

TOMIS

Primăria Municipiului Constanța

Revistă de cultură

apare din iulie 1966

Nr. 4 – Aprilie 2003

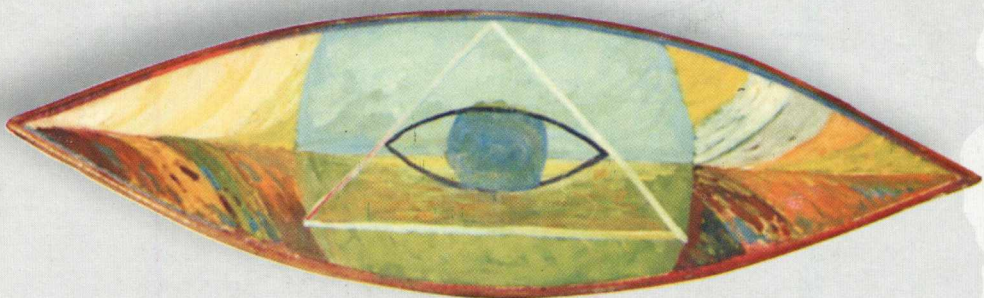
40 mii lei

P/11341



✓

11.341



Ion ȚIȚOIU - Pictură în ulei „Ochiul” - 1994

cuprins

Editorial	<i>Semnătură tipărită: semn autocentric?</i> — Ileana Marin	1
Dialog Tomis	<i>Francesco Guida: „România este o țară de o importanță strategică medie”</i> — Eliza Macadan <i>Victor Ioan Frunză: „Teatrul fără public este ca o balerină fără picior”</i> — C. Chihaia	2 5
Anul Nichita Stănescu	<i>Trăind întru poezie</i> — Liviu Grăsoiu. Poeme de Nichita Stănescu	8
Mituri și simboluri	<i>Zeul ascuns (II)</i> — Mihai Cimpoi	10
Eseu	<i>„Imitatio Claudel”</i> — Sorin Dumitrescu <i>Extazul mistic în poezia lui Vasile Voiculescu</i> — Const. Miu	12 16
Reevaluări	<i>Camil Petrescu și Anton Holban — privire noetică asupra istoriilor retrăite</i> — Lăcrămioara Berechet	19
Polemici	<i>Șablonul plaiurilor mioritice, supra instant a culturii românești</i> — Adrian Cârlescu	21
Jurnal de idei	<i>Ihab Hassan. Pentru o definire a postmodernismului</i> — Adina Ciugureanu	25
Multiculturalism	<i>Jean Blain. Corectitudinea politică între eufemism și cenzură</i> — traducere de Mădălin Roșioru	29
Cronica literară	<i>Discursul postmodern</i> — Dan Perșa	30
Sinteze	<i>Istoria literaturii din Dobrogea</i> — Enache Puiu	32
Atitudini critice	<i>Jurnalul și tableta — genuri literare perisabile?</i> — Florentin Popescu	34
Ancheta Tomis	<i>Critica literară din Dobrogea. Participă: Nicolae Rotund, Ion Roșioru, Corina Apostoleanu, Victor Corcheș, Ileana Marin</i>	36
Lecturi critice	<i>Transferuri de izvoare</i> — Ion Roșioru	41
Cărți și semnificații	<i>Cronici de: Carmen Raluca Șerban, Victor Sterom, Ana Maria Ciobotaru</i>	42
Poezie	<i>Iulian Talianu și Simona-Grazia Dima</i>	46
Proză	<i>Zippy Race</i> de Mihail Grănescu	48
Oglinzile memoriei	<i>File de jurnal</i> — Ovidiu Dunăreanu	51
Filiala „Dobrogea” a U.S.R.	Enache Puiu	52
Filiala „Constanța” a U.A.P.R.	Wilhelm Demeter	53
Biblioteca universală	<i>Alexandr Soljenitin — un rus în abis</i> — traducere de Gabriela Apostol	54
Cartea străină	<i>Căpcăunii lui Pascal Bruckner — avatarul moderne ale mitologiei</i> - Alina Spănu	59
Spiritualitatea	<i>Meșteșugul și vechea artă a icoanei la români</i> — Ioan Turlacu <i>Întâlnirea cu un mare duhovnic</i> — Ana Ioachim	60 63
Istorie	<i>Regii României. Carol I</i> — Ioan Țepelea <i>Descoperiri senzaționale în Basarabia pun într-o nouă lumină relațiile dintre Hoarda de Aur și Moldova</i> — Sevghin Omer	64 68
Anul Dobrogei	<i>Industria, comerțul, sistemul bancar, transporturile feroviare și rutiere ale Dobrogei până la primul război mondial</i> — Nicolina Ursu	73
Știință	<i>Proiectele de cercetare ale Uniunii Europene</i> — Mihail Chircor	76
Cartea de știință	<i>Poetica verba</i> — Ștefan Cucu	76
Destine balcanice	<i>Moscopolenii — aromâni originari din Albania</i> — Nistor Bardu	77
Artă	<i>„Teatrul „Oleg Danovski — un vis, o aventură, o provocare”</i> — N. Spîrescu <i>Teatrul — artă a comunicării. Interviu cu Anaid Tavitian</i> — Virgil Mocanu <i>Maestrul Ilarion Ionescu Galați la Constanța</i> — Mariana Popescu <i>Profil: Florența Marinescu</i> — M.P. <i>Simeza: Ut pictura poesis</i> — Daniela Țurcanu <i>În atelierul pictorului Constantin Georgescu</i> — Titus Rusu <i>Gala premiilor Uniter</i>	80 82 84 85 87 88 89
Universitaria	<i>Prof. dr. doc. Crișan Mircioiu</i> — Dr. Octavian Dumitru Unc	90
Școala	<i>Inițiative purtând amprenta originalității</i> — V.M.	91
Orașul	<i>Pledoarie pentru un proiect de dezvoltare culturală a orașului Constanța</i> — Cornelii Dida	92
Oceanologie	<i>O viață sub zodia apei</i> — Nicolae C. Papadopol	98
Conviețuiri	<i>Germanii din Constanța</i> — Aniela Bălan	100
Escale contemplative	<i>„Mama Germaine. Vallauris sau fascinația lutului</i> — Al. Mihalcea	103
Periscop		104
Calendar		108
Web agenda		109

Semnătura tipărită: semn autocentric?

Prevalența oralității asupra scrisului face ca adesea între cele două să se instituie o ierarhie de putere, scrisul fiind considerat o imagine grafică a rostirii, mult prețuită pentru directetea, inspirația sau autenticitatea ei.

Logocentrismul, pe care-l vizează în cele mai intime resorturi ale sale rosti-rea, ne conține gândirea, pe de o parte, dar și substanța fonematică, descinsă / emisă din profunzimile viscerele ale ființei. Scrisul devine o *urmă*—în termenii lui Jacques Derrida — un șir de semne de ordin secund care „reține” ceea ce se dorește a fi înregistrat în parametri spațio-temporali cu privire la *celălalt*. Care este, însă, instanța care decide ce se scrie? Generic, această instanță s-a numit *autor* și decizia de a scrie i-a fost integral atribuită cu scopul de a stoca, în paralel cu memoria, mai bine zis, în competiție cu memoria, tot ceea ce a fost inițial valorizat, considerat demn de a fi notat. În acest context, înregistrarea identității autorului cade, la rândul ei, sub același sistem de semne. Din punctul de vedere al semnelor utilizate, între textul pe care autorul l-a produs și semnătura acestuia nu există o diferență de natură. Aceasta se poate institui la nivelul relației autorului cu propria semnătură, semnul autocentric prin excelență care, spre deosebire de semnul heterocentric care trimite la un alt lucru, se întoarce asupra lui însuși. În același timp, semnătura este nu numai semnul autocentric autosuficient, ci și un semn de contact, prin care cel ce scrie stabilește o comunicare cu cititorului lui. În plus, semnătura certifică și validează¹, indiferent de forma pe care o asumă: sigiliu, monogramă, ștampilă, ecuson, amprentă digitală, iscălitură ilizibilă, semnul crucii, pentru analfabeți, dar într-o societate care cunoaște scrisul. Ceea ce semnătura singură transmite este afirmarea apăsată a individului care se vrea recunoscut ca diferență față de lumea din care face parte, ca element unic și autonom într-o societate față de ai cărei indivizi ține să se identifice.

Dacă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, când grafologia câștiga teren tocmai pentru că venea să reconsidere unicitatea individului care semna un text în ciuda expansiunii textului tipărit (decă și a semnăturii tipărite), odată cu secolul al XX-lea, fără a înceta studiile de grafologie care-și propuneau să

scoată la iveală „capacitatea psihologică” a semnăturii², interesul pentru această problemă s-a focalizat asupra rolului ilizibilității în condiții macrosociale. Situația este paradoxală având în vedere că ilizibilul este chiar o marcă a lizibilului, că tocmai ilizibilul semnăturii îl face pe receptor să „citească”, „să descifreze” fără greș autorul în spatele celui mai mic text coerent pe care acesta îl poate produce.

Din ce în ce mai mult se mizează pe *semnătura tipărită* — sintagmă oximoronică — care pierde o serie din mărcile semnelor autocentric pentru a se încarcă cu altele noi, heterocentrice, mai degrabă: miza psihologică dispare în favoarea celei sociale; nu unicitatea formală a semnăturii identifică semnatarul, ci poziția și obiectul pe care este plasată, protejată de restricții legale; unicitatea semnatarului care poartă același nume cu un alt individ nu mai este dată de opozițiile semnificative ale scrisului de mână (dimensiuni de litere mari — mici, forme ascuțite — rotunjite etc.), ci de textul însuși pe care l-a creat și numai el / ea îl putea semna. „Stilizarea” se extinde de la microtextul semnăturii la macrotextul care stă sub semnătura tipărită.

Un element paradigmatic pentru semnătura tipărită este atașarea titlului profesional (parafa pentru medic, înscrierea tipărită a funcției și a profesiei înaintea numelui, poziția politică în partid, postul într-un aparat de stat, rangul într-o ierarhie militară etc.) la numele semnatarului. Este vădit faptul că destinatarul documentului tipărit validează informația ca fiind corectă, manifestându-și încrederea față de instituția care-i furnizează textul. Când semnătura tipărită este dublată de cea ilizibilă se exclude confuzia sau incertitudinea. Ce se întâmplă atunci când simpla semnătură a autorului (prenume, nume) este completată de editorul textului cu titlurile pe care acesta i le atașează? Autorul rămâne descoperit în fața inițiativei care nu-i aparține (cunoscând codurile socioculturale nu s-ar expune unei situații în care, autorul / autoarea ar pierde controlul), dar nu poate proba că nu și-a atașat semne heterocentrice alături de cel autocentric. Singurul lucru pe care-l poate face este acela de a semna textul despre semnătură strict autocentric, ca de obicei.

Ileana Marin

¹ Harris, R., *La sémiologie de l'écriture*, CNRS edition, Paris, 1993, p. 199.

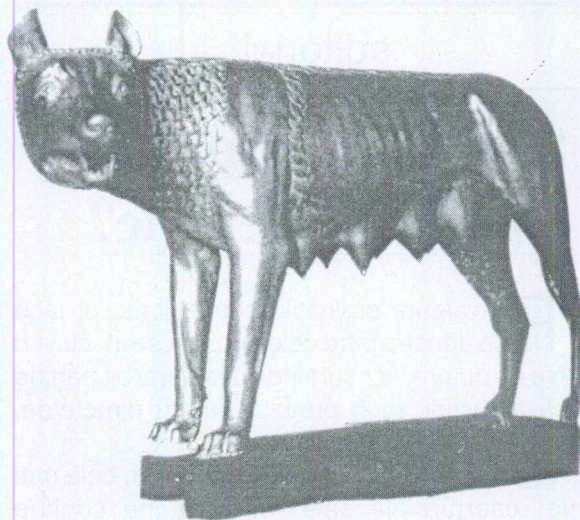
² *Ibidem*, p. 201.

Francesco Guida:
„România este o țară
de o importanță
strategică medie”

Francesco Guida este profesor extraordinar de Istorie a Europei orientale la Facultatea de Științe Politice din cadrul Universității Roma Tre. S-a lansat în 1972 și a început activitatea de cercetare în cadrul Universității „La Sapienza” din Roma. Este secretar general al Asociației Italiene de Studii asupra Europei de sud-est. La începutul acestui an, Editura Nagard din Milano i-a publicat lucrarea cu titlul „La Romania contemporanea”

Cum s-au născut interesul și pasiunea dvs. pentru istoria țărilor est-europene în general și pentru istoria României în special?

Am făcut studii de istorie în cadrul Facultății de Litere, iar la vremea aceea — vorbim de mulți ani în urmă — estul era un bloc gri. Lucrul pe care îl cunoșteam ceva mai bine, încă din adolescență, era ceea ce s-a întâmplat, în 1956, în Ungaria. De fapt m-am gândit să îmi fac teza de licență pe acest argument. Nu mă voi opri acum asupra detaliilor... Când, în sfârșit, a venit momentul să îmi aleg tema lucrării, am reușit să obțin acest argument în ciuda faptului că era considerat foarte dificil. Dificultatea i-o dădea timpul relativ scurt între când se petrecuse evenimentul și momentul pregătirii și redactării lucrării. În sfârșit, am obținut o bursă de studii, am plecat în Ungaria trecând mai întâi prin România. Permanența mea în Ungaria s-a dovedit a fi foarte dificilă, din motive, îndrăznesc să spun, banale. Eram în compania unui prieten care se simțea rău și a trebuit să plecăm în grabă. Cum pentru întoarcere trebuia să schimbăm avionul în România, am decis să schimb și tema lucrării. Schimbarea a fost nu numai din punct de vedere geografic (o țară schimbată cu



Lupoaica

alta), ci și din punct de vedere temporal. Am înțeles că era mai comod să mă ocup de o perioadă istorică mai îndepărtată în timp și astfel am ales Unirea. La puțină vreme după aceea urma să descopăr că în Italia există o școală de istorie a Europei de centru și orientale.

Cât a influențat această schimbare limba celor două țări?

Enorm, decisiv cred. Eu făcusem un curs de maghiară în facultate, aveam ceva noțiuni dar nu era suficient. Puținul de maghiară pe care îl știam l-am uitat, în schimb româna este o limbă în care mă simt acasă.

Vă rog să faceți, pentru cititorii revistei „Tomis”, o creionare a evenimentelor pe care le-ați inclus în ultima dvs. carte „La Romania contemporanea”

În substanță, am procedat la împărțirea istoriei contemporane românești. În ceea ce privește perioada Unirii, am tratat-o comparativ cu il Risorgimento italian. Știm că există asemănări, dar am vrut să vorbesc mai ales despre deosebiri. Pe urmă m-am oprit asupra unei teme de majoră importanță pentru toate națiunile dar mai ales pentru țările est-europene — chestiunea agrară. Astfel, am terminat cu anii '800 și m-am apropiat de anii '900. Acest secol l-am prezentat respectând marile repartiții istorice în sensul că am vorbit mai întâi de România Mare, statul care i-a dat naștere după războiul mondial și care se află în cea mai strălucită fază de creștere a sa, dar am tratat și faza de criză a anilor '30. Nu știu dacă am spus-o

În această carte, dar undeva am scris că România mare nu-și ascundea teama de a fi distrusă de alții, în sensul că a intrat în criză credința pe care unii oameni, unii intelectuali o aveau în construcția pe care o realizau — citez doar unul, pe Nicolae Iorga, care a fost un mare susținător al României Mari. Pe urmă am trecut de la această criză, cu drama pierderii teritoriilor, la drama celui de-al doilea Război Mondial și continuarea acestei crize cu trecerea de la o dictatură la altele — cea monarhică, cea militară și cea comunistă.

Despre perioada comunistă nu am spus tot ce s-ar fi putut spune, am preferat să mă opresc ceva mai mult la natura regimului în anii Ceaușescu. Cum știm, sunt mulți ani la mijloc, iar eu am încercat să individualizez caracteristicile esențiale.

Apropo de această perioadă, abordarea pe care ați operat-o este una destul de pozitivă, de optimistă... Nu ați vorbit despre cum era receptat regimul din exterior în acei ani...

În fine, am încercat să arăt că acest regim a avut o perioadă în care a câștigat susținere publică prin deschiderea pe care o avea către ideea națională. În ceea ce privește politica externă, se știe că aceasta este aproape mereu o politică cinică, fiecare apără propriile interese, iar Occidentul era mulțumit să găsească o țară comunistă care făcea frondă, care era eretică în fața Moscovei. Asta este destul de evident... pe mine m-a interesat să arăt cum regimul a reușit să conserve consensul pentru o bucată de vreme, fiind vorba despre un regim dur despre care nu se poate spune că a avut o perioadă liberală, a avut doar o fază în care unele politici publice au câștigat consens. Am ajuns în cele din urmă la căderea regimului și la începutul post-comunismului în România, la așa zisa perioadă de tranziție.

... care pare să nu se mai sfârșească...

Dacă se vrea, tranzițiile nu se sfârșesc niciodată.

Ce vedeți la capătul acestei tranziții?

Unele obiective au fost atinse. Mă refer la cele formale, oficiale, de imagine, care sunt destul de importante — este vorba despre intrarea în NATO, interesul pentru intrarea în UE... dar cred că populația este interesată mai ales de creșterea nivelului de trai. Firește că lumea este interesată

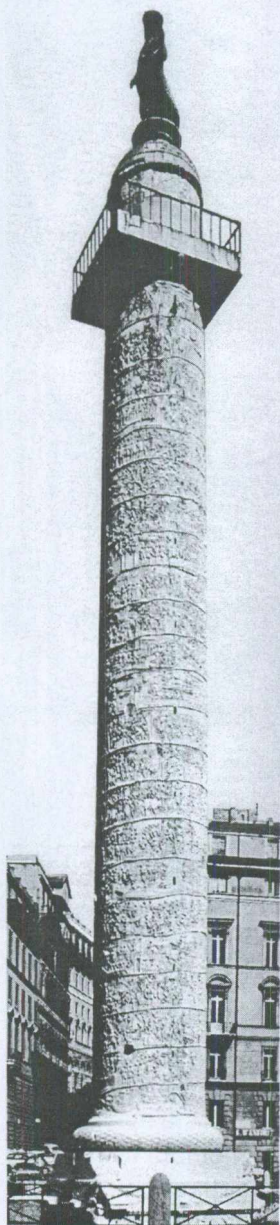


Împăratul Traian

mai degrabă de cum poate să aibă mai ușor o mașină personală și abia după aceea își pune problema dacă drumurile sunt adecvate pentru a circula, vrea să știe dacă benzina costă mai puțin, marea masă vrea să știe dacă în timpul tranziției avantajele aparțin unei minorități sau tuturor; acestea sunt problemele cu care se confruntă orice guvern de tranziție indiferent de culoarea lui politică.

Cum vedeți perioada interbelică?

Pentru o epocă de expansiune și dezvoltare, probleme deloc ușoare se înregistrau și la vremea aceea. Pentru a șterge handicapurile pe care istoria le-a creat, deseori este nevoie de foarte mult timp. De exemplu, România a avut șansa de a fi una dintre puținele țări deținătoare de petrol din Europa. Acesta era un avantaj, dar, din păcate, a durat puțin pentru că dezvoltarea industrială a continentului a fost atât de rapidă încât aspectul acesta n-a mai contat.



Columna lui Traian

Știm cu toții că România ar fi putut deveni, ca Italia, o țară prelucrătoare de petrol, și nu producătoare. Nu e că poporul român are ceva mai mult sau mai puțin decât alte popoare. Eu subliniez în carte că strategia regimului de a pune împreună comunismul și ideea de națiune până la transformarea acesteia din urmă în naționalism a fost un „mix” periculos care, într-o bună măsură, a frânat reconstrucția și schimbarea societății. Societatea românească în momentul căderii regimului nu era pregătită suficient pentru a opera schimbarea. În orice caz asta se va produce în mod natural și se va vedea din evidențele populației că persoanele mor și încet-încet o schimbare de clasă politică, de elite politice va fi. Este adevărat că în România sunt ex-comuniști sau post-comuniști, dar în realitate, aceștia există și în țările care au avut o tranziție mai fericită, mai rapidă. S-a constatat că și acolo unde condițiile social-economice sunt superioare, există o preferință

pentru exponenți ai vechiului regim. Trebuie să spunem că și în aceste țări în care exponenții vechiului regim guvernează, nu sunt în nici un caz cei mai importanți, mai ales din motive de vârstă. Avem un ex-ministru comunist președinte în Polonia, un ex-ministru comunist premier în Ungaria și vorbim de două țări pe care Europa le-a judecat în mod favorabil. Sunt puține țările în care într-adevăr ex-comuniștii nu au reușit să se recicleze, putem exemplifica în acest sens Republica Cehă.

Ce greutate are politica externă a României în actualul context internațional? Și ce înseamnă ea pentru echilibrul balcanic?

Se știe că România nu este nici Statele Unite și nici Rusia. În situații determinate, țările contează — mai mult decât numărul de locuitori, decât puterea economică, decât dimensiunea teritoriului sau forța armatei sale — mai ales din punct de vedere geopolitic. Există țări care au avut o importanță strategică majoră, să ne gândim de exemplu la partea cealaltă a Mării Negre, la țările din Caucaz. În acești ani au fost foarte chinuite pentru poziția pe care o au, dar au fost și foarte importante. România are o importanță strategică medie, în sensul că este legată de Europa Centrală pe de o parte, e legată tuturor dinamicilor care țin de Marea Neagră, vorbim despre căile petrolului și ale gazelor naturale, și să nu uităm că este o țară de frontieră cu teritoriile ex-sovietice. În acest sens România continuă să fie frontiera Europei. Tot în legătură cu asta, știm că a trăit o dramă destul de serioasă în cazul Moldovei.

Dacă ne deplasăm în schimb spre vest?

Chestiunea maghiară continuă să existe, dar dacă facem o comparație între diferite epoci, aceasta pare să fie cea în care problema este înfruntată în manieră destul de pozitivă. Dacă ne gândim la momentele dure chiar în epoca lui Ceaușescu, mai ales în a doua parte a sa, în perioada dintre cele două războaie mondiale, până și imediat după al doilea război mondial, adică în momentul în care regimul de la București tindea să fie destul de tolerant cu minoritățile, au existat momente dificile. Astăzi, depășită faza anilor '90-'91, nu văd elemente de îngrijorare, mai ales dacă guvernele celor două țări stipulează acorduri în acest sens. Pozitivă este și atitudinea partidului maghiar din România care și-a arătat disponibilitatea de a colabora fie cu centrul-stânga, fie cu centrul-dreapta.

A consemnat
Eliza Macadan

Victor Ioan Frunză:

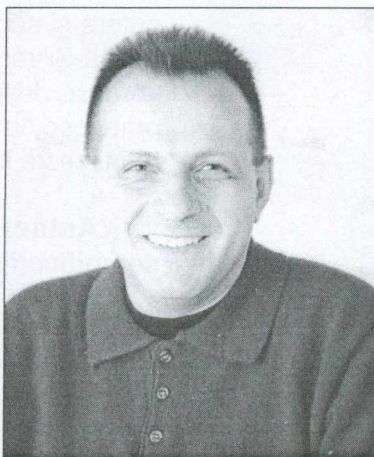
„Teatrul fără public este ca o balerină fără picior”

Sunt tot mai mulți cei care consideră că tinerii regizori și actori nu mai au, sau igonoră pur și simplu modelele, că aruncă peste bord astfel marile valori creatoare de până la ei. Acceptați un asemenea punct de vedere?

Eu nu aş merge atât de departe. Aş spune mai degrabă că tineretul de azi nu are modele, doar în sensul că nu le recunoaşte. Foarte puţină lume mai preţuieşte acum aceste modele care sunt totuşi, în timp, destul de apropiate de noi. Doar vorbim de Ciulei, Esrig, Şerban, oameni care încă mai creează. Or, problema cea mare este că tinerii nu-şi mai asumă aceste modele. Uitaţi-vă ce se întâmplă în şcolile de teatru. Este ceva foarte grav. Învăţământul artistic s-ar cuveni să conţină persoane cu practică îndelungată, verificată, recunoscută, de performanţă. Iar lucrul acesta nu se mai întâmplă. De aici vine şi această lipsă de recunoaştere a modelelor.

Şi de ce aţi resimţi această lipsă de modele ca o boală? Ca o suferinţă?

Fiindcă, în absenţa acestor modele, teatrul devine uniform. Spectacolele devin cenuşii. Se produc montări care seamănă foarte mult unele cu altele, tocmai fiindcă imită fără jenă. Printre ele se numără, din păcate, chiar spectacole care au luat premii. Pentru a lua premii, mai toţi directorii de teatru îşi doresc să facă spectacole. Este o practică absolut curentă. Şi atunci realizează ceva „a la maniere de”. Or, marile modele de care vorbeam aveau o mare deschidere, acea anvergură extraordinară. Spectacolele lor nu se asemănau unele cu altele. Nu deschideau o linie pe care s-o urmezi orbeşte. Vorbesc, sigur, de acel model prim, al creatorului de teatru, de care avem atâtă nevoie. Al mentorului.

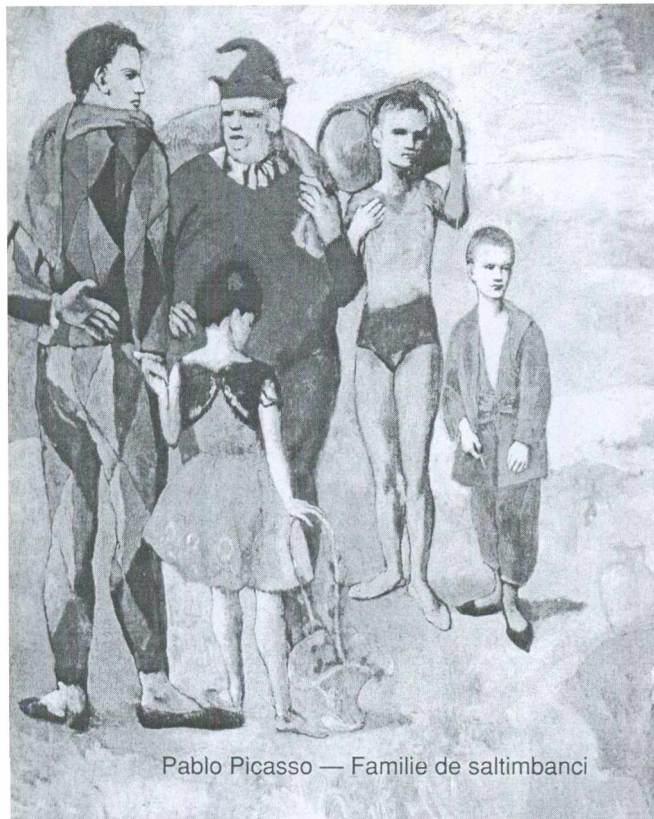


Bun. Şi de ce credeţi că tinerii regizori nu-şi mai asumă aceste modele?

În primul rând, fiindcă nu le cunosc. Dar înainte de asta, aş spune că nu pot să generalizez. Ar fi la fel de periculos ca a spune că „bătrânii” nu mai sunt sincroni cu acest timp. Pe de altă parte, nu putem să ne facem că nu luăm în seamă absenţa unei solide informaţii culturale la unii tineri artiști. De fapt, aceasta şi este problema cea mai mare. Sunt, apoi, carenţe la nivelul învăţământului şi, ca atare mediile care trebuie să promoveze aceste modele, promovează mai degrabă anonimatul, uniformitatea de stiluri, de voci.

Dar dacă este vorba doar de o falie în comunicare? Poate că tinerii simt nevoia unui alt tip de limbaj artistic, de discurs, de comunicare?

Teatrul nu este supus modei. Valorile artistice nu sunt supuse modelor. Faptul că teatrul evoluează de la cutia italiană la happening, de pildă, este cu totul altceva. De ce montăm încă Shakespeare? Tocmai pentru că el conţine aceste viziuni. Important este să ştim noi ce vrem să spunem, să exprimăm. Şi atunci ajungem, cred eu, la normalitate. N-aş vrea să se înţeleagă însă că eu pledez aici pentru încremenirea în montări a la Ciulei, a la Şerban sau Esrig. Limbajul trebuie, bineînţeles, să se modernizeze. Eu vorbesc de artiști de talia lui Ciulei, Esrig sau Andrei care sunt, vor fi moderni şi dincolo de mormânt. Mă refer cu precădere la un anumit fel de a promova creaţia. Spectacolele, vrând, nevrând, îmbătrânesc. Şi noi vom fi, probabil, desueţi la rândul nostru. Poate că şi suntem în acest moment. Important este însă cum îţi pui această problemă. Dacă îţi propui, numai în vorbe, să ai limbajul vremii tale, iar în fapt te exprimi ca-n anii '40, n-am făcut nimic. La un work shop organizat la Timişoara, în cadrul Atelierului de creaţie, s-au citit nu mai puţin de o sută douăzeci de texte. Fiindcă ei nu acceptau decât dramaturgi sub 30 de ani, de vârsta lor. Mi-e foarte greu să cred într-o astfel de barieră. Mi se pare la fel de stupidă ca „bătrânii” să nu accepte decât dramaturgi de vârsta a treia.



Pablo Picasso — Familie de saltimbanci

Spectacolele dumneavoastră au avut întotdeauna o tentă politică. Credeți că astăzi publicul este la fel de interesat de teatrul politic? Și în ce cheie?

Cred că înainte de '89 teatrul politic avea un sens mai pregnant. Avea mai multă substanță. Era perceput, de altfel, și ca o modalitate de rezistență față de putere. Acum, spectacolul politic, în sine, s-ar putea să fie puțin desuet. Ar transforma teatrul într-o tribună. Firește, există valențe politice, sociale în special. Dacă am vorbi de aceste valențe sociale am fi probabil mai aproape de ce așteaptă publicul, azi. Personal, mi-e foarte greu să mai cred acum într-o versiune de teatru politic construită de un Piscator. Aș agreea însă un spectacol tip cabaret politic.

Vă propuneți așa ceva?

Da, de multă vreme chiar. Nu am însă pe cineva care să mi le scrie. Mi-ar trebui un textier bun.

Se poartă, totuși, și adaptările, nu?!

Nu, eu aș vrea să fie ceva la zi. Un fel de ziar comentat.

Cum ați mai trata astăzi tema puterii ?

În „Beckett” m-a interesat cu deosebire această temă, relația aceea foarte subtilă între

putere și supus, între fascinația victimei față de călău. Și reciprocă. Da, cred că aș putea să vorbesc despre putere, dar într-un mod foarte omenesc. În „Lecția” lui Eugen Ionescu această relație este încă și mai pregnantă...

Astăzi, când totul pare spus, ce semnificație mai are avangarda?

Am putea vorbi și de avangarda de muzeu. Există un modernism muzeal al anilor '50-'60. Adeverata avangarda este însă, cred eu, perpetuă. Reprezintă o stare de spirit. Mereu va mai fi ceva nou, nespun încă, de descoperit. Trebuie să fim o oglindă a vremurilor noastre. Ceea ce înseamnă că și mijloacele expresive trebuie să se înnoiască.

Cumva și pentru că există, explicită sau nu, și o tiranie a publicului? O foame nebună de altceva?

Nu pot fi de acord cu dumneavoastră a propoz de „tirania publicului”. Dimpotrivă. Este vorba de o autarhie a creatorilor. Care alungă uneori publicul din sală. Văd tot mai multe spectacole care nu țin seama de public. În definitiv, publicul este un sine qua non al teatrului, dintotdeauna. Ne disperă, ne nemulțumește, dar nu putem fără public. Teatrul fără public este ca o balerină fără un picior ! Nu și-ar avea altfel rațiunea de a fi ! Este o relație biunivocă. Nu mă refer, sigur, la șușe, la teatrul comercial, ci la faptul că publicul este o valoare de care nu putem să nu ținem seama. Nu putem face la nesfârșit piese cu contese, baronese, marchize. Ar putea exista și acesta, dacă s-ar vorbi, prin ele, spectatorului despre vremea lui. Altfel, el se va uita la teatru ca la un produs muzeal. Există multe încercări așa zis novatoare, care nu spun nimic. Așa zisul teatru- dans, care, în opinia mea este o struțocămilă. Și care, din păcate, proliferază. Fiind o invenție care ascunde amatorismul.

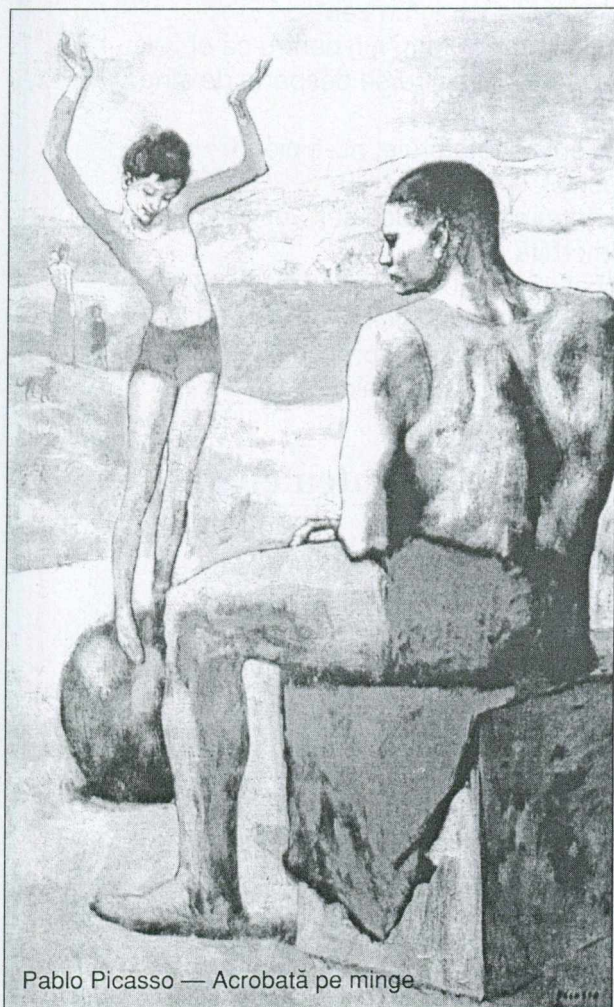
Acum vă contrazic eu: Gigi Căciuleanu a realizat cu Teatrul de Balet Oleg Danovski din Constanța spectacole de teatru-dans extrem de percutante, de interesante...

Nu mă refer la creatori pecum Gigi Căciuleanu. El este un artist, un profesionist. Mă refer la cei care n-au habar de asta și încropesc „ceva” după ureche. Sunt regizori care nu mai știu să povestească. După cum sunt pictori care nu

mai știu să facă mai întâi desen clasic, pe care apoi să-l distrugă. Ei se apucă să facă direct, un pom pe o suprafață albă și îl numesc nu știu cum. Așa este și cu vizualizarea excesivă a discursului teatral. Teatrul a însemnat și înseamnă în primul rând Cuvântul. Un discurs clar, plin de emoție. Tot ce vreau să spun este că atunci când facem teatru, trebuie să ne gândim în primul rând la public. Aș considera un eșec personal dacă publicul n-ar veni la spectacolele mele.

Socotiți, așadar, că este o falsă idee că publicul vrea mai cu seamă spectacole „ușoare”, comerciale?

Firește că este o falsă idee! Publicul ia, de multe ori, ceea ce i se dă, nu are un discernământ preconcepțuit. Discernământul se conturează pe parcurs. De multe ori la spectacolele comerciale, spectatorii nu râd de poantele și glumițele care i se servesc, râd de ei. Nu-i respectă pe cei care le oferă un lucru ușor consumabil. Pentru ei, aceia sunt niște mășcarici ! Așa îi și interpretează...



Pablo Picasso — Acrobată pe minge

Mai sunteți un revoltat?

Nu știu. Eu fiind un practician, sunt interesat acum mai cu seamă de teme, de ceea ce vreau să exprim.

Dar tot nu acceptați, nu-i așa, „teatrul sărac”?!

Nu. Fiindcă este ceva fals. Teatrul este o artă scumpă, un produs de lux. Eu prefer teatrul patetic. Un teatru care să răspundă epocii în care trăim. O epocă ce are nevoie de metafore, de imagini. Cu toții resimțim această nevoie, într-un context tot mai tehnicist, mai rece. Teatrul patetic ar putea însemna tocmai teatrul cu această emoție.

Fără a fi patetic în gesturi, presupun?!

Oh, nu, în nici un caz. Patetic doar în discurs.

S-ar putea pune în ecuație teatrul patetic cu teatrul violent?

Nu neapărat, deși, normal, între ele ar putea să existe o legătură. În măsura în care reflectă violența epocii.

Ce loc ocupă muzica în montările dumneavoastră?

Este o componentă extrem de importantă pentru mine. Tocmai pentru că vorbește într-un limbaj foarte sensibil și universal despre lucruri grave, pe care noi le întruchipăm apoi în cuvinte. Teatrul are nevoie de un asemenea suport emoțional. Acesta este patetismul de care vorbeam. Dar trebuie formați compozitorii de muzică de scenă. Eu am lasat până acum cinci: Sorin Oancea, la Galați, cel care mi-a făcut muzica la „Turandot”, Tedy Iftode, tot la Galați, care mi-a făcut muzica la „Don Juan”, Doina Crișan Rusu- cu care am lucrat mult, și la trupa „Pe Butoaie” și la „Satyricon”, Marius Leau, la „Călătorii cu dricul” și „Regele moare”, Sari Tibor, care mi-a făcut muzica la „Lecția” și la „Făt Frumos din Lacrimă”.

Proiecte?

Împreună cu scenografa Adriana Grand vom face, în vară, „Divina Commedia”, la Budapesta. Va fi un spectacol- serial, în trei seri succesive.

Carmen Chihai

Trăind întru poezie

După cum bine se știe, anul în care suntem, 2003, se deosebește de alții și prin numărul remarcabil al evenimentelor ținând de calendarul literar. Datorită lor, dar nu numai, ne gândim la cei care au fost printre noi și ne-au părăsit lăsându-ne poate mai singuri, dar îmbogățiți cu ceea ce am moștenit: creații literare de mare valoare, definitorii pentru cultura națională. Printre aceia spre care se îndreaptă în martie și se vor îndrepta și în decembrie, gândurile contemporanilor, se detașează Nichita Stănescu, intrat demult în istoriile literare prin ceea ce a reușit într-o viață scurtă, trăită intens sub semnul poeziei. Artist rarism, dotat cu îndrăzneală, originalitate, farmec personal, sensibilitate la tot ceea ce ținea de zona esteticului, a reușit să regândească limbajul poetic românesc, oferind nu doar un experiment, ci o operă încheiată, mai unitară decât a părut în timpul vieții sale. A avut șansa de a face parte dintr-o generație excepțională, asemănătoare (din punctul de vedere al evoluției poeziei) cu acelea pașoptistă, a marilor clasici și interbelici, întrucât i-a fost dat să reînnoade o tradiție la care atentaseră forțele antinaționale ale comunismului impus de sovietici. Poet profund, zbătându-se mereu în încercările de a se cunoaște pe sine, de a pătrunde, prin înțelegere, în sufletele semenilor, a împrăștiat cu o regească generozitate jerbe de frumuseți imprevizibile, ascunse în adâncurile limbii române. Artist de o libertate deplină, nu putea aparține cuiva anume, ci doar ideii de frumos și de trăire în această religie. A primit cu seninătate onoruri și recompense fără a ieși câtuși de puțin din simplitatea-i structurală și dezarmantă pentru mulți. Prin ceea ce a lăsat contemporanilor și posterității, Nichita Stănescu se alătură celor mai iluștri poeți români din toate timpurile, iar capitolul reprezentat de opera sa este departe de a fi încheiat din punctul de vedere al exegezelor. Rămâne de fapt, datoria noastră față de el.

Liviu Grăsoiu

elegia a doua, getica

lui Vasile Pârvan

În fiecare scorbură era așezat un zeu.

Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
și pus acolo un zeu.

Era de ajuns să se rupă un pod,
ca să se așeze în locul gol un zeu,

ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă,
ca să se așeze în ea un zeu.

O, nu te tăia la mână sau la picior,
din greșeală sau dinadins.

De îndată vor pune în rană un zeu,
ca peste tot, ca pretutindeni,
vor așeza acolo un zeu
ca să ne-nchinăm lui, pentru că el
apără tot ceea ce se desparte de sine.

Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde
ochiul,
pentru că vor aduce și-ți vor așeza
în orbită un zeu
și el va sta acolo, împietrit, iar noi
ne vom mișca sufletele slăvindu-l...
Și chiar și tu îți vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini.

a șaptea elegie

Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri,
schimb verdele pe galben și
mă las pierit de toamnă.

În numele pietrelor trăiesc și mă las
cubic bătut în drumuri
cuteierate de repezi mașini.

Trăiesc în numele merelor și am
șase sâmburi scuipați printre dinții
tinerei fete dusă cu gândul tot
după leneșe dansuri de ebonită.

În numele cărămizilor trăiesc,
cu brățări de mortar înțepenite
la fiecare mână, în timp ce îmbrățișez

un posibil gălbenuș al existențelor.
Niciodată n-am să fiu sacru. Mult,
prea mult am imaginația
celorlalte forme concrete.
Și nici n-am vreme din pricina asta
să mă gândesc
la propria mea viață.
Iată-mă. Trăiesc în numele cailor.
Nechez. Sar peste copaci retezați.
Trăiesc în numele păsărilor,
dar mai ales în numele zborului.

Cred că am aripi, dar ele
nu se văd. Totul pentru zbor.
Totul,
pentru a rezema ceea ce se află
de ceea ce va fi.

Întind o mână, care-n loc de degete
are cinci mâini,
care-n loc de degete
au cinci mâini, care
în loc de degete
au cinci mâini.

Totul pentru a îmbrățișa
amănunțit, totul,
pentru a pipăi nenăscutele priveliști
și a le zgâria
până la sânge
cu o prezență.

primăvara

aprilie

Dintr-un lung de cer alene,
vin ca două mari sprâncene
vulturița răpitoare
și cu vulturoiul mare.
Trec deasupra mea în roate
îmi iau gândurile toate
și le duc ca pe doi miei
peste munții de ardei,
peste munții de smarald
unde gândurile ard
și lucesc cu-a lor lumină
iarba de la rădăcină.



Zeul ascuns

— microeseuri despre Labirint (II) —

Veronica Micle și mitul iubirii



Sincronizați în dragoste și în destin, Mihai Eminescu și Veronica Micle se reîntâlnesc iarăși sub zodia altor vremi și altor moduri de a vedea lucrurile, dat fiind și faptul că se împlinesc și o sută cincizeci de ani de la nașterea „dulcii amice” a poetului.

În ciuda contestărilor și demolărilor făcute cu plăcere sadică în spirit postmodernist, marea dragoste dintre cei doi poeți rezistă nu doar prin faptul că a inspirat o mare poezie erotică (cel puțin în cazul lui Eminescu), ci și prin punerea ei mistică de impunere.

La Mitul Eminescu se adaugă, astfel, mitul iubirii, datorat unei pasiuni irezistibile puse sub semnul Absolutului, dar și mitul devotamentului sacru pentru Poezie, mediat de iubire. Căci și dragostea poetului și dragostea poetei s-au topit într-o mistuitoare și sacrificială dragoste pentru Poezie, totul pus în lumina idealității. În termeni curenți, am putea spune că dragostele lor au fost texte contopite în Marele Text labirintic al Poeziei.

Istoria întâlnirilor lor erotice, privită sub aspect pământesc, uman, devine istoria întâlnirilor a două proiecții idealizate: Eminescu vedea în Veronica idealul feminității, în timp ce Veronica Micle vedea în Eminescu idealul Poetului, idealul desăvârșirii poetice. Putem spune, cu toată certitudinea, că trebuie să vedem în ei — în spiritul idealității râvnite — Poetul și iubita.

După mărturisirea documentară a unei femei, Adela Xenopol, Veronica apare ca o întruchipare a feminității perfecte, calde, discrete și modeste în comportament și vestimentație.

Pe cei doi poeți îi unește *eminescianismul*, Veronica Micle fiind bineînțeles structural și temperamental o *eminesciană*, astfel încât dragostea sa pentru poet este doar un document sentimental al eminescianismului ei esențial.

Mai este oare ceva de adăugat la sugestivul și exactul portret pe care i-l făcea poetei, la 1890, Nicolae Iorga care vedea în ea o personalitate psihică și unitară, predominată de una dintre cele mai importante manifestări ale sensibilității omenești: iubirea? Este, așa cum spune cărturarul, punctul cel viu al sufletului său către care converg toate celelalte trăiri.



Mitul (re)învierii

În numeroasele discuții pe care le-am avut cu Cinghiz Aitmatov, cunoscutul scriitor kirghiz îmi împărtășea admirația pentru mitul lui Christos. „Suntem fericiți că aveți o asemenea legendă la baza credinței”, spunea el. (Se știe că și Dostoievski considera această legendă drept cea mai mare creație a lumii).

Semnificația adâncă a parabolei biblice constă, după cum atestă și studiile mitografice ale lui Mircea Eliade, în expresia conjugată a disperării și morții spirituale ce preludează renașterea la o viață nouă. Nu murim oricum, în chip fizic, ci în vederea unei alte vieți, de dincolo de această lume. Mitul hristic sugerează putere, creativitate, demnitate mesianică, rost adânc al morții sacrificiale, voința de a institui o rânduială supremă, adică sacrul în viața obișnuită a omului. Iisus este om și totodată zeu, ceea ce sporește semnificația parabolei.

Dimensiunile esențiale ale culturii române se datorează, am putea spune, reinterpretării pe sol național, încă atât de dacic, a mitului originar: moartea Ciobanului Mioriței se transformă într-o nuntă cosmică, morțile sacrificiale ale lui Manole și Anei asigură durabilitatea zidirii templului, prin zidirea veșnică a lui Hyperion la temeliiile Cosmosului are, de asemenea, un adânc sens sacrificial.

Luceafărul este zeul care dorește să fie om măcar „o oară”, iar fata pământeană se zeifică pe „o oară” și își binecuvântează cerește norocul prin „visul la luceferi”. Dochia, în mitul formării poporului român, moare și ea, devenind stană de piatră în preajma agresorului Traian.

Așadar: trăim și creăm valori, construim catedrale (curți de Argeș) sub semnul fundamentalului mit al creștinismului.

Christos și unsoarea bucuriei

Sfintele Paști ne prilejuiește întotdeauna clipe alese de înălțare și împărtășire cu luminosul chip al lui Christos, care, așa cum citim în *Mărturisirea ortodoxă* a lui Petru Movilă, se tâlcuiește uns, căci „în Legea veche cei unși se numesc hristoși (care va să zică unși), adecă preoții, împărații și proorocii”.

Poezia română în ansamblu și cea basarabească în particular l-au invocat pe Christos cu toate cele trei ipostaze divine de *uns*: ca preot, împărat și prooroc. La aura aceasta sacrosanctă i-a adăugat însă o calitate cu totul locală, „românească”: Christos e un *om* al pământului nostru, e un mergător terestru prin grâu și lumina sporitoare a lanului este chiar „lumină din lumină”. În felul acesta, „romanizat”, apare Christos la Nichifor Crainic, la Mateevici și la Buzdugan.

Poezii români l-au în-țărănit pe Christos și l-au făcut să atingă mustățile ușor fremătătoare ale spicelor cu degetele din care s-au scurs sângele ofrandei întru izbăvirea celor mulți.

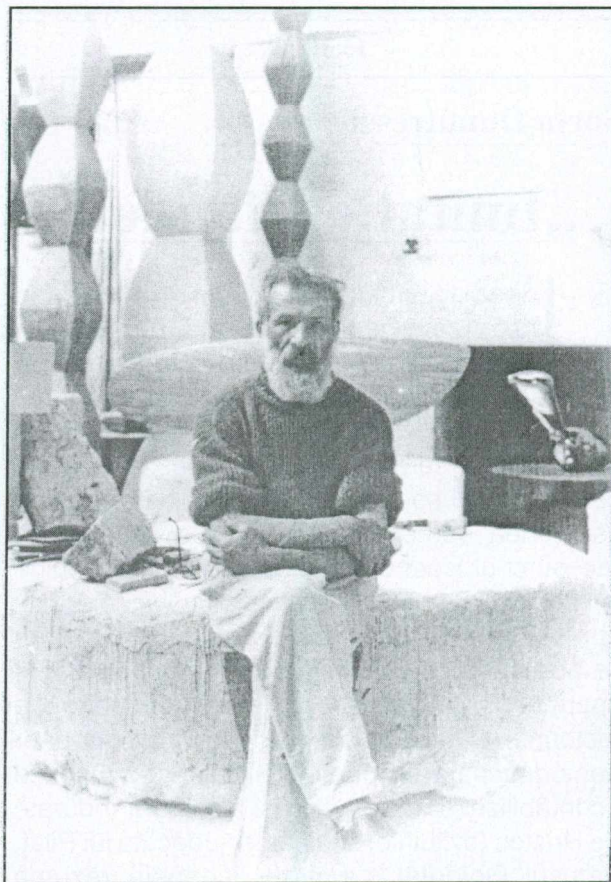
„Lumina din lumină” se varsă peste spiritul eminescian, mereu dialogând cu Demiurgul, și peste cel măcinat de patimi și tăgadă al lui Arghezi, și peste cel luciferizat al lui Blaga, și peste cel esențializat al lui Ion Barbu. Zărilor basarabene se aprindeau și ele la începutul secolului cu sporul luminii celui uns. Au apărut, apoi, incendierele proiecții vegetale ale lui Nicolae Costenco și cele proorocești, expresioniste ale lui Vladimir Cavarnali din anii '30, ca să impună mitul cristic cu noi valențe mitopoetice la Vieru, Lari, Suceveanu.

Poezia română obține un titlu de noblețe prin această comunicare / cuminecare cu Mântuitorul, care ne unge și pe noi cu unsoarea bucuriei.

Șansa lui Icar și Brâncuși

Există totuși o posibilitate de a ieși din labirintul din Creta: cea de a-ți confecționa aripi artificiale din pene lipite cu ceară. Dar, lacom de înălțimi, naiv peste margini, lipsit de intuiție și memorie, Icar irosește șansa. Aripile i se topesc în clipele în care se apropie de soare și el se prăbușește pe pământ.

Brâncuși a dat, prin *Măiastra* și prin *Coloana infinită* o replică lui Icar, profitând de iscusința și cumpătarea lui Dedal. El a îmbinat, în sculpturile



sale, înălțarea cu materialitatea, ponderabilitatea cu negația acesteia, după cum spunea memorabil Mircea Eliade. Măiastra taie cu zborul ei temerar spațiul, adâncindu-se în sine și făcând acest sine un sprijin în zbor, ceea ce nu se întâmplă în cazul lui Icar, care a uitat de nevoia unui sprijin.

Pasărea brâncușiană nu este decât reprezentarea arcului subțire al voinței care se proiectează între Eu și Univers.

Viața ca *voință de putere* reclama, la Nietzsche, eterna reîntoarcere ca meditație asupra existenței, surprinsă în devenire / revenire ciclică.

Așa cum *existența* înseamnă *mișcarea* ființei prin *a ieși* și *a se arăta*, gândirea poetico-filosofică modernă apelează la simbolurile totemice ale păsărilor și la zbor care topește simbiotic semnificația de ieșire și arătare. Măiastra ține un divan *sui-generis* cu Vulturul lui Nietzsche, care înseamnă orgoliu, voință de putere, dar și privire în abis, cu Șoimul lui Ortega y Gasset, care se întoarce de unde a plecat, în interiorul propriului sine, cu Albatrosul lui Baudelaire încurcat în propriile aripi pământești, cu Bufnița lui Hegel cu zborul ei înțelept jos, în amurg, ca să poată vedea mai bine Necunoscutul.

Mihai Cimpoi

Sorin Dumitrescu

„Imitatio Claudel”

Deea acestui titlu mi-a venit în clipa când m-am convins că singurul mod de a aborda, dintr-un unghi mai puțin obișnuit, teologia celei de a cincea zi a „celelalte mai glorioase săptămâni din istoria omului”, fără riscul de a mă substitui teologului sau sarcedotului și, mai ales, diminuând pe cât posibil speculația teoretică inerentă unui asemenea demers, ar fi să folosesc exclusiv raccourci-ul icoanei și, ca atare, în spiritul bine cunoscutei întreprinderi poetice a lui Claudel, să-mi ațintesc și eu privirea la această dată ca pictor, nu ca poet, asupra Crucii. O observație globală se impune din capul locului: spre deosebire de tablourile religioase apusene, care, întocmai unor benzi desenate ale Vinerei Mari, ajung să ilustreze / contabilizeze fiecare chin și batjocură îndurate de Hristos (biciuirile, scuipările, judecata lui Pilat, urcușul Golgotei ș.a.m.d.), icoanele rezumă emblematic pătimirea Domnului printr-o suită autoritară formată din trei episoade: **Crucificarea**, **Coborârea de pe cruce** și **Plângerea** (Epitaful). Dintre acestea, **Coborârea de pe Cruce** este singura icoană care a făcut carieră mai mult în frescă. Este și motivul pentru care în Răsăritul creștin există destul de puține icoane portabile dedicate acestei teme; Ortodoxia nu obișnuiește decât cu titlu de excepție să o contemple izolat, extrasă din contextul și desfășurarea celorlalte patimi. În naosul bisericilor, **Coborârea de pe cruce** se află întotdeauna *înseriată* teologic precis, totdeauna în intervalul dintre **Răstignire** și **Plângere**. La prima vedere, rostul ei în economia suitei pare a fi mai curând acela *de a lega*, ca o discretă trăsătură de unire, conținuturile notorii ale icoanelor care o flanchează. Și totuși, așa cum vom vedea mai departe, cuprinsul ei tematic, doar aparent descriptiv, ascunde în realitate *centrul teologic* al întregii suite. Pe lângă faptul că recapitulează sensurile icoanelor care o mărginesc, această *icoană de interval* oferă și perspectiva unei semnificații teologice largi, care vizează direct iconomia tainică a Întrupării.

În Apus, aceeași temă a **Coborârii** a focalizat treptat întreaga atenție a artiștilor medievali, întrecând cu mult, la finele Renașterii, interesul



El Greco — Sfânta Treime a Durerii

purtat de aceștia celorlalte piese ale iconografiei Vinerei Mari; în baroc, figurația acestei patimi va atinge apogeul. Motivul acestei selecții trebuie căutat în caracterul „mișcat” al petrecerii acestei patimi a Domnului, mai compatibil cu dispoziția motrice și gustul pentru acțiune specifice mentalității occidentale decât celelalte teme. De altfel, creșterea ponderii episodului **Coborârii** în reprezentările pictorilor apuseni pare să fi fost direct proporțională cu inaugurarea tabloului religios dublul estetic al icoanei. Trebuie spus că în Apus, însăși structura icoanei va migra la un moment dat în sfera esteticului.

O cercetare atentă a devierilor suferite în Occidentul creștin de celelalte icoane ale Patimilor confirmă aceste constatări: icoana **Răstignirii** va fi absorbită și, în cele din urmă, total anexată de funcționalitatea crucifixului portabil, iar **Plângerea** își va despleti concizia

mistică în două subteme: **Pieta** și **Punerea în mormânt**. S-ar putea zice că tema **Coborării de pe cruce** a convenit cel mai mult *dolorismului*, această „prohodire” sentimentală apuseană, deopotrivă dinamică și patetică. Mai departe, Pieta și Crucifixul fiind totuși în continuare prea statice pentru a satisface până la capăt exigențele declamatorii și spectaculare specifice acestui tip de fervoare religioasă au sfârșit prin a deveni temele predilecte ale sculptorilor. Așa se face că, în pofida unor reprezentări picturale prodigioase (Pietă de la Avignon, Crucifixul lui Cimabue ș.a.m.d.), fibra emotivă a pietismului a optat decisiv pentru întruparea lor tridimensională. În consecință, din cele trei teme inițiale, doar **Coborârea de pe cruce** a rămas definitiv fidelă (captivă) limbajului pictural.

Narația tabloului dolorist european apasă invariabil pe răpirea trupului de pe cruce de către „grupul de presiune” condus de Iosif din Arimateea. Această vibrantă luare cu asalt a crucii reprezintă stereotipul vizual pe care îl invocă și se sprijină lamentația catolică. Tabloul **Coborării** este dominat de imaginea crucificatului desprins de brațul orizontal al crucii, de răsucirea majestuoasă a acestuia prin aer, înainte de a se prăvăli cu toată greutatea corpului lipsit de viață în brațele asistenței de la poalele crucii. Personajele, făcând parte dintr-o „distribuție” mai largă decât cea a scenariului răsăritean, stau cățarate de-a valma pe scara proptită de cruce sau se opintesc să o suie, întrecându-se fiecare să-l smulgă și să-l coboare cât mai urgent pe Hristos. „Originalul” bizantin al acestei imagini — icoana **Coborării de pe cruce** — pare de-a dreptul înțepenit în comparație cu tempo-ul extrem de alert al „variantei” apusene; cea din urmă este o **Coborâre** vivace, athletică, virilă, performeră! Bicepsii somptuoși, chipurile turgescențe, gambele elastice, tendoanele gata să pleznească, articulațiile chinuite, draperiile sângerii lovite de pala unui curent nervos care traversează întreaga mulțime reprezintă, toate la un loc, corespondentul plastic al apelului la eficacitate și mobilitate caracteristic habitus-ului mental apusean. În pofida eclevajului „hipermistic”, pragmatismul viziunii apusene se străduie cu orice preț să glorifice anvergura și miza (umană) neobișnuită a operațiunii organizată pe furiș, care a asigurat succesul „kidnapării” de pe cruce a Fiului lui Dumnezeu. Ar fi zadarnic și inoportun ca cineva să spere că neastâmpărul acestui stereotip plastic ar putea induce cea mai firavă conotație teologică.

Înainte de a încerca să izolăm teologia topită în structura expozitivă a icoanei **Coborării de pe cruce**, așa cum ne-a păstrat-o Tradiția Bisericii Universale, să aruncăm o scurtă privire asupra celor doi versanți ai săi: **Răstignirea** și **Plângerea**.

*

Timp de câteva secole, contemplarea plăgilor răstignirii, descoperite postum sau încă din timpul vieții pe trupurile chinuite de asceză a unor personalități religioase („epifanie” neconfirmată de Tradiția patristică), a acoperit de glorie experiența creștină a Occidentului. Șarpanta doctrinară, adăugată cu timpul acestor fenomene paranormale, și hagiografia absolut deconcentrantă a celor „însemnați”, menite împreună să justifice hipnoza față de darul stigmatelor care se înstăpânise asupra vieții eclesiale apusene, păreau să fi validat teologic o „Vinere a Catolicismului” ca „înlocuitor” sau, mai curând, ca replică apuseană la Duminica Ortodoxiei. „Teologia stigmatelor”, formulată în termenii grației create, a înfruntat contrarietatea teologia îndumnezeirii prin har și practica *rugăciunii inimii*, considerate încă de pe timpul lui Varlaam calabrezul pure închipuiri omphaloscopice. În ultimă instanță, evlavia apuseană masochistă centrată pe dobândirea cu orice preț a însemnelor pătimirii cristice, va accelera ponderea criteriului moral în elaborarea viziunii eshatologice apusene, viziune din care se va hrăni mai târziu eticismul ateu al aceluiași Occident, de această dată seccularizat și amnezic teologic, uitând de drepturile lui Dumnezeu și ostentind în schimb la apărarea feroce a „Drepturilor Omului”! Pe de altă parte, teologia îndumnezeirii prin har va diminua și ea în epoca modernă, pe măsură ce afirmarea *dimensiunii sale păstrătoare*, provocată de pătrunderea în forță a catolicismului, va precumpăni asupra vocației sale profetice. Nu este exclus ca o posibilă conciliere viitoare a Estului cu Vestul să debuteze original, pornind tocmai de la restaurarea semnificației mistice a Vinerei Mari. Oricum, depășind contemplarea Patimilor exclusiv în termenii ofensei aduse Domnului, Vestul catolic ar putea renunța să mai aplice cu superioară emfază grilele inflexibile ale eticului asupra lucrării inefabile a harului divin în istorie și, în final, să deculpabilizeze Estul ortodox, deprins dintotdeauna să împartă cu Dumnezeu orice izbândă și, mai cu seamă, orice nefericire.

Labilitatea vieții publice, încetineala ripostei sociale și, în special, dificultatea asocierii spontane nu probează numaidecât absența vocației etice, așa cum se crede, ci, în primul rând, preeminența unui vector soteriologic pare-se incomparabil mai eficient spiritual decât dispoziția morală. Aceste disfuncții ale solidarității, care de obicei exasperează opinia occidentală, sunt mai degrabă manifestările reflexe ale scepticismului pe care-l resimt față de instituțiile profane ale statului mai ales colectivitățile înzestrate cu vocația comuniunii. Vestul ignoră sau, în cel mai bun caz, minimizează distanța care separă calitativ *solidaritatea de comuniune*. Confruntat cu „instabilitatea comportamentală” a Estului creștin, Vestului și eficientelor sale structuri morale nu le rămâne decât „nefericirea de a avea tot timpul dreptate”! Și totuși, șansa Apusului creștin, oricât ar părea de greu de crezut, se află în perimetrul imposibil de normat al acestei lumi răsăritene, răstignită pe degeaba și care, în cele din urmă, i-a preluat acestuia până și cultul imatur al stigmatelor, așezându-le și pe acestea, cuminți, sub incidența harului!

Icoana **Răstignirii**, așa cum ne-a păstrat-o până în zilele noastre Tradiția Ortodoxă, reflectată cât se poate de *literal* acest înșelător *autism* pe care-l reclamă de obicei cei care contemplează dinafară comportamentul persoanelor integrate unei ambianțe (societăți) ortodoxe.

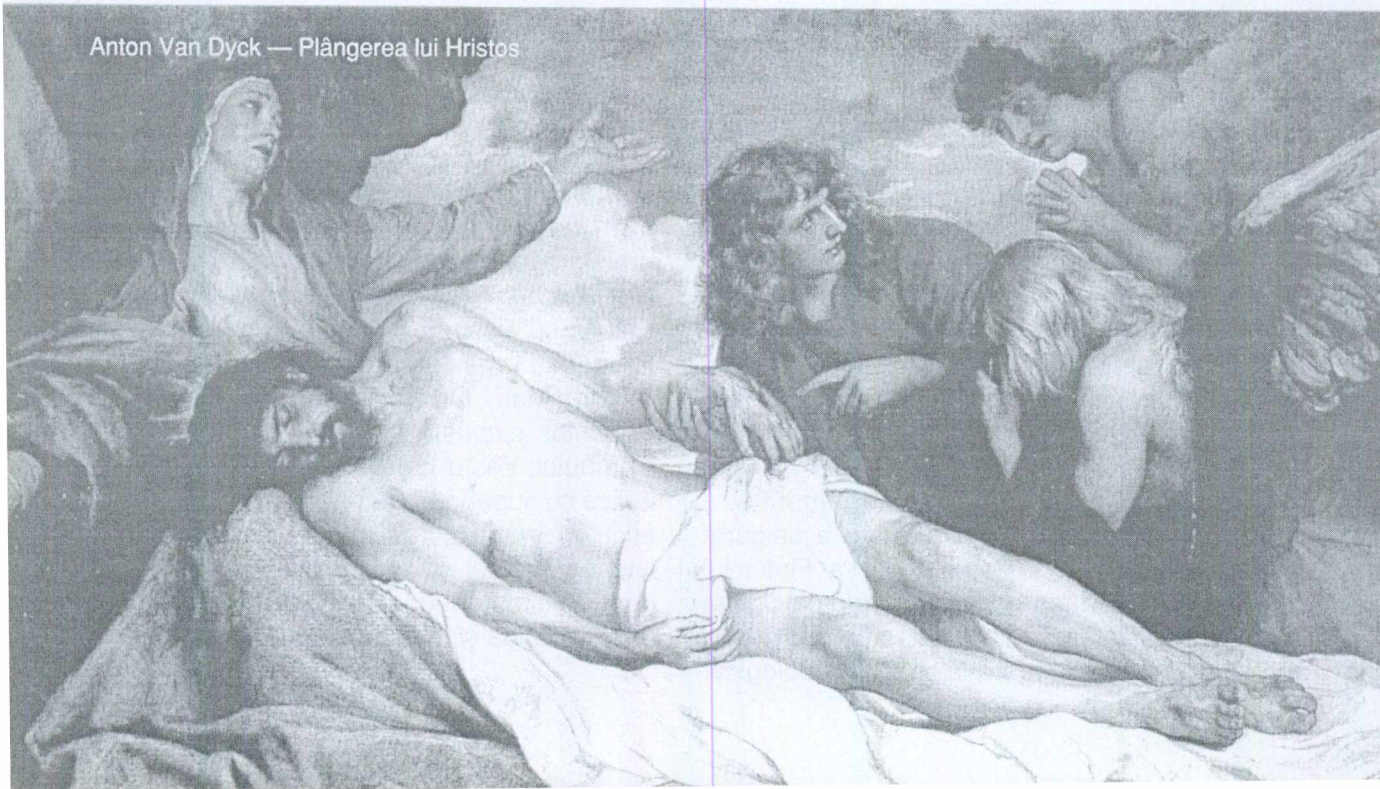
Redactarea iconică a momentului răstignirii Domnului respinge *aparent* orice semn plastic

care ar lăsa să se înțeleagă că între eroii episodului evanghelic ar putea exista cele mai nesemnificative raporturi. Cel care o privește nu-și poate reprimă impresia că fiecare persoană figurată își vede solitară de treabă: Răstignitul cu răstignirea, Maica Lui cu suspinul, iar „ucenicul iubit” cu stupoarea... Ce exigențe teologice l-au putut determina pe iconar să suspende, fie și provizoriu, relele cele mai naturale (psihologice, comportamentale, explicite, cauzale etc.) care leagă și animă protagoniștii unui eveniment atât de cutremurător, rele care, în cazul tabloului religios apusean, sunt exploatate la maximum și constituie cureaua de transmisie a imensei foieli din proximitatea crucificării sau a punerii în mormânt?

Fideli Tradiției, iconarii au optat din capul locului pentru autoritatea zdrobitoare a relatării fruste, nemijlocite, pentru autenticitatea mai presus de dubiu a „reportajului în direct” de la poalele crucii, realizat de însuși „ucenicul iubit”, același cu personajul hieratic din icoană, încremenit la dreapta crucii Mântuitorului, „cel care a văzut și a mărturisit și mărturia lui este adevărată; acela care știe că spune adevărul, ca și voi să credeți” (Ioan, 19,35).

Așa se explică faptul că **Răstignirea** este singura icoană a Tradiției în care *iconarul își face autoicoana!* Suportul evanghelic al acestei unice și neobișnuite soluții iconice îl reprezintă versetele 25-27 ale cap. 19 din Evanghelia lui Ioan. Descriind societatea din preajma crucii lui Hristos, iconarul

Anton Van Dyck — Plângerea lui Hristos



/evangelist, aflat și el de față, se ferește cu bună știință să-și semnaleze „prezența iconică”. În schimb, Dumnezeu-Omul când își îndreaptă privirea spre cei „care stăteau lângă cruce” îi omite în mod deliberat, adresându-se exclusiv Maicii Sale și ucenicului Său, ca și cum acesta din urmă ar fi răsărit din senin în preajmă, iar ceilalți n-ar mai fi fost de față. Această extragere voită din context a celor doi, săvârșită de Hristos cu puțină vreme înainte de a-și da Duhul și preluată atent de evangelistul iconar, urmărește să izoleze conținutul imperativ al „comunicării” care urmează, de tensiunea insuportabilă a momentului, motiv pentru care, în icoanele „clasice” ale **Răstignirii**, martorii sunt reduși la minimum; prezența soriei Maicii Domnului, Maria lui Cleopa și a Mariei Magdalena fiind complet eludată.

Icoana **Răstignirii** păstrează în profunzimea texturii sale ecoul ultimului îndemn dinaintea Învierii, adresat de Hristos umanității întregi. Cele două persoane și, prin acestea, noi toți la un loc, suntem somați de Mântuitor în toiul jertfei Sale să luăm act de o revelație finală: „Femeie, iată fiul tău”, „Iată mama ta” — acestea sunt cuvintele adresate subit Mariei și ucenicului. „Prin urmare, observă Paul Claudel, când gura celui care a făcut lumea spune Mariei: «Femeie, iată fiul tău», desemnându-i sub numele de ucenic tot ceea ce este în stare să asculte și să urmeze învățătura lui Hristos, ne este furnizată în chip efectiv și eficace o mamă, între noi și ea este stabilită o relație maternă în cel mai deplin înțeles al cuvântului...”

Spânzurat pe cruce, Dumnezeu-Cuvântul instituie cu „autoritate testamentară” o nouă *relație* între Maica Sa și „ucenicul iubit” și, prin acesta din urmă și apoi iarăși prin Maica Sa, *între noi și El*. Cele trei posturi juxtapuse simetric, urmând parcă liniile de forță ale unui triunghi echilateral, reprezintă emblema iconică a acestei relații, definiția ei în care este prefigurată energic perspectiva eclesială pe care o va instaura Pogorârea Mângâietorului. De aceea, nu înfățișarea aspectelor și împrejurările oribile ale deicidului constituie tema acestei icoane, ci *prezentarea / clarificarea* „definiției liturgice” a relației pe care o inaugurează **Răstignirea**. Abia atunci atinge cota maximă a funcțiunii sale eclesiale.

Ca atare, creștinismul răsăritean n-a „secționat” niciodată această icoană, cunoscând moda crucifixului portabil (sculptat sau pictat) și răspândirea masivă a acestei formule iconice

destul de târziu, ca urmare a influențelor exercitate de pietismul catolic; până atunci, crucifixul se numea Crucea lui Hristos, iar *locul* și *funcțiunea* sa erau nedespărțite de înfricoșătoarea taină a Sfintei Mese din altarul bisericii. Doar în Joia Mare este scoasă și astăzi din altar, așezată la limita naosului cu pronaosul și lăsată în seama evlaviei poporului credincios până a doua zi seara, la capătul prohodirii din Vinerea Mare. Nici măcar în acest răstimp sfânt ea nu rămâne însă solitară, ci în relație directă atât cu icoana Maicii Domnului, așezată pe tetrapodul din dreapta, cât și cu ceilalți intercesori zugrăviți pe ziduri sau figurați în cuprinsul iconostasului.

S-a spus despre acest trup sinuos ca un lujer, cu o anatomie destinsă, care pare să-și caligrafeze supliciu, rezemându-se lin pe tălpica „funcțională” din partea de jos a crucii, că se agață încolăcindu-se pe lemnul acesteia ca vița pe arac, îmbiind mlădițele să-l urmeze. S-a mai zis, la fel, despre curba amplă pe care o descrie în spațiu trupul Răstignitului că e făcută să simbolizeze un arc a cărei coardă tensionată ar fi crucea. Din acest arc va porni săgeata iubirii care va răni lumea...

Lăsând la o parte aceste formule alegorice și urmărind cu interes teologic traseul acestei șerpuii a trupului Celui răstignit, vom observa că el trimite urgent la eficacitatea proniatoare a „șarpelui de odinioară”, descoperit lui Moise înspre izbăvirea evreilor. Tot așa cum ochii acestora stătuseră pironiți zi și noapte pe forma salvatoare a șarpelui de aramă, la fel și noi, amenințați de a fi înghițiți de „prăpastia pierzaniei”, trebuie în fiecare clipă a zilei să ne fixăm nădejdea învierii asupra conturului Crucii; însă la **Jertfa** Mântuitorului nu vom putea avea acces decât ca fii duhovnicești ai Maicii Sale.

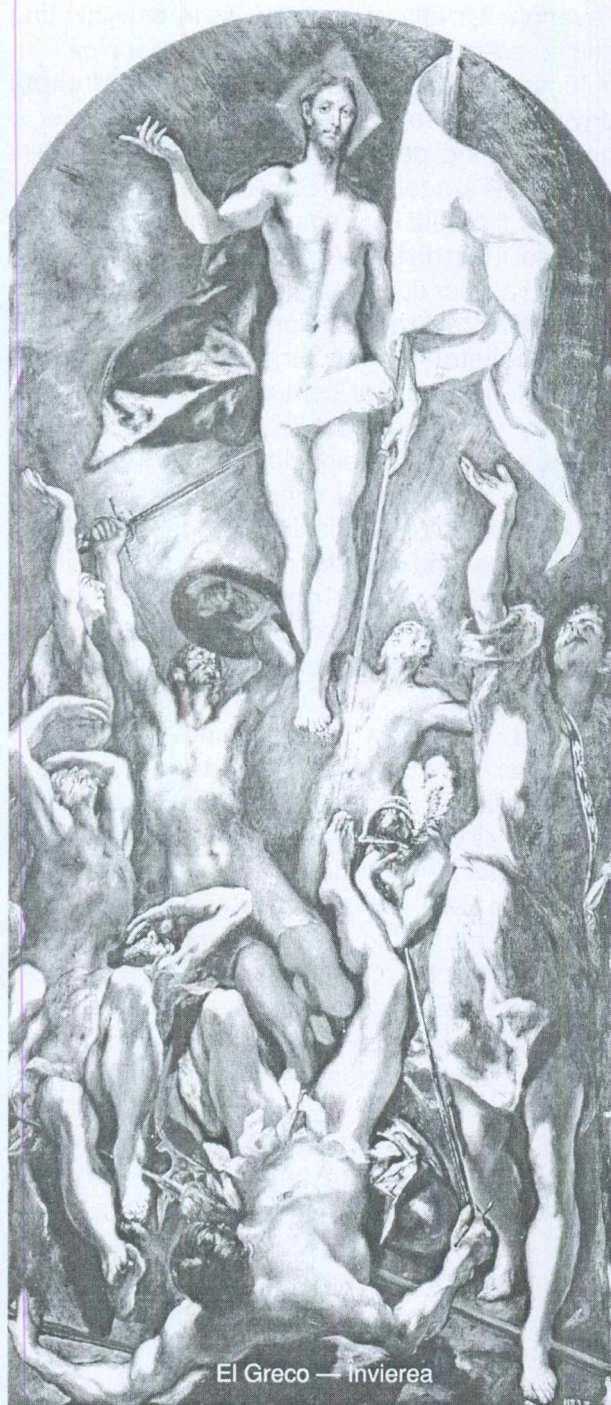
Pentru a figura însă această relație totală de intercesiune, a trebuit mai întâi ca iconarul, urmând exemplul Dumnezeului său, „să facă curat în icoană”, să-i elibereze spațiul de balastul conotațiilor inutile și, mai ales, să renunțe la toate informațiile plastice pe care le poartă cu sine simpla ilustrare a textului evanghelic.

(din volumul **Noi și icoana**, în curs de apariție la editura „Anastasia”

Extazul mistic în poezia lui Vasile Voiculescu

În cartea sa **Din spumele mării** (capitolul *Poezia religioasă modernă. Mari poeți de inspirație creștină*), referindu-se la faptul că V.Voiculescu e un *poet contemplativ*, Valeriu Anania face următoarea observație: „Nici contemplația lui nu are un sens comun; el nu trăiește starea de extaz, adică de revărsare a spiritului în afară, ci pe aceea de entaz, adică înmănunchiere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcușul lăuntric, până acolo unde se consumă Logodna contemplației noetice, punctul de întâlnire și unire a omului cu Dumnezeu.”¹ Valeriu Anania consideră că în poezia religioasă a lui Voiculescu e detectabilă doar entazia, în desăvârșirea spirituală a omului. În cele ce urmează vom vedea că sunt o serie de poezii care au în centrul lor *dragostea ca factor de extaz mistic*, în procesul desăvârșirii spirituale a enoriașului.

Calea unitivă între sacru și profan o reprezintă *extazul mistic*. „După etimologia greacă înseamnă ieșire din sine sau în afară de sine.”² Dar și în acest caz, factorul esențial este *dragostea* — „sentimentul unirii cu Dumnezeu, sentimentul că formează cu Dumnezeu un NOI” și care „devine tot mai prelung, producând o bucurie, o căldură sufletească tot mai fericită.”³ Să discutăm acum câteva poezii voiculesciene, care au ca temă *extazul mistic*: **Doamne** — „În vârful copacului Tău sunt o floare... / Pe cea mai înaltă ramură a lumii / Mă legăn în talazul de aur și soare. / Slavă Ție, că n-am rămas în temnița humii / Ci slobodă spre cer, înfloritoare / Inima mea nu mă întârzie: / Zbucnește afară în limpezi petale / Să lege rod tainic, bob de poezie / Hrană zburătoarelor Împărăției Tale. / Petala mi-e cu aripa rudă; / Mireasma, cântec gata s-audă. / Zâmbesc sub luceafăr visările-mi grele, / Beau apele lunii, se umflă în ele / Păunii nopții cu cozile stele. / ... Scuturați-mă vânturi mlădii ori haine, / Singură moartea e dincolo de fire / Prăpastie cu adânc de fericire. / Furtuna extazului mă va urca, poate, / Peste vămile și stavilele toate, / Într-o pală de parfum, Doamne, până la Tine. / Cerul arunce-mi în jos ruina, / Pururea mărire Ție: / Floarea căzută



El Greco — Invierea

din Împărăție / A căzut Cerul și Ți-a sărutat Lumina.” (în volumul **Clepsidra**).

Poezia este un *imn de slavă* adresat Tatălui Ceresc, din care transpare extazul mistic al poetului credincios: „Cel ce dorește unirea cu Dumnezeu, desfășurându-și sufletul, pe cât posibil, de orice legături impure, își dedică mintea rugăciunii neîncetate către Dumnezeu. Prin aceasta, devenind întreg al său, află un urcuș nou și negrăit spre ceruri...”⁴ Având în vedere vorbele Sf. Grigore

Palama (reproduse mai sus), vom remarca faptul că enoriașul, trecut de faza purificării, se află în plin urcuș spiritual. Elocvente, în acest sens, sunt metaforele simbol din primele patru versuri: *vârful copacului, o floare, cea mai înaltă ramură a lumii, talazul de azur și soare, temnița humii*. Dacă patru dintre aceste metafore intră în relație cu verbe la indicativ prezent, sugerându-se astfel statutul către care aspiră eu-l poetic — *libertatea absolută* —, ultima metaforă menționată realizează relații cu un verb la negativ („n-am rămas în temnița humii”), relevând prin procedeul afirmației prin negație aceeași aspirație spre absolutul divin.

Extazul mistic înseamnă ieșire din sine și căutarea lui Dumnezeu cu inima: „... ieșind cu totul din sine și devenind întreg al lui Dumnezeu, omul vede o lumină dumnezeiască...”⁵ Această ieșire din sine e ilustrată de către Voiculescu prin metafora inimii ce înflorește: „Ci slobodă, spre cer, înfloritoare / Inima mea nu mai întârzie: / Zbucnește afară în limpezi petale / Să lege rod tainic...” (s.n.).

Recunoaștem în versurile citate mai sus două aspecte ale manifestării extazului mistic, despre care vorbește Nichifor Crainic: extazul e însoțit de o imensă bucurie, iar dragostea e una care „dăruiește direct”.⁶ Din aceste considerente, ideea morții nu mai e receptată din perspectiva profanului, cu spaimă, ci ca o „Prăpastie cu adânc de fericire”, căci — spune același Nichifor Crainic — „Nu este vorba de o moarte propriu-zisă, ci de moarte aparentă”.⁷ Consecința acestei fericiri care însoțește extazul mistic este cunoașterea *palei de fum* venită de la Tatăl Ceresc. Este vorba de „un extaz cu răpire, cu absorbirea în sus a corpului însuși”⁸: „Furtuna extazului mă va urca, poate, / Peste vămile și stavilele toate, / Într-o pală de fum, Doamne, până la Tine.”

Rămânerea în iubire înseamnă a rămâne întru Dumnezeu, pentru că — spune Sf. Ap. Ioan — „Dumnezeu este iubire și cel care rămâne în iubire rămâne în Dumnezeu și Dumnezeu rămâne întru el.” (1 Ioan, 4:16). Prin urmare „adevărata viață spirituală e iubire, tocmai pentru că Dumnezeu este iubire — *Agape*”⁹. În poezia *Sărutarea* (volumul *Gânduri albe*), iubirea de dumnezeiescul Fiu e atât de mare, încât actul trădătorului luda nu i se mai pare eu-lui poetic atât de îngrozitor. De fapt, Voiculescu reține din narațiunea biblică doar momentul sărutului, nu și semnificația acestuia. De aici și dorința nestăvilită de a i se substitui personajului biblic: „Iartă-mă, o, Doamne, că uit de pierzare, / De cumplitu-i blestem, de negru-i erez.

/ Și-n nebuna-mi râvnă să te-mbrățișez, / Pizmuiesc pe luda pentru sărutare.”

Dar se poate întâmpla ca enoriașul să nu aibă „revelația atingerii cu Dumnezeu”.¹⁰ Așa se întâmplă în poezia *Curbura* (volumul *Clepsidra*): „Doamne, țintă a tuturor râvnelor mele, / Zadarnic m-azvârl către tine cât pot... / Suntem noi amândoi două paralele / Ce nu se vor întâlni niciodată-n Universul tot, / Ca într-un calcul de la-nceput plin de greșele? // Ce axiomă a geometriilor divine / Mă-mpiedică până acum, măcar / Într-un punct, o clipă să m-ating de Tine / În lăuntricitatea mea fără de hotar? / Curbura inimii? A minții?”

Cele două strofe conturează o atitudine dubitativă a eu-lui poetic. Primele două versuri ale strofei întâi evidențiază un paradox: în ciuda faptului că acesta se nevoiește să-și arate credința și dragostea față de Domnul, el are impresia că ieșirea din sine este zadarnică și nu se produce întâlnirea între agentul și pacientul dragostei extatice. De aici și *atitudinea dubitativă*, care ia foma unor *întrebări retorice*. Forma verbală negativă ca și adverbul de aceeași esență — negativă — („nu se vor întâlni niciodată”) insinuează o situație care ar ține de fatalitate.

Însuși Planul divin care transpare din întrebările (din finalul primei strofe și începutul celei de-a doua) e pus sub semnul îndoielii. Dar întrebările acestea nu vizează doar unul dintre partenerii extazului mistic (în speță Domnul), ci și pe celălalt element al potențialei relații binare. Unirea sufletului credinciosului înseamnă prefacerea inimii în „locuință a lui Dumnezeu”.¹¹ Ultimul vers al strofei a doua dă o turnură dubitativă acestui aspect, de care vorbește Paul Evdokimov. De unde și lipsa atingerii, fie și pentru o clipă a sufletului eu-lui poetic cu Domnul „tuturor râvnelor” — cum spune, inspirat, Voiculescu.

În cartea sa **Spiritualitatea ortodoxă**, Părintele Stăniloae opinează că pe treapta supremă a *rugăciunii curate* „se arată Lumina dumnezeiască”¹². O astfel de Lumină care izvorăște din iubire și „care nu e decât o expresie a stării de iubire, este în același timp viață.”¹³ Este o altă modalitate de manifestare a desăvârșirii spirituale — *o comuniune personală a sufletului enoriașului cu Lumina dumnezeiască*.¹⁴ Aceasta este și ideea fundamentală a poeziei *Eu te-aș privi* (volumul *Gânduri albe*): „Știu: orice-ar fi, omul cade fulgerat, / Cutezând cu văzul spre strălucirile-Ți nemateriale. / Dar tainicii ochi ai inimii străbat / Spăimântător de alba beznă a Luminii Tale. // Saul mai degrab-orb; Moise-și întoarse fața! / Doamne, groaza lor de

moarte n-o înțeleg: / În schimbul a mii de vieți, de mi-ai da s-aleg, / Eu Te-aș privi, tocmai să-mi iei Tu viața!”.

Lumina dumnezeiască nu este totuna cu lumina vederii fizice, aceasta din urmă fiind pământească; una este *nelimitată* și „nu se lasă controlată de simțuri”¹⁵, cealaltă e *limitată* și poate fi cunoscută prin intermediul simțurilor omului. Natura Luminii dumnezeiești fiind tainică, „ea atrage la sine inima și mintea.”¹⁶ Ivindu-se atât lui Moise, cât și lui Saul (viitorul Apostol Pavel), Lumina dumnezeiască i-a făcut pe aceștia să-și vadă, prin contrast, „întunericul din lăuntru”.¹⁷ Această vedere a generat înlăuntrul lor — cum spune Arhimandritul Sofronie — „o mare durere”¹⁸. Așa se explică „groaza lor de moarte” — la care face referire poetul. Lumina dumnezeiască, fiind esențialmente viață nepieritoare („Eu sunt Lumina lumii; cel care Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea Lumina vieții” — *Ioan*, 8:12), dă credinciosului „bucuria de a muri”.¹⁹ Așa putem explica dorința expresă din versurile finale ale poeziei: „În schimbul a mii de vieți, de mi-ai da s-aleg, / Eu Te-aș privi, tocmai să-mi iei Tu viața!”. Arhimandritul Sofronie numește aceasta „învierea sufletului ori suflarea Veșniciei care ne îmbrățișează”.²⁰

Să mai spunem doar că la Blaga, sentimentul religios transpare chiar din volumul de debut — **Poezile luminii** — (1919) — iar iubirea ca modalitate de cunoaștere „se asociază cu emoția religioasă”.²¹ Lumina — metafora simbol definitorie pentru întregul volum amintit — subsumată erosului, e de sorginte sacră: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept când te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintâi, / din lumina aceea-nsetată adânc de viață?” (*Lumina*). După cum se poate observa din versurile citate, viziunea lui Blaga este asemănătoare celei a lui Voiculescu. În poeziile celor doi, „iubirea se contopește cu Lumina și Lumina pătrunde în suflet”²² iar o astfel de iubire-Lumină este — în opinia Părintelui Stăniloae — Viață veșnică.²³

Const. Miu

Note:

1. Valeriu Anania, *Din spumele mării*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1995, p. 166
2. Nichifor Crainic, *Sfințenia — împlinirea umanului*, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993, p. 215
3. Pr. Prof.Dr. D.Stăniloae, op.cit., p. 273
4. Sf.Grigore Palama, în Pr.Prof.Dr. D.Stăniloae, op.cit., p. 282



Annibale Carracci — Pieta

5. Pr. Prof.Dr.D.Stăniloae, op.cit., p. 282
6. Cf. Nichifor Crainic, op.cit. p. 203
7. Idem, p.204
8. Ibidem, p. 205
9. Panayotis Nellas, *Omul animal îndumnezeit*, Editura Deisis, Sibiu, 1994, p.100
10. Nichifor Crainic, op.cit., p. 194
11. Paul Evdokimov, *Cunoașterea lui Dumnezeu*, Asociația creștină Christiana, București, 1995, p. 147
12. Pr.Prof.Dr. D.Stăniloae, op.cit., p. 280
13. Idem, p. 280
14. Arhim. Sofronie, *Mistica vederii lui Dumnezeu*, Editura Adonai, București, 1995, p. 117
15. Idem, p. 105
16. Ibidem, p.109
17. Ibidem, p. 110
18. Ibidem, p. 107
19. Cf. Serafim de la Sarov, în Paul Evdokimov, *Vârstele vieții spirituale*, Asociația creștină Christiana, București, 1993, p. 175
20. Arhim. Sofronie, op.cit., p.116
21. Tudor Vianu, *Versificația modernă*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 241
22. Arhim. Sofronie, op.cit., p. 104
23. Cf.Pr.Prof. Dr. D. Stăniloae, op.cit., p. 280

Camil Petrescu și Anton Holban – privire noetică asupra istoriilor retrăite

Înainte de Proust, romanul de analiză (cf. Lui Michel Raymond, *Le Roman*, 1989) este experimentat de Stendhal, care accentuează filonul autobiografic, interesul pentru documentul "pris sur le vif et restitue avec exactitude", modifică raportul ficțiune-factualitate, în defavoarea ficțiunii. Romanul intră în era îndoielii, a suspiciunii, a relativului, a impreciziei și, prin Marcel Proust, în căutarea timpului pierdut, a istoriei reconstituită intuitiv în conștiință. Puținătatea experienței psihologice este depășită. Trăirea în conștiință prin intuiția sensibilă, este dezvăluire de absolut. În romanul românesc Camil Petrescu depășește nivelul analizei psihologice înspre metafizic în momentul în care acceptă ca instrument al cunoașterii substanțiale intuiția de tip bergsonian. Naratorul personaj se contopește cu obiectul cunoașterii, iar prin tehnica scriiturii diariste îl re-trăiește în conștiință. Percepția senzorială a lumii îi revelează ceea ce se schimbă în timpul propriei istorii și în istoria lumii, în timp ce reducția fenomenologică, prin încercarea de a surprinde quidditatea experienței apogetice (care se oferă maximal cunoașterii), permite accesarea la realul în sine. Prin transcenderea experienței, personajul adâncește experiența, îi decoperă laturi inedite, depășește doar un fragment al imanentului prin care consacră experiența, constatând husserlian că nu poate să își tranșeze propriul ego, că rămâne în continuare închis în subiect. Saltul mortal înspre înălțimile metafizice se realizează prin intuiția sensibilă. Personajele romanului analitic descoperă că transcendența este inerentă conștiinței și că modalitățile de cunoaștere afective sunt expresii de cunoaștere ale existenței. Perspectiva subiectivă, datorată prizonieratului în ego, reduce obiectul cunoașterii la structura propriei conștiințe, la propria arhivă istorică, motiv pentru care poate părea necredibilă, variabilă, inconstantă, însă autentică. Experiența spațiului și a timpului, literatura, pictura, muzica, multiplicitatea lumii fenomenale, gelozia și sexualitatea devin subiecte ale comprehensiunii în roman. În căutarea timpului pierdut, s-a spus, este "romanul unei vocații", un roman despre cum Marcel

Proust devine scriitor. Acest tip de text se materializează în literatura lui Anton Holban, Octav Șuluțiu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și mai târziu în experimentul literar al Școlii de la Târgoviște.

Instinctul, inconștientul, inefabilul, unicitatea fenomenului vital sunt explorate, interpretate întotdeauna printr-o grilă subiectivă. Weltanschauung-ul epocii îl constituie cunoașterea intuitivă de tip bergsonian, care surprinde inefabilul, intensitatea devenirii. "Nu putem cunoaște nimic absolut, decât resfrângându-ne în noi înșine, asupra propriului conținut sufletesc."

Pentru prima dată în romanul românesc se așază istoria lumii între paranteze, atenția nu mai focalizează bulversările sociale, istoricitatea ci doar modalitatea prin care realul absolut al experienței este surprins de către conștiința individuală; se operează inevitabil și asupra raportului eu / lume. Camil Petrescu își intitulează un capitol din lucrarea sa filosofică *Doctrina substanței* "Eul în fața existenței". Eul se află în centrul existenței și prin durata pură substanțializează realitatea, o transcende; simpla experiență psihologică este depășită înspre ontologicul metafizic... În volumul II din *Doctrina Substanței*, în capitolul "Omnivalența Kaleydologicului" analizează modalitatea de percepție a concretului în funcție de "polivalența structurii interioare": "Sunt atâtea euri câte momente de accent are individul în viața lui". Istoria individuală este drastic relativizată. Efortul transcendenței epistemologice, efortul de a afirma lumea sensibilă în afara subiectului se dovedește anevoios și aproximativ. Pasul următor în procesul comprehensiunii este constatarea husserliană că obiectul cunoașterii, existentul cuprinde tot ce există, indiferent dacă este real sau nereal, indiferent dacă aparține lumii imediate, concrete sau lumii ideale. Neputând să afirme concretul lumii fenomenale, închis fiind în limitele propriului ego, subiectul transcende concretul experienței grație intuiției sensibile și trăiește în durata pură a conștiinței.

Pasiunea trăită lucid, selectează momente de vârf ale existenței, trăite catodic, "un echilibru, un raport metafizic între euri"; voluptatea este totdeauna suscitată de emoții superioare, de un intelect rafinat, erosul devine mijloc privilegiat de cunoaștere, se proiectează în increat. Pasiunea este trăită plenar, până la angajarea ultimă, în formulă neoplatonică, este moarte în sine pentru sine și re-naștere în celălalt. Tensiunea forică este generată de emoția estetică, de emoția intelectuală, erosul este informat cultural. Aisthesis-ul se recomandă ca instrument de cunoaștere reciprocă și mai mult chiar, potențează încrederea în cuplu. Cât timp Ela este interesată de filozofie și de matematici superioare,



Camil Petrescu

patimile gelosului au frână. Sunt supradi-mensionate pasiunea și gelozia sexuală, obnubilând alte valori existențiale. Malignitatea geloziei este întreținută din nevoia de a poseda total obiectul pasiunii. Scriitorul notează devenirile spiritului, nu punctează repetițiile rutinate ale corpului. Personajul, superior,

refinat, este constrâns să trăiască pasiunea autarhic, fără a ține cont de circumstanțele reale, fără a ține cont de lipsa de reciprocitate, motiv pentru care eșecul pasiunii este evaluat ca eșec al minții. "Iubirea ca act al spiritului nu se confundă cu obiectul său niciodată" (Ladima).

În *Doctrina substanței* Camil Petrescu explică metoda experienței apogetice. Fiecare moment de vârf, care se oferă cunoașterii în mod maximal este expresia quiddității concretului. Accesul la o cunoaștere reală este permis însă doar prin comprehensiunea fiecărui moment de substanțialitate în totalitatea concretului, deoarece fiecare particulă a concretului este explicabilă prin rezonanța întregului. *Camil Petrescu renunță la poetica proustiană infinitezimală, microscopică, evanescentă*. Metoda experienței apogetice presupune existența istoriei în întregime, cu toate îndoielile, răcăirile, insuccesele, contradicțiile. Drama survine din neputința de a stăpâni concretul în infinitatea sa. *Durată substanțială*, perfect structurată, orientată, transformă realitatea într-un prezent sui-generis, într-un timp dramatic. Nu individul rămâne în final centrul cunoașterii ci quidditatea realității prin vederea nootică. Individualitatea se sustrage, rămâne doar conștiința martor. Nu numai romanul se de-teatralizează prin renunțarea la emfază (Nicolae Manolescu) ci și cunoașterea care își asumă ca obiect concretul. Privirea noetică, intuiția sensibilă esențializează fragmentaritatea lumii fenomenale și o transformă într-un act al conștiinței. Se produce saltul în metafizic.

În 1937 Anton Holban publică studiul intitulat *Racine-Proust* în care teoretizează două coduri literare de adecvare a realității. Racine, clasicul repetă lecția rigorii, a armoniei, în timp ce Proust îi pregătește scriitorului român ucenicia scriiturii autentice, adaptată la formula barocului muzical, inconstant, repetitiv, inventiv, capricios. Scriitorul preferă digresiunile înlănțuite, anacroniile, asocierile capricioase ale memoriei afective, intriga fluidă. *Scrisul este autoflagelare*. Important rămâne a coborî

în text trăirea autentică. "Nu e pagină pe care să nu fi sângerat, pradă tuturor întrebărilor". «Să scrii cu toți nervii». Putem vorbi, cu oarecare precauție, în cazul romanului lui Anton Holban, de un narator în ipostaza de transcriptor. Autorul se identifică cu naratorul-personaj, se

transcrie autentic, dezvoltă în romane "secrete personale", face însă destule concesii literaturii: "Tot ce am scris... este rezultatul propriilor mele experiențe". Anton Holban scrie un roman cu intrigă invizibilă. Romanul povestește despre o vocație, crezută ratată. Trama, atâta câtă este, surprinde *transformarea estetică a experienței trăite*. "Cu un creion pe un vârf de hârtie" personajul-narator, re trăiește trecutul indefinit și prezentul iubirii. Povestirea își șterge proustian frontierele: narațiunea, eseul, scriitura diaristă, scena se amestecă postmodern; romanul lui Anton Holban preferă o poetică a impreciziei. Nu există adevăr obiectiv, realitate sigură ci doar conjecturi, schițe. Literatura îl adecvează la realitate: "Poate că dacă n-aș fi citit Albertine aș fi suportat mai ușor dispariția Irinei."

Se disociază în text un cod al scriitorului, preocupat de scriitură, de convențiile autenticității și un cod al naratorului-personaj. Cel din urmă joacă autenticitatea. Are o predispoziție pentru "gesturile rusești", pentru spectacolul ostentativ, plânge histrionic pe scrisoarea Irinei, pentru că și-a calculat exact efectul, descoperă plăcerea punerii în scenă, dorește să schimbe destine. Eticheta semantică a transcriptorului cumulează tematizări precum: sofisticat, irascibil, egoist, susceptibil, o personalitate multiplă, nelogică. Personajul se află în contradicție cu propriile trăiri. Când pierde controlul asupra pasiunii Irinei, gelosul se neliniștește. Moartea Irinei nu dovedește nimic dacă nu este argumentul pasiunii totale: „Irina e necredincioasă sau s-a omorât?” Întrebarea trădează neîncrederea, handicapul egoticului pentru incertitudini. Pentru a cunoaște, Sandu trebuie mai întâi să nege. Se plasează în relație de adversitate cu obiectul pasiunii sale, își secretează chiar vicios stările disforice: "Strâmbă, cu picioarele sucite, cu părul lațe, cu rochia de 10 lei m, cu locuința în mahalaua Dudeștilor..." "De altfel, ca s-o chinuiesc, eram uneori brutal cum nu e firea mea, căutam cuvinte grosolane care alunecau anevoie pe limbă...". Prezența loanei, inteligentă, cultivată, "am avut



Anton Holban — Desende Take Soroceanu

Șablonul plaiurilor mioritice, supă instant a culturii românești

Mă irită tot mai des grimasa ironică apărută pe chipul scribului care abuzează de o formulă aproape magică, deși atât de comună, pentru a descrie modul românesc de a fi în lume: „spațiul mioritic”. Două expresii și o singură convingere sunt turnate de-a valma de enervantul scrib în aceeași frază, în același text. Mai întâi expresiile „mod specific de a fi în lume” și „spațiu mioritic”, apoi convingerea că ochiul nostru cultural vede altfel cerul înstelat deasupra noastră și legea morală din noi, după celebra vorbă a lui Kant. Deși îmi repugnă la fel de dureros explicația complexului introptic, anume aceea de a recompune în minte o situație afectivă care a creat într-un autor imboldul de a scrie ceea ce a scris, când găsesc prin fițiucile aruncate în spațiul public expresia iritantă a plaiurilor mioritice, mă simt lovit în freză de ironia pomenită. Nu demult, am întrebat o persoană care se amuza din a pune ț-ul pe t-ul din mioritic de ce recurge la o astfel de preocupare bășcălioasă. Ei bine, individul mi-a răspuns că este mai la îndemână, ba chiar mai stilat, să spui „realitate mioritică, neică”, decât mășcări de genul „viața noastră-i de rahat”. În rest, individul nu-și pusese niciodată întrebarea dacă este întemeiată convingerea că există un mod specific de a fi în lume al fiecărei etnii în parte, deci și a românilor. Mi-am spus atunci în sinea mea că așa apar pe lume șabloanele, obișnuințele de gândire, supele instant ale culturii. Memoria individuală este un proces selectiv. În funcție de preocupările actuale ale unei persoane, din labirintul său psihic ies la iveală doar secvențele care pot augmenta actualitatea. Sinucigașul, atunci când stă în fața pilulei de cianură, evocă în forul său interior nefericirea întâlnirii sale cu viața. Nevolnicul invocă nevolnicia trecutului său, iar prostul, prostiile scoase din buricul abstract al gândirii sale. Această evocare reduce la o esență un conținut mult mai amplu, astfel că memoria selectivă pare mai degrabă o uitare generalizată. Potrivit acestei explicații, individul meu arunca în vorbire o frântură gata făcută, prinsă din zbor, din gura sau pixul altui ingenios. Cumpărând această supă instant, el a cumpărat și uitarea ingredientelor reduse la simplitatea elementelor chimice. Și, uite așa, supă de roșii a ajuns o supă de praf de roșii! Într-o bună zi, dacă un astfel de individ ar ajunge să conducă destinele unei țări, o nouă „Cântare a Somaliei” va instrumenta posibilitatea cultivării prafului de roșii din nisipurile Saharei, în timp ce agricultorii care au păstrat știința cultivării roșiilor vor fi trimiși la plimbare, pentru preocupările lor inactuale. Explicația lui Ortega y Gasset

norocul să mă iubească o femeie excepțională”, îi întreține un complex de inferioritate. În *Jocurile Daniei*, Sandu își exhibă zgomotos complexe sociale: “Nu pot admite ca ea să fie fată de împărat îndrăgostită de un om de rând”. Nu-i poate ierta Daniei călătoriile la Paris, Londra, Viena, nici gustul pentru eleganța caselor de modă pariziene. Culturalul modelează emoțional, controlează stările forice. Swann o iubea pe Odette pentru că îi amintea de Botticelli, Marcel își evalua trăirile prin coduri artistice: pictura lui Elstir, romanele lui Bergotte (Anatole France), muzica lui Venteul (César Frank), în timp ce Sandu ia temperatura pasiunii sale prin unitățile de măsură oferite cu multă culanță de Racine, Wagner, Proust. Cultura informează, rafinează sensibilitatea, modifică trăirile erotice, le singularizează orgolios: Wagner, Racine, Proust se prezintă ca un limbaj criptic al iubirii. Pasiunea este interpretată hermeneutic prin propriile-i simboluri estetice și culturale.

Ioana, *Jocurile Daniei*, *O moarte care nu dovedește nimic* sugerează înregistrarea cotidiană a evenimentelor trăite; discursul fragmentat este marcat grafic prin blancuri imitând scriitura diaristă, cea a cărei sintaxă se articulează pe curgerea clepsidrei. Confesiunea are valoare terapeutică. Canapeaua psihoterapeutului, întreține, însă, paradoxal, suferința.

În *O moarte care nu dovedește nimic* naratorul notează chiar data în care se petrec evenimentele înregistrate. Analiza descoperă însă, în structura de adâncime un scenariu coerent, construit după legile ficțiunii; “o poetică dinamică”. Sunt semnalate diferențe de percepție între trecutul rescris și prezentul scrierii. Inconsecvența este intenționată și susține în structura de adâncime inconstanța actanțială. Când se recitește, Narcis nu-și recunoaște chipul în oglinda textului. Despre propriile observații scrie: “nici nu sunt totdeauna «sincere»”. Întreține confuzia: “E plictisitoare o înșiruire cronologică a faptelor, o oarecare confuzie, nu strică.”

În programul aceleiași poetici a impreciziei, a neputinței de a cunoaște, a nihilismului epistemologic, Anton Holban preferă “finalul deschis”, procedeul postmodern: “Acel ultim rând trebuie să fie ușor confuz, să lase impresia că acțiunea continuă și mai departe, să obsedeze și după lectura cărții.” Romanul se închide la nivelul discursului, rămâne deschis la nivelul unei povestiri amânate: “Poate că a lunecat...” Anton Holban rămâne cel mai autentic romancier proustian al perioadei interbelice și, probabil, alături de Max Blecher, printre inițiatorii valului postmodern oferind prin romanele sale, înaintea lui Radu Petrescu sau a lui Mircea Cărtărescu, un model de adevărată la realitate prin aisthesis.

Lăcrămioara Berechet



Castelul Peleș

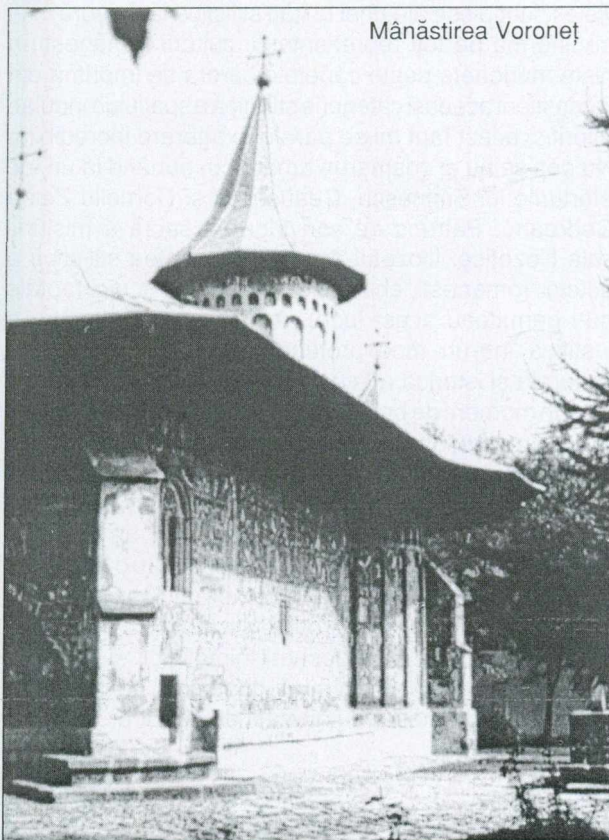
din „Revolta maselor” se potrivește ca o mânășă pentru situația prezentată anterior. Eseistul spaniol spunea că vremurile noastre aparțin unor oameni-carcasă, unor creaturi care folosesc bunurile științei, deși n-au aflat vreodată cu câtă trudă au fost ele realizate. Omul-masă, după Ortega, este un neanderthalian care se bucură de magia tehnicii. Când cumpără un produs tehnic, de pildă un Jeep de ultimă generație, neanderthalianul lui Ortega achiziționează și uitarea eforturilor care au condus la producerea acestuia. În mod similar, individul meu, cumpărând povestea spațiului mioritic, a achiziționat și uitarea contextului care a condus la apariția unui astfel de produs.

Ce este spațiul mioritic?

Expresia „spațiu mioritic” este invenția unei personalități culturale de prim rang. De primă mărime, în ciuda scăpărilor antologice debitate cu deosebit farmec. Este invenția filozofului și poetului Lucian Blaga. Animat de idealul clasic al filozofiei, Lucian Blaga și-a propus construirea unui sistem filozofic monumental, care să dea seama de întreaga existență. La diferențe de câțiva ani, între 1931 și 1937, Blaga a publicat 6 cărți grupate în două trilogii, Trilogia

Cunoașterii și Trilogia Culturii, prin care proiectul său filozofic dobânda o expresie definitivă. Debutul său în târgul de idei al filozofiei stă sub semnul anunțării unei revoluții epistemologice fără precedent: apariția unei noi epoci a gândirii, revoluționare, aventuriere și riscante. Blaga anunță apusul eonului raționalității și așează noua aventură a gândirii sub semnul unui eon dogmatic. În linii mari, vechiul eon ar fi caracterizat de o cunoaștere de tip paradiziac, liniștitoare, stereotipă, lipsită de profunzime, cantonată în orizontul imediatului. O cunoaștere delimitată de raportul clasic dintre subiect și obiect, în care cele două componente se îngurgitează reciproc. Dintr-o trăsătură de condei, Blaga anulează bazele filozofiei empiriste, raționaliste și critice. Dacă pentru Kant cunoașterea este un compositum format din ceea ce pune mintea noastră în ecuație, anume formele sintetice apriori: timpul, spațiul, cauzalitatea etc., și ceea ce primim din exterior prin senzație, dacă în plus marele filozof german ajungea la scepticism în ceea ce privește cunoașterea lucrului în sine, Lucian Blaga are pretenția de a găsi un mod de a tăia nodul gordianic al cunoașterii. El a încercat să găsească o soluție pentru o problemă declarată insolubilă de către Kant: cunoașterea lucrului în sine, cunoașterea întregului existenței. Grosso modo, filozoful german era primul din istoria gândirii care își construia sistemul în funcție de două coordonate ale cunoașterii: lucrul în sine și modul în care ne apare nouă. Din acest punct de vedere, în scriitura lui Blaga se regăsesc, într-o formă degradată, ideile lui Kant. Astfel, filozoful român își plasează cunoașterea sa luciferică, atât de specifică eonului dogmatic anunțat, în breșa care se formează la nivelul obiectului, între ceea ce apare și ceea ce se ascunde (misterul). Lucifericul începe, așadar, cu o criză generică a obiectului, care se frânge în fanic și criptic. Până la un punct însă, distincția lui Blaga este reductibilă la mai vechea distincție a lui Kant dintre fenomen (ceea ce apare) și noumen (lucrul în sine). Filozoful român nu joacă pe o carte corectă, nu-și precizează originea ideilor, după bunele maniere filozofice, ba chiar anunță decesul lui Kant pe temeiul unor idei preluate tocmai de la Kant. Revenind la eonul dogmatic, deși s-ar părea că Lucian Blaga reține din conceptul de eon doar aspectul de temporalitate care era asociat de neoplatonici unor astfel de emanații ale Monadei imuabile și primordiale, la o privire de ansamblu asupra producției filozofice a acestuia se poate spune că modelul emanatist neoplatonic este o altă prezență constantă în sistemul său, într-o formă degradată. Influența se datorează unui contact prelungit cu scrierile lui Dionisie Pseudo-Areopagitul. În cartea sa „Despre numele divine”, acest părinte al Bisericii spunea că Dumnezeu este cel dincolo de toate, cel fără de nume (Anonim). Bun cunoscător al misticii creștine și adept al iraționalismului european aflat în vogă, Lucian Blaga a preluat o serie din problemele misticii creștine, dar în special soluția de cunoaștere a absolutului. Aproximând apofatismul lui Dionisie, Blaga vorbește de minus-cunoaștere, pe această perspectivă întemeindu-și

pretenția de inaugurare a noului eon dogmatic. Accepțiunea dogmei, în sistemul său, este aceea de găsire a unei soluții paradoxale, inaccesibile rațiunii comune. După elaborarea unei astfel de metodologii, filozoful român crede că își justifică saltul de la problema cunoașterii, la realitate. Apelând încă o dată la dicționarul lui Dionisie, numește principiul metafizic central drept Marele Anonim. Din acest punct începe aventura luciferică anunțată cu atâtea punctări ale noutății, ale autenticității, ale originalității. Din Marele Anonim decurg toate, însă contrar Dumnezeului Anonim al lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, acesta este interesat să îngrădească posibilitatea cunoașterii omului. Marele Anonim îl percepe pe om drept un rival, care ar putea râvni la poziția centralității sale metafizice, dacă ar avea acces la cunoașterea realității. Pentru a se proteja, l-a făcut pe om un neputincios în privința capacității de a cunoaște, de a avea acces la realitate. În schimb, i-a dat o lume de vis, o lume de închipuiri, de disimulări. I-a dat creația, stilul, subiectivitatea, prin care de fapt i-a îngrădit accesul la adevăr. Din acest punct, Blaga uită de posibilitatea minus-cunoașterii, pe care a folosit-o doar pentru a-și justifica intuiția metafizică. Iar această uitare dă seama de tentația permanentă a filozofului român de a-și șterge urmele, de a repudia premisele raționamentelor sale, reținând active doar o serie de concluzii, pe care le extinde nepermis asupra altor aspecte. Întregul său sistem dobândește, datorită acestei tentații, o conotație autocontradictorie, reducibilă în cele din urmă la paradoxul mincinosului.



Mănăstirea Voroneț

Dacă totul este închipuire, vis, creație subiectivă, decurge deci că și teoria sa metafizică este proiecție, vis, creație subiectivă. Iar dacă este proiecție și vis, înseamnă că nu putem lua în serios teoria sa despre proiecția subiectivă și vis. Dacă Blaga spune adevărul, înseamnă că teoria sa este un vis frumos, o creație subiectivă a imaginației sale. Decurge deci că nu spune adevărul. În forma clasică, paradoxul mincinosului este un enunț de tipul: „un cretan a spus: toți cretanii mint”. A spus el adevărul sau a mințit? Ei bine, nu există un răspuns ferm la această întrebare, iar imaginea cea mai sugestivă pentru paradoxul în cauză este aceea a unui șarpe care își înghite coada. Turnura paradoxală devine și mai evidentă, în momentul în care Blaga își încearcă norocul în explicația stilului, inaugurând propriu-zis conceptul de „spațiu mioritic”. Fără a recurge la nici o demonstrație, filozoful român postulează existența unei unități stilistice a tuturor creațiilor umane. De la poezie, artă, filozofie și știință și până la gestul reflex, totul este condiționat stilistic. Blaga spune textual în „Orizont și stil” că ființa umană trăiește în orizontul stilului ca într-un jug din care nu poate scăpa. Trăim într-un totalitarism stilistic imposibil de eludat. Cine este tartorul care își impune aici voința? Răspunsul este fără putință de apel: Marele Anonim ne-a claustrat ființa în spatele unor cioburi colorate prin care privim cerul. Niciodată nu vom ști adevărata culoare a cerului, pentru că cioburile noastre ni-l deformează. În mod metaforic, Blaga numește componentele stilistice agenți ai Marelui Anonim, prin care acest Dumnezeu Filozofic își lasă urmele în lume. Dacă tot ce există pe lumea noastră are o pecete stilistică, atunci elementele acestei peceti trebuie să aibă o structură anume și o „vatră de emanație”. Unde se naște stilul, dar mai ales cum se naște? - iată două din întrebările subiacente care au călăuzit demersul filozofului român. Stilul nu este expresia unei voințe conștiente de formă, decurge deci că el este inconștient, se face peste voința noastră. Dacă nu avem conștiința lui, atunci cu siguranță că este inconștient, adică în inconștientul psihismului uman, afirmă Blaga, nebăgând de seamă că a comis un nou sofism. Procedând dizanalogic și anticipativ, potrivit unei metodologii originale (noologia abisală) care se întâlnește cu arbitrariul și aproape deloc cu regulile comune ale gândirii, Lucian Blaga ajunge la încheierea că inconștientul este cosmic (haos- haotic, cosmos-cosmotic), adică ordonat, cu structuri proprii. Urmează o luptă surdă cu Sigmund Freud, psihanalistul care descrisese inconștientul ca fiind o cloacă. Dacă inconștientul are o structură cosmică, atunci conținuturile sale pot apărea în conștiință într-o formă nedeghizată, iar astfel modul în care ia naștere actul de creație poate fi înțeles într-un mod propriu, poate fi explicat. Blaga numește acest proces personanță, iar în temeiul său purcede la identificarea structurilor inconștientului, care se imprimă ca stil în orice creație umană. Printr-un joc de cuvinte între naștere și matrice (ute- în latină), filozoful inovează conceptul de matrice stilistică, prin care explică geneza creației culturale din



structuri inconștiente. O asemenea matrice este formată din mai mulți factori, pe care filozoful îi numește categorii stilistice: orizontul temporal, orizontul spațial, atitudinea anabazică și catabazică (receptarea destinului), nîsus formativus (tendința de formă) etc. Toate aceste categorii diferă de la o cultură la alta, de la un popor la altul. Blaga spune că noi venim pe lume cu niște goluri categoriale, care sunt ocupate prin alternanță, în funcție de poporul, de națiunea căreia îi aparținem. Marele Anonim nu va greși niciodată în livrarea categoriilor, astfel că un occidental va primi, întotdeauna, la naștere, o categorie stilistică a spațiului infinit și tridimensional, o încredere nelimitată în destin și așa mai departe. Fără să bage prea bine de seamă, filozoful comite un nou abuz conceptual. Încă din filozofia greacă, de la Platon și Aristotel, prin categorii se înțelege acel predicat universal, care se enunță despre orice subiect. Dar categoriile stilistice sunt specificate cultural și etnic, diferă de la un popor la altul, de la o regiune la alta. Decurge deci că nu sunt chiar așa de universale. În plus, filozoful nu suflă nici un cuvânt despre modul în care va livra Marele Anonim categoriile stilistice unui copil dintr-o familie mixtă. În partea a doua a Trilogiei Culturii, "Spațiul mioritic", filozoful identifică elementele care se potrivesc teoriei sale despre stil, în încercarea de a defini „substratul” culturii românești. Încă din capul locului, Blaga face apel la o metodologie suspectă, pe care o numește în modul său bombastic: „chiromanția ascunselor fundaluri”. Datorită acestei metodologii, „nu e greu să ghicim și în dosul doinei, spune filozoful, un orizont cu totul particular: plaiul. Plaiul: adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs molcom în vale” (Blaga- Spațiul Mioritic, ediția Humanitas, 1994, pag. 9). Blaga își propune să dea un sens și o unitate culturii române, dincolo de faptele recognoscibile istoric. Și atunci suplinește istoria cu un spațiu abisal al potențelor creatoare, după care umple acest spațiu cu determinații de genul pitorescului, al simțului nuanțelor, al ideii că viața se scurge încet spre o împlinire totală, iar nu către moarte, cum ar crede Heidegger (asta-i bună!). Confruntând apoi trăsăturile stilistice identificate „chiromantic”, filozoful decretează, fără putință de

eludare, că tot ce este românesc este o proiecție a spațiului său mioritic. Istoria noastră națională este, la limită, doar povestea creșterii și descreșterii spațiului mioritic, modul în care sufletul românesc a umplut lumea noastră cu substanța sa abisală. Are filozoful dreptate? Lucian Blaga proclamă o unitate stilistică fără fisură a actelor umane, iar ca justificare arată matricea stilistică, deși pe aceasta din urmă o demonstrează doar pe temeiul nedemonstrat al celei dintâi. Viciu de întemeiere! Singura demonstrație a filozofului este aceea că cele două concepte se presupun unul pe celălalt, se determină reciproc. Însă saltul de la acest raport la considerația că avem două concepte operative, ba chiar două realități indiscutabile, este de natură sofistică. Dacă ar fi să ne imaginăm o struțo-cămilă (matricea stilistică) și posibilitatea de principiu ca fecundarea între specii diferite să fie o realitate universală (unitatea absolută a actelor stilistice), cu siguranță că din primul ar urma cel de-al doilea și invers. Este rațional să fie așa, dar ca cele două concepte să poată fi acceptate ca reale, ar trebui să demonstrăm, separat, fie că există struțo-cămile, fie că fecunditatea între specii diferite este o realitate. Dincolo de acest argument, Blaga ar putea scăpa de ridicol, dacă postulatul unității absolute a actelor stilistice ar respecta condiția necesității. De ce ar trebui însă să acceptăm că există o unitate absolută a actelor stilistice? Este chiar atât de cert că românii își bagă altfel degetele în nas față de occidentali? Că Eminescu are trăsături stilistice comune cu Meșterul Manole și Nicolae Ceaușescu? Pe de altă parte, Casa Poporului, Mănăstirea Voroneț și Castelul Peleș sunt piese ale unei unități stilistice fără fisură? A-i transforma pe toți reprezentanții culturii românești în niște marionete peste capetele cărora se imprimă din inconștient aceeași categorie stilistică a spațiului ondulat, mioritic, acest fapt mi se pare o exagerare incredibilă. Nu poți să nu ai coșmaruri amarnice, punând la un loc eforturile lui Eminescu, Ceaușescu și Corneliu Zelea Codreanu. Pătruns de convingerea sacră a misiunii sale filozofice, filozoful a postulat unitatea stilistică a actelor românești, chiar dacă nici logica și nici faptele nu-i permiteau acest lucru. A făcut-o, doar pentru a justifica într-un mod profund o identitate națională, culturală și istorică aflată sub semnul întrebării, aflată într-un moment de profundă criză. Posteritatea lui Blaga a pus în circulație, fără simț critic, șablonul spațiului mioritic și consecința provincialistă, determinată etnic, a teoriei sale. Însăși ideea de spațiu cultural, atât de des invocată, de pildă, în Dobrogea, este un ecou al șablonului reprezentat de spațiul mioritic. Cu o formulare impersonală, la noi se mănâncă încă (sic!) supa instant a spațiului mioritic, deși provincialismul pe care îl pune aceasta pe tapet este desuet, ininteligibil și de prost gust. Probabil că este o supă gustoasă, dar are prea multe E-uri dăunătoare sănătății de gândire.

Adrian Cârlescu

Ihab Hassan

Pentru o definiere a postmodernismului (I)

A ccentele tensionate de tăcere din literatură de la Sade la Beckett transmit complexități de limbă, cultură și conștiință atunci când se contestă unele pe altele. Această muzică stranie poate duce la experiența postmodernismului sau la o simplă intuire a lui, dar în nici un caz la conceptul de postmodernism ori la definirea acestuia. Voi încerca să ajung la conceptul de postmodernism enunțând anumite incertitudini. Voi începe cu cea mai evidentă: putem să percepem cu adevărat un fenomen în societățile vestice în general, și în literaturile lor în particular, care să se distingă de modernism și necesită un nume? În caz afirmativ, am putea folosi termenul provizoriu de "postmodernism"? Am putea sau ar fi oportun, în acest moment, să construim din acest fenomen o schemă demonstrativă, atât cronologică cât și tipologică, care să explice curentele și contra-curentele lui variate, caracterul lui social, epistemic și artistic? și cum s-ar corela acest fenomen – hai să-l numim postmodernism – cu perioadele anterioare de schimbări, cum ar fi momentele de avangardă de la începutul secolului sau modernismul matur al anilor douăzeci? În sfârșit, ce dificultăți ar întâmpina o asemenea încercare de definire, o asemenea schemă euristico-empirică?

Nu sunt sigur că răspunsurile pe care voi încerca să le dau pentru a face lumină în problema generală a postmodernismului vor fi satisfăcătoare. Istoria, cred eu, are atât un caracter continuu cât și unul discontinuu. Astfel, prevalența postmodernismului astăzi, dacă putem într-adevăr vorbi de o prevalență, nu înseamnă că ideea de instituție este o formă a trecutului și încetează să mai modeleze prezentul. Mai degrabă sugerează că tradițiile se dezvoltă, iar modelele suferă o schimbare superficială. Desigur, îndrăznețele dar solidele idei culturale generate de, să zicem, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cézanne, Debussy, Freud și Einstein mai domină încă mintea



omului de cultură din vest. Desigur, aceste idei îndrăznețe au fost reformulate, nu o dată ci de mai multe ori, altfel istoria s-ar repeta, aceeași, la nesfârșit. Din această perspectivă, istoria ar apărea ca o revizuire semnificativă, dacă nu chiar ca un *épistémé* original al societăților occidentale ale secolului douăzeci.

De unde vine acest termen? Originea lui rămâne incertă deși știm că Federico de Onís a folosit cuvântul *postmodernismo* în *Antologie de poezie spaniolă și hispano-americană* (1882-1932), publicată la Madrid în 1934; iar Dudley Fitts l-a reluat în *Antologie de poezie latino-americană contemporană* din 1942. Amândoi au încercat să scoată în evidență o ușoară reacție împotriva modernismului, reacție care se afla deja în stare latentă în cadrul curentului încă de la începutul secolului XX. Termenul a mai apărut și în *Studiu de istorie* al lui Arnold Toynbee încă din 1947 când D.C. Somervell a publicat primul volum într-o formă prescurtată. Pentru Toynbee, postmodernismul a însemnat un nou ciclu istoric care a început în lumea occidentală în preajma anului 1875 și pe care noi de-abia acum începem să-l definim. Ceva mai târziu, în jurul anilor cincizeci, Charles Olson vorbea despre postmodernism cu mai mult interes decât s-ar acorda unei definiții lapidare.



Pablo Picasso — Domnișoarele din Avignon

Profeții și poeții au, se pare, un puternic simț al timpului de care foarte puțini literați și filologi se bucură. În 1959 și 1960 Irving Howe și Harry Levin au descris postmodernismul, pe un ton destul de deznădăjduit, ca desprindere din marele curent modernist. Printre alții, Leslie Fiedler și cu mine am rămas să folosim termenul în anii șaizeci acceptându-l prematur și poate cu o oarecare tentă de bravadă. Fiedler s-a hotărât să conteste elitismul tradiției moderniste mature în numele culturii populare. Eu am vrut să explorez înclinația către autodistrugere care face parte din tradiția literaturii tăcerii. Literatură populară și literatura tăcerii, sau cultură de masă și deconstrucție, sau Superman și Godot — sau, după cum voi demonstra mai târziu, imanență și nedeterminare — pot fi în mod egal aspecte ale universului postmodern. Este necesar însă ca toate acestea să fie analizate cu mai multă răbdare, iar istoria lor să fie prezentată mai în detaliu.

Istoria termenilor literari servește doar ca să confirme geniul irațional al limbii. Ne apropiem și

mai mult de esența postmodernismului prin recunoașterea psiho-politicii, dacă nu chiar a psihiopatologiei vieții academice. Să o spunem deschis: există o voință a puterii în cadrul nomenclaturii așa cum există în general la oameni sau în texte. Un termen nou deschide pentru adepții lui un spațiu în limbaj. Un concept sau un sistem critic este un poem "sărac" al imaginației intelectuale. Bătălia cărților este și o bătălie ontică asupra morții. De aceea Max Planck credea că nimeni nu-și poate convinge adversarii - nici măcar în fizica teoretică! — nu poate decât să încerce să trăiască mai mult decât ei. William James a descris procesul în termeni mai puțin morbizi: noutățile sunt la început etichetate ca prostie, apoi declarate evidente pentru ca apoi să fie însușite de vechii adversari ca propriile lor descoperiri.

Nu intenez să țin partea postmodernilor împotriva "bătrânilor" moderni. Într-o epocă de mode intelectuale frenetice, valorile pot fi golite de sens în mod nechibzuit, iar mâine poate repede să o ia înaintea lui astăzi sau a unui întreg veac care înseamnă ieri. Și aceasta nu este numai o chestiune de modă; simțul adăugirii poate exprima o anume urgență culturală care ar ține mai mult de teamă decât de speranță. Să ne aducem aminte: Lionel Trilling și-a intitulat unul dintre cele mai profunde studii ale sale *Dincolo de cultură* (1965); Kenneth Boulding a argumentat că "post-civilizația" este o parte esențială a secolului XX în *Sensul secolului XX* (1964); George Steiner si-ar fi putut subintitula eseul *În castelul unui Barbă-Albastru* (1971), „Note pentru definirea postculturii”. Înaintea lor, Roderick Seidenberg a publicat *Post-Historic Man Omul postistoric* exact la mijlocul secolului; mai recent, chiar au am comentat despre apariția unei ere post-umaniste în *Adevăratul foc al lui Prometeu* (1980). Așa după cum a spus Daniel Bell: "Într-o vreme, mărețul modificador literar era cuvântul *dincolo*... Dar se pare că am epuizat ceea ce se află dincolo, căci astăzi modificadorul sociologic este *post*."

Punctul meu de vedere privește două aspecte: în problema postmodernismului există atât voința cât și opusul ei de a accede la putere intelectuală, dorința supremă a rațiunii de a domina; dar această voință și dorința sunt prinse într-un moment istoric de schimbare, dacă nu chiar de cădere în desuetudine. Receptarea sau negarea postmodernismului este astfel determinată în mod egal de psiho-politica vieții academice - incluzând varietatea de predispoziții și rânduieli ale puterii în

universitățile noastre, de fracțiuni critice și fricțiuni personale, de limite care includ sau exclud în mod arbitrar – și de cerințele culturii în sensul cel mai larg al cuvântului. Reflexivitatea pare să ceară acest lucru de la bun început.

Reflecția însă ne cere să luăm în considerare anumite probleme conceptuale care alcătuiesc, dar și disimulează, postmodernismul în sine. Voi încerca să identific zece dintre ele începând cu cele mai simple și îndreptându-mă treptat spre cele mai dificile.

1. Cuvântul postmodernism sună nu numai stângaci sau bizar; el evocă și depășirea sau suprimarea modernismului însuși. Termenul conține astfel în el opusul său, așa după cum cuvinte ca romantism, clasicism, baroc și rococo nu o fac. În plus, termenul denotă liniaritate temporală și conotează întârziere, chiar decadență, pe care nici un postmodernist nu le-ar admite. Epoca Atomică, sau Spațială, sau Epoca televizorului? Acestor etichetări tehnologice le lipsește definirea teoretică. Sau să o numim Epoca Indeterminanței (indeterminare + imanență) după cum am propus pe jumătate în glumă? Sau poate ar fi mai bine să așteptăm și să-i lăsăm pe alții să o numească după cum vor dori ei?

2. La fel ca și alți termeni generali, cum ar fi poststructuralismul, sau modernismul, sau chiar romantismul, postmodernismul suferă de o anume instabilitate *semantică*: adică, specialiștii nu au ajuns la un consens în ceea ce privește semnificația cuvântului. Dificultatea generală este determinată în acest caz de doi factori: a) vârsta relativ tânără a termenului de postmodernism, și b) legătura semantică cu alți termeni uzuali, ei înșiși instabili. Astfel, prin postmodernism, unii critici înțeleg ceea ce alții numesc avangardism sau chiar neo-avangardism, în timp ce alții numesc același fenomen pur și simplu modernism. Aceasta poate crea cadrul unor dezbateri interesante.

3. O piedică importantă în înțelegerea cuvântului privește instabilitatea *istorică* a unor concepte literare, semnificația lor largă și deschiderea către o posibilă schimbare de sens. Cine în această epocă de cumplite interpretări greșite ar îndrăzni să susțină că romantismul este înțeles de Coleridge, Pater, Lovejoy, Abrams, Peckham și Bloom în același fel? Există deja dovada că postmodernismul și, în mai mare măsură, modernismul translează, alunecă în timp, amenințând să facă aproape imposibilă orice deosebire diacritică între ele. Dar poate că

fenomenul, asemănător cu "schimbarea roșie" a lui Hubble în astronomie poate servi într-o zi să măsoare viteza istorică a conceptelor literare.

4. Modernismul și postmodernismul nu sunt separate de o Cortină de Fier sau de un Zid chinezesc deoarece istoria este un palimpsest, iar cultura este permeabilă timpului trecut, prezent și viitor. Suntem cu toții, cred eu, puțin victorienți, moderni și postmoderni în același timp. Și un autor poate, în timpul vieții sale, să scrie cu ușurință atât o operă modernistă cât și una postmodernistă. (Comparați *Portretul artistului în tinerețe* cu *Veghea lui Finnegan*, ambele scrise de Joyce). În general, la un anumit nivel de abstracție narativă, modernismul însuși poate fi asimilat romantismului, romantismul înrudit cu iluminismul, acesta din urmă cu Renașterea și tot așa, înapoi în timp, dacă nu până la formele de civilizație primitivă, atunci cu siguranță până la Grecia antică.

5. Aceasta înseamnă că o "perioadă", după cum am sugerat deja, trebuie să fie percepută *atât* ca o continuitate *cât* și ca discontinuitate, cele două perspective fiind parțiale și complementare. Punctul de vedere apolonian, vast și abstract discernе numai momentele conjunctive ale istoriei; simțământul dionisian, senzual, deși cam mărginit, atinge numai momentele disjunctive. Astfel, prin invocarea ambelor divinități, postmodernismul atrage o dublă perspectivă. Asemănare și diferență, unitate și ruptură, filiație și revoltă, toate trebuie să fie onorate în mod egal dacă vrem să ținem seamă de istorie, dacă vrem să conceptualizăm (percepem, înțelegem) schimbarea atât ca structură mentală spațială cât și ca proces fizic temporal, atât ca model cât și ca eveniment unic.

6. Astfel, "perioada" are un înțeles diferit față de cel pe care îl dăm de obicei cuvântului; este mai degrabă un construct sincron și diacronic. Postmodernismul, ca și modernismul sau romantismul, nu este o excepție; cere atât o definire istorică cât și una teoretică. Nu vom pretinde o zi de naștere pentru el așa cum a făcut, atât de bine, Virginia Woolf pentru modernism, deși ne-am putea imagina, cu strângere de inimă, că postmodernismul a început "cam prin septembrie 1939". Astfel, vom descoperi continuu "antecedente" ale postmodernismului la Sterne, Sade, Blake, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Tzara, Hofmannsthal, Gertrude Stein, Joyce și Pound în perioada de maturitate, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Broch, Queneau și Kafka. Ceea



Pablo Picasso — Portretul Dorei Maar

ce stă mărturie acestui lucru este faptul că am creat în minte un model al postmodernismului, o anumită tipologie de cultură și civilizație și am pornit spre “redescoperirea” afinităților dintre el și autori diverși sau dintre el și modele diferite. Cu alte cuvinte, ne-am reinventat strămoșii – lucru pe care îl vom face și de acum încolo. În consecință, autori “mai vechi” pot fi postmoderni (Kafka, Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowicz), în timp ce autori “mai noi” pot să nu aparțină curentului: Styron, Updike, Capote, Irving, Doctorow, Gardner.

7. După cum am văzut, orice încercare de definire a postmodernismului implică o viziune cvadruplă de complementarități ce însumează continuitate și discontinuitate, diacronie și sincronie. Dar definirea conceptului reclamă de asemenea o viziune dialectică; trăsăturile definitorii sunt adesea antitetice, căci a ignora această tendință a realității istorice înseamnă a accepta o singură perspectivă sau a te cufunda în somul newtonian. Trăsăturile definitorii sunt dialectice și pluraliste; să alegi o singură trăsătură drept criteriul absolut al generozității postmoderne înseamnă să-i treci pe toți ceilalți scriitori la timpul trecut. Astfel, nu putem să ne mulțumim, așa cum am făcut-o și eu câteodată, cu afirmația că

postmodernismul este anti-formal, anarhic sau de-creativ; deși el este toate acestea la un loc și în ciuda tendinței sale obsesive pentru de-creare, el conține și dorința de a descoperi o “sensibilitate unitară” (Sontag), și de a atinge, după cum am sugerat, o imanență a discursului, o intervenție noetică extinsă, o “mijlocire neo-gnostică a minții”.

8. Toate acestea duc la problema anterioară a periodizării, care este în egală măsură și o problemă a istoriei literare concepută ca înțelegere particulară a ideii de schimbare. Într-adevăr, conceptului de postmodernism i se aplică teoriile inovației, reînnoirii, înnoirii, sau pur și simplu, schimbării. Dar care dintre ele? Heracleitică? Viconiană? Darwiniană? Marxistă? Freudiană? Kuhniană? Derrideană? Eclectică? Sau “teoria schimbării” este ea însăși un oximoron fiind mai potrivită ideologilor lipsiți de toleranță față de ambiguitățile timpului? Ar trebui, în acest caz, ca postmodernismul să rămână, cel puțin pentru moment, neconceptualizat, un fel de “diferență” sau “urmă” istorico-literară?

9. Postmodernismul privește și o întrebare mai generală: este el numai tendință artistică sau și fenomen social, poate chiar o mutație în umanismul occidental? Dacă da, cum sunt îmbinate sau dezbinat diferitele aspecte ale acestui fenomen: psihologice, filosofice, economice, politice? Pe scurt, putem înțelege postmodernismul în literatură fără vreo încercare de a percepe trăsăturile caracteristice ale societății postmoderne, ca postmodernitate Toynbeeana sau ca un viitor *épistémé* Foucauldian în care tendința literară pe care am discutat-o până acum să nu fie decât o pornire singulară, elitistă?

10. În sfârșit, deși la fel de vexatoriu, este postmodernismul un termen onorific, folosit în mod insidios pentru a pune în valoare scriitori, oricât de diferiți ar fi ei, pe care noi oricum îi apreciem și pentru a semnaliza apariția unor curente, oricât de discordante ar fi ele, pe care noi oricum le aprobăm? Sau, dimpotrivă este un termen de ocară și dojană? Pe scurt, este postmodernismul descriptiv în măsura în care este evaluativ sau constituie o categorie normativă a gândirii literare? Sau aparține, după cum notează Charles Altieri, acelei categorii a “conceptelor fundamentale contestate” din filozofie care nu-și elimină niciodată în întregime confuziile de structură?

traducere din engleză de
Adina Ciugureanu

Jean Blain

Corectitudinea politică, între eufemism și cenzură

Dacă sunteți machist, homofob, apărător al pedofiliei, rasist și antisemit, dacă militați pentru eutanasierea handicapaților și pentru închiderea tinerilor delincvenți în lagăre de concentrare, și dacă vi se întâmplă ca aceste dulci și liberale dispoziții ale spiritului să vă atragă oarece critici, încă veți putea denunța cu indignare “corectitudinea politică”, într-atât e adevărat că, uneori, cele mai rele cauze se prea poate să se înfățișeze ca victime ale acestui nou consens moral și politic care se presupune că ar amenința libertatea de expresie și de creație. Dar despre ce anume este vorba, cu exactitate?

Lucrurile trebuie replasate în contextul lor. Apărută în Statele Unite la începutul anilor optzeci, în campusurile universitare, expresia “corectitudine politică” - sau “corect din punct de vedere politic”, *politically correct(ness)* - este la origine esențialmente polemică sau sarcastică și e destinată, în spiritul celor care o întrebuițează, denunțării, în discursul partizanilor “dreptului la diferență” (că este vorba despre feministe sau despre militanții pentru drepturile minorităților etnice) a ceea ce ei estimează că ar fi **un nou conformism**. Am putea spune, pentru simplificare, că dacă expresia este la origine mai curând de dreapta, lucrul, sau ideologia vizată, are o origine de stânga, ba chiar la extrema acesteia. “Corectitudinea politică” a fost, într-adevăr, o revendicare lingvistică născută în sânul mișcărilor feministe. Estimând că “totul este politic” și că limbajul însuși nu este neutru, militantele feministe americane au pretins, de pildă, renunțarea la pronumele “el” pentru a desemna la modul indistinct ambele sexe și au impus întrebuițarea, astăzi larg răspândită în publicațiile nord-americane, a formulei “el / ea” (*he / she*). Această luptă pentru reformarea unui limbaj considerat discriminatoriu a fost reluată, pe cont propriu, de diferitele minorități, și eufemismele de tot soiul au înflorit uneori până la ridicol: n-am mai vorbi de acum înainte de “surzi”, termen “incorect din

punct de vedere politic”, ci de “persoane cu deficiență auditivă”, ș. a. m. d. .

Asociată, în Statele Unite, unei politici de “discriminare pozitivă” (*affirmative action*), căutând să promoveze drepturile minorităților prin introducerea unor norme lingvistice (mai cu seamă în universități) destinate să corecteze inegalitățile, această voință de a purja limba de toate cuvintele ofensatoare - sau judecate ca atare - pentru femei, minorități etnice și sexuale, obezi, handicapați etc. este în fapt produsul unui nou model social și politic. Mitului american originar al *melting-pot*-ului, în care veneau să se contopească și să se integreze toate culturile, a tins să se substituie cel al “multiculturalismului”, în care fiecare grup revendică dreptul de a-și vedea diferența recunoscută și protejată de lege. Orice expresie sau afirmație suspectă de a sugera cea mai mică inferioritate a unui grup oarecare devine, de atunci, “incorectă din punct de vedere politic”.

Însă de la eufemismul mai mult sau mai puțin fericit la cenzura pură și simplă nu e decât un pas, și foarte lesne se poate ajunge la proscriserea lui Aristotel, cum se întâmplă în anumite universități americane, sub pretext că justifică sclavia și consideră femeia inferioară bărbatului. Or, e limpede că, în același regim, lista autorilor și a cărților cu o gândire neconformă se va lungi repede, și se va ajunge să li se prefere opere mediocre însă adecvate și pline - cel puțin în aparență - de sentimente frumoase.

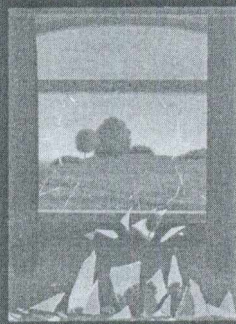
Dacă adesea “corectitudinea politică” e invocată de-aiurea, dacă nu a existat niciodată o societate fără tabu-uri și dacă e nevoie de o doză sănătoasă de rea credință și de incultură istorică pentru a crea Inchiziția, nu este mai puțin adevărat că democrațiile, cum înțelesese Tocqueville, reflectând tocmai asupra cazului societății americane, sunt în continuare sub amenințarea unui nou despotism: tirania opiniei. Și fără îndoială nu e de prisos să amintim - astăzi mai mult ca niciodată - că libertatea de a gândi, de a vorbi și de a scrie nu se împarte, și că, vrând să-și apere valorile - toleranța și respectul celuilalt - prin mijloace inapropiate, democrațiile, chiar animate de cele mai bune intenții, ar risca să-și piardă atât sufletul, cât și lupta.

traducere din franceză
de **Mădălin Roșioru**

Discursul postmodern

MARIA-ANA TUPAN

Discursul postmodern



Dacă pentru intelectualii culturii scrise studiul Mariei-Ana Tupan (*Discursul postmodern*, Ed. Cartea Românească, 2002) nu reprezintă, tematic, o surpriză, așezarea corectă a accentelor privind sensurile postmodernismului, le va fi acestora binevenită.

Pornind de la falsul silogism după care Mircea Cărtărescu și-a construit volumul *Postmodernismul*, anume că

literatura postmodernistă e asianică (și sărind peste un termen al silogismului), deci tot ce e asianic e postmodernist, rezultatul era nu doar totală ignorare a conținutului literaturii postmoderniste, redusă acum la un aspect pur formal, *scriitura*, ci și falsificarea istoriei literare, încât Ioan Budai Deleanu putea deveni un precursor al artiștilor postmodernității, Maria-Ana Tupan în *Discursul postmodern* corectează această perspectivă confuză și care produce confuzii, așezând drept temelie „parametrii epistemologici și stilistici ai limbajului literar contemporan: structura și intenția estetică, harta cognitivă și reprezentarea figurativă”. Căci, într-adevăr, aceștia sunt parametri ce pot da seama cât mai exact posibil despre încadrarea în postmodernism a unei opere literare. *Postmodernismul* se precizează astfel ca termen, ce nu mai poate fi privit ca unul „labil”, „contradictoriu”, „fluctuant”, așa cum se prezenta când era vizionat din perspectiva formală a *scriiturii*. De altfel, așa cum putem înțelege de la Gustav René Hocke, iregularul (asianismul) este mai degrabă un *stil*, ce ia naștere datorită unui tip de personalitate a artistului, în limbajul lui Dan Grădinaru cea *saturniană*. În vreme ce postmodernismul este stilul unei epoci, e un limbaj ce ia naștere din necesitatea unui dialog cu totul diferit de cele din trecut ale omului cu civilizația și cultura pe care le locuiește și în care este deținut. Astfel că „structura și intenția estetică” devin specifice, „harta cognitivă” e una incomparabil mai vastă și mult mai „labilă” decât a oamenilor din trecut (după o epocă a descoperirii și cercetării vechilor civilizații, miturilor și simbolurilor, a structurii fizice a universului, a atomului

și microstructurii materiei, sau mai aproape de noi, a fractalilor etc. etc. - toate acestea însumându-se în sentimentul lipsei *Centrului*, în sentimentul structurii dedalice a lumii), „reprezentarea figurativă” cerând de aceea o înnoire sau o re-definire a funcțiilor tuturor mijloacelor aflate la dispoziția artistului, ca să poată da seama de acest *conținut*. Întemeiat pe acești parametri, volumul *Discursul postmodern* se recomandă drept o importantă contribuție despre postmodernismul autorilor români, el oferind premisele teoretice ale ieșirii din labirintul confuziilor.

Dincolo de beneficiile lecturii intelectualului culturii scrise este greu de sesizat posibilul impact al cărții Mariei-Ana Tupan. Căci la noi receptorul de „cultură populară” face parte din categorii cu mult mai diverse decât cel american. Consumator de „cultură populară” nu este doar femeia casnică și muncitorul. Bunăoară inginerul, fie că e universitar, hiper-specializat în domeniul său, nu cunoaște limbajul artelor postmoderniste și așa cum nu poate citi un roman, mare lucru nu va înțelege nici din *Discursul postmodern*, deși lectura ar fi un bun început în inițiere. Nici absolvenții, chiar dintre cei ai facultăților de litere a unor universități fără tradiție, nu se află într-o situație mult deosebită de a inginerilor, însă pentru ei volumul poate reprezenta o lectură importantă. Nu întâmplător sunt comentați cu precădere scriitori români dintre cei „dificili”, ce utilizează nestânjeniți recodificarea pre-textelor (codurilor), dând naștere, fiecare, unui limbaj artistic original, încadrabil postmodernismului. În orice caz, studenții și proaspeții absolvenți de filologie par să constituie grupul unui posibil public receptor al *Discursului postmodern*.

Perspectiva din care e scrisă cartea se subînțelege încă din titlu. Ea se referă la „postmodern”, adică aparținător epocii postmoderne, iar nu la „postmodernism”, cuvânt ce definește artele postmodernității. *Discursul postmodern* nu urmărește în mod special literatura și limbajele ei. Ci e vorba despre „discursul” dezvoltat de o eră, de „discursul” civilizației contemporane, apreciat de Maria Ana Tupan drept unul contradictoriu la nivelul gândirii occidentale și structurat după o ruptură de mentalitate între Occident și Non-Occident. Acesta ar fi contextul civilizației postmoderne, „discursul” ei: pe fondul falsei imagini a „Estului” în Occident și al contradictoriei discursivității occidentale (textul „Stăpânului”), Non-Occidentul se vede așezat în postura celui nevoit să dezvolte un discurs al sclavului. E o perspectivă oferită de Maria Ana Tupan din care se poate înțelege foarte bine problematica globalizării: o proliferare a culturii „hegemonice” occidentale asupra micilor culturi originale, cărora departe de a le fi cercetate codurile și mesajul, sunt invadate de țesutul străin ce le distruge. Vina o poartă, în opinia autoarei, printre altele, pofta excesivă a teoretizării, căci teoria produce

cecitate față de tot ce nu-i este încadrabil: nimic altceva nu e investit cu valoare. Faptul că o cultură e dezvoltarea naturală a unui discurs nu spune nimic „stăpânului” și el nu face nici un efort de comprehensiune. Am spune că, în contextul schițat de Maria Ana Tupan, rolul malign îl deține dorința de dialog a non-occidentului. „Avem nevoie să fim ascultați, înțeleși, și, pentru aceasta, de un limbaj comun”. Însă când Estul produce un limbaj comun cu Vestul, el este un *limbaj derivat* (textul „Sclavului”). Afară din subiect, cred că problema respingerii ȧesuturilor hegemonice stă numai în seama conștiinȧei de sine a „micilor” culturi (a tuturor culturilor ce nu participă la textul „Stăpânului” printr-un limbaj derivat, ci produc un limbaj original), care să-și afirme identitatea și să-și dezvăluie valoarea și originalitatea. Dacă am exprimat o părere, este pentru că aveam legitima curiozitate de a afla cum vede Maria Ana Tupan problema ieșirii din izolare a culturilor „estice”, între care se află și cultura română, citite fatalmente fragmentar și superficial în Occident, printr-o lentilă teoretică specioasă. Asta presupunând, așa cum face și autoarea, că sistemul de coduri dezvoltat de cultura română e într-adevăr original și egal valoric cu sistemul de coduri dezvoltat de culturile occidentale. Iar dacă ele sunt egale, cum putem convinge Vestul că e așa?

Am formulat o interogaȧie derivată din lectura *Discursului postmodern*, susceptibilă să-și găsească ușor căutare pe piaȧa de schimb a ideilor. Întrucât ceea ce miră lectorul, este că acest demers excelent instrumentat de Maria Ana Tupan ne parvine direct din spaȧiul editorial fără aș fi aflat un loc (sau să fi atras atenȧia), în anii anteriori, în spaȧiul publicistic. Să punem acest fapt pe seama ne-diversificării ofertei de reviste culturale, rămase majoritatea cu un program ante-decembrist: discutarea doar a literaturii și problemelor ei și a faptelor ce-i interesează mai cu seamă pe scriitori? Posibil! O cultură de hegemonie scriitoricească e plauzibilă la noi, dacă ne gândim câte reviste culturale au un corpus comun al programului lor publicistic și că doar puține sunt de alt soi.

Dacă am afirmat că unul din posibilele sensuri ale termenului „discurs” este cel de context cultural al civilizaȧiei contemporane, cu toată reducȧia presupusă de orice definire, acesta e cel mai apropiat înȧeles al cuvântului de modul în care îl utilizează Maria Ana Tupan: ca sumă de idei culturale ieșită ca un abur din infuzia contractelor sociale, politice, filozofice, ecologice, artistice ș.a.m.d. contemporane. Astfel că divergenȧa lor le face contradictorii și se pune „problema consensului asupra setului de probleme, metode și soluȧii acceptabile” și astfel, prin „acceptabilitate”, se trece de la epistemologic la politic. Acest vector al trecerii de la epistemic la politic

e, în opinia mea, prin excelenȧă specific postmodernității – și istoria literaturii și „teoriei” în SUA de pildă o demonstrează pe deplin. Postmodernismul literar, ce exprima o stare de spirit (Barthelm), a fost curând confiscat de mediile academice politizându-l, iar ceea ce se cunoaște în „est” despre postmodernitate, parvenind pe calea teoriilor, e deja derivatul politizat al postmodernismului. Motiv pentru care autoarea volumului *Discursul postmodern* se vede nevoită să caute un specific mai puțin fluctuant găsimdu-l în ideea că discursivitatea postmodernă este prin excelenȧă legată de creativitatea biziindu-se pe manipularea codurilor culturale (pre-texte), re-codificate. Astfel se înȧelege de ce, dacă vorbim de cazul specios al literaturii, lectorul trebuie să fie la rândul-i doxat, căci nu va penetra „pădurea de coduri re-codificate” (așa cum altădată intra în „pădurea de simboluri”), decât numai posedând cheile, „parolele” atât de la modă astăzi. Cunoști parola, mergi mai departe cu lectura. Nu o cunoști, lași cartea din mână. Motiv pentru altă invitaȧie la dezbatere în spaȧiul public: re-textualizările sunt doar mijloace sofisticate de exprimare a condiȧiilor existenȧei omenești, ori sunt cu mult mai mult decât atât, un conȧinut ce ar fi asimilabil unei viziuni despre lumea în care trăim? Din această abordare a Mariei Ana Tupan, ia naștere o definiȧie a postmodernismului (înalt): „Este o fază a istoriei literare în dezvoltarea ei interioară, ca succesiune de coduri culturale”.

Este evident acum că autoarea propune (și numărul mare de „studii de caz” – comentarii literare – o demonstrează) o metodă critică, una destul de puțin agreată de criticii români. Operele literare sunt, pentru Maria Ana Tupan, contribuȧii la o epistemologie ce ia naștere din reflexivitatea scriitorului asupra civilizaȧiei și culturii contemporane lui, așadar critica urmărește, în această accepȧie, relaȧia dintre text și lume. Mulȧi critici de la noi, mai ales cei de poezie, nu vor fi de acord cu această metodă, căci ei urmăresc mai ales „emanaȧiile” de sentimente ale eu-lui liric și asociază poezia mai ales cu acestea. Probabil că nici criticul literar ce își bazează demersul pe ocurenȧele istoriei literare nu va accepta ușor că o discuȧie a operelor literare pornind de la relaȧia textului cu lumea e fundamentală. Dar, din perspectiva unei judecări de valoare, a unei „sentinȧe” axiologice, fără îndoială că „viziunea” (epistema) scriitorului contează cel puțin la fel de mult ca și realizarea estetică. Maria Ana Tupan reușește să atragă atenȧia prin *Discursul postmodern*, că demersul critic din perspectivă pur estetică nu mai este suficient. Ca și asupra faptului că nu „sentinȧa” axiologică este astăzi cea care contează în primul rând (deși „clasicii” literaturii asta își doresc), ci dialogul omului cu contemporaneitatea și istoria, în încercarea de a-și descoperi locul în lume.

Dan Perșu

Teotim I Filosoful

Despre cel de-al doilea episcop tomitan, scriitor patristic membru al Școlii literare de la Tomis — Teotim I Filozoful — nu se cunosc decât puține date biografice. Nu știm nici când s-a născut și nici când a murit. Pornind de la faptul că a avut relații cordiale cu Sfântul Ioan Gură de Aur se consideră că era apropiat ca vârstă cu acesta și că deci a făcut parte din generația autorilor noștri religioși străvechi de pe la mijlocul secolului al IV-lea și începutul secolului al V-lea.

Suntem informați asupra lui de către istoricul Sozomen. De la acesta aflăm că Teotim I era scit de origine, adică daco-roman, că era instruit și educat în filosofie, adică în învățătura și viața monahală și că era conducătorul bisericii de la Tomis și din întreaga Scythie. Teotim I, despre care ni se spune că purta plete și ținea un sever regim alimentar, a fost o personalitate remarcabilă a monahismului daco-roman din provincia pontică, admirat și de hunii din regiunea Dunării, care îl numeau „zeul romanilor”. El va fi condus mănăstiri, înainte de a deveni episcop al Tomisului. După cum arată N. Vornicescu (în „Primele scrisori patristice...”, ed.cit., p. 43), Fericitul Ieronim notează în lucrarea sa „*De viris illustribus*” că în anul 392, Teotim I era episcop la Tomis și avea o frumoasă activitate literar-patristică, ca unul care scrisese și continua să scrie opere în domeniu.

Nu se știu împrejurările în care acest episcop de Tomis a ajuns să-l cunoască și să lege prietenie cu Sfântul Ioan Gură de Aur, fapt e însă că Teotim I a fost admirat de contemporani pentru modul hotărât, energic în care a intervenit cu succes la Constantinopol, în anul 403, în apărarea acestuia, care, prin uneltirile patriarhului Teofil al Alexandriei, era acuzat de origenism de către Sfântul Epifaniu de Salamina. Mare misionar al creștinismului la Dunărea de Jos, unde l-a secondat pe Ioan Gură de Aur (cf. Jacques Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain*, Paris, 1918, p. 547-548), acest episcop tomitan, care se bucura de un mare prestigiu în cercurile teologice bizantine din jurul anului 400 (I.G.Coman, *Scriitori bisericești...*, ed.cit., p.189), a avut, ca scriitor religios, un destin nenorocos. De la Fericitul Ieronim, care l-a înregistrat succint în menționata sa istorie literară, *De viris illustribus*, mai aflăm că, lucru sigur, „Teotim,

Sfinții patru Mucenici de la Riculitel



episcop de Tomis, în Scythia, a publicat în formă de dialog și în stilul vechii elocvențe opere scurte și comatice (compuse din fraze scurte, n.n.). Aud că mai scrie și alte lucruri” (I.G.Coman, *Scriitori bisericești...*, ed.cit., p.191). De aici e de înțeles că Teotim I, care s-a folosit de limbile autohtone: geta, scita, greaca și latina, a scris omilii în formă dialogată, manieră obișnuită în vechea artă oratorică specifică literaturii greco-latine, ceea ce îndreptățește încadrarea lui în sfera clasicismului antic.

Scriitorul a avut însă un destin nenorocos întrucât lucrările sale nu s-au transmis posterității decât indirect și doar prin câteva scurte fragmente reproduse în scrierea *Sacra Paralela* (*Sfintele Paralele*) a lui Ioan Damaschin. Din acest izvor informativ aflăm că Teotim I a redactat o *Omilie* privind cuvintele Domnului nostru Isus Hristos din *Evangelia după Matei* (V, 23): „Iar când va fi să-ți aduci darul tău la altar”...

Pe de altă parte, I.G.Coman consideră (în *Însemnări asupra lui Teotim de Tomis*, din „*Glasul Bisericii*”, 1957, 1, p.49) că episcopul tomitan a realizat și o *Scriere specială adresată călugărilor*.

Oricum, este cert că Teotim I s-a preocupat în elaborările sale de problemele morale ținând desăvârșirea monahilor și a creștinilor în general. Într-una din sentințele lui păstrate în *Sfintele Paralele* întrezărim, odată cu caracterul contemplativ al

autorului, și talentul literar al acestuia, grija pentru o exprimare aleasă: „În mintea tulburată și plină de griji — scrie el — nu se află nici un gând frumos și nu se revarsă peste ea harul lui Dumnezeu” („Cuvintele unui Sfânt român”, în revista „Scara”, București, an II, februarie, 1998, p. 211).

Ne facem o idee asupra spiritului ce guvernează scrierile acestui episcop tomitan, dar, totodată, și despre caracterul elevat al exprimării lui și din alte câteva sentințe ale sale: „De aceea se spune despre sufletul desăvârșit că este, într-adevăr, ca un crin în mijlocul spinilor”; „După cum cei legați cu lanțuri merg cu greutate, tot așa cei legați de această viață nu reușesc să ducă până la capăt calea virtuții”; „A-ți aminti de Dumnezeu înseamnă a-ți aminti de viață, iar a-i uita înseamnă a muri” (loc.cit., p.cit.).

Aceeași aplicație literară, concretizată însă în vocație oratorică reală, se desprinde și din fragmentele păstrate din intervenția lui de înaltă ținută, ca idee și ton, de la sinodul din Constantinopol, din anul 403, împotriva adversarilor lui Origen și în contextul apărării lui Ioan Gură de Aur: „Eu nu vreau să necinstesc memoria unui om (Origen), care de mult timp a murit în sfințenie și nu-mi pot îngădui îndrăzneala să condamn niște opere pe care nu le-au osândit înaintașii noștri” (apud N.Vornicescu, *Primele scrieri patristice...*, ed.cit., p.34).



Ioan de Tomis

Autor bisericesc aparținând aceleiași Școli literare este și episcopul Ioan de Tomis măcar că știrile în legătură cu el și scrierile realizate sunt încă și mai precare. Marius Mercator, scriitor latin din secolul al V-lea care s-a aflat un timp la Constantinopol, unde l-a cunoscut, atestă că acesta era „*Tomitanae civitatis episcopi provinciae Scythiae*” (cf. N. Șerbănescu, *1600 de ani de la prima mărturie documentară despre existența episcopiei Tomisului*, în „*Biserica Ortodoxă Română*”, nr. 9-10, 1969, p. 1016, nota 294). Faptul se întâmpla în anii 448-449, moment al unor aspre dispute hristologice, pe care Ioan nu le-a evitat, ci dimpotrivă.

Din aceeași sursă aflăm că acest episcop a înfăptuit în limba latină importante tratate de apărare a ortodoxiei, împotriva ereziilor nestorianismului și eutihianismului.

Considerat de Marius Mercator o somitate în problemele doctrinare „*unul dintre cei mai buni teologi ai timpului*”, acesta recomanda „*Sermones beatissimi Patris Ioannis Tomitanae urbis episcopi provinciae Scythiae*” („*Cuvântările fericitului Părinte Ioan, episcopul cetății Tomis din provincia Scythia*”) oricui „*voiește să se lămurească asupra ereziilor lui Nestorie și Eutihie*” (apud N.Vornicescu, *Primele scrieri patristice...*, ed.cit., p. 49).

Este de regretat însă că, așa cum s-a întâmplat și în atâtea alte cazuri, scrierile lui Ioan nu ni s-au transmis decât parțial. Câteva fragmente ale acestora, păstrate în lucrările lui Marius Mercator, au fost descoperite la Oxford de către Dom Germain Morin și se află publicate în colecția *Corpus Christianorum*, Series Latina LXXXV A (*Ioannis Tomitanae Urbis Episcopi Opuscula*, Cara et studio Fr. Glorie, Turnholt, 1978, p. 234-239).

Ioan de Tomis a mai realizat, pentru uzul teologilor, și unele prelucrări în latină din scrierile grecești ale lui Teodor de Mopsuestia, Teodoret de Cir și Euterie din Tiana.

Apărute în toiul luptelor doctrinare ale vremii și ca efect al acestora, scrierile lui Ioan de Tomis, care, asemenea multor alora, au luat și forma unor energice intervenții verbale, prezintă un evident caracter polemic și, totodată, oral. E ceea ce le spozește interesul.

Enache Puiu

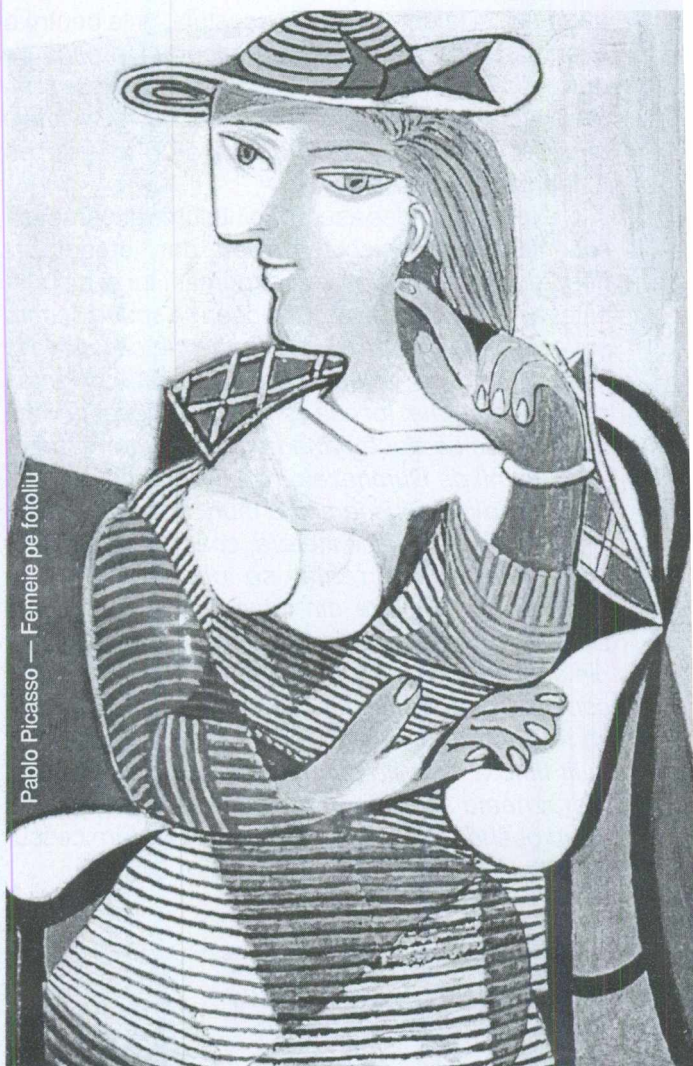
Jurnalul și tableta — genuri literare perisabile?

A devenit aproape o modă, îndeosebi în ultimii șase-șapte ani, publicarea unor jurnale și cărți de tablete literare, de cele mai multe ori acestea din urmă fiind tipărite după ce mai întâi au văzut lumina tiparului în reviste sau cotidiane. Respectiva realitate editorială conștientă, cum lesne se poate imagina din capul locului, comentarii diverse și-i impune croniciarului felurite întrebări: În ce măsură textele sunt semnificative (atât pentru autorii lor cât și pentru perioadele de timp la care fac trimitere nemijlocită)? În ce grilă de interes a cititorului se înscriu? Ce șanse au ele să depășească granițele efemerului și nu sunt perisabile în perspectiva unei viitoare și virtuale istorii a literaturii și publicisticii? Etc. etc.

Dacă în cazul jurnalelor întrebările își află un răspuns pozitiv (fiindcă se pot constitui deopotrivă în documente biografice și nu numai), în ce privește tableta credem că ea trebuie să aibe virtuți multiple pentru a putea transcende temporalului, foarte exact delimitat prin aria subiectelor și ideilor ce le conține.

Suficiente argumente în sprijinul afirmației noastre ne-au oferit două recente apariții editoriale, ambele semnate de autori care nu mai sunt demulți la prima lor carte: *Jurnal ascuns* de Ioan Erhan (Editura Economică) și *Pelerinii*, de Constantin Stoiciu (Editura Libra).

Deși apărut la destui ani după faptele și evenimentele despre care cuprinde date și referiri (și la suficientă distanță de perioada în care s-a făcut mult caz despre așa-zisa „literatură de sertar”), volumul lui Ioan Erhan se circumscrie întru totul amintitei literaturi: jurnalul cuprinde intervalul 22 noiembrie 1979 - 22 decembrie 1989. Autorul lui este un fost ziarist de la departamentul economic al ziarului „Scânteia”, iar interesul lecturii vine și de aici, până acum semnatarul volumului fiind, după câte cunoaștem, singurul publicist de la oficiosul P.C.R. care a tipărit un jurnal. Curiozitatea lecturii ne apare deci, sporită, fiindcă e interesant de aflat cum vedea perioada ultimilor zece ani de dictatură de către un om aflat să zicem așa în „interiorul” propagandei, acolo unde se „fabricau” și se „cosmetizau” știrile politice, economice, sociale și culturale după indicațiile și sub controlul direct al partidului. Din acest punct de vedere cartea rămâne (alături de *Jurnalul* lui Boris Buzilă, apărut acum câțiva ani și relatând fapte trăite



Pablo Picasso — Femeie pe fotoliu

de fostul redactor de la „România liberă”) un document util în bună parte istoricilor, sociologilor și tuturor celor ce vor dori în viitor să cunoască o perioadă istorică și din alte unghiuri decât cele oferite de studiile de specialitate.

Sintagma de „ascuns” pe care o adaugă autorul jurnalului său își află argumentarea în faptul că el nu era, la data scrierii, destinat tiparului, ba, dimpotrivă, era ferit de ochi indiscreți datorită accentelor critice și opiniilor personale legate de o serie de evenimente (congrese, plenare ale C.C. al P.C.R., vizite de lucru ș.a.), de măsuri coercitive (raționalizarea pâinii și a benzinei, „fixarea” navetiștilor în locurile unde-și desfășurau activitatea, reducerea cotelor de gaz, lumină și căldură în orașe etc.), de scăderea continuă a nivelului de trai a populației, în vădit contrast cu afirmațiile făcute de dictatorul Nicolae Ceaușescu la toate manifestările cu caracter public.

Ioan Erhan este ziaristul în permanență legat de realități (economice, sociale, politice) și de aici și permanenta raportare la ele a cuvântărilor, hotărârilor de partid, măsurilor luate la nivel central — aproape întotdeauna menite să sporească, direct sau indirect,

marasmul economic, dar și izolarea conducătorului de țară și de popor, de cei care și-au pus mari speranțe în el. Jurnalul, privit din acest unghi, ne apare ca un „film” prin care, dincolo de textul propriu zis, se poate vedea cu limpezime formarea și accentuarea dictaturii până la excese ce frizau, pe alocuri, inimaginabilul; în egală măsură este și cartea alunecării maselor de la mândrie națională la umilință, grație aceleiași dictaturi, sub tăvălugul căreia se mutilau conștiințe, erau înnăbușite aspirații și inițiative de orice fel.

Nu întâmplător subintitulat „Radiografia unei sinucideri politice”, jurnalul lui Ioan Erhan mai conține, în subtext, și drama unui om care a crezut sincer în doctrina comunistă și a constatat, în cele din urmă, că n-a făcut altceva decât să se „sinucidă” politic, odată și dimpreună cu regimul pe care, deși l-a „radiografiat” și l-a criticat în forul lui interior, a trebuit să-l slujească până la prăbușirea lui definitivă.

Volumul trebuie citit și judecat ca document uman și individual, dar și ca text necesar înțelegerii unui timp și a unei epoci, în fine ca o mărturie cinstită și scrisă ca atare, adică deschis și fără nici un fel de artificii literare ori de altă natură.

După ce ai parcurs cartea lui Ioan Erhan și citești apoi volumul **Pelerinii** de Constantin Stoiciu, îți dai numaidecât seama că și în această a doua apariție editorială recentă ți se oferă tot o perspectivă asupra realităților românești. E adevărat, e vorba de realitățile României de după 1990, dar lectura devine cu atât mai interesantă cu cât respectiva viziune aparține unui scriitor care trăiește, din 1981, departe de fruntariile țării, în Canada, iar „subiectele” lui au fost alese fie în urma unor constatări „pe viu” (adică în cursul vizitelor anuale pe care le face în patria de origine), fie din discuțiile cu români imigranți în alte țări, fie pur și simplu din presă și de la televiziune.

Trebuie spus din capul locului că este de-a dreptul reconfortant să afli rațiunea pentru care autorul a semnat tablete, între anii 1999 și 2001 în ziarul „Cotidianul” (și pe care acum le-a strâns în volumul despre care este vorba): «E cazul să precizez: punctul meu de vedere este cel mai adesea diferit de cel al comentatorilor „sedentari”, vocea mea de „pelerin” n-a fost alterată nici de simpatii sau idiosincrazii politice și nici de obsesia faptului divers. O singură motivație și o singură pasiune traversează aceste comentarii: datoria morală și dragostea nemărginită a unui intelectual pentru soarta țării în care s-a născut.»

Constantin Stoiciu nu face parte din acei imigranți care aruncă cu noroi în țara din care au plecat, văzând totul în culori sumbre, ponegrindu-și cu adjective nedrepte și jignitoare compatrioții care au rămas acasă. E adevărat, la venirea în țară (chiar și așa, o dată pe an, cum mărturisește) nu-i plac multe, cum nu ne plac nici nouă: jalnicul spectacol al vieții



politice, reforma care îmbracă cele mai neașteptate forme, îmbogățirea peste noapte a multora prin jecmânirea întreprinderilor și sărăcirea din ce în ce mai accentuată a celor cinstiți, scăderea alarmantă a nivelului de trai al populației, starea jalnică a învățământului și a culturii etc. etc. Despre toate Constantin Stoiciu scrie cu pertinență, fără a face pamflet, iar textele lui se constituie în adevărate oglinzi ale uriașului mozaic din care e alcătuită România la sfârșitul unui mileniu și începutul altuia. Și o caldă, înduioșătoare nostalgie a ceea ce ar fi putut să se întâmple în țară după 1989 și nu s-a întâmplat (în bine, evident!) străbate de dincolo de texte și aduce în sufletul cititorului un sentiment de tristețe, dar și de înțelegere.

Când se va scrie o „istorie mărunță” a acestor ani, tabletele lui Constantin Stoiciu vor putea servi cu succes la conturarea climatului social-economic și cultural al perioadei mai mult decât nu știu câte documente oficiale.

La capătul lecturii celor două cărți suntem în măsură să răspundem întrebării din titlul articolului nostru: *Jurnalul* și *tableta* nu sunt și nu vor fi perisabile, din perspectiva timpului, dacă îndeplinesc cel puțin două condiții: prezintă realitățile dintr-un unghi personal și sunt redactate la un nivel literar competitiv, adică transcendent vremii și vremurilor care le-au determinat „subiectele”. Și vrem să credem că volumele despre care am scris aici întrunesc aceste condiții.

Florentin Popescu

3. Telegrafic scriind: Nicolae Rotund, Marin Mincu, Evelina Cârligeanu, Corina Apostoleanu, Nicolae Motoc, Dan Perșa, Grigore Șoitu, Mircea Țuglea, Carmen Raluca Șerban, Alina Spânu, Mădălin Roșioru, Ștefan Careja, Ștefan Cucu, trecând peste incompletitudinea listei care ar cuprinde nume de critici școliți (Lăcrămioara Berechet, Puiu Enache, Mona Momescu, Ileana Marin, Alina Ologu, Marina Cap-Bun, Lena Lazăr), universitari adversari ai heirupismului boem cotidian și urechist. S-ar cuveni spus că, poate cu excepția lui Nicolae Rotund, criticii literari din Dobrogea au fost și sunt încă robiți de spectrul scriitorului total, ei trecând drept poeți, prozatori ori dramaturgi care, uneori ca să nu se plictisească, fac și critică. Altfel spus, nu se iau în serios în această din urmă ipostază, nu o consideră lozul lor câștigător în ochii neiertători ai posterității.

4. Cert, critica literară din Dobrogea ar putea face mai mult întru deprovincializarea noastră cea de toate zilele. Imperativul ei e să spargă crusta suficienței localiste și să se intruzioneze, fie și prin intermediul calului troian, în cetatea sau în cetățile culturale consacrate. Căci nu va veni nimeni să ne remorcheze: insistența, talentul, carisma, farmecul personal, norocul, ne aparțin și nu trebuie să le ratăm, din egoism sau din meschinărie calculat ecuaționalizată.



1. Conturarea imaginii vieții literare dintr-o anume zonă și o anume perioadă de timp constituie, fără îndoială, o provocare la care nu se poate răspunde cu ușurință, mai cu seamă azi, când tendințele celor care scriu par să fie atât de divergente, fără a se închea într-o anume intenționalitate estetică.

Fără a relua vechea polemică despre prezența și importanța literaturii de sorginte dobrogeană în contextul literaturii naționale, este evident că numărul lucrărilor de prezentare a acesteia este insuficient. Cred că toată lumea știe că „producerea” unor astfel de dicționare, istorii sau antologii, înseamnă un consum important de timp și de energie.

Există deja două antologii ale autorilor dobrogeni, una de proză, **Vânzătorul de enigme** (din 1993) și una de poezie, **Fereastra dinspre mare** (din 1995), editate de revista **Tomis**, dar poate că ele ar trebui aduse cumva la zi, mai cu seamă că s-a scris mult de la publicarea lor încoace.

Comentariul imediat a propos de antologii este legat de subiectivitatea cu care ele sunt alcătuite și afinitățile literare sau pseudo-literare, care devin criterii de selecție. Evident că acestea sunt probleme cât se poate de importante, dar cred că altul este pericolul mai mare în cazul antologiilor, în general: ele nu mai au impactul celor de dinainte de 1989, când a fi prezent într-o astfel de culegere însemna că ai apărut în sfârșit pe undeva în viața literară.

Există chiar și un dicționar editat de Biblioteca Județeană Constanța, **Literatura în Dobrogea**, în două volume, apărute în 1997 și respectiv 1999, și care sperăm să se continue cu volumul al treilea chiar în acest an, dar și cele realizate de revista **Tomis**, în 1997 și 2000.

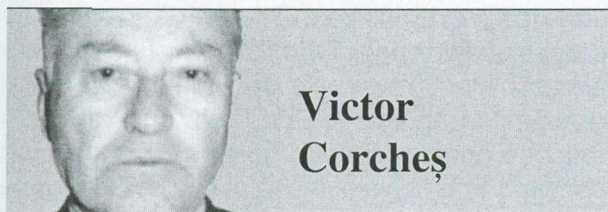
Se mai pune apoi și problema difuzării acestor lucrări, circulația lor în spațiul literar național, impactul pe care ele îl au, cât sunt de comentate: iată deci o sumă de aspecte, care nu țin strict de scrierea lor, cât și de viața pe care o au post-apariție și de „îndrăzneala” cu care ele sunt promovate pe piață.

2. Până în prezent, da.

3. Revista **Tomis** are un număr de redactori și colaboratori care promovează literatura Dobrogei, dar, riscând o atitudine nefavorabilă la acest răspuns, sintagma „critica literară din Dobrogea” are nevoie încă de multă acoperire. Toată considerația pentru comentariile extrem de valoroase semnate de Nicolae Rotund și Nicolae Motoc, un scriitor „neconvertit”, din păcate, în mod sistematic și la critică, pentru eseistica semnată de Ștefan Cucu și Marina Cap-Bun.

4. Considerăm că acest ecou se aude prin voci individuale găzduite de revistele literare și de cultură din țară și poate că nu are încă atâta forță încât să spună destul despre spațiul literar dobrogean. Așa cum arătam și anterior, promovarea scriitorilor din Dobrogea în plan național este o chestiune cu două componente: valoarea literaturii de comentat dar și autoritatea celui care o comentează. În condițiile noastre, literatura din spațiul euxin nu este îndeajuns

cunoscută, deși sunt scriitori cunoscuți în plan național care țin „capul de afiș” în reviste importante, și aceasta înseamnă că se poate.



**Victor
Corcheș**

1.a. Până în prezent, criticii literari din Dobrogea, dar, îndeosebi, alte categorii de cercetători și gestionari ai spiritualității pontice (documentariști, biblioteconomiști, bibliografi, istorici ai culturii și artei locale etc.) au produs câteva asemenea dicționare și alte opusuri asimilabile lor. Spre a le readuce în actualitate, le citez pe unele dintre ele, chiar dacă depășesc sfera literaturii: **Bibliografia Dobrogei**; Constanța Călinescu — **Reprezentanți ai Dobrogei în știința și cultura românească** (1969); Stela Motoc — **Indice bibliografic — parțial adnotat** al revistei „Tomis” / 1966-1969 (1970); C.Călinescu, Ion Făiter — **Dimensiunile unor vocații** (1979); V.Corcheș, G.Voșloban — **Orizonturi lirice dobrogene** (1984); I.Făiter — **Monografia Liceului „Mircea cel Bătrân”** (1996); Șt. Cucu, C.Apostoleanu — **Dicționarul biobibliografic „Literatura în Dobrogea”** (1997, 1999); Ov.Dunăreanu — **Dicționarul biobibliografic „Scriitori de la Tomis”** (1997, 2000); Xenia Hoge — **Dicționar al personalităților tulcene — Personalia**.

Bineînțeles că asemenea *file (fișe) de dicționar* s-au publicat, de-a lungul vremii, în presa culturală și literară din Dobrogea începând cu *Analele Dobrogei* (1920-1938) și continuând cu *Revista dobrogeană*, *Festival*, *Tomis*, *Litoral*, *Biblion*, *Clubul artelor*, *Agora* etc. Cele două categorii de surse informative au reușit performanța de a sintetiza (cel puțin la nivelul minim de interes — biobibliografic) cvasiunanimitatea creatorilor literari din Dobrogea, oferind, astfel, cititorului și cercetătorului suficient material documentar. Dificilă rămâne însă, procurarea acestor instrumente de lucru, editate în tiraje mici și nevândute prin librării, ci aflate mai ales la Biblioteca Județeană Constanța.

b. Istorii literare, istorii critice ale literaturii din Dobrogea (ca opusuri integral constituite și publicate) nu există; în schimb, *istorii parțiale* au

realizat V. Corcheș, în **Orizonturi lirice dobrogene**, pentru poezia anilor 1880-1980) și P. Enache, în **Scriitori și reviste la Pontul Euxin**, pentru revistele apărute în teritoriu, în ultimul secol de activitate literară;

c. Evident că cele două-trei antologii de lirică și una de proză ale scriitorilor din Dobrogea (mai mult, contemporane) nu sunt suficiente; și pentru faptul că tirajele au fost mici, dar și pentru că numai unele s-au vândut prin librării, unde nu se mai găsesc de mult.

2. Nu sunt satisfăcut nici de frecvența, nici de calitatea receptării lucrărilor mele de către confracții mei, chiar dacă cei ce au scris despre mine sunt Ovidiu Dunăreanu, Ștefan Cucu, N.Bardu, C.Apostoleanu, O.Duțu etc. Am în vedere proza, citită în grabă, superficial — cel mai adesea — fără a sesiza specificul ei, elementele de noutate stilistică ori viziunea de ansamblu, construcția personajelor ș.c.l. În schimb, istoriografia a fost mai bine prizată de Enache Puiu, Ion Roșioru și Constantin Miu. Revenind la proză, m-a mulțumit cronică lui Gabriel Rusu, la debutul meu în proză.

3. Într-o ordine mai mult sau mai puțin aleatorie, fără pretenția de a propune o anume ierarhie, cred că poate fi vorba de Enache Puiu, Ștefan Cucu, Nicolae Rotund, Lăcrămioara Berechet, Evelina Cârligeanu, Ion Roșioru, Nicolae Motoc, Constantin Miu, Victor Corcheș; ar putea urma Dan Perșa, Mădălin Roșioru, Lena Lazăr, C.Apostoleanu ș.a.m.d.

4. Din contactele nu prea numeroase pe care le am cu scriitorii transdanubieni și din foiletonarea presei cultural-literare din țară, rezultă că semnăturile de la răspunsul al treilea se bucură de aprecieri favorabile și în alte medii culturale și literare din România. Alături de Marina Cap-Bun și Ileana Marin (care au mai puțină tangență cu scriitorii locului), unii dintre cei de mai sus pot deveni nume de referință în critica literară românească.

Indiscutabil, actul critic practicat la Pontul Euxin are suficiente valențe pentru a promova, pe plan național, scriitorul din Dobrogea. Cu îndeplinirea a două condiții: exegetul să dorească și „să se bată” pentru autorul preferat, iar acesta să-i ofere operă viabilă de valoare care are șansa de a fi receptată și pe un plan superior.



Ileana Marin

1. Instrumentele de referință pe care un cercetător al spațiului literar dobrogean le-ar putea consulta sunt din cele mai diverse: volume de critică (Nicolae Rotund, Puiu Enache, Ion Roșioru), antologii (Puiu Enache, Ovidiu Dunăreanu), istorii literare (Puiu Enache), volume de interviuri (Nicolae Rotund), portrete și restituiri (Ștefan Cucu, Victor Corcheș, Ovidiu Dunăreanu), monografii (Nicolae Rotund, Enache Puiu). Ceea ce este însă relevant este faptul că toate sunt semnate de autori ai acestui spațiu, care resimt necesitatea de a înscrie în documente conștiința scriitorilor de a aparține unei culturi naționale. Acest sentiment verifică unul din sensurile integrării nu din punct de vedere strict spațial, ci estetic: efortul de a concura în plan național sub semnul valorii prin promovarea fie a unei identități aparte, fie a unei constante care se prelungește dinspre centru, este răsplătit de receptarea din ce în ce mai susținută în revistele de cultură ale centrului. Toate aceste materiale au reușit să realizeze provocarea de a menține interesul celorlalte zone pentru lansarea și recunoașterea operelor lor prin manifestările organizate aici. Acest aspect pune în evidență dublul sens al validării: cel care validează este acceptat ca instanță purtătoare ea însăși de valoare, iar cel care primește devine un semn al aprecierii nu numai locale, ci și naționale. Activitatea critică semnată de autorii din Dobrogea, publicată în revistele cu circuit național a făcut să se impună prin consecvența actului critic veritabil: Nicolae Rotund se remarcă prin maturitatea discursului critic, dublat de profunda cunoaștere a istoriei literaturii române; Ion Roșioru combină impresionismul călinescian cu tentația teoretică. Deși mai puțin prezent în ultimul deceniu, Puiu Enache reprezintă pionieratul criticii călinesciene pe terenul dobrogean. O situație aparte are Marin Mincu, care, în conformitate cu volumul lui Ștefan Cucu, face parte din orizontul critic al acestui spațiu, chiar dacă în ultima vreme a preferat să publice în *Luceafărul* sau în *Paradigma*. Direcția textualistă promovată de Mincu a contribuit la noile apariții critice, mult mai înclinate către abordările teoretice: Lăcrămioara Berechet, Alina

Ologu, Lenuța Lazăr, în vreme ce Carmen Raluca Șerban, Alina Spînu, Mădălin Roșioru își caută propriile accente în coroborările revelatoare, sintagmele jucăuș inspirate, respectiv traseele universaliste dezinhibate. Ceea ce dă specificitate criticii înscrise în paginile revistei *Tomis* (aș prefera această identificare celei teritoriale) este chiar diversitatea abordărilor, ca într-un mozaic care refuză o anume formulă. Aceeași diversitate se constată în articolele critice publicate de revista *Agora*, dominate de prestigiul universitar al Marinei Cap-Bun.

2. Primul meu volum, publicat în țară, s-a bucurat de două receptări, aș spune complementare: critic evaluativă (Nicolae Rotund), critic teoretică (Lăcrămioara Berechet), care mi-au oferit, fiecare, o oglindă care a îmbogățit lucrarea.

3. Cred că cel mai meritoriu aspect pentru critica literară din Dobrogea de forță este aplicarea actului critic, nediscriminat, cu aceeași ierarhie de valori, la toată literatura (în sens larg) română fără a distinge neapărat apartenența la o cultură regională și contextualizarea la un grup redus de opere și autori care au în comun mai degrabă o *priveliște*, decât o *poetică*.

4. Sintagma de „critica literară din Dobrogea” – așa cum am folosit-o până acum – a acoperit textul critic al celor care „au cucerit”, intelectual, un teritoriu și afirmă acest gest prin semnătura lor, mai ales în revista *Tomis*, fiind prezenți, însă, chiar și discontinuu, în paginile altor reviste din țară. Problema pe care o ridică această întrebare vizează mai mult distribuția și receptarea cărții și a criticii ei de întâmpinare care ar trebui s-o însoțească; editurile publică tiraje aproape confidentiale, iar revistele care apar în diferitele centre culturale au o distribuție limitată și o receptare și mai limitată. Actul critic clasic exprimat în scris nu mai este suficient pentru a promova literatura; talk-show-ul, emisiunile de televiziune: dezbaterile, semnalul, prezentarea, lansarea de carte sunt de preferat pentru a impune *un astfel de produs de consum cultural*.

ION DRAGOMIR

*Transferuri de izvoare*

Transferuri de izvoare

Orice poet oricât de mare comite și versuri penibile. Trist e că de cele mai multe ori e încântat de ele. Așa zisele selecții de autor se debarasează greu de poemele care para-

zitează respectivele antologii. Ieșirea din impas se poate face prin „înghăitarea” poetului cu un confrate (critic literar, consilier editorial) cu gust și cu putere de discernământ și spirit de obiectivitate. După '89, o dată cu moartea cenzurii ideologice, a sucombat și cea de ordin estetic, poeți de toată mâna și versificatori de tot calibrul adunându-și numele, în complicitate cu cine știe ce editură obscură, pe câte o cărțuție anemică de tristă glorie localistă, contribuind la ceața valorică și la lehamiterisirea cronicarilor literari, nici ei mai breji, somați să le semnaleze superlativ. Mult mai trist însă e faptul că în această confuzie metastaziată există și posibilitatea ca un poet de reală vocație să treacă neobservat, ori să nu fie apreciat la justa sa valoare. Nefasta stare de fapt în discuție pare să fie exact intuită de Ion Dragomir, gestul lui editorial fiind perfect îndreptățit atunci când tipărește la Editura „Ex Ponto” (Constanța, 2001), antologia *Transferuri de izvoare* avându-l ca lector și prefațator pe Arthur Porumboiu, beneficiază instanță cenzorială, estetică vorbind, prin aceea că a pus umărul confratern la întocmirea opului sumativ după canoane mult mai nemiloase decât ale semnatarului cărții, semnatar care s-a amestecat prea puțin în destinul plachetelor de până acum când capătă statut de cicluri. Poetul de la Valul lui Traian se mulțumește că poezia sa „se este”, cum ar fi spus Nichita Stănescu, și adevărul e că se este din abundență sau cu vârf și strălucit îndesat, ca să-l cităm și pe Anton Holban cu acest exemplu de telescopare a unei expresii înțepenite de cine știe când.

Poezia lui Ion Dragomir, marginalizat strategic sub eticheta de autodidact sau de mic fermier cu năravuri boeme, acoperă inconfundabil câteva teme și câteva toposuri care ar face onoare oricăror antologii consacrate, să zicem, casei, obârșiei țărănești, poeziei, sorții, mamei, iubirii, morții, copilăriei, vegetalului (îndeosebi floralului), mării, luminii, cuvântului, numelui, alienării, trădării ș.a.m.d.

Aproape fiecare vers al său e un aforism. Poetul ar putea fi un strălucit autor de pantumuri, însă, așa cum scrie, e mai mult decât atât. Ghicești în scrisul său îngrâcnarea, scrâșnetul sufletului cu care s-a lăsat trudnic desfășurat pe zăpada hârtiei, strivind sub cuvinte orice notă desuetă prin sentimentalismul pe care și-l

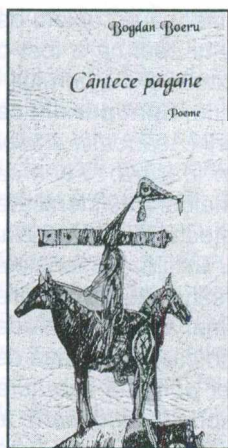
face vârtos și cu care se învecinează întru lacrimă când constată că totul intră sub tăvălugul nemilos al timpului. În orgoliul său smerit, poetul e însă mereu conștient de forța sa magică de a așeza în panoplia mântuirii tot ceea ce în jur e sortit aneantizării, extincției universale. Lauda creației e una implicită: „Există o casă pe care mi-o spune copilăria / o casă în apropierea clopotniței, / o casă cu mulți stejari în oglindă, / O casă cu poarta către răsărit. / O casă pe care o cercetează rândunica — / copilărie netezită de galopul calului. / Ce-a devenit casa / în care continente-au plutit, / și m-alintă mama cu neobositele flori ale plânsului? / O surprind / aranjând obiectele în copilăria mea / lângă lămpile vinului, / și lângă prunii măsurând satul cu țuică. / Iarna-ncepe să muște și suferința mea / e sărbătoare” (*Bucium*).

Casa din ciclul *Aud foșnetul piramidei* e, ca și în cunoscuta poezie a lui Goga, cea părintească, atinsă ruinător de aripa vremii. Nucul bătrân și-a întins crengile în podul ei; aceasta privește spre sat cu încă un ochi nealtul decât un zid dărâmat ori „doarme în buzunarul singurătății”, însă poetul depășește de fiecare dată simpla constatare elegiacă, suspinul romanțios fiind catapultat prin vrajă transfigurativă în diamant poetic de cea mai bună calitate: „Poezia mă varsă în lume pe conducte de flori, / Îmi așează casa în privighetoarea înmugurită” (*Transferuri de izvoare*). Sau: „Casa călătorește / zidită-i într-o forfotă de crizanteme / și din două biserici / măsoară oamenii / cu lacrima” (*Casa călătorește*).

În plan simbolic, telescopând conotații dintre cele mai diverse și mai acoperitoare (poezie, har și destin poetic, punct fix al universului, dragoste, arcă a lui Noe etc.), casa poetului, personalizată, e indestructibilă: „Există în fiecare om o casă! / Casa poate fi vândută sau de cumpărat / Casa poate fi îndoliată sau nelocuită. / Casa poate fi întoarsă cu casa-n pământ sau dărâmată. // Casa mea e plutitoare. // Nimeni nu poate intra sau ieși ca jefuitor” (*Casa plutitoare*).

Motivul casei îl amprentează pe cel erotic, fie spre polul bucuriei, al plenitudinii existențiale: „Încep / a te iubi / așa cum trebuie să-ncep / a-mi acoperi casa cu țigle” (*Încep a te iubi*), fie spre cel al tristeții intrinseci despărțirii de ființa iubită, mântuirea prin poezie fiind posibilă grație faptului că între locuință și perenitatea cuplului se poate trasa semnul egalității: „Casa / poartă urma / pașilor tăi / precum mărul / mușcătura” (*Casa*).

Ambientalul imediat se eroticizează cum la puținii alți poeți și forța sa de răsfrângere în univers e inepuizabilă. E o altă modalitate poetică de a survola biografismul strict, anacronismul. Felul în care obiectele casnice, elementele naturii se deifică amintesc de Magda Isanos transfigurându-și durerile în tot atâtea zâmbete. Întâlnim în ciclul *lubește și nu vei putezi* și o perpetuă reificare a celei dragi, o prezentificare catifelată a absenței ei prin rochia de pe speteaza scaunului, prin pantofii care stau de vorbă cu ai celui rămas acasă, prin scaunele „obosite de singurătate” ș.a. Paradoxul lucrează în favoarea înveșnicirii efemerului, a mântuirii, prin dragoste, a fragilului ființial. Elementul catalizator și



Căntece păgâne

După volumul de debut — **Înfiorate, cele patru vânturi** — Bogdan Boeru (n. 15 iunie 1975 la Constanța) ne aduce a doua sa carte: **Căntece păgâne**, Editura AMB, București, 2002, cu o postfață de Gabriel Rusu.

Volumul acesta e doldora

de o apetență deosebită pentru teretele grave cum ar fi: credința, moartea, timpul ori salvarea prin viețuire culturală, viziunea lirică se configurează în deplină sobrietate. Aproape toate poemele prind „carnea cuvântului” (Gabriel Rusu) prin verb sobru, cu siguranța celui care a trăit emoțional și ideatic totodată.

Refuzând structural canoanele clasice, textul din această carte îmbracă haina ludică, fantezistă, non-metaforică, atingând implicit o așa-zisă „revoluție” în limbaj, personală în consens cu apropierea temelor propuse, asumate și de ce nu, de realitatea unei conștiințe poetice încrezătoare în autoreflexivitatea propriului său mesaj. Poezia lui Bogdan Boeru este un „spectacol” existențial într-un spirit postmodernist: „Pământul o înghiți lacom, / Ostoiindu-și setea, / Iar ea se lasă în voia lunecării / Către mult prea arsele-i măruntaie / Ca o fantasmă abia gândită, / Abia zărită, / Abia adiată. / Țărâna o iubea nespus / Și o primea înapoi, în sânul-i / Din care se deșteptase cândva, / În copilăria clipei, / Prin iscusința unui meșter olar, / Ea, rod și zeiță a mângâierii. / Mâini... Pretutindeni mâini... / Două și parcă patru, dar parcă opt, / Dar parcă foc, / Dar parcă apă / Și parcă lut, / Iar mâinile grijeau de ea neobosite, / O ascundeau tainic, / Hărăzindu-i din glie menirea. / Apoi fu dăruită vântului ibovnică, / Iar el o iubi îndelung, / Până târziu, spre vecernie, / Când Soarele o cinsti / Cu sfințenia focului nestins”. (O amforă).

Revenit după aproape doi ani de la debut în peisajul poetic editorial, Bogdan Boeru ne dezvăluie o poezie maturizată în care fiorul liric pornește din experiența trăită și asumată, versul său sugerând sensuri parabolice sau lăsând impresia că poetul „spune” mai mult prin tăceri ce se vor intui: „Un dans amăgitor al nebuniei mistic umbre dănțuiau, / Urmând acel imn tăcut, / Ce incanta un zeu în vârful lumânării / În genunea nopții. / Doar ea, preoteasă în templul tăcerii, / Flacăra născătoare, / Cu atingerea-

i caldă ca sărutul vieții / Forme în senzații preschimbă și trezește, / Doar ea... și nimic altceva. / Aerul de filă dintr-o carte veche respiram, / Una cu marginile-i îngălbenite colțu-mi de lume fiind, / Una cu altarul, cu preoteasa-i una, / Ori una cu imnul însuși sau cu toate la un loc, / Umbră și imagine / În peștera lui Aristocles Cel-Lat-în-Spate.” (Nopti păgâne).

Bogdan Boeru — aici — nu-și mai ridică privirea de pe fila de scris și implicit nu-i dă răgaz poemului de a se construi pe sine prin așezarea sa în pauzele dintre respirații. El trăiește de fapt, un act de recuperare, de reordonare a fragmentelor unor realități surprinse și interioare. Imaginația și visul se subordonează spiritului — cum spuneam — postmodern.

Marea forță de sugestie a lirismului acesta, capabilă să se desfășoare în spații și lumi necunoscute, relevă un teritoriu poetic unitar și impresionant deopotrivă.

Poetul Bogdan Boeru caută în tot ce scrie, un versant moral, o deschidere de ape pentru parcurgerea discursului său: „Plutesc prin aer / Pânze de păianjen, / Corăbii ale uitării. / O să fie o toamnă lungă / Și ea se va așterne / Ca o sumă de cuvinte / Fără legătură între ele / Pe o scrisoare / Plânsă, / Iar frunzele copacilor — / Hârtii vechi, / Îngălbenite de vreme. / Un pictor / Laolaltă va strânge / Toate scrisorile / În veci zămislite / Și le va picta / Ca pe un autoportret / Al singurătății buzei, / Al singurătății obrazului, / Al însingurării ochiului, / Al înstrăinării”. (Portretul durerii). Poezia scapă din „chingile inefabilului” (Ion Caraion) și dă imagini, metafore, sintagme, asocieri laxe din medii existențiale. Toate fiind recompuse sub însemnul noutății, ineditului. Atracția lui Bogdan Boeru către „spiritul solemn” (Paul Valéry) amestecat cu percepția timpului metafizic, baroc și livresc — mai ales în capitolul *Ante portas* descris în opt cânturi cu mari implicații istorice și religioase — se manifestă prin atitudine reflexivă dar și sentimentală: „Clipa se încheie în cochilii de vânt și își urmează calea / Din care s-a întors ca un drumeț pierdut privind îndărăt / Iar morții își dorm somnul de veci sub păтури de morți noi. / Cartagina-i ruină. La Roma doar sclavii lui Clio își amintesc / Uraganul de mânie, / tăvălug al morții, ajuns până sub ziduri. / O! Sfinx dăruit cu nevremelnicie, cutremur uitat, / Hotar între mare și Africa ești, iubitele de zei / Și tu, bătrâne domn ce în ochii-mpietriți trecutul citești, / Vă stă în față zarea, un șarpe-ncolăcit! Priviți-o dar! / Priviți / Cum timpul se face lințoliu, iar cea istorie-mormânt”... (Cântul VIII).

Aș vrea să cred că Bogdan Boeru este poetul care s-a hotărât să scrie și să gândească prin vers, până la supunerea vâmlor tăcerii, până la amuțirea cuvintelor.

Victor Sterom