

Fondatori: George Bacovia, Grigore Tabacaru (1925)

ateneu

www.ateneu.info
ateneubc@gmail.com

Revistă
de cultură

Nr. 5
(513)

• Revistă editată de Consiliul Județean Bacău • Anul 49 (serie nouă) • mai 2012 • 3,00 lei •



• Năstasă Forțu •

Carmen ISTRATE MURARIU

Năstasă Forțu: Călător în sine însuși

pagina 2

Adrian JICU

Caragiale după Marta. Jocuri cu două oglinzi

pagina 3

Natașa MAXIM

Anaïs Nin sau chermesa simțurilor

pagina 4

Proză de Ioan Florin STANCIU

Simple coincidențe

pagina 10

Ion GĂNGUȚ

Natura și sursele comicului personajelor din comediile lui I. L. Caragiale

paginile 12 - 13

Gheorghe IORGA

O lectură mitopoetică: ultimul sonet al lui Mallarmé

paginile 18 - 19

Năstasă Forțu: Călător în sine însuși

Este a doua expoziție ridicată pe simeze, într-un timp destul de scurt, semnată de Năstasă Forțu. Acest lucru nu poate decât să-l recomande ca un artist prolific, cu o activitate care, are la bază o serioasă documentare în muzeele importante din Europa cât și lecturarea unor cărți de specialitate. Dar, mai ales, a studiat Biblia (sau Cuvântul lui Dumnezeu), cartea de căpătâi a creștinătății. Și, nu tocmai întâmplător, este și președintele unei Fundații de Artă cu numele „Sfântului Evanghelist Luca”- fondatorul iconografiei creștine. Iar titlul expoziției „Apocalipsa” poartă într-însă toată amprenta personalității ilustrând, dacă mai era nevoie, calitatea de om și artist.

Expoziția lui Năstasă Forțu complexă și tulburătoare, impresionează nu atât prin titlul acesteia ci mai ales prin numărul mare de lucrări cât și prin dimensiunea acestora. Pictura lui e o proiecție cromatică a forțelor interioare ce deschid confluența revelațiilor religioase. El are capacitatea, curajul, de a comunica prin culoare schimbarea, dezvoltarea lui Ioan din Noul Testament. Narațiunea plastică, despre ceea ce a fost, este, ori va fi, o realizează nu cu patimă, ci cu înțeleaptă cântărire. Există în creația artistului o forță de expresie originală, structuri compoziționale irevocabile, echilibrate care, evocă cuvinte de răsănit din Biblie, a căror semnificație se încadrează în temă. Pictură cu gesturi evlavioase, ca un act de plângere, de compasiune și discreție, dându-i pânzelor suferința, fără a o

risipi aiurea. Redă tremurul sufletului omenesc într-un grotesc autentic, elaborat cu grijă care, amintesc de gravurile lui Albrecht Durer din renumitele serii Apocalipsa, Patimile, cu titluri asemănătoare, Adam și Eva pe table de saș, Cavalerul, Moartea și Diavolul, Fiara și altele. Sub influența scrierilor cu caracter apocaliptic, imaginile sunt menite să amintească zilnic credincioșilor, pedepsele ce-i așteaptă pe păcătoși. În Le livre de bonnes moeurs (Carte de moralitate) scrisă de Jacques Le Grant în 1338, care a constituit subiectul multor dispute de-a lungul vremii sub alte aspecte, într-una dintre imaginile care ilustrează cartea, diavolul se află în spatele unei tinere femei acoperită doar cu o pelerină roșie (care înseamnă putere, seducție, strălucire, foc și singe), simbol fundamental al principiului vital. Cam în aceeași perioadă, Dante Alighieri descrie infernul ca o metamorfoză monstruoasă. Ceea ce vreau să subliniez este faptul că nimic nu-i nou sub soare, preocuparea pentru suflet a oricărui creștin, cu atât mai mult a unui om de artă, îl conduce pe căi îndepărtate, dincolo de voința și natura sa. Fără păcat și rău, fără încercarea libertății, a liberului arbitru, nu poate exista liniște, pace, armonie ci doar în condițiile depășirii limitelor, prin cunoaștere și experiență se poate atinge o stare superioară. Numai suferințele și prefacerile spirituale îl luminează pe om în toată profunzimea firii sale. De aici și pictura pentru Năstasă Forțu e

un destin, e un „risc pe cont propriu” cum însuși a declarat. Frământător al culorii, purtând povara unor obsesii spirituale, se absolvă de orice păcat prin răscumpărarea actului creației, realizat cu smerenie și modestie dar și cu o temerară încredere și hotărâre. Credința lui este lumina după care se ghidează, este componenta caracteristică a operei care, și-a definit, în timp, o viziune cromatică proprie despre om și lume, despre viață și apocalipsa anunțată. Ritualul lucrului din atelier în ceas de taină, a nenumăratelor ipostaze ale ființei este un adevărat ceremonial de eliberare. Tablourile sunt mărturisiri, adânci tăceri transferate spațiului pictural, ca o discretă incursiune în lumea nevăzută. Imaginativ, sincer, supus meditațiilor și interpretărilor plastice, artistul Năstasă Forțu utilizează gama caldă a culorilor, cu predilecție ocru, reflex al unei gândiri calme și liniștite asupra lucrurilor. Credința lui în puterea cuvintelor înscrise în Biblie demonstrează o delicată pricepere între sensibil și reali-



• Năstasă Forțu - Portretul spart

tate, între livresc și spontanul moderat. E destul de evident spre ce sferă a trăirii se îndreaptă artistul, (sunt urmări firești ale pătimirilor și păcatelor existenței), dar e modul său, personal, de a dezvolta în sine o anume puritate și nevinovăție.

Așa încât, noi vom rămâne în zona medie a sufletului, la suprafața propriei ființe de unde, vom contempla înălțările sau adâncimile spirituale ale semnatului expoziției, în timp ce, Apocalipsa mai poate întârzia.
Carmen ISTRATE MURARIU

Cum vorbim, cum scriem

Istorie și limbă, în Basarabia

Despre felul cum se vorbește în provincia din stânga Prutului s-a scris mult, chiar prea mult, dacă luăm în seamă inutilitatea unei discuții. Nu poate fi invocată niciun motiv din sfera bunului-simț care să aperse așa-zisa limbă moldovenească, iar dacă cineva o face, este limpede că are interese de ordin politic și nu științific. Au mai fost situații de negare a unui adevăr istoric, dar acesta era fie insuficient reliefat, fie cuprindea elemente vulnerabile. În cazul „limbii moldovenești” însă, lucrurile stau cu totul altfel. Avem în față o realitate pe care doar răuvoitorii încearcă să o mistifice, iar când o fac, se aleg cu replici și demonstrații de logică ale celor de pe stânga ori de pe dreapta Prutului. „Da, dar vedeți dv. – spunea Vitalie Josanu, un ziarist pursânge, tânăr și bine informat –, cei de la Consiliul Europei nu aud protestele noastre și iau de bună descrierea făcută «limbii moldovenești» de către Vasile Stati” (Tg.-Neamț, 12 mai 2012, Simpozionul Internațional „200 de ani de la răpirea Basarabiei de către Imperiul Rus și consecințele ei asupra istoriei românilor”).

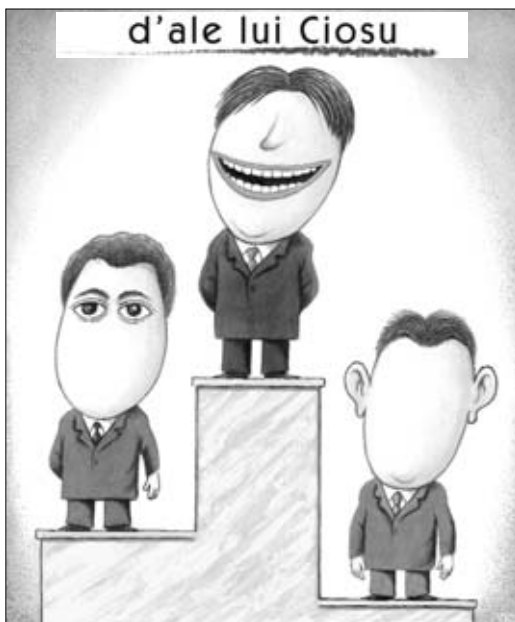
Dar nu numai articolele sau luările de poziție ale intelectualilor (profesori, cercetători, istorici) au stat în calea extinderii opiniei că în Republica Moldova se folosește o limbă străină de limba română, ci și aparițiile editoriale. Una dintre acestea aparține regretatului Ion Nuță, care în 2007 ne amintește ce înseamnă adevărata „Limbă și cultură românească în Basarabia”, după ce anterior făcuse cunoscute impresiile „despre acel oribil *Dicționar moldovenesc-românesc*” din 2003 (în „Monitorul de Bacău”, 2004-2005). Cu o solidă pregătire filologică, în speță din

domeniul dialectologiei, coautor al atlaselor lingvistice destinate Moldovei și Bucovinei, Ion Nuță este categoric: „Datele lingvistice și istorice nu ne oferă argumente pentru a încadra familiile moldovenești de la vest de Prut într-o limbă, iar graiurile de pe teritoriul Republicii Moldova într-o altă limbă” (p. 97). Cel mult se poate vorbi de o suită de arhaisme, unele dintre cele desprinse din vechile gramatici românești: *dreapta* – *scriere* („ortografie”), *măncătorie* („sufragerie”), *apă* – *născător* („hidrogen”), *multurtec* („plural”), *lăbiuți* („ghilimele”), *nasnic* („nazal”), *loghituri* („accent”) etc.

„Sute de ani, românii au fost cel puțin indirect stăpâniți de turci: niciodată însă în curgea veacurilor turcii nu au pus în discuție limba și naționalitatea română” (Mihai Eminescu, în „Timpul”, iunie 1878). La 2012, același Vasile Stati continuă să-i împartă pe contemporanii săi în raport cu „Soimul păcii și ciorii unioniști”, iar „Literatura și arta” (nr. 3480/ 10 mai 2012) plânge „răstignirea Basarabiei” la 1812, dar îndeamnă la vigilență și curaj.

Și tot 200 de ani s-au scurs de la apariția la Buda a *Istoriei pentru începutul românilor în Dachia*, de Petru Maior, cu addenda „Pentru începutul limbii românești”. Este cea dintâi lucrare de istorie românească tipărită, care promovează originea limbii române în latina populară. Am câștigat recunoașterea unui drept – vorbim o limbă romanică –, dar am pierdut „Elveția românească” (O. Ghibu). Istoria are grijă să nu dea nimic de valoare fără a-și lua un preț înzecit.

Ioan DĂNILĂ



Retipărit la nouă ani de la prima ediție, volumul Martei Petreu, *Filosofia lui Caragiale*, Iași, POLIROM, 2012, propune o serie de eseuri a căror principală calitate este diversitatea. Ele acoperă zone diferite în gândirea lui Caragiale, mergând de la opera literară, la publicistică și, mai ales, la corespondență, devenită sursă de prim rang pentru a înțelegerea netrunchiată a concepției despre viață și despre artă a lui nenea Iancu.

După cum mărturisea în *Cuvântul înainte la prima ediție*, abordarea filosofiei lui Caragiale se face pornind de la prezumția că „minte ce mai luminată pe care a avut-o vreodată cultura română nu putea să fi rămas străină de filosofie.”, cu precizarea că „filosofia” este înțeleasă nu ca o construcție de sistem, ci ca „o reflecție generală, chiar dacă fulgurantă, asupra celor ce sunt, o căutare de sensuri, nu o posesiune de certitudini.” (p. 11) Altfel spus, Marta Petreu nu scrie despre filozofia lui Caragiale, ci despre filo-sofia lui, despre iubirea de înțelepciune a dramaturgului.

Spiritismul hașdeian și lecția de șorma a lui Gherea

Pentru definirea filosofiei lui Caragiale, Marta Petreu evocă o dublă călătorie: colaborator al ziarului „Epoca”, dramaturgul se duce în vara lui 1897 la Câmpina, „pentru că, mare degustător de oameni și de situații, voia să consume un vânat mare și rar, o delicată de talia lui Hasdeu.” (p. 50) Când teoriile spiritiste ale aceluia erau la apogeu, iar noaptea se apropia amenințător, Caragiale o șterge spre gară, poposind la Ploiești. A doua lecție de filosofie o primește de la Gherea, pe care îl găsește în bufetul pe care îl deținea. Din feleile tăiate din vițelul servit clienților care se înghesuiau să prindă o porție, el deduce, printr-o ironie superbă, că: „Pulpa de vițel reprezintă natura, lucrul în sine; cuțitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru.” (p. 52), plasticizându-și remarcabil concepția despre lume.

Filo-sofia lui Caragiale

Pornind de la o certă frustrare a lui Caragiale („Eu ieșeam filosof, să nu crezi că spun mofturi! Filosof: asta era nacafaua mea, nu negustor!”), Marta Petreu vorbește despre o teorie a cunoașterii și despre „gnoseologia cunoașterii”. Pentru Caragiale, consideră ea, cunoașterea înseamnă reflectare. De aici, se ajunge la concluzia unei „spectaculoase și surprinzător de frumoase monadologii caragaliene, care ne arată că prozatorului i-au lipsit nu viziunea filosofică și capacitatea teoretică, ci numai și numai limbajul tehnic, conceptual, pe care îl presupune în general gândirea teoretică, în mod sectar filosofic.” (p. 115) „Câteva păreri” este un articol esențial pentru înțelegerea gândirii lui Caragiale, unde se prefigurează atât teoria gnoseologică a bobului de rouă și a constiinței-oglinzi, ci și ontologia sa.

Mai interesantă se dovedește „filosofia socio-politică” a lui Caragiale. Acesta distinge între neam (popor) și stat, considerând ca neamurile sunt mai durabile. Concepția sa, crede Marta Petreu, este „reactivă”, adică legată de anumite împrejurări din evoluția României, Caragiale neavând vocație de teoretician.



Anti-Maiorescu

În schimb, Marta Petreu exagerază când consideră că „...filosofia istoriei, culturii, societății, politicii și artei la Caragiale este marcată, din temelii, de teoria maioresciană, general junimistă de fapt, a formelor fără fond.” (p. 144) Demonstrația, făcută prin invocarea unor mărturii ale lui George Panu (discutabile, știută fiind rachiuna pe care le-a purtat-o acesta junimiștilor), este însă subredă. A supralicita influența maioresciană înseamnă a anula gândirea lui Caragiale, ceea ce nu poate fi acceptat în cazul unui autor pentru care independența de gândire conta.

În mod tendențios, întrebarea lui Maiorescu, „Va avea România un viitor?”, este „nepotrivită”. Mie mi se pare că ea era chiar necesară în epocă, iar lui Maiorescu îi servește în argumentație. Atacul împotriva teoreticianului junimist continuă, Marta Petreu folosându-i exemple aduse în ilustrarea teoriei formei fără fond: „După aceste ilustrări (dintre care unele sunt îndoelnice), autorul dă și un exemplu important din domeniul politic: «avem chiar o constituțiune», spune el, destul de necugetat de altfel, căci și înaintea Constituției din 1866 au existat în Principate reglementări juridice globale care au împlinit rolul pe care urma să îl joace Constituția în noile împrejurări istorice ale României.” (p. 149) De ce „necugetat”? Și de ce autoarea scoate din context sintagma lui? Maiorescu citise istorie și știa câte ceva despre ce va fi fost înainte de 1866. Sensul înșiruirii de forme fără fond era cu totul altul, iar Marta Petreu știe foarte bine lucrul acesta.

Stranie este și următoarea nuanță: „El spune, în fapt, că avem «forme» europene, adică modalități europene de a organiza domeniul de viață socială, dar cu avem respectiva viață sau realitate socială, care să fie organizată, nu avem «materie» europeană pentru aceste forme. *Forme fără fond* înseamnă de fapt *forme europene fără fond european*, adică *forme europene aduse la noi și împerecheate cu fondul românesc, autohton.*” (p. 149) Toată vorbăria asta sofistă, în care cuvântul „european” apare de șase ori în două fraze, o fi politically correctness, însă e străină de spiritul afirmației maioresciene. Să nu uităm un lucru elementar: mentorul junimist privea

lucrurile din perspectivă filosofică, nu politică, referindu-se la categorii, nu la contextul politic.

A pune așa-zisele neajunsuri ale teoriei maioresciene pe seama tinereții autorului mi se pare o altă strategie neconvingătoare în scrisul Martei Petreu: „Demersul lui, tatonant și lipsit de acuratețe (să nu uităm că Maiorescu era un tânăr de numai 28 de ani și că scria un simplu articol polemic!), atinge însă măcar din când în când și domeniul socio-politic.” (p. 150) Maiorescu nu scria un simplu articol (ce-o fi însemnând „simplu” nu știu), ci unul esențial pentru „Junimea” și, cum se va dovedi rapid, pentru evoluția societății românești. El căuta, într-adevăr, „remedii”, însă nu de felul celor la care se gândeste Marta Petreu: „Practic, teoreticianul cere să se ajungă și la noi la *forme [europene] cu fond [european]*.” (p. 151) În realitate, formele (fie ele și „europene”, cum ține morții? să sublinieze autoarea) ajuseseră deja la noi (procesul era inevitabil), însă nu găsiseră fondul potrivit. Maiorescu nu respingea aceste forme, ci doar exagerările care se petreceau în societatea românească și lipsa discernământului în acceptarea lor. De aceea, el militează pentru formele cele necesare fondului nostru.

Înapoi la Caragiale

După această răfuială cu Maiorescu, Marta Petreu revine la Caragiale. Redevenind egală cu sine, ea dovedește capacitatea de a formula judecăți pertinente. Spirit fin, capabil de disocieri, Marta Petreu distinge locul lui Caragiale în contextul epocii, considerându-i contribuțiile de „culoare stilistică, nu de idei”. Pe linia Lovinescu, Zeletin, Patapievic, ea reia teoria elitelor și atribuie liberalilor meritele în legitimarea tănărului stat român. Totuși, o precizare se impune. Caragiale nu anulează, prin gândirea sa, „legitimătatea statului român”, ci doar deplânge lipsa unei societăți care să îl fi generat organic.

Discutând broșura 1907. *Din primăvară până-n toamnă*, Marta Petreu reintră în grila ideologizată, considerând că principala cauză a răscoalei o reprezintă intersectarea a două mari probleme sociale nerezolvate: problema țărănească și problema evreiască. Ea crede că „soluția problemei evreiești ar fi constat în încetățenirea masivă a evreilor, și în primul rând și în primul rând a tuturor evreilor născuți în România.” (p. 169) Discuția alunecă apoi spre naționalism, cu trimitere la Hasdeu, președintele societății „Românismul”: „Caragiale era așadar la curent cu naționalismul hașdeian și chiar îi fusese victimă. Dar, și fără acesta, mediul românesc îi oferea destule surse de inspirație pentru naționalism ca patologie socială.” (p. 184) De aici până la legionarism nu mai e decât un pas, Petreu văzând în „românii verzi” satirizați de Caragiale „protolegionarii lui Codreanu”. (p. 186) Urmează trimiteri la Eliade și Noica, la Vulcănescu și Cioran, iar nenea Iancu devine (și el?) un simplu pretext pentru discuții străine de gândirea sa și de intențiile sale artistice. Nu știu dacă I. L. Caragiale era la curent cu legionarismul, însă e limpede că el critica „Rromânia” și „rromânismul”, nu România și românismul.

Adrian JICU
jicquadrian@yahoo.com



Caragiale după Marta. Jocuri cu două oglinzi

Gândirea estetică a lui Caragiale

În contextul în care un Nicolae Manolescu contestă meritele de teoretician literar ale lui Caragiale, studiul despre estetica lui Caragiale este bine-venit. Autorul *Momentelor* „a avut o conștiință estetică deplină” (p. 192), vorbind despre artă din interiorul ei, întrucât „știe și ce este, și cum se face ea.” Se dovedește, din nou, că, odată abandonat terenul ideologicizant, Marta Petreu e capabilă de interpretări echilibrate. Reluând discuția despre importanța talentului sau despre ritmul natural, ea delimitează în concepția lui Caragiale o estetică a creației, o estetică a receptării și o sociologie a receptării. Ele pot fi subsumate unei convingeri, dobândită pe calea experienței, că „...stilul bun e totdeauna cu exprimarea cea mai scurtă.”, idee care îl apropie de „scrisul scurt” al lui Creangă. De aceea, Marta Petreu vorbește, pe bună dreptate, despre „o estetică a conciziei”, definitorie pentru un autor dramatic cu o certă vocație a clasicului.

Afirmația potrivit căreia „Caragiale a avut filosofia locului și-a vremii sale” (p. 209) s-ar cuveni însă nuanțată, în sensul că influența junimistă a fost completată cu o gândire personală, impusă de experiența proprie și de structura temperamentală a scriitorului. Studiul despre filosofia lui Caragiale se încheie ușor protocronist, dar în esență corect, prin afirmația că analiza operii caragaliene „pune în evidență existența unor motive de filosofie și gândire românească, la el *in nuce*, la cei de după el în formă dezvoltată și matură”.

Oglinzile lui Caragiale

Partea cea mai consistentă a cărții de față rămâne, în opinia mea, nu cea despre filosofia/gândirea lui Caragiale, ci finalul: *Scrisorile unui „opioman” daco-român, Teze neterminate și Portret în oglinzi*. În ciuda fragmentarismului inevitabil, aceste glose conturează o imagine relevantă a gândirii lui Caragiale. Acesta este inclus în categoria opiomanilor, fiind, aioma lui Alecsandri, un friguros, un însetat de plăcerile confortului domestic. Vizitând casa de la Weimer, dramaturgul deplânge întunericul odăii de lucru a lui Goethe, explicând de ce acesta a cerut, pe patul de moarte, mai multă lumină. În exil, Caragiale caută iaurt, scriindu-i lui Zarifopol în acest sens. Gherea îl consideră singurul „supraom” de la noi. Fixându-i, din frânturi dominantele, Marta Petreu încheagă un tablou coerent: „După inteligentă, calitatea cea mai izbitoare a operei lui este, pentru mine, absența oricăru proiect mesianic sau utopic de schimbare a omului și a lumii.” (p. 231)

Oglinzile lui Caragiale sunt oglinzile Martei Petreu. Cartea este scrisă, în fapt, la patru mâini. Putem decela aici două Marta Petreu. Una ideologizantă, care îl transformă pe Caragiale într-un pretext pentru un discurs corect politic, și alta liberă, care scrie despre Caragiale, doar pentru Caragiale. Și o face bine, cu o remarcabilă putere interpretativă, probând rafinament analitic. Evident, dintre aceste două oglinzi o prefer pe ultima.

Puțin cunoscută la noi, Anaïs Nin a fost revendicată de mișcarea feministă din anii '70 din Statele Unite; deservicile aduse de încartiruirea în granițele strâmte și misogine ale literaturii așa-zis feministe riscă să le cunoască nu doar diarista franceză, ci orice interpret al textelor sale. Dacă sexualitatea e văzută la D.H. Lawrence ca o cale de autocunoaștere, de ce nu s-ar aplica aceeași unitate de măsură și în cazul scriitoarei franceze? E drept, nu prea are ea noțiunea sacrului, iar imaginația capătă o altă dimensiune.

Jurnalul unei nevroze

Confidentul suprem, „pânțele”, „opiul” lui Anaïs Nin, din 1914 până în ziua morții, jurnalul ei poate șoca puritanii prin relațiile descrise în amănunțime cu Henry Miller, cu psihanalistii Otto Rank și Rene Allendy, prin răzbunarea aleasă față de „tatăl castrator”, Joaquin Nin, care o abandonase în copilărie. Ediția necenzurată a jurnalelor arată măsura în care intelectualitatea anilor '30, cu Antonin Artaud, June Miller, Rebeca West, frații de Vilmorin, astrologia, ezoterismul, psihanaliza, jazzul, lesbianismul au influențat scrisul și devenirea unei fete cu o imaginație bogată și greu de încadrat într-un anumit tipar psihologic sau estetic. Suprarealistă, după propriile mărturisiri, trăind cu impresia că cercurile frecventate își pun amprenta asupra scrisului sau a receptării, se dezvăluie la relectură, o simbolistă, o romantică prin exaltarea individualității, a fantasmelor ce-i invadează viața, o neptuniană dacă-l luăm pe Jung reper.

Intrăm în lumea unei scriitoare pentru care „visul e singura realitate”, conștientă de inadaptația ei: „Nu mă voi adapta la lume. Eu sunt adaptată la mine însămi. Eu vreau extaz (...) sunt nevrotică - trăiesc în lumea mea”. Verbiajul, mintea sculptoare, discuțiile profunde despre Gide și Proust, sunt consecința unei beții trupesti fie cu Henry Miller, fie cu June. Feminitatea, cu toate sentimentele și așteptările ei, este o terra incognita pentru bărbați, dacă-l excludem pe *femininul* și feministul, D.H. Lawrence, sursa de inspirație, modelul scriitoarei în literatură și în viață, structura psihică a scriitorului englez și relația cu Frieda constituind calapodul la care-și raporta relațiile.

Incest, Henry și June, Focul dezvăluie o relație Stăpân-Sclav, cu Henry Miller, americanul irațional, superficial, extrovertit, în rolul celui supus farmecului aristocrației europene. Tigările *Sultane*, parfumurile, catifeaua, micul dejun luat în pat, taxiurile îi mențineau scriitoarei sentimentul apartenenței la sângele albastru. Oroarea pentru tot ce este comun, banal, vulgar, îl observă și la tatăl ei, artist, om fin, dotat cu un excesiv simț al mirosului, cu o pasiune înăscută pentru parfumuri și rafinate, un om „zeiesc și feminin, seducător și fin, dur și blând”.

Despre bărbați feminini

Ce poate șoca la scriitoarea franceză este maniera de a-și învinge posesivitatea și gelozia, iubind mai mulți bărbați în diverse moduri: pe Henry Miller - erotic, pe Hugh - sprijinul ei material - frater, la Antonin Artaud admiră inteligenta, imaginația, față de Allendy are o afecțiune filială, care trece rapid pe plan erotic și de care se plictisește, cu June și Ana Maria își dezvăluie latura masculină, creatoare, devenind un Pygmalion al formelor invitate din condeiul și imaginația ei.

Natașa MAXIM

Anaïs Nin sau chermesa simțurilor

Spirit (psih)analitic, observatoare fină, lupa lui Anaïs Nin a înregistrat etrange-ul, tot ceea ce iese din norme și atrage prin neobișnuit, a surprins gestul, trăsătura, esența, punând pecetea asupra personajului, formulând sentința ca un judecător necrutător; instalarea în categoria bărbaților cu psihic feminin a doctorului Allendy, care nu a luat o pisică acasă deoarece nu-și putea asuma răspunderea creșterii ei, arată cum un mare psihanalist poate rămâne în posteritate și ca un *bărbat feminin*.

Opiu

Unul dintre cele mai reușite portrete este al actorului și scriitorului Antonin Artaud, „le plus malade de tous les surrealistes”, „fratele” în imagini și stiluri, „decadentul lasciv”, zdrobit de opiu, cu gura înnegrită de laudanum, cu ochii halucinanți, cu trăsăturile „brăzdate de durere”, care lasă impresia de nerv, de pasiune și violentă, de nebulie: „Oamenii cred că sunt demenți”. Spațiul interior, trecerea de la ochii nebuni la camera ca o celulă cenușie, goală, de închizitor, reflectă un Artaud ce respiră imaginație, magie, spiritualitate, revoltă, pasiune: „Pleoapele cad în alb, un gest încet al cărnii, și te întreb unde-i sunt ochii. El, omul care a inventat noi dimensiuni ale sentimentelor, gândurilor, limbajului. Ochii albaștri de langoare, negri de durere, de revoltă.”

Principala modalitate de mărturisire a intențiilor este privirea; poate din acest motiv, scriitoarea este atrasă de ochii „faustici” ai lui Henry Miller, de ochii halucinanți ai lui Artaud, sau de ochii mari, întunecați, arzători ai lui Otto Rank. Cum privirea poate într-o clipă să spună totul sau să nege totul, în ochi a văzut calea către sufletul lui Rank. „Pasiunea pentru Rank e ca un narcotic. Să trăiești numai pentru clipele narcotizante ale vieții”, discipolul lui Freud oferindu-i „o viață întunecată, carnală” de coborâre în profunzime, în instinctual, în cavernos.

Labilă, instabilă, perfect conștientă la un moment dat că Rank e culminarea vieții ei afective: „că după el voi fi trăit tot ce vreau să trăiesc, voi fi avut tot ce vreau de la dragoste”, un alt moment aduce sfășierea cortinei, destrămarea visului, trezirea la realitate, detronarea idolului când descoperă eul cotidian al doctorului, un pic răsuflat. Vrea opiu, vrea să se îmbete până la inconștiență, are senzația fiziologică de amar, de speranțe înșelate. Nevoia de miraculos, foamea de imaginație și de idoli, au dus-o la crearea unor fantome ce devin pentru organism echivalentul substanțelor artificiale pentru senzații: „Cum carnea atingând carnea generează un parfum iar fricțiunea cuvântului doar durere și divizare”.

Analizându-l pe Stendhal, J-P Richard declara dragostea o manie, în care îndrăgostitul, pornind de la un obiect real, printr-o serie de demersuri care amintesc de obiceiurile nebuliei, edifică o lume de

fantome. Imaginația îl cufundă pe îndrăgostit într-o lume de realități ce se modelează după propriile dorințe. Obsesia, pasiunea pentru Rank, foamea fizică de apropiere, carnalitate și tăcere, senzația pierderii de sine, întunericul, intensitatea fără comuniune, fără tandrețe nu o încadrează în categoria nimfomanelor, ci o femeie îndrăgostită (laurentiană?) pentru care doar obiectul iubirii se schimbă, însă intensitatea sentimentelor rămâne aceeași. Subiectul este esențial în ecuație, nu obiectul.

Avort suprarealist sau suprarealismul avortului

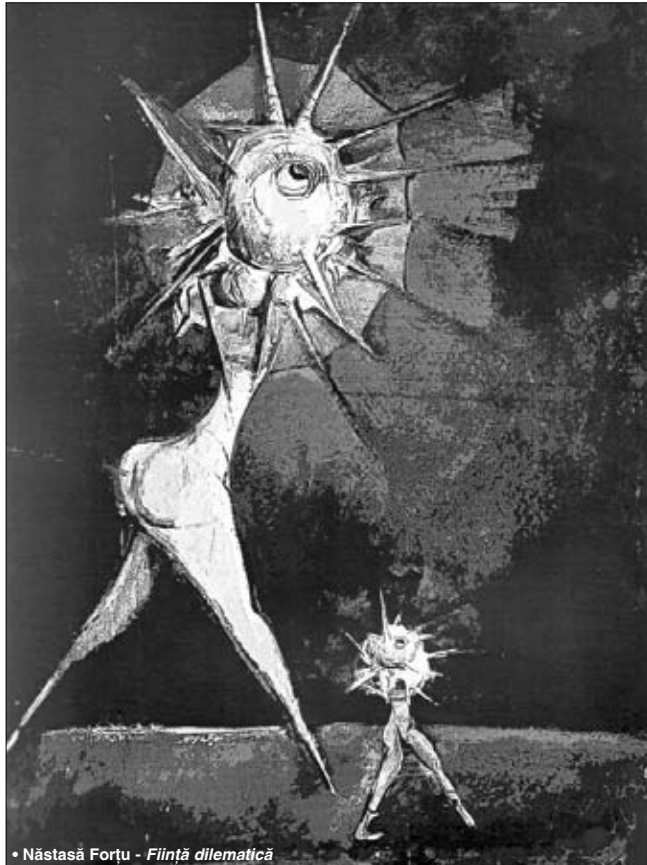
Scena avortului, cenzurată inițial, redă într-o manieră cât se poate de (supra)realistă mirosul de eter, percepția sfredelitului, senzațiile fizice de epuizare: trosnitul oaselor „am închis ochii atât de strâns încât am văzut fulgere și văluri de roșu și violet”, senzația de explozie a timpului, mușcarea buzelor și sângele tâșnind, picioarele grele ca niște coloane de marmură, bratele tremurânde, negru, albastru. Instrumente care lucesc. În urechi, cuțite. Gheață. Liniște. Asistențele suspendate de tavan, tușă de tablou suprarealist. Capete atârâte în locul becurilor se apropiau și se depărtau. Senzația ochilor ieșiți din orbite, sânge și durere. Lumina care o soarbe în spațiu, „senzația unui cuțit care taie-n carne”. Lipsă de aer. Alunecare. Eliberare. Eliberare spirituală. După avort cad într-o transă mistică. Ziua senină, cerul albastru, o încredințează că Dumnezeu i-a iertat păcatul.

Între crucifix și stilou

O confesiune cu un ochi către cititor luat drept complice, „știți”, „vedeți”, o narcisistă plină de logica emoției care a considerat jurnalul principala formă de impunere în literatură și de exorcizare a demonilor.

Fobiile, frica de boală, de sălbăticie, de nebulie, de melancolie, teama lui Henry de sărăcie sunt aduse în lumină și disecate la rece. Ajunge la saturație cu ireponsabilul Henry Miller, artistul egoist absorbit de propria lume, cu „femininul” dr. Allendy, cu idolul căzut Joaquin Nin, sau cu stăpânul lumii materiale Hugh Guiler, părăsindu-i în 1934, pentru a pleca în Statele Unite cu *bunul* dr. Rank, singurul bărbat cu care s-a simțit egală în aspirații. Utopie?

Asemănată (!)moral „sartreusei”, considerată când nimfomană, când o mare intelectuală după calapodul lui Proust sau Gide, Anaïs Nin este o scriitoare în trend, ce se pliază momentului în care trăiește, epoca interbelică a psihanalizei și autenticității gidiene. Cele trei jurnale apărute la Editura „Humanitas”, nu se adresează unor cenzozi închiștați și mediocri; (est)etica lui „Dumnezeu a murit”, deci orice este permis, poate fi apreciată de mintile deschise, lipsite de prejudecăți, care văd dincolo de discursul fără perdea, dincolo de cinism sau de invazia fantasmelor și complexelor freudiene, un copil al psihanalizei care încearcă prin artă și medicină să-și vindece boala. Este de dorit? Unii critici ar fi vrut-o mai „intelectuală”, preocupată de conceptele înalte ale literaturii. Însă ce-ar mai fi rămas din Anaïs Nin fără imaginația lunară din legende nordice, fără astrologie, fără obsesii și exaltare? O avantajează imaginea Sfintei Tereza a literaturii în căutarea sacrului, lăsând deoparte crucifixul, pentru stilou și caietul violet.



• Năstasă Fortu - Fliță dilematică

După ce Tudor Cățineanu identifică mai multe ipostaze ale echilibrului, în universul poetic eminescian, își continuă prima parte a lucrării „Echilibrul și dezagregarea” cu referințe la „stilul” și „armonia” acestei creații poetice. El păstrează credința că formele spațiale, vizibile, au ca proprietate simetria, pe când forțele temporale, invizibile, au ca proprietate echilibrul. Iar armonia există atâta timp cât există un acord între formele exterioare și forțele interne, deci între simetrie și echilibru.

În ce privește stilul lui Eminescu, Tudor Cățineanu, plecând de la controversele privind încadrarea poetului, ia în calcul stilul clasic și stilul romantic, ambele privite în două înțelesuri de bază, respectiv unul istoric și altul paradigmatic. Reține sensul paradigmatic (supra-istoric) al celor două stiluri și le asumă ca invarianți culturali, care coexistă dialectic, precum „apoloniciul” și „dionisiacul” din teoria lui Nietzsche. Astfel că, în perspectivă istorică, Eminescu, deși clasic, rămâne și romantic, iar în înțeles paradigmatic, asocieria celor două stiluri oferă un model exemplar în ordinea culturii.

De ce este Eminescu model exemplar? Mai întâi întrucât este *desăvârșit* în genul său. Apoi, întrucât se manifestă ca un geniu, adică nu creează după reguli prestabilite, ci odată cu noutatea operei sale aduce și reguli noi, pe care alții trebuie să le respecte. În al treilea rând, modelul exemplar, deși este universal, rămâne unic. În sfârșit, în al patrulea rând, modelul exemplar și stilul cu care se asociază sunt ușor de recunoscut.

Ideea este că, deși la nivel abstract Eminescu satisface condițiile unei creații armonioase, la nivel concret, constată Tudor Cățineanu, chestiunea armoniei eminesciene a cunoscut o varietate de interpretări. Într-o abordare sistematică, referințele sunt făcute la Ion Negoitescu, Edgar Papu, D. Caracostea, Titus Bărbulescu, George Călinescu, Tudor Vianu și Ioana M. Petrescu. Iar analiza se încheie cu mai multe elemente concludive, dintre care rețin următoarea observație a autorului: „Din perspectiva ipotezei noastre de lucru, **echilibrul și armonia**, care nu sunt date, ci la care se ajunge – prin prelucrarea variantelor în număr variabil – sunt o formă de apărare față de dezechilibrul care vine din cel puțin trei direcții: din **contextul** proximal al vieții (biografia poetului), din propriul său **sine** și, mai ales, din de-necuprinsul Lumii, al **Existenței**” (p. 59).

În capitolul următor, intitulat „Diapazon axiologic”, universitarul clujean, plecând de la convingerea că orice efort reflexiv pe plan filosofic antrenează conștiința în întregul ei, în care intră atât subconștientul cât și inconștientul. Aceasta înseamnă că „**Raționalul** cel mai categorial este secundat ca de o umbră fecundă de a-raționalul **emoțional**” (p. 60) și că „O poezie este **expresia** unei reacții afectiv-emoționale în raport cu Lumea, cu configurațiile (figurile) sau entitățile ei” (p. 60). Astfel, Tudor Cățineanu ridică problema relației dintre judecata de existență și judecata de valoare în creația poetică eminesciană și conchide că „Atitudinea fundamentală care susține **armonia** (și formele echilibrului), în universul poetic eminescian, este **iubirea**” (p. 61). Iubirea și prietenia, exprimate sintetic prin ceea ce Tudor Vianu a numit „dor nemărginit”, un dor implicat de finit, dar care parcurge și transfinitul. De unde derivă concluzia: „Să conchidem, la sfârșitul acestui **diapazon axiologic**, că **iubirea și prietenia** – ca și alte atitudini emoționale, moral-estetică – sunt ope-

Ștefan MUNTEANU

Tudor Cățineanu despre antinomia eminesciană (II)

rabile pe **finit**, pe toate și oricare formă (configurație) finită. La Eminescu, ele nu sunt transferabile în transfinitul (respectiv în «infinitul»), așa cum se întâmplă cu **iubirea** în religia și teologia creștină, sau cu **prietenia** în viziunea lui Noica. Operațional (și transferabil) pe toate cele trei registre ontologice – finit, transfinitul, infinit – este la Eminescu doar **dorul**” (p. 65).

Prima parte a cărții lui Tudor Cățineanu se încheie cu un capitol plin de speculații privind viața și opera poetului-cugetător. Titlul capitolului este „Non-echilibre. Dezechilibrul” și propune o valorizare a opiniilor formulate de medicii Ion Nica, Ovidiu Vuia și Alexandru Olaru. Sintetizând poziția lui Ion Nica, filosoful clujean notează: „În forma ei cea mai simplă, ipoteza lui Ion Nica poate fi formulată astfel: încă din copilărie, Eminescu era o ființă **echilibrată** – un copil sănătos sau o «haimana sănătoasă» cum spune George Călinescu – și păstrează din familie doar o **predispoziție** numită «labilitate psihică». Mai păstrează și «originalitatea», căci toți Eminovicii – începând cu părinții – erau originali în felul lor și aceasta este – ca să spunem așa – «asimetria» din interiorul «simetriei»...Dar acest echilibru original și original a fost supus **gradual și constant** unor factori de periclitate a echilibrului” (p. 68). Acești factori sunt grupați în trei categorii, respectiv traumatisme somato-fiziologice, noxele în sens restrâns și traumatismele psihice. Potrivit opiniei medicului Ion Nica, împărtășită de Tudor Cățineanu, aceste trei categorii de factori au acționat

progresiv conducând la dezechilibrul lui Eminescu, manifestat ca psihoză, nu ca nevroză. Întrucât nu obțin nici un câștig, în chestiunea care o urmăresc, nu mai insist asupra acestei analize. Rețin doar concluzia acestui capitol formulată de către Tudor Cățineanu: „Dacă reluăm acum termenul «noxă» folosit de doctorul Ion Nica și îl **generalizăm**, putem conchide că **echilibrul** original al ființei lui Eminescu a fost supus **gradual și constant** la noxele **somato-fiziologice** (traumatismele), la noxele **clasice** (cafeaua, tutunul și, numai după prima criză, și alcoolul), la noxele **psicho-morale** (toate conflictele ținând de poziția «luptătorului» fără concesii), la noxa **morală**, ținând de imposibilitatea casei (neputința de a face «casă comună» cu Veronica Micle, absența unei case proprii, vânzarea casei copilăriei de la Ipotești), în sfârșit, la noxa **metafizică** legată de experimentarea obstinată a infinitului, în mediul căruia, principial, nu este cu puțință nici o **casă**, nici un fel de **a fi acasă**” (78).

Partea a doua a cărții, intitulată „Cercul problematic și dezagregarea” începe cu capitolul „Metaforă și concept”, capitol care debutează cu o observație care merită să fie reținută: „Este o diferență între a-l considera pe Eminescu **filosof** și a-l reconsidera, în integralitatea operei, din **punct de vedere** filosofic. Dacă poezia conține și o filozofie **implicită** (latentă) **publicistică** și mai ales **manuscrisele** o dovedesc și **explicit**, deși fragmentar și discontinuu” (p. 82). Pornind de la această diferențiere, Tudor Cățineanu

încearcă să-și definească poziția proprie față de această problemă. Ne atenționează, mai întâi, asupra pericolului de a activa dihotomia sintagmelor «filosoful poet» și «poetul filosof» prin abordarea operei lui Eminescu din perspectivă filosofică. „Or, dacă spui – cum s-a spus despre Nietzsche, dar într-un fel și despre Lucian Blaga – că **cineva** este cel mai mare filosof între poeți și cel mai mare poet între filosofi, se poate trage concluzia că acel **cineva** nu a fost nici poet autentic, nici filosof cu adevărat. Or, Eminescu a fost poet; dar a fost și filosof?” (pp. 82 – 83). Am ajuns astfel în miezul problemei.

Pentru a răspunde la această problemă, Tudor Cățineanu caută mai întâi o „soluție de principiu”, apelând la câștigurile conceptuale aduse de filosofia culturii și de axiologie, unde aflăm că adevărul și frumosul – ca și celelalte valori – „nu sunt nici **reductibile** una la alta, și nici **deductibile** una din alta” (p. 83). Însă, întrucât valorile comunică într-un „spatiu axiologic X”, ele sunt „**truductibile**”. „Dacă afirmăm despre valori că nu sunt nici reductibile și nici deductibile, dar sunt **truductibile**, subînțelegem că fiecare o traduce pe oricare, în expresie proprie: conceptul va traduce metafora în mod **conceptual**, iar metafora va traduce conceptul în chip **metaforic**. Această reciprocă **truductibilitate** semnaleză articularea oricărei **forme de expresie** – a oricărei «discurs» în sens larg – pe două planuri: **explicit și implicit**” (p. 84).

Aplicând această „soluție de principiu” la cazul Eminescu, autorul constată că „în poezia eminesciană – în ansamblul ei, ca și în anumite cristalizări exemplare, de relief – există o **filozofie implicită**, care poate fi tradusă sau exprimată conceptual” (p. 84). Sunt amintite, ca exemplu, concepte filosofice precum „Ființa” și „Neființa”, folosite în spațiul poetic. Și mai observă Tudor Cățineanu și prezența explicită a conceptelor filosofice în opera poetului. „Evoluția poeziei eminesciene spre **non-decorativ** face acest transfer mai transparent. Apoi, publicistica și manuscrisele, mai ales, adevăresc interesul profund al lui Eminescu pentru **temele** (problemele) filosofiei și pentru limbajul conceptual” (p. 84).

După aceste observații judicioase universitarul clujean se raportează la un pericol care în realitate nu există. Acela că ar putea fi cineva angajat să vadă în Eminescu un filosof atotcuprinzător și sistematic. Ceea ce nu este cazul. Din câte știu eu nici un exeget serios nu și-a propus așa ceva. În plus, nici Eminescu nu s-ar fi multumit să fie numai poet ori numai filosof. Cu toate acestea, universitarul clujean ne atenționează: „Dar, încercarea de a-l scoate pe Eminescu filosof atotcuprinzător sau sistematic este zadarnică în punctul ei de plecare” (pp. 84-85). Și aceasta nu este totul! Mai departe Tudor Cățineanu vine cu un sofism ridicol: „Dacă Platon are dreptate când afirmă că Filosofia începe după 40 ani, ne amintim că Eminescu a murit – cum am zis, cu un coeficient de aproximație deliberată – la vârsta la care mor poeții, la 39 de ani, deci în pragul filosofiei” (p. 85).

Pentru că știu că eminescologia își are legile ei, care-i guvernează devenirea, nu numai că refuz să intru în panică, dar voi continua lectura cărții. Și abia aștept să află dacă Eminescu, pe lângă faptul că a fost poet, a fost și filosof, în ciuda faptului că a „deliberat” să moară „în pragul filosofiei”, după ce la 24 de ani traducea din „Critica rațiunii pure”.

(va urma)



• Nastasa Fortu - *Dezvălire*

Solomon Marcus

Răni deschise

Apărut la Editura „Spandugino” (București, 2011), volumul *Răni deschise* propune cititorilor un fascinant excurs prin știință, cultură și viață. Un Solomon Marcus la fel de interesant cum îl știam din unele cărți anterioare, însă mai umanizat, mai plecat asupra unor probleme de interes general și, cu precădere, asupra mersului școlii românești. Dacă știința este marea sa pasiune, școala se dovedește, aici, o preocupare constantă.

De altfel, structura cărții induce această permanentă grijă față de evoluția școlii și, implicit, a tinerilor pe care ea îi (de)formează. Cele patru mari secțiuni (*Articole, Conferințe, Interviu și Întâlniri cu oameni ai școlii*) constituie tot atâtea pledoarii pentru nevoia de cunoaștere. Așa cum îl numește chiar Domnia Sa, acesta este un volum de reacții, de atitudine față de problemele pe care le-a întâlnit de-a lungul unei activități întinse pe mai bine de 60 de ani. De pe poziția unui om care a copilărit în anii '30, a prins Cel de-al Doilea Război Mondial, a făcut studii universitare în primii ani ai comunismului și a ajuns să trăiască veșnicile reforme ale capitalismului postdecembrișt, Solomon Marcus poate privi fără mânie în umbră, pentru a oferi cititorilor o concepție despre viață care însumează experiențele personale cu revelațiile pe care descoperirile științifice i le-au oferit.

Din acest motiv, opiniile lui Solomon Marcus privitoare la multele probleme ale sistemului educațional și ale cercetării românești se transformă într-un autoportret al savantului la apogeul activității, ajuns într-un punct din care poate scruta (evident critic) mersul lumii în care trăiește. La cei 86 de ani, autorul nu și-a pierdut nimic din curiozitatea atât de necesară unui intelectual autentic, gândește lucid și fără prejudecăți, face planuri de viitor, muncește cu pasiune și luptă cu timpul.

Orizontul tematic al celor 1244 de pagini din acest volum este extrem de divers, dovadă din disponibilitate receptivă uluitoare. Opiniile despre știință, cercetare, artă, literatură, istorie, viață, școală etc. se integrează firesc în armătura unui volum-armonic, definitiv pentru concepția sa. Din interviurile, articolele și conferințele sale se pot desprinde constantele unei gândiri avangardiste, care țintește dincolo de marginile cunoașterii. Respingând conformismul, Solomon Marcus pledează pentru nevoia de învățare și cunoaștere, pentru complementaritatea științei și a artei, pentru onestitatea intelectuală și umană, pentru deschidere față de nou etc. Simptomatic este, spre exemplu, opinia sa despre Internet, în care nu vede un pericol, ci o revoluție, o extraordinară șansă de a comunica rapid și de a cunoaște ceea ce se întâmplă în lumea întreagă.

Fidel ideii necesității jocului în educație și cercetare, Solomon Marcus realizează în *Răni deschise* un specta-

col extraordinar. Aproape orice pagină, aproape orice idee (chiar dacă unele se repetă) este citabilă, putând deveni tot atâtea îndemnuri sau modele profesionale și existențiale. Însă dincolo de sărbătoarea spiritului pe care ne-o oferă autorul se ascunde tristețea celui care își face datoria de a vorbi despre rănilor lumii chiar dacă (aproape) nimeni nu (mai) ascultă...

Adrian JICU

Leonard Ancuța

Iubirea e amintirea unui viol

Leonard Ancuța face parte din categoria autorilor care pun totul pe tavă de la început. Din câte aflăm, volumul *Iubirea e amintirea unui viol*, apărut la Editura „Herg Benet”, este și prima „culegere” de poeme a Domniei Sale. Într-adevăr, odată cu parcurgerea textelor, realizezi adevărul cuvintelor ce aparțin lui Mihail Vakulovski, aflate pe coperta a patra: „Citindu-l pe Leonard Ancuța te gândești că ai în față un poet care chiar scrie cum gândește”. Interesantă e maniera în care, în multe cazuri, exercițiul gândirii e potențat de o continuitate și fascinantă recuperare a capacităților senzoriale în funcție de criterii existențiale.

Mijloacele de exprimare sunt din cele mai variate, majoritatea compunând masca unui eu liric autoestropiat. Versul autorului se zbate cu vehemență, reclamă caducitatea trăirii, țintind de fapt către zonele abisale ale rostirii. Volumul e inteligent împărțit în cinci capitole, ale căror titluri anticipă intențiile semantice: „azinoapte am făcut dragoste cu toate femeile din lume”, „viața e un sindrom cu transmitere sexuală”, „liga poezilor extraordinari”, „postulatele iubirii pure”, „iubirea este amintirea unui viol”. Capitolul cu rol de exitus corespunde fericit cu „poemul viol”, cu rol de intro. Încă de aici ai convingerea că nu asिști la o farsă: totul „se joacă” cu claritate în fața ta, cuvântul redescoperindu-și forța dinții, provocând evenimentul: „... fac notă discordantă cu experimentele acestei lumi/ cel mai mare lagăr/ sunt în afara porților și iau prizonieri cu privirea/ pe toți cei care încearcă să iasă -/ cu un gest de lehamite/ eliberez majoritatea păstrează doar/ pe aceia care-mi lasă din prețuire/ semne pe piele/ .../ nu spun/ nu gândesc/ există o execuție în fiecare cuvânt/ și e măiastră” („poemul viol”). Iubirea e mai degrabă o stație terminus, un spațiu dinspre care autorul regrasează voit într-o pseudo-călătorie postinițiată. Poezia lui Leonard Ancuța nu e neapărat postmodernă deși împrumută din când în când din artificile și maniera curentului. Apoi, la o primă lectură poezia sa ar putea da impresia că se află în căutarea „pozei”; nici pe departe – autorul nu e un teribilist, chiar dacă lexicul la care apelează nu e întotdeauna cuminte. E o poezie caldă, o poezie cu multe „salonane de primire”:

„azinoapte am făcut dragoste cu toate femeile din lume./ și a fost ca și cum m-aș fi tăiat cu lama iar sângele meu s-a scurs în toate fântânile” („azinoapte am făcut dragoste cu toate femeile din lume”). Iubirea este de fapt o multi-dimensiune, o neîntreruptă-căutare, singura unde există libertatea de a te gândi și de a te simți netrucat. Uneori, femeia are mâinile crescute în aer, cu o piele ce pâlpâie stins, cu o ardere înnegrită, marcând intervalul – „frumusețea care ne desparte”; de altfel, „mi-am zis: ce frumoase pot fi femeile care pleacă/ cât de frumoase atunci/ când renunță/ cât de frumoase”. Iubirea rămâne sentimentul total, cea care „se împuținează în fiecare zi și am ajuns s-o duc rău/ nu mai am serviciu nu mai am casă/ sunt mai ușor cu câteva nume de oameni de străzi”, cea care acaparează și macină până la dezintegrarea fizică „am pierdut toate viețile pe care mi le doream/ dragostea e un stol imens de corbi înfometaji peste un câmp de bălăie” („am slăbit maria”). Alteori, are fața unui joc sumbru, precum în „Iubik”: „Într-o dimineață ai făcut patul în câteva secunde/ de parcă ai fi folosit o formulă secretă a cubului rubik/ apoi ai ieșit din casă și n-ai mai venit// .../ știu că vor veni tot felul de iubiri închipuite/ aș putea să le torn puțin parfum în suflul amăgindu-mă că ești tu/ mințindu-mă că au maci între picioare/ cei mai frumoși maci/ dar nu există decât o singură femeie/ în stare să-mi învârtă inima/ precum un cub rubik”.

Dacă mi se va scuza barbaria, aș considera poezia lui Leonard Ancuța ca purtătoare a unui „panteism urban”, un discurs care admite parțial rosturile hidoase ale lumii iar pe de altă parte împărtășește frust câteva din posibilele definiții-aforism ale iubirii (sentiment întors): „iubirea e un forceps în mâna unui stomatolog”, „iubirea e un hamster cu sânge de cobră”, „iubirea e ziua lipsă din calendare”, „iubirea e un somn între două trenuri”.

Marius MANTA

Doina Postolachi

Poeme cu Moli

Tânăra Doina Postolachi, născută în Chișinău și trăind și scriind acum în București, scoate moliile de la periferiile literaturii române și le aduce în lumina reflectoarelor cu placheta de versuri *Poeme cu Moli* („Prometeu”, Chișinău, 2011), având un „Mic cuvânt înainte” de Ioan Groșan.

Primele poezii propun un sfârșit de lume cu moli. Acestea cresc („Sunt cât un șobolan? Sau cât un iepure? Sau cât un vultur?”), rod insașiabil spațiile familiare („hainele mele, călcăiele ciorapilor,/ haina de blană,/ blana de la cizmele de iarnă/ pozele de prin albume, mesajele în mail sau sms, primite, trimise sau care sunt la jumătate de drum”, „cei doi frați Jderi de pe perete, agățați de covor” etc.), după care se repetă asupra noastră („Mi-e frică de molia uriașă de sub balcoane./ Mi-ar mânca din ochi./ mi-ar mânca din

gânduri./ mi-ar mânca din tăcerea după care mă ascund/ ca după un zid din cărămizi din lână”), pentru ca, în cele din urmă, să înceapă să ne termine universul: „Corbi de Moli rod din norii/ moi, cu câlți de ploaie./ Și soarele e ros pe jumătate./ ca un ghem de lână de aur”.

Ceea ce pun în loc Vulturii de Moli, Corbi de Moli, Molia Uriașă este o lume a moliilor, nesfârșit asemănătoare cu aceea a oamenilor. Destule poezii o abordează din unghiuri diferite, o detaliază, recompunând un tablou bogat al acestora. Cu „Moli hoate și moli muncitoare./ Moli familiste și grupuri de burclaci./ Moli tinere și moli înțelepte.”, în care „Molia Nou-Venită/ este o străină și își va câștiga cu greu prietenia/ tuturor acestora” („Anturaj de Moli”), iar „Micuța Blondă – Molia Deșteaptă -/ va fi Licențiată/ în Paitoane” („Licența în Paiton de Iarnă”), cu Molie Dansatoare, Molie cu Peruci, Molie Arhitect, Molie Scenarist, Molie Sinucigașă, cu tristeți, idei, insomnii, beții, singurătăți, conștiință, rugăciune, delir de Molie, lume în care, desigur, nu lipsesc „Moliile Politice: de Dreapta și de Stânga Holului”: „Aderăm la Moliile băștinașe./ Măncătoare de zi sau de noapte?/ Alegem Partidul Liberal? Roadem orice, oricând, oricât?/ Sau Partidul Conservator?/ Roadem doar ce a mai fost/ ros înainte și nu ne atingem de nimic neros?/ Să ne gândim la copiii noștri./ Să ne gândim la Moliile Moliilor noastre./ Să ne amintim de abia-iesșele-din-ouă/ și să nu uităm de moliile-nenăscute-încă./ Să alegem să roadem chibzuit./ Să alegem cu înțelepciune./ să roadem corect.”

Ceea ce propune surzând auto-ta, este, întâi, în dragoste, o comparație stranie („Mă înspăimântă privirea asta a ta./ neagră, ca doi ochi de moli./ Și, mai ales, mă înspăimântă să simt/ cum roade lacom/ în pieptul meu, din pieptul meu” – „Privire de Molie”; „Mă înspăimântă tăcerea ta./ O simt cum roade/ în gândurile mele./ ca o moli./ Încă puțin și va găuri de tot/ și tăcerea mea, o aud cum roade./ Și te vei elibera, definitiv./ de mine, de tine./ ca o cămașă de măneca ei,/ ca o mănecă de manșetă./ ca o manșetă./ de îmbrățișare.” – „Tăcere de Molie”), apoi atenție la lecția moliilor, și aceasta asemănătoare cu a oamenilor: „Să învățăm de la moli să roadem în întuneric/ (să roadem întunericul)/ să învățăm de la moli să roadem pe ascuns/ (să roadem din cele ascunse)/ să învățăm de la moli să roadem ce este vechi...”

Observând instinctul liric sigur, care o face să-și încheie la timp cartea cu doar 44 de poezii, în ciuda posibilității și a posibilei tentații de a insista asupra moliilor ei (și de-acum și ale noastre), să mai spunem că alcătuiesc în ansamblu o apariție proaspătă, încântătoare. Mai mult, cu aceste *Poeme cu Moli*, tânăra basarabeană a „ros” tema moliilor în literatura română impecabil, memorabil. Dacă nu și definitiv.

Inteligentă și talentată, Nou-Venita Doina Postolachi „își vede cuminte, de treabă” („În timp ce moliile scriitori se rod între ele”) și chiar „ar putea lăsa/ în urma ei o primă stea”.

Doina CERNICA

gaură-n cer

C. D. ZELETIN



Canalul venețian

Între fereastra odăii mele de culcare și peretele de nord al vilei de vis-à-vis se întinde un spațiu lat de aproximativ cinci metri, exact lărgimea care ar îngădui alunecarea unei gondole, dacă suprafața n-ar fi împărțită în două, o jumătate mie și o jumătate vecinului, și dacă, bineînțeles, culoarul bifid ar fi un canal cu apă curgătoare. Despărțirea o asigură plasa de sârmă cu ochiuri, pe care, vara, urcă spinarea verde a unei specii de zorele cu floarea mică și roșie, de mărimea unghiei degetului mare al femeilor fine. N-am întâlnit-o decât la Tekirghiol, de unde i-am adus sămânța dificilă. Nasturii de foc hipnotic ai plantei agățătoare par ținta unor cuie bătute de răstignitori pe trupul verde și sănătos al tufei în discretă sângerare. I-am dat numele de *sângele eroului*, dar la rezezeală îi spun pur și simplu Tekirghiol, transformând numele floral în toponimul unde m-a fermecat întâia oară... Jumătatea cealaltă a intervalului dintre case e o fâșie de curte cimentuită, pe care nu prea trece nimeni. În fine, noaptea care estompează totul anulează împărțirea în două și oferă jumătățile ca pe o unitate contemplării mele de la fereastră.

Vita de vie împletește căpșorii bolții cerești. Hortensiile își etalează turgescența foșnitoare, iar dedesubt covorul frunzelor de toporași mărunțește în licăr rectitudinea razelor lunii când trece prin cele două acoperșuri de țigla solz. Ceea ce fac ei jos continuă sus frunzele lucitoare de buxus. Într-o confuzie a simțurilor, primăvara, toporașii reușesc să înflorească în umbra permanentă dintre ziduri, pe care o confundă cu umbra zebrată pe care o plimbă prin pădure grila rotitoare a soarelui în parcurgerea arborilor distanți. În adâncul geneticii lor, toporașii transplantați aici înflorească împinși de vis, amintindu-și lumina porționată a soarelui. Confuzia senzorială e mai ațătoare decât claritatea simțurilor. A înflori în umbră e un fel de a trăi simbolismul naturii ori a asculta chemarea amintirii.

Activând declicul imaginației, o ambiguitate similară îmi declanșează sub ochi ivirea unui canal venețian! Deturmarea aceasta îmi aduce aminte de un chip al Mântuitorului pictat de bătrânul meu prieten George Catargi, în care nedeslușitul orbitei porncea privitorului cum să-i vadă ochii: închiși ori deschiși, după voința de a-i vedea într-un fel sau altul. Portretul a fost achiziționat de Patriarhul Justinian.

Canalul poate exista, prin urmare, într-o dublă ipostază: cea a realității reale și cea a realității imaginate, a iluziei. Eu hotărâsc pe care din ele s-o activez și, în consecință, s-o trăiesc. Proiecția retinei pe scoarta cerebrală plâsmuiește combinații noi cu imagini vechi fără să contrazică legile naturii și existența posibilă: parcurg după voie claviatura metamorfelor și iată că aud clipecul frunzelor, iar fantezia așteaptă trecerea gondolei venețiene pe sub odgoanele viței mele de vie...

Canalul mă oferă levitației artelor sonore, poeziei înainte de toate. Siluirea mării să treacă prin canalele spre cetatea extinctă, Venetia, căreia răvnește să-i dea viața, rămâne temelia sonetului cu același nume al lui Mihai Eminescu, una din cele mai frumoase poezii ale literaturii universale, deși nu e decât prelucrarea modestului text, intitulat *Venedig*, al poetului german Cajetah Cerrî, scris în anul 1850, anul nașterii lui Eminescu, și a traducerii lui franceze de către August Platen, poetul german care a trăit exact cât Eminescu: 39 de ani; sunt relații numerice fixe ce amintesc apropierea de fixități, proprie sonetului... Dar Eminescu schimbă în sonetul său *Venetia* identitatea feminină a mării (neutrul *das Meer*, la Cerrî) cu *oceanul* (masculinul *Okéanos*), pentru ca trista dramă erotică să aibă termeni adecvați. Interventia poetului român, prin care schimbă genul eroului activ, s-a dovedit genială. Astfel, *Okéanos* avându-i de tată pe Uranos (Cerul) și de mamă pe Gee (Terra), stăpân al libertății totale, fie că este liniștit, fie că e turbat, se vede constrâns - tocmai el! - să intre prin canalele înguste spre a da viață miresei defuncte, Venetia. El acceptă restrângerea drastică a libertății lui definitorii, schimbând-o pe fixarea adusă cu sine de nuntă, destinul de mărunță și trecătoare ființă umană... Improprietatea și claustrofobia mirelei *Okéanos* sunt evidente în toate nenumăratele variante ale sonetului „*Venetia*”: *Oceanul a intrat pe lungi canale; Oceanul tânăr plânge prin canale; Oceanul-n tremur geme prin canale; mângâie cu jale, cu durere-adâncă; de zid se farmă; cu durere-amară etc.* Vîrînd s-o redea vieții pe mireasa moartă, el tremură prin canale, pentru ca, în varianta definitivă, jeliuirea să i se cristalizeze în endecasilabul *Okéanos se plânge pe canale*... Astfel, oceanul liber, care înconjură lumea, ajunge să fie înconjurat de chingile pământești ale canalelor unei lagune. Pecetluirea prin nuntă concomitentă cu eșuarea nunții îl condamnă la libertate inițială, la întoarcerea în eu... Tot o apocatastază.

Reflectând de la fereastra din care, noaptea, contempul canalul meu venețian, n-am putut să nu fac apropierea dintre cei doi nefericiți, Hyperion și Okéanos, și, pe de altă parte, să nu mă extaziez minunile aduse cu sine de actul traducerii: prefacerea, prelucrarea, reminiscența... Emblematic în această privință, sonetul *Venetia* al lui Eminescu ilustrează triumful prelucrării ca emancipare față de originalul învins.

poem în stil cărtărescu,
despre o fată pe care acesta
n-o cunoaște

te priveam
în timp ce scoteai bani de la bancomat
știi
că te priveșc
și ai ridicat ușor un picior
așa cum făceau actrițele
în filmele vechi
cînd erau sărutate
am simțit atunci
că te iubesc mult de tot
atîț de mult
încît galbenul înconjurător al băncii
se prefăcu
într-un imens soare
orbitor

deschid
ochii

sulițe de întunerice
se reped spre mine
gălăgioase
nu văd nimic
le simt doar înțepăturile negre

lumina apare mai tîrziu
ca un cerc foarte subțire

închid ochii

tavanul aruncă
lopeți de beznă
care îmi înfundă orbitele

sînt tot mai plin
și mai negru
mă întunec



• Năstasă Forțu - Autoportret

Florin
Hălăläunimic
despre holocaust

cînd merg în centru
parchez mașina
în spatele primăriei
acolo e cel mai sigur

dar e ciudat să vă vorbesc tocmai vouă
despre siguranță
celor care
ați pierdut totul

acum ați rămas o listă de nume
și totuși
sunetul muzicii
cătîrîndu-se
treaptă cu treaptă
ca iedera
pe zidurile caselor

arthur rubinstein
cîntă imperial
cu ochii închiși
concertul numărul cinci
al lui beethoven

refugii

naivi
căutăm mereu
o consolare în cîte ceva
fugim de noi
speriați
că adevărul
ne va schimonosi fața

delicatese

tablă de materii

brînzeturile franțuzești cu mușcegai
ca praful de pe cărțile vechi
pielea impregnată cu tuș
păstrat în sticleți mici
de parfum
ritmul liniștitor al pendulei
redingota și jobenul
pentru plimbarea de seară
ceasul de buzunar
bastonul cu monogramă
ochelarii
și așa mai aproape



Val
Mănescu

Reply la scena în care plîngi

Îți întind un paracetamol fără să te întreb ceva
și nu cred în lacrima ta
ca o scurgere radioactivă din tinele mele în mine
din rezervorul de romantism de pe you tube
Nici nu mai știu unde ești
dacă ești
dacă-ți mai place să desfaci nucile pline de iod
dacă mai vrei să-mi deschizi rucsacul din spate
și să-mi furi
Una din cărțile pe care-o credeam
rătăcită-ntrre litere
Cînd vei dori să mori
Dă-mi un email
să te șterg cu zeamă de lămîie din lista mea
de dorințe
Să-ți tai numele de pe rețeta de medicamente
Și să anunț ziua de casting
pentru următoarea iubire

Send cu te mai iubesc

el o căuta peste tot dar ea se ascundea
printre mesaje
resetează-te îi spunea neprihănită la plecare și
adio
și el o tot lua de la început cu iubirea aceea
fără de viitor
odată cu răsăritul soarelui
nu-i păsa că Timpul lui era mai puțin
câci avea în sfîrșit lucrurile pe care și le dorise
livada cu trandafiri roz
mașină americană
alee de piatră
casă cu acoperiș roșu în cruce
mobil cu minute nelimitate
birou cu leduri și boxe în stînga
scaun ergonomic
laptop și internet
în dreapta
Își făcuse în fața intrării chiar și un blog
fără de accesări pentru el așa
în timp ce trudea din zi în noapte
să-și cumpere lucrurile pe care
și le visase toată viața
lumea se împuțina în jurul lui
și ea nici nu-l mai suna la telefon
rămînea nimeni
dar cînd simțea că singurătatea
îl mușcă de jugulară
căuta în agendă și forma numere la întîmplare
pe cei care nu erau ocupați
sau pur și simplu nu-i răspundeau îi ștergea
dar simțea că nu se mai poate avînta
peste prăpastia
dintre el și viitor
parc-ar dori să plece pe altă planetă parcă nu
seară de seară găsea pe mess același text
resetează-te dacă vrei să mă meriți iubitele
resetează-te
și de atunci la fiecare răsărit e ca nou
fără gînduri și sentimente fără angoase și bucurii
ca pe you porn iubire fără iubire

tasta lui pentru reset e blocată la prima dragoste
ciinele
model de cosmos nemanipulabil

Voi fi omidă

trebuie să știți că eu m-am născut
cînd tristețea televizorului și mobilul nu existau.
n-am fost prea bun la reacția pe cord deschis
de fapt mai mult am chiuit
și nici acum nu-mi explic cum naiba
n-am rămas repetent

văd pînă la final filmele în care inundă durerea,
viața curge repede timpul lipește cearcăne
mimăm actingul
ajung să mă las cumpărat cu doar o cafea
iar cei care-mi seamănă nu se satură de luptă
sparg capete rup conveniențe și oase
mînjesc cu propriul sînge pereții gărilor
din care iubitele lor demult au plecat

dont stop looking nimeni nu iubește ca ei
e o întîmplare dacă-i vedeți prin parcuri
cu tricoul fostei iubiri la gît și cu ochii în lacrimi

oamenii nu sunt cifre, seamănă mai degrabă
cu literele de mină
sunt forme curbe
caligrafiate
literele tind să devină cuvinte
iar cuvintele povești despre oameni
care seamănă cu literele

în următoarea mea viață
am să repet greșile din viața asta
pour la bonne bouche
am să fumez din cînd în cînd am să mint
am să fug uneori de-acasă
am să-mi rod unghile
am să mă-nsoar cu o prietensă
fie frumoasă bogată și deșteaptă
și am s-o-nșel dacă îmbătrînesc
am să mă fac șofer arheologic bucătar
am să fiu atît de-al dracului de înțelept
încît am să mă plimb fluierînd pe Calea Victoriei
am să îndrăznesc să pun orice fel de întrebare
pîn-o să fac din nou laringită.

o vreme voi fi o omidă umedă și mută
dar cînd o să devin fluture o să mă ascund în beci
și-o să învăț să cînt la pian pe limba oamenilor

Meditație ieftină

pute hîrtia vetust a poem scris
sută la sută cu negru
de un poet decadent
un muritor care părea fără de moarte
ca un tanc ruginit ascuns în tufiș
nu l-a îmbătat nimeni
singur s-a otrăvit cu sînge pur de îngerioaică
asta da moarte lentă fără scăpare
ea îl iubea cînd era transparent
cînd era nimic cînd era vid
acum cînd însuși tîrziu se stinge nici nu contează
că o mie de kilometri pîn-la sufletul ei
în genunchi s-a tîrfit visînd la zona ei poplitee
la dedesuptul urechii de îngerioaică
la crevasa aceea dintre sîni
duhnește hîrtia atît de puternic a poem mort
ca toată istoria
încît departe pleacă la cules de înțelepciune
toți locuitorii planetei
să ia lumină
nici nu mai e cine chema ambulanța
cînd știrea zilei e că visătorii mor mai tineri

lumi anglo-saxone

Elena CIOBANU



O regină de diamant

Anul acesta, pe 2 iunie, se împlinesc 60 de ani de la
incoronarea Elisabetei II, regină a Marii Britanii și a unui
grup semnificativ de state reunite sub umbrela
Commonwealth-ului, formulă eficientă prin care fostul
imperiu continuă să-și mențină influența. Conform unei
tradiții instituite în timpul reginei Victoria, la împlinirea a 60
de ani de domnie (în loc de 75, câți ar fi tradițional necesari),
se sărbătorește jubileul de diamant. Evenimentul se pare că
va eclipsa jocurile olimpice programate la Londra în această
vară și care, vorba unui jurnalist britanic, nu vor însemna
pentru mulți dintre cetățenii metropolei decât cozi mai mari
și metrouri supraaglomerate. Adică disconfort. Plus „mon-
struosul” turn olimpic de oțel roșu construit lângă stadion, pe
care mulți îl detestă și pe care unii l-au poreclit deja o
„Godzilla a artei urbane”.

Sărbătoarea monarhiei britanice vine însă pe un fundal
extrem de favorabil. Sondajele recente de opinie arată că
mai mult de 80 la sută dintre englezi se declară în favoarea
monarhiei, lucru pe care analiștii îl explică în mare parte și
prin așa-zisul „Kate effect” (efectul Kate). Este vorba, evi-
dent, despre nimeni alta decât ducesa de Cambridge, soția
prințului William, devenită, prin căsătorie, una dintre cele
mai influente persoane din lume și creând valori semnifica-
tive în lumea modei prin aparițiile ei publice (de unde și sin-
tagma de mai sus). Nunta regală de anul trecut le-a reinviat
englezilor (și lumii întregi) pofta de o lume așezată în care,
ca în povești, prințul cel bun se însoară cu prințesa cea bună
și frumoasă și totul se termină cu „au trăit fericiți pînă la
adânci bătrîneți.”

Anul acesta îi vine rîndul reginei să se bucure de respec-
tul supușilor care își dau seama, acum mai mult decît
oricînd, că ea a contribuit la bunăstarea tuturor prin felul în
care a știut să le ofere „certitudine, continuitate și scop”.
Sunt valori pe termen lung pe care regina Elisabeta II le
reprezintă cu adevărat. Ea nu este un suveran iubit de
pompa sau de cheltuieli exagerate, în ciuda faptului că
englezii și-au făcut din ritualurile lor regale spectaculoase o
marcă turistică extrem de rentabilă. Pe ea o prind cel mai
bine știrile despre cum are grijă să stingă luminile prin palat
înainte de culcare, ca să nu se facă risipă, sau despre cum
îi place să cultive legume în grădina aceluiași palat.

Într-o fotografie dintr-un ziar englezesc, o văd cu o lopată
în mână, aruncînd pămînt la rădăcina unui pom proaspăt
plantat, nu știu cu ce ocazie. Are pe cap un batic și stă apla-
cată, fără să i se vadă fata, iar dacă nu ai ști din titlu că e
vorba de suverana Marii Britanii, ai putea ușor s-o confunzi
cu o bunicuță oarecare. Și, dacă stau bine să mă gîndesc,
această contaminare de imagine continuă inclusiv în
fotografiile în care apare, ca orice lady, cu mînuși și pălării
dintre cele mai rafinate. Te uiți la ea și vezi, dincolo de arti-
ficiile de imagine, o bătrînică aprigă, cu ochii pătrunzători și
lucizi, pentru care modestia, moderatia și discreția sunt prin-
cipii de viață și în fața căreia fandoselle și ușurătățile își
pierd orice farmec. Sigur, felul acesta de a fi nu i-a atras
întotdeauna simpatia publicului. Drama trăită de mult iubita
prietensă Diana, fată de care familia regală nu a părut să
manifeste prea mare înțelegere, a aruncat o umbră destul
de consistentă asupra reginei, cît și asupra prințului
Charles, a cărui căsătorie ulterioară cu Camilla Parker, în
2005, a făcut ca popularitatea monarhiei să scadă în mod
dramatic.

La cei 86 de ani ai săi însă, pe Elisabeta II o prinde foarte
bine imaginea cumpătării, mai ales în vremurile austere și
tulburi ale prezentului. Ea dă sentimentul că, dincolo de
crize economice, financiare, sociale, politice, ecologice și de
care or mai fi, există undeva un reper nedegradabil, un fel
de acasă unde te poți retrage cu încredere la un fel de căl-
dură traică unde o prezență severă, dar înțeleaptă și har-
nică, face ca lucrurile să-și regăsească sensul.

Desigur, weekend-ul prelungit de care se vor bucura
englezii între 2 și 5 iunie va avea parte de fastul convenit, în
ciuda recomandărilor casei regale de a se menține cheltu-
ielile la un minimum decent. Regina, costumată impecabil,
va conduce flotila de o mie de nave ce va defila pe Tamisa
în duminica de 3 iunie, în timp ce miile de oameni o vor acla-
ma, la fel cum, după recucerirea insulelor Falkland, membrii
parlamentului englez au aclamat-o pe Margaret Thatcher,
din al cărei memorabil discurs aleg, drept cea mai potrivită
încheiere, acest scurt fragment: „aceasta e ziua în care tre-
buie să lăsăm diferențele la o parte, să ne ținem capul sus
și să fim mândri că suntem britanici!”

Observator atent al mediului uman, I. L. Caragiale era înzestrat cu o capacitate rară, aceea de a descoperi comicul în unele aspecte ale realității pe care omul comun le-ar fi considerat sub regimul normalității. Vocația răsului se pare că s-a vestit chiar de la naștere. Într-un document descoperit relativ târziu, mama scriitorului mărturisea că nou-născutul, în loc să plângă cum fac aproape toți cei ca el, odată venit pe lume, a început să râdă. Un prieten al familiei (Paul Zarifopol) mărturisea că înclinația spre râs era un fenomen care caracteriza întreaga familie Caragiale: „Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația răsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental” (Paul Zarifopol, *Introducere în Opere*, vol. I, Ed. Cultura națională, Buc., 1930, p. XIX).

În cazul viziunii lui Caragiale se poate vorbi despre un comic enorm, dar transpunerea lui artistică poartă pecetea naturalității, a simțului măsurii, caracteristice în cel mai înalt grad dramaturgului: „Caricatural, dar exact verosimil – acesta-i semnul lui Caragiale” (*Ibidem*, p. XXVIII). Și, cum orice idee sau teorie despre comic privește direct sau indirect personajul comic, în cele ce urmează, ne propunem să întreprindem o succintă cercetare asupra comicului personajelor comediei caragiale. De bună seamă, vor fi atinse doar câteva coordonate ale problemei. Dintre numeroasele aspecte care ar alcătui comicul global, ca să-l numim astfel, vom avea în vedere mai mult pe cele ce se referă în mod direct la personajul comic, desigur factor esențial într-o comedie.

Caragiale a creat o galerie impresionantă de personaje comice. Niciodată însă nu va fi dat naștere unui personaj lipsit de logică interioară, unui personaj care să nu reprezinte precis ceea ce el numea „intențiuina” autorului. Discrepanța dintre *ce și cum* ar fi ilustrat lipsa de inteligență artistică. În cazul artistului adevărat, după cum spunea Marian Popa, „orice personaj literar se bazează pe o structură logică pe care în același timp o pune în evidență. Orice personaj este efectul punerii în termeni, al concretizării unui sistem de referințe, deci al unei intenționalități” (*Homo fictus*, E.L., Buc., 1968, p. 10).

Intenționând, la rândul nostru, o discuție despre natura și sursele comicului personajelor din comedii, trebuie să lamurim o altă problemă care ține de înseși genurile comediei. Este necesară o privire generală în această direcție pentru a stabili care sunt sursele comicului în cazul personajelor: propriul lor caracter, intriga, situațiile comice, limbajul? În *Dicționarul* său, Adrian Marino stabilea existența a trei tipuri de comedii: *comedia de intrigă*,

Ion GĂNGUȚ

Natura și sursele comicului personajelor din comediiile lui I. L. Caragiale



Caragiale, împreună cu Vlahuță și Delavrancea

comedia de caractere (a umorilor, în terminologie anglo-saxonă) care-și propune la origine să interiorizeze și să naturalizeze schematicismul măștilor *commediei dell'arte* și, în sfârșit, *comedia de moravuri*. Este foarte importantă remarcă autorului privind relația dintre cele trei tipuri: „Orice comedie participă într-o proporție oarecare la toate cele trei tipuri, neexistând niciodată în stare pură” (*Dicționar de idei literare*, I, Ed. „Eminescu”, Buc., 1973, p. 407). La aceste tipuri, Marian Popa adaugă *farsa* și *comedia de situații*. Esențială rămâne precizarea că o comedie valoroasă nu poate exista decât prin colaborarea tipurilor enumerate anterior, pentru că o comedie nu poate fi numai de situații sau numai de caractere. Relevantă în acest sens este observația făcută de N. Hartmann: „Trebuie precizat că nu s-ar putea realiza o comedie fără situații, fără modelarea particulară a caracterelor; caracterele creează situații, iar situațiile evidențiază caracterele. La rândul-le, moravurile generează situații comice” (apud Marian Popa, *Comicologia*, Ed. „Univers”, Buc., 1975, p. 428).

Cât privește statutul comediei lui Caragiale, se observă de la o primă privire faptul că nu sunt încadrabile în unul și numai unul dintre tipurile prezentate. Un tip mai cuprinzător pare să fie *comedia de moravuri*, deoarece moravurile constituie o preocupare permanentă a comediei. Cu toate acestea, moravurile n-ar apărea în afara personajelor cu caractere specifice, acționând în situații specifice. Am ținut la sublinierea ideii de interrelaționare a acestor tipuri pentru motivul că, în ce privește cercetarea noastră, interesează mai mult aspectele care privesc în mod direct personajele.

Ne vom referi, deci, mai ales la caracterele personajelor precizând totodată că nu le concepem ca fiind rupte de

celelalte aspecte, adică intriga sau situațiile comice etc. Referirea exclusivă la caractere ne-ar putea duce la ideea unei comedii exclusiv de caractere, or la Caragiale nu se poate vorbi de așa ceva. Comediile lui sunt în primul rând comedii de moravuri. Ele își subsumează aspecte, procedee ale celorlalte tipuri. E adevărat, uneori aceste procedee dețin un rol esențial în piesă. De pildă, *D'ale carnavalului* se servește foarte mult de procedeele specifice comediei de situații, comediei de intrigă sau farsei, ceea ce nu înseamnă că n-ar fi zugrăvite și moravurile.

Dacă până acum ne-am ocupat în special de natura comicului ajungând la concluzia că tipurile de comic trebuie privite nu separat, ci în relație unul cu altul, urmează să ne oprim în continuare mai mult la sursele comicului. Este unanim recunoscut faptul că nu poate exista comic în afara contrastului. În acest sens, Marian Popa făcea observația că „nu se cunosc definiții sau explicații ale situației comice care să nu amintească necesitatea contrastului” (*op.cit.*, p. 13). Contrastul poate exista la diferite niveluri: în caracterul personajului, între atitudinile a două personaje, între acțiuni, între situații etc. În acest fel, urmând tehnica contrastului, procedează și Caragiale. El pune pe Veta alături de Zița, pe Cațavencu alături de Farfuridi, pe Leonida alături de Efimita. Într-o formulare succintă, Ștefan Cazimir consideră că „în primul rând, comicul presupune un contrast între pretenții și realitate, între aparență și esență, care se dezvăluie fără știrea celui în cauză sau împotriva voinței sale” (Ștefan Cazimir, *I. L. Caragiale. Universul comic*, E. L., Buc., 1967, p. 18). Farfuridi, în discursul său politic, folosește cuvinte mari, sforăitoare: „extremitate”, „moderație”, „idei subversive”, pentru ca altă dată, înaintea de a

începe bătaia, să schimbe radical registrul, procedând la dezvăluirea adevăratei sale fețe: „Vă-nvătăm noi, papugi-ilor!”

Interesantă este și o altă observație a lui Ștefan Cazimir care consideră că personajul comic este infirm de două ori: „Personajul comic suferă de o dublă infirmitate, întâi de ordin moral - contrastul ca atare, apoi de ordin intelectual - ignorarea contrastului sau incapacitatea de a-l disimula” (*Ibidem, idem*). Insuși Caragiale, teoretizând, găsea că „pretenția ne lovește prin contrastul între ceea ce ni se anunță și ceea ce ni se dă în adevăr”. Zița, tânără întoarsă de la „pasion”, care citește toate „dramele Parisului câte-au ieșit” ar trebui să fie cultă. Cum arată în realitate, ne dăm seama doar din două, trei cuvinte: „fătico maser”, „scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă” etc.

S-a observat că personajele comice, de obicei, nu au conștiința ridicolului lor și nici a propriilor greșeli. Într-un anumit fel, se poate spune despre ele că sunt serioase în ridicolul lor, vădesc neparticiparea și indiferența față de ceea ce emit. Bergson spunea că „un personaj e comic exact în măsura în care se ignoră că este așa” (apud Marian Popa, *op.cit.*, p. 39). Niciun personaj al lui Caragiale nu realizează propria ridicolitate și comicitate și asta datorită infirmității intelectuale. În caz contrar, am asista la însăși dispariția comicului. Personajele merg înainte, pe drumul lor, ignorându-se, ignorându-le pe celelalte sau ignorând chiar și intriga piesei. Un caz ilustrativ este cel întâlnit în *Scrisoarea pierdută*: Farfuridi, Brînzovenescu, precum și alte personaje, trec pe lângă intriga propriu-zisă declanșată de pierderea scrisorii, fiind complet absorbiți de pasiunea lor politică, pasiune care de altfel nu servește nimănui la nimic. Tot un caz de ignoranță, de data aceasta dusă la extrem, oferă cazul lui Jupîn Dumitrache. Preocupându-se de păstrarea intactă a *onoarei sale de familist*, onoare de care este orbit, nu-și îndreaptă atenția spre personajul căruia i-ar fi fost cel mai simplu să i-o uzurpe, ci în orice altă direcție. Finalul este remarcabil și, după cum observa Ștefan Cazimir, actualizează o formulă molierescă: „Et quand vous verrez tout, ne croyez jamais rien”.

Rămânând în sfera problemei contrastului comic, se poate aprecia că efectul comic va fi cu atât mai mare, cu cât prăpastia dintre cele două laturi contrarii este mai adâncă: „Efectul va fi cu atât mai puternic, cu cât noțiunile sunt mai îndepărtate, în special dacă elevatul și josnicul, venerabilul și ordinarul, limbajele festive și cele ordinare vor fi apropiate” (*Ibidem*, p. 16). Rică Venturiano știe să vorbească exact ca la gazetă („Destinul mă persecută implacabil”), dar știe să se manifeste și ca un om normal, cu picioarele pe pământ, atunci când propria lui piele este în joc: „Sf. Andrei, scapă-mă și de acu' încolo!” Sau în secvența discursurilor: formulele de adresare sunt exclusiv „onorabile”, „venerabile”, ca până la urmă totul să degenereze într-o strașnică pâruală între cele două grupuri adverse.

O sursă inepuizabilă de comic, pe care o valorifică frecvent Caragiale, este ridi-



colul personajelor. Iată ce spune el însuși referindu-se la personajul ridicol: „Niciunui călăreț din lume nu-i dă-n gând să i se pară ridicol un om care umblă pe jos, ca oamenii; dar când văd un călăreț cotopebindu-se stângaci și hurducându-și măruntaiele, toți oamenii de pe jos încep să râdă. De negustorii care nu scriu poezii, nimeni nu poate rîde că nu le scriu; dar toți negustorii pot râde de cine le scrie cu ghiotura, adică fără cântar” (I.L. Caragiale, *Opere*, vol. 4, E.S.L.A., Buc., 1965, p. 381). Ridicoli sunt printre alții Rică Venturiano sau Zița, care, vrând să-și etaleze cultura, folosind un limbaj de împrumut frantuzesc dovedesc însuși contrariul. Pentru N. Hartmann, „fenomene ale ridicolului sunt slăbiciunea și meschinăria morală mascate în contrariul lor, lipsa de logică prin neatentie, prostie, prejudecată,



• I. L. Caragiale, împreună cu fiul său

orbire, pretenția deșteptăciunii, obstința, închipuirea, impertinența, infatuarea, indiscreția, convenționalul sclerosat, în genere defecte morale cu nuanța lipsei de intelectualitate" (apud Marian Popa, *op.cit.*, p.39). După cum se poate lesne observa, definiția de mai sus are caracter cuprinzător. S-ar putea găsi în comedia lui Caragiale exemple pentru fiecare categorie de defecte enunțate. Mai mult chiar, unele personaje au rara calitate de a întrupa mai multe dintre defectele enumerate sau chiar aproape pe toate. Nu vom înfățișa aici fiecare personaj cu defectele sale. Lucrul a fost făcut de numeroși cercetători ai comediei. Încercăm aici doar o stabilire a câtorva dominante ale surselor comicului. Vorbind tot despre ridicol, acesta poate exista în însăși conștiința personajului, ca a doua natură a sa, dar și în relațiile dintre personaje, în acțiunile lor: „Termenul *ridicoid* acoperă două situații diferite: actele rezultate din caracterul agentului și actele ridicole pur și simplu, pentru că agentul ignoră circumstanțele" (*ibidem*, p.32).

Tot o sursă a comicului, cu caracter general și răspândire universală, este prostia, bogat reprezentată de tipurile caragialești. Expresia cea mai proprie și-o găsește întrupată în Farfuridi. Alături de prost apare automat, pentru a stabili contrastul, și tipul istet, păcălitorul. Caragiale procedează la punerea față în față a diverselor caractere, fiecare avându-și funcția sa, bine determinată: „Comicul rezultă din gruparea funcțională, nu din caracterul în sine, ci din confruntarea funcțiilor: intrigantul are nevoie de un ignorant sau de o personaj de bună credință, de un îndrăgostit și de o îndrăgostită proastă,

de părinți sau de soți încăpățânați" (*ibidem*, p.32), observa cu justete Marian Popa. O ilustrație potrivită a acestui caz ne-o oferă comedia *Dale carnavalului*: intrigantul (Nae Girimea) ajutat de un om de bună credință (lordache, calfa sa) păcălește ambele cupluri de îndrăgostiți și pe fiecare în parte (Mița-Crăcănel și Didina-Pampon).

Se cuvine făcută în acest context o deosebire interesantă, a cărei finalitate urmărește nuanțarea personajului comic pornind din interiorul caracterului și acțiunilor sale. Defectele morale, chiar și cele intelectuale sunt urâte, asta este în afara oricărei îndoieli. Interesant este de urmărit dacă personajul este conștient,



• I. L. Caragiale, împreună cu George Coșbuc

urmărește să facă rău altor personaje sau pricinuieste răul fără să-și dea seama. Lessing, referindu-se la această problemă, considera: „Dacă urâtenia inofensivă poate să fie comică, urâtenia care face rău e totdeauna groznică” (apud Ștefan Cazimir, *op.cit.*, p.12). Încă Platon făcuse câteva referiri la aceeași problemă, considerând că defectele devin odioase la persoanele puternice deoarece pot constitui cauzele unor acțiuni nocive. Un bun exemplu îl aflăm în

persoana lui Agamiță Dandanache. Personaj ce se mișcă în sferile politice înalte, este mai odios decât Cațavencu prin faptul că, după ce se servește de scrisoarea compromițătoare, n-o înapoiază „becherului”, ci o păstrează pentru altă ocazie. Personajul poate fi conștient de defectul său, dar nu și de evidența acestui defect pentru ceilalți. Dandanache nu-și dă seama de oroarea viciului său și din această cauză el chiar se laudă cu isprava sa.

Este sigur că atitudinea lui Caragiale față de acest personaj este cu totul diferită de atitudinea față de altele, de pildă față de Catindat. „Răsul critic se propune ca un corectiv cu atât mai serios cu cât acidul dizolvant atacă valori mai înalte și principii de autoritate mai consolidate, ajunse în stadiul de scleroză și degradare” spune Adrian Marino (*op. cit.*, p.31). Un cercetător cu un întins studiu asupra răsului (Louis Philbert) făcea distincția dintre „comicul naiv și comicul de impostură, primul bazându-se pe eroare și bună-credință, al doilea pe minciună și falsitate” (apud Ștefan Cazimir, *op.cit.*, p.18). Un reprezentant tipic al comicului naiv ar fi Farfuridi, care face eroarea de a nu observa că pasiunea și verva sa politică nu interesează pe nimeni, iar al comicului de impostură ar fi Cațavencu, tip abil și perseverent, capabil să aplice orice metodă și să folosească orice mijloc în realizarea scopurilor sale. Impostor într-o măsură mai mare decât Cațavencu este Dandanache.

Obiecte ale comicului oferă din belșug și rolurile familiare: bărbatul încornorat, soția cu pretenții mondene, fiica sau fiul școlii etc., precum și profesiunile sau obligațiile sociale. Înscrierea tuturor aspectelor de mai sus în special în sfera

un personaj mai mult dramatic decât comic. Momentele comice realizate de ea sunt mai ales atunci când, sub imperiul unei stări tensionale interne, se demască în mai multe rânduri, dar celelalte personaje, cu atât mai mult „dumnealui” sunt orbite de alte împrejurări și nu observă nimic. Mai comică este Zița prin exprimarea contrastului dintre vechi și nou, limbaj în jargon franțuzit și limbaj de mahala. În cazul singurei figuri feminine din *Scrisoarea pierdută*, Zoe, se poate vorbi foarte puțin de comic și mai mult de dramatic: publicarea scrisorii ar fi însemnat pentru ea prăbușirea; masca onorabilității afișate în fața lumii este ținta ei supremă, mijlocul prin care poate să continue dirijarea din umbră a treburilor politice. Efimița, consoarta lui Leonida, este comică doar în măsura în care crede și admiră cu naivitate pe învățatul ei soț. Mai puțin adâncite în caracterele lor, urmărindu-se doar trăsătura dominantă, sunt Mița și Didina, păcălile amândouă de Nae Girimea. Într-o astfel de comedie, după cum remarcă A. W. Schelegel, „caracterele sunt numai lejer indicate, rolurile lor reducându-se la motivarea acțiunilor; multiplicitatea incidentelor, *imbroglio*-ul și toate mijloacele de a complica din nou acțiunea în momentul în care pare a se clarifica, aduc un anumit caracter de neverosimilitate” (apud Marian Popa, *op.cit.*, p.429).

Adept al părerii că „e păcat să-mi strici cheful după ce m-ai făcut să râd”, Caragiale, într-o formulă artistică proprie, găsește modalitatea potrivită de a îmbina și împăca dramaticul cu comicul: „A nu sacrifica nimic din seriozitatea sentimentului, dar a-l face totuși compatibil cu viziunea comică de ansamblu, iată problema dificilă a căreia tactul artistic al lui Caragiale i-a aflat o fericită soluție” (apud Ștefan Cazimir, *op. cit.*, p.119).

Care ar fi explicația slabei reprezentări în comedii a figurilor feminine? Un răspuns ar fi cel formulat de Marian Popa: „Comicul de caractere, ca majoritatea posibilităților comicului, se bazează pe o realitate masculină. Numărul caracterelor feminine e extrem de redus (...). Instabilitatea feminină e axiomatică sub raportul caracterului, de unde lipsa de disponibilități comice” (*op. cit.*, p.427). Unii cercetători au încercat să stabilească o sursă dominantă a comicului, care să aibă valabilitate în toate cele patru mari comedii. Unul dintre ei, Ștefan Cazimir, a identificat-o ca fiind *vanitatea* în diferite ipostaze. Astfel în *Noaptea furtunoasă* am avea de-a face cu vanitatea ca automulțumire (al cărei exponent tipic este Jupân Dumitrache), în *Conu' Leonida față cu reacțiunea* ar fi vorba de vanitatea ca autoînșelare, iar în *Scrisoarea pierdută* de vanitatea devenită adeseori

egală cu ambiția (reprezentantul tipic este Cațavencu). Alți cercetători socotesc drept sursă principală a comicului contrastul dintre adevăr și minciună, adevărul atacând în permanență minciuna și amenințând să se dezvăluie. Sunt într-adevăr câteva dintre sursele dominante și generale ale comicului, dar până la a le epuiza mai este foarte mult.

O sursă substanțială de comic este cel realizat prin limbaj. Bergson făcea diferența dintre „comicul de situații (orice aranjament de acte și evenimente a căror inserare dă iluzia vieții și senzația unei înlănțurii mecanice) și comicul de limbaj. Un comic este exprimat prin limbaj, altul creat prin limbaj” (apud Marian Popa, *op.cit.*, p. 304). În cazul personajelor lui Caragiale „limba nu e comică în sine, și se conținește pe personajul și e cea mai bună caracteristică a acestuia” (Anna Colombo, *Vita e opere di Ion Luca Caragiale*, Roma, 1934, p.32). Limbajul folosit cu predilecție de către dramaturg este cel oral. Preferința pentru limba vorbită se explică printre altele prin faptul că ea corespundea pe deplin „stilului potrivit”, „ritmului”, noțiuni esențiale în concepția lui Caragiale.

Când vorbim despre limbajul comediilor, trebuie să facem distincția necesară între limbajul dramaturgului și limbajul personajelor sale, fiecare având caracteristici specifice. Caragiale își demonstrează măiestria artistică și în capacitatea de a intra în pielea personajului și a vorbi exact în concordanță cu specificul lui. Epoca în care își scria opera era una de amestec nedecantat al vechiului cu noul, de transformări substanțiale în limbă și în cultură. Comicul izvorăște de multe ori din neasimilarea deplină și corespunzătoare a noului. O sursă generală de comic involuntar o oferă tensiunile dintre formele diferite ale limbajului sau chiar dintre limbi: echivocul neintenționat, generat de folosirea unui cuvânt sau ignorarea conținutului semantic, falsa accentuare sau falsa situare sub raport topic prin străinii care vorbesc într-o limbă imperfect stăpânită. Toate nivelurile limbii sunt apte la Caragiale de a genera comicul, începând cu nivelul fonetic și terminând cu cel sintactic și lexical, cele mai bogate în acest sens.

Comicul de limbaj la Caragiale e cu adevărat monumental. Nu avem însă intenția de a cerceta procedeele prin care se realizează el. Ar fi, de altfel, o muncă în plus, deoarece cercetarea limbajului personajelor comice a făcut obiectul a numeroase studii. Cele mai serioase în acest sens, calitativ și cantitativ aparțin lui Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Ștefan Cazimir ș.a.



S.H.: Uneori. Dar, de cele mai multe ori este un învingător. Ca traducător de proză m-a preocupat tot timpul ideea să redau atmosfera specifică din cartea tradusă.

Proza lui Mircea Eliade are multă poezie. Găsim aici o atmosferă de evocare. Mircea Eliade a luat ca scenă a desfășurării acțiunii Bucureștiul interbelic. Dar nu a înfățișat casă cu casă sau stradă cu stradă. El a ales doar acele detalii pentru a construi o lume aparte. Și când cititorul iese din această lume, îl trebuie să aibă o imagine, un punct de vedere altfel decât îl oferă prezentul cu lumea lui. Și asta întâlnim nu numai în proza fantastică a lui Mircea Eliade. E aici o uimire a poeziei, cred. Cititorul, dacă a citit, indiferent de modă, a primit ceva. Și când a primit ceva, a primit altceva decât îi dau manualele. În cititor se aprinde un nou mod de a trăi.

V.P.: Vorbiți atât de frumos și asta îmi întărește convingerea că sunteți cu adevărat îndrăgostit de limba română. Ce alți scriitori ați mai tradus?

S.H.: Înainte de Mircea Eliade, m-am ocupat cu traducerea lui Liviu Rebreanu. Am tradus două romane: *Ion* și *Pădurea spânzuraților*. Rebreanu mi-a plăcut și îmi place și acum foarte mult.

V.P.: Dificultăți la traducere ați întâmpinat?

S.H.: Nu prea multe. Pot spune că nu am simțit o dificultate aparte.

Eu tratez lumea țărănească cu un fel de detașare. Înainte de război, în Japonia, pe jumătate am fost țărăn. Eu personal sunt agricultor la origini și înțeleg foarte bine sentimentul față de pământ, față de tradiții. Odată, i-am spus Doamnei Zoe Dumitrescu-Busulenga, despre *Ion*, că acest roman este al patimii pentru pământ, dar, sperând că am înțeles bine, este și un roman de dragoste. Este vorba despre eternul feminin. Liviu Rebreanu a fost atras de feminin. *Ion*, chiar dacă a trebuit să lupte pentru pământ, după ce și-a atins scopul, n-a fost mulțumit de el.

V.P.: Doamnă Haru, să ne întorcem la altă zonă a spiritualității românești. De la lite-

ratură să trecem la muzeele și monumentele istorice vizitate împreună. Care sunt trăirile pe care le încearcă un om de cultură japonez vizitând mănăstirile lașiului, de exemplu?

S.H.: La început, când am venit prima dată în România, acum 30 de ani, era regimul socialist. Pretutindeni, pe unde am fost, mănăstirile m-au atras cel mai mult. Și mănăstirile vie, adică stareții, călugării, cei care le locuiesc. Mă gândesc la țările socialiste, îndeosebi la Rusia, unde au fost demolate multe biserici. În România, mai puțin, nu a fost așa ca în Rusia. La omul român, sufletul lui de creștin adevărat n-a fost doborât niciodată.

Imaginea de locaș sfânt, locul de pomenire a morților: asta arată legătura între lumea aceasta și lumea mai de Sus, sau de dincolo. E un loc de trecere. Spiritual, când intri aici, în mănăstire, deja trăiesc cu impresia că am intrat într-o altă lume. Lumea credinței cu legile ei. Apoi am avut impresia, încă de la început, că preoții bisericilor ortodoxe seamănă cu preoții budiști ai noștri. Noi le spunem *bozu*. Adică cei apropiați de sufletele oamenilor. Uneori, cei din catolicism sau din biserică reformată sunt mai severi. Dar și călugării, și preoții ortodocși niciodată nu se îndepărtează de oameni. Asta mie îmi place. Mă bucur.

V.P.: O întrebare scurtă, de trecere spre altceva. Ați predat limba japoneză în România? Doresc un răspuns scurt.

S.H.: Când am venit la studii am spus că pot preda voluntar japoneza. Am fost lector la Facultatea de limbi străine din București (în Pitar Moș) și la Universitatea Populară.

V.P.: Predând limba japoneză românilor, până în 1990, v-a prins Revoluția aici. Ați participat la Revoluție și nu sunteți revoluționar cu acte în regulă. Se vede că aveți altă educație, altă mentalitate. Nici nu știți câte avantaje ați pierdut. (*Haru rade zgomotos*). Avem multe mii de profesori de pe urma Revoluției. Cum ați trăit evenimentele acelor zile?

S.H.: Și au venit evenimentele Revoluției. Eram în București. Am trăit, pe viu, mari emoții, ca tot românul. Am fost în Piața Universității, la *Baricadă*. Am și scris despre aceasta. Cred că în nr. 52 al *României literare*, pe aproape o pagină. Am impresia că, toată lumea fiind ocupată cu Revoluția, nimeni nu a citit acea revistă literară. Televizorul fura tot timpul oamenilor. O echipă a Televiziunii Japoneze a realizat atunci un interviu cu Octavian Paler. Tot la Televiziunea Japoneză s-a dat un reportaj despre evenimentele din România acelor zile. Bineînțeles, și execuția celor doi Ceaușescu.

Eu am publicat, în 1990, un reportaj despre Revoluție și

impresiile mele din România, în cea mai vândută revistă japoneză. BUNGEI SHUNJU se numește revista. Are multe pagini de literatură. Tot această revistă acordă și Premiul AKUTAGAWA, un premiu de tradiție pentru debut în proză. Numai tinerii scriitori de limbă japoneză intră în concurs. Pot aminti și semnificația premiului: o poartă prin care intră un dragon. Premiul poartă numele unui mare scriitor japonez, Akutagawa. Un mare intelectual, cu o vastă cultură occidentală. Citea cu ușurință din chineză. Dar limba engleză l-a ajutat să-i cunoască pe Baudelaire, Rilke, Strindberg, Paul Valéry.

V.P.: Doamnă Sumiya Haruya, poate nu știți, dar România este, de departe, țara festivalurilor. Sute, mii, într-un an. De la festivalul brânzei, cepei, usturoiului, berii, vinului, păstrăvului etc., etc., și până la festivalurile literare (în diferite forme). S-ar putea zice că suntem un popor petrecăreț nevoie mare. Dar sărac, din păcate.

Fiindcă ați venit la zilele revistei *Convorbiri literare*, unde ați primit premiul pentru traduceri, vă rog să spuneți dacă în Japonia sunt festivaluri literare.

S.H.: Nu avem festivaluri literare, dar avem multe premii literare. Premiile sunt acordate de reviste și de câteva ziare mai importante. De asemenea, Fundațiile culturale se implică în organizarea de manifestări literare. Totul este particular. Statul nu se implică financiar. Fiecare editură face publicitate autorilor și cârților.

V.P.: Am mers împreună la muzee, la mănăstiri, la Galerile Anticariat, în librării, ne-am integrat, cât am putut, și în manifestările organizate de revista *Convorbiri literare*. Ce impresie v-ați făcut despre orașul Iași?

S.H.: Orașul Iași lasă o impresie deosebită vizitatorului de orice fel. Este un oraș al culturii. Intelectualul, artistul, au satisfacția unor bucurii aparte. Bucureștiul, de pildă, este animat de afaceri. La Iași, oamenii sunt mai liniștiți și ai senzația că tot orașul este un mare cartier al intelectualilor. Această impresie puternică o capeti și o iei cu tine în suflet.

V.P.: Frumos spus. Vă mulțumesc mult pentru acest dialog, început la Mănăstirea Cetățuia, continuat acasă și terminat în Copou (martor este Teiul lui Eminescu).

S.H.: Mulțumirile trebuie să vină de la mine pentru toată lumea. Și pentru Paul, băiatul dvs., care a fost șoferul nostru, și pentru Maria, care pictează foarte frumos și a fost o gazdă minunată, și pentru juriul revistei *Convorbiri literare*.

Vasile PROCA



mondo musica

Liviu DĂNCEANU

Despre paradox

„O judecată de-a-ndoaselea”. Astfel caracteriza Caragiale paradoxul. La rândul lui, Eminescu îl aprecia ca fiind „contra minții sănătoase”. Reabilitarea vine de la Blaga: „paradoxul este strigătul imposibil pe care-l scoate inefabilul când îl împingi până la paroxsim”. Dincolo de aprobări și reprobări, paradoxul survine fie dintr-o inadecvare, fie dintr-o supra-adecvare a două dintre palierele limbajului, comportamentului, organizării, într-un cuvând, ale unei realități oarecare. Esențial este ca aceste paliere să se suprapună ori, pur și simplu, să se confunde. Cum arta sunetelor definește, fără îndoială, o realitate, (ca să nu mai spunem că incumbă o organizare, un comportament și un limbaj), iar nivelurile care se suprapun sau se confundă pot fi de natură sintactică, semantică sau formală, e de la sine înțeles că muzica reprezintă un teren fertil pentru înfloțirea unor categorii de paradoxuri în ordinea sintaxei, semanticii și alcătuirii formale. J. A. Comerson spunea cândva că paradoxul se naște din concubinajul dimensiunii raționale cu cea spirituală. Dacă însă raționalul marchează intrarea într-un univers obișnuit, populat de reguli specifice, de cele mai multe ori explicit formulate, spiritualul se inaugurează odată cu ieșirea din tărâmul legiferat de norme ce instituie distincția dintre două niveluri ale limbajului, comportamentului, organizării și, în principiu, oricărei alte realități. O asemenea distincție este atât de naturală încât poate să treacă neobservată, fiind remarcată abia atunci când ea nu mai funcționează. Ceea ce înseamnă că semnalmente paradoxului se insinuează tacit, discret, cum am spune, pe ascuns. Așadar, paradoxul este o formă de manifestare a spiritualului. Pe de altă parte se constituie într-un joc al cărui regulă de bază este abolirea distincției dintre două paliere de tipul menționat mai sus. Să luăm un exemplu de paradox de natură sintactică: bunăoară, debutul *Concertului pentru vioară și orchestră* de Alban Berg, compus în plină epocă serial-dodecafonică, promițând, deci, o organizare tributară lucrului cu seriile de frecvențe, este, în mod cu totul surprinzător, calibrat pe succesiuni și suprapuneri de cvinte, procedeu tipic mai curând pentru sistemul tonal. Seria de cvinte (atipică serialismului) se transformă astfel într-un fragment de cadran tonal (la fel de atipic, însă pentru tonalism). Paradoxul de natură semantică este evident în cazul muzicilor a căror sens și semnificație originară au fost deturnate, dacă nu chiar măsluite, prin modificarea vestimentației sonore ori a manierei de cvinte, procedeu tipic mai curând pentru sistemul tonal. Seria de cvinte (atipică serialismului) se transformă astfel într-un fragment de cadran tonal (la fel de atipic, însă pentru tonalism). Paradoxul de natură semantică este evident în cazul muzicilor a căror sens și semnificație originară au fost deturnate, dacă nu chiar măsluite, prin modificarea vestimentației sonore ori a manierei de restituire. Bunăoară, recentele versiuni ale unor „șlagăre” mozartiene, realizate de ansambluri din spațiul maghrebian care, dincolo de adaptările ritmice și timbrale (plasate, din perspectiva noastră europeană, într-un spațiu esențial exotice), au de-temperat structurile spațiale, transformându-le în mașam-uri cromatice cu bogate inflorescențe micro-tonale. La fel se poate întâmpla cu un *Peșrev* de Dimitrie Cantemir cântat la pian ori la alt instrument temperat. Paradoxul se instaurează, în primul caz grație orientalizării unei gândiri sonore profund europene, iar în al doilea caz datorită occidentalizării unor practici sonore orientale de îndelungată tradiție. În sfârșit, paradoxul de natură formală este strâns legat de hibridizarea unor matrici arhitectonice, care sunt supuse unor procese de dezidentificare. Asistăm astfel la un amestec de caracteristici ori la contopirea elementelor ce definesc o formă sau alta, un gen sau altul. De pildă, alcătuirii precum fugasonată, la Beethoven ori „struțu-cămile” de tipul catavalsiei (catavasie+vals), marciaxion-ului (marș+axion), tanghoral-ului (tango+choral), valsanglaise-ului (vals+anglaise), bolerossei (bolero+bossa-nova), bagaloptellei (galop+bagatelă), scherzong (scherzo+song), toccanonata (toccată+canon), codalind (odă+collind) sau concertthymne (concert+hymne). Aici paradoxul este cu atât mai eclatant cu cât proveniența unităților formale, care își transferă identitățile, este mai diferită. (De exemplu paradoxul toccanonatei este mai puțin agresiv decât cel al marciaxionului întrucât, pe de o parte, avem de-a face cu două principii de construcție sonoră – toccata și canonul – născute din același exercițiu polifonic-imitativ al Barocului, iar de cealaltă parte, cu o coaliție mult mai monstuoasă – marșul și axionul – în care primul gen, exclusiv laic, este rod al Clasicismului, iar al doilea, exclusiv religios, un produs al muzicii bizantine). O atare abordare ne obligă să distingem paradoxul atât ca o înțelegere precoce care se ciocnește de absurditatea timpului și spațiului în care viețuiește, cât și ca o absurditate a timpului și spațiului în care se ciocnește de o înțelegere precoce. Zi-i paradox și taci!



• Mallarmé, portret de Édouard Manet

Mallarmé n-a urmat aceeași viziune. Din lipsa unor astfel de „fructe” extrage o savoare cel puțin egală cu a acestora. Străbate calea de la negativ la pozitiv și preferă, în locul primejdiei pe care o aduce satisfacția suspectă, plăcerea dorită, dorința emițătorului, chiar dacă, mai cu seamă, nu se împlinesc.

Fructul așadar: lotusul parfumat ce-i face pe însoțitorii lui Ulise să uite întoarcerea acasă. Dar și fructul crescut în pomul paradisului, cel cu care șarpele o ademenește pe Eva să-l guste și din care aceasta îi dă lui Adam să mănânce. Cum să nu recunoști în primul vers al celui de-al doilea terțet, „Le pied sur quelque quivre ou notre amour tisonne”, șarpele, diavolul disimulat, prin demersul căruia primul cuplu uman a descoperit păcatul și nuditatea? Desigur, emblema e haraldică, dar trecerea prin foc, focul iubirii, amenințare, poate, a focului infernului, nu împiedică o fantasmă erotică — nu a sânelui de carne, nu lotus parfumat, ci sânelui absent, ars la acest foc, „(le sein brulé d'une antique Amazone”. Aici chiar, absentă ține locul prezentei. Acest ultim terțet pare a fi așezat sub semnul dramei ce se petrece în Paradis. Nu altfel gândea Victor Hugo principiul dramei, reînnoit apoi prin greșeala lui Cain și Patimiile lui Hristos. „Paradisul pierdut, scrie el în *Prefata* la «Cromwell», e o dramă înainte de a fi o epopee. Se știe, chiar sub prima dintre aceste forme se prezentase mai întâi imaginației poetului și rămâne mereu imprimat în memoria cititorului, atât de proeminent e încă vechiul schelet sub edificiul epic al lui Milton! Când Dante Alighieri și-a terminat redutabilul «Infern» [...], instinctul geniului său a făcut să se vadă că acest poem multiform e o emanație a dramei, nu a epopeii...”

În „Prelegeri de estetică”, Hegel face o observație esențială: nu există, în Orient, poezie dramatică veritabilă, fiindcă „pentru ca veritabila acțiune tragică să fie posibilă, e necesar ca deja principiul libertății și al independenței individuale să se fi trezit”. Precum alegerea Antigonei, alegerea Evei implică această libertate, în fond, fermentul dramei și, în primul rând, al dramei salvării.

Suntem din ce în ce mai convinși că, în ultimul sonet mallarméan, se revelează un caleidoscop subliminal al celor trei mari genuri literare. Se poate ca aceste genuri să nu fie închise într-o formă, cum s-ar crede cu ușurință. Ține de „geniul” fiecăruia dintre aceste forme de a-și defini esența, propriul *eidos*.

Demersul nostru poate părea unora suspect, oarecum eclectic, mai ales

acelora care, istoric, se situează, de pildă, dincolo de existentialism: înainte de a fi ceva, textul e *undeva*. În „Introduction a l'architecte” (Seuil, 1979), Gérard Genette s-a străduit să ne scape de „stânjenitoarea triadă”, de aceste „tipuri fundamentale”, cărora li se subordonează toate genurile și speciile literare: liricul, epicul, dramaticul. Înaintea lui, Peter Szondi (1929-1971), un alt important teoretician al literaturii, a mers cu cercetarea până la romantismul german, interesându-se de idealismul lui Friedrich Schlegel ca să găsească o definiție a conceptului de gen într-un fragment datând din perioada 1798-1801. Schlegel afirma că numărul genurilor posibile e infinit și dorea să le reducă într-un mod unitar. Pentru el, „o clasificare (era) o definiție ce închide un sistem de definiții” (apud Peter Szondi, „Poésie et poétique de l'idéalisme allemand”, Ed. de Minuit, 1975).

E neîndoielnic că secolul al XIX-lea a trăit sub această tripartitie, indiferent de variantele sub care cele trei genuri au existat. Să mai amintim că, în 1840, în cursul de literatură străină ținut la Sorbonne, Frédéric Ozanam, referindu-se la literatura germană din Evul Mediu, făcea următoarea clasificare (imprumutată, de altfel, dintr-o lucrare savantă a lui Gervinus, 1805-1871): „Poezia epică mai întâi; apoi genul liric în toată strălucirea lui, între epopeea ce se sfârșește și didacticismul ce începe; în sfârșit, poezia didactică rămasă singură.” Formula triadică pe care o aflăm în *Prefata* la „Cromwell” (lirism-epopee-dramă) pare să se fi bucurat de stabilitate, odată ce o regăsim și în 1911, în cartea lui Ernest Bovet, citată de Genette. Autorul „Introducerii în arhitect” n-a ignorat nici punctul de plecare, nici punctul de sosire. El e conștient de faptul că profesorul din Zürich relua, de fapt, legea succesiunii hugoliene și că „pentru Bovet, ca pentru Hugo și romanticii germani, cele trei «mari genuri» nu sunt simple forme [...] ci «trei moduri esențiale de a concepe viața și universul», ce răspund la trei vârste ale evoluției, ontogenetică și filogenetică, și funcționează la orice nivel de unitate.”

„Lecția” lui Stéphane Mallarmé, la sfârșitul desuetului secol al XIX-lea, are și o miză literară, ascunsă bine în sintreticul sonet inspirat de *Paphos*: genurile literare, convenționale cum sunt, pot afla în mit proteice surse de primenire și modernizare. Altfel spus, mitopoetica lor le ține în viață.

Din nou Unamuno

De circa trei ani urmăresc eforturile lui Carmen Bulzan de a-i familiariza pe cititorii din România cu opera lui Miguel de Unamuno. După ce a publicat două volume reușite cu o selecție riguroasă din lirica poetului spaniol (*Poezii*, Editura Magic Print, 2009 și *Selectie poetică*, Editura Magic Print, 2011), recent, la Editura Institutul European din Iași, a editat alte două volume prefațate de Teodor Dima: *Dragoste și pedagogie* și *Însemnări pentru un tratat de cocotologie*. Deși ultima lucrare a fost scrisă în 1902, Unamuno a publicat-o abia în 1934 ca epilog la *Dragoste și pedagogie* și dezvăluie o preocupare a autorului pentru ceea ce azi a devenit cunoscut drept *origami*, arta confecționării obiectelor de hârtie.

Biografia lui Unamuno au făcut referiri la această preocupare a lui punând-o pe seama unei temeri personale manifestată spre sfârșitul vieții: frica de paralizie. Însă autorul a mărturisit că îndeletnicirea de a confecționa păsărele din hârtie a fost pentru el o *jucărie favorită, aproape unică, mai mult de doi ani din copilărie*. Formam cu ele armate, constituiam un stat, scriam istoria lui, le puneam să facă expediții periculoase printr-o livadă a noastră aflată într-un sătuc aproape de Bilbao, unde familia mea contribuia la aceasta pentru a-mi forma inteligenta.

Tehnica plierii hârtiei este un joc al copilăriei care presupune cultivarea unor aptitudini ce țin de răbdare, pricepere, fantezie, dar și de punerea în practică sau de învățarea unor noțiuni de geometrie. Dar autorul disimulează când dă eselui titlul *Însemnări pentru un tratat de cocotologie*, sugerând că niște note prizărite pot sta la baza unui tratat, adică o muncă serioasă. Pe cititorul neavizat în noțiuni de etimologie îl poate deruta termenul *cocotologie*, care îl poate incita spre a citi sau a răfoi măcar textul și pe care Unamuno îl explică astfel: *Cuvântul „cocotologie” se compune din două părți, din francezul „cocotte”, păsărică din hârtie, și din grecescul „logos”, tratat*.

Dincolo de latura ludică, care se simte imediat în text, autorul își avertizează cititorul că există și un aspect serios al discursului său, care trebuie neapărat luat în seamă. Anunțând că va scrie *despre divin și uman, despre cunoscut și necunoscut*, termeni în jurul cărora se organizează gândirea filosofică a lui Miguel de Unamuno, eselul constituie un avertisment lansat la adresa aceluia care pot fi atrași în capcană de cei care vor să-și ascundă ignoranța sub masca perfecțiunii. Nu întâmplător a ales să-l publice la sfârșitul cărții *Dragoste și pedagogie* oferind astfel un argument la adresa celor care din dorința de a nu eșua în educația copilului abordează fenomenul steril, neținând cont de faptul că poate exista și nonformalul și accidentalul care educă de asemenea.

Astfel, cocotologii, pornind de la un joc inocent, tind să contrazică legile fizicii, care fac o distincție clară între static și dinamic, adică principii clare, pe care se axează gândirea umană și, treptat, toată logica, pe care este construită existența noastră și principiile de valori, dispore. De ce? Carmen Bulzan explică în postfață: *Datorită lui Unamuno, cititorul are ocazia să întrezărească implicațiile filosofice, antropologice, sociologice și psihologice pe care le poate sugera un ... popor de hârtie (popor de carton!). Pentru că păsărică de hârtie e cuminte, ascultătoare, obedientă și supusă. Poate fi luată drept model? Iată o întrebare la care nu-mi propun să răspund, ci să reflectez în contextul actual când educația pare că nu-și mai găsește principiile tradiționale.*

Gabriela GÎRMACEA

Armonii de primăvară

Orchestra Filarmonicii „Mihail Jora” se află în Italia unde acompaniază pianistii la Concursul Internațional de la Cantu. Maestrul Ovidiu Bălan a pregătit acest tur de acompaniamente muzicale chiar la Sala „Ateneu”. La începutul acestei luni, o serie generoasă de concerte a fost prezentată publicului meloman al Festivalului Brahms, soliști: Veaceslav Quadrini și Andrei Licareț în Concertul pentru vioară și orchestră op.77 în Re Major și Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si bemol Major, op.83. O seară dedicată doar concertelor pentru pian cu Stefano Guarascio, Italia, cu Concertul pentru pian și orchestră în do minor, KV 491 de Mozart, Cristian Sandrin - Concertul pentru pian și orchestră nr.4 în sol minor de Beethoven, Nicoleta Luca Meitöiu în Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op.54 de Schumann și Mihai Diaconescu, interpretul Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră în sol minor de Saint - Saens.

Concertul de concerte pentru vioară i-a avut ca protagoniști pe Liviu Dimitrel Onofrei în paginile Concertului de Mendelssohn - Bartholdy, pe Valentin Șerban cu Concertul în sol minor de Max Bruch și pe Ernoe Rosza (Japonia) cu Concertul nr.1 de Paganini și Concertul pentru vioară în la minor op.53. B.108 de Dvorak.

Unul dintre recitalurile de consemnat a fost cel susținut de violonista Maria Solozobova, acompaniată la pian de Corina Stănescu cu un program de dificultate cu lucrări de I.Strawinsky, Y.Ysaye și P. I. Ceaikowski.

Concertul nr.3 de pian de Serghei Prokofiev a fost interpretat de Răzvan Dragnea într-un simfonicon dirijat de americanul Winston Vogel care a selectat pentru programul său Dansuri slave op.46 și op.72 de Antonin Dvorak.

Soliștii Filarmonicii din Bacău - Mihai Badiu, Anastasia Baicu, Nicușor Mărădrescu - au interpretat lucrări de Pachelbel și Vivaldi.

Ozana KALMUSKI - ZAREA

ORIZONT

nr. 4, aprilie 2012

Dacă e greu să alegi ce să citești mai întâi din revista „Orizont”, în caz că nu ai așa mult timp s-o iei de la cap la coadă (pentru că merită), așa spune că Daniel Vighi cu „Uniforma hoinarului, a preotului, a pompierului” și Horia-Roman Patapievici cu „Eminescu și viziunea paradiziacă” sunt eseurile ce pot face un apetitiv apetisant, care să stârnească mai departe pofta de lectură și să te întorci mai în față, la Cornel Ungureanu cu incitantă „Lectura a doua a cărților necesare”, la interviul, cu o idee esențială, „să-i redăm individului demnitatea metafizică”, a filozofului Jean-Louis Vieillard-Baron... și mai departe, desi nimic nu e de ignorat, la Dumitru Crudu, care propune o scurtă proză.

FAMILIA

nr. 3, martie 2012

Revista condusă de Ioan Moldovan propune o anchetă (prin Traian Ștef) ce nu te poate lăsa rece, „Scriitorii români și imperativul identității naționale”... Răspund la ea Cornel Ungureanu și Vasile Dan, cu promisiunea că în numerele următoare își vor spune și alți scriitori părerea. Dacă nu așa ști cât de anevoie răspund în ziua de azi oamenii la anchetele literare, așa zice că, poate, au considerat tema un pic desuetă. Să vedem ce va fi mai departe.

Centrul de greutate al revistei e însă aniversarea lui Ioan Moldovan, la șazece. Mulți Ani, Maestre și inspirație întru delectarea noastră.

Paul Vicinius e luat în colimatorul critic de... Ioan Groșan, care nu-și retine entuziasmul ce glorifică poetul: cartea sa „va avea o influență de neignorată asupra viitoarelor promoții lirice”, însă numai „dacă va fi bine difuzată”. Ar fi minunat să mai influențeze ceva sau cineva pe altcineva în ziua de azi... chiar și cu bună difuzare. Măcar citiți să fim...

Alex Cistelean, moștenitor al unui bun umor ardelenesc, lacanian și de această dată, scrie despre: „Banii vorbesc. Postmoderniștii ascultă”.

CONVORBIRI LITERARE

nr. 4, aprilie 2012

Revista ce ar putea trăi și numai din renume, e la fel de consistentă cum o știm și cu nr. 4 (196). Cassian Maria Spiridon continuă serialul „O inițiere în politică...”. Interes nu poate să nu stârnească dialogul cu scriitorul tătar Șevket Yunus, care spune: „suntem pe cale de dispariție ca popor”. Un semn de alarmă, desigur, dar probabil se

vor interesa mai puțini de chestiune decât o fac biologii și comunitatea internațională când e vorba de dispariția unei specii... Apar în revistă nume grele, ca: Solomon Marcus, Virgil Nemoianu, Irina Mavrodin, Cornel Ungureanu... Nu lipsesc poezia, proza (D.R. Popescu și Gh. Swartz), teatrul, actualitatea literară. Nota bene, Biblioteca revistei (acel pliant simpatic), e ocupată de poetul băcăuan Dan Petrușcă.

PROSAECULUM

nr. 1 - 2,
ianuarie - februarie 2012

De la Focșani ne vine revista condusă de Mircea Dinutz, trimestrială (15 ian. - 1 mar.), o revistă de cultură, literatură și artă, ce demonstrează că omul sfințește locul. Știam că Focșanii are ceva forțe literare, dar să faci o bună revistă nu-i chiar lesne. O bună confluență între nume cu greutate națională și zonală face ca Pro Saeculum să fie o revistă reprezentativă pentru Moldova și nu numai. Propunerea de lectură e vastă, așa aminti între autori pe Mircea Dinutz, Liviu Ioan Stoiciu, Irina Mavrodin, Adrian Botez și îl descoperim pe Varujan Vosganian (interviu): „Eu sunt focșănean și mă mândresc cu acest lucru”.

CRONICA

nr. 3, martie 2012
Pe măsura setei de cunoaștere a lui Valeriu Stancu

e și revista Cronica. Număr de număr la fel de sățioasă și enciclopedică. De la doctrina anarhismului, prin Maior C.M. Sandovici, ce redactează un „act de acuzare” privind destinul Valorilor în perioada imediat postbelică și până la poezia (Dorina Brândușa Landen), sau de la „jurnalul cu scriitorii” la „ut pictura poesis”, găsim în revistă tot ce ar putea încanta un spirit nesățios în curiozitatea lui culturală.

BUCOVINA LITERARĂ

nr. 3 - 4,
martie - aprilie 2012

Multe eseuri bune în revista suceveană condusă de Constantin Arcu. Mircea A. Diaconu selectează pentru antologia poeziei românești pe Mariana Marin: „O fragilitate convertită în solemnitate tragică se proiectează cumva în afara eului, devenind un fel de dat al lumii”. Adrian Alui Gheorghe are în atenție „o carte eveniment”. „Istorie, genocid, etnocid”, de Petru Ursache. Alt articol ce nu trebuie ratat este cel al lui Luca Pițu, „Mon culte du moi sur la commode”.

România literară

18 mai 2012

În „Lanțul slăbiciunilor”, Nicolae Manolescu vorbește despre plagiat (ca fenomen al actualității est-europene), dar

merge mai departe, la diplomele fără acoperire profesională și atinge puncte sensibile ale societății românești: „triumful mediocrității” și „degradarea exprimării și scrierii în limba națională”. „Nu există pentru mine bucurie mai mare decât să am în jurul meu oameni inteligenți și talentați”, afirmă Alex Ștefănescu în interviul acordat revistei (semnat de Irina Nechit).

OBSERVATOR CULTURAL

17 - 23 mai 2012

La Bibliotecă Bastilia, Norman Manea s-a prezentat în fața cititorilor pentru tradiționalul interviu al revistei, consemnează Silvia Dumitrache. Discuția a fost moderată de Carmen Musat. Câteva dintre gândurile scriitorului sunt reproduse la finele articolului. Iată una: „E greu să judec România din mașină sau de la telefon. Mi se pare un amestec de marasm și mahala. În orice caz, e o perioadă tulbură, dar speranța există, mai ales în noua generație”. „Sunt bolnav de nesemnificativ”, spune Viorel Marineasa în interviul revistei.

TRIBUNA

16 - 31 mai 2012

Cum îi stă bine unei reviste culturale, găsim multe comentarii la cărți recent editate. Șerban Foartă declară că nu se dă în vânt după „perlele de biată

incultură”. Motivul: „râsul prea facil” și râsul „obligatoriu”. Marian Victor Buciu semnează eseul: „Onirismul lui L. Dimov și diferența specifică”. Ion Vlad consemnează noua sa lectură din Henry Miller.

Teodor Tanco oferă un nou episod despre „Spălarea unor dosare securiste”, de data aceasta cu un „Marginal la Studiul de caz Bartolomeu Anania”.

Vatra

nr. 3 - 4 2012

În centrul atenției se află părintele cardinal Tomáš Spidlik. Evocat de Al. Cistelean: „de o transparență și de o sinceritate consecventă atât de imediate încât cred că toată lumea care l-a văzut vreme de cinci-zece minute se poate lăuda că l-a cunoscut”. Un „dosar” ce merită să fie citit.

PONTO

nr. 1 (34),
ianuarie - martie 2012

Frumoasa revistă conștănteană debutează cu un editorial de Liviu Grăsoiu, „Eminescu din inima mea”. Cum e anul Caragiale, Ovidiu Dunăreanu, împătimit al bibliotecilor, merge pe urmele marelui dramaturg... „Caragiale la Constanța”. Între poezi, redescoperim, printr-un grupaj semnificativ, pe Arthur Porumboiu, poetul de curând trecut în neființă. Cum Ex Ponto își sfințește locul, descoperim în ea eseuri și alte articole ce țin de spațiul dobrogean... dar și „metatextul”, privind cultura națională.

cronica veche

nr. 4 (15),
aprilie 2012

Nicolae Turtureanu „convorbește” cu Nichita Danilov: „Între mine și ceilalți s-a aflat întotdeauna o fâșie arată”, mărturiseste poetul. Ancheta „Violența” nu poate fi trecută cu vederea. Semnatori: Adrian Neculau, Traian D. Lazăr, Gerard Stan (cu titlul: „violenta ca parfum al neantului”), Alin Gherghel. Din ea se vede, pentru cine nu vedea, că violența e pe plaiul mioritic la ea acasă. Despre Nicolae Titulescu scrie Cristian Sandache. O bună pagină de poezie semnează Dan Bogdan Hanu.

Ars longa, supliment al revistei, e și el o frumoasă surpriză.



© Gheorghe Dican

„O inimă ortodoxă înțelege totul“

Perspectiva gnoseologică deschisă de starețul Zosima este fundament al ortodoxiei: „Este adevărat că, trăind în veac, orbecăm în întuneric și, de n-am avea în fața noastră luminos chip al lui Hristos, ne-am pierde cu toții, așa cum s-a întâmplat cu seminția de dinainte de potop” (Dostoievski, *Frații Karamazov*, Editura Leda, București, 2005, pag. 468). „O inimă ortodoxă, zice același Zosima, înțelege totul”. Nichifor Crainic sintetizează astfel această credință dostoievskiană: „Ideile pedagogiei celei noi, care se întâlnesc în profundă rudenie cu ideile artei lui Dostoievski, mărturisesc de posibilitatea paradisului duhovnicesc chiar aici pe pământ, ca început și oglindă a raiului ceresc. Cu un eroism supraomnesc, mistica ortodoxă realizează aieva acest început de slavă, în simplitatea spiritului și în curățenia inimii, care sunt totdeauna caracterele copilăriei și ale sfințeniei. «O inimă ortodoxă înțelege totul», zice Dostoievski; dar inima ortodoxă e aceea care, în simplitatea copilărească a curățeniei, a regăsit acea natură primordială din profun-



cogito

Ion FERCU

Prin subteranele dostoievskiene (7)

zimele făpturii și se face una cu ea în iubire universală”. (Nichifor Crainic, *Paradisul pierdut*, <http://www.crestinortodox.ro>). Cheia acestei credințe dostoievskiene ar putea fi găsită și în raționamentul lui Ion Mănzat (*Psihologia creștină a adâncurilor*. F.M. Dostoievski contra S. Freud, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009, pag. 103): „După concepția lui Dostoievski, ortodoxia – care nu e strict raționalistă, precum catolicismul – se întemeiază în primul rând pe instinctul religios (pe arhetipurile sacre, am preciza noi) nealterat.”

A vieții doar în ordinea stabilită exclusiv de rațiune nu este, pentru Dostoievski, numai plictisitor, ci și inuman, întrucât, zice „omul din subterană”, „eu, de pildă, absolut fi-resc, vreau să trăiesc ca să-mi satisfac toată capacitatea mea de a trăi, nu ca să-mi satisfac doar capacitatea mea de a

raționa, adică a douăzecia parte din toată capacitatea mea de trăi” (F. M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, în volumul *Jucătorul și alte microromane*, Editura Polirom, Iași, 2003, pag. 57, 58), de a mă manifesta integral ca om. A trăi „algoritmicității” – în regim de ființă programată – lipsită de proiecte îndrăznețe, de ambiția de a strivi obstacole cognitive, de orizontul fericirii care se naște din suferință – nu reprezintă un ideal pentru eroul dostoievskian: „Spuneți și dumneavoastră: ce chef să mai ai să vrei conform tabelului? Mai mult decât atât: imediat, din om se va preface într-un buton de orgă sau în așa ceva; pentru că ce-i omul fără dorințe, fără voință și fără vreri, dacă nu un buton pe un valț de orgă? Ce părere aveți?” (Ibidem, pag. 56).

„O inimă ortodoxă înțelege totul” nu echivalează cu știutul „crede și nu cerceta”. Credem

că putem vorbi aici despre o anume... epistemologie de tip dostoievskian, deși unele spirite se vor înfierbânta în fața unei asemenea aserțiuni. Acest tip special de epistemologie cultivă doi aliați: credința și intuiția. Dostoievski nu agreează raționalizarea excesivă. Pentru el, Lumea și Omul sunt mistere. Misterele nu pot fi decriptate exclusiv pe cale rațională. Cunoașterea autentică trece și prin suferință, nu doar prin credință și intuiție. Sau, cum ne-ar spune Cioran, în ordine dostoievskiană (până la un anumit punct...), „dacă suferința n-ar fi instrument de cunoaștere, sinuciderea ar fi oprită”. Rațiunea nu e totul, pentru că, uneori, acolo unde rațiunea vede doar rușinea, păcatul, inima poate descoperi frumosul, sublimul, ca în cazul tragediilor lui Raskolnikov și Soniei, de pildă. Dostoievski riscă atât de mult din perspectivă gnoseologică,

încât crede că a minți cu originalitate este aproape mai bine decât să repeți adevărul spus de un altul. Raționalizarea excesivă – încremenirea în $2 \times 2 = 4$ – îl îndepărtează pe om de esența sa. Spuneam cândva (Ion Fercu, *2 x 2 = 4, formula morții*, *Ateneu*, nr. 4, 5/2010) că el este un Don Quijote al cugetării, dar tocmai prin asta devine mai uman. $2 \times 2 = 4$ înseamnă, dostoievskian cugetând, începutul sfârșitului ființării firești: „Doi-ori-doi-fac-patru, domnilor, asta nu mai e viață, ci începutul morții. În orice caz, omul s-a temut de acest doi-ori-doi-fac-patru, iar eu mă tem și acum (...) Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinență. Doi-ori-doi-fac-patru se uită ca un filizon, îți stă în drum cu mâinile în solduri, nu te lasă să treci și scuipă” (Dostoievski, *Însemnări din subterană*, în volumul *Jucătorul și alte microromane*, Editura Polirom, Iași, 2003, pag. 63, 64). $2 \times 2 = 5$, preferința „omului din subterană”, trebuie înțeles și din perspectiva credinței lui Zosima: „O inimă ortodoxă înțelege totul”. Poate că această perspectivă este mai greu de acceptat, așa cum dificil este pentru unii să priceapă de ce inocentul Mășkin se întreabă cum pot trece unii dintre noi pe lângă un copac fără să se bucure?...

Dialoguri plastice

Pentru artistul **Gheorghe Dican**, pasiunea pentru culoare are dimensiuni și direcții precise. Mizează pe culori tari, deseori stridente, imprimând o obiectivitate maximă imaginilor. Este atras de efecte picturale ce reduc fondul, uneori, la o singură culoare. Tablourile lui Dican „emit” sunete bogate și profunde, stărnite de o gândire deziderativă, în proiecții cromatice a unor stări dilatate de ochiul interior. Sunt eliberări energetice nebănuite, amuțite sau refulate. Atâta culoare este de natură imnică, o sărbătoare a simțurilor, o indescriptibilă despovărare - libertate și vitalitate, o confesiune intimă declanșată de corupția cotidiană. Combinările extraordinare ale pulsivității vitale, traduse prin culoare, relevă admirabil artistul, al cărui stranie luciditate ocupă, din instinct, centrul emoției. **Gheorghe Dican** își retrăiește sentimentele ca pe o aventură, obiectivând trăirile intime și experiența personală. Versalitatea nu-l atinge, el dă măsura reală a propriei ființe: „...*Totul depinde, fără îndoială, de tensiunea lăuntrică a artistului, de dramatismul lucrurilor pe care vrea el să le spună*” (Robert Rauschenberg). *Pictura ca acțiune* formulată de Hartung, cel mai de seamă dintre reprezentanții școlii new-yorkeze, oferă artistului virtualitatea refacerii armoniei universale prin intermediul gestualismului și materiei colorate care, deschide ușile secrete ale emoțiilor. Fără ostentație, crede îndejuns în forța culorilor eliberatoare, energia cromatică izbind tensi-

unile obscure de dinafară. Atunci când sentimentul frumosului substituie sentimentul binelui, impresionează estetic, mesajul direct și cald totodată, învăluindu-l pe privitor.

Măiestria lui **Vasile Soponariu** ne invită să ne închipuim un scenariu fantastic populat de personaje suprarealiste, de forme zoomorfe sau umane obscure, ce restituie splendid frumusețea. Ivite din lumea brută a metalului supus visceral, „trăiesc” o tragedie aproape neîntreruptă, aceea a coincidenței haos-lizibilitate. Sculpturile artistului surprind gesturi subtile din mișcarea nebunului sau a actorului care, le face traductibile. Mergând dincolo de rațiune, personajele degajă o realitate de o slujenie moștenită de la oameni, magic deturnată de la destinația dintâi. Privind aceste figuri solitare, răsucite, magnetice, dansând, avântându-se, până într-atât încât, avem senzația că domină, ca o amenințare ce planează asupra comunicării. Hărțuite parcă de datoria creatorului visceral, rămân în ochii noștri, măști definitive și insurmontabile, reprezentări cu grimase, revelatoare, orbitoare chiar. Deși nu la fel de fragile ca sculpturile lui **Alberto Giacometti**, încearcă aceiași vulnerabilitate internă și externă de expresie umană. **Vasile Soponariu** își tănuiește sensibilizările, când timpul nu i se mai opune transformă în erezie fascinantă tot ceea ce, înăuntrul său, contravine moralității îngăduite.



• Gheorghe Dican

Există o măreție a artei când ne poartă până la contemplație: îi poți amăna limitele dar nu să le negi cu totul. Creația își joacă rolul furnizând o manieră de a privi, a simți, a cunoaște și a repune în discuție problema sensului vieții. **Gheorghe Dican** și **Vasile Soponariu** sunt artiști care, răstoarnă subtilele constrângeri spirituale transformându-le într-un preaplin de a fi. Nuditatea evidenței construiește o lume

interioară din care răzbat demersuri artistice seducător estetice, muzicale, poetice chiar, întemeiate pe o exacerbare a facultăților intuitive. Depozitați de convulsiile moderne, necompromiși de puterea mercantilor și ordinea mondenă, cultivă separat, dar împreună, nevoia exaltată de frumusețe, cu prețul originalității lor de gândire al forței cromatice perturbatoare și al supleții imaginației.

Carmen ISTRATE MURARIU

cronica traducerilor

Ionel SAVITESCU

Recrudescența unui dictator

În pofida trecerii timpului, a elucidării unor probleme insurmontabile ale celui din Doilea Război Mondial și a trecerii meteorice a lui Hitler pe la cârma Germaniei (1933 – 1945), dictatorul nazist continuă să fie studiat, să-i fie consacrate noi cercetări, iar deschiderea arhivelor rusești, după 1990, a contribuit la descoperirea unui număr infinit de probe incriminatoare la adresa lui Hitler: dictator, persoană malefică, demagog sau toate acestea la un loc, Hitler a condus Germania după bunul său plac, a provocat un război mondial cu consecințe imprevizibile și a lăsat o parte a lumii într-o degradingoladă totală, sfârșind prin a se sinucide, încât ne întrebăm retoric, bineînțeles, ce s-ar fi întâmplat dacă regimul lui Hitler ar fi durat câteva decenii? Ce configurație ar fi avut lumea actuală? Cine ar fi urmat la conducerea celui de-al Treilea Reich după dispariția lui Hitler? În acest context a apărut de curând o nouă încercare reușită de a-l descrie pe Hitler, examinându-i câteva dintre punctele nevralgice ale personalității sale, datorată Annei Maria Sigmund*. Din păcate, despre autoare nu știm nimic referitor la studii, carieră științifică, publicații, volume. Evident, dacă am face o sumară trecere în revistă a primei jumătăți a secolului al XX-lea, vom constata lejer că a fost o epocă favorabilă dictatorilor de dreapta ori de stânga, popoarele fiind supuse la grele încercări, care le-au încetinit ritmul firesc de dezvoltare, încât survine întrebarea legitimă cum de a fost posibil chiar și la un popor civilizat și cult, precum cel german, ca un individ tarat – Hitler –, să ajungă la conducerea statului și să târască Germania într-o catastrofă greu de imaginat: „Obiectivul prezentei cărți este tocmai găsirea unor răspunsuri și a unor explicații la întrebări frecvente vizând persoana lui Hitler și regimul său. Cartea se conformează ultimelor standarde din cercetare și prezintă unele materiale inedite căci, în mod interesant, continuă să apară noi izvoare” (p. 8). Așadar, din cele câteva chestiuni care sunt abordate în prezenta lucrare ne vom concentra atenția numai asupra câtorva, neomițând faptul că, multe dintre acestea sunt discutate și în cărțile altor autori. De la bun început trebuie să mărturisesc că ceea ce m-a frapat, în mod deosebit, la acest individ banal ca înfățișare fizică – Hitler – fără să aibă ceva din ceea ce era un arian (excepție ochii, numai

Heydrich și oarecum Göring și Rommel păreau a fi arieni), este profunda sa lipsă de charismă. Hitler era scund (1,65 – 1,70 metri), vegetarian, antialcoolic, nefumător și celibatar înveterat, dar credea cu ardore în misiunea sa providențială de a conduce poporul german în acapararea hegemoniei în Europa. Hitler era, de asemenea, un nevrotic cu dese accese de furie (nu suporta contradicția), un antisemit înverșunat, încât Holocaustul dezlănțuit în Europa contra evreilor nu se aseamănă cu nimic din ce a cunoscut acest popor în decursul istoriei, excepție robia asiriană (722

î.Hr.), când cele zece triburi, căzute în robia asiriană, dispar din istorie. Cu atât mai neclară apare ascensiunea politică a lui Hitler (un emigrant austriac, care obține cetățenia germană abia în 1932), într-o Germania secătuită de un război devastator (în care monarhul Wilhelm al II-lea abdicase), dezorganizată și cu mari datorii de război: „Apoi, acest bărbat aparent nesemnificativ din Austria, care nu a beneficiat nici de sprijin financiar, nici de origini deosebite, cu atât mai puțin de un aparat al puterii, a reușit nu doar să marcheze hotărâtor secolul XX, ci să modifice întreaga hartă a

Europei și cursul istoriei mondiale”, p. 10 (deși în februarie 1932, Hitler declara: „Reinstaurarea Hohenzollernilor este ultimul meu obiectiv”, p. 17. La rândul său, Wilhelm al II-lea, în 1933, părea fericit și încântat că Hitler preluase puterea, iar peste câteva luni „Führerul le-a dat de înțeles într-un mod categoric și lipsit de menajamente celor din familia Hohenzollern că nu se pune problema reinstaurării monarhiei”, p. 18. În fine, după moartea lui Wilhelm al II-lea, Hitler se exprimă: „Bătrânul Wilhelm a fost un mare senior. Wilhelm al II-lea, însă, prin întreaga sa atitudine, a fost un om slab, lipsit de caracter! Orice epistolă de la Bismarck valorează mai mult decât întreaga viață a acestui împărat”, p. 18). Totuși, Hitler reușește să învingă toate obstacolele (inclusiv opoziția lui Hindenburg care era determinată de prestația modestă a lui Hitler în Primul Război și care pe 27 ianuarie 1933 exclamă: „Domnii mei! Doar nu îmi veți cere să-l numesc pe acest caporal austriac în funcția de cancelar al Reichului”, p. 59), și să acapareze puterea, instaurând treptat un regim abuziv, agresiv și revanșard. Teama de comunism, lipsa unei alternative la conducere, l-a determinat pe Hindenburg să comită una dintre cele mai mari greșeli politice ale carierei sale. Curând, teroarea și-a spus cuvântul: se fac arestări, se instituie lagăre, se ard cărți, se emigrează masiv, încât Germania se golește de multe minți luminate: scriitori, savanți, artiști. Încrăzător în destinul său, Hitler se exprima astfel: „... anul 1933 nu reprezintă altceva decât trezirea după un somn de o mie de ani... Dacă nu am fi preluat noi puterea în (19)33, Europa ar fi fost cotoșită ca de hoardele hunilor... Dacă Germania nu ar fi avut norocul ca eu să ajung la putere în 1933 și să mă lupt pentru înarmare, și dacă eu...” (p. 81). Multă bătaie de cap a dat cercetătorilor obârșia familiei lui Hitler și a Evei Braun, dacă au avut în venele lor sânge evreiesc sau nu? În ceea ce o privește pe Anna Maria Sigmund, aceasta înclină să admită că tatăl lui

Hitler, Alois, fusese conceput de mama sa Maria Anna (Mariana) Schicklgruber cu un evreu din familia Rothschild (din Viena), ori din familia Frankenberger (din Graz), deși din alte lucrări este respinsă ideea paternității evreiești, pentru Hitler (ipotază neacceptată de Richard J. Evans, **Al Treilea Reich**, I, Ed. RAO, 2010, p. 243, „Nu există nici o dovadă că înaintașii lui Hitler fuseseră evrei”, și Angela Lambert, **Viața irosită a Evei Braun**, Ed. RAO, 2010, p. 84 „Trebuie respinse în mod categoric speculațiile privitoare la faptul că ar fi avut sânge evreiesc...”). Altă problemă viu disputată din existența lui Hitler este șederea la Viena, în jurul căreia s-au făcut tot felul de speculații, Anna Maria Sigmund conchizând: „Nu toate întrebările își găsesc un răspuns! Însă, cu toate acestea, este cert faptul că abisul dramatic al perioadei șederii lui Hitler la Viena nu are legătură nici cu fuga sa de serviciul militar, nici cu sărăcia. Se pare însă că Hitler nu a locuit niciodată la un azil pentru cei fără adăpost” (p. 171). În fine, asupra lui Hitler s-au produs numeroase atentate (nedezvăluite opiniei publice), cu excepția a două atentate din care Hitler a scăpat în mod miraculos: 8 noiembrie 1939 (la München, în berăria Bürgerbräukeller, de unde Hitler plecase mai devreme decât se prevăzuse), și 20 iulie 1944, atentat pus la cale de colonelul Claus Schenk, conte de Stauffenberg, soldat cu o represiune sângeroasă. După ce aflase de explozia bombei din 8 noiembrie 1939, Hitler a spus: „Acum sunt deplin mulțumit! Faptul că am plecat de la Bürgerbräukeller mai devreme decât era prevăzut demonstrează că este scris să-mi împlinesc destinul!” (v. Angela Lambert, op. cit., p. 359). Printre persoanele rănite în explozia bombei din berărie s-a aflat și tatăl Evei. După Stalingrad, Hitler își controla ieșirile în public, evita băile de mulțime, devenise prudent din convingere că eliminarea sa ar dezorganiza Germania și necesitățile războiului. Ce s-ar mai putea adăuga? Doar că, cercetarea Annei Maria Sigmund contribuie pozitiv la îmbogățirea bibliografiei consacrate lui Hitler.

* Anna Maria SIGMUND - **Dictator, demon, demagog. Întrebări și răspunsuri despre Adolf Hitler**, Ed. RAO International Publishing Company, 2011, 283 p., 39,99 lei.



• Vasile Soponari

