză care izbuteste să fie picturală fără a lăncezi.

Arșița, satul ce adăpostește acțiunea (sau oferă cadrul pentru retrospectiva) mai multor istorii, e semnificativ atât prin nume cât și prin decorul frust: asistăm la pustiirea treptată a satului, la pierderea unor meșteșuguri și la tulburarea unor valori care până de curând rânduiseră viața locuitorilor săi: «Apoi comuniștii-s de vină. De când îs la putere îi ca o secetă cruntă. O uscat până și sufletul din oameni. I-o veștejit pe dinlăuntru. Precum o geruială târzie frunza fragedă a fagiilor de pe coaste.» În acest amurg al satului îmbătrânit se adună, contaminându-se, amintiri și închipuiri, povești mai de curând ori din urmă cu câteva sute de ani – de-un fantastic menit – desigur – să provoace fiori de spaimă și uimire ascultătorului, dar și să-l învețe câte ceva despre călcarea interdicțiilor - umane și divine. Senzația limitei, a îngrădirii, atât de bine transpusă prin imaginea zidului (*Ziduri pentru toți*) ori prin metafora gardurilor ce trebuiesc trecute pentru a ajunge în America 90 (*Nuntind cu câinii*) planează

asupra acestui univers ciclic, ca o emanație răufăcătoare: «Cu satu ista-i poveste lungă și tare îmbârligată. Rânduri, rânduri de oameni s-o cufundat în vreme. S-o lătit cimitiru în tăte lăturile. O venit alții, ura o mârș mai departe. Ca un blestem.»

Suzana Lungu



Depart, pe țărml apus...

Spiritul românesc este o adâncă rană a istoriei, pentru mulți niciodată cicatrizată, încercare de scoatere din abis a românismului, poartă însângerată înspre exil, claustrare ideologică în sânul propriului țarm. Și dacă toate nervurile timpului ar desena harta utopică a *devenirii într-o ființă*, se prea poate ca turnul de fildeș al scriitorului – cel care locuiește departe de *mal* – să se apropie nouă, celor de acum în ritmuri de viață care ne sunt, poate, încă străine. Ce a mai rămas în urma amurgului? Doar visul utopic al unei generații? Pentru Mara Magda Maftei problema nostalgiei identitare devine metaforă și totodată destin într-o încercare de a zămisli *in memoriam*, poate, o *A doua schimbare la față a României. Cioran și utopia tinerei generații* (2009, Ideea Europeană) e o carte de largă respirație a nostalgiei față de unicitatea României în plan cultural. Jghebul naționalismului românesc interbelic reclamă o generație de adevărați corifei: Eliade, Noica, Cioran și Nae Ionescu nu mai puțin influențați de doctrinele politice ale secolului XX

Paginile cărții se preschimbă în valuri care se retrag mai mereu în favoarea refluxului, iar spațiul rămas liber ține loc iluziei, scepticismului, unei tinere generații care pornise în larg. În încercarea lor, Cioran și Noica s-au remarcat cu desăvârșire, între aceștia, întâiul fiind un spirit al controverselor dintre cele mai puternice. Desigur, figură centrală a cărții Marei Magda Maftei, Cioran se va dovedi cel puțin în ochii autoarei un spirit polivalent, oscilatoriu, care a cunoscut acea

revelație a durerii atunci când este vorba despre postularea față de propria-i țară.

Prima parte a cărții e, în fapt, o radiografie a contextului istorico-socio-politic a perioadei dintre cele două războaie mondiale în care apar creionate atracția legionară și ecuația antisemitică în sînul națiunii române ca elemente ce influențează din plin tânăra generație de scriitori. Dacă prima parte e concentrată pe grefarea acestei generații, următoarele pagini aduc în discuție principiile și ideologiile, trăsăturile *generaționiste* îmbrățișate de către Cioran, de la filosofia experienței, formele larvare ale introspecției, scepticismul schopenhauerian și pînă la culpabilizarea ortodoxismului și detestarea propriei națiuni, următoarele capitole cuprind aspecte legate de problema receptării *României spirituale* din exil, studii asupra evoluției generației exilului și a preocupărilor lui Cioran și Noica legate de dilema ființei românești, asumarea rolurilor de misionari ai neamului, *dublul exil* al lui Ionescu. Studiul e unul destul de riguros, care își are epicentrul în devenirea cioraniană, în metamorfoza unui spirit care trece de la ego-centrismul nihilist la asumare și maturizare. Cartea propune o recuperare ideologică în sensul invers al acelor de ceasornic, pentru a reface acel ceva care lipsește unicității spirituale românești contemporane. Timpul marilor frământări servește ca re-coagulare a identității spirituale, dar și ca oglindă retrovizoare în care se reflectă complexele unei culturi, dar și a unor oameni puși față în față cu istoria.

Simona Mărieș



Lectura ca modus vivendi

După *Viziuni critice* (2005) și *Scara din bibliotecă* (2007), Paul Aretzu ne delectează cu un nou volum de tip eseu critic intitulat *Jurnal de lecturi*. Volumul despre care vorbim a apărut la editura Scrisul Românesc din Craiova în

anul 2009 și promite, încă din titlul său, un excurs printre pagini de literatură contemporană și nu numai. Deși titlul volumului propune un model de narativitate subiectivă, mărcile subiectivității dispar lăsând loc vocii detașate care dovedește pasiunea autorului pentru lectură și în același timp pentru exercițiile de critică literară. Așadar, nefiind neapărat un jurnal în sensul abandonării metodei narrative specifice acestuia, cartea de față se dovedește a fi, mai degrabă, o colecție bună de eseuri critice. De altfel, ar fi fost interesantă o scriere care să îmbrățișeze formula unui jurnal datorită zonei de impact ce ar fi ieșit la suprafață: timpul lecturii ca predispoziție a îmbrățișării cărții, crevasele sufletești care se nasc în urma acestei experiențe de contact subtil dintre carte și cititorul său și, în sfârșit, o dimensiune inedită a experiențelor spirituale.

Oricum, volumul lui Paul Aretzu reprezintă o izbutită încercare de scoatere la lumină a câtorva creații literare valoroase, o încercare de radiografiere a unor opere care au în comun doza de spiritualitate care este pe placul autorului. Afiț în volumele de versuri *Carapacea cu sunete* (1996), *Orbi în Paradis* (1999), *Diapazonul de sânge* (2000), *Cartea Psalmilor* (2003), *Urma lui Uriel* (2006), cit și în acest volum critic, putem remarca un nucleu religios în jurul căruia se țeș celelalte texte. De pildă, sentimentul singurătății îl putem repera în paginile dedicate poetului Blaga, acolo unde întrezărim preocuparea înspre orizontul interior al sensibilității blagiene, căci, în fond poetul e, "ca și sfântul", capabil să refacă prin poezie firul nevăzut între eu și Lume. "Nodul" dintre generații pare să fie materializat prin studiul dedicat ciclului *La liliaci* al lui Marin Sorescu, volum care aduce în prim plan deconstruirea tradiționalismului în spirit postmodern, și deci, abandonarea formulelor canonice în favoarea ironiei, ludicului, pastişei, jocului de perspective.

Paginile volumului de față se evidențiază în primul rând prin

coeziune. Este vorba despre o coeziune conferită de un nucleu religios, dimensiunea întoarcerii înspre sacralitate sau, am putea spune, o tendință de exercițiu critic conectat la o resacralizare în cheie postmodernă. În acest sens, impresionează eseul dedicat lui Horea Bădescu – Eterna reîntoarcere a poeziei la sacru – în care accentul cade pe acea Poetică a Ființei, transreligiozitate a poeziei, o reîntoarcere la acel *homo mysticus*, cum îl numește autorul. Un loc aparte din acest volum este consacrat unui studiu sintetic asupra prozei și poeziei românești contemporane. În acest capitol, autorul își deconspiră preocuparea pentru istoria literară, considerată de acesta drept cel mai util instrument de evaluare al unei arte: paginile refac în acest punct traseul prozei din perioada totalitară și marchează nume precum Marin Preda, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Breban, Mircea Horea Simionescu și alții, până la momentul de efervescentă '89, caracterizat prin dezinhibare și exploatarea zonelor refulate. Când vine vorba despre poezie, autorul se retrage din fața spectacolului diacronic, de care se dezice, de altfel, îmbrățișând istoriile poeziei, pe care le consideră depozite adevărate de sensibilitate ce contrastează consumerismul actual.

Din punct de vedere al construcției, volumul se structurează pe trei mari părți. Autorul se axează nu doar pe studii asupra poeziei (Adrian Popescu, Gabriel Chifu, Mircea Petean etc) sau prozei (Aura Christi, Horea Gârbea, Varujan Vosganian), ci și asupra direcțiilor din critica literară contemporană. Această ultimă parte a cărții surprinde voci critice contemporane precum Daniel Cristea-Enache sau Eugen Negrici și încearcă o valorizare a direcțiilor întreprinse de aceștia. În ansamblul său, cartea lui Paul Aretzu se dovedește un proiect ambițios ce se evidențiază prin profunzimea acestor "vase comunicante" ale literaturii: proza, poezia și critica literară.

Simona Mărieș



Omul în colivie

Constantin Cubleșan ne oferă în ultima sa carte, *Omul în colivie*, apărută la editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010, un ansamblu de nuvele și povestiri ce par să construiască, fragmentar, imaginea clișeizată a dramei românești: comunismul, cât și perioada de convalescență post-decembriștă în cea mai romantică manieră, împânzite de personaje tipizate, anecdotice, ireale, sau de o adâncă compătimire. Se poate resimți melancolia unei perioade de o hazlie sobrietate dacă urmărim grotescul unor eroi ai lui Constantin Cubleșan, cât și tragicul psihismelor acestei colectivități.

Atât *Colecționarul*, povestirea ce inițiază volumul, cât și *Caruselul* – a cărei temă și motive și le revendică autorul cu orgoliul rănit al unui inovator – cea care încheie seria, creează aparența unor alegorii ceaușiste prin motivul "javrei" repudiate în favoarea prezervării unui sistem bine stabilit, în prima, sau cel al caruselului mucalit ce se răzvrătește, parcă, împotriva mofturilor lichelelor și a "învârșitilor", în ultima. Totuși, probabil cea mai frapantă dintre scrieri este *Moș Crăciun, ucigașul* în care asistăm la demitizarea silită a unui simbol etern religios al concordiei și armoniei familiale, devastarea inocenței: Moș Crăciun travestit în unchiul infam ce se năpustește poficios asupra nepoatei sale candidă. Renunțarea, dezertarea, trădarea sunt refulări ce stârnesc ura sau resemnarea în fața vicisitudinilor vieții. Fetița Bebi este și unicul personaj ce se va confesa, asumându-și povestea, cât și rolul de narator, istorisind la persoana întâi; în timp ce restul ne sunt prezentate de o instanță naratorială heterodiegetică și, poate de aceea, mai puțin dramatic. Cu toate acestea, *În sezon de pescuit* face o excepție, aflându-se la polul opus față de povestirea fetei, abordând o altfel de atitudine față de ideea de narator – personaj, și anume o atitudine ludică, de joc de 91

societate.

Cititorul este astfel plimbat prin viețile unor personaje ce par alese la hazard, dar care contruiesc, în fond, o paletă variată de stereotipii; istorisiri ce poate ne amintesc de cineva de care am auzit, de poveștile părinților noștri, de persoane cunoscute, de confidențele vreunui prieten pierdut. Astfel, personajele se/sunt deconspiră(te), episodic, fără pudoare de secrete în dezvăluirile lor naive, devenind simboluri ale unor legende urbane.

Omul în colivie pare pecetea unui individ închis în forma unui destin irevocabil, hegemonic, ce capturează în matricea sa existențele narative supunându-le cu perfidie, fără drept de apel. Totuși, aceasta rămâne o imagine de ansamblu căci, după tipicul eschivaților norociți, unele personaje se vor sustrage – conștient sau nu – de la această fatalitate printr-o serie de împrejurări incidentale care ne arată că soarta are favoriții săi.

Deși evoluțiile personajelor, cât și structurile lor sunt diferite, acest *fatum* conferă linearitate volumului, oferindu-se ca una din temele pertinente alături de cea a tranziției. Laitmotivele destăinuirilor și tribulațiilor solitare transformă povestirile într-un puzzle care, la final, creează o imagine de ansamblu ce lasă o senzație omogenă.

Simplimitatea construcțiilor îi permite cititorului să treacă cu ușurință prin fiecare text în parte cu o oarecare degajare nefiind împiedicat de vreun construct greoi, însă instigat de posibilitatea unui final nescontat, ca și în *În urma cutemurului* sau *Tovarășu' Partenie*, unde finalul se propagă sub forme inopinate, fie că e vorba de o imagine-șoc, fie că e una difuză, aproape spectrală.

Cromotopia concepută de variația de "nuvele și povestiri" – după subtitlul cu care apare cartea – este, în final, punctul forte al volumului, iar varianta de proză scurtă aleasă de autor este ca un medicament contra plictisului, evidențiind autenticitatea fiecărei povestiri în parte.

Ioana Nastai



Mafalda

De la ultima sa carte din 2007, Ioana Drăgan – eseist, prozator, dar și reputat om de televiziune, revine cu un nou volum de proză sub titlul *Mafalda* – ce evocă faimosul personaj de benzi desenate –, apărut la editura ALLFA, București, 2009, în care ne introduce într-o lume de mistere intercalată cu tipicul mahalalei bucureștene – fără a fi distonantă.

Volumul, construit pe structura unui *story* de tip cancan, se dezvoltă în jurul unui personaj bizar întruchipat de tanti Adina, o femeie îmbătrânită precoce datorită unei poveri purtată de tânără, și anume un simț acut al intuiției ce o transformă într-o adevărată prorociță de cartier. Alcătuită din contraste – cu o inteligență nativă strălucită, dar determinată de dezastru, această femeie se află mereu pe muchia răbdării, așteptând înfrigurată să se împlinescă ceea ce simțurile îi prevestesc.

Povestea ei începe în momentul în care îl cunoaște pe Doru, "muzicant în baruri și localuri de noapte"; deși știa că acest bărbat e sortit unei morți premature, îl ia de soț trecând peste împotrivirile vehemente ale părinților ei. Cu toate acestea, Adina e un personaj asumat, acceptându-și poziția cu stoicism și așteptând amărâtă telefonul din miez de noapte ce îi va anunța văduvia. Din acest punct, legăturile ei cu lumea se vor face pe baza unor circumstanțe predestinate: apariția Violetei, femeia-ușoară și, prin urmare, a copilului său – Cristina – ce va rămâne pe mâinile Adinei în timp ce aceasta va pleca cu un cipriot lăsând în urmă promisiunea unui ajutor bănesc.

Mafalda este, cu siguranță, un roman al feminității datorită varietății de ipostaze în care regăsim acest simbol, expus de către cele trei personaje persistente, în toate aspectele sale. Violeta este femeia-practiciană, fermă, egocentrică, cunoscând arta seducției și folosindu-se de atuurile sale pentru

a se folosi de favorurile unui bărbat, în timp ce fiica sa, Cristina, devine o femeie boemă, cochetă, dar ușor impresionabilă care se dăruiește complet și naiv unui actor-Don Juan, de vârsta a doua. Adina rămâne, în schimb, femeia-întelegătoare, văduvă, altruistă și inflexibilă în ceea ce decide pentru sine, ce veghează subtil asupra destinului celorlalte. Prin clarviziune câștigă o natură ubicuă, fiind prezentă în viețile fiecărui om ce se apropie de ea, în trecutul, dar și viitorul său.

Prezența unor figuri cunoscute și pamfletarea lor conferă romanului un aer umoristic, de care autoarea se decide printr-o mențiune făcută în pagina șapte, referitoare la coincidențele pur întâmplătoare în ceea ce privește asemănarea dintre personajele sale și posibilele avataruri reale ale lor. Chiar și așa, atmosfera de cleveală se formează prin accesul la două tipuri de culise: cel artistic – prin intruziunea Cristinei în viața cunoscutului actor – și cel politic – prin invitația ce o primește Adina, din partea președintelui, de deveni ghicitoare profesionistă în folosul partidului la putere de la Cotroceni.

O poveste de aventuri morale, amoroase, biografice, *Mafalda* se propune ca o lectură-torpoare, de plăcere, ca succedaneul unei după-amiezi de destindere datorită limbajului argotic, suburban, ce se evidențiază în detrimentul unei lecturi greoaie, sufocante. Societatea contaminată de vicii care iese la iveală odată cu previziunile lui tanti Adina, secretele ascunse ale bărbaților, depravarea falselor principii și atmosfera de clacă impresionează un cititor versatil.

Volumul Ioanei Drăgan se pretează la ceea ce se spune că ar fi nevoia imperativă a clasicului cititor de romane, aceea de a privi pe gaura cheii, de a afla ce se ascunde după aparențe, de a avea acces la mașinațiile evenimentului, chiar dacă acestea sunt doar un simulacru. Chibzuita și simpatica tanti, oracol și critic, este unealta de preț a autoarei, care creează un roman actual, viu.

Ioana Nastai

Călător prin existențialism

Tranziția eului înspre noi identități, reale sau nu, rămâne încă o temă predilectă în literatura contemporană, preocupată de odioase radigrafii ale umanului, care să releve de fapt incapacitatea de adaptare la exigențele unei societăți clar-obscure. Prozatorul și criticul literar Adrian Țion conturează tulburările de comportament și scenariile deviate de viață din societatea românească postsocialistă, dar și general valabile.

Ieșirea în decor (Editura Tribuna, Cluj Napoca, 2009) scanează bizarele reacții ale personalității umane supusă stimulilor perturbatori ai realității. Romanul de tip jurnal proiectează etape, cauze și efecte, într-un proces de schimbare interioară și autocunoaștere, pe fondul spațiului românesc recent ieșit de sub comunism.

Captiv în spațiile reci ale propriei povești de dragoste, personajul se implică într-un dialog dur și tensionat cu sinele, în speranța descifrării enigmelor specificului uman, ale iubirii și ale unei vieți trăită dramatic. Problematizările în gol, ușoarele note filosofice ale paginilor de jurnal, accentele de ironie, creează personajului impresia unei "lupte întârziate" în arenele căreia "existența de amfibie e abia la început". Mai degrabă, romanul prezintă ratarea unei povești de dragoste a unui cuplu ajuns la o stare de maturitate, la declinul unei căsnicii, în care decorul trebuie schimbat pentru ca realitatea să pară acceptabilă. Fereastră virtuală prin care "soțul invizibil", visător, incapabil de realitate, evadează din planul căsnicii, îl poartă pe Alin Deleanu înspre un imens vid existențial, înspre o comoditate pasivă și o senzație de lânzezeală deplină, ce îl izbește cu forță. Expresia și aspirațiile vieții devin imposibil de împlinit. Brutalitatea unui prezent potrivit îl cufundă pe individ în celula propriului destin

carceral: "Simțeam că e inutilă zbaterea în secolul în care am fost azvârlit. Simțeam că nu e locul meu aici, dar cum să scap? Cumplită închisoare!". Acceptarea derizoriului nu se realizează tacit, ci se afirmă ca un răspuns la chemările cuceririi prezentului, prin cursa care justifică contradicțiile din sufletul individului. Glasul conștiinței pulsează în decor sentimente de platitudine, confuzie și neadaptare, ce repetă obsesiv: "eu sunt doar o consecință a purtării tale."

Starea de alienare, năzuințe imposibile de împlinit, rătăcirile prin haosul secolului XX, conduc la constatările firești ale personajului-narator care "pe măsură ce mă maturizam, constatăm cu amărăciune că nu prea eram făcut pentru această lume. Sau nu era ea făcută pentru mine." Eul trăiește și experimentează, se descoperă în plenitudinea și vulnerabilitatea sa, într-un prezent ostil al crizelor de personalitate și comunicare. Poate acesta este și motivul pentru care încercările de a izbuti din neant prin iubire eșuează.

Necruțătorul adevăr ascuns în personajele fictive ale romanului sau tăinuit, în parte, de fiecare destin grăbit al vieții reale, este cuprins într-un schimb ironic și agresiv de replici: "Iar faci nazuri, cabotinule? Nu realitate ai vrut? Ba da, dar nu de asta. Alta n-am."

Sorana Ionășanu

Lecturi canadiene

Volumul bilingv al Mihaelei Mudure (*Lecturi canadiene – Canadian Readings*, 2009) dedicat literaturii canadiene reprezintă o noutate în peisajul cultural românesc. Eserile propuse vin să umple un gol, majoritatea scriitorilor comentați fiind niște figuri total necunoscute la noi (cu două mici excepții: Michael Ondaatje și Margaret Atwood).

Așa cum afirmă în prefața cărții, autoarea folosește ca metode principale de lucru poetica și hermeneutica. Fiecare capitol

debutează cu ceea ce s-ar putea numi "operații de singularizare" (schite biografice, fișe istorice sau pur și simplu câteva tușe definitorii pentru subiectul abordat), necesare unui cititor în mare parte neavizat. Apoi, Mihaela Mudure practică un foarte *close reading*, analizele sale fiind foarte bine pliate pe text – aproape în totalitate proză scurtă. Să mai spunem că fiecare eseu beneficiază de o bibliografie minimală, utilizată cu discreție și bun gust.

Decupajul autoarei respectă cu strictețe perspectiva cronologică, iar istoria și critica literară dau mâna. Astfel, cele dintâi eseuri sunt dedicate literaturii tradiționale din Canada, opera urmașilor direcți ai amerindienilor (*La început a fost coiotul*, respectiv *Poveste despre identitate, cu un coiot și o vulpe*), următoarele capitole tratează literatura imigranților (*Folclor cajun, Câinele, moarte, Caraibele canadiene sau Nostalgii*), iar eseu din centrul volumului avansează în plină globalizare (*După 11 septembrie*). Pe urmă, dacă primele capitole sunt adevărate demonstrații de metodă, de la antropologie la numerologie, în a doua jumătate a cărții evantaiul metodic al autoarei se deschide la maxim: după caz, avem de-a face cu imagologie comparată (eseu *Comparații*, dedicat româno-canadianului prin adopție Florin Oncescu), analiză de film (ecranizarea romanului *Pacientul englez* de Ondaatje, în capitolul *Micuța frază*), psihanaliză, feminism și ecofeminsm (*Mater-nitatea ca moarte, O poezie a maternității, Povestind disperarea* și, desigur, *Scriitoare canadiene*); la toate acestea se adaugă cele trei eseuri finale în engleză (*Frances Brooke and the "Taste" of Canada, The Poetics of Margaret Atwood's Dystopia*, respectiv *Katherine Mansfield: The Canadian Connection*).

Concluziile capitolelor se remarcă prin pertinentă și penetrantă. Mai mult, eserile Mihaelei Mudure constituie tot atâtea studii (multi)culturale. Majoritatea scriitorilor comentați au dublă sau chiar triplă origine, atributul de canadian fiind uneori un sufix acceptat, alteleori un prefix asumat, în fața nostalgiei pentru pământul natal.

Laurențiu Malomfălean 93

Lanark în Unthank

Ruxandra Cesereanu



Personajul Lanark din alambicatul roman cu același titlu al scoțianului Alasdair Gray (traducere de Magda Teodorescu, Iași, Editura Polirom, 2008) își întâlnește la o răscruce a cărții tocmai autorul, iar acesta îi explică: „Sunt ca Dumnezeu Tatăl și tu ești Fiul meu sacrificial, iar un cititor este un Duh Sfânt care menține unitatea și mersul lucrurilor”. Drept care îmi voi îngădui să analizez extravagantul și masivul roman *Lanark* exact din ipostaza mea de „Duh Sfânt” simbolic, amuzată fiind de „Sfânta Treime” explicată concis de Alasdair Gray!

Cititorul are de-a face, inhibat fiind întrucâtva de masivitatea romanului, cu o carte scrisă pe parcursul a douăzeci de ani, marcată de o arhitectură complexă și labirintică, alcătuită din două straturi de identități ale unui personaj care pendulează cvasi-somnambulic între două lumi: Glasgow și Unthank, orașul real și orașul-avator, primul locuit de Duncan Thaw, al doilea avatarizându-l pe Thaw în Lanark. Ficționalizarea este extremă prin ireal sau mai exact prin areal și absurd, din Glasgow în Unthank, din Thaw în Lanark. Cele două lumi nu se întrepătrund, ci rămân paralele; nu se completează, ci sunt de sine stătătoare, funcționează independent una de cealaltă. Adevărat că frustrările și complexe din realitate sunt compensate în ficțiune sau, cel puțin, sunt redimensionate, rediscutate, reamplasate. Precum în cazul romanului *Şotron* (*Rayuela*) de Julio Cortázar, 94 autorul își amestecă straturile

narative, cititorul trebuind să facă slalom ca să priceapă cusătura acțiunii (dacă putem vorbi despre așa ceva) și trama. Cartea (care are patru părți) începe cu irealitatea absurdă și se încheie tot cu ea, la mijlocul romanului situându-se presupusa realitate adevărată (îngăduit fie pleonasmul intenționat) a lui Duncan Thaw. Metoda lui Alasdair Gray este aceea a încuibării realității în irealitate; sau altfel spus, a învelirii realului în foile de ceapă (sau varză) ale ficțiunii absurde (uneori cu accente SF, chiar dacă autorul neagă o asemenea apartenență).

Fiindcă îmi asum, cum precizam la început, ipostaza de cititor de tip „Sfânt Duh” instituită chiar de autorul-strateg, voi analiza *Lanark* fără să respect structura narativă (cronologică) propusă de Alasdair Gray. Adică voi analiza realitatea personajului și apoi irealitatea lui, într-o logică lineară și doar relativ spiralată. Astfel, istoria reală a lui Duncan Thaw începe la Glasgow în anii șaizeci ai secolului XX (istoria reală a personajului va fi relatată de un oracol noncorporal, situat în realitatea avatică): o copilărie cu percepții insolite, o adolescență îndeajuns de turbulentă cu refugiul în lumi imaginare (căci lumea reală nu poate fi posedată decât prin ficționalizare). Traseul ideatic este înrudit cu cel al lui Stephen Dedalus din *Portret al artistului la tinerețe* de James Joyce, doar că mult mai îmbibat în sexualitate frustrată și decepții emoțional-amoroase (adolescentul Thaw meditează, la un moment dat, inclusiv la soluția autofertilizării!).

Evoluția artistică a personajului este una ambițioasă: de la intenția unei variante moderne a *Divinei Comedii* ilustrată de un nou William Blake la fresca de antrenament extrem și de extaz a Genezei din *Vechiul Testament*, într-o biserică. Întrucât opera lui Thaw nu este pricepută, personajul (marcat de boală ca orice artist care se respectă la nivelul blestemului de destin) recidivează prin astm și malnutriție, ajunge la spital și în constructul său halucinatoriu caută un alt spațiu lăuntric unde să trăiască: așa se naște Lanark și orașul Unthank (iar Marjorie, una din femeile iubite care îl respinge, devine Rima, perechea sa avatică feminină). Deși desfășurată în două cărți ample, povestea reală conține un corect roman urban, dar nu mai mult de atât. Cea care aduce sarea și piperul cărții este ficțiunea extremă, delirul, halucinația absurdă, așa încât asupra acestora voi insista.

Atunci când ajunge în orașul Unthank, Lanark nu știe cum se numește locul cu pricina și nu știe nici cine este: acest început este gândit tocmai ca să poată îngădui orice la nivel de ficțiune (dacă totul este confuz, atunci orice este posibil!). Orașul fără nume, deocamdată, are câteva ciudățenii fâțișe: soarele nu există decât în forme încetoșate, fiind mai degrabă un astru crepuscular, iar oamenii dispar fără nicio explicație, atunci când se declanșează întunericul, de parcă ar fi din gelatină, moartea survenind printr-o lichiefiere bruscă și completă; Puterea metropolitană constru-

iește buncăre pentru a pre-întâmpina o viitoare invazie nenumită; locuitorii sunt de două soiuri – vertebratii (umanii consistenți ca soliditate și netransformați) și crustaceii (protestatarii); în absența soarelui, locuitorii devin mutanți (raci, dragoni, salamandre), suferind metamorfoze repugnante. În oraș se ivesc guri uriașe de sine stătătoare care vestesc o cale de ieșire și o supapă spre o altă lume: printr-o asemenea gură Lanark ajunge într-un spital-laborator, Institutul, care găzduiește oameni-mutanți. Construit în subterana unui munte deasupra căruia se găsesc orașele, Institutul conține camere experimentale, fie pentru preschimbarea mutanților și lichefierea lor finală, fie pentru vindecări și evadări vizuale cu ajutorul unor priveliști captate de un reflector aflat pe vârful muntelui. Mâncarea din Institut este gelatinoasă, întrucât este obținută din resturi de mutanți lichefiați.

Bolnav de dragonită (marcat de pete maronii pe corp și de extremități cornoase), Lanark este vindecat și reciclat, din pacient, în medic. Principalul său supraveghetor cu aere de mentor este profesorul Ozenfant: doctorii nu posedă rețete de vindecare, ci sunt antrenați de pacienți ca să găsească metoda predilectă. Atunci când doctorul nu izbutește să găsească o soluție, intervine catalizatorul (axat pe distrugerea rapidă a pacientului). Timpul, explică Ozenfant, este variat în Institut, întrucât este măsurat după calendare diferite: cel care pleacă din Institut nu ajunge și nu călătorește în timpul Institutului, ci în timpul spațiului spre care se îndreaptă (și care poate fi oricum, oricât, orice). Ozenfant însuși a fost cândva mutant (un hibrid lipitoare-dragon), urcând mai apoi treptele ierarhice la conducerea Institutului, a cărui eminență cenușie a devenit.

Lanark ar fi devenit un perfect zeu la Institutului, dacă nu ar fi încălcat tocmai regula de bază: el își vindecă prima pacientă (o femeie-dragon) cu ajutorul lecturii; și, așa după cum excepția de la regulile de bază ale Institutului

prevedea, el aspiră să fugă ca să regăsească solaritatea, dragostea și prietenia cu ajutorul femeii vindecate (Rima, avatarul lui Marjorie). Tămăduirea femeii mutant este, însă, considerată sabotare al Institutului, astfel încât Lanark își pierde statutul de doctor. O altă eminență cenușie îl previne că Institutul este o mașinărie distrugătoare a cărei misiune este canibalizarea omenescului, prin îngurgitarea și dispariția orașelor, precum și prin masiva acțiune de îmbolnăvire a mutanților până la lichefierea lor deplină. Institutul este dominat de o conjurație de gânditori, Consiliul, coagulat ca "structură politică menită să-i aducă pe oameni mai aproape de Cer": utopia este, însă, simultan antiutopie, întrucât Institutul este un imperiu care supraviețuiește exclusiv devorând alte spații și orașe, devorarea manifestându-se la propriu ca înghițire și îngurgitare micro și macrocosmică. Abandonarea Institutului și reîntoarcerea lui Lanark în Unthank (demersul se numește relocare!), ca posibil salvator, se face printr-o zonă intercalendaristică unde timpul și toate celelalte dimensiuni sunt imprevizibile. Orașul Unthank a devenit, însă, un oraș închis, pătruns doar printr-o intrare subterană pietonală care duce la o Catedrală devenită sediul și creierul de supraveghere al Institutului. *Creatura*, cum este numită structura politică și autoritară a Institutului infiltrată în Unthank, are ca scop manipularea temporală și spațială, prin două strategii clasice precum expansiunea și devorarea. Orașul este dominat de o birocrație similisacerdotală și suferă o formă ciudată de otrăvire datorită căreia oamenii se preschimbă în "animale congelate" (majoritatea), dominate de "profesioniști" (minoritatea). În Unthank există, totuși, un department de cronometrie, astfel încât Timpul să poată fi reinstaurat cândva. Lanark nu rămâne izolat de mutațiile temporale, ci devine tată, iar fiul lui cu Rima (Alexander) crește ca-n basme, semn că timpul nu are o măsurătoare stabilă. Părăsit de Rima și de fiu,

Lanark este antrenat să devină delegatul care să pledeze cauza orașului Unthank în orașul solar Provan, împotriva Institutului. Drumul spre Provan este marcat și el de o zonă intercalendaristică, în care timpul se dilată sau se restrânge cu efecte vizibile asupra trecătorului. Lanark călătorește cu o pasăre metalică: aceasta își extrage energia de zbor din chiar viitorul (temporal al) personajului. Boicotat, hărțuit, drogat, personajul va eșua, însă, în demersul său mesianic. El va muri, de altfel, de bătrânețe, ca un om obișnuit.

Găselnița pirandelliană și demiurgică a lui Alasdair Gray este aceea că, în audiența supremă în care reclamă salvarea orașului Unthank, regele la care ajunge Lanark este de fapt chiar autorul cărții (despre) *Lanark*. Drept care autorul îi explică personajului său atât viața și cartea, cât și tipul de lectură predilectă, care ar fi o hermeneutică de sine. Prima lege de bază: autorul este iluzionistul. A doua lege de bază: atât autorul, cât și personajul trăiesc exclusiv din și prin seducerea cititorului al cărui suflet trebuie furat și luat captiv (imaginația cititorului constituie o energie esențială)! A treia lege de bază: personajul fascinant întotdeauna este acela care eșuează misionar; cititorul are nevoie de înfrânți, nu de învingători, întrucât întotdeauna eșecul este mai captivant, ca lectură, decât triumful! Pentru a-l lămuri totodată pe cititor și personaj, autorul oferă un Index al operelor celebre din care a "plagiat" minimal (prin deformare) ca să scrie *Lanark*, și, de asemenea, numește cele mai cunoscute texte dedicate eșecului care l-au influențat – de la epopeile homerice la evangheliile, *Don Quijote de la Mancha*, *Faust*, *Divina Comedie*, *Moby Dick*.

Romanul lui Alasdair Gray este o enciclopedie a felului în care ficțiunea poate fi manipulată și manageriată, fie că trăim strict în realitate, fie că ne proiectăm (compensatoriu sau pur și simplu din hedonism) în alte lumi. Construcția în straturi este intenționat demonstrativă și, în 95

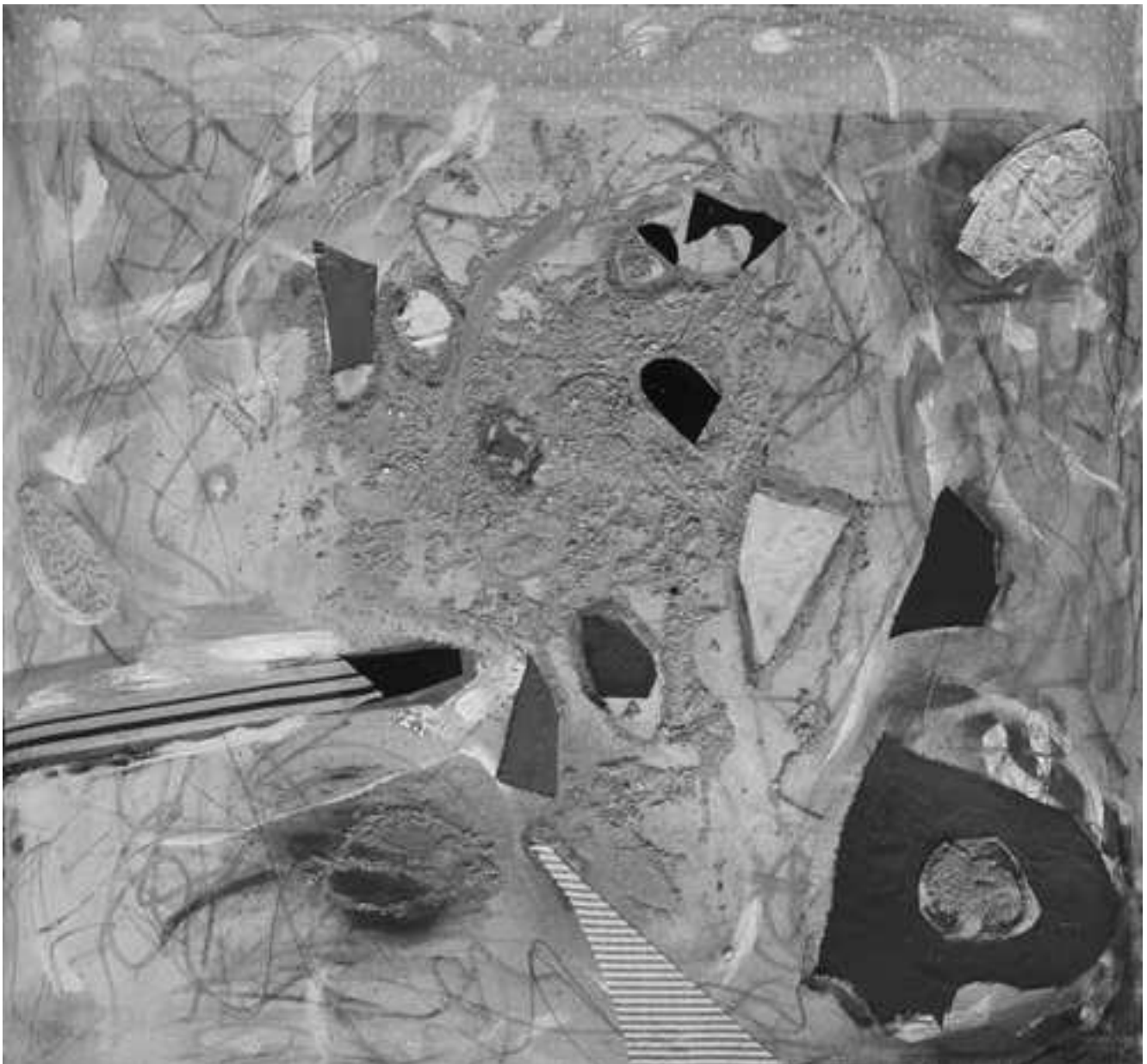
același timp, hibridă, ca să inducă starea de confuzie. Neliniștea este indusă și prin amestecul de stiluri: de la cel realist la fantasticul absurd ori la paradigma SF. A doua demonstrație a autorului este cea legată de procesarea temporală și spațială într-un roman cu lumi paralele: lecția lui Alasdair Gray se dovedește a fi simultan complicată și foarte simplă. Timpul poate fi oricând ramificat (iar spațiul așijderea): instrumentele necesare sunt breșele sau clivajele – iar acestea pot fi oricând construite și gândite măcar relativ performant de către un creator. Pe tot parcursul masivului roman *Lanark* găsim astfel de breșe, de parcă autorul ar lăsa fărâme din teoria lui,

presărate în text (într-un demers urcător sau coborâtor) ca să ne ajute să deslușim felul în care realitatea poate fi ferfenițată. Adevărul devine astfel un călup ciuruit de breșe și clivaje, încurajate să se manifeste treptat. Apogeul nu este esențial într-un asemenea demers: așa se explică de ce personajul avataric, Lanark, nu doar că eșuează în inițiativa sa mesianică, dar ajunge să piară într-o normalitate oarecare. Apogeul lui Lanark este tocmai eșecul; un triumf nu l-ar fi făcut neapărat mai fascinant sau captivant ca personaj.

În chestiunea deformării temporale și spațiale, Alasdair Gray se joacă parțial cu teoria relativității, dar fără o miză tranșantă și

definitorie. Autorul este interesat tocmai de neclaritate și confuzie, de ambiguitate: gurile-supape prin care oamenii ajung în Institut sau prin care oamenii dispar supti întru extincție în acest sens sunt gândite. Ele apar, de altfel, în roman ca un soi de zâmbete remixate ale pisicii din Cheshire, fără să se insiste asupra lor în chip decisiv lămuritor (nici nu era cazul). Dacă ar fi să găsec o formulă pentru acest roman neobișnuit, aş spune că el este tocmai un roman ca o gură-supapă.

Și acum citatul ales de mine pentru încheiere: "Omul e plăcinta care se coace și se mănâncă singură, iar rețeta constă în separare." *Dixit.*



Puternica scenă a confruntării ideatice Sinești – Ruscanu vorbește despre un personaj perfect stăpân pe situație, a cărui experiență de viață îl ajută să dea replicile perfecte, replici care să demonteze himerele după care aleargă Gelu Ruscanu. Critica vorbește despre practica de viață a ministrului de Justiție care se confruntă cu visarea idealistă a tânărului luptător pentru dreptate socială. S-a spus că Saru-Sinești este pe deplin stăpân pe situație, distrugând, rând pe rând, prin logica afirmațiilor sale, argumentele puerile ale lui Ruscanu.

Dacă ne concentrăm doar asupra cuvintelor rostite de Sinești, afirmațiile sunt pe de-a-ntregul adevărate. Dacă suntem însă atenți la indicațiile scenice puse „în spatele” personajului respectiv, vom observa o schimbare esențială: un Sinești cu mască, ministrul Justiției care se teme să nu iasă „șifonat” dintr-o întâlnire cu un adversar pe care îl consideră egalul său. Această scenă atrage atenția asupra unei alte realități, care până acum nu părea atât de evidentă: manipularea la care este supus personajul. Și nu este vorba de o manipulare superficială, ci de una complexă, care poate fi scoasă în evidență mult mai bine cu ajutorul unor noțiuni teoretice împrumutate dintr-o știință auxiliară criticii literare: științele comunicării.

Pe baza unor fundamente științifice specifice științelor comunicării se poate analiza modul în care indicațiile scenice contribuie la evidențierea manipulării prezente în piesa *Jocul ielelor*. O schimbare a unghiului de abordare a celei mai cunoscute și „comentate” piese camilpetresciene, pornește de la ideea că de fiecare dată când avem impresia că cunoaștem un lucru cu exactitate, nu trebuie decât să-l privim „altfel” pentru a-i descoperi noi valențe. Dacă se acceptă un alt unghi de abordare, acela al științelor comunicării, se poate constata că toate stările prin care trece personajul, precum și marea decizie irevocabilă din final, sunt rezultatul unui intens proces de manipulare la care este supus Gelu Ruscanu pe tot parcursul piesei.

Camil Petrescu «între paranteze»: manipularea în drama absolutului (II)

Simona Pop

Acest lucru reiese, mai ales, din indicațiile scenice referitoare la comportamentul și atitudinile personajului.

Până acum s-a comentat fiecare cuvânt rostit de Gelu Ruscanu, dar numai raportat la drama sa de conștiință, fără a se face o legătură între ceea ce spune și felul în care o spune, adică fără să se stabilească o legătură între cuvânt și act. Toate replicile și trăirile personajului par a fi provocate din interior, de acea nepotrivire dintre dorința disperată de a realiza principiul dreptății sociale și incapacitatea practică de a realiza acest lucru.

În realitate, toată drama de conștiință a personajului este provocată din exterior de persoanele cu care intră în contact, de lucrurile pe care le vede și le aude, de propria sa experiență de viață. S-a crezut despre Gelu Ruscanu că este o personalitate puternică, inflexibilă și greu de abătut de pe calea pe care și-a propus s-o urmeze.

De fapt, tânărul idealist este ușor influențabil, dovadă veșnicele amânări legate de publicarea scrisorii. El este dezorientat, propriile sale neliniști și incertitudini

fac din el o persoană ușor de manipulat. El are nevoie de ceilalți pentru a găsi răspunsuri. Toate vizitele pe care le primește la redacție nu sunt decât posibilități care i se oferă pentru a înțelege mai bine situația în care se găsește. Șovăielile sale, puțin evidente la început, încep să crească în intensitate până în momentul în care are loc celebra dispută cu Sinești, dispută care va avea drept deznodământ capitularea tacită din final.

Manipularea cognitivă este realizată, așa cum s-a specificat deja, de Șerban Saru-Sinești. Confruntarea dintre cele două personaje este magistral construită, accentul căzând atât asupra replicilor rostite, cât mai ales asupra gesturilor pe care le fac și care le trădează intențiile. Indicațiile scenice sunt esențiale, ele exprimând emoțiile și gândurile personajelor. Adevăratele intenții ale protagoniștilor apar nu materializate în cuvinte, ci prezente în act.

Comunicarea nonverbală prezentă în didascalii constituie adevărata cheie de interpretare a scenei. Gesturile, atitudinile și comportamentele marcate „între paranteze” semnifică toate acele indicații scenice prezente în paranteze într-un text dramatic, care nu sunt considerate atât de importante și sunt „marginalizate” prin „punerea lor între paranteze” – în sensul neglijării semnificațiilor care le sunt atribuite –, dar care sunt totuși esențiale pentru dezvoltarea procesului de manipulare în drama de idei analizată. Ele sunt esențiale pentru a stabili raportul de forțe dintre cele două personaje și modul în care acesta se schimbă pe parcursul confruntării.

Are loc o evoluție treptată spre un punct culminant care va anticipa deznodământul piesei. Această evoluție nu decurge lin, ci este presărată cu răsturnări neprevăzute de situație, care fac din această discuție o spectaculoasă confruntare între două personalități puternice și extraordinar de orgolioase.

Nu este vorba, așa cum s-a spus până acum, de o lecție de 97

viață pe care începătorul idealist Gelu Ruscanu o ia de la atotputernicul ministru de justiție. Este vorba mai degrabă de o confruntare între doi egali, fiecare derutat și stimulat în același timp de influența pe care simte că o exercită asupra celuilalt. Este adevărat că Sinești este un orator abil, în aceeași măsură în care este și un fin psiholog, sau un bun manipulator și că reușește să se impună în fața lui Gelu Ruscanu, intimidându-și adversarul. Dar și Gelu Ruscanu este construit pe măsura adversarului său, reușind să-i reziste până în final, mai mult, fiind capabil să-i provoace emoții puternice prin cele câteva momente când deține controlul asupra discuției.

Ruscanu este foarte inteligent și are o viteză de reacție extraordinară de mare. De aceea este o persoană greu de manipulat. Sinești trebuie să recurgă la argumente foarte puternice pentru a-și convinge adversarul că are dreptate. În final el apelează tot la afecte, descoperind în acestea singurul punct slab al adversarului. Inițial, Sinești nu îl manipulează afectiv, el îi furnizează elemente raționale, bine gândite, care au rolul de a-l face să vadă altfel lucrurile. Aceste elemente fac referire exact la temele aduse în discuție și de mătușa sa Irena, ele fiind reluate și amplificate, dar de data aceasta nu la un nivel instinctual, ci la nivel intelectual. Acest lucru îl face pe Gelu să le analizeze în profunzime și să ia în final o decizie.

La început, Sinești pare intimidat de adversarul său, dar, printr-o remarcabilă putere de disimulare, el reușește să ascundă foarte bine acest lucru. Didascaliiile sunt cele care îi scot în evidență atât trăirile interioare, cât și intențiile ascunse. Ele nu introduc în scenă un personaj sigur pe el, ci un personaj care este intimidat de superioritatea adversarului său și care are emoții în ceea ce privește evoluția întrevederii pe care i-a solicitat-o lui Gelu Ruscanu. Primele indicații scenice se referă la un Sinești care „are înadins mâinile ocupate, cu pălăria și bastonul, ca să pară firesc că nu

îi e teamă că s-ar putea să rămâie cu mâna întinsă”.

Încă nu știe sigur cu cine are de-a face. Din campania pe care a lansat-o Ruscanu în ziar și din asemănările pe care le vede între Gelu Ruscanu și tatăl său, el vine cu părerea preconcepută că are de-a face cu un adversar inteligent, dar mai ales greu de manipulat, în consecință are emoții legate de succesul demersului său. El știe un singur lucru: că trebuie să încerce să-și domine interlocutorul, și nu poate face acest lucru decât dovedindu-i că este mai puternic decât el.

De aceea, el intră în scenă cu masca procurorului influent și stăpân pe situație care nu acordă importanță calomniilor care apar în mod obișnuit în ziare la adresa lui, făcând de data aceasta o excepție, doar pentru că este vorba de un vechi prieten: „*un ministru nu o să stea să citească toate gazetele care îl injură... (...) habar nu aveam de acest atac din... (caută titlul gazetei)*”. Faptul că nu știe despre articolele publicate despre el (după ceea ce-i spune acum lui Gelu și Prida, află de la șeful său de cabinet; dar cititorul își amintește tabloul II din actul I care-l prezintă pe ministru în birou, strivit de povara gândurilor – provocate desigur de articolele lui Ruscanu – și de discuția cu Maria care demonstrează faptul că este în temă cu ceea ce are de gând să facă Ruscanu), nu-și amintește titlul gazetei, bănuiește că o altă persoană, care nu este avizată asupra problemei, a scris articolul, sunt doar manevre prin care încearcă să minimalizeze impactul pe care publicarea scrisorii l-ar avea asupra lui, tocmai pentru că știe importanța pe care i-o acordă Ruscanu.

Această abilită tehnică de derutare a adversarului are drept scop provocarea unui moment de maximă surpriză care să-l deruteze. El știe că Ruscanu vede în publicarea articolului o chestiune de viață și de moarte care să-l determine să demisioneze și vrea să-i scadă din importanță, arătându-i că, din punctul său de vedere, nu este decât o chestiune minoră. Deruta pe care o

provoacă această abilită manevră îl face să câștige teren. Și profită de deruta lui Gelu pentru a trece la atac: „*Gelu e în prada unui chin vizibil. Sinești observă și capătă mai multă siguranță*”. Indicațiile scenice marchează foarte bine această schimbare.

Gelu, care la început era sigur pe sine, începe să fie zăpăcit de teatrul jucat de Sinești, dându-și seama că scrisoarea nu are aceeași valoare pentru amândoi: Gelu este: „concentrat”... „calm”... „grav”... „obosit, enervat”... „puțin încurcat”... „stupefiat” (la replica „candidă” a lui Sinești „Scrisoarea? Ce scrisoare?”)... „cu voce slabă”... „se stăpânește greu”... „încurcat”... „șovăitor”... „nesigur”... și seria didascaliiilor care să ilustreze intimidarea poate continua în paralel cu cele care să sugereze siguranța de sine care începe să fie câștigată de Sinești. Evoluția lui de la nesiguranță la deplinul control al situației este foarte plastică: „precis”... „cu un soi de cordialitate ciudată”... „candid”... „surprins”... „tăios”... „mirat”... „ca o lamă de stilet”... „ca un clește”... „îndârjit”... „îl privește sălbatic”... „dur”... etc.

Nesiguranța inițială pe care pare să o aibă Sinești se transformă în siguranța fiarei care știe că are deja prada în gheare, termenii pe care îi folosește dramaturgul pentru a surprinde felul în care își rostește replicile fiind împrumutați din această sferă: „se răsuțește într-un salt de tigru gata să sară, respiră greu, apoi, aproape livid, stăpânindu-se”. Sinești apare pentru prima dată ca o pisică abilită care și-a prins deja șoricelul și se amuză de reacțiile pe care le are acesta sub imperativul fricii de moarte.

El este deja conștient de superioritatea pe care o are asupra adversarului. Această superioritate se datorează secretelor pe care le știe, secrete despre care Ruscanu nu are nici cea mai vagă idee. El are pregătite elementele surpriză pe care le va scoate, rând pe rând, la iveală, pentru a-și dezarma adversarul, de fiecare dată când acesta se pare că redevine stăpân pe situație. Dacă urmărim această

evoluție, observăm o schimbare a raporturilor de forță între cele două personaje începând cu momentul în care Gelu Ruscanu este pus în încurcătură atunci când trebuie să justifice proveniența scrisorii: „Sinești (tăios): N-am nevoie de sfaturile dumitale. Ce scrisoare e asta? Gelu (e în prada unui chin vizibil. Sinești observă și capătă mai multă siguranță): ai pus cumva un detectiv de mi-a umblat prin sertare?...”

Sinești știe să exploateze la maxim sentimentele de culpabilitate implicate de relația pe care a avut-o Gelu cu soția sa. El insistă asupra provenienței scrisorii, prefăcându-se că nu știe nimic despre ea, și nici despre raporturile pe care soția sa le-a avut cu Ruscanu, punându-și adversarul în delicata situație de a-și recunoaște vina adulterului: „Sinești (fără să apese): L-ai privit drept în ochi pe cel care ți-a adus-o? Ai învățat în mână peticul acela de hârtie?... Te-ai îndoit o clipă de autenticitatea lui?... O cunoști pe Maria, tot atât de bine ca și mine. Ei bine, atunci cum ai putut crede una ca asta?... Gelu (nesigur): Domnule Sinești... Sinești: Ce caraghioslăcuri... (Râde insinuant.) Și pe urmă, cu cine ar fi putut să mă înșele?... Dar în sfârșit... dă-mi scrisoarea... S-o cercetăm împreună. Să-ți dovedesc, dacă e nevoie, ce infamie s-a încercat.”

„Sinești (dur, totuși având aerul că nu crede): Deocamdată, dă-mi să văd scrisoarea... (Rânjind.) Vreau și eu să aflu cu cine m-a înșelat? (stă pe gânduri, caută, apoi parcă uimit.) Dacă n-oi fi cumva chiar dumneata. Mai știi drăcie? ! ... (Amuzat parcă.) Te pomenești că-i făceai curte cu piciorul pe sub masă? Și de aceea găseai mâncărurile delicioase! (Din ce în ce tonul de bonom se transformă în zeflema ageră.) Maria te invita cam des când erai student. „Restaurantele sunt așa de proaste și murdare... bietul băiat... Poate că de aceea îmi găseai discursurile frumoase... admirabile... când le comentam seara la colțul căminului... pe când Maria ne turna ceaiul?... (Gelu devine din ce în ce mai palid) (...)

Dar mai știi, poate că dumneata, luptătorul pentru adevăr, pentru dreptatea absolută, înflăcăratul reformator... campionul luptei împotriva corupției... „fie ea de sus, fie de jos” cum scrie Dreptatea Socială, ai debutat prin a corupe pe Lina și Vasile?... Poate că atunci când eu intram pe ușă, dumneata escaladai... cum puteai, fereastra? (Râde gros) Fleacuri... fleacuri... (Cu o șerpuitoare ironie) Dumneata mă iubești, domnule. Da, da, mai mult decât ai crede poate... cu toată graba inexplicabilă de a publica scrisoarea asta!”

Apelează apoi la argumente din ce în ce mai convingătoare pentru a-și pleda cauza. El insistă asupra autenticității acestei scrisori, plantând sămburele în doielii în inima personajului. Cunoscând motivul despărțirii celor doi amantii, el scoate în evidență trădarea și minciuna de care ar putea fi capabilă Maria, fapte care o transformă într-o „mitomană” capabilă de orice pentru a-și păstra amantul: „Sinești: În cazul acesta desigur că această scrisoare dovedește ceva... (...) Dovedește fără puțință de tăgadă că nevastă-mea este o mitomană... (completând, mai sever) o mitomană erotică... (...) O femeie care, ca să devie interesantă și să-și ațâțe amantii, brodează cele mai abracadabrante năzbâtii... Cazuri foarte des studiate de medicină și de psihologia patologică... (...) Că în delirul lor erotic, unele femei detracate născocesc cu frenezie tot ceea ce poate face plăcere amantului lor, tot ceea ce le arată pe ele ca pe niște ființe excepționale, ca pe niște victime. Mai ales liturghii negre împotriva bărbatului, ca să-și justifice adulterul. În genere, amantul este prost și crede orice... crede nu numai că este singurul care se împărtășește din farmecele doamnei, dar că el este și cel dintâi... și desigur cel din urmă. Așa e orice amant, credul... dar dacă amantul este în genere credul, Justiția e mult mai puțin credulă... Ea pretinde probe... și mai ales pretinde probe tocmai unei femei fără scrupule și fără demnitate, care-și trădează soțul

și-și necinstește căminul.”

Profund tulburat de dezvăluirile ministrului, Ruscanu ripostează violent, atacându-l cu acuzația de crimă: „Sinești (s-a ridicat masiv, îl privește aspru, apăsător): Crezi că e adevărat că eu am ucis și am jefuit?... Gelu (scăzut): da...”. Se pare că Sinești începe să piardă din nou teren, indicațiile scenice și duritatea replicilor rostite de Ruscanu sunt evidente în acest sens. Urmează o nouă lovitură brutală din partea lui Sinești, lovitură administrată din nevoia de a-și restabili controlul asupra conversației. El recurge la o altă armă strategică: își înștiințează adversarul că știa de legătura sa cu Maria și îi amplifică sentimentele de vinovăție printr-un elogiu pe care îl aduce loialității în prietenie: „Sinești: Știam... Am știut totul de atunci...”

Gelu Ruscanu răspunde cu un contraatac: cealaltă scrisoare, scrisoarea pe care o are Sinești, scrisoarea care poate fi o armă de șantaj, trădează, la rândul ei, principiile prieteniei propovăduite de Sinești: „Gelu (îl întrerupe surâzând ironic): Invoci amintirea tatălui meu ca introducere la șantajul pe care-l pregătești?... (cu un gest moale) Nu se va prinde. Știu că ai în portvizit scrisoarea imprudentă a tatălui meu...” Atacul său pare inutil, deoarece, Sinești îi rezervă o altă surpriză: nu numai că nu are de gând să-l șantajeze cu acea scrisoare, dar îi mărturisește, într-un suspect acces de sinceritate, că, din loialitate, nu poate păta memoria celui care i-a fost un adevărat mentor spiritual: „Sinești: Ai socotit că am păstrat scrisoarea cu aceleași intenții ca dumneata. Pe dumneata te-a uimit chiar că el a putut scrie o scrisoare atât de imprudentă. Eu am găsit asta firesc și sunt mândru că un astfel de om mi-a scris o asemenea scrisoare, tocmai fiindcă constituie o dovadă de încredere absolută. (cucerit de amintire) Totul era la el absolut... Fă ce vrei cu această scrisoare! (o aruncă pe masă)”. Mai mult, el se transformă în ochii lui Ruscanu în protectorul familiei sale atunci când află despre sinuciderea tatălui său, amănunt pe care Irena 99

uitase să i-l spună, lăsându-i această atribuție ministrului.

Văzând că efectul pe care preconizase că-l va avea această veste asupra lui Ruscanu nu este cel dorit, Sinești recurge la același argument emoțional ca și Irena: scandalul public provocat de Ruscanu va distruge viața Mariei fără să-l afecteze aproape deloc pe influentul ministru de justiție: „Sinești (pironindu-l lung cu privirea): (...) asasinați în mod deliberat o femeie care din punctul dumneavoastră de vedere nu are nici o vină, distrugându-i căsnicia și terfelind-o, nimicind-o în stima semenilor ei. Gelu (de neclintit): Dreptatea individuală nu poate trece înaintea dreptății tuturor. E o nenorocire, o mare nenorocire, că această biată femeie trebuie sacrificată, dar nu poate să fie altfel. Am văzut sacrificii și mai grele. (...) Sinești: Așadar sacrifici, liniștit ca o mașină, o femeie și copiii ei, pentru o cauză care e a oricui, dar nu a ei... (Scurt.) Nici o lege nu-ți dă acest drept.”

Acest lucru, reluat și repetat este elementul cheie al scenei. El reflectă teama personajului principal care îi cere lui Sinești să demisioneze pentru a evita scandalul: „Gelu (cu oarecare hotărâre): Dacă mai aveți un petic uitat de conștiință, veți înțelege că nu puteți rămâne ministru al Justiției...” Demisia pare a fi un fel de laitmotiv folosit de Ruscanu în discuția cu Sinești și ar putea anticipa un posibil deznodământ al textului. Cel mai simplu.

Urmează apoi confruntarea de idei dintre cei doi referitoare la principiul de dreptate absolută și cel de dreptate relativă, confruntare care îi va readuce pe picior de egalitate. Teoria și practica se ciocnesc, fără a ști de partea cui va înclina victoria. Punctul culminant pare a fi pledoaria lui Ruscanu pentru dreptatea absolută: „este atât de nemai-pomenit ce se întâmplă în clipa asta, încât ar trebui ca evenimentul să fie întovărășit de semne cosmice, așa cum a fost la nașterea personajelor legendare. (cu tot corpul crispăt.) Un criminal pledează și afirmă sublimul legii. Ar trebui ca în această clipă să se

frângă instantaneu toate liniile drepte din abecedare, ar fi de așteptat ca oamenii să înceapă toți deodată să pronunțe cuvintele deandăratelea de la coadă spre început! (Violent, cu ochii de foc) Dar bătrâna Manitti, în clipa în care era sufocată cu perna, ce vină avea? Pe ea n-o apăra legea al cărei elogiu sublim îl faci?... Ei bine, răspund eu: o va răzbuna, deși prea târziu, conștiința dreptății absolute!”

Ultima schimbare de forțe este dată de un alt „mic amănunt” pe care aproape că-l uitase puternicul ministru: eliberarea lui Petru Boruga. De data aceasta Ruscanu este scos din joc, cel care îi va da replica fiind Praidă, semn că decizia nu mai stă în mâinile lui Ruscanu, ci în cele ale „tovarășilor” săi: „Praidă (care a urmărit cu mare încordare toată discuția, intervine brusc): Dați-mi voie să spun și eu un cuvânt... Nu știu ce hotărâre va lua tovarășul Ruscanu, în orice caz sunt convins că o va lua pe cea mai bună... Dar ați vorbit despre dreptate, despre puterea legii și ați citat un dicton roman. Pot să vă spun însă că deasupra legii

și dreptății chiar, și romanii puneau politicul... Căci tot ei spuneau: *Salus rei publice, suprema lex; sau, tradus, cum vă place dumneavoastră... Mântuirea cauzei obștești este suprema lege*”. Victoria lui Sinești este una tacită: „Atunci, bună seara...”. Finalul este la fel de abrupt ca și finalul întrevederii Gelu-Irena. Doar tăcere și o anticipare a deznodământului.

Manipularea cognitivă exercitată de Sinești a reușit. Singurul amănunt care mai trebuie specificat este acela că este nevoie de timp pentru a da roade. Gelu Ruscanu are nevoie de timp pentru a analiza lucid toate elementele logice furnizate în argumentația sa de Sinești. El trebuie mai întâi să le verifice gradul de adevăr (vizita făcută Norei) și apoi să le analizeze consecințele. Ca în orice act de manipulare, Gelu Ruscanu se amăgește că ia deciziile singur. În realitate, deasupra sa plutește umbra tatălui său, argumentul forte utilizat de cei doi manipulatori. Acesta este de fapt cel care îl va ajuta să ia decizia corectă.



A apărut recent ediția a II-a a volumului de eseuri *Medicina între miracol și dezamăgire* (279 pagini), semnat de profesorul clujean Dumitru Dumitrașcu, în Editura U.M.F. "Iuliu Hațieganu". Revedem astfel texte care fuseseră primite cu aprecieri calde la prima lor apariție, din 1986, acum revizuite și extinse la noi probleme. Titlul provocator ne sugerează contradicțiile de nedepășit într-un domeniu cheie al științelor omului.

Cartea are drept prefață o scrisoare a lui Constantin Noica. Filozoful evocă aici convingerea că se poate obține, pornind de la o specialitate strictă, ca medicina, un orizont cultural "care reface spiritul din trecutele sale dezbinări cu sine".

Gândirea clinică apelează la strategii care de multe ori nu pot fi standardizate (sau algoritmizate), reclamând astfel euristica proprie cercetării științifice. Sistemul medic-bolnav trebuie să funcționeze ca unitate funcțională armonică, numai astfel asigurându-se succesul actului medical. Două "studii de caz" ilustrează eforturile (și sacrificiile!) care au dus la săvârșirea multor descoperiri "miraculoase" în medicină de-a lungul timpului. Asistăm astfel la o derulare cu încetinitorul a etapelor în care s-au perfectat prin generații succesive anestezia și eradicarea variolei pe pământ. Modul cum au fost jugulate înspăimântătoarele "plăgi" care depopulau odinioară continentele, este redat cinematografic printr-o istorisire împletită cu drama orașului invadat de șobolani, din "Ciuma" lui Albert Camus. Reținem de aici un util avertisment: "fiecare poartă în el ciuma, nimeni pe lume nu este neatins".

Performanțele medicinei de azi se materializează în rezultate de neimaginat cu ani în urmă: creșterea spectaculară a speranței de viață, dispariția pandemiilor, scăderea mortalității infantile. Rezonanță maximă au posibilitățile de a se acționa la cei doi poli ai vieții, nașterea și moartea. Tocmai aici ne confruntăm cu antinomii care nu vor fi probabil niciodată depășite: controlul genetic al reproducerii (dictatura politicilor demografice? eugenia pozitivă? fecundarea in vitro? clonarea?) și decizia asupra

Meditații despre medicină

Ilie Ițu

scenariului morții (prelungirea artificială a vieții vegetative, în condițiile morții creierului? dreptul la o moarte omenească? eutanasia?). Epoca modernă a extins mult aria de intervenție a medicinei, dezvoltând latura profilactică: standarde de ecologie și igienă publică, raționalizarea stilului individual de viață, muncă și alimentație. Umanizarea civilizației se impune ca obiectiv prioritar în momentul de criză a mediului și a omului, pe care îl trăim.

Cum și cercetarea științifică s-a dezvoltat foarte mult, noi probleme etice și juridice se ridică. Abuzurile din lagărele de concentrare naziste – un "moment tragic", cum sunt prezentate în carte - și experimentele crude făcute pe deținuți au impus ulterior reglementări internaționale foarte stricte. De altă parte, s-au creat instituții mondiale de ocrotire a sănătății care urmăresc în prezent o aplicare globalizată a achizițiilor științifice. Aceasta a fost confirmată drept singura cale de eradicare a bolilor contagioase, înregistrându-se până acum un singur succes absolut: variola.

Nu sunt neglijate nici anumite aspecte mai nuanțate. Astfel, complexitatea problemelor de diagnostic și tratament îl obligă de multe ori pe medic să ezite în alegerea uneia sau alteia din alternativele de care dispune, și deci, inevitabil să "hamletizeze". După cum, există proiecte gândite de medic spre mai-binele omului care pot întâmpina rezistență (individuală sau chiar de grup), transformându-l într-un perdant Don Quijote.

O secvență de câteva capitole

prezintă relația unor personalități ilustre cu boala și cu medicina. Astfel, în Renaștere, Francois Rabelais, medic de faimă la Lyon, și-a înscris numele pe acel roman cu uriași, plin de haz, "Gargantua și Pantagruel", care a contribuit la demolarea prejudecăților și bigotismului medieval. Molière, la rândul său, a satirizat în câteva comedii neștiința, pompa găunoasă și limbajul emetic afișate de medicii din timpul său. Van Gogh a luptat eroic cu nebunia sa, pictând din toate puterile, cu patimă, până când și-a pierdut speranța de reechilibrare. Marcel Proust a fost sechestrat în casă de astmul respirator care îl chinuia din copilărie, găsind numai astfel răgazul să scrie monumentalul ciclu de romane "În căutarea timpului pierdut". Pentru Emil Cioran, adolescentul insomniac, "noaptea albe" au stat "la originea viziunii sale asupra lumii", așa cum mărturisea într-un interviu la bătrânețe.

Ultima parte a volumului abordează teme de interes mai vast privind "omeneasca condiție", teme care implică sănătatea și boala, medicina deci. "Criza omului contemporan" este privită cu optimism de autor, convins că se va putea produce totuși o schimbare radicală fastă în concepții și în stilul de viață. La orientarea acesteia și medicina va avea un rol, conferit de pragmatismul și eficientismul pe care le-a probat. Dialectica "responsabilitate și destin", dezbătută într-un alt capitol, permite concluzia că "la cumpăna fragilă dintre sănătate și boală omul a înregistrat progrese care i-au îngăduit să-și schimbe efectiv destinul". Dezbaterea despre "ființă și stres" trage un semnal de alarmă asupra numeroaselor riscurilor cărora le suntem expuși, dar face și o invitație realistă: "să învățăm a lupta, dar și a trăi cu stresul!". Încheierea se face printr-o "pledoarie pentru speranță", valoare umană supremă, singura care nu-l părăsește nici pe omul bolnav.

În ansamblu, informațiile și meditațiile rânduie sub titlul de mai sus aduc o contribuție la înțelegerea mai exactă a marilor noastre probleme de viață și moarte, a responsabilității pentru propria sănătate și a resurselor pe care ni le poate oferi medicina în lupta cu boala.

Jean Chatard

Născut în 1934 în sud-estul Hexagonului, poet și comentator de poezie, redactor al revistelor «*Le puits de l'éternité/ Fântâna eternității*» și «*Soleil des loups/ Soarele lupilor*», Jean Chatard este autorul a peste treizeci de volume de poezie și a câtorva sute de note de lectură publicate într-unele dintre cele mai prestigioase reviste literare din Franța și Belgia. Un poet de rară discreție existențială și poetică, solitar dar solidar aventurii care-l poartă pe om printre semnele miraculoase care-i jalonează trecerea prin lume, «bornele magice pe cărările întortochiate ale sufletului omenesc», cum spune el însuși, totemuri peste care adie suflul înălțimilor transcendente.

TOTEMURI

Totemul măștii frumoase

De-abia un veac între escală și noi
între abis și oglinzile sale

Adopta rictusul chipeșului indiferent
(care-ar putea uneori inima să ne-o-ncânte) iar
alteori

se scâldea în nebuniile trupului

Vorbea cu vocea vântului sudic
și-i puteai zări umbra pe valuri

Uneori învingător al furtunii
îl auzea-i urlând pe limbul nisipurilor

Chip după chip îi suceau gâtul
îl înălțau în toropeala unghiului ascuțit
cu o aripă-n șold cu un ochi
pe marginea zării

Gol, se-aventura până unde se-nalță marea
și uneori pe umărul nebunilor își așeza numele

Se-ntuneca de spaimetele noastre și știa să suie-n
înalt

plângerea râurilor
pe care cu-n deget distrat le-ndemna
până-n ametelele deltei.

Totem menestrel

El și-a așezat numele pe pragul străfundurilor, el
și-a dăruit spaima primului vânt din larg

Pasager virtuos al acestor
spații agitate el face praf zgomotele și
pictează din nou orizontul

Cu inima ușoară vorbește despre acele legende
obscure, pecetluite de alte plăceri
el e gata să-nchirieze ancora tristă
aruncată undeva-ntre exil și
pasiune

el poartă pe frunte rana aceea ciudată
care-l arată imperfect trecătorilor

Îmbrăcat e de murmure, încărcat de necazuri,
nimeni nu-i toarnă apa caldă pe mâini

El nu știe decât să cânte în poieni obosite
el n-a putut să-mprumute ritmul oricărui venit
însă presat e să uite acei pași furișai
acele aurite păduri pentru ca nimic să nu-și
schimbe
locul și rangul.

Totem urubu

Uneori se-avântă și repictează tăcerea

Ascuns de-anotimpuri în care anul se pierde
merită frigul înălțimilor faste

Mai adâncă face el noaptea mereu și mereu
judecată
noaptea cu lungile ei cuțite
și zborul ei magic

Își croiește drum să poată scruta picătura de
rouă

Aripa lui trufașă mângâie culmile
ca totul să știe el despre lumea surpată-n tăcere
despre umbre șoptite

despre cântătoare deliruri

Furișează vântul și de oglindă se sprijine
fargilității strigătul i-l cântărește

Împărat al zmintelilor știe nume s-aleagă
prânzurilor lui prea alese, fulgerelor sale permise
Hula care-i băntuie ființa n-o trece
zilei de mâine, cărarea lui

e-nconjurul lumii.



Paul Mathieu

Născut la 15 ianuarie 1963 în Luxemburg dar viețuind de decenii în Belgia, acolo unde și-a făcut studiile și unde predă literatură romanică, poet, nuvelist, critic a cărui voce devine din ce în ce mai pregnantă în peisajul literaturii belgiene francofone, Paul Mathieu este autorul a peste cinsprezece volume de poezie, proză sau eseu. De o modernitate evidentă, dificilă în logica discursului dar permanent supusă esenței, rigorilor și virtuților cuvântului semnificativ, așa cum o dovedesc și aceste poeme, lirica lui oferă neîndoielnice satisfacții cititorului de poezie.

VARIAIUNI PE ACELAȘI CUVÂNT

(fragment)

Cuvinte care mă poartă și cuvinte ce măucid
cuvinte de sânge și cuvinte de haită

Cuvinte care-n ea însăși adună
mereu tot mai mult
această povară aflată de-a pururi în trena
lui a fi și a nu exista

Iată cuvântul cumpănit
-și termenul cântărit e fără sfârșit-
aruncat împreunării hârtiei
cum se refuză spunerii și nu mai reflectă

Cuvântul căruia-i lipsește oglinda se ițește-n
trecătoarele limburi ale bunului simț
apoi moare așa cum mor
împietrite ecouri

Deja despuiat de riduri e-a spune
cu mult înainte de-a eșua pe țărnul umil

În bazinul lui
acest neînsemnat eleșteu
nevoit e să lupte
s-ajung la țărnm de spaima de-a nu pieri
prea iute-n ceața-nceputurilor

Și totuși densă e apa aceasta
masă lichidă sub zalele ei
sub aceste plase de incertitudini
densă ca și cum apa risipită
mai mult ar conta
decât aceea cîștigată prin propria trudă

Și chiar dacă e cu adevrat o problemă de apă
(sau de iluzia ei)
însă o undă abia
nu mai mult

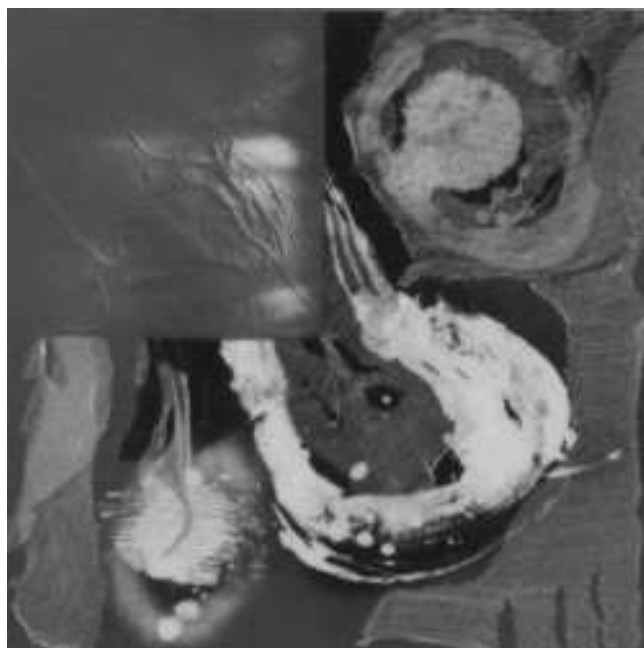
a spune nu vrea nimic altceva
decât
să riște liber s-ajungă

în urechile-atente
și-apoi să-amuțească.

*
Să muști cuvântul
ca să poți vorbi dincolo de zidul aparențelor

Să muști cuvântul
mai adevărat decât un măr fără coajă
și mai esențial

Să muști cuvântul
ca să te strecoari pe sub rochie
la carnea adevărată și albă



la dulcele imposibilului
și semințele vântului

Cârja serilor de septembrie
îi lasă pleoapele
și obloanele abandonului
cînd se-nsoțește cu sângele cerului

Prin această ironie-a nimicului
aplec cuvântul:
spun frunză sau limb
sau vid
sau nimic

Doar că-n emoția indiferenței
(asemeni preamultului meu)
cuvântu-mi totuși se-mbibă
sporește de-a dreptul
și-și adaugă nulele sale

Cecul în lemn valorează cât lăcuiala
dar barat importanța-i e alta.

Sebastian Sârcă pune la un loc în volumul *Colecionarul de iluzii* (București, Info Team, 2009) cinci nuvele, pentru care pare să fi adunat toate numele hazlii din cartea de telefon, întrucât ridicolele și insignifiantele lui personaje se numesc, în ordinea apariției, Victor Fluture, Lucica Buburuză, Trifon Stăruială, Modest Omu, Dorel Risipitu, Denisa Sfârâială, Ovidiu Mormoloc, Adam Printz. Nu numai că se numesc așa, dar mai și vorbesc spumos, cu expresii de argou, în versuri populare sau în înțelepciuni cotidiene. Drept urmare, sunt foarte vii și e păcat că autorul ține să pună aceste adevărate caractere în acoladă cu diverse considerații destul de abstracte și metafizice despre sensul vieții. Bun culegător de limbaj cotidian, Sebastian Sârcă ar avea șanse reale ca prozator dacă ar face o cură de demetaforizare și dezabstracționare a propriului stil.

O călătorie haotică dinspre prezent spre comunism și retur, romanul *Sonia* al lui Iulian Dămăcuș (Grinta, Cluj-Napoca, 2008) este scris de o manieră atât de fragmentară, încât Mătușa Julia și Condeierul au avut mari dificultăți în a cădea de acord asupra subiectului lui. După nenumărate uși trântite, s-au împăcat, căzând de acord asupra următoarelor: 1. există în paginile romanului o nostalgie grea care plutește deasupra textului ca un parfum dulce la trei după-amiaza; 2. da, în general e permis să fii nostalgic după anii '60 în România comunistă, cu documente, însemnări, articole și bilete de cinematograful (sau de papagal) incluse; 3. *Sonia* nu este despre Sonia și 4. autorul preferă peisajul și contextul în dauna personajelor, ceea ce dăunează autorului.

O combinație de imagini ludice (sau naive? – „mă scutur în mine/ cum își scutură lăbuța pisicile când nu le place mâncarea/ sau când calcă într-o baltă” – *scrisoare în vid (i)*) și grave, la limita dicteului automat („secetă crematoriul suflă-a plictis câțiva/ norișori vineții/

Mătușa Julia și condeierul

Cărți răsfoite

noi stăm vis-à-vis” – *vis-à-vis* sau „trandafirii torc vigilenți în vază/ tresăririle ți se împrăștie prin camera sleită/ ca sarea în bucate” – *nisipuri mișcătoare*) compun volumul de debut al Danielei Popa, *Paper clips* (Axa, Botoșani, 2008). Dens, împănate cu imagini palpitând de viață, promițând o poezie sibiană de care pare că vom mai auzi, *Paper clips* a făcut-o pe Mătușa să strămbe din nas și să fie imposibilă doar atunci când a citit titlul uneia dintre poeme, *Înfrîngerii*. Va să zică, cine nu știe să facă jocuri de cuvinte, mai bine să-și păstreze rezerva de cratime intactă; alte plîngerii nu s-au semnalat.

Mircea Bârsilă e, fără îndoială, un poet foarte interesant. Plin de imaginație, cu o ușurință evidentă de a inventa cu ajutorul limbajului cotidian, cititor de poezie modernă românească (se vede din fragmentele intertextuale pe care le presară printre versuri) în aceeași măsură în care e el însuși un autor, vinovatul de recentul volum *Moneade cu portretul meu* (Pământul, Pitești, 2009) are totuși un dezechilibru compozițional în versurile sale. Cum poezia e câteodată un magazin de porțelanuri, gesturile bruște, neatenția zgomotoasă pot provoca ciobiri, spargerii, dezastre, atunci când nu stăpânești bine derizoriul din propriile poeme. Cum să citești sobru un poem care începe așa: „Merg de când mă știu în lungul unei curele de ceas,/ greu de spus la ce se gândește o piatră,/ în fiecare vară ploile/ se operează de rinichi, în străinătate./ La ce vă

gândiți, întristați ciobani/ Din albumele de fotografii ale oilor?” – *profeție*? Mai ales când, după cum se observă progresia, versul evoluează de la citibil la aproape rizibil. Desigur, putem paria pe o antologie cu versuri ale avangardiștilor români că există o intenție auctorială voios-anarhistă de a introduce astfel de bazaconii ilustrate tocmai pentru a chestiona cât suportă o poezie. Totuși, dacă autorul s-ar întreba și cât suportă un cititor, suntem siguri că câștigul ar fi reciproc; altfel, versuri precum „...Puțini, foarte puțini bănuiesc/ ce înseamnă să te culci fericind vrăbiile:/ n-au zei și poate nici nu știu că sunt vii,/ în această betonieră în care ne învărtește soarele” (la finalul primului poem al volumului, *în fiecare seară*) ar putea să illustreze expresia clasică „Desinit in piscesm”.

Volumul Roxanei Sicoe-Tirea, *Okii* (Limes, Cluj-Napoca, 2009) seamănă, îmi explică Mătușa Julia cu aplomb când chestiuni mai urgente nu o presează, cu un lung vestibul, mobilat modern și luminat cu mici versuri expresive, de pildă, „nori grei apasă peste acoperișuri palate de funigei/ luminoase batiste pe obrazul copiilor lipiți de ferestre” (*de suferință, de alinare*) sau „ne strângem unii spre alții/ ca cireșele coapte împodobite de mâini” (*am decorat camera cu ghirlande*); [notă: deduc că Julia se referă aici la prima parte a volumului, intitulată „măța”]; apoi, la capăt, strălucitoare, neașteptată, o cameră cu poeme de cu totul altă factură, experimentale, cu un personaj numit „oky”, poeme în proză ale unei realități pe care orice trăitor și muritor în România are șansa să o înțeleagă așa cum ai înțelege un jurnal de știri în versuri. Aici, tână poetă pare să fie în largul ei, scriind versuri de o forță deosebită și promițând să fie una dintre vocile importante ale generației ei.

Întâi de toate, un CV în versuri: „Evreu în România/ român în Israel/ evreu-român în Ungaria/ israelian în Europa:/ acesta e rebusul existențial/ căruia am încercat să-i dau de capăt/ pe

pagina strâmtă și pătată a vieții” (*Soldat al deșertăciunii*). Apoi, un volum întreg de metafore ale existenței balcanice și europene: George Vigdor, *Atentat împotriva eului* (Clusium, Cluj-Napoca, 2006). Cu toate că aranjarea în versuri ne-ar putea duce cu gândul la poezie, volumul e în bună parte un comentariu metaforic al realității politice, atunci când nu e o definiție sofisticată a propriei vieți, venind din partea unui sceptic est-european, privind la Europa care nu știa încă inevitabilul, faptul că va înghiți și România. Dacă vocabularul moralistului George Vigdor e deseori supraîncărcat și metaforele abundă ca într-o crescătorie, merită reținute unele formulări, amare, ce-i drept: preferata Juliei, inspiratul titlu de poezie, adevărat slogan fără voie, care merită un gând, așteptând docil tramvaiul spre mall: „Moartea vine prin consum”.

Venerabilul poet Daniel Mureșan pare să fie, în volumul *Măreție și micime*, subintitulat *Prozo-poeme* (Casa Cărtii de Știință, Cluj-Napoca, 2008), alternativ inspirat stilistic de psalmist și de un autor de balade istorice; din păcate, baladele dânsului sunt dedicate aceluiași figuri istorice care au dus-o bine și în canonul comunist (până acolo că un poem e dedicat, total în răspăr cu vremurile, revoluției roșii din 1917); în rest, multă retorică și multe versuri la persoana I plural, în compoziții superioare mai ales în a doua parte a volumului, unde subiectele se apropie de efemerul (sau eternul?) sătesc, având cumva aerul acela de vechi pe care îl au costumele scoase din lăzi la țară, de Paști.

A doua antologie bilingvă pentru poetul Zeno Ghițulescu după cea în limbile română și engleză din 2004, *Arcane/ Heimlichkeiten*

(Niculescu, București, 2007) prezintă o selecție de poeme ale autorului transilvănean în traducerea Idei Alexandrescu. Poeziile își trădează rareori vârsta și e nevoie de un pasionat cititor-arheolog pentru a stabili schimbările de stil ale acestui autor, care nu-și trădează originile moderniste, cu versuri ermetice, cu pasaje repetitive ca o incantație și cu o mitologie poetică clasicizantă. Singurele versuri pe care le-am putut legitima după epoca de naștere (recentă, fără îndoială) sunt ironicele „În ritm de manele și de semințe de dovleac/ elegant scuipate pe pereți” din poemul *Orlando*; Ida Alexandrescu traduce suav infamul cuvânt prin „orientalischen Liebeslieder”, de unde tragem concluzia că până și pentru traducătoare, aceasta este poezie pură. De cuvinte barbare, desigur.

Mario, condeier & Julia, mătușă



Paul Auster sau Un alt fel de a spune „Nevermore”

„A fost. Nu va mai fi nicicând”. Ce stă în falia dintre aceste două propoziții cu care Paul Auster încheie *Cartea memoriei*? Să fie oare teama, retractilitatea anxioasă, nevoia recursului la o poziție confortabilă de contempla a miilor de cioburi din care se compune palierul unei existențe compromise? Să fie, dimpotrivă, o formă de revenire la angoasele modernității, la căutarea drumului celui adevărat, la nostalgia revolută și niciodată satisfăcută a tradiționalelor bildungromane? Între „a fost” și „nu va mai fi niciodată” nu vedem decât soluția dramatică a unei „nostalgii a prezentului”. Ceva din deșertul contemplat de Jean Baudrillard în care „totul este reluat de simulare”, în care „totul dispăre din ce în ce mai repede în retrovizorul memoriei”. Acea memorie care este locul în care lucrurile se petrec pentru a doua oară. O întrupare la fel de monstruoasă și de golită de umanitate precum portretele gemenelor fotografiate de Diane Arbus.

The Invention of Solitude/ Inventia singurătății (netratdusă în limba română) este un straniu document diaristic conceput de Auster ca o dublă radiografiere a două dezastru petrecute aproape simultan pe teritoriul vieții sale de adult: moartea tatălui (analizată în prima parte - *The Portrait of an Invisible Man/ Portretul unui bărbat invizibil*) și despărțirea de fiul său, Daniel, în urma divorțului intentat de prima sa soție (înregistrată prin intermediul notițelor care alcătuiesc cea de-a doua parte a cărții, intitulată *The Book of Memory/ Cartea memoriei*). O filiație interesant de urmărit ar fi aceea dintre pseudo-jurnalul lui Auster și *Cartea neliniștirii* a lui Pessoa. Pe rețelele subterane întinse între cele două texte circulă germenii aceleiași sensibilități tarate (și, aidoma scoicii rănite, potențate) de singurătate. Dacă Pessoa își consumă trauma în discursuri autoreflexive, atribuite acelor

Cărțile singurătății și memoria absenței

Olga Ștefan

heteronimi care se asortează măștilor „oamenilor singuri” în care se recunoaște, concomitent, spectrul solitudinii își găsește porțițe de acces spre fiecare dintre pânzele narrative pe care Auster le dezvoltă în romanele sale. *Trilogia New Yorkului*, țesătură cu pretext polițist croită pe scheletul delicat al unei poetici a absenței, *În țara ultimelor lucruri*, distopie închegată în jurul angoasei dispariției inexorabile, absurde, cu resorturi beckettienne, *Cartea iluziilor* și *Leviathan*, scenarii ale perfecte dispariții în pielea unor proiecte fără altă finalitate decât aceea pe care o propun valori evanescente precum urma sau umbra, citite în accepțiunea lor derrideană, sunt doar câteva exemple venind în sprijinul modului în care această temă, dezbătută, tranșată, modelată de Auster, își exploatează și definește posibilitățile fractalice. La fiecare scară perceptibilă în dimensiunea textelor lui, izolarea dă naștere altor izolări, memoria devine redundantă, repetând configurația aceluia oraș al semnelor despre care scria Italo Calvino că numai în virtutea repetițiilor putea începe cu adevărat să existe. Singurătatea, sugerează autorul american, devine palpabilă atunci când este scrisă. Iar scrierea ei presupune actul trist, resemnat, al unei invenții nicicând brevetate, stând sub semnul nefast al unei vocații cassandrice. „A vorbi despre viitor, notează el la un

moment dat, înseamnă a folosi un limbaj care își succedă sieși, arătând trecutului lucruri care nu s-au petrecut încă, înfățișând fapte neîntâmplute unui „deja” care este întotdeauna în urma lui însuși, iar în acest spațiu dintre exprimare și act, cuvânt după cuvânt, o prăpastie începe să se caște, iar a contempla un asemenea gol pentru orice durată temporală echivalează unei senzații de amețeală, sentimentului căderii în abis”.

În căutarea tatălui pierdut

Memoriei prospective a neîntâmplabilului și a recuperării acestuia îi este dedicată prima parte a acestui al doilea volum cu aspect autobiografic al new-yorkeului Auster. Confruntarea cu subita dispariție a tatălui și resimțirea acutizată a implacabilității timpului care, brusc, „nu mai ajunge”, „s-a terminat” articulează pretextul unui excurs prin viața împietrită a posesiunilor materiale lăsate în urmă de acesta, a documentelor și fotografiilor familiei privite ca semne ale unei existențe atestabile doar în prezența antagonice sale risipii, nemaifiiri. „Nu este nimic mai teribil, observă el, decât să trebuiască să te confrunți cu obiectele unui om mort. Lucrurile sunt inerte: ele au semnificație doar în economia funcționării vieții care le utilizează. Sunt acolo și nu sunt acolo: stafii tangibile, condamnate să supraviețuiască într-o lume căreia nu-i mai aparțin”. Obiectele trimit în permanență la evidența corpului căruia i-au servit și prin intermediul căruia acel om s-a servit de ele. Moartea invalidează utilitatea trupului, îl face mai puțin decât un lucru. „Moartea îl deposedează pe om de corpul său. În viață, omul și trupul lui sunt sinonime; în moarte însă există omul și există trupul lui. Spunem, Acesta este trupul lui X, ca și când corpul, care a desemnat cândva un om el însuși, nu ceva care doar l-a reprezentat sau care doar i-a aparținut, ci exact acel om, în

particular, ar deveni brusc lipsit de importanță. Când un bărbat intră într-o încăpere și dai mâna cu el nu simți că ai da mâna cu mâna lui, nu, tu dai mâna cu el. Moartea schimbă aceasta. Acesta este trupul lui X, iar nu X. Sintaxa este total diferită. Acum vorbim despre două lucruri în loc de unul singur, implicând faptul că omul continuă să existe, dar numai ca idee, ca un mănunchi de imagini și amintiri prinse în creierele altor oameni. Cât despre corp, nu este nimic mai mult decât carne și oase, un morman de materie pură". Un sprijin în reificarea prezenței determinate a persoanei determinate îl constituie fotografiile, văzute ca manifestări plene, indubitabile, ale acestui joc absență-prezență pe care mizează constructul postmodern al lui Auster. Descoperirea acestora într-un sertar al mobilei tatălui dispărut devine importantă din cauză că, scrie el, „acestea păreau să reafirme prezența fizică a tatălui meu în lume, dându-mi iluzia că el se afla încă acolo. Faptul că pe multe dintre ele nu le mai văzusem niciodată, în special pe acelea din tinerețe, îmi crea senzația stranie că îl întâlneam pentru prima dată, că o parte din el abia începea să existe. Mi-am pierdut tatăl. Dar, în același timp, l-am găsit. Atâta vreme cât am privit fotografiile acestea, atâta vreme cât am continuat să le studiez cu întreaga mea atenție, era ca și când, deși mort, el ar fi fost încă în viață. Sau, mai degrabă, oarecum suspendat, închis într-un univers care nu avea nimic de-a face cu moartea, în care moartea nu ar fi putut pătrunde niciodată." Ca în prelungirea acestei experiențe vizuale a anulării morții prin imagine, imaginea frustră, instantanee pe care o asigură arta fotografică, modelul diaristic la care recurge Auster pentru a-și așeza în pagină opiniile asupra relațiilor care se stabilesc între cele ce sunt și cele ce nu vor mai fi este relevant și într-o chestiune de poetică „generală". Am putea afirma că redarea în pagină a timpului prin

intermediul scrierii de tip jurnal se poate circumscrie unui discurs fidel termenilor implacabilității (a fost, nu mai este), la fel cum, în calitatea ei de potențială convertire vizuală a intențiilor diaristice, fotografia tolerează definiții în negativ, translatând în contingent absența unei realități care este, după cum scrie Borges, „atât de evidentă și de ușor de acceptat pentru că avem deja presentimentul că nimic nu este real", ceea ce legitimează opinia conform căreia fotografia este manifestarea pleneră a ideii de simulacru. În eseu „Fotografia sau scrierea luminii." Jean Baudrillard pune o serie de întrebări retorice care vor servi discuției extrapolate asupra mijloacelor de realizare sau derealizare a categoriilor absenței în texte concepute ca loiale modelelor narrative ale realității. "Este fotografia o oglindă care captează linia imaginară a acestei lumi? Sau omul este cel care, orbit de reflexia mărită a propriei sale conștiințe falsifică perspectivele vizuale și încetează claritatea, acuritatea lumii? Să fie oare un fenomen similar celui întâlnit în oglinzile retrovizoare ale mașinilor care distorsionează perspectivele, oferind în schimb o avertizare simpatică: „obiectele din oglindă pot fi mai aproape decât par"? Dar, de fapt, nu sunt oare aceste obiecte chiar mai departe decât par? Poate imaginea fotografică să ne apropie de o așa-numită „lume reală" care este, de fapt, înfinit îndepărtată? Sau este imaginea cea care ține lumea la distanță prin crearea unei impresii de artificială profunzime a perspectivelor ca să ne protejeze de iminenta prezență a obiectelor și de pericolozitatea lor virtuală?" Auster remarcă în incipitul următoarei secvențe textuale că multe dintre fotografiile pe care le avea la dispoziție nu îi spuneau nimic nou, nu îi serveau conținuturi necunoscute. Dar că îl ajutau să umple goluri, să își confirme impresii, să ofere dovezi acolo unde niciunele altele n-ar fi fost de găsit. Care este însă

absența din spatele unui text despre absență? Aceasta, ca și toate mărcile ei mai ușor dicibile, mai ușor reperabile sub forma alienării, însingurării, izolării, se constituie într-o logică de matrioșcă sau de cutie chinezească, frizând dimensiunile angoasante ale infinitului. Metafora înghițitorului și a înghițitului străbate, de altfel, carnația celei de-a doua povești, paralelismul dintre Iona și Gepetto revenind mereu, obsesiv. Singurătatea înghite singurătate, absența înghite absență, lucrurile dispar pentru că sunt seduse doar de valorizările lor negative. Lipsa imaginilor care să ratifice aceste dislocări e percepută ca o carență. „Un singur regret: că nu am avut șansa să îl văd după ce a murit.(...) A nu-l fi văzut mort mă privează de un chin pe care l-aș fi văzut ca binevenit. Nu e ca și cum moartea lui ar fi devenit mai puțin reală, dar acum, de câte ori vreau să o văd, de câte ori vreau să-i certific realitatea, trebuie să mă angajez într-un exercițiu de imaginație. Nu este nimic de care să-mi aduc aminte". Locul colecției de imagini grăitoare pentru particularitatea acestei morți este suplinat de inventarii futili, funcționând ca motoare pentru coerentizarea unei lumi interioare agonizând, inexorabil destrămate. „Din casă: un ceas de mână, câteva pulovere, o jachetă, un ceas deșteptător, șase rachete de tenis, un Buick vechi și ruginit care abia merge. Un set de vase, o masă de cafea, trei sau patru lămpi. O statuie reprezentându-l pe Johnnie Walker pentru Daniel. Albumul de fotografii gol, Aceasta este viața noastră: Austerii. Credeam la început că va fi o consolare să păstrez toate aceste lucruri, că ele mi-ar reaminti de tatăl meu și că m-ar face să mă gândesc la el de-alungul vieții. Dar obiectele, se pare, nu sunt nimic altceva decât simple obiecte. M-am obișnuit cu ele deja, am început să le simt ca și când ar fi ale mele. Citesc ora de pe ceasul lui, îi port puloverele, îi conduc mașina. Dar toate

acestea nu sunt mai mult decât o iluzie a intimității. Mi-am apropiat deja toate aceste lucruri. Tatăl meu s-a evaporat dintre ele, a devenit din nou invizibil. Și, mai devreme sau mai târziu, ele se vor defecta, se vor deteriora, și vor trebui aruncate. Mă îndoiesc că va părea atunci să conteze”.

Cartea crudă a amintirii

Dacă *Portretul unui bărbat invizibil* mizează pe fapte din registrul retro reiterate, reinvestite cu potențialitatea de a comunica ceva despre ceea ce nu mai este, *Cartea memoriei* întoarce privirea spre frustrarea din pricina unei prezențe devenite în mod forțat absentă. Divorțul și ieșirea din viața fiului său sondează mai adânc scoarța îndoielilor și autochestionărilor a căror promisiune o făcea deja finalul celui dintâi capitol. Cuvântul cheie este acum „dezolarea”. Căutarea este nu spre a umple goluri, ci spre a reface, cu sârgul unui arheolog, piese fărâmate ale unei existențe așezate sub zodia crudă a lui „înainte”. Motoul din *Aventurile lui Pinocchio* de Carlo Collodi investește demersul diaristic din această felie paradoxal mai „întunecată” decât aceea dedicată doliului cu proprietățile aceluia gen funerar despre care Mircea Mihăieș scria în studiul *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea* că devine, prin însăși vocația sa structurală, jurnalul. <„Când morții plâng, încep să-și revină”, spuse Corbul cu solemnitate. „Îmi pare rău că trebuie să te contrazic celebrul meu amic și coleg,” răspunse Bufnița, „dar în ceea ce mă privește cred că atunci când morții plâng, ei nu vor să moară”>. Incipitul fixează o atmosferă pessoaniană cu tușele îngroșate ale obsesiei pentru citadinul derizoriu care caracterizează scriitura lui Auster. Opțiunea pentru persoana a treia este un altfel de a-l investi pe un altul cu proprietatea de a-ți spune, respectând convențiile subiectivității celei mai tăioase. „Așează pe masă o foaie de hârtie și scrie aceste cuvinte. A fost. Nu

va mai fi nicicând. Mai târziu, tot în ziua aceea, se întoarce în cameră. Găsește o coală de hârtie și o pune pe masă. Apoi scrie până ce va fi umplut întreaga pagină. Mai târziu, când citește ceea ce a scris, are probleme descifrându-le. Acelea pe care reușește să le înțeleagă nu par a spune ceea ce credea el că spune. Apoi merge la cină. În noaptea aceea își spune că mâine este o nouă zi. Cuvinte noi încep să-i vâjâie în creier, dar nu le scrie. A decis să se refere la el însuși ca la A. Se mișcă înainte și înapoi între masă și fereastră. Deschide radioul și apoi îl închide. Fumează o țigară. Apoi scrie. A fost. Nu va mai fi nicicând. Ajunul Crăciunului, 1979. Viața lui nu mai părea să se petreacă în prezent”. Sentimentul de „uși închise”, de „chei întoarse în yale”, senzația de „alunecare între evenimente, planând ca o stafie în jurul propriei prezențe” își vor însoți naratorul și dublura sa, personajul A., de-alungul întregii decriptări a memoriei concepute „ca un loc, ca o clădire, ca o succesiune de coloane, cornișe, bolte”, cu „trupul dinăuntru minții, ca și când s-ar mișca acolo, mergând dintr-un loc într-altul, și sunetul pașilor noștri atunci când mergem, mișcându-ne dintr-un loc într-altul”. Experiențele pe care le vede ca pe niște legitime ilustrări ale înstrăinării și claustrării experimentate acum sunt șederile la Paris din vremea studenției, purtând amprentele sărăciei, ale boemiei și ale unei confuzii îndărătul căreia putea fi reperată o umbră de speranță. Aceste călătorii descentrante apar în text ca imaginile dintr-o oglindă distorsionată ale unei vieți care își pierde nucleul și, deci, stabilitatea. O amintire pregnantă din copilărie, a aniversării unei zile anodine în care, împreună cu un prieten decretează că „peste un an” trebuie să se întâmple ceva și al cărei eveniment esențial a fost anulat la infinit, coincidențele înfiorătoare și sintaxa existenței care suportă întreaga paletă a figurilor de stil devin ornamentele din jurul unei tulburătoare confesiuni formal detașate, al

cărei obiect este echivocul unei lumi dinainte pierdute, precum amintirile din perioada primei copilării, o lume care nu va înceta, niciodată, să își ocolească locuitorii. „Dacă un romancier se folosește de asemenea mici incidente (...), cititorul va fi forțat să ia aminte la acestea, să presupună că romancierul încerca să spună ceva anume despre personajele sale și despre lumea pe care o articulează. Se poate vorbi despre semnificații simbolice, despre subtext, sau pur și simplu despre propriile lui dispozitive formale (căci de vreme ce lucrurile se petrec mai mult de o dată, un pattern începe să se formeze, un model începe să emeargă). Într-o lucrare de ficțiune, se presupune că există o minte conștientă în spatele cuvintelor scrise pe pagină. În prezența întâmplărilor din așa-numita lume reală, nimeni nu presupune nimic. Povestea scrisă constă în totalitate în semnificații, pe când povestea faptelor este deposedată de orice altă semnificație venind dincolo de ea însăși”. Privind lumea ca pe o extensie a imaginarului, A. întrevede matricea unei forme de tragism livresc, artificios, care paralyzează. Într-un sens mai dureros-autentic, *Cartea memoriei* este o mai condensată și mai neagră *Carte a neliniștirii* în care visele nu-și mai delegă soluțiile, iar visătorii nu au acces la refugii. În cazul jurnalului „apocrif” al lui Pessoa, scopul era cel al scrisului aproape terapeutic, deratizând zonele imunde ale unui tip de existență rutinată și măcinată de aceleași stafii ale solitudinii reinventate, 62 de ani în urma datării manuscrisului scriitorului portughez, de Paul Auster.

Cel care nu era acolo

Miza lui Pessoa, în cazul raportului de ambiguitate pe care îl întreține în climatul instanțelor „Cărții neliniștirii”, este mult mai tehnic, mai ușor reductibil la două premise pe consistența cărora constructul autoficțional la care apelează își bazează

stabilitatea și validitatea. La un prim nivel, tratând superficial, tradițional, tema scindării, a multiplilor, "eul" profund al lui Pessoa, camuflat în Soares, își asumă statutul dublu conotat de a fi dislocat, niciodată același, și explicitează constanța efortului de a contracara imposibilitatea de reconstituire a unei biografii pure prin instaurarea unor zone de tranzit, a unor pauze care ies de sub jurisdicția cauzalității intrinseci textelor suportând proba adevărului atestat documentar. Aceste paranteze parazitează corpul efectiv al pseudo-jurnalului îndepărtându-l de rigorile genului. "Îi invidiez, scrie el, fără să știu dacă îi invidiez cu adevărat - pe acei oameni cărora li se poate scrie o biografie, sau care pot singuri să și-o scrie. În aceste impresii împrăștiate, care nu au nicio legătură între ele și nici nu doresc să aibă, îmi povestesc eu biografia lipsită de fapte, povestea vieții mele lipsită de viață. Sunt confidențele mele, iar dacă nu spun nimic în ele, înseamnă că nu e nimic de spus". Al doilea palier al acestor micro-insertii de poetică diaristică angajează nuanțarea paradoxului ilustrat de poemul iconic al lui Hughes Mearns-*Antagonish*, apropiindu-l pe Pessoa de teoriile postmoderne ale simulacrelor. Pentru Paul Auster, însă, drumurile se întretaie, iar o opțiune își presupune de fiecare dată contradicția cea mai acerb formulată, păstrând însă aparența unei serenități lugubre. Pentru A., camuflajul caracterologic ingenios animat de observațiile auctoriale, "lumea este monstruoasă (...), poate duce un om spre nimic altceva decât disperarea, o disperare atât de completă, atât de de fermă, încât nimic nu poate deschide ușa închisorii, care este deznădejdea". *Cartea neliniștirii* (a cărei ediție a doua, tradusă și prefațată de Dinu Flămând a fost publicată anul trecut de Editura Humanitas) contextualizează un eu absent din economia paginii scrise, din

realitatea simulată a textului este semnul cel mai stabil al unei febre de a trăi, a unei iremediabile poftă de acțiune. Această atitudine și-ar găsi suportul într-o frază ca "sunt aici tocmai din cauză că, în fapt, nu am putut să fiu aici niciodată". Supralicitând, Pessoa afirmă "Sunt navigator plutind pe o mare necunoscută din adâncul meu. Am învins peste tot acolo unde niciodată n-am fost". Riscul jurnalului stă în aceea că nu va putea reda niciodată întreaga existență a autorului său. Demersul lui Pessoa seamănă adesea cu povestirea lui Borges pe care o citează Baudrillard în incipitul lucrării *Simulare și simulacre* în care harta acoperă perfect teritoriul pe care îl cartografiază, ajungând să i se substituie. Paul Auster alege, în schimb, numai două bucăți din propria lui existență și le epuizează, menținându-le însă sub vraja unui tip de secretizare tipică romanelor de mistere. „Angloman, miop, curtenitor, timid, înveșmântat în culori sumbre, reticent și familiar, cosmopolit predicând naționalismul, *investigator solemn al lucrurilor futele*, umorist care nu surâde nicicând, dar ne îngheață sângele, inventatorul de alți poeți și distrugătorul de sine însuși, autor de paradoxuri clare ca apa lîmpede și la fel ca ea de vertiginos, căci pentru el a *simula înseamnă a se cunoaște pe sine*, misterios, dar fără să cultive misterul, misterios ca luna la amiază, fantomă taciturnă a sudului portughez, cine este Fernando Pessoa?" se va întreba Octavio Paz. Din enumerația la care recurge în căutarea unui răspuns veridic, reținem o propoziție care resemantizează imperativul cunoașterii de sine ca sursă a cunoașterii lumii. A simula, va scrie Jean Baudrillard, se referă întotdeauna la a te preface că posezi ceea ce nu ai și, probabil, nu ai avut niciodată. Cunoașterea de sine clădită pe schelele unor achiziții apocrifă, a unei memorii a absenței pentru care militează Pessoa face din vastul monolog atribuit lui

Bernardo Soares pretextul unui studiu despre modul în care funcționează poetica și politica simulacului în teritoriul paraliteraturii, și, extrapolând, al artei fidele mijloacelor realității. Întrebarea lui Octavio Paz poate fi extinsă și asupra lui Auster și poate fi interpretată într-o grilă fatalistă. "Autorul", scrie Mircea Mihăieș, "vrea să creeze o ființă asemănătoare lui, cel din realitate, chiar dacă proiecția aceasta narcisică are și scuza dorinței de idealizare. Însă în procesul trecerii de la realitate la ficțiune, și apoi de la ficțiune la realitate, subzistă doar o vagă percepție a spațiului idealizant. Chiar dacă lupta cu biograficul poate fi percepută în termenii unei bătălii a monștrilor, a unei răfuielei între tensiunile nerezolvate, pulsivitatea jurnalului va fi una scăzută: ea modulează și modelează infumul și brutalitatea existenței. Barbara Johnson vedea, ca posibilă metaforă a literaturii biografice, nașterea lui Frankenstein, în romanul lui Mary Shelley. Există, fără îndoială, un Frankenstein reprimat în toți autorii de literatură intimă. Dar tot cercetătoarea americană adaugă: Frankenstein poate fi citit ca poveste a autobiografiei, ca încercare de a neutraliza monstruoșitatea autobiografiei".

Monștrii lui Auster și Pessoa conțin nefericirea sânguincioasă a ființelor apocaliptice. Fiecare "eu" pus în pagină, tradus în fraze insolite, recuperat din episoade incomplet memorate, își asumă panoramarea acelor momente când lumile ordonate în limitele cărora se mișcau până nu demult încetează să le aparțină. Nevoia de a consemna această ruptură, fascinația pentru micile dezastre cotidiene din spatele cărora rânjește disperarea cartografiază teritorii de rezervă în care își găsesc, vremelnic, locul, pentru atunci când descoperim ruina, decăderea și necesitatea unui „Amintește-ți” așezat în urma oricărei propoziții care comunică un „A fost” și un „Nu va mai fi nicicând”.

O incursiune în limbajul Țării comuniste a fricii

Dinu Gherman

Sentimentul fricii a fost achiziționat în detenția comunistă prin intermediul tuturor celor cinci simțuri, "achiziție" încadrabilă în primul termen al dihotomiei perceptive durere-plăcere. Redarea acestor percepții la nivelul discursului memorialistic se desfășoară în principal în cadrele vizualului ("Groaza și-a făcut loc din nou în sufletele noastre. O citesc pe fețele tuturor" – Grigore Dumitrescu, *Demascarea*), însă nu lipsesc nici celelalte simțuri sau redările sinestezice ("Contactul cu betonul rece, era sinistru, rece și dureros" – Aurel Baghiu, *Printre gratii*; "cu gura sărată, uscată și cleioasă de teamă", "...de cum îți auzai numele, gura ți se usca, se săra, se năclăia, te năpădea o căldură care, în mod straniu, îți înghețau extremitățile și nu ajungea decât la obraji" – Dina Balș, *Drumuri pustiite*; "Ce m-a izbit de la început a fost mirosul acela tare, fetid, de fecale și urină, compus din "arome" ce-ți tăiau răsuflarea" – Radu Ciuceanu, *Intrarea în tunel*). Frica este numită uneori și simplu, ca "emoție" suverană: "O puternică emoție m-a cuprins, neștiind ce urma să se întâmple și cu mine" (Justin Paven, *Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?*); "Urc cele câteva trepte de piatră, abia acum gândindu-mă la mama. Să nu o doboare emoția. Doamne ferește!" (s.n.) (Viorel Gheorghită, *Et Ego*. Sărata. Pitești-Gherla-Aiud)

Reprezentările fricii și a obiectului său, pericolul, provin din impresiile dureroase ale victimelor și se sprijină în egală măsură pe semne perceptuale (dezvoltate de simțuri și gândire) și lingvistice,

care generează și sunt produse în același timp de un limbaj specific al fricii. Charles Osgood afirmă că, mai ales pentru concepte abstracte - cum sunt frica și reprezentările ei - sistemele semantice pot fi construite (într-un proces de învățare) din contextul altor cuvinte care au deja semnificație (Charles E. Osgood, *Where do sentences come from?* în Danny D. Steinberg, Leon A. Jakobovits, *Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*, p. 524). Astfel, conceptul de frică poate fi construit sinestezic în plan perceptual, cu ajutorul altor simțuri asociate durerii, iar în plan lingvistic și prin intermediul semnificațiilor altor cuvinte decât cele care aparțin efectiv câmpului semantic al cuvântului frică. De exemplu, frica suferită în timpul unei percheziții efectuată de celebrul reeducator Eugen Țurcanu în penitenciarul Pitești este redată la nivel discursiv printr-un "qui pro quo" lexical, cuvântul "înfrigați" (a se citi "înfricoșați") fiind utilizat pentru a desemna starea de frică: "înfrigați, fiecare am început să scoatem lucrurile încriminate". (Justin Paven, op. cit.)

Grigore Dumitrescu mărturisește că "paginile ce urmează destăinuie acțiunea de teroare declanșată de regimul comunist din țară în penitenciarul Pitești din anii 1950-1951, după cum și gândurile și simțămintele ce m'au stăpânit în acest răstimp cât am fost deținut acolo" (Grigore Dumitrescu, op. cit.), iar Dumitru Bordeianu precizează încă din subtitlul cărții *Mărturii din mlaștina disperării* că mărturisește "cele văzute, trăite și

suferite". Întrebat de securiști ce discută cu colegii de suferință, într-o încercare eșuată de racolare ca informator, Aurel Baghiu le răspunde curajos că "fel de fel de întâmplări și spaime care le-am trăit". (s.n.) (Aurel Baghiu, op. cit.)

Despre obiectivarea discursivă a reprezentărilor fricii

Frica este achiziționată și la un nivel perceptiv superior celui senzorial, determinat și organizat de cele două mari coordonate ale realității, dar și ale discursului narativ: spațiul și timpul (Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 79). În opinia noastră, reprezentările fricii în detenție se formează în principal pe coordonata spațială, în jurul metaforei toposului concentraționar de tip container, astfel încât zona închisorii propriu-zise este identificată drept "mica închisoare", iar cea "de afară" drept o închisoare mai mare (acest "topos" traduce modul de a investi realitatea cu semnificație pornind în mod esențial de la coordonatele spațiale, conform lui George Lakoff și Mark Johnson); oarecum într-un plan secund, timpul basculează între reprezentarea (ca remanență) și transfigurarea sentimentului fricii. Dacă zonele de detenție rămân în mod constant adevărate focare de generare și contagiune a fricii, timpul se comprimă sau se decomprimă în durata personală în funcție de conjuncturi percepute mai mult sau mai puțin dureros de memorie. Pe lângă reprezentările spațio-temporale ale pericolului, distingem și reprezentările generate la nivelele moral și estetic, legate mai ales de conceptele retorice ale răului sau urâtului.

Maurice Halbwachs definește un nivel elementar al reprezentării, aducând în discuție modul în care reprezentarea durerii poate fi obiectivă sau colectivă, precum și modalitatea de "trecere" sau obiectivare a reprezentării durerii din impresia personală în durata colectivă: "(...) atunci când simțim, de ceva timp, o durere fizică și suntem atât de absorbiți de

propriile senzații încât durerea actuală pare să o prelungească pe cea precedentă, preluându-i substanța. Fie că descoperim acum că această durere este produsă de o acțiune materială, exterioară sau organică, fie că ne-o imaginăm numai, sau chiar că ne gândim că alte persoane simt, sau ar putea simți aceeași durere, atunci impresia noastră se transformă, cel puțin parțial, în ceea ce vom numi reprezentare obiectivă a durerii (s.n.)” (Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă*, p.152). “leșirea” durerii din cadrele impresiei individuale în locuri mentale comune mai multor persoane, restituindu-i-se “o fizionomie colectivă și familiară”, marchează nașterea unei reprezentări colective care face posibilă comunicarea suferinței către semenii în durată colectivă și implicit ușurarea poverii personale; acest proces se desfășoară natural, întrucât “înseși impresiile afective tind să se desfacă în imagini și reprezentări colective”, iar ideea confuză și indefinită de durere ar putea fi interpretată ca o reprezentare colectivă incompletă, conținută încă în impresie sau chiar dinainte. Halbwachs se întreabă dacă nu cumva reprezentarea conținută în impresie, posibil comună mai multor conștiințe, “este colectivă exact în măsura în care este obiectivă” (Vezi ibidem, pp. 152-154).

Astfel, percepțiile legate de sentimentul fricii prezente în discursul memorialistic indică chiar locul de naștere a acestei emoții în cadrele reprezentării, și anume la un prim nivel clasificat drept reprezentare obiectivă - indiferent dacă aceasta aparține doar palierului personal sau și celui colectiv, într-o măsură mai mare sau mai mică. Mai mult, scriitura mută “obiectivitatea” reprezentării din planul individual al impresiei, în planul social al discursului narativ. Odată “scăpată” în cadrele psihicului colectiv prin reprezentare, emoția fricii dezvoltă procesul de contagiune, care se desfășoară în ambele sensuri: percepția dureroasă produce o reprezentare a fricii, care, la rândul ei, este

capabilă să producă alte impresii dureroase.

Raportul dintre noțiunile de reprezentare și limbaj sau limbaje ale fricii rămâne o pagină deschisă pentru cel puțin două abordări. Într-o primă instanță, al doilea termen al relației (limbaj/limbaje) poate fi privit ca aflându-se într-un raport de sinonimie ori chiar incluziune cu primul (reprezentare), iar în altă abordare ca fiind o modalitate de producere și expresie a primului. În ceea ce privește analiza noastră, în cea mai mare măsură, ne asumăm a doua variantă.

Limbajul fricii constituie un complex “sistem” semantic, elaborat în cadre lingvistice și non-lingvistice, conținând deopotrivă “semne perceptuale” și lingvistice; el este cadrul esențial de elaborare a reprezentărilor fricii, care nu sunt atât produse ale limbii în care sunt redactate memoriile, cât efecte ale acestui limbaj. De o parte a schemei comunicative avem însă agenți ai represiunii care folosesc acest limbaj pentru a induce frica, iar de cealaltă parte se situează victimele acestora. Limbajul suferinței e un limbaj care are la bază ambivalența frică-agresivitate și este comun tuturor, însă înțeles și utilizat în funcție de poziția pe care indivizii o ocupă în această schemă comunicativă. Însă ambiguitatea și polimorfismul sentimentului fac în unele cazuri ca aceste poziții să fie păstrate doar teoretic; astfel, întâlnim strategii ale insecurității manifestate prin folosirea ambiguității sau a sensurilor multiple chiar și în cazul documentelor aparatului represiv, secrete sau publice, în care autorii își lasă o prezumtivă ușă de scăpare în cazul în care ar deveni victime ale sistemului din care fac parte. Discursul despre frică din povestirile de detenție constituie o reprezentare în sine, un produs, dar și un generator al fricii.

În orice caz, limbajul Țării comuniste a Fricii a apărut ca efect și ca reacție la constrângerile ideologice și ale forței brute ale puterii, în necesitatea acesteia de a-și produce reprezentările hegemonice. Delia Marga remarcă faptul că J.-P. Faye preferă folosirea adjectivului “totalitar” în

cadrul formulei “limbaje totalitare”, în locul substantivului “limbajul totalitarismului”, sau, în ultimă instanță, chiar în locul termenului de discurs (Delia Marga, *Introducere în analiza discursului cu referire la istorie și sfera publică*, p. 311). Opțiunea lui Faye s-ar datora tocmai necesității de a da glas unei anumite plurivocități de natură ideologică, dar și pentru a reliefa faptul că totalitarismul nu este în esență imanent limbajului, ci un efect al limbajului (Faye, J.-P., *Langages totalitaires. Critique de la raison narrative*, apud ibidem). În cazul sentimentului fricii, preferăm formulele generice, “globalizante”, de limbaj al fricii, precum și de discurs asupra fricii și suferinței, chiar dacă referința din spatele acestor formule trădează plurivocitatea: câte victime, atâtea (trăiri deci tot atâtea) limbaje.

Rolul primordial al reprezentării pentru regim era acela de a menține activ obiectul fricii chiar și când acesta nu era prezent. În ultimă instanță, reprezentările fricii nu desemnează în sine obiectele care generează frica, ci propria imagine sau impresie a individului asupra acestor obiecte, observând schema de elaborare lingvistică sau discursivă a oricărei alte semnificații. Astfel, obiectul fricii de regim a fost prezent în mod obiectiv în mentalul colectiv prin reprezentare; el era perceput mai mult sau mai puțin acut sau activ, în funcție de modul în care reprezentările fricii erau “actualizate” de oameni și de evenimente încadrabile sferei pericolului. De la nașterea puterii ca reprezentare până la întronizarea reprezentării înseși ca putere nu este decât un pas. Paul Ricoeur numește trei niveluri ale discursului identificate de Louis Marin în *Le Portrait du Roi*: “nivelul implicit al reprezentării care acționează în inima practicii sociale, nivelul explicit al reprezentării articulate de elogiul puterii, nivelul ce dă naștere puterii ca reprezentare și reprezentării ca putere” (Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, p. 323).

Reprezentarea individuală și cea colectivă diferă doar la nivelul 111

expresiilor particulare (a semnificanților) generate de perspectiva și stilul memorialistului, întrucât semnificatul este același: “reprezentarea lucrurilor evocate de memoria individuală nu este decât o modalitate de a conștientiza reprezentarea colectivă a aceluiași lucru” (Halbwachs, op. cit., p. 84). Auto-reprezentarea sau reprezentarea individuală devine astfel o formă de expresie a unui conținut mental colectiv sau, ca să parafrazăm relația pe care Halbwachs o stabilește între memoria individuală (personală, autobiografică) și cea colectivă (socială, istorică), reprezentarea individuală se constituie într-un punct de vedere asupra reprezentării colective, actualizat și reactualizat contextual (Ibidem, pp. 92-93). Fiecare lucrare memorialistică este în acest sens o lucrare colectivă, adunând atât impresiile sau reprezentările autorului cât și ale altor colegi de suferință. Și Shlomith Rimmon-Kenan sugerează în *Narrative Fiction* faptul că narațiunile individuale pot fi studiate ca realizări unice ale unui sistem general. Narațiunile individuale despre frică se încadrează sugestiei elaborate de Rimmon-Kenan, putând fi considerate ca realizări unice ale discursului general al fricii.

Comunicarea non-verbală se dezvoltă prolific în detenție, ca parte a limbajului fricii și ca manieră de comunicare și de habituale la pericol. Limbajul fricii se dezvoltă de la citirea privirii, mimicii sau gesturilor, a posturii corpului, ori decriptarea intonației vocii, a comportamentelor și atitudinilor umane, la comunicarea mai elaborată în sisteme deja constituite sau adaptate ca limbajul Morse, până la comunicarea reconstitutivă a suferinței în cadrele lingvistice și narrative ale scriiturii de detenție și comportamentul discursiv al mărturisorului (ambiguitatea sau franchețea ca strategii narrative etc.).

Limbajul suferinței utilizează limbaje comune ca cel al semnelor,

conținuturi semantice ale fricii și curajului, sau alte limbaje concepute ad hoc. Aflându-se în situația de a fi transportate de la penitenciarul Mislea spre o destinație necunoscută, Aspazia Oțel și o altă deținută, cuprinse de angoasă, se încurajează prin ridicarea arătătorului, semn utilizat și în viața cotidiană; comunicările se desfășoară și prin intermediul unor limbaje inventate pentru o cât mai bună criptare a mesajului: “Mi s-a făcut rău. Privirea Lucicăi mi-a înregistrat paloarea. A ridicat arătătorul de la mâna dreaptă. Însemna îndemn la curaj. Nici Lucica nu arăta mai bine, și ea suferea de rău de mașină, l-am răspuns la fel, deși la ora aceea degetul meu arătător, foarte drept, nu exprima exact starea mea de spirit”; “Nu găsiseră bilețele la controalele făcute pentru că bilețelele erau mici, făcute sul, băgate în cele mai mici crăpături. Și chiar dacă le-ar fi găsit, greu și-ar fi dat seama că sunt bilete, unele din ele erau scrise în morse, cu ață, altele cu semne bizare dintr-un alfabet imaginat și cunoscut doar de cele care își scriau” (Aspazia Oțel Petrescu, *Strigat-am către Tine, Doamne*).

Aurel Baghiu prezintă comunicarea stabilită prin limbajul mimico-gestual, învățat pe loc, în timp foarte scurt, între deținuții dintr-o parte și cealaltă a închisorii: “Am observat în aripa din stânga a celularului mare la etajul al treilea, deținuți care ne făceau semne cu mâna. (...) Nu înțelegeam ce voiau să ne transmită. După câteva zile de chinuță unul dintre ei, cu mâna scoasă printre gratii, cu pumnul strâns și degetul mare ridicat, deodată a strigat “A”. Eu am repetat semnul și am strigat: “A”. El a deschis palma și-a lipit degetele unul de celălalt, și a strigat “B”. Am înțeles, erau semnele unui alfabet. Ne-a transmis întreg alfabetul pe care în mai puțin de o jumătate de oră aproape toți din celulă îl știam” (Aurel Baghiu, op. cit.).

Unul din limbajele fricii este și scrijelirea pe bucăți de săpun a informațiilor smulse prin tortură în timpul demascărilor de la Pitești, pe care Mihai Buracu și-l

reprezintă drept un fel de scriere cuneiformă pe tăblițe de săpun, cunoscut fiind faptul că atât scrierea cuneiformă cât și limbajul suferinței sunt printre primele pe care omul le-a inventat și experimentat, încă din zorii civilizației; Buracu glosează pe marginea acestui limbaj, valorificând chiar numele închisorii într-un palindrom (Itșep Ip). “Repede învăț scrierea cuneiformă, căci în cuneiformă trebuie să scrijelesc pe săpun ceea ce la securitățile județene lectori analfabeți în ale limbii române, vor citi și le vor tălmăci după știința și nemernicia lor” (Mihai Buracu, *Tăblițele de săpun de la Itșep-Ip*). Gestică, mimica, sau actele reflexe ale organismului, dezvăluie un nivel referențial codificat și decodificat prin intermediul limbajelor suferinței: “Tușitul și dresul glasului: semne!” (Orlea, Oana, Cantacuzino, ia-ți boarfele și mișcă!, interviu realizat de Mariana Marin); “Nu puteam vedea bine fața nefericitei care pleca la tortură, dar îi simțeam în voce, dacă vorbea, și în gesturile nesigure, groaza din suflet” (Dina Balș, op. cit.).

Citirea privirii colegilor de suferință (groaza achiziționată/contagiată vizual) înseamnă mai ales surprinderea atitudinilor axiologice sau morale: “În privirea lui, poți vedea însă și hotărârea să-și salveze viața”; “Deodată, privirea-mi pierdută se întretaie cu aceea a lui Levinski. Ochii lui, mă privesc fix, fioroși, amenințători. Îmi aud inima bătându-mi tumultuos. M’a prins, desigur, într-o totală nesinceritate față de ce se întâmplă aici! Cu acești ochi îmi poate vedea interiorul”; “Trag cu ochiul la câțiva din cameră (...) Sunt toți cu privirea pierdută în gol. Nici o tresărire pe fața lor. În ochi li se poate citi, totuși, indignarea” (Grigore Dumitrescu, op. cit.).

Limbajul fricii dezvoltat în discursul narativ nu este neapărat un limbaj al tropilor, al extraordinarului – este și un limbaj al tropilor – ci, în accepțiunea primară, este un limbaj obișnuit, un limbaj al ordinarului investit metaforic. Metafora (sau conceptul metaforic), în opinia lui George

Lakoff și Mark Johnson (Vezi George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, p. 3 sq.), nu aparține doar limbii, ci și gândirii și acțiunii umane, de multe ori în planul inconștientului – conceptele noastre de zi cu zi sunt metaforice prin natura lor, în chiar sensul lor literal. În accepțiunea lui Lakoff și Johnson, semnificația, dincolo de teoriile filosofice sau lingvistice, se referă la ceea ce oamenii consideră semnificativ (adică ceea ce face sens, are un înțeles) în viața lor de zi cu zi. Desigur, atât la nivel lingvistic, dar și axiologic sau moral. Frica își dezvoltă un limbaj propriu, un sistem conceptual prezent la nivelul gândirii, acțiunii făcute sau suferite, și al limbii, achiziționat prin reprezentare. Acest limbaj, la rândul lui, generează în societate comportamente și atitudini umane aflate sub semnul unei perpetue negocieri cu emoția fricii, precum și un comportament discursiv specific manifestat de autorii de memorialistică.

Reprezentările fricii preferă să se manifeste indirect, diegetic, acolo unde discursul memorialistic este tensionat și ambiguu, iar narațiunea se desfășoară la persoana a III-a. Referința directă la suferință este de regulă mai puțin utilizată de mărturisitori, și comportă folosirea narativă a persoanei întâi și a reprezentărilor obiective cu privire la experiența personală a mărturisorului. Utilizarea persoanelor I și III arată distanța dintre nivelul discursiv și cel referențial, dar poate indica și poziționarea nivelului moral față de primele două. Un statut special are persoana întâi plural, care denotă o asumare colectivă a suferinței, indicând indirect suferința personală.

Nicolae Călinescu narează în *Preambul pentru camera de tortură* experiențe ale suferinței personale folosind persoana I, în doar câteva "toposuri textuale" și destul de disparat; nararea la persoana a III-a, concentrarea capitolelor sau intercalarea planurilor narative se referă la biografiile suferinței altor colegi de detenție și nu diminuează desemnarea directă a propriei suferințe. Totuși, chiar parcimonia

globală a discursului poate fi considerată drept un indice al prezenței sentimentului fricii. Un loc special îl ocupă dialogul, prezent de obicei pentru a pune în lumină conflictele dintre deținuți și membrii aparatului represiv și a releva frica indusă la nivel verbal, sau pentru a lăsa efectiv personajele să vorbească despre suferință. Diversele ocurențe ale unui anumit tip de frică sau modalitate de manifestare a fricii nu sunt relevante prin numărul lor, ci prin patternurile discursive pe care le indică.

Contagiunea sentimentului fricii între mase și "elite" este posibilă tocmai prin intermediul limbajului fricii și a reprezentărilor. În ceea ce îi privește pe deținuții politici, "însemnarea" cu însemnele puterii este atât de puternică încât mulți dintre ei ajung să preia reprezentările confecționate de putere și să le aplice în viața reală și discurs ca valide; în discursul memorialistic există un pattern larg răspândit, constituit de plasarea unei interogații implicite sau explicite asupra capetelor de acuzare formulate de regim, ca posibile vini sau înlănțuiri cauzale, formulat tocmai din perspectiva aparatului represiv. De multe ori, deținuții argumentează și explică în discurs elementele biografice sau factuale care au stat la baza învinuirii lor, care constituie un fel de "dezvinovățire" a unei vini inexistente în realitate, ci doar fabricată arbitrar de Securitate. De regulă, acest tip de reprezentări se formează la granița dintre cele două paliere de investigare a fricii (mase și "elite"), dar și la aceea dintre memoria semantică și memoria instrumentală. Temele condamnării fără proces sau a vinei nedovedite a deținuților politici, provin uneori și dinspre nivelul epistemologic, al reprezentării "istorizate" a suferinței, care le potențiază.

Contactul cu suferința provoacă o adevărată revelație cu privire la regimul comunist: înainte victima trăia în "ignoranță", nu știa ce înseamnă comunismul, dar învață pe propria piele esența regimului, constituită de frică și violență: "Nu știam nimic atunci,

nimic!", "naivă până la prostie", consideră Dina Balș. Imposibilitatea de a înțelege suferința este asociată estetic de Mihai Buracu cu frigul: "Curg pe trupurile noastre stropșite șiroaie de sudoare, de lacrimi fierbinți și de spaimă rece. Dacă lacrimile și sudoarea se datorează durerii nemaîndurate vreodată, șiroaiele de spaimă își au izvorul în lipsa de înțelegere. (...) Frica mă sugușă sau frigul?" (Mihai Buracu, op cit.)

La nivel lexical, unii mărturisitori își numesc direct, dar contrar ca expresie, suferința experimentată la "grade" ridicate de intensitate prin adjective simple, cu semnificație profundă, fără a apela la artificialele discursului retoric. Astfel, în cazul lui Justin Ștefan Paven această modalitate de exprimare devine o regulă în scriitură: "ne făcea să suferim cumplit de foame, de lipsă de aer și de mizerie"; "Gigi Vătășoiu, student la Litere, care a avut un sfârșit tragic"; "Într-adevăr, cumplită osândă!"; "cumplit supliciu"; "cele mai cumplite gânduri de disperare"; "În-crâncenarea cea cumplită" (s. n.) (Justin Paven, op. cit.). Folosirea cuvântului cumplit exprimă în general un fel de "superlativ" al suferinței la Paven.

Reprezentările obiective ale fricii se construiesc în discurs și în baza unor percepții înrudite, constituite dintr-un cuvânt care servește la redarea propriu-zisă a emoției fricii și unul care redă o emoție secundară derivată din primul sau o stare sufletească asociată (umilință, repulsie, mirare etc.): "cu groază și scârbă", "mirată și îngrozită" (Dina Balș, op. cit.), sau utilizează ambivalența (frica este prezentă alături de o emoție opozabilă): "cu frică și cu speranță" (Nicolae Călinescu, op.cit.).

Limbajul fricii dezvoltă strategii abile, care să asigure supraviețuirea, menținându-i pe încarcerării politic într-o permanentă stare de veghe și de luptă cu agenții fricii, dezvoltată într-o contra-metaforă a ochiului omniprezent: "Minciuna ne era mereu la îndemână, fără pic de remușcare, când era vorba să ne înșelăm pândarii. Simțurile, 113

imaginația, totul era pus în funcțiune în lupta pentru supraviețuire. Mișcările noastre erau rezezi și agile. Aveau ei pași de pisică, urechile noastre erau mai agere și îi depistam. Inventivitatea noastră nu avea limite și n-am renunțat niciodată la încălcarea regulamentului, cu tot regimul de teroare instaurat în temniță: izolatorul cu regim sever, cătușele, perchezițiile din zece în zece zile. Versurile lui Radu Gyr nu erau o simplă metaforă: ochiul nostru <Vede prin piatră și prin Vecie/ și prin zăvoare de foc>” (Aspazia Oțel, op. cit.).

Apofatismul limbajului suferinței și limitele reprezentării

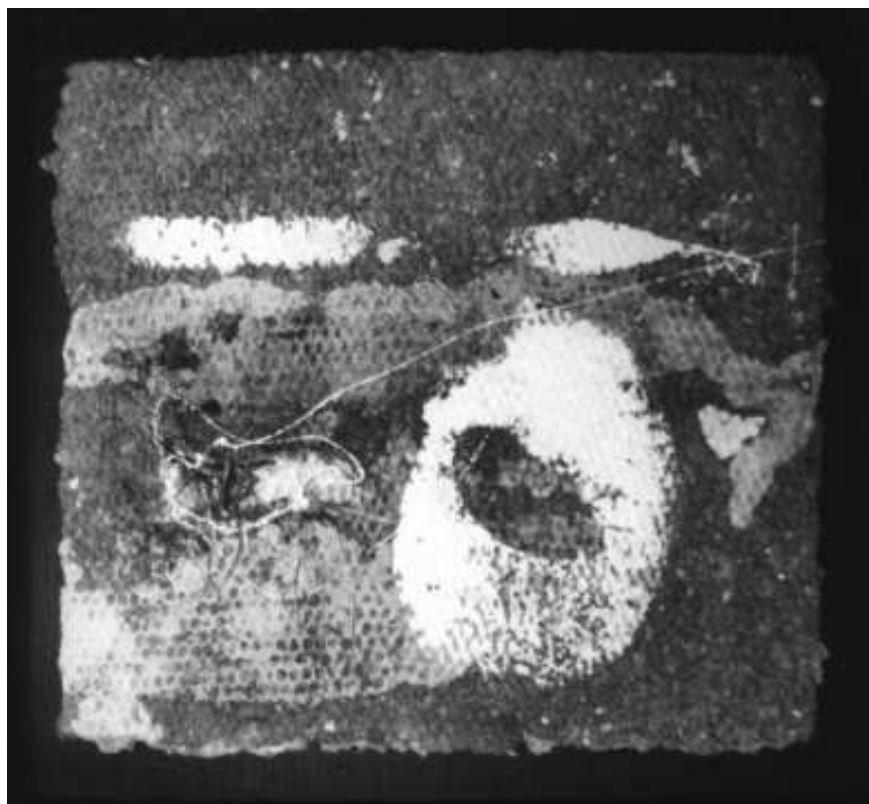
Limbajul fricii dezvoltă discursiv și o componentă apofatică, teoretizată sau doar enunțată de memorialiști. O parte din victimele regimului comunist consideră că experiența fricii trăite în detenție nu poate fi conceptualizată întrucât se situează dincolo de posibilitatea definirii prin mijloacele raționale ale cuvintelor. Deși mărturisitorii refuză la nivel declarativ eliberarea reprezentărilor în cadrele discursului, acest tip de afirmare prin negație a suferinței generează o reprezentare prin negație sau apofatică, care relevă lectorului intuiția dimensiunii fricii trăite.

Promovarea unei cunoașteri apofatice a suferinței ține mai degrabă de o atitudine sau un comportament discursiv al victimelor, care vor să ofere indici asupra unei experimentări a suferinței dincolo de pragul de suportabilitate și închipuire umană. Pentru Mihai Buracu, suferința este trăită în cadrul reeducării de la Pitești în registru emina-mente auditiv, semnificând însăși căderea din Cuvânt: “(...) împrôscarea cu lături onomatopice, scose din haznale de gemete. Durerea fără cuvânt e o durere absolută, fără ecou și fără umbră și cel dintâi nimic trebuie să fie El, Cuvântul. Căderea din Cuvânt precede căderea în lume, într-o lume a sunetelor, timbre sonore lipite pe buze pentru a fi

culese apoi de îndrăgostiți și aranjate după culori și semne în clasoarele inimii”. (Mihai Buracu, op cit.)

În orice caz, reprezentările apofatice nu constituie singura formă de “comunicare” a acestor experiențe traumatice, pasajele de acest gen fiind urmate de regulă de descrieri sau narațiuni care expun suferința în termeni cât se poate de expliciti. Apofatismul limbajului fricii poate fi întâlnit mai ales la deținuții care au trăit teribila

fi considerat tot o formă de apofatism a limbajului fricii. Caracterul intransmisibil al fricii nu provine doar din resorturi fenomenologice, ci este generat de însăși natura mutabilă a sentimentului: “Reconfortantă, dar și intransmisibilă, de necomunicat, ca tot ceea ce ține de ființă, de forul nostru intim. Încercarea de a o face ar echivala cu exhibarea, cu o perversiune, deci. (...) Suferința apoi, de-a lungul anilor, nu a fost și nu e mereu aceeași. Atitudinea față



experiență de tip Pitești. “Scenele acestea erau groaznice și nu pot fi relatate în cuvinte care să redea oroarea unui asemenea moment”, afirmă Justin Paven (Justin Paven, op. cit.). Mihai Buracu consideră că “neuitarea unor întâmplări oribile se exprimă prin nerostire, prin imposibilitatea așternerii lor pe hârtie. Neputința însăilării de litere au avut-o și câțiva mari Sfinți Părinți. Sfântul Apostol Pavel mărturisește nevolnicia de a încredința scrierii trăirea pe care a avut-o când a fost urcat până la al treilea cer” (Mihai Buracu, op cit.).

Și faptul că “piteștenii” afirmă că nimeni în afară de ei nu are voie să vorbească despre Pitești poate

de suferință, în timp, vrând-nevrând se modifică și ea”. (Viorel Gheorghiuță, op. cit)

Nicolae Mărgineanu dezvoltă o formă specială de apofatism a limbajului fricii, exprimată mai degrabă de neutralitatea discursului decât de vreo formă de afirmare prin negație a sentimentului fricii. Din delicatețe sufletească, Mărgineanu lasă suferința (personală) la nivelul structurilor de adâncime ale discursului narativ, într-o formă aproape impenetrabilă.

Acest eseu își propune să analizeze câmpul lexical al ființei malefice în limba română, ca limbă istorică. În lingvistica românească s-a mai ocupat de numele ființei malefice Vasile Bogrea, în câteva studii apărute în "Dacoromania", dintre care cel mai important e *Din sinonimica dracului (în Pagini istorico – filologice*, Editura Dacia, Cluj, 1971). De la Vasile Bogrea aflăm că de această problemă au mai fost interesați și alții, în special etnologii, dar bineînțeles din punctul de vedere al etnologiei și nu al lingvisticii. Semnificativă este contribuția lui Lucian Blaga la această problematică prin fixarea cadrului teoretic asupra metaforelor eufemistice în *Geneza metaforei și sensul culturii (Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985), precum și studiile lui E. Coșeriu pe tema creației metaforice.

Câmpul lexical al ființei malefice în limba română vorbită

Pentru că vorbim de câmp lexical, trebuie menționat că în interiorul limbajului teologic nu se poate vorbi de un astfel de câmp (care presupune opoziții imediate) pentru că între termenii care desemnează ființa malefică nu există nicio diferență în planul conținutului, din punct de vedere teologic. Toți termenii se referă la aceeași ființă indiferent dacă îi spun Satana, Bellial, Belzebul sau Diavolul. Acest fapt are loc la nivelul teologic al limbii române și e normal să fie așa având în vedere faptul că pentru teologi Diavolul e unul singur, mereu același. Nu la fel stau lucrurile în limba vorbită, unde fiecare are libertatea de a-și folosi creativitatea în exprimarea conceptului de *diavol*. Astfel cuvintele din această sferă sunt aici în număr de peste o sută douăzeci spre deosebire de alte limbi romanice unde numărul acestora este foarte mic. La originea acestui fenomen stă, în primul rând, ambiguitatea ființei Diavolului, ambiguitate sporită de faptul că la noi creștinismul, care a impus termenul, a găsit o bogată mitologie peste care s-a suprapus,

Fiinta malefică și metaforele eufemistice

Lucian Șchiopu

astfel încât ființa diavolului se contopește cu tot felul de spirite malefice locale. Din această ambiguitate se naște frica de această ființă și chiar și de numele ei. De aceea numele ei ajunge tabuizat (Sigmund Freud - *Totem și tabu* – Editura Științifică, București, 1991). La români există frica de a pronunța numele Diavolului, ca nu cumva acesta auzindu-l să vină ca și când ar fi fost chemat, după cum observa Lucian Blaga: „când țaranul nu îndrăznește să numească pe diavolul decât *Uci-gă-l toaca* sau *Cel de pe comoară*, sau ursul din pădure *Moș Martin* el este vag stăpânit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stârnească numaidecât apariția reală a acestor ființe. Țaranul preîntâmpină primejdia prin întrebuintarea unor nume care sunt în fond tot atâtea eufemisme metaforice” (*Geneza metaforei și sensul culturii în Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985, p 353). Aproximativ aceeași explicație, bazată pe fenomenul tabu, o dă și Eugenio Coșeriu apariției acestor metafore (*Creația metaforică în limbaj*, 17).

Termenii care desemnează ființa malefică în limba română sunt în număr destul de mare, majoritatea

fiind eufemisme utilizate cu sensul de *diavol*. Aceste metafore eufemistice sunt deosebit de interesante atât din punct de vedere lingvistic cât și din punct de vedere etnologic, sociologic și teologic. Cel mai des întâlnit este termenul *Drac* apoi *Satană*, *Diavol*, *Naiba*, *Demon*, *Aghiută*, *Necuratul*, *Încornoratul*, *Tartor*, *Belzebut*, *Scaraoțchi*, *Michiduță*, *Nichipercea*, *Pârlea*, *Sarsailă*, *Faraon*, *Idol*, *Împelițatul*, *Mittelul*, *Nefărtatul*, *Nevoia*, *Pârdalnicul*, *Proclétel*, *Pustiul*, *Vicleanul*, *Cel de pe comoară*, *Cel din baltă*, *Ducă-se pe pustii*, *Uci-gă-l crucea*, *Bată-l crucea*, *Uci-gă-l toaca*, *Mamon*, *Săcretul*, *Șotea*, *Hădache*, *Năpustul*, *Spurc*, *Spurcat*, *Șeitan*, *Șotcă*, *Ucigan*, *Bedă*, *Benga*, *Carcandilă*, *Mutul*, *Pocnetul*, *Sarsan*, *Scaloi*, *Slactafur*, *Împiedicătorul*, *Nepriitorul*, *Păcatul*, *Lucifer*, *Vătaful*, *Bulicheriu*, *Cotilici*, *Desachii*, *Dodielnicu*, *Fesache*, *Găvozditul*, *Goidilă*, *Handrea*, *Hanțu*, *Hanțutul*, *Moflea*, *Manghina*, *Palima*, *Paftaru*, *Sana*, *Chioru*, *Bestrega*, *Budura*, *Frângă*, *Ghitcu*, *Zgaiba*, *Zgâmbea*, *Matracuca*, *Veliar*, *Suca*, *Daracu*, *Izicuță*, *Triscatarat*, *Benghisul*, *Hicleanul*, *Antihrist*, *Codică*, *Cornilă*, *Cornea*, *Pedicașul*, *Întunecilă*, *Bălțatul*, *Slutul*, *Șchiopul*, *Neobrăzatul*, *Nelegiuitul*, *Osânditul*, *Osânda*, *Trăsnitul*, *Tărtărau*, *Talpa Iadului*, *Cel din scorbură*, *Sfântăniță*, *Șchiopică*, *Burghilea*, *Chirică*, *Chirilă*, *Costache*, *Ivănuță*, *Nicodilă*, *Niculuță*, *Făcăduța*, *Bălosul*, *Vârlan*, *Hantătar*, *Iuda*, *Horilcă*, *Bată-l Sfântul*, *Iaca-cui*, *Eosfor*, *S-l'i creapă numa (să-i crape numele)*.

Contextul cultural - istoric în care se dezvoltă acest câmp lexical

Drac a intrat în limba română din greacă (*drakon*) sau latină (*draco*) unde însemna „șarpe mare sau dragon” și era socotit în aceste culturi un geniu protector al casei. După afirmațiile lui C. Diaconovich (*Enciclopedia română*, Sibiu, 1900) *drac* a existat și la noi cu acest înțeles, de animal, cuvântul primind ulterior, sub

nfluența creștinismului, sensul de *Diavol*, motiv pentru care termenul a fost tabuizat. În concepția creștină cuvântul este o forță (Dumnezeu a făcut totul prin forța cuvântului) pe care omul nu are voie s-o folosească cum vrea. Și mai important este numele. Sfântul Augustin ne spune că, de fapt, cuvintele pot fi semne în care putem întrezări principiul suprem, nu sunt simple etichete conform doctrinei adamice. Pentru a demonstra că în popor există o concepție asemănătoare, este suficient să analizăm un exemplu dat de Vasile Bogrea, cules de undeva din sudul țării, unde diavolului i se spunea *S-î creape numa* („Să-i creape numele”). Acest exemplu de eufemism arată foarte clar de ce se refuză folosirea numelui diavolului. În concepția poporului numele face parte din persoană sau se identifică cu persoana (relevante în acest sens sunt și poreclele din satele românești, porecle ce spun multe despre cel ce le poartă). Distrugerea numelui echivalează, dacă nu în realitate, cel puțin în plan simbolic cu distrugerea ființei respective. Și la evrei numele e foarte strâns legat de persoană; în urma unei schimbări radicale în viața omului i se schimbă și numele: de exemplu *Avram* devine *Avraam*.

Categorii de metafore eufemistice

Astfel apar o serie de expresii care au ca și conținut noțiunea *Diavol* și care arată totodată diferite aspecte ale acestei ființe cum ar fi: mijloacele de luptă împotriva diavolului: *Ucigă-l crucea*, *Bată-l crucea*, *Ucigă-l toaca*; sau locul unde acesta poate locui: *Cel de pe comoară* (credința populară că comorile sunt apărute de balauri, dragoni – de aici analogia *Dragon-Drakon-Drac*, ceea ce este și o posibilă dovadă că acesta a existat și cu sens de animal), *Cel din baltă*, *Cel din scorbura*. După afirmațiile folcloriștilor se pare că aceste ultime expresii au ca și conținut tot semnificatul *drac*, dar inițial desemnau spirite rele locale, semnificatul de *drac-diavol*

suprapunându-se peste ele datorită faptului că creștinismul a impus diavolul ca cel mai periculos spirit negativ. Ivan Evseev spune că același fenomen are loc și în cazul opoziției *Fărtatul-Nefărtatul*. Acești termeni nu desemnau, cum s-ar putea crede, pe Dumnezeu și pe Diavolul, ci o dualitate cosmogonică, o întrepătrundere de tip bogomilic între principiul Binelui și al Răului, al Divinului și Satanicului, „considerată de unii etnologi definitorie pentru întreaga demonologie românească” (I. Evseev – *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Albatros, București, 1998). Nefărtatul este „o veche divinitate de tip htonian, căreia unii mitologi români, plecând dela o legendă cosmogonică populară, i-au spus, mai mult convențional, Nefărtatul” (*Ibidem*). Deci e un termen de origine livrescă, căruia i s-a transferat de asemenea conținutul de *diavol*.

În *Ducă-se pe pustii* e prezent un vechi obicei magic de a trimite în pustiu tot ceea ce e neplăcut. Nu numai dracul e trimis în pustiu, ci și bolile, molimele și alte necazuri. La evrei pustiul, deșertul e considerat locul de sălășluire al diavolului. În descântecele românești diavolul e trimis într-o lume necosmicizată „unde cocoșii nu cântă”, „unde oaia nu behăie”, „unde popa nu toacă”. Exemple interesante în acest sens găsim tot la V. Bogrea, o anume expresie din județul Caraș-Severin, „*Dute-n budura*”, unde *budura* e tot sinonim cu *dracul* și înseamnă *pustiu, nelocuit de nimeni*. La fel e și expresia „*Dute la bestrega*” (*bestrega* vine din bulgară, unde înseamnă *fără urmă*).

Un termen des întâlnit în folclor și în basmele populare e *Scaraoschi*, care după I. Evseev vine de la Iuda Iscarioteanul, trădătorul (de la trădător s-a făcut legătura cu cel care înșală - Diavolul).

Un fenomen interesant observat de mai mulți etnologi, e faptul că sub influența unui maniheism de origine iraniană, datorită parțial și influenței bogomilismului, se schimbă accepția asupra ființei malefice.

Aceasta este acum acceptată, nu mai este în totalitate malefică, ci mai mult un fel de rău necesar. Dracul e acum meșter în toate, priceput, inteligent, jucăuș, e mereu în preajma omului. Astfel de la expresii ca *Ucigă-l crucea*, care arătau frica de această ființă și de numele ei, se ajunge la a spune că „*nu e dracul chiar așa de negru cum îl crede lumea*” și că uneori e bine să te aliezi cu el dacă vrei să reușești în viață: „*fă-te frate cu dracul până treci puntea*”. Expresiile care-l desemnează acum sunt eufemisme ca *Aghiută*, *Mititelul*, *Șchiopică*, *Sfântăniță*. Există și o altă părere care susține că, dimpotrivă, frica de diavol exista și că acestea sunt epiteze encomiastice, menite să-1 îmbuneze. Indiferent care ar fi explicația, important pentru lingvistică e că aici se detectează o schimbare în planul conținutului, nu numai în cel al expresiei. Primele eufemisme desemnau o ființă ce inspira frica, acestea din urmă desemnează un *drac* mai degrabă amuzant decât periculos. Faptul că aceste diferențe există și sunt reperabile atât în planul conținutului cuvintelor, cât și în realitatea extralingvistică, ne permite să vorbim de un câmp lexical al ființei malefice în cadrul limbii române vorbite.

Putem astfel constata că termenii eufemistici ce au conținutul de *drac-diavol*, pot fi grupați în mai multe categorii, fiecare categorie referindu-se la anumite trăsături ale acestei ființe. Avem eufemisme care ne spun unde stă acesta, modul de luptă împotriva lui, trăsăturile sale fizice și uneori intelectuale sau de comportament: *Cel din baltă*, *Cel din scorbura*, *Ucigă-l crucea*, *Bată-l crucea*, *Impelițatul*, *Codică*, *Cornilă*, *Cornea*, *Bălosul*, *Hâdache*, *Spurcat*, *Vicleanul*, *Nelegiuitul*, etc. Alte eufemisme vorbesc de soarta acestei ființe: la început Diavolul a fost frumosul și inteligentul Lucifer, care a fost aruncat din cer pentru mândria lui nemărginită în care a crezut că poate fi ca Dumnezeu. Astfel au apărut: *Osânditul*, *Osânda*, *Trăsnitul*, *Tărtărau*, *Talpa ladului*, *Eosfor* (*Lucifer*). Toate aceste exemple dovedesc

veridicitatea afirmației lui Humboldt „limbi diferite organizează conținutul lingvistic în mod diferit”, având în vedere faptul că celelalte limbi romanice nu au nici pe departe atâția semnificanți pentru semnificatul *drac* - *diavol*. Acești termeni s-au format în strânsă legătură cu credințele populare despre această ființă.

Faptul că avem mai multe categorii de nume ne permite să observăm cu ușurință existența unor opoziții imediate între aceste categorii (opozițiile imediate sunt condiția esențială pentru constituirea unui câmp lexical). În comunicare, vorbitorul selectează intuitiv numele mai sugestiv pentru ceea ce vrea să exprime. Dacă vrea să comunice ideea că l-a întâlnit pe dracul în natură va folosi pentru numele acestuia unul din termenii care arată locul unde acesta stă (l-am întâlnit pe *Cel din baltă*). Dacă vrea să comunice faptul că s-a speriat de această ființă va folosi termenul *Hâdache* sau alt termen care arată urâtenia fizică a acestei ființe. Pentru ideea de înșelătorie va folosi *Vicleanul*. Deci putem identifica un posibil context tip, care să demonstreze că acești termeni fac parte din același câmp lexical și că ei se află în opoziție imediată. Dacă nu ar aduce ceva nou pe lângă conținutul de *drac*, economia limbii nu le-ar fi permis funcționarea în limbă acestor nume, mai ales într-un număr atât de mare.

Ființa malefică în discursul teologic

În discursul teologic, inclusiv în Biblie, semnificanții pentru semnificatul *Drac* sunt *Diavol*, *Satana*, *Belzebul*, *Bellial*, *demon* (acesta cu sens de drac în general). Acești termeni există și în limbajul popular, uneori puțin modificați ca expresie și uneori chiar ca și conținut. Pentru oamenii din popor aceste nume reprezintă numele unor căpetenii ale cetelor de draci (*Ghiavol*, *Satan*, *Veliar*...). *Diavol* a intrat în limba română din termenul slavon *dijavolû* (după DEX), dar la origine stă grecescul *dyiabolos* – „cel care dezbină” - și avea în greacă ca și antonim pe *syimbon*

– „unirea părților într-un întreg”. În română a intrat cu același sens – „cel care produce ură”, dezbinare între oameni – în opoziție însă cu *Dumnezeu* – „cel care produce iubire”, unește oamenii.

Satana (Matei 3,23) provine din ebraică *sâtân* (în gr. *Satanas*). În Vechiul Testament *Satana* desemnează „advesarul”, „obstacolul” (în limba română avem cu același sens *Împiedicătorul*, *Pedicașul*). El este vrăjmașul, „șarpele din vechime”.

Demon (în greacă *daimon*) înseamnă geniul bun sau rău care veghează asupra destinului unei persoane. În română a intrat cu sensul negativ și se identifică cu dracul sau cu alte spirite rele. Apare la Marcu 5,15 ca „legiune de demoni”. *Diavolul* mai apare în Biblie cu numele *Ispititorul* (Matei 4,3), *Belzebul*, *Bellial*. La evrei numele nu se dădeau întâmplător. Astfel ei căutau pentru diavol nume care să exprime tot ce-i mai urât. *Belzebul* în aramaică înseamnă „zeu muștelor de pe gunoi”, *Bellial* înseamnă „netrebnicie”, „răutate”. În limbile care i-au produs acești termeni sunt la fel de transparente cum sunt și cei produși în limba română. Este un fapt cunoscut în lingvistică că la originea cuvintelor stau astfel de expresii transparente, dar care trecând în alte limbi își pierd această proprietate. *Satana* nu spune nimic în limba română dacă nu-i știm conținutul, dar *Ucigă-l toaca* poate să-și comunice conținutul chiar și atunci când e auzit prima dată. La nivelul teologic nu se poate vorbi de un câmp semantic, adică de opoziție imediată între termeni, ei având conținutul foarte clar delimitat. Toți sunt termeni împrumutați, la acest nivel nu există termeni autohtoni, ca în limba vorbită.

Ființa malefică în limba vorbită actuală

În limba vorbită, actuală se constată o renunțare la numărul mare de termeni ce desemnează diavolul. Singurul care se folosește mai mult în vorbire este *dracul*. Acesta are încă o mare frecvență în limbă datorită faptului că face parte din foarte multe expresii

idiomatice: *a fi dracul gol* (sau *împielitat*) – a fi rău, afurisit sau a fi isteț, poznaș; *omul dracului* – om rău ticălos sau om întreprinzător, descucăreț; *a se teme de ceva ca de dracul* – a se teme de ceva foarte tare; *a avea draci* – a fi rău dispus sau a fi energic, plin de viață, neastâmpărat; *e tot un drac* – e totuna, e același lucru; *trebuie să fie un drac la mijloc* - se spune când nu poate fi găsită o explicație logică a unei situații încurcate sau când se bănuiește o cauză ascunsă, greu de găsit; *și-a băgat dracul coada*; *a trage pe dracul de coadă*; *a căuta pe dracul*; *a da de dracul sau a vedea pe dracul*; *a căuta pe dracul și a găsi pe tată-său*; *a scăpa de dracu și a da de maică-sa*; *a trimite la dracu*; *a da dracului*; *a face pe dracu în patru*; *a face și pe dracu*; *a-l lua dracu*; *lucrul dracului*; *buruiana dracului* (iarba, tămâia dracului-tutunul); *la dracu-n praznic*, *la mama dracului*, *unde și-a înțărcat dracul copiii*; *unde și-a spart dracul opincile*, etc.

Acestea sunt câteva exemple care arată modalitățile prin care acest termen se menține în limba română actuală.

Interesul pentru acest fel de probleme de semantică poate duce la elucidarea anumitor aspecte ale limbii și ale poporului român. Faptul că limba română e atât de bogată în termeni care desemnează ființa malefică poate să ne spună ceva despre mitologia poporului nostru, ne poate da informații despre creativitatea unei limbi preocupată să exprime cât mai clar sau cât mai poetic realitatea extralingvistică, ne arată așa cum spunea Wilhelm von Humboldt că în fiecare limbă găsim și concepția despre lume a poporului care o vorbește.

Analiza din perspectivă integralistă a metaforelor eufemistice, utilizarea mijloacelor din mai multe științe umane – lingvistică, antropologie, sociologie, etnologie, teologie – ne oferă posibilitatea unei cunoașteri aprofundate a acestor fenomene lingvistice și a modului în care ele sunt ancorate în structurile profunde ale gândirii umane.

Dacă vrei să-ți publici o carte, să mă întrebi pe mine. La toate mă pricep, te pot sfătui. Am fost secretară la o redacție, și nu la oricare. Toate treceau prin mâna mea. Ce-am văzut și ce-am aflat în tot acel timp, nu-ți mai spun. Veneam după zece ani petrecuți la uzina de utilaj greu. Acolo, munca de jos. Dincoace aveam biroul meu, din care treceai la director.

Cred că pe director nu l-am văzut niciodată treaz de-a binelea. Se pare că acesta e prețul creației. Nici un alt scriitor n-ar zice altfel: fiecare găsește un mod de a se rupe de mizeriile cotidianului, căci, pentru creație, inspirația îți vine, evident, pe altă cale, de altundeva.

Îmi așteptam șeful cu cafeaua făcută. O pregăteam de cum soseam. Doar el venea cum îl tăia capul:

- Iar e cafeaua rece! Nu poți să faci una ca lumea ?

- Sunteți ca Zeus, niciodată mulțumit. Când am făcut-o era tocmai bună.

- Mai bine fă-mi o supă cu Vegeta.

Mergeam și fierbeam apă într-o oală și adăugam pulberea de Vegeta, cu glutamatul de sodiu care-i dădea gustul acela de ne imitat. Mai târziu, invariabil, ieșea și-mi cerea de băut: „A mai rămas ceva în dulapul acela? Vreau să zic, Vodcă. Atunci du-te, te rog, până jos și cumpără o sticlă. Da' du-te tu, nu-i cere lui Lelea să meargă.”

De femeia de serviciu se jena. De mine nu, încă demult. Eu mă bucuram, puteam ieși în oraș, profitam ca să-mi cumpăr țigări. Ba, le și decontam! Dar de altceva n-am profitat, cu toate că, har domnului, aș fi putut. Aproape nu era zi ca șeful să nu vină să-mi pună o sacoșă pe masă: „Vezi, te rog, ce-am primit și împarte tu la toată lumea!”, sau „Uite, sunt aici cinci sticle de țuică, tu câte vrei?”

Ca să fie acceptat un manuscris, se dădeau șperțuri serioase. Scriitorii, care trăiau din scris, nici nu aveau atâția bani. Alții, da. Mai apoi erau și alte etape de îndeplinit, care se achitau „în natură”: hârtia să fie de un anumit fel, tipografia să te ia pe tine mai

Pe la edituri și lansări de carte -confidențe-

Horia Porumb

cutare lucru să fie făcut... La câte petreceri am asistat, din cămăruța mea de alături, nu pot să-ți spun. Ce cuvinte am auzit și ce lucruri am învățat de la domnii aceia n-aș fi cules de la sutele de muncitori din uzină nici în 90 de ani! Înfulcau saleuri și beau de stingeau (măcar de-ar fi și mâncat ceva consistent!) Muream de ciudă că trebuia să stau și eu, degeaba; mă lăsa să plec abia după zece seara. Dacă mai folosesc cuvinte urâte și azi, să știi că nu sunt deprinse la fabrică. Pe el l-am iertat, căci era un bun profesionist.

Lansările de carte (mai cu seamă de carte ne-literară) erau adevărate orgii alimentare. Ce rămânea nemâncat după o astfel de petrecere, nu-ți închipui. Gemeau toate frigiderele noastre timp de o săptămână. Veneau și tot felul de „obișnuiți” ai casei, care pândeau lansările ca să se ghiftuiască. Mai târziu, abundența a scăzut. Unii „obișnuiți”, care mai veneau, ajungeau acolo fiindcă erau realmente flămânzi! Regret că tocmai atunci m-am făcut de rușine, nu din vina mea, când am lansat cartea ta. În timp ce tu erai jos, la prezentare, soția ta, evident, se ocupa de pregătirea ospățului, sus, în sala cu oglinzi și coloane. Dădu în seama „secretarei” mâncarea și băutura, apoi coborî

și ea „să-și privească bărbatul”. Pe când a revenit alaiul la etaj, două treimi din cele pregătite o luaseră de acum pe alte cărări!

S-au schimbat vremurile și acum șefii erau aleși de către acționari. Cel de pân-adăunăzi fusese un om serios, cunoștea carte, scria bine. Nu știu de ce s-au hotărât să-l schimbe. Adică a hotărât un individ insipid, căci el era acționarul majoritar. La adunarea acționarilor nu aveam voie să asist. Stăteam și-mi omoram timpul rezemată de scări, pe coridor. Văd că iese un tip înalt și inexpresiv: „Asta-i insipidul, îmi zic, ia hai să-l conving”. Și-i explic că se zice despre favorit că e un incult, un șmecher, un bătăran, un om care n-are decât prea puțin de-a face cu literatura. De ce să nu rămână cel dinainte? Tipul nu reacționează în nici un fel. Îmi spune că pot sta și în sală, dacă vreau, doar că n-am voie să votez. Intru, asist la vot, casc ochii și devin palidă, căci insipidul pe care încercasem „să-l conving” era viitorul meu director: „E clar că trebuie să-mi caut de lucru chiar de azi!” – mi-am zis.

După ce a vizitat „intreprinderea”, a urcat sus, unde i s-a arătat noul birou și... fosta secretară.

- Noi ne-am mai întâlnit, zic eu.

- Da, îmi amintesc perfect, răspunde.

În primele zile nici n-a ieșit din birou. Apoi a venit direct la mine:

- Ce faceți, doamnă?

- Îmi caut de lucru!

- Eu m-am convins că sunteți competentă și activă. Nu mă pot lipsi de experiența dumneavoastră.

De-atunci a-nceput să mă consulte mereu. Eram mâna lui dreaptă. O dată a venit soția lui ca să mă cunoască: „Nu știu cum ați reușit să faceți ca soțul meu, pe care nu-l suportă nimeni, să vă pomenească până și acasă!”

Eu eram mereu „pe ducă”, știam că trebuie să plec, dar întotdeauna survenea ceva ce mă reținea, vreau să spun că apărea câte un câștig nesperat – căci, doar cu salariul meu, vai și-amar cum m-aș fi descurcat. Sursa cea

mai grozavă o constituiau vânzările de carte. Cu ocazia lansărilor, sau a congreselor unde mergeau medicii, amenajam niște standuri trăsnet și, de fiecare dată, vindeam tot ce mi se dădea, ba aș fi putut vinde și de trei ori mai mult. Primeam 25 de procente din ceea ce încasam. Îmi depășeam salariul lunar într-o singură zi.

Am plecat „de bună voie și silită de împrejurări” doar atunci când șeful a fost schimbat. Cel nou era rudimentar, n-avea nici în clin nici în mână cu literatura, nici măcar nu părea să fie un intelectual. Era insuportabil. Bine c-am plecat la timp. Următorul director a fost chiar un nemernic și totul s-a terminat cu un faliment.

Dacă-mi spuneai dinainte, te duceam eu la cineva care să-ți tipărească lucrarea asta, și ți-o și distribuia. În fond, înțelegerea ta cu editorul tău fusese cât se poate de corectă. Ți-ai tipărit cartea în altă parte, unde ai vrut, foarte bine, i-ai cumpărat lui dreptul de siglă (eu, în locul tău, aș fi cumpărat sigla vechii mele edituri, n-arăta ea mai fâlos?), i-ai plătit cât ți-a pretins pentru înscrierea la Biblioteca Națională, ia-i dat cele două-trei duzini de exemplare, chipurile pentru „protocol” (dar mai bine te ocupai tu direct de asta!) și ai acceptat să primești doar 40% din venitul realizat pe vânzarea celorlalte. Foarte generos din partea lui, chiar! Când ți-a spus, însă, că vrea să vândă exemplarele nevândute cu cinci lei la Târgul de carte – atunci ai greșit! Trebuia să i le ceri și să spui că te duci să le vinzi chiar tu! Uite-așa, din comoditate, ai ajuns să încasezi per ansamblu sub 20% și asta după ce ai plătit tu tiparul! Chestia cu distribuirea nu-i o fatalitate și nici de editori nu ducem lipsă. Trebuie să știi să caști ochii și să întrebi în jur! Cât despre cele 20 de procente, să știi că puțini sunt cei care obțin mai mult!

Ei, dar lansarea asta de carte românească la Paris a fost un eveniment pe care nu-l puteam rata! Nu pot să nu ți-l povestesc!

Primisem o invitație tipărită și m-a atras locul, despre care auzisem doar din cărți: în saloanele cartierului Saint-Germain străluciseră, încă de pe vremea lui Proust, somitățile protipendadei (culturale) românești. Academicianul Jean d'Ormesson mărturisea că Eugène Ionesco, prințesa Bibesco, Cioran,... cunoșteau franceza mai bine ca ei, francezii!

La ora indicată eram în librăria cu pricina. Îl salut pe autor, el îmi arată într-o vitrină lucrarea în chestiune, mă prezintă la încă doi invitați care constituiau unicul public de față în clipa aceea – ce bucurie, eram foști colegi, nu ne văzuserăm de-o eternitate. Pupături, îmbrățișări, efuziuni sentimentale. Proprietarul librăriei ne observă, intră în vorbă, dă impresia că se bucură sincer o dată cu noi, fraternizăm întru latinătate. Autorul scoate dintr-o servietă pilită sub un raft niște pahare de unică folosință și o sticla de vin din care ne toarnă să bem. Librarul cascade ochii, nu-i vine să creadă, întreabă:

- Ce-nseamnă asta? Cum vă permiteți, în librărie? Ce faceți aici?

- Avem o lansare de carte!

- La mine? S-ar fi convenit să știu și eu!

- Iertați-mă, am trimis deja invitațiile!

- În fine, continuați, dar să nu pătați vreo carte cu băutura.

După vreo jumătate de oră intră în sală un tip jegos, avea picioarele desculțe în niște șlapi deformați de atâta purtat, o cămașa cu pieptul

parcă sfâșiat, părul năclăit și legat la spate în coadă de cal. Avansează spre vitrina cu opusul respectiv, îi aruncă o privire, apoi pufnește din nas și se retrage. După un sfert de ceas apare alt individ. Înalt, amorf, murdar ca un zugrav, ignoră vitrina, se duce ață la autor, îl privește drept în frunte, face stânga-mprejur și pleacă și el.

Noi ne băuserăm vinul și așteptarea începea să fie obositoare. Îl întreb:

- Când începe lansarea? Discursurile?

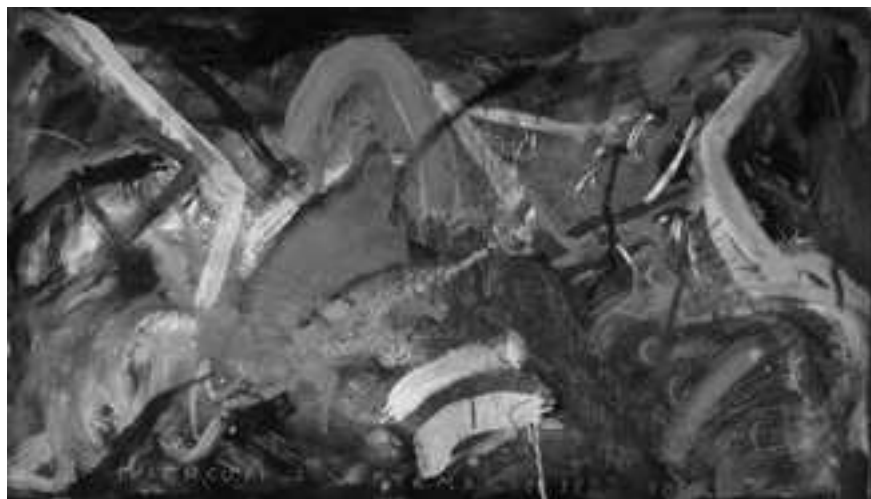
- Aici nu se fac discursuri. Lansarea e în curs! De altfel s-a și încheiat. Cine a trebuit să vină a venit! Sunt lansat! A fost un mare succes. Suuunt laansaat!

Mă întreb dacă în materie de viață literară o să ajungem să imităm și la noi acest standard “subtil” al fraților de gintă?

Ți-am dat acest exemplu ca să înțelegi că cine vrea să se descurce, se descurcă în orice țară – mai ales acum, cu globalizarea, e esențial să n-ai complexe de nici un fel! Iar dacă-i vorba de bani, să știi că banii vin (sau rămân) la cel care are mai mult tupeu. Acolo „sus”, la cei care au banii, poți să știi, nu e nimeni competent și poliglot ca să judece și compare ce e bun și ce e rău în ceea ce li se solicită din numeroasele țări. Și-atunci judecă după criteriul tupeului, singurul criteriu care le e cunoscut – căci tot prin tupeu au ajuns și ei „acolo”.

Oare crezi tot ce ți-am povestit?

Cluj-Napoca, 7 iulie 2009



Aflându-mă în extremitatea occidentală a Europei, mi-a parvenit cu întârziere știrea despre încetarea din viață a lui Francisc (Ferenc) László. Îndurerat, încerc să-mi adun gândurile. Sunt la fel de dezorientat ca și când aș fi aflat despre decesul unei rude, fiindcă simțisem întotdeauna că între noi funcționau indeniabile înrudiri de ordin cultural. Știu că spațiul tipografic e insuficient spre a cuprinde anvergura umană și profesională a celui dispărut, dar mă simt moralmente obligat să îl evoc – măcar fugitiv-emoțional – în paginile revistei *Steaua*, de care amândoi vom rămâne legați afectiv.

Pentru mine, Francisc László a fost mai mult decât eminentul muzicolog, reductibilul expert al operei lui Béla Bartók, profesorul universitar la București și Cluj, membru-fondator al Societății Române Mozart și al Fundației Sigismund Toduță etc. Avea, printre atâtea însușiri iluministe, vocația amicitiei. Era devotat trup și suflet artei muzicale, dar refuza să se cantoneze într'un parohialism al propriei erudiții, în iluzorii „superiorități” de castă, clan, nație, rasă etc. Deși descendent al unei familii cu genuine rădăcini protestante, mi se înfățișa ca un spirit ecumenic, încrezător în virtuțile universaliste ale cugetului. Îmi mărturisea că suferea de o anume agorafobie, dar constatasem că era deschis, la inimă și la casă, pentru cei ce aveau privilegiul să-i fie amici. Îl cunoscusem pe când mai locuam pe strada Cipariu nr. 9, lângă Opera Română din Cluj, iar el mă invita adeseori în apartamentul familiei sale din cartierul Gheorghieni (era vecin cu alt important intelectual clujean, anglistul Virgil Stanciu, conducătorul tezei mele de doctorat). În anii 1980 avusese gentilețea să traducă în maghiară, pentru revista *A Hét*, un eseu pe care îl consacrasem lampadoforilor ruși ai avangardei jazzistice mondiale, Trio-ul Ganelin/Cekasin/Tarasov.

Printr'o stranie rocadă, când casa copilăriei mi-a fost demolată (în 1986) și m'am trezit „exilat” în Gheorghieni, familia László a reușit să se mute pe strada Voltaire, rămasă intactă în spatele Pieței Cipariu. De câte ori aveam șansa

Când pleacă un asemenea om...

Virgil Mihaiu

să-l vizitez în acea agreabilă locuință de tip *Bauhaus*, eram impresionat de ambianța în care lucra: un adevărat empireu al cercetării, întreprinse cu pasiune, rigoare, consecvență, aplicațiune, intensitate... (Ceea ce se răsfrângea și asupra minunatei sale familii – doamna Ilse L. Herbert, maestra incontestabilă a violei da gamba în țara noastră, fiica Eva și fiii Peter și Mark – cu toții plini de vitalitate, entuziasm creator, bună dispoziție.)

Pe lângă substanțiale schimburi de idei, reușeam adeseori să antamăm utile colaborări: fie legate de festivalurile *Mozart*, de care se ocupa – după 1989 – cu aceeași competență demonstrată și în studiile sale asupra geniului bartókian, fie pe linia colaborărilor sale cu presa culturală română. Întotdeauna l-am admirat pe Francisc László pentru rarissima capacitate de a se exprima, cu egală virtuozitate, în trei limbi pe cât de diferite, pe atât de dificile: maghiara, germana și româna. În această privință, aș îndrăzni să-l consider un fel de Paul Celan al muzicologiei. Textele sale apărute în publicațiile românești ar merita să fie strânse în volum. Le citeam cu maxim interes și știam că pot conta pe câteva constante esențiale: probitatea științifică, tonalitatea echilibrată și civilizată, discernământul axiologic, corectitudinea și plasticitatea lingvistică, preocuparea pentru concordia interetnică. M'a impresionat că în unele articole Francisc László pleda, cu reală comprehensiune, pentru salvagardarea patrimoniului cultural

românesc, atitudine puțin comună printre autohtoni. Tot astfel, știa să recunoască și valorile din imediata noastră apropiere, nu doar pe cele consacrate de ierarhiile globale.

Spre a ilustra opțiunea predominant umanistă a celui ce ne-a părăsit în martie 2010, recurg la un scurt fragment din con-fesiunile pe care i le-a făcut discipolului său basarabean, Oleg Garaz: <<Referitor la her-meneutică, văzută ca știință a interpretării textului muzical, împărtășesc fondul de adevăr al agnosticismului radical propovăduit de Sergiu Celibidache, care spunea că muzica nu poate fi însușită prin cunoaștere, ci numai prin trăire. Dar îmi permit să adaug la învățăturile marelui dirijor, care a intrat în istoria universală a interpretării muzicale ca un fenomen singular, inclusiv prin ignoranța sa față de tot ceea ce noi numim muzicologie, că, totuși, abordarea teoretică a fenomenului muzical este, în ultimă analiză, benefică, deoarece ne poate apropia de înțelegerea – necesarmente relativă și parțială – a acestuia, facilitând astfel trăirea lui. În opinia mea, muzicologia seamănă cu știința despre Dumnezeu. Tot ce s-a spus despre El în cursul mileniilor nu reprezintă decât o mulțime de „contribuții”, minore în comparație cu măreția Lui. Teologia nu-l va „explica” niciodată exhaustiv pe Dumnezeu. Dacă ființa Lui ar putea fi explicată exhaustiv de teologie, El ar înceta să fie Dumnezeu. Clar. Deși sunt fiu de teolog, nu consider o blasfemie să afirm că și muzica este un fel de divinitate, un absolut incognoscibil, ceea ce însă nu înseamnă că nu am avea obligația morală de a ne apropia de ea, cât putem, cu mijloacele și metodele noastre pedestre de cunoaștere. Sufăr mai puțin de imensa distanță care mă desparte de înțelegerea totală a muzicii, decât mă bucur de pașii pe care îi fac spre ea.>>

Certamente, și de acum înainte, când mi se vor cere argumente pentru convingerea mea că urbea unde m'am născut se află printre arhetipurile integrării culturale europene, nu voi înceta să mă refer la Francisc László ca la o personalitate exemplară. Când pleacă un asemenea om, lumea se face mai strâmtă, mai strâmbă.

Așa cum, în muzică, fuga reprezintă mai degrabă un mod de a compune decât o structură muzicală fixă, pictura lui Vasile Tolan rămâne expresia unui *modus vivendi*, care ține de stilul său de viață particular, de miza de nerostit a prospectărilor sale. Contrapunctică, polemică și totodată integrativă, reluând varii teme vizuale abstracte, de respirație modernistă în cicluri compoziționale de o remarcabilă virtuozitate tehnică, opera sa își împropiază sonoritatea și libertatea de exprimare proprie unui „baroc postmodern”.

Aflat într-o mocnită stare conflictuală, de disconfort cu lumea – crispări ce își reclamă cu stringență soluționarea – artistul, agresat de imperfecțiunea funestă a mediului său cotidian se refugiază în creația sa, re/inventându-și mereu, cu nedomolită înfrigurare universul proximal.

Declanșând ofensiva asupra „realului”, Vasile Tolan supune natura - în datele sale iconice - unui devastator proces de destruc-turare; masa informă a „particulelor” rezultate reaşezându-se apoi, cu o stranie „blândețe”, în spațiul virtual privilegiat al unei continue deveniri, marcat de grile fluide ce aproximează, fără a „încremeni în proiectul” regroupărilor, consecvente tipologiei fractalilor, ordinea imanentă.

Mizând pe mesajul transmis de vibrația materiei picturale, de multe ori extrem de eterogene, pasta cromatică fiind mixată cu cenușă, nisip, varii fibre sau chiar cu (fragmente de) „obiecte găsite”, artistul mănuieste „vocalele materiei” într-un amplu exercițiu de recontextualizare/recuperare. Desfășurate pe suprafața pânzei fără o motivație vădit personală, asemeni unor proiectii pe un plan neutru, convertindu-și „răzvrătirea” interioară într-un amplu proces de necruțătoare interogare a datului său existențial, pictorul ne distrage atenția, cu ingenuă seninătate, de la părelnicile evidente înspre o lectură detașată a „stihilor deconspirate”, fie ele naturale, culturale sau personale.

Practicând o asceză a limbajului plastic - care, în minimalismul ei

Vasile Tolan

Livius George Ilea

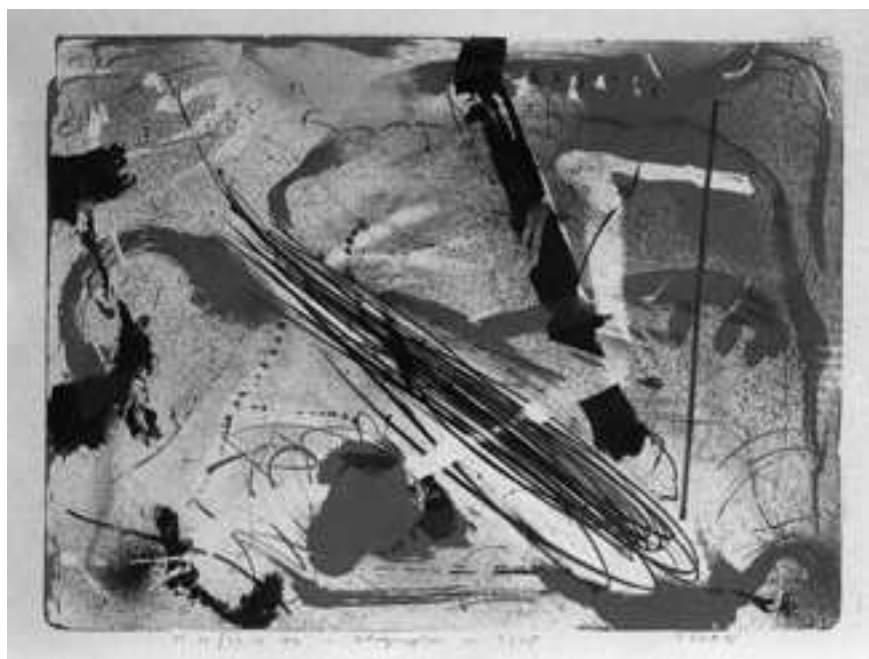
conține, totuși, nealterată întreaga forță de impact a trăirilor sale cruciale – Vasile Tolan își restricționează arsenalul elementelor expresive, cât și afective, aparent în favoarea atingerii unei viziuni caleidoscopice esențializate, în fapt, în slujba unei frenetice libertăți a actului de creație plastică. „Cuiburile” sale semantice, lexicale pun oarecum în paranteză întreaga sa tandrețe față de înfățișările acestei lumi în favoarea unui limbaj elementar, esențial, care se vrea mai aproape de adevărul intim al mesajului „ascuns” în arta autorului.

Cromatică sobră, surdinizată, sau, dimpotrivă, purtătoare a unor armonii fruste, a căror violență de extracție viscerală este vag estompată, se subordonează, însă,

unui limbaj plastic al cărui grafism accentuat rămâne, contrastant – deși, de mare forță și brută vitalitate – în limitele unui estetism căutat, de o tulburătoare, neașteptată finețe și elegantă. Exaltând atotputernicia liniei și a petei, compozițiile sale, în elementaritatea lor „studiată”, se impun ochiului cu o forță insurgentă de netăgăduit, sondând prin „tehnica rezonanței”, cu o rigoare și acuitate aproape medicală (demnă de versiunea cea mai elaborată a unui test „Rorschach”) zonele „de umbră”, ignorate, cvasi-inaccesibile sau chiar evitate ale psihismului uman.

Deschis cu toată ființa provocărilor artei mari, pictorul Vasile Tolan își asumă propriul „concept artistic”, pariul cu sine, vădind sinceritate, onestitate și spirit temerar, imun la succesiunea funambulescă a transavanguardelor, la cântecul de sirenă al unui „figurativ resuscitat”, de ultimă oră, la „market”-izarea excesivă a lumii artelor.

Aparent situat pe pozițiile unui neo-expresionism liric abstract, pigmentat cu „accese” de artă brută, Vasile Tolan își urmează cu obstinție și imperturbabilă consecvență traseul singular, celebrând cu dezinvolt spirit ludic spontaneitatea și gratuitatea gestului artistic, canalizându-și energiile creatoare înspre finalitatea cathartică, a „creației într-o bucurie”.



În 26 ianuarie, *Avatar* devenise filmul cu cele mai mari încasări din istorie, totalizând 1,858,866,889 dolari. La data scrierii acestor rânduri, mai adăugase 770 de milioane în fața *Titanicului* (1,835,300,000). Iar lumea continuă să umple sălile de cinema. E foarte important să notăm că aceste cifre reprezintă banii obținuți din biletele de cinema și nu iau în considerare celelalte surse, atât de importante în zilele noastre (pay-per-view, vânzări de DVD-uri, drepturi de difuzare TV, franciza pentru jocuri pe calculator etc.). Era imposibil, în fața acestui veritabil fenomen, ca filmul să nu fie luat la purcat în toate felurile.

S-a spus în primul rând că *Avatar* este un film mediocru, că are un scenariu pueril și plin de clișee arhicunoscute, că povestea este răsuflată iar acțiunea previzibilă, că originalitatea lipsește din construcția sa vizuală. Și în principiu toate aceste observații sînt corecte. James Cameron, care a gândit, scris, produs, regizat și editat această peliculă s-a inspirat masiv din poveștile de aventuri din junglă, din westernuri, din clasice SF și jocuri pentru calculator. De la Pocahontas și Tarzan la Sitting Bull, de la defrișarea pădurilor amazoniene la Star Wars, Flash Gordon, de la Philip K. Dick, Robert A. Heinlein, A. E. van Vogt la StarCraft și Myst și la Command and Conquer și o pleiadă întreagă de RPG-uri (role-playing game). *Avatar* este o colecție (extrem de bine omogenizată) de locuri comune care au bîntuit și stîrnit imaginația consumatorilor de povești de aventuri dintotdeauna. După douăzeci de minute de la începerea proiecției aș fi putut spune exact cum va evolua povestea, ce vor face personajele și cum se va termina filmul – fără să greșesc. Lucru valabil pentru (și nu cred să mă înșel) trei sferturi dintre spectatori. Și știți ceva - puțin îmi pasă de previzibilitatea filmului și de locurile sale comune. *Avatar*-ul nu strălucește prin poveste, personaje, joc actoricesc sau talent regizoral. Magia filmului provine din senzația absolut copleșitoare de imersie în lumea

Capodoperă, mediocritate, revoluție

Victor Cubleșan

fițională pe care o induce spectatorilor săi. Nu neapărat o revoluție tehnologică, cît un vîrf, pelicula reprezintă suma realizărilor de ultimă generație în ceea ce privește efectele grafice, sunet, peliculă, editare etc.

După cum se știe, James Cameron s-a făcut remarcat pe cînd conducea echipa a doua a unui film de categoria C, reușind să filmeze spectaculos (și cu investiții minime) un pumn de viermi agitîndu-se pe o mîna smulsă – pur și simplu conectînd



brațul, printr-un fir, la priză. Cariera sa ulterioară a confirmat un extraordinar profesionist și un tehnician de excepție (se știe că s-a implicat în dezvoltarea tipurilor de peliculă și în crearea standardului HD), dar mai puțin un artist. Pelicula sa recentă nu face decît să demonstreze acest lucru. *Avatar* redefiniște pur și simplu modul în care putem consuma un film. Recunosc mediocritatea sa ca poveste, dar ca film este

senzațional, nici o altă peliculă nereușind să inducă aceleași senzații. Tehnica 3D utilizată este spectaculoasă, dar nu obositoare, lumea creată (universul planetei Pandora) surprinzătoare fără a fi străină sau stranie.

Dar să revin. *Avatar* este important pentru că readuce lumea în sala de cinema. În România, la fel ca și în restul lumii, începuse să se instaureze dominația home-theatre-ului. Consumatorii de filme preferau să cumpere (sau, să fim cinștiți, mulți să pirateze) filme în format digital și să le vizioneze acasă. La început pe monitoare de calculator, apoi pe televizoare cu diagonală tot mai mare. La început în format divx, astăzi în HD. Dar chiar și un sistem cu panou full HD de 132 de cm, cu media center și sistem 5.1 cu decodare Dolby digital e îngenuncheat de tehnica de vîrf audio-video presupusă de *Avatar*. Pur și simplu nu poți vedea acest film decît la cinema. Iar publicul a înțeles acest lucru. În Cluj, la mai bine de o lună de la premieră, era dificil să obții un loc bun în vreuna din cele cinci săli în

care rula. Acest film prost este o capodoperă pentru că reinventează mersul la cinema. Revoluția pe care o impune în crearea filmelor este una benefică, reușind să reinstaureze cea mai veche și importantă conexiune a cinematografului, cea dintre peliculă și public prin sala de cinema. La fel ca și în cazul oricărei noi tehnologii, rămîne la latitudinea regizorilor ce vor reuși să facă implementînd-o.

Încă de la început îmi dau seama că această alegere ar putea părea ușor “neinspirată” (ca să nu o numesc “controversată”) din mai multe motive : filmul “Avatar” nu este considerat unul canonic, nu a fost lăudat de către critici pentru o poveste originală, personaje complexe, nu este considerat (încă) un film “de referință” din punct de vedere artistic. În ochii “sofisticați” ai unui critic de film, “Avatar” ar putea părea ca fiind un block-buster de moment, merit să fie uitat odată ce “hype-ul” financiar va dispărea.

Și totuși, sunt convins că “Avatar” va rămâne de-a lungul timpului ca etalon al perfecțiunii în ceea ce privește narațiunea vizuală, fiind, după părerea mea, primul film de la suprarealismul francez încoace, care reinventează “povestea” cinematografică, o redefiniște și o readuce în sfera filmului : “povestea” nu mai este o noțiune abstractă, definită, chiar și filmic, în termenii propuși de roman și de narațiunea în cuvinte. Dacă până acum filmele înțelegeau prin “poveste” o “ecranizare” a cuvintelor, “Avatar” o reinventează într-un mod specific cinematografului : povestea este imagine și imaginea este poveste, cele două nemaiputând fi separate, sau privite ca două entități diferite, complementare însă independente una de cealaltă. În “Avatar” povestea și imaginea se îmbină, formînd un tot unitar, o “entitate” nouă, reușind astfel să rezolve “dilema” existențială a cinematografului: cum să îl faci pe spectator să treacă dincolo de ecran, să simtă ceea ce simt personajele, să evolueze odată cu ele, să nu “asculte” o poveste, ci să o “traiască”? Și “Avatar” dă răspunsul: prin imagine ! Prin imagine spectatorul nu “ascultă” povestea, ci o “vede” și astfel o “trăiește”. Din acest motiv, nu cred că pot găsi un exemplu de analiză a imaginii mai bun decît filmul lui Cameron.

Creatorul care lucrează cu și prin imagini (regizorul de film, fotograf, pictorul, etc.) are, după părerea mea, o dilemă existențială, care l-a “bântuit” încă de cînd a

Eseu de analiza imaginii:

„Avatar” de James Cameron

Alexandru Timiș

ajuns conștient de propria creație: “cum să fac ca acest tablou să fie mai mult decît o bucată de pînză, această fotografie să fie mai mult decît o coală de hîrtie, acest film să fie mai mult decît o suprafață de sticlă sau de pînză pe care se perindă culori?”. Dovada faptului că această dilema l-a urmărit pe creator încă de la începuturile “artei” așa cum o cunoaștem noi stă în faptul că răspunsul dilemei a fost găsit în Grecia Antică, și anume CATHARSISUL. Omul de teatru încearcă să îl genereze prin jocul actoricesc, romancierul prin jocul cu cuvintele și cineastul prin jocul cu IMAGINEA.

Motivul cred că se află în însăși biologia omului : ochiul fiind cel mai important organ, văzul fiind cel mai important simț, este de la sine înțeles faptul că prin felul în care vedem percepem realitatea. Prin ochi o filtrăm, o asimilăm, transformînd-o în sentiment, stare, trăire.

În ceea ce privește filmul, mulți cinești au uitat, în ultimii douăzeci de ani, importanța fundamentală a imaginii în procesul generării empatiei. Structura filmului a ajuns să fie confundată cu structura romanului, povestea acestuia din urmă determinînd felul în care povestea unui film este analizată. Noțiuni preluate din narațiunea beletristică au ajuns să fie asimilate de lumea cinematografului: incipit, punct culminant, desfășurarea acțiunii, etc. Scepticului i-aș lansa următoarea provocare: dacă ar fi să “povestesc” un film unui necunoscător, fără a menționa, însă, faptul că povestea aparține unui film, acesta ar ști oare dacă ceea ce îi relatez ține de literatură

sau de cinematograf? Povestea filmului nu trebuie tradusă în termeni literari, ea nu poate fi concepută ca o noțiune standard, cu anumite etape ce trebuiesc urmărite și punctate. Ea trebuie să se traducă prin trăirile generate de imagini, prin stările create de acestea. În loc de termenii literari ar trebui să folosim cuvinte ca “uimire”, “repulsie”, “frică cumplită”, “fericire sublimă”, etc., însă pînă și transpunerea acestor stări în cuvinte le face să își piardă valoarea, să pară triviale. Povestea filmică e o experiență profund personală, cu puternice trimiteri înspre contemplație. Aceasta pare să fie și concluzia celor care au făcut și fac parte din suprarealismul nu numai francez, ci mondial, scopul lor fiind acela de a neutraliza complet sau parțial narațiunea de tip literar din cinematograf, aducînd în plan central narațiunea plastică, în imagini. Bineînțeles, publicul larg nu a asimilat aceste experimente, neputînd concepe un tip de narațiune (cel în imagini) fără celalalt (cel clasic, logic, literar), și pe bună dreptate, neutralizarea logicii în film și doar exploatarea imaginilor ducînd, în mod tragic, la definirea teoriei de “formă fără fond”. Astfel filmele bazate în exclusivitate pe imagini au devenit “filme de nișă”, iar îmbinarea perfectă a celor două forme de narațiune, care să genereze empatia completa, a rămas un ideal pentru orice regizor care dorește să atingă un public cît mai larg. Și ideal a rămas de la “Un Chien Andalou” încoace, pînă în iarna anului 2009. Atunci a apărut “Avatar”.

Referindu-mă la film, nu mă voi axa pe un istoric al carierei lui James Cameron, cu toate că marea majoritate din filmele sale par să fie catalogate drept “filme de referință”, “filme canonice” în ceea ce privește generarea empatiei în spectator. În consecință, era de așteptat faptul ca și ultimul său film să se bucure de succes. Însă, la acest ultim film, Cameron a beneficiat de un avantaj incredibil, și anume perfecționarea tehnologiei 3D. Privind în retrospectivă cariera regizorului,

aș putea spune chiar că acesta pare să fi fost născut pentru 3D. 3D-ul este, mai nou, catalogat de unii ca o tehnică trivială, axată pe divertisment în defavoarea artei, tehnologia neutralizând inventivitatea regizorală. După părerea mea, cei ce afirmă astfel de lucruri nu realizează că această inventivitate regizorală nu este eliminată de 3D, din contră. Ea se poate contopi cu această formă de pionierat tehnologic, creatorul bucurându-se de o libertate unică: de a concepe o lume eliberată de granițele ecranului de cinematograf sau televizor, o lume perfect verosimilă, la care spectatorul nu mai este martor ci participant direct. 3D-ul nu ține de acea pereche de ochelari de plastic sau de imaginea defocusată. 3D-ul este "viziunea de iepure" prin care Alice trece într-un alt univers, ca dovadă faptul că cel ce stă în sala de cinema, privind un astfel de film, nu mai este conștient de perechea de ochelari de pe nas, nici de scaunul pe care stă, nici de cei din jurul său. El nu mai e conștient de lumea reală. Și oare nu acesta trebuie să fie scopul oricărui creator de imagini? 3D-ul, pe plan tehnologic, este echivalentul aparatului fraților Lumiere, care a transformat imaginea statică în imagine mișcată. 3D-ul transformă imaginea în mișcare în imagine trăită. 3D-ul se află la răscrucea unei noi evoluții a cinematografului, deschizând noi perspective și eliminându-le pe cele vechi cu o viteză amețitoare, care pare să îi fi speriat deja pe mulți dintre regizorii care cred că nu se vor putea adapta la această nouă tehnologie.

Din aceste motive, eu nu pot numi "Avatar" un film decât în termeni generali. Avatar este în esența lui o experiență. El nu mai este văzut. El este trăit. El nu mai poate fi numit film în aceeași măsură în care un film nu poate fi numit piesă de teatru. "Avatar" este o evoluție. Nu mă voi opri asupra epicii sale deoarece, după părerea mea, ea nu mai poate fi separată de povestea spusă în imagini. Desigur, ea poate fi numită clișeu, neoriginală, (deși nici în acest plan nu aș descrie-o astfel)

124 Însa numai dacă am scoate-o din

contextul vizual, empatic, iar asta ar fi o greșeală similară cu cea a scoaterii filmelor lui Chaplin din contextul epocii și a examinării lor în comparație cu comicul modern. Separarea este imposibilă. Povestea literară în "Avatar" se imbină armonios cea imagistică : încă de la primul cadru, în care personajul principal se trezește, privind cu stupoare o picătură de apă suspendată deasupra capului său, noi deja privim deodată cu el aceeași picătură în proporții reale, la o distanță veridică, și nu ne putem opri din a trăi aceleași stări



cu personajul respectiv: o expectativă încordată, însă melancolică în același timp. Picătura de apă este deasupra capului nostru în aceeași măsură în care este deasupra capului personajului. Când personajul pășește în camera imensă a unei nave spațiale, noi pășim odată cu el, minunându-ne în fața dimensiunilor, a planurilor și a perspectivei. Imaginea ne transpune când în spatele personajului, când în fața lui, când umăr la umăr cu el, însă mereu suntem prezenți în acțiune și în dezvoltarea ei.

Însă rămânem stupefiați cu adevărat în momentul în care personajul pășește pe lumea Pandorei, noi intrând deodată cu el în acel univers. Pandora, lumea

creată de Cameron, este un "pastel" al culorilor și al formelor. Fiecare frunză, fiecare creatură, mustește de originalitate nu în ceea ce privește concepția ei grafică sau plastică, ci în ceea ce privește felul în care noi ne raportăm la ele. Un copac nu este uriaș doar fiindcă regizorul vrea să ne arate acest lucru prin unghiuri de filmare sau prin exclamațiile actorilor, el este uriaș fiindcă noi stăm în umbra lui, trunchiul imens dominând monolitic întreaga perspectivă. Iar forma sa plastică, complet originală, cu crengi fremătind de lumină sau rădăcini fosforescente, ne face să simțim că suntem într-un univers complet străin, însă amețitor de frumos. Iar toate aceste trăiri sunt generate fără a se folosi un singur cuvânt, doar prin imagine.

Prin imagini narațiunea devine fluidă, povestea devine una personală. Povestea literară ne poartă prin numeroase peisaje, însă imaginile sunt cele ce ne fac să asimilăm acele peisaje într-un mod unic. Povestea literară ne arată personaje interacționând, însă prin imagini noi suntem cei ce interacționăm cu acele personaje. Bineînțeles, Cameron, fiind conștient de puterea de necontestat a imaginilor de a crea stări, exploatează din plin de această avantaj: "Avatar" abundă de cadre subiective, la persoana întâi, cadre detaliu, fiecare dintre ele funcționând la perfecție în scopul conceput de el: ceea ce privește personajul este ceea ce noi privim la rîndul nostru, cu permanenta senzație că dacă am putea întinde mîna am simți ceva sub degete. Această senzație a prezenței constante persistă pe tot parcursul filmului, regizorul exploatănd-o printr-un ritm amețitor de alternare a secvențelor, sau prin cadre largi, de "respiro", de proporții epice, prin care noi privim o lume, reală, aflată în permanentă evoluție. Povestea în sine a fost catalogată ca fiind "previzibilă" și, într-adevăr, nu există niciodată vreun dubiu asupra a ceea ce urmează să se întîmple. Însă, din nou, imaginile fac ca această previzibilitate să funcționeze în favoarea filmului. Chiar dacă știm ceea ce urmează

să se întâmple, asta ne face să ne minunăm cu atât mai mult în momentul în care lucrul respectiv se întâmplă. Într-o secvență, unul dintre personaje aude un zgomot puternic, crescând în intensitate, apropiindu-se de el. Iar noi știm, pe baza previzibilității narațiunii literare, că zgomotul provine de la o turmă de animale imense, apropiindu-se în goană. Însa prin faptul că, prin imagine, suntem prezenți în locația respectivă, scrutând peisajul după vreun semn al prezenței creaturilor respective, ne face să așteptăm cu sufletul la gură apropierea lor, să ne ținem respirația în așteptarea aceluiași moment. Faptul că noi știm ceea ce urmează să se întâmple nu face decât se genereze un suspans cu atât mai puternic în cazul filmului. Așteptăm fiecare dintre acele momente cu un suspans dublat, dorind să le observăm, să le trăim.

Pe tot parcursul filmului, spectatorul așteaptă să vadă cum va arăta următorul peisaj, următorul petec de natură, următorul personaj. Iar astfel, prin generarea stărilor din punct de vedere strict vizual, "previzibilitatea literară" a poveștii devine un amanunt demn de trecut cu vederea, evocarea lui devenind aproape trivială. O contrapondere în viața reală ar fi situația imaginară în care un om se află în mijlocul savanei, fiind înconjurat de răgetul din ce în ce mai apropiat al leilor și de ochii lor sclipind în întuneric. Omul respectiv știe că este înconjurat de lei, însă tocmai această conștientizare îl face cu atât mai temător, cu atât mai încordat. Dacă un alt om, aflat lângă el, ar reliefa "previzibilitatea" situației afirmând "Vor veni leii!", această afirmație ar fi redundantă, dacă nu de-a dreptul stupidă. Imaginea ochilor sclipitori ascunși în umbră și conștientizarea fluxului logic al acțiunii face ca tensiunea personajului să fie cu atât mai accentuată. La fel se întâmplă și în cazul lui "Avatar". Previzibilitatea ar putea fi condamnată în cazul în care filmul ar fi fost unul bidimensional, însă aici simpla noastră prezență, generată prin imaginea tridimensională, face ca evoluția naturală a acțiunii să

devină un șir de evenimente și de trăiri așteptate.

Chiar dacă ar fi să privim filmul dintr-o perspectivă bidimensională (lucru aproape de neconceput), tot am rămâne surprinși în fața unor imagini de o frumusețe de necontestat. Fiecare cadru este conceput pentru a scoate în evidență o cromatică superbă. Mediul creat este o combinație sublimă între "feerile" pictate ale perioadelor medievale și contrastele de un dezechilibru deosebit de plastic ale tablourilor



suprerealiste. Jocul între lumină și umbră (în special în secvențele de noapte) creează o stare specifică basmelor, a poveștilor, lucru demn de menționat ținând cont de faptul că filmul este un Science-Fiction. Nu mai este nevoie să menționez frumusețea peisajelor sau a personajelor generate pe calculator din simplul motiv că nu mai există nici un dubiu asupra faptului că această tehnologie, în "Avatar", a atins o nouă treaptă a perfecțiunii. Nu mai există iluzia prezenței acestor elemente. Ele sunt pur și simplu prezente, mai prezente aproape decât personajele reale, în carne și oase. Iar experiența 3D spulberă cu atât mai

mult sentimentul falsului, al irealului, resimțit în toate celelalte filme ce se folosesc de această tehnică.

Însă, în plan general, nu aspectul tehnologic al filmului este semnificativ. Ci felul în care, pe planul estetic, al imaginilor, reușește să redefinească povestea cinematografică, readucând-o pe drumul specific celei de-a șaptea arte. Povestea devine o experiență vizuală, abstractă și metaforică în sensul în care ea nu mai poate fi definită, din acest punct, prin cuvinte sau prin termenii cu care

am fost obișnuiți în tot acest timp. "Avatar", atât ca film cât și ca experiență, definește o nouă modalitate prin care vom privi imaginile de acum încolo, introducând noțiuni ca "perspectivă", "masă", "proporție", "distanță" dându-le însă o valoare nemaîntâlnită pînă acum pe plan artistic. Odată cu perfecționarea acestei "căi de acces" în lumea imaginilor, numită "3D", (perfecțiune scoasă în evidență deja de "Avatar") spectatorul va țînji în continuare după acea stare de "prezență", de "participare".



După cum am afirmat în repetate rânduri, Mircea Tiberian nu este doar unul dintre muzicienii de jazz emblematici ai României, ci și unul capabil să se exprime cu indubitabilă înzestrare în planul ideilor, prin cuvânt. I-am citit și recenzat, cu sinceră empatie, frumosul volum intitulat Cartea de muzică / Tracus Arte, București, 2008, apărut (cum se zicea altădată) prin osârdia inimosului promotor cultural Gavril Țărmure și a editorului Ioan Cristescu. Mai de curând, în săptămânalul Dilema veche (an VII, nr.315 / 25 feb. 2010), Tiberian a semnat o luare de atitudine, sub formă de epistolă adresată scriitorului Marius Chivu (la rândul său, un spirit sensibil la splendorile jazzului, gen muzical căruia revista condusă de Andrei Pleșu îi dedicase câteva pagini speciale într'un număr anterior). Fidel tradiției pe care o cultiv deja de două decenii la secțiunea Jazz Context a revistei Steaua, încerc să salvardez pe acest colț de hârtie meditații jazzologice semnificative apărute în spațiul gândirii românești contemporane. E drept, profit uneori de spiritul de toleranță fără de care această muzică (la fel ca marea artă, în genere) n'ar fi de conceput, luându-i prin surprindere pe autori, atunci când le public opiniile fără a-i anunța în prealabil. Dar cred că păcatul mi se va ierta, în beneficiul răspândirii unor texte interesante și al elevării nivelului jazzologiei autohtone.

<Virgil Mihaiu>

D-le Marius Chivu, M-a surprins foarte plăcut inițiativa dvs. de a trata un subiect mai puțin *trendy* din punct de vedere cultural, așa cum e „starea jazzului” în România. Cred că tema nu a mai beneficiat în publicațiile culturale autohtone de un spațiu atât de extins și de atâtea puncte de vedere din vremea când revista *Secolul 20* dedica muzicii un întreg număr, acolo apărând și primele referiri la jazz, după o lungă perioadă de tăcere. Pentru amuzament, precizez că semnatarii de atunci erau compozitorul Mihail Andricu și celebrul (pentru generația noastră) critic/promotor Cornel Chiriac, iar numărul corespundea cu decesul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej. Dacă am hotărât să vă scriu nu este pentru a polemiza cu unii dintre semnatari, ci mai mult pentru a contura detalii despre care nu s-a prea vorbit în articolele din selecția

Câteva gânduri transpuse în scris (nu în muzică) de Mircea Tiberian



Dilemei vechi. Esența chestiunii, din păcate nesesizată decât de dvs., a fost menționată chiar în titlul argumentului: „Genul incert”. Incertitudinea, în cazul nostru, aflându-se în greutatea de a defini limitele domeniului, esența fenomenului, genurile sale și de a stabili criteriile de analiză valorică.

Voi încerca deci, cu modestele mele mijloace, să configurez câteva detalii muzicologice asupra cărora majoritatea cercetătorilor fenomenului se arată în general de acord.

1) În jazz, activitățile muzicienilor pe timpul performanței propriu-zise influențează decisiv structura

„obiectului muzical” (dacă acceptăm această sintagmă a lui Pierre Boulez). În limbaj mai simplu, situația se numește „improvizație muzicală”, un termen care a făcut foarte mult rău jazzului, când s-a pus problema acceptării sale în rândul genurilor culte. Deși actualmente, în sectorul muzicii *live*, cea mai mare parte din ce se aude este creat, spontan, în fața publicului, totuși, „lideri de opinie” și „ordonatorii de credite” aparțin rareori domeniului muzicii improvizate și, mult mai adesea, culturii muzicale „scrise”. Problema e că, deși aproape toți improvizatorii știu să scrie și să citească în alfabetul muzical, ceilalți utilizatori de muzică scrisă au dificultăți majore în a improviza. De aici suspiciunea cu care unii interpreți și compozitori privesc la improvizatorii muzicali, catalogați drept „urechiști”.

2) Ansamblurile bune de muzică improvizată solicită fiecărui participant un nivel tehnic și de informație, o responsabilitate și un grad de creativitate mult mai ridicate decât oricare dintre orchestrele obișnuite. Se propune un model „socio-profesional” cu totul nou și greu de definit pentru cei care nu au experiența directă a performanței jazzistice, în care fiecare actant devine când amiral, când mus.

3) Jazzul, cu precădere în segmentul său de origine afro-americană, se bazează pe explorarea și exploatarea intensivă a dimensiunii temporale a muzicii, în speță a ritmului. Pe acest teritoriu, aparatul critic de origine europeană e cvasi-inexistent, dar și gustul, intuiția celor care ascultă se dovedesc de multe ori incapabile să discearnă valoarea de impostură. În afară de celebrul swing, nu prea se cunoaște nimic referitor la bogăția situațiilor ritmice din muzica de jazz.

4) Încă din perioada jazzului timpuriu, muzicienii nu s-au sfiit să combine elemente muzicale dintre cele mai diverse: song-uri irlandeze cu armonii impresioniste, marșuri militare și lamento-uri africane, voodoo și voodoo. Africanul are o altă viziune asupra colajului, combinărilor și copyright-ului. Acest spirit „globalist” dezinhbit s-a păstrat până în zilele noastre, constituind un element de certă modernitate, mai greu digerabil pentru posesorii de mentalități euro-

centriste. Pe scara timpului, jazzul a parcurs într-un secol etape istorice pe care muzica cultă occidentală le-a traversat într-un mileniu. Un soi de postmodernism naiv domnea încă din anii '50 în lumea jazzului, unde spiritul jam-session-urilor impunea unui muzician de avangardă precum John Coltrane să se confrunte cu clasicul Ellington; închipuiți-vă o situație în care Schiller, Rilke și Celan s-ar strădui să scrie la același poem, cu tot nivelul de toleranță de care ar putea fi în stare. Situația s-a multiplicat pe scară largă în festivalurile mari sau în politica unor case de discuri, generând o oarecare beatitudine și multă confuzie în definirea stilurilor, a genurilor, până la urmă chiar a limitelor jazzului. S-a instalat un fel de împăciuitoare stilistic însoțit (din nefericire) aproape întotdeauna și de o diminuare a spiritului critic. Jazzul a devenit teritoriul unde totul este posibil. Aici își găsesc adăpost toți muzicienii și toate genurile greu de încadrat sau de promovat, de la teatrul instrumental la fanfarele balcanice, de la flamenco la new age. Și totuși, această toleranță, deschidere și lipsă de prejudecăți stilistice reprezintă în cele din urmă un mare avantaj pentru improvizatorii din jazzul contemporan.

Concluzia este că n-ar trebui să deplângem neapărat starea nedreaptă în care se află muzicianul improvizator de jazz și cei care își leagă oarecum activitatea de a lui. În fapt, el „plătește” în plan social fericirea de a se afla în plan muzical într-un teritoriu al incertitudinii unde, conform celor patru caracteristici enunțate mai sus, aportul său contează, unde nu e singur în demersurile sale, unde nu există granițe între genuri și prejudecăți de comportament sau ierarhii absurde între actanți, unde se poate exprima în voie și uneori este chiar ascultat, dacă nu spune lucruri fără noimă sau în afara contextului. Cu alte cuvinte, trăiește într-un soi de democrație artistică unde se bucură de flexibilitatea regulilor pe care el și cei din jurul său le-au stabilit sau descoperit.

În jazzul românesc lucrurile stau puțin altfel. Prin anii '80, pe vremea când Frank Zappa spunea despre jazz că n-a murit, dar *smells funny*, prietenul meu, pianistul Ion Baci Jr.,

remarca în stilul său hâtru de moldovean naturalizat în Suedia: „Jazzul românesc nici nu s-a născut încă și e deja în declin”. Fenomenul jazz ca formă de artă de sine stătătoare a apărut la noi târziu, într-o atmosferă ostilă, în plin regim dictatorial, iar atunci când ar fi putut profita de libertățile de după căderea Zidului Berlinului a început criza muzicală mondială – mutarea centrului de atenție înspre domeniul vizual. A urmat apoi colapsul industriei de profil (mă refer la vânzările de muzică) și, colac peste pupăză, recesiunea economică.

Totuși, pe lângă neajunsurile politico-economice, starea jazzului primește la noi un colorit specific, ce bate în violet și e generat, printre altele, de situația învățământului în domeniul muzical, de rigiditatea, prejudecățile și mercantilismul unora dintre funcționarii instituțiilor culturale, de lacunele legislative din domeniul sponsorizării și al drepturilor de autor, de izolarea cultural-economică a României de până acum câțiva ani (jazzul ca artă de echipă a avut și continuă să aibă mult de suferit la noi din cauza componenței aproape exclusiv românești a grupurilor). Dar cel mai puternic generator de turbulență culturală din România este agresiunea imbecilității și a prostului gust din mass media. Cine se mai gândește să acorde spațiu muzicii de jazz într-o mass media intrată în turbionul paranghelioanelor și cancanurilor de tot felul?

Dar să nu credeți că propun capitularea în fața acestui tăvălug implacabil; din postura de coordonator al unei secții de jazz la nivel universitar, această atitudine ar fi cel puțin nepotrivită. Remarc și avertizez doar că fericirea muzicală a jazzman-ului de la noi are șanse de a fi sensibil diminuată de pe urma contactului cu aromele culturale locale.

N-aș vrea să închei înainte de a răspunde totuși unor chestiuni care au apărut în grupajul coordonat de dvs. și care privesc direct activitatea mea. Vă întrebați în articolul argument dacă școala românească de jazz produce muzicieni și unde sunt aceștia. Din fericire, răspunsul îl aflați câteva rânduri mai jos, în articolul dlui Cătălin Toader, pe care îl citez: „Sigur, există nume destul de

importante de care ne putem agăța în orice tentativă de evaluare artistică: Arthur Balogh, Cătălin Milea, Luiza Zan, Lucian Ban, Sorin Romanescu, Teodora Enache, Eddie Neumann, Maria Răducanu, Horia Crisovan, Vlad Popescu, Vlaicu Golcea, Tavi Scurtu”. Mai mult de jumătate dintre cei menționați au avut sau au legătură cu secția de jazz a Universității de Muzică din București. Dacă luați în considerare faptul că până nu demult se repartiza uneori secției de jazz un singur loc pe an cu plata de la buget, consider că bilanțul a fost destul de pozitiv. Mihai Godoroja deplânge faptul că învățământul jazzistic românesc nu a dat „mari nume”. Totuși, în lista dlui Toader (la care aș mai putea adăuga și eu câțiva muzicieni precum Cristian Soleanu, Pedro Negrescu, Marta Hristea, Emil Bâzga, Florin Răducanu, Cătălin Răsvan, Alexandru Simu sau George Dumitriu) se află principalele figuri ale jazzului autohton apărute după '90. Deși mi-ar plăcea să fiu cumva implicat în apariția unui megastar, îi aduc aminte lui Mihai că producția mondială de „mari nume” ale jazzului a început să scadă după 1970, iar prin '85-'90 aparițiile de acest tip s-au redus la zero nu numai în jazz, dar și în rock sau în muzica contemporană, fiind înlocuite de așa-numitele „vedete”.

Lui Florian Lungu, care scrie că nu se poate trăi din jazz în România și prin aceasta contrazice cumva competențele pe care învățământul nostru de specialitate le promite, i-aș da cel mai elocvent contraexemplu: e vorba de persoana domniei sale, a cărei activitate se concentrează exclusiv asupra acestei arte, de mai bine de patru decenii.

În final, vă rog să-mi permiteți o altă mică observație: pentru o imagine mai clară a stării jazz-ului poate că ar fi fost nimerit să fi putut citi, pe lângă articolele criticilor, promotorilor și managerilor, și opiniile unor artiști practicanți ai genului. Prin această scrisoare, mă fac, într-o oarecare măsură, și purtătorul de cuvânt al acestor muzicieni.

<Mircea Tiberian este muzician și conferențiar universitar la Universitatea Națională de Muzică București>



caricatura
HORIA CRIȘAN

