

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

GEORGE APOSTOIU

Al 45-lea

Se schimbă lumea? Lumea se schimbă!
Iată ce ni se spune cu obstinație după
alegerea lui Trump. / pagina 3

OANA PUGHINEANU

Truda de a fi doi

Mai de mirare decât a fi, e a fi doi, iar în-
tâlnirea e crescendoul acestei mirări: a fi
împreună. / paginile 8-9

EMANUEL MODOC

Din nou despre proza scurtă românească

Promotorii prozei scurte nu vor să audă de-
cât de bine despre producțiile cele mai noi,
deplângând lipsa de ecou atunci când re-
ceptarea este una negativă. / pagina 17

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Furiile

Când puterile te părăsesc în timpul unei
con competiții sportive, slăbește adesea și au-
tocontrolul, emoțiile astfel eliberate stri-
vind orice urmă de civilitate și fair-play.
/ pagina 24

CARMEN CORBU

Străinul familiar. Genul proxim și diferența specifică

Două filme românești, „Un etaj mai jos”
și „București NonStop”, amândouă rea-
lizate anul trecut, propun două viziuni
diferite – una dură, cenușie și angoasan-
tă, cealaltă romantică, reconfortantă și
condescendentă – asupra fenomenului
urban. / pagina 27

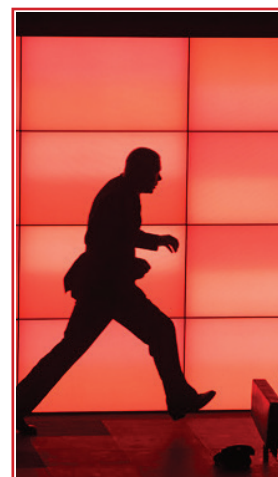


Dosar

ANDREEA MIRONESCU

Cum își amintește o literatură fără memorie

/ paginile 11-14



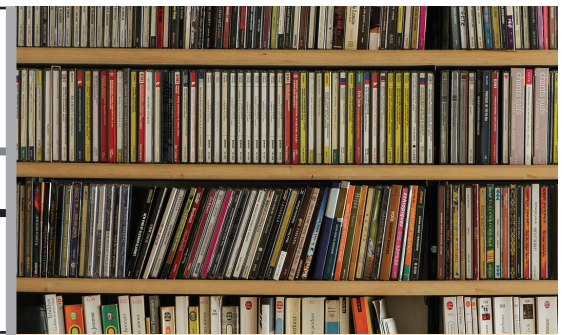
Spectacol

ROXANA
PAVNOTESCU

Ivo van Hove – „Regi ai Războiului”

/ pagina 26





CULTURA VIZUALĂ ION BRAD

Oameni și cărți // Dan Hăulică,
spirit generos și strălucit / 22

COPERTA ȘI ILUSTRAȚIA DE NUMĂR

EDGAR DEGAS // 1834-1917 / Pe copertă:
Repetiție la Operă. Jos: *Autoportret*



CULTURA

Fundația Culturală Română

www.revistacultura.ro

Publicație editată de
Fundația Culturală Română

Președinte:
AUGUSTIN BUZURA

Redacția

Redactor-șef:
ANGELA MARTIN

Secretar general de redacție:
CARMEN CORBU

Echipa redacțională:
ȘTEFAN BAGHIU
COSMIN BORZA
NICU ILIE

Redactori asociați:
ALEX GOLDIȘ
HORIA PĂTRAȘCU
VALENTIN PROTOPODESCU
ION SIMUȚ

Assistant Manager:
VALERIA PAVEL

Layout & Digital Publishing:
SC VIZUAL GRAFICANTE
PUNCT RO

Adresa:
CALEA 13 SEPTEMBRIE NR. 13,
SECTOR 5, BUCUREȘTI

E-mail:
culturaucr@gmail.com

ISSN 2285 – 5629
ISSN-L 1584 – 2894

Revista CULTURA
promovează diversitatea de opinii,
iar responsabilitatea afirmațiilor
făcute în cuprinsul ei
apartine autorilor articolelor.

PARTENER

 **Radio
România
Cultural**

EDITORIAL

GEORGE APOSTOIU
Al 45-lea / 3

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ
Sporul de PIB și
buzunarul propriu / 4

CULTURĂ ȘI SOCIETATE

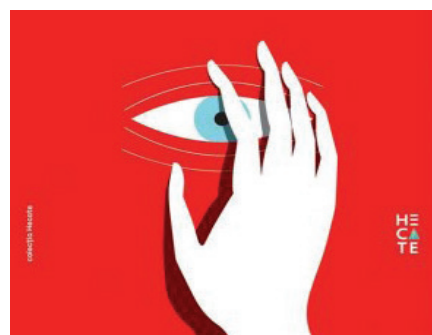
MONICA SĂVULESCU
VOUDOURI
Romania din diaspora //
Uite zidul, nu e zidul... / 5

HORIA PĂTRAȘCU
Eu pe cine crăp? / 6

CULTURA IDEILOR

VALENTIN
PROTOPODESCU
Prin oglindă //
„Metafora și metafizica
ideii de scară / 7

OANA PUGHINEANU
Truda de a fi doi / 8-9



CULTURA PSI

TRAIAN D. LAZĂR
O carte atipică / 10

CULTURA LITERARĂ

DOSAR // Cum își
amintește o literatură
fără memorie
ANDREEA MIRONESCU
/ 11-14

YIGRU ZELTIL
Răcirea vremii / 15

ALEX CIOROGAR
Been there, done that /
16

EMANUEL MODOC
Din nou despre proza
scurtă românească / 17

OVIO OLARU
Visează androizii oi
electice? Nu / 18

ROBERT CINCU
2084 Sfârșitul lumii / 19

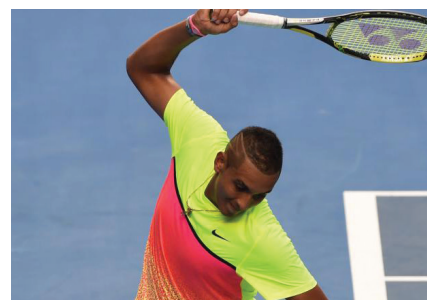
MARIAN VICTOR BUCIU
Jocul, farsa și fuga /
20-21

CULTURA SUNETELOR

COSTIN POPA
Reverberații // Premieră
la Operă cu „Bărbierul
din Sevilla” / 23

CULTURA SPORTULUI

MĂDĂLINA FIRĂNESCU
In corpore sano //
Furiile / 24



CULTURA ANTROPOLOGICĂ

VIRGIL ȘTEFAN
NIȚULESCU
Arhipelagul muzeelor //
Cum se clădesc muzeele
/ 25

CULTURA SPECTACOLULUI

ROXANA PAVNOTESCU
Ivo van Hove – „Regi ai
războiului” / 26

CULTURA CINEMA

CARMEN CORBU
Străinul familiar. Genul
proxim și diferența
specifică / 27

CULTURA MEDIA

NICU ILIE
Mass-media de la
dominație la bruiaj / 28



Al 45-lea

GEORGE APOSTOIU

Urmăream la televiziune primele imagini care l-au surprins pe Donald Trump, președinte ales, intrând în Casa Albă. Era ezitant, parcă își număra pașii în drum spre Biroul Oval. Îngândurarea ce se citea pe fața lui a fost tradusă de comentator astfel: „Nici el nu știe ce-l așteaptă!”.

Nici noi nu știm ce ne așteaptă cu el!

De o săptămână continuă manifestările de contestare a alegerii celui de al 45-lea președinte al Statelor Unite. „Cine ar fi crezut?” se lamentază apologeții democrației americane care nu se obișnuiesc cu acest magnat la Casa Albă. Cu adevărat, cine ar fi crezut! Victoria lui Trump a scos la lumină imperfecțiunile unui sistem electoral anacronic, spun acum nemulțumiții; el ignoră votul popular (care a fost favorabil doamnei Clinton) și privilegiază votul „marilor electori” (adică al reprezentanților celor sus-puși) care l-a avantajat pe Trump. Mă întreb: dacă nu ar fi fost acest atât de atipic candidat beneficiarul alegerilor, ar mai fi contestat cineva sistemul american de vot? Până acum nu i s-a găsit niciun cusur, iar produsul lui a desemnat întotdeauna pe „cel mai puternic om din lume”. Ceva, însă, nu a mers, într-adevăr, dar acest ceva nu a venit de la sistemul de vot, ci de la o suspiciune privind „influențarea” rezultatelor. În timpul unei întâlniri cu donatorii, doamna Clinton l-a acuzat pe directorul FBI, James Comey, că ar fi produs o viciere a campaniei ordonând, cu zece zile înainte de scrutin, o anchetă de re-verificare a consecințelor folosirii mail-ului personal pentru probleme ce decurgeau din funcția sa de secretar de stat. Ancheta în sine a contat, adică a viciat campania, rezultatul negativ era deja cunoscut!

Se schimbă lumea?

Lumea se schimbă! Iată ce ni se spune cu obstinație după alegerea lui Trump. După unii victoria acestuia echivalează cu înfrângerea neoliberalismului „de stânga”, încarnat de președintele Obama și Hillary Clinton. După alții, victoria lui Trump este o revanșă asupra sistemului. Care sistem? Cel imaginat de Woodrow Wilson care a crezut într-o ordine juridică și moralizatoare așezată la guvernarea lumii? Acesta nu a fost creat niciodată. În condițiile instaurate după

» Chiar și copleșiți de emoție, înțelepciunea este obligatorie! Europa nu este în acest punct istoric! Statele Unite au nevoie de Europa la fel de mult cum Uniunea Europeană are nevoie de Statele Unite. Pentru fiecare, Rusia, prin apropiere și putere militară, și China, prin demografie și economie, sunt competitori redutabili. Dacă nu cumva ceva mai mult.



Foto: Gage Skidmore, CC Wikimedia

Primul Război Mondial, Statele Unite au trecut printr-o revoluție internă socială „mai vizibilă în domenii cum ar fi comportamentul sexual și structura familiei” (Philip Jenkins, „O istorie a Statelor Unite”), iar pe plan internațional „politica externă americană a fost conturată de confruntarea cu comunismul” (ibid.). Adevărata constantă a politicii Casei Albe a fost afirmarea și apărarea intereselor americane. Așa cum au fost definite în politica Washington-ului încă din 1918, aceste interese sunt peste tot în lume. Ar fi de înțeles dezamăgirea adversarilor lui Trump dacă l-ar socoti că nu se ridică la înălțimea acestor decizii. Dar, potrivit declarațiilor de până acum, el nu pare să iasă din logica politicii de forță a tradiției americane. Este cu totul altceva dacă va reuși, de unul

singur, să schimbe ordinea lumii astfel încât interesele americane să rămână imuabile. Ca președinte, Donald Trump ne-a lăsat să înțelegem că această datorie nu îi este străină.

Emoții în Europa

Sloganul lui Trump, „America First”, nu trebuie redus la intenția de protecționism economic. Cele mai mari emoții în fața proiecției noii politici americane le au europenii. De aceea, ei au avut și cele mai severe estimări ale perspectivei. Violența care întovărășea discursurile de campanie ale lui Trump a determinat cancelariile europene să considere că este timpul ca rândurile să fie strânse. O breșă între aliați? Ar fi o noutate după al Doilea Război Mondial. Este puțin posibil. Cu toate acestea, marile cancelarii au făcut apel la unitate. Pe fondul acestei neliniști, au reapărut protagoniștii federalizării Europei. Chiar și copleșiți de emoție, înțelepciunea este obligatorie! Europa nu este în acest punct istoric! Statele Unite au nevoie de Europa la fel de mult cum Uniunea Europeană are nevoie de Statele Unite. Pentru fiecare, Rusia, prin apropiere și putere militară, și China, prin demografie și economie, sunt competitori redutabili. Dacă nu cumva ceva mai mult.

Pe când era doar candidat, pe Trump nu-l obseda legalitatea sau moralitatea în politică, ci forța și grandoarea Statelor Unite. El a anunțat că statele europene trebuie să-și mărească substanțial contribuțiile pentru funcționarea Alianței Nord-Atlantice. Secretarul general al NATO, Jens Stoltenberg, preocupat de astfel de opinii, a cerut statelor membre să facă un efort financiar mai mare pentru a nu se trezi abandonate de Statele Unite. Ca „piață”, Uniunea Europeană este partenerul nr. 1 al Statelor Unite. Trump a tunat și a fulgerat împotriva negocierile între Bruxelles și Washington pentru Acordul de liber schimb. Perspectiva proiectată de consilierii lui este sumbră: renegocierea tuturor acordurilor; dacă nu se poate, ridicarea unilaterală a taxelor vamale; dacă nici așa nu merge, închiderea pieței americane. Asta ar însemna întoarcerea la protecționism? Istoria demonstrează că Statele Unite au prosperat atunci când au renunțat la protecționism și la izolaționism.

Iată cum primele declarații ale viitorului președinte american le dau deja frisoane europenilor. Să crezi în steaua măreției Americii nu este surprinzător, toți președinții americani au crezut. Dar să anunți că nu vei respecta acordurile internaționale este de-a dreptul preocupant. ■



Sporul de PIB și buzunarul propriu

TEODOR BRATEȘ

Mulți moderatori ai emisiunilor de televiziune și radio, dar și numeroși utilizatori de internet, pornesc de la ideea că mai toată lumea știe ce este produsul intern brut (PIB) și, în consecință, lansează tulburătoarea întrebare: dacă sporul de PIB este, în prezent, de peste 5%, de ce nu cresc salariile, fie și numai cu acest procentaj? Chiar dacă se mai înregistrează, pe ici, pe colo, o tentativă de limpezire a lucrurilor, dacă nu neapărat prin argumente științifice, ci măcar prin apelul la bun-simț, lucrurile sunt, de regulă, lăsate – deliberat sau nu – în „coadă de pește”. Cine se încumetă să înfrunte curentul populist dominant?

Suntem o țară de economiști

Date fiind efectele „telejustiției”, pare că suntem o țară de juriști. Pare... Sondajele de opinie confirmă că există largi segmente ale populației dezinteresate de ceea ce se numește „lupta anticorupție”. În schimb, când vine vorba despre bani, interesul atinge cote maxime. Mișcarea lor (a banilor) spre și din buzunare implică operarea, cu sau fără știință (asemenea unui personaj celebru care făcea proză fără să știe), a multor noțiuni fundamentale de economie, precum resurse, nevoi, salariu, profit, preț, vânzare-cumpărare. Din acest unghi de vedere ar exista îndreptățirea să ne considerăm o țară de economiști. Dar, mai departe?

Mai departe, tot sondajele de opinie, de data aceasta la nivel de eurobarometre, arată că România se situează pe penultimul loc în UE în materie de educație economică. Asta e! Mai grav ne apare faptul că un proces atât de important cum este – de pildă – învățarea continuă în rândurile economiștilor de profesie (între ei, o serie de absolvenți ai „fabricilor de diplome”) reprezintă, în majoritatea cazurilor, o ficțiune, deși fondurile europene cu această destinație (multe sute de mii de euro) s-au consumat. La fel, s-au cheltuit și se cheltuiesc bani buni pentru departamentele de comunicare din instituții publice „de bază”, iar, dacă te uiți pe unele note de fundamentare și expuneri de

► Se mizează pe faptul că, în materie de economie comportamentele publicului larg sunt determinate de dorințe nu totdeauna realiste, de interese nu totdeauna dezirabile, de competiție nu totdeauna loială, de cunoscuta zicală autohtonă privind „capra vecinului” ș.a.

Foto: StockSnap, CC pixabay



motive privind diverse proiecte de acte normative, constăți că sunt de-a dreptul criptice și niciun specialist-salariat nu le face mai „comestibile”. Autorii respectivi sunt preocupați mai mult să-și etaleze erudiția (reală sau imaginară) decât să fie înțeleși de majoritatea concetățenilor.

Sub imperiul emoțiilor

Marketingul politico-administrativ dictează deseori comportamentele celor obligați nu numai de lege, ci și moral, să explice deciziile care au un impact major asupra populației. Astfel, nu este aproape niciodată timp pentru explicații deoarece accentul se pune pe cultivarea unui anumit tip de emoție. Se mizează pe faptul că, în materie de economie, de cele mai multe ori, comportamentele publicului larg sunt determinate de dorințe nu totdeauna realiste, de interese nu totdeauna dezirabile, de competiție nu totdeauna loială, de cunoscuta zicală autohtonă privind „capra vecinului” ș.a.

Ce șanse sunt să fie receptat cum se cuvine cineva care explică, fie și numai „băbește”, că produsul intern brut pe locuitor în România este sub media pe UE și că nu este format numai din bani, ci și din echipamente, instalații, clădiri etc. și că bugetul țării reprezintă doar 27,2% din PIB, o pondere dintre cele mai

scăzute din UE? Ar fi ascultat cu interes cel care ar afirma, cu temei, că veniturile bugetare nu acoperă integral cheltuielile prevăzute în fiecare an și, deci, pentru echilibrare, trebuie să se recurgă la împrumuturi, cu toate consecințele care decurg de aici?

Departate de mine gândul că bugetul public ar fi „croit” impecabil, că sistemul de salarizare a bugetarilor ar fi construit echitabil, că resurse considerabile pentru achiziții publice sunt utilizate eficient și nu sunt irosite, deturnate în buzunarele deținătorilor de contacte cu dedicațiile aferente. Sunt, evident, necesare politici bugetare menite să asigure resurse cât mai mari posibil pentru o reală dezvoltare, unica modalitate de ameliorare a calității vieții.

Trecut obsedant, prezent bulversant, viitor incert

În căutarea „loviturilor de imagine”, deopotrivă, profesioniștii ai audio-vizualului și politicienii îi ignoră tocmai pe economiștii cu funcții publice care și-au demonstrat abilitățile de comunicatori. Un exemplu ar fi – sunt convins – edificator. La finalul lunii octombrie a.c., prim-viceguvernatorul BNR, profesorul Florin Georgescu, a susținut o expunere la Universitatea din Craiova. Sunt multe de reținut, însă, mă rezum la a consemna faptul că percepția publică privind efectele creșterii PIB asupra buzunarelor populației este influențată puternic de adâncirea inegalităților sociale. Astfel, coeficientul Gini (care măsoară tocmai polarizarea veniturilor) este, la noi în țară, de 37 puncte, față de 31 puncte, media pe UE. Apoi, uriașele disparități sunt reflectate și de depozitele bancare. 40,1% din clienții băncilor dețin doar 0,06% din valoarea depozitelor. La polul opus, 3% dintre deponenți dețin aproape 60% din totalul economiilor populației încredințate băncilor. 137 de persoane fizice dețin, în medie, 25,8 milioane lei/depoziț, adică de 40 de ori mai mult decât prima grupă formată din 4 milioane de deponenți. Cum să „simtă” la fel cei din vârf și cei de jos efectele sporului de PIB?

Sunt, desigur, numeroase alte elemente ale realităților noastre economice și sociale care merită să fie – și ele – supuse atenției celor interesați să priceapă „cum devine treaba cu PIB-ul și buzunarul propriu”. Mă opresc aici; „au mai rămas zile în sac” și „ajunge o bătă la un car cu oale”. ■

MONICA SĂVULESCU
VOUDOURI

Uite zidul, nu e zidul...

Întâmplarea face să vorbesc în numele unei generații care a sperat că epoca ei va însemna dărâmarea multor ziduri dintre naționalități, dintre tabere politice, dintre rase, dintre oameni și nu numai. Țin minte că am aprins lumânări ca la o adevărată ceremonie mistică, atunci când am văzut la televizor, acum șase decenii, selenizarea. Trăiam într-un cartier de blocuri din București, și-mi amintesc că am ieșit cu mic, cu mare pe balcoane, să ne uităm la luna imensă și albă, pe care tocmai atunci pășea primul om. În casă ardeau lumânări și noi eram zguduiți de sentimentul că suntem contemporani cu un eveniment incredibil: sub ochii noștri se dărâma un zid celest, cădea o poartă pe care toată lumea o considera eternă, poarta dintre om și mersul pe alte planete.

La fel de bine țin minte ziua când a început demolarea Zidului de la Berlin. Eram într-un cartier de blocuri din Olanda și tot așa, am aprins în casă lumânări ca la o ceremonie religioasă. Și am ieșit pe balcon. Să râd și să plâng de bucurie cu ceilalți vecini ai mei, ieșiți și ei pe la balcoane. Eram, în marea majoritate, oameni cărora ne fusese dat să trecem de pe o parte pe alta a Zidului. Refugiați dintr-o lume, care, în momentul plecării noastre, părea eternă. Și fiecare dintre noi își asumase riscul de a rămâne undeva, pe parcurs, incapabil să treacă de cealaltă parte. Stagnat între dorința (justificată? nejustificată?) de a trece Zidul, deci pus în incapacitate să-și ducă până la capăt intenția. Ceea ce însemna moarte (una dintre formele multiple de-a muri, pe care uneori chiar rămânerea printre cei vii le poate include).

Întâmplarea face deci să aparțin unei generații care a crezut că zidurile pot fi dărâmate. Aceasta a fost lozinca anilor noștri tineri, într-o atare credință ne-am crescut copiii. Oamenii ca noi nu pot fi determinați de impunerea unor diferențieri forțate. Trăim o epocă în care zidurile nu vor mai domina lumea.

Cel puțin asta ni s-a promis. Cel puțin asta ni se promite de câteva decenii. Discursurile politice ale ultimelor zeci de ani numai despre asta vorbesc. Ne-am



ARHIVĂ: BERLIN 1989
Foto: Raphaël Thiémar, CC wikimedia

► Pentru prima data li se dovedește plenar celor care împărtășesc alte valori că, pentru a le atinge, trebuie să se mobilizeze. Și nu prin pălăriuțe, stegulețe, toalete elegante, discursuri găunoase și lacrimi de dragul camerelor de luat vederi.

emancipat, nu mai acceptăm discriminări rasiale, nu mai suntem îngrădiți de frontiere, nu mai ridicăm pușca unii împotriva altora, deci nu mai facem războaie, suntem democrați, acceptăm diferențele religioase, vorbim frumos, mult, câștigăm alegeri, desfășurăm campanii sfârșitoare, costisitoare și obositoare, promitem, promitem, promitem...

Și ce se întâmplă în jurul nostru de fapt în ultimele decenii? Aproape că nu se mai poate pune degetul pe o zonă a globului unde să nu se vorbească despre înarmări. Continentele ard. Unde nu arde, sfârâie. Și unde nu sfârâie, mocnește. Aproape că nu există zonă în care diferențele religioase să nu devină subiect de polemici. Cât despre zidurile pe care le-am dărmat cu atâta mândrie... Uitați-vă cum arată lumea, după atâtea promisiuni: ziduri între palestinieni și israelieni, ziduri între mexicani și americani, ziduri între unguri și sârbi, ziduri unde cu mintea nici n-ai fi gândit vreodată. Promitem. Ieșim victorioși în alegeri și... umplem lumea de ziduri. Unde nu sunt ziduri, sunt garduri de sârmă. Și unde nu există nici garduri de sârmă, patrulele de poliție mai omoară din când în când. Cu noimă sau fără, așa, de-un pamplezir, mai ales prin ghetourile locuite de negri și mai ales în țara care a abolit rasismul de la temelia societății până în vârful ei

Și uite că tocmai într-o asemenea țară apare „lebedă neagră”, care dă toate socotelile peste cap. Apare un personaj politic care merge împotriva curentului. Care face campanie spunând că va reintroduce discriminarea religioasă, că va stopa imigrarea, că va construi ziduri.

Și iese victorios în alegeri, este, cu alte cuvinte, acceptat de alegători, le câștigă încrederea. Desigur, de pe podiumul cucerit, promite să fie tatăl națiunii, să-i strângă cu blândețe la piept pe toți fiii ei.

Cărui fapt i se datorează oare acest fenomen? Fără îndoială, el nu poate fi înțeles în afara anilor de promisiuni deșarte. El trebuie cântărit nu cu măsura succesului, ci a insuccesului. El demonstrează perfect că atâta vreme cât zidurile nu s-au dărmat, nu mai există speranța că se mai pot dărâma vreodată și lumea nu mai poate crede în jocuri de cuvinte. Poate, așadar, că cel care susține ceva nu îl va și pune în aplicare, după ce cei care au pledat invers, n-au realizat mare lucru.

Sau... există, cred, și o altă semnificație a ultimelor evenimente, una profund socială. Pentru prima data li se dovedește plenar celor care împărtășesc alte valori că, pentru a le atinge, trebuie să se mobilizeze. Și nu prin pălăriuțe, stegulețe, toalete elegante, discursuri găunoase și lacrimi de dragul camerelor de luat vederi. Evenimentele fac apel la oamenii cu adevărat preocupați de binele social. La cei care au ce spune, dar au stat deoparte. La cei care înțeleg fenomenele sociale, dar sunt comozi, nu vor să se expună, nu mai au încredere să-și exprime părerile, s-au retras în profesii, în cercuri închise, în neparticipare. Evenimentele sunt stimulative. Și cred că aceasta e lecția pe care ne-o servesc ele, la această învățătură se cuvine să luăm aminte. Conceptele sociale trebuie re gândite. Adaptate la o altă etapă a evoluției societății, de către cei care înțeleg nu atât funcția, cât mai ales rostul ei. ■

Eu pe cine crăp?

HORIA PĂTRAȘCU

Am văzut și eu distribuită pe Facebook o imagine a fostului premier al României, Victor Ponta, purtând deasupra ei o invitație succintă: „Crapă-l”. Nu am avut curiozitatea să deschid, mi s-a părut o poantă deplasată, scursă din niște creieri lichefiați, neîn stare să mai construiască niște argumente, capabili doar de a mai rosti – cu slăbiciunea iradiantă a unui muribund în agonie – un ultim și lăconic blestem cuprinzător. Ce m-a mirat însă a fost să văd că oameni stimabili se amuzau nevoie mare pe marginea găselniței unui – din câte am înțeles ulterior – redactor la Hotnews.

Dat fiind că acest slogan electoral a prins atât de bine, propun nu dezavuarea lui, ci preluarea de către toate celelalte partide, ba chiar impunerea sa de către Parlament, ca singură modalitate acceptată de a face campanie. În felul acesta se rezolvă o mult disputată problemă – aceea a finanțării campaniilor electorale, problemă pentru rezolvarea căreia mulți politicieni au fost examinați de procurori, puși să scrie, întru răcoarea penitenciarului, pagini întregi de denunțuri și autodenunțuri.

Cât de mult ar scuti partidele politice dacă, în loc să-și plătească inventivi consilieri, agenți de publicitate electorală, timpi de antenă ș.a.m.d., și-ar invita alegătorii să-i crape pe contracandidații lor. „Crapă-l pe Johannis!” – ai ști atunci că PSD te invită să-l votezi. „Crap-o pe Firea!” – pui ștampila pe sigla PNL. „Crap-o pe Gorghiu!” etc. A vota s-ar schimba în „a crăpa”, iar procesul alegerilor în procesul de crăpare. „Eu pe cine crăp?” s-ar întreba mereu nehotărâtul și turmentatul cetățean român într-un limbaj mult mai apropiat de spiritul său actual, căci de zeci de ani ni se spune că votează negativ, doar ca să nu iasă „ăilalți”.

Câștigătorul va fi în acest nou discurs, într-o denotație de inspirație amerindiană, „cel-care-i-a crăpat”, învinsul – „cel-care-a-fost-crăpat”. Alegătorii se vor numi crăpători. Cei aflați în minoritate se vor coaliza într-o alianță de crăpați și

► A gândi în termenii logicii resentimentare și bineuronale, exprimată în îndemnul scurt „să crape!” – pare să caracterizeze vremurile sărace în care trăim, rarefiate până la a lăsa să se vadă neantul din care sunt urzite.

vor încerca prin moțiuni de cenzură și diferite acțiuni să-i crape la rândul lor pe cei ce i-au crăpat în alegeri. Poporul – înfometat și urmărind deci doar să crape în el va „crăpa” sau nu în funcție de cine-i dă mai multă crăpelniță.

În noua lume a lui „Crapă-l!” totul ar fi atât de simplu. Alegerile ar deveni simple ca bună ziua, ar putea vota și nou-născuții. Și poate încercările de resuscitare a vieții politice din ultima vreme s-ar împlini cu această ocazie: până și morții ar fi în stare să-și exprime opțiunea de vot.

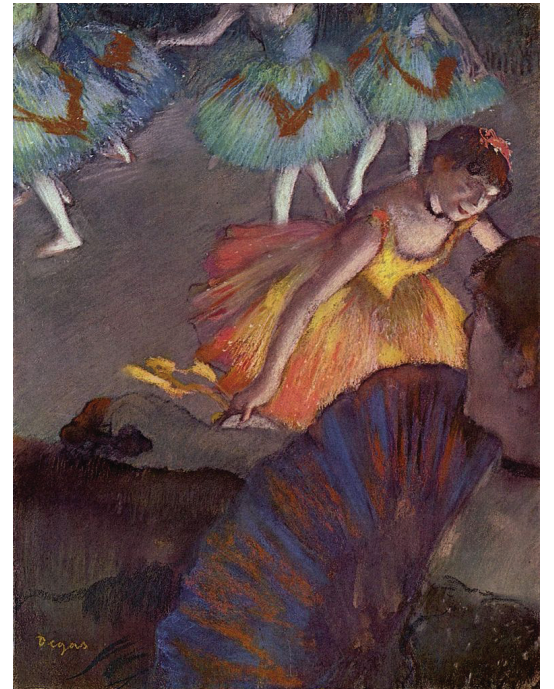
A gândi în termenii logicii resentimentare și bineuronale, exprimată în îndemnul scurt „să crape!”, pare să caracterizeze vremurile sărace în care trăim, rarefiate până la a lăsa să se vadă neantul din care sunt urzite. Îmi amintesc de vechea filozofie a lui „să moară capra vecinului”. M-am întrebat mereu: de ce capra? De ce nu oaia? De ce nu câinele, porcul sau chiar vecinul însuși? Probabil pentru că la originile acestei zicale stă omofonia dintre „capră” și a „crăpa”, inițial fiind și un joc de dicție – „să crape capra vecinului”. Asociere evidentă în acel exercițiu de dicție păstrat până în ziua de astăzi – „capra calcă piatra” – cu un final înfiorător de dur și neașteptat: „crăpa-i-ar capul caprei-n patru”. Dar să revenim din această divagație lingvistică...

Lucrurile nici măcar nu sunt atât de noi: pentru un popor fără cultul limbii, pentru un popor care vorbește așa cum „îi vine la gură”, balansul între logoreea inconsistentă și certăreață și icnetele beligerante este de mult cunoscut. Știm cu toții cum se încheie excesul discursiv din „O scrisoare pierdută”: Cuvântul – dezlănat, perfid, lipsit de bună credință se dezarticulează treptat până ce ajunge, de la tribuna unei oratorii goale dar plină de ură, să devină pe buzele auditoriului înfierbântat doar chiot și ovație războinică: „dă-i!”, „nu-l lăsa!”, „arde-l!”. În termenii de astăzi: „Crapă-l!”

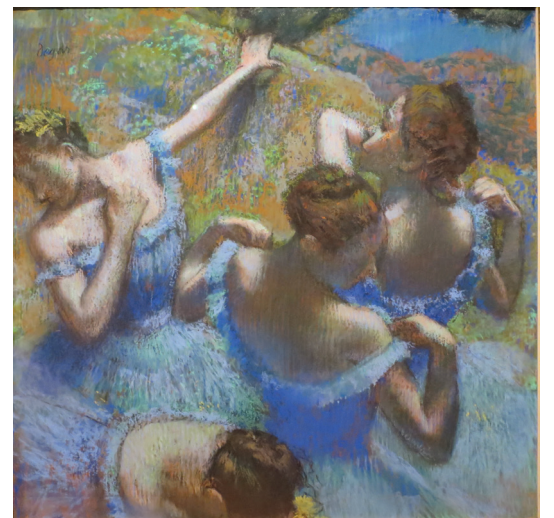
După douăzeci de ani de compromitere a logosului, a Cuvântului – oamenii nu mai pot răspunde decât la asemenea comenzi, cum a intuit creatorul acestui slogan electoral. Politicienii și-au pierdut atât de mult „cuvântul”, încât nici ei nu doar că nu mai cred în ce spun, dar nici nu mai știu ce înseamnă ce spun. Săbiile cuvintelor li s-au topit sub lava unor minciuni incandescente. Acum nu le mai rămâne decât să pună mâna pe bâte și să treacă la ceea ce știu mai bine și poate înțelege și face oricine – ciomăgeala românească. ■



Edgar Degas, Călătorese



Edgar Degas, Scenă de balet văzută din loja Operei



Edgar Degas, În culise



Edgar Degas, Colectionarul de tipărituri

Metafora și metafizica ideii de scară

VALENTIN PROTOPODESCU

Să urci, să cobori pe o scară. Ce poate fi mai banal? Săvârșim asemenea gest automat, fără a reflecta o clipă la tâlcul pe care acesta îl ascunde. Oare câte scări – de la bloc, de la metrou, de la liceu, de la Casa Poporului, din instituția unde lucrăm, de-acasă, dintr-o capelă mortuară, de pe un stadion, dintr-un muzeu etc. – am urcat și am coborât cu toții? Să fie posibilă o zi, o singură zi, măcar o zi, în care să nu ne purtăm pașii grăbiți peste treptele unei scări care cu siguranță că duce undeva?

S-ar putea astfel spune că ascensiunea și descinderea, că suișul și coborâșul pe câte o scară sunt mărcile felului omenesc de a fi în lume, într-o lume construită, smulsă naturii și înobilată cu strania și inevitabilă prezență a scării. De la scara lui Iacob, încă și mai înainte, de la ziggurat-ul mesopotamian și de la piramida Faraonului, trecând prin treptele ce conduc la Parthenon, prin treptele catedralelor medievale, prin celebra scară a castelului din Blois, și până la scara Capitoliului, a Sagradei Familiei gaudiene și cea interioară a Gemenilor, prăbușiți la 11 septembrie, totul în lumea oamenilor pare a se fi petrecut pe o scară anume. Imaginarul oamenilor este indubitabil nutrit de fantasma scării, semn că a urca și a coborî nu se reduce niciodată la banalitatea unei gimnastici doar fizice. Imaginea unei scări va avea întotdeauna ceva de grăit sufletului, indiferent că ascensiunea sau descinderea se consumă în realitate ori numai în spațiul inaparent al spiritului.

Să ne amintim de scena scării din filmul lui Eisenstein, *Crucișătorul Potiomkin*, în care, cu o tăietură nervoasă a montajului, artistul sovietic antrenează o masă umană într-un gest de răsturnare a istoriei, izbucind performanța ca, doar prin tehnici specifice cinematografului, să sugereze sentimentul apocaliptic al dispariției unei lumi, concomitent cu acela, optimist, al nașterii unei noi; să ne amintim de sensul regresiv și arheologic al hermeneuticii psihanalitice, în economia căruia a coborî la originile romanului familial personal coincide cu a pune temeiul unei viitoare ascensiuni și e sinonim cu a reveni la lumina prezentului mai bogat în maturitate, autocontrol și armonie sufletească.

Sigur că exemplele ar putea continua la nesfârșit, istoria culturală a omenirii fiind plină de asemenea cruciale momente petrecute – cum altfel? – pe o... scară. Probabil că banalitatea scării nu e întrecută decât de esențialitatea sa. La limită, și fără a exagera deloc, s-ar putea spune că umanitatea omului s-a născut pe o scară, că însăși ființa acestuia e rodul mersului pe o scară. Ce altceva este altitudinea stațiunii bipede dacă nu semnul că privirea s-a înălțat pentru a cuprinde altfel depărtările terestre și abisurile lumilor stelare? Metaforă ireductibilă, bună pentru a da glas nevoii sufletului de a-și aproxima viața printr-o imagine, scara rămâne un mister și ascunde un secret. Miza ei simbolică ține cumva de dialecticul paradox propriu gândirii alchimice, care face ca ascensiunea să fie fatalul revers al descinderii. La fel ca și cuplul categorial chinez „yin-yang”, susul și josul structurează ordinea lumii aidoma unui ax central și esențial.

Scara simbolizează astfel progresul înregistrat în sfera cunoașterii prin asimilarea ascensiunii ca act cognitiv și transfigurator. A urca devine prin excelență gestul tinderii către transcendentul scânteietor, setea clară de contopire cu divinitatea. În acest caz, paradigma mistică e cea care predomină în articularea gândirii acensionale. Dimpotrivă, a coborî presupune adâncirea în cotloanele subteranului, aventura fatală a rătăcirii prin meandrele ocultismului și ale gândirii magice. La un alt nivel de profunzime, este clar că actul ascensiunii și al descinderii comportă și tâlcul unei gimnastici imateriale, pur spirituale, în care terenul spiralat al contrariilor sus-jos nu e altceva decât sufletul omenesc, plămăda sensibilă și invizibilă unde se dispută pozitivitatea cu negativitatea, seninătatea transcendentului cu nebulosul destructurant al maleficului. Sufletul insului și semnificația lui personală constituie terenul unei dispute între instanțele divine, al căror vehicol și instrument de întrupare este, bineînțeles, scara. Magie albă și magie neagră, credință în mântuire și dor al dezastrului, celebrare a vieții și cult al morții, înălțare și cădere – iată coordonatele întregului univers al imaginarului religios. Care încape, incredibil, pe o scară, adesea spiralată, ce nu-i altceva decât substanța misterioasă din care-i țesut sufletul omului.

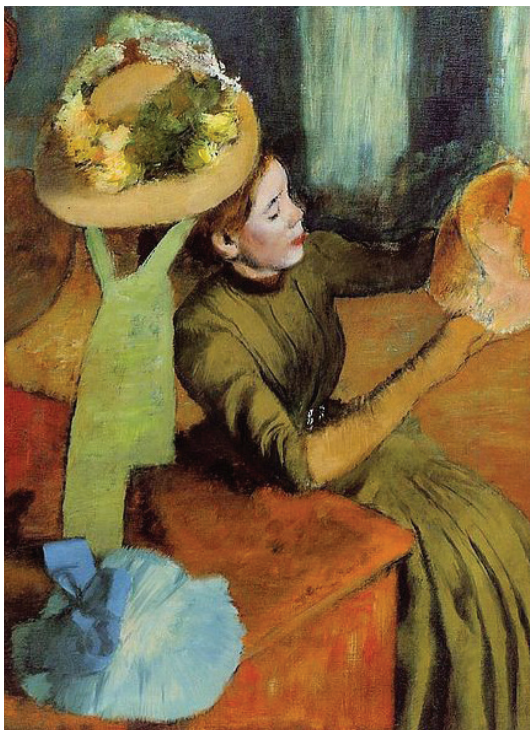
Așa că, înainte de a pași, în graba oarbă a fiecărei zile, pe treptele unei scări, oricare ar fi aceea, să nu uităm că, de fapt, gestul cu pricina e indiciul unei colosale încheștări a cărei miză poate fi mântuirea sau damnarea sufletului nostru. Orice pas devine astfel promisiunea unui paradis sau amenințarea unui infern ... ■



Edgar Degas, *Dansatoare*



Edgar Degas, *Portret după bal mascat*



Edgar Degas, *La pălărier (detaliu)*



Edgar Degas, *Dansatoare pe scenă*



OANA PUGHINEANU

În ciuda unui limbaj tributar metafizicii și pe alocuri chiar unei mistici ca rezultat involuntară a unei retorici în care concepte moderne se lovesc de celebra „diferență” postmodernă, cartea lui Luce Irigaray este dedicată în întregime dificultății întâlnirii, stranieții întâlnirii între două entități care sunt, fiecare în parte, Celălalt. Bărbatul și femeia trăiesc în lumi separate. Este o evidență pe care istoria proiectului unic masculin de acaparare și ordonare a lumii a ignorat-o. Dar recuperarea acestei evidențe și încercarea de împărtășire a lumii devine cea mai grea trudă, un soi de asceză perceptivă la capătul căreia nu găsim nici divinul, nici o fuziune cu celălalt, nici măcar ceea ce suntem, ci o continuă fisurare a unui „sens comun”, care, odată stabilit, ne ferește de dificultatea întâlnirii. De regândirea acestei relații depinde, pentru Luce Irigaray, totul. Este o regândire a felului de a fi om de la care s-ar putea construi o altă raportare la tot ceea ce ne înconjoară. Nu e vorba „doar de o simplă devenire individuală în cadrul unui orizont deja definit de o cultură, o limbă, un popor, ci o devenire umană care pune în discuție ce i s-a întâmplat deja umanității”.

„Împărtășirea lumii” este o meditație asupra felului în care întâlnirea ar putea fi ferită de varii capcane: a dependenței, a apetenței, a convențiilor, a anonimizării sociale, a perpetuării speciei, a unui gen de evazionism extatic care nu este nici el decât o formă de consum. Această întâlnire te duce cu gândul la apusa prietenie grecească în care cei doi se cunosc în virtutea a ceva care-i depășește (în cazul lor era vorba de drumul către ființă). Dar întâlnirea între cele două sexe nu vizează un transcendent vertical, ci unul orizontal, a cărui miză e o continuă centrare prin descentrare. Devenim umani în măsura în care putem menține atenția



LUCE IRIGARAY

Împărtășirea lumii

Traducere
și postfață
de Ovidiu
Anemțoaicei,
Editura Hecate,
București, 2015,
144 p.

față de ceea ce iese din familiar și devine intim tocmai prin imposibilitatea de a-l poseda, încorpora, canibaliza. Diferența e percepută într-o formă dacă nu traumatică, atunci cel puțin ironică, în cel mai pur sens filosofic. Celălalt dăruiește ceea ce crezi despre tine și despre lume, dar menirea lui nu este doar aceea de a spulbera oglinzile netede pe care le construiești sistematic, ci de a te face să conștientizezi că ele sunt sursa lipsei de autenticitate, iar, dacă ar fi să continuăm dialogul autoarei cu Heidegger, am putea spune că Identical este, mai degrabă sursa lui „se”, în măsura în care orice întâlnire e redusă la un exercițiu vanitos, fără pericolul niciunei alterări. Întâlnirea cu celălalt este o experiență extremă, la limita autoanihilării, căci, odată scos din cele familiare minții, niciun zeu nu se apleacă spre tine părintește transmițând vreun adevăr, nicio iluzie romantică nu vine să-l transforme pe doi în unu, iar crucea acestei dezrădăcinări nu poate fi transferată pe umerii altuia.

Cu siguranță, acest extaz negru aduce pentru occidental mai degrabă cu o alienare, dar pentru Luce Irigaray este însăși punctul de pornire al întâlnirii. Suspensia, depeizarea și deriva în care nu descoperim vreun fundament sau eu pur (ca în îndoielile metodice sau

» Întâlnirea cu celălalt este o experiență extremă, la limita autoanihilării, căci, odată scos din cele familiare minții, niciun zeu nu se apleacă spre tine părintește transmițând vreun adevăr, nicio iluzie romantică nu vine să-l transforme pe doi în unu, iar crucea acestei dezrădăcinări nu poate fi transferată pe umerii altuia.

reducțiile fenomenologice) ne plasează într-un „întuneric radiant”. Celălalt poate fi menținut viu, doar în măsura în care reușim să păstrăm contactul cu acest întuneric. Problema cea mai spinoasă în tot acest echilibru fragil cu ceea ce ne dezechilibrează e dorința. Pentru că aici nu e vorba de celebra dorință ca lipsă, nici de forme sofisticate de egoism altruist, practicat de dragul unui confort psihic și moral. Întâlnirea cere ceva mai subtil, ceva „suprauman”: să ne abandonăm fără seamănă pentru a face posibilă apariția celuilalt și, mai mult, să acceptăm fie și o respingere din partea lui. Aproape ca într-un parcurs meditativ, în care se perindă iluziile minții, celălalt ar trebui să apară curățat de trebuințele noastre, iar noi, la rândul nostru, ar trebui să ne desprindem de fantezmele proiective ale falselor întâlniri. Cred că acesta este sensul pe care Luce Irigaray îl acordă „transcendentului” sau, mai bine spus, celor două tipuri de transcendent, masculin și feminin. Un parcurs în care fiecare descoperă cum celălalt nu e doar „plăcerea de a fi cu” sau un mod de a umple timpul sau, în cazurile fericite, o afinitate paradisiacă care ne ocrotește de tot ceea ce nu suntem noi, iar în cazurile nefericite, un „conflict colaborativ” adictiv. Acest continuu „nu doar asta” e cel care menține posibilitatea unei generozități care depășește durata unei „iubiri-pasiune” („În întâlnirea cu celălalt, ține de fiecare să-și suspende propria devenire pentru a sprijini devenirea celuilalt. Nu prin a se interesa de un aspect sau altul al existenței actuale a acestuia, ci prin a se face o prezență care îl sprijină pe celălalt în întoarcerea la sine, în dezvoltarea a ceea ce sau cine este el/ea și în fidelitatea față de această revelație”).

Găsim aici o sursă a moralei care nu se bazează pe imperative pentru a face față fluctuațiilor emotive și sentimentale, ci pe truda ascetică de a ajunge și de a ne menține în preajma alterității celuilalt, care este greu perceptibilă. Doar această reîntoarcere la

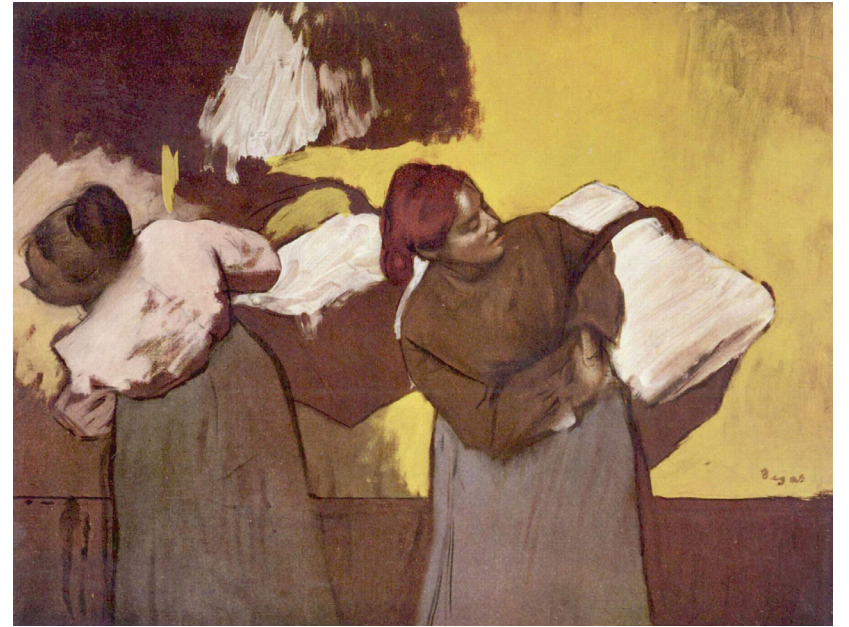


o percepție purificată de reprezentările viciate de dorință depășește jocul atracției-respingerii, al seducției și al iubirii-pasiune pentru a le îngloba într-un proiect existențial total în care, de întâlnire depinde felul nostru de a fi, gândi, simți și chiar urma de demnitate pe care ne-o putem construi în cazul respingerii. Întâlnirea între lumea bărbatului și cea a femeii trebuie deparcelată, scoasă din cușca discursurilor extatic-evazionist-romanțioase sau din cea a unui pragmatism dominat de unica viziune masculină. De-a lungul timpului, felul în care occidentalul a gândit dorința nu a făcut de multe ori decât să trivializeze și, după cum se exprimă Durand, să eufemizeze dificultatea gândirii lui „a fi”. Antropologul observă cum miturile despre existență, în măsura în care se îndepărtează de origini, devin moraliste și „în numeroase tradiții apare o interpretare sexuală a căderii, substituind cunoașterii morții și angoasei în fața timpului, problema mai anodină a cunoașterii binelui și răului, care, puțin câte puțin, s-a sexualizat în mod grosolan”. Întâlnirea între bărbat și femeie care devine paradigmă pentru orice întâlnire (în special într-o societate care se dorește multiculturală, o societate a străinilor care conviețuiesc) nu poate avea loc în măsura în care cultura noastră nu face decât să continue acest drum al trivializării prin dorință și al trivializării dorinței care exclude, din start tocmai „obiectul” dorinței, adică acel subiect care nu sunt eu, oricâte afinități am găsi între noi: „Fără rezolvarea contextului relațional în care apare, dorința rămâne sau redevine instinct, ale cărui conotații par să fie uneori mai needucate la oameni decât în lumea animală însăși. Atracția pentru celălalt își pierde orice măsură. Rămâne un simplu impuls vital, doar dacă nu este determinat de elemente culturale care nu au nimic de-a face cu intrarea în relație cu celălalt subiect: posedare, supunere, apropiere”.

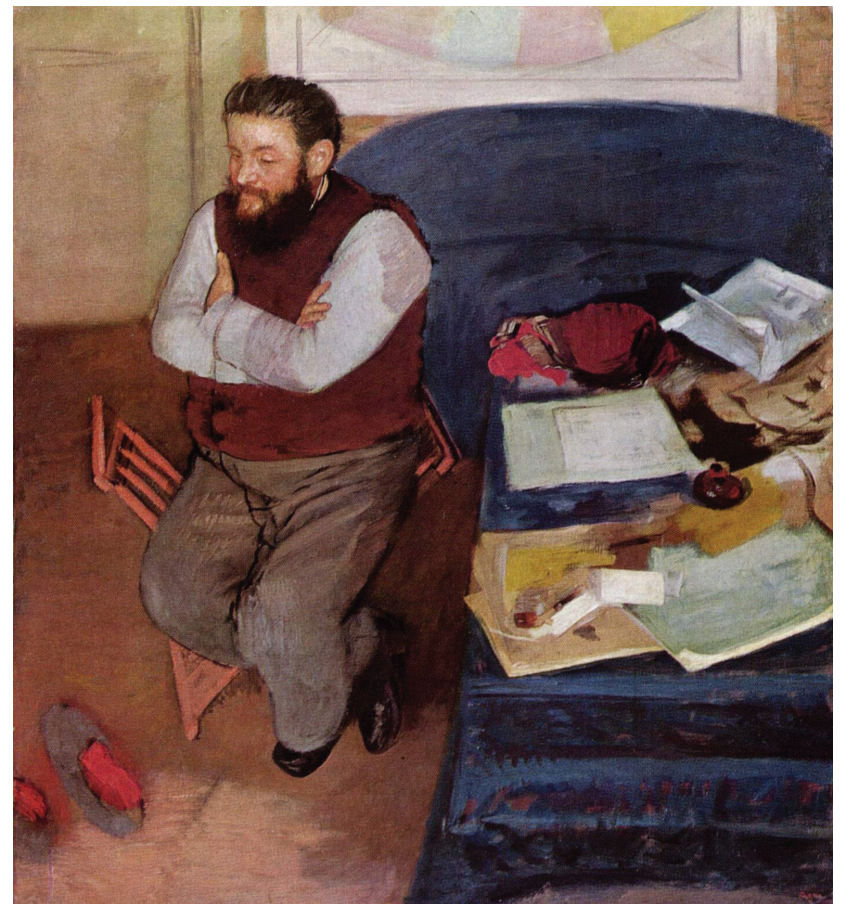
Imaginarul care adesea nu este decât o preluare și continuare a dresajelor culturale cu alte mijloace, inflamează un proces de auto-infectare cu ceea ce ne închipuim sau ne-am dori să fie celălalt și întâlnirea cu el. Ori a

spera ca întâlnirea să decurgă într-un fel sau altul este deja un soi de anihilare, de proiecție iluzorie sau chiar judecată. Dar unde putem găsi energia necesară pentru a ne menține mereu în acest deschis care pare de-a dreptul utopic? Cum putem să ne întoarcem mereu la acel „întuneric radiant” în care încă celălalt nu a devenit o proiecție, un sclav sau un stăpân? Răspunsul cu siguranță nu este unul mulțumitor: în răbdare, fidelitate față de libertatea celuilalt și a mea, în truda de a fi cu ceea ce nu sunt eu (în ciuda asemănărilor sau neasemănarilor). Drumul celor doi este la fel de dificil ca orice parcurs spiritual sau, poate, mai dificil, în măsura în care nu promite o stare de identificare beatificată, ci tocmai continua dislocare și practicarea asimetrii raportului etic („eu sunt pentru tine, chiar dacă tu nu ești pentru mine”). La ce ne folosește un astfel de răspuns? Și, în fond, la ce ne-ar folosi întâlnirea care este „interogarea de sine, despre ce sau cine suntem după ce ne-am detașat de lumea înconjurătoare care ne-a construit și unit, mult prea amețitoare pentru ca o ființă umană să se hazardeze într-o astfel de întreprindere”? Cu siguranță nu ne folosește la a mai construi metanarațiuni sau la a mai scrie un capitol în mitologiile decăzute ale iubirii. Privesc întâlnirea ca pe un soi de ecologie, de exercițiu de anamneză, în care nu regăsim fericirea lumii ideilor sau paradisul pierdut, ci o prezență pură la care ne întoarcem pentru a rezista împreună degradării a ceea ce începe și se termină între bărbatul și femeia cu roluri atribuite (hormonal și social) sau între localnic și străin, între integrat și alienat. Întâlnirea este regăsirea acelui exterior care să ne permită să renunțăm, să modificăm să reconstruim acele determinări culturale care devin sufocante, obsedate de ierarhii sau eșuate în dramolete emotive, este un prototip de umanitate pe care autoarea vrea să îl extindă la scara societății.

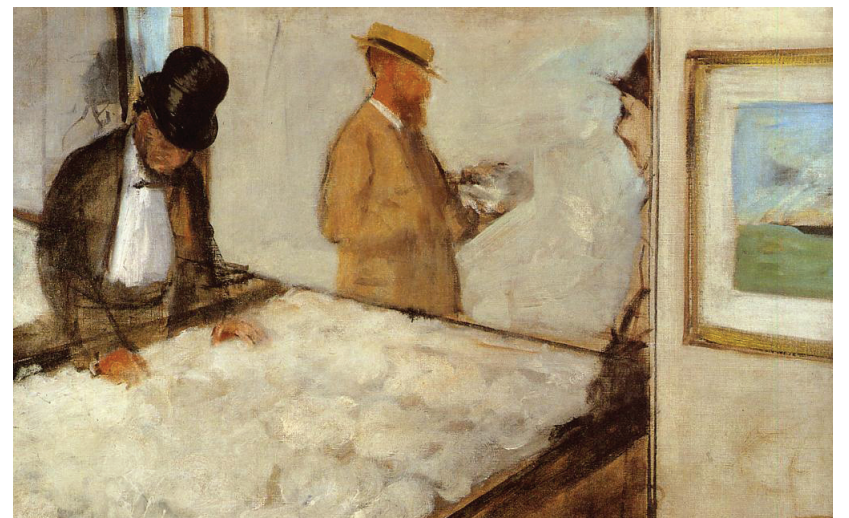
Luce Irigaray ne propune să depășim stadiul primei mirări filosofice și să o înlocuim cu alta, altele. Mai de mirare decât a fi, e a fi doi, iar întâlnirea e crescendoul acestei mirări: a fi împreună. ■



Edgar Degas, Studiul



Edgar Degas, Portretul lui Diego Martelli



Edgar Degas, Negustorul de bumbac



O carte atipică

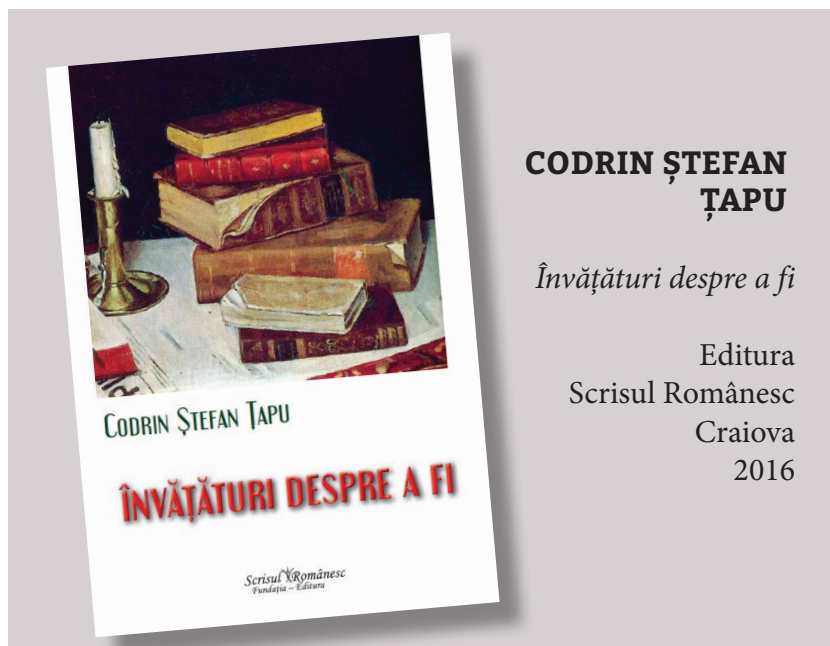
TRAIAN D. LAZĂR

Cărțile motivaționale și inspiraționale reprezintă un gen apreciat tot mai mult de către cititorii de astăzi. Iar când aceste cărți abordează și problema spiritualității, interesul sporește exponențial. O lucrare de acest gen este și „Învățături despre a fi”, de Codrin Ștefan Țapu.

Carta este o colecție de aforisme, sfaturi de viață, reflecții și chiar poezie, care amintește de stilul vechilor texte sacre. Autorul emite păreri despre o varietate de subiecte, pornind de la geopolitică, relații familiale, medicină sau etică, creând impresia că se consideră reprezentantul unei autorități superioare, ce pare să dețină răspunsuri certe la o mulțime de întrebări. Dacă este citită în grila unei opere de ficțiune sau ca un soi de pseudo-„Biblie” ori pseudo-„Coran”, abordarea este interesantă, dar dacă o citim ca pe o lucrare ce conține îndemnuri și sfaturi practice – ceea ce deopotrivă pare a fi – atitudinea pontificală abordată adesea de autor poate fi deranjantă pentru spiritul contemporan.

Țapu își deschide lucrarea cu o explicație a ceea ce el înțelege prin Noua Credință. El o vede ca pe o mișcare la care sunt chemați toți oamenii bine intenționați, indiferent de convingerile religioase, pentru a pune capăt pericolelor ce amenință omenirea și spiritualitatea.

Printre reflecțiile cuprinse în paginile cărții se regăsesc numeroase idei ale unor filosofi celebri, dar ele nu sunt exprimate într-un stil arid, ci într-o manieră simplă și directă. Există și idei originale, cum ar fi maxima potrivit căreia ethosul optim presupune să te comporți ca și cum de purtarea ta ar depinde soarta întregii lumi și să îl tratezi pe fiecare ca și cum ar fi singurul „celalalt”.



**CODRIN ȘTEFAN
ȚAPU**

Învățături despre a fi

Editura
Scrisul Românesc
Craiova
2016

► Autorul recunoaște importanța pentru om a speranței într-o viață eternă, dar consideră că soluțiile oferite de religiile tradiționale nu sunt cele optime.

Pe parcursul lucrării, autorul expune și o serie de experiențe personale, precum și lecțiile pe care le-a învățat din acestea. O secțiune interesantă este dialogul dintre „Codrin” și un „Ateu” având ca subiect existența lui Dumnezeu. Autorul reușește să dea acestei dezbateri vechi de când lumea un aer postmodernist, din care înțelegem opinia sa că spiritualitatea și materialismul sunt două modalități alternative și deopotrivă complementare de a privi lumea, fără a se pune problema că una ar putea fi „adevărată”, iar cealaltă „falsă”. Deși autorul se plasează de partea „credincioșilor”, această conversație nu pare a încerca să aducă prozești, fiind un exemplu despre cum oameni cu viziuni diferite asupra lumii se pot angaja într-o discuție amiabilă despre o problemă ce mult prea rar este abordată calm și rațional.

Pentru autorul cărții, una dintre cele mai importante probleme pare să fie combaterea suferinței, fapt care se poate explica și prin dubla sa formație de psiholog și medic. Cu toate acestea, el nu afirmă că toată viața este marcată de suferință, ci, dimpotrivă, afișează mai degrabă o concepție optimistă și pozitivă asupra existenței umane. Ceea ce i-ar putea însă deranja pe adepții tradiționaliști ai religiei sunt mai mult sau mai puțin discretele atacuri la adresa

unor concepte esențiale pentru religiile occidentale, cum sunt cele de „mântuire” și de „transcendent”, sau deopotrivă de importante și în spiritualitatea orientală, ca ideea inevitabilității suferinței și a rolului potențial „constructiv” al acesteia. Este interesantă și ideea ce străbate obsesiv mai multe capitole ale cărții, potrivit căreia ceea ce unii dintre noi concep ca lume de dincolo este de fapt punctul de vedere atemporal asupra universului material, punct de vedere specific Divinității. Astfel, Țapu combină într-o manieră sui-generis concepția materialistă, potrivit căreia nu există o altă lume în afara acesteia, cu cea spiritualistă care îi găsește Dumnezeirii locul său. Nu este o soluție dualistă, ci mai degrabă una postmodernistă. Autorul recunoaște importanța pentru om a speranței într-o viață eternă, dar consideră că soluțiile oferite de religiile tradiționale nu sunt cele optime. El afirmă că noi trăim chiar acum viața veșnică, prin participarea la Ființa eternă – ceea ce amintește atât de celebrul „Eu sunt cel ce sunt” din „Vechiul Testament”, cât și de afirmația evanghelică potrivit căreia „Împărăția Cerurilor este aici” sau de celebra cale a existenței numită „Dao” de către chinezii antici.

Într-un capitol ce îmbină în mod surprinzător „profeția” cu viitorologia, autorul identifică o serie de tendințe ale societății actuale, care, după el, vor căpăta o mare pondere în viitor.

Există și capitole ce recurg la o manieră facilă de a capta atenția cititorilor mai puțin instruiți, folosind rime „de cartier”, dar fără a cădea în vulgaritate. Însă contrastul dintre capitolele cu tentă metafizică și cele „lumești”, dintre cugetări profunde și banalități conferă un eclectism stilistic acestei cărți de altfel sincretice din punct de vedere conceptual.

Ezitățile stilistice sunt compensate în această carte de profunzimea unor idei făcute ușor accesibile. Greu de clasificat, cartea va fi apreciată de cei aflați în căutarea unei noi surse de meditație, însă va fi probabil hulită de tradiționaliști – care o vor considera eretică – sau de atei, care o vor privi ca habotnică, și îi va deconcerta pe cei ce se așteaptă la o operă tipică, ușor de încadrat. ■



DOSARELE REVISTEI „CULTURA”



Cum își amintește o literatură fără memorie

ANDREEA MIRONESCU

În cartea dialog dintre Aleida Assmann, o pionieră a studiilor despre memorie în Europa, și teoreticianul literar Geoffrey Hartman, publicată sub paradoxalul generic „Viitorul amintirii și Holocaustul” (trad. rom. 2014), există un pasaj care reține în mod deosebit atenția: „viitorul memoriei depinde, pentru a-l cita pe Shelley, de dimensiunea artelor, «oricât de necunoscută va fi aceasta». Această dimensiune a artelor se concretizează în creația unor autori și oameni de știință marcanti, care contribuie la revirimentul arhivelor – prin faptul că ei omagiază diverse amintiri care nu se află într-o relație directă cu istoria lor personală. Adevărata istorie și ficțiunea veritabilă au reclamat mereu un act singular de imaginație empatică: o abordare a experiențelor sau a povestirilor de viață care nu ne aparțin” (p. 147). M-am oprit asupra acestui fragment, în care Hartman îl invocă pe romanticul Shelley, pentru a proba aplicabilitatea observației dincolo de câmpul de aplicație al „post-Holocaust studies” sau „trauma studies”, domenii relativ restrânse, poate chiar restrictive, ale studiilor literare. E vorba, aici, de misiunea generică a artei – iar dintre toate artele, insistă Hartman, literatura oferă cadrul cel mai propice acestor acte de imaginație empatică, prin intermediul cărora se realizează participarea individuală la memoria celuilalt.

► În discutarea romanului românesc postdecembrist, în special a ficțiunilor anilor 2000, recursul la memorie apare ca un deziderat al criticii, iar nu ca o temă a scriitorilor.

Cred că observațiile lui Geoffrey Hartman și ale Aleidei Assmann din acest volum sunt un bun pretext pentru a redeschide discuția despre locul și rolul literaturii contemporane în procesul sinuos al meditației asupra trecutului colectiv. O idee recurentă care se insinuează în dezbaterile pe această temă este aceea că (post)comunismul nu se individualizează literar – mai exact, nu a produs o literatură angajată tematic, estetic și etic față de istoria recentă și formele ei de manifestare politică, socială sau artistică. În discutarea romanului românesc postdecembrist, în special a ficțiunilor anilor 2000, recursul la memorie apare ca un deziderat al criticii, iar nu ca o temă a scriitorilor. Dan C. Mihăilescu, autorul uneia dintre primele panorame ale literaturii române de după 1989, caracterizează proza primului deceniu și jumătate de post-ceaușism ca o contrapondere a „colosului memorialistic”, relevând în același timp coexistența celor două discursuri în perioada studiată: „Memorialistica – prin cei vechi, interziși, uciși, exilați, iar proza

DOSARELE REVISTEI „CULTURA”

Cum își amintește o literatură fără memorie

– prin cei nou apăruiți. De-o parte, ne-a strivit «Închisoarea noastră cea de toate zilele» a lui Ion Ioanid sau «Jurnalul fericirii» al lui N. Steinhardt. [...] De cealaltă, «Orbitorul» lui Mircea Cărtărescu („Literatura română în postceaușism”, I, p. 12). Mai tranșant, Nicolae Manolescu deplânge, în postfața propriei istorii a literaturii române, obsesia față de prezent a generației 2000, în care presimte, apocaliptic, moartea literaturii, la numai douăzeci de ani după reintrarea în normalitate prin revoluția anticomunistă: „Pentru prima oară România cunoaște o generație pentru care timpul n-are decât dimensiunea prezentului, și încă un prezent presupus, în mod desigur inconștient, ca fiind etern. Nimic din ce precedă această stare actuală nu pare să prezinte vreo atracție, de un ordin sau altul, pentru generația 2000. Pentru fiii și nepoții celor care și-au pus speranțe deșarte în utopismul comunist, viitorul a fost golit de orice transcendență” (p. 1451). O perspectivă diferită oferă Sanda Cordoș, în micro-studiul dedicat literaturii contemporane din cartea sa „Lumi din cuvinte”. Autoarea distinge, în proza anilor 2000, un val de „artiști ai memoriei” (Dan Lungu, Florina Ilis, Radu Pavel Gheo, Lucian Dan Teodorovici, Bogdan Suceavă, Filip Florian), secundat de un al doilea val, ai cărui autori se poziționează „împotriva memoriei” (Adrian Schiop, Cecilia Ștefănescu, Alexandru Vakulovski, Ana Maria Sandu). Pentru primii, notează autoarea, „trecearea de la o lume la alta, de la dictatură la postcomunism, este o problemă cardinală și pun propria artă în primul rând în slujba acestei investigații” (p. 132). În schimb, cei din urmă „refuză tema obsedantei revoluției ca și pe cea a obsedanului comunism, propunând, în schimb, propriile teme, furnizate de libertatea de călătorie, libertatea sexuală, dezamăgiri și detabuizări” (*Idem.*).

Luând ca punct de plecare opiniile de autoritate reproduse mai sus, nu este greu de observat că relația literaturii contemporane cu tema memoriei – fie că vorbim de memoria individuală, de cea comunitară (cu termenul Sandei Cordoș) sau de memoria istoriei recente – este una problematică. Dan C. Mihăilescu vede ficțiunea ca variantă „dezumanizată”, cinic-satirică, a memorialisticii, cu care împarte, cel puțin în prima decadă postdecembristă, spațiul cuprinzător al „literaturii”. Pentru Nicolae Manolescu, proza generației 2000 exclude dimensiunea memoriei, oricum am imagina-o,

► După
căderea
regimurilor
socialiste
în statele
din Europa
Centrală și
de Est, rolul
artelor și, în
special, al
literaturii în
edificarea
unei memorii
a trecutului
recent – fie
că vorbim de
dimensiunea
socială sau
individuală a
acesteia – a
fost rareori
recunoscut
și studiat
ca atare,
cu excepția
notabilă a
literaturii din
fosta Republică
Democratică
Germană.

lipsită fiind de preocuparea pentru istorie, de cultură sau de transcendență. Dimpotrivă, Sanda Cordoș observă o preocupare pentru dinamica dintre lumea veche și lumea nouă la autorii primei promoții de scriitori ai anilor 2000. Dar memoria este, în accepția cercetătoarei clujene, o temă colectivă, căci la nivelul ei se manifestă obsesiile identitare și sunt modelate reprezentările comunitare, și nu una care să aparțină individualității și să fie asumată pe plan personal (drept dovadă, autorii din cel de-al doilea val opun temei memoriei propria interioritate și propriile obsesii).

Ar trebui să ne dea de gândit subevaluarea potențialului mnemonic al literaturii, într-un segment temporal în care trecutul așa cum îl știam a devenit, aproape dintr-o dată, istorie, cu alte cuvinte o construcție prin prisma memoriei? O memorie individuală și, în același timp, supra-individuală, cu o dimensiune materială (arhivele Securității), socială (Revoluția și manifestațiile din Piața Universității) și simbolică (locul gol din centrul tricolorului), care se exprimă printr-o pluralitate de discursuri, precum cel istoric (al mărturiei), cel politic, acela cinematografic și, nu în ultimul rând, cel literar?

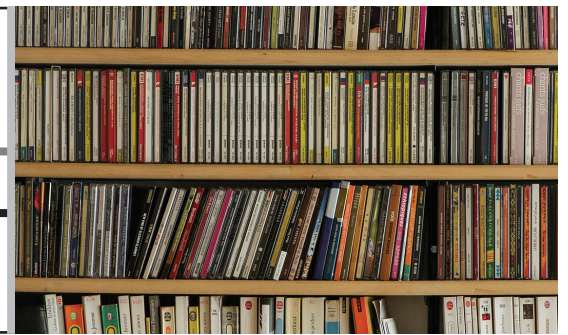
Memoria mediată a trecutului

După 1990, narațiunile memoriei cunosc, în spațiul românesc, o diversitate nemaiîntâlnită. Memorii ale torturii și ale rezistenței din anii cincizeci, jurnale ale personalităților din perioada interbelică (de la tineri intelectuali și scriitori la figuri ale Casei Regale), memorii ale aparatcicilor din perioada comunistă, romane cenzurate și literatură de sertar, jurnale și amintiri ale scriitorilor din generațiile șaiszeci și optzeci, memorii ale exilului românesc, istorii ale vieții cotidiene în comunism, romane ale revoluției și ale tranziției, autoficțiuni și ego-grafii – aduc în arena publică voci ale trecutului și priviri retrospective din(spre) prezent, care aparțin în egală măsură discursului Memoriei. Dar actul rememorării nu este legat exclusiv de gestul amintirii individuale și de cel al mărturiei, ci presupune, în egală măsură, crearea amintirilor colective și statuarea unei narațiuni a trecutului recent, mai cu seamă atunci când continuitatea cu acesta a fost suspendată,

așa cum s-a întâmplat după Revoluția din 1989. În acest proces, literatura ocupă un loc esențial: mai întâi, prin aceea că propune reprezentări recognoscibile, memorabile, ale experienței individuale și colective ale istoriei; apoi, pentru că deconstruiește, prin strategiile tipice ficțiunii, reprezentările sociale prevalente în sfera publică, devoalând caracterul lor arbitrar.

Spre deosebire de alte discursuri, literatura nu ne facilitează accesul la o memorie istorică, mai mult sau mai puțin obiectivă. Ea este, în primul rând și în mod fundamental, o memorie culturală: o memorie mediată, construită prin procedee, tehnici și strategii specifice artei literare. O conștiință publică a trecutului nu se autogenerază spontan, ea trebuie construită la nivelul instituțiilor oficiale și al discursurilor reprezentative: dreptul, istoria, politica și artele. Care este însă locul acestora din urmă în dinamica memoriei comunismului de după 1989?

După căderea regimurilor socialiste în statele din Europa Centrală și de Est, rolul artelor și, în special, al literaturii în edificarea unei memorii a trecutului recent – fie că vorbim de dimensiunea socială sau individuală a acesteia – a fost rareori recunoscut și studiat ca atare, cu excepția notabilă a literaturii din fosta Republică Democratică Germană. „Remembering Communism”, cel mai important proiect transnațional dedicat comunismului sud-est european, condus de Maria Todorova, face trimiteri foarte sporadice la literatura regiunii, chiar atunci când analizează genurile reprezentării comunismului înainte și după 1990. În ciuda caracterului interdisciplinar al abordărilor cuprinse în cele trei volume colective publicate până acum, literatura, spre deosebire de producțiile cinematografice, nu este luată în considerare printre modurile amintirii comunismului, nici măcar pentru cazul (est-)german, unde „Wenderoman”-ul a îndeplinit cu succes această funcție. În spațiul românesc, literatura ultimelor două decenii și jumătate – incluzând aici și scrierile de sertar, recucerările și restituirile publicate după 1990 – este, dincolo de cercetarea comparativă recentă a Roxanei Ghiță, „Poetica și poietica revoluției. De la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și Germania”, un teritoriu prea puțin studiat din perspectiva memoriei culturale, principalul criteriu de analiză rămânând conceptul





DOSARELE REVISTEI „CULTURA”

Cum își amintește o literatură fără memorie



ambiguu de „est-etică”, astăzi aproape desemantizat din cauza hiperutilizării.

Și totuși, rolul literaturii de după 1989 în edificarea unei viziuni obiectivate artistic asupra ultimei jumătăți de veac din istoria națională nu a fost subliniat doar de actorii câmpului literar – critici, scriitori, publicul larg sau specializat – ci și de cei din exteriorul acestuia. Scriind despre ultima carte a trilogiei „Orbitor” de Mircea Cărtărescu, Vladimir Tismăneanu își exprimă convingerea că literatura poate pune definitiv capăt interpretării greșite a istoriei și proliferării unei memorii indiferente față de ororile comunismului național: „Volumul al treilea din romanul «Orbitor» de Mircea Cărtărescu [...] reprezintă un triumf estetic și o diagnoză intelectuală definitivă a destinului aberant al României sub comunism. Nimeni nu va putea, de-acum încolo, să mai caute alibiuri pentru oroarea stalinismului național”. Mai recent, romanul „1989” de Adrian Buz este citit de către autorul „Stalinismului pentru eternitate” în aceeași cheie. De altfel, la mijlocul anilor 2000, așteptările legate de „marele roman al suferinței noastre în comunism” (Dan C. Mihăilescu) și de o istorie revizionistă a literaturii române au atins o tensiune deosebită. În anii următori, 2007, respectiv, 2008, aveau să apară ambele tomuri: volumul trei al trilogiei lui Mircea Cărtărescu, „Orbitor. Aripa dreaptă” și „Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură” a lui Nicolae Manolescu. Nu întâmplător, fiecare dintre aceste creații totalizatoare – o istorie a lumii *versus* o istorie a

literaturii – aparțin celor două moduri complementare, monumentalul (în cazul „Istoriei” lui Manolescu) și satiricul, în cazul volumului ultim al trilogiei cărtăresciene. Receptarea antagonică a acestor două proiecte temerare, care a oscilat între elogiul și blam, demonstrează, o dată în plus, încărcătura simbolică – poate disproporționată – cu care au fost investite la momentul apariției lor, la peste un deceniu și jumătate de la căderea comunismului.

Literatura ca mediu al amintirii comunismului

Este cultura publică de după 1990 una care eludează chestiunea moștenirii comuniste și a datoriei față de trecut, așa cum susțin vocile de autoritate ale istoricilor și criticilor literari? Sau acest reproș semnaleză persistența unei senzații de frustrare față de tratamentul comunismului în discursul public din anii 2000, vizibilă și în câmpul literar? Aici, tema apariției unei „generații fără memorie”, care rupe orice legătură cu trecutul, este una răspândită și care merită un examen principal.

În viziunea mea, o astfel de percepție radicală este generată de o prejudecată: aceea a existenței unui deficit de (auto)reflecție critică în discursurile despre trecutul recent. De fapt, reprezentările cu potențial critic ale experienței comunismului și ale întregului proces de construcție a memoriei colective

►►
Reprezentările cu potențial critic ale experienței comunismului și ale întregului proces de construcție a memoriei colective nu lipsesc, ci sunt doar marginalizate.

nu lipsesc, ci sunt doar marginalizate. Este vorba, așa cum am anticipat deja, de textele literare contemporane, dar și despre alte moduri de prelucrare artistică sau ficțională a mărturiei individuale, imaginii și documentului istoric, precum filmul sau „performance”-ul artistic. În România postcomunistă, amintirea trecutului recent este una stratificată: există nu doar o pluralitate a amintirilor individuale despre comunism, modelate de experiențele individuale diferite, ci și moduri diferite ale memoriei. Amintirile directe, din ce în ce mai puține, din ce în ce mai șterse, coexistă cu reprezentarea lor mediată prin reconstituirile specialiștilor, prin informațiile furnizate de mass-media și prin discursurile artistice. Patrimoniul industrial al comunismului, formele de organizare socială a existenței colective, obiectele casnice, jocurile și cărțile formatoare, obiceiurile au ieșit cu totul din fluxul vieții cotidiene, în mai puțin de un deceniu de la prăbușirea regimului. Comunismul ca lume locuită a devenit, aproape dintr-o dată, istorie: un obiect al prelucrării prin comentarii, imagini de arhivă, mărturii ale figurilor publice emblematiche, amintiri de familie. Pentru membrii generațiilor care au trăit sub vechiul regim, actul de rememorare a comunismului este, în mare măsură, unul personal și experimental. În schimb, generația născută la finalul anilor optzeci sau după 1990 participă la o memorie de gradul al doilea a comunismului, în care amintirile directe lasă locul imaginilor colportate de medii, informațiilor științifice și istoriilor de familie. Astfel, amintirile biografice ale indivizilor obișnuiți care au experimentat formele de viață cotidiană ale socialismului împart același spațiu cu mărturiile concentraționare ale victimelor care capătă, după 1989, o voce de autoritate – dar și cu memoria „obiectivă”, istorică, a perioadei comuniste, construită la nivelul instituțiilor statului sau al grupurilor aparținând societății civile. Cu toate aceste forme ale memoriei, literatura din postcomunism stabilește un raport aparte, care îi imprimă caracterul specific, mediat și intertextualizant.

Atât înainte de 1989, cât și după aceea, literatura deține un rol important în forjarea unor reprezentări ale realității care influențează mentalul colectiv. Dacă, în perioada comunistă, literaturilor din Estul Europei li se concedase, intermitent, privilegiul de „a spune adevărul” despre lumea înconjurătoare, după revoluțiile din 1989, dispariția cenzurii

DOSARELE REVISTEI „CULTURA”

Cum își amintește o literatură fără memorie

și concurența mediatică înlătură supremația ficțiunii literare față de celelalte discursuri. Cu toate acestea, așteptările criticilor (și nu numai ale lor) ca literatura să ofere „adevărată” istorie a comunismului românesc sugerează că aceasta nu și-a pierdut nici prestigiul simbolic, nici relevanța la nivel comunitar. Dar prestigiul literaturii, dacă se datorează credinței în capacitatea de a restitui chipul autentic al istoriei prin magia sa verbală inefabilă, este unul greșit înțeles. Literatura nu „înnobilează” estetic faptul istoric și nici nu îl documentează, ci își câștigă relevanța în prelucrarea intelectuală, emoțională și etică a acestuia, cu mijloace specific estetice. Așa cum au observat teoreticienii dintre cei mai diverși, reprezentările literare sunt strâns legate de cele istorice, politice și sociale, proprii unei anumite culturi la un moment dat. Literatura nu creează lumi posibile într-o a cincea dimensiune, aceea a Artei, ci resemantizează mituri, scheme culturale, amintiri colective și texte din sfera socială. Ca narațiuni subiective ale memoriei individuale, pe de o parte, și ca texte culturale, pe de altă parte, cele mai reușite dintre operele literare din postcomunism reflectă trecutul recent și intermediază accesul către acesta prin experiența memoriei biografice a autorului concret, dar și prin reprezentările colective pe care le înglobează. Ficțiunile contemporane codifică o viziune asupra lumii – „lumea noastră postcomunistă”, așa cum observă mereu cronicarii – inteligibilă datorită amintirilor comune autorului și receptorului. Tocmai pentru că sunt scrise „astăzi”, romanele anilor 2000 le pot da cititorilor sentimentul participării la procesul de negociere a memoriei trecutului. Chiar în mai mare măsură decât alte discursuri artistice sau științifice, literatura își implică cititorul în propriile eforturi de a regândi trecutul, și tocmai acesta este, poate, specificul său. De vreme ce scriitorii sunt angajați deja în negocierea imaginii colective a istoriei recente și a provocărilor prezentului, locul criticilor și al cercetătorilor literari este la aceeași masă a negocierilor. În absența lor, discuția despre sensul și relevanța literaturii în construcția memoriei culturale are loc, dar este realizată de către specialiști din afara disciplinei noastre și cu instrumente nespecifice. Voi dezvolta, în continuare, câteva argumente care arată că literatura poate funcționa ca un mediu al amintirii în postcomunism:

1. La începutul anilor '90, concomitent cu edificarea unei memorii a suferinței în comunism prin eforturile societății civile, literaturii și genurilor ei marginale

▶ Tocmai pentru că sunt scrise „astăzi”, romanele anilor 2000 le pot da cititorilor sentimentul participării la procesul de negociere a memoriei trecutului.

▶ Memoria nu este doar un concept al epocii noastre, ci un concept „pentru” epoca noastră. Iar propunerea de a medita, prin intermediul literaturii, asupra modurilor în care trecutul este internalizat nu opune adevărului memoriei minciuna ficțională, ci propune un unghi de observație privilegiat.

le-au revenit recuperarea memoriilor individuale ale celor abuzați de istorie, prin mărturiile publicate acum. Literatura a reprezentat, pe parcursul a mai bine de un deceniu, mediul în care s-a revărsat această memorie a torturii și a rezistenței, așa cum o demonstrează primul volum al „Literaturii române în postceaușism”, pe care Dan C. Mihăilescu îl dedică genurilor biograficului, cu un subtitlu sugestiv: „Memorialistica sau trecutul ca reumanizare”. Acest exemplu de literaturizare a memorialisticii nu este unul singular: analizând literatura ficțională și biografică a Gulagului în eseul său despre literatura închisorilor și lagărelor comuniste, Ruxandra Ceseleanu propune chiar un canon estetic al acesteia. Autoarea argumentează că, în ciuda imposibilității de a disocia, în aceste scrieri extreme, dimensiunea etică de cea estetică, tocmai valoarea etică a rezistenței și a travaliului amintirii devine valoare estetică. Literatura nu recuperează, însă, decât memoria învinșilor: autobiografiile aparatcicilor și memoriile cosmetizate ale oficialităților comuniste rămân, invariabil, un corpus de analiză pentru istorie.

2. În deceniul următor, mărturiile Gulagului devin hipotexte pentru literatura ficțională a unor scriitori din generații diferite, care nu au memoria directă a anilor cincizeci, precum Ruxandra Ceseleanu („Un singur cer deasupra lor”), Lucian Dan Teodorovici („Matei Brunul”) sau Filip Florian („Toate bufnițele”). Un caz aparte îl reprezintă prelucrarea documentelor din arhivele Securității, fie printr-o tratare cu uneltele istoricului, în cartea-probatoriu a lui Marius Oprea, „Șase feluri de a muri”, fie prin tratarea lor ca artefacte textuale, în variantele postdecembriste ale romanului „Întâlnirea” de Gabriela Adameșteanu.

3. Operele literare ale celor două decenii de postcomunism prelucrează ficțional mai multe straturi ale memoriei istorice, precum memoria revoluției (Radu Aldulescu, „Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare”; Mircea Cărtărescu, „Orbitor. Aripa dreaptă”; Bogdan Suceavă, „Noaptea când cineva a murit pentru tine”; Adrian Buz, „1989”), a tranziției (Petru Cimpoșu, „Simion liftnicul”; Petre Barbu, „Blazare”; Dan Lungu, „Sînt o babă comunistă!”; Florina Ilis, „Cruciada copiilor”) sau memoria copilăriei în comunismul crepuscular (Filip și Matei Florian, „Băiuțeii”, Radu Pavel Gheo, „Noapte bună, copii!”). Fiecare dintre aceste opere convoacă memoria personală a cititorilor concreți care au traversat ei înșiși aceste experiențe sau modelează

imaginația empatică a „generațiilor fără memorie” născute după 1990.

4. Ca parte a fluxului cultural, literatura, și în special romanul, nu este un obiect estetic autarhic, ci unul permeabil, care înglobează, prelucrându-le ficțional și resemantizându-le, reprezentările create la nivelul instituțiilor oficiale sau în sfera publică. Prin referințele către biotexte (Dan Lungu, „Sînt o babă comunistă”; Doru Pop, „O telenovelă socialistă”) ori sociotexte – precum intertextul mediatic, recurent în romanele tranziției – ficțiunile postcomuniste îndeplinesc o funcție metacritică explicită. Prelucrarea miturilor culturale, ca interbelicului și figura monarhiei (Filip Florian, „Zilele regelui”) sau figura poetului național și memoria eminescologiei (Florina Ilis, „Viețile paralele”) funcționează în același sens, propunând o reflecție din interior asupra constructelor istorice și culturale.

5. În sfârșit, literatura creează și pune în circulație reprezentări ficționale și lumi posibile ale trecutului, influențând, astfel, reprezentările acestuia la nivel individual și colectiv. Ca discurs reflexiv care urmărește să pună în evidență nu doar poietica, ci și politica reprezentării artistice, aceasta problematizează valoarea de adevăr a celorlalte discursuri din sfera socială, fundamentele pe care se întemeiază și ideologiile de la care se revendică. Acționând astfel, literatura îndeplinește o funcție critică la nivelul memoriei culturale, aflată întotdeauna într-o tensionată relație de interdependență cu politicul.

Înainte de a încheia, aș vrea să observ că memoria nu este doar un concept al epocii noastre, ci un concept „pentru” epoca noastră. Iar propunerea de a medita, prin intermediul literaturii, asupra modurilor în care trecutul este internalizat nu opune adevărului memoriei minciuna ficțională, ci propune un unghi de observație privilegiat. În fond, începând cu ofensiva metaistoriei din ultimul sfert al veacului trecut, istoriografia ne face și ea atenție la caracterul construit al reprezentărilor despre trecut. Importanța literaturii în studierea configurațiilor memoriei culturale rezidă nu doar în calitatea sa de text fundamental al acesteia, ci și în aceea că modelizează procesele ei. Dacă, înainte de teoretizarea condiției postmoderne, literatura putea fi încă definită ca model al lumii, odată cu schimbarea de paradigmă, literatura devine un model, dintre altele posibile, de codificare, interpretare și transmitere a acestor discursuri despre lume. ■





YIGRU ZELTIL

Tendința de discontinuitate din literatura română și-a pus și continuă să-și pună amprenta asupra segmentului experimental. Deși nu lipsesc tangențele (să ne gândim la unele texte ale lui Crudu), „generația 2000” s-a delimitat de această nișă pe care ar fi saturat-o „postmoderniștii” optzeciști și cei apăruți după 1989 în siajul lor, rămânând astfel asociat mai degrabă cu zona veleitarilor sau, în cel mai bun caz, cu practica insuficient de relevantă (cel mai adesea) a celor care și-l revendică pe Gellu Naum. În pofida prognozelor fracturiștilor, nu a apărut nicio industrie de „poeti făcuți” pe bandă rulantă, deși anumiți douămiiști tocmai de scrierea creatoare și de concursurile de tip LicArt au ajuns să se ocupe în prezent...

Ovio Olaru nu are dreptate când pretinde că douămiiștii ar fi devenit „o emblema a veleitarismului”, dar reacția lui mi-ar sugera că s-ar putea produce o schimbare într-o parte a câmpului, că se coc de la sine noi așteptări și sensibilități, făcute posibile chiar de mutațiile care au avut loc între timp. Claudiu Komartin, care altădată declara teoria poststructuralistă drept depășită, ajunge să scrie în „Timpul” tocmai despre actualitatea filierei pornite de Gabi Eftimie și despre cazul lui Vasile Mihalache (care se plasează nu pe tipicele filiere (post-)douămiiște, ci se revendică de la teoriile postumaniste). Elena Vlădăreanu din „spațiu privat” sau V. Leac (cu textele sale neconvenționale strecurate printre deja obișnuitele poeme narative) marchează de asemenea o diferență clară. Dan Sociu, Miticov sau Dósa ar fi putut semna deopotrivă rânduri precum „E interesant cum ne începem poveștile cu o descriere a vremii/ ca și cum am fi înțeles că primul lucru de spus despre noi/ e că plouă, ninge, bate vântul sau nu”.

Volumele din ultimii 5-7 ani ne oferă suficiente exemple, la nivelul temelor și al tehnicii, cât să putem face comparația cu anii anteriori (mai ales 2000-2005) și să tragem concluzia că este vorba de o „răcire a vremii”, măcar

pentru o parte a generației, reflectată și de critica literară, ale cărei acuzații de „pornografie” au fost schimbate cu cele de „sterilitate”. Într-o anchetă din 2008, Elena Vlădăreanu deja se întreba când va mai apărea ceva care să fie unanim decretat ca nefiind „poezie” sau „literatură”. Tocmai o astfel de sfidare a așteptărilor unor critici precum Daniel Cristea-Enache (ale cărui puncte de vedere le demontasem deja în „Bateriile nu sunt incluse în preț: o introducere în poezia conceptuală”) ar fi unul dintre motivele pentru care am putea să pornim o discuție despre posibilitățile practicilor conceptuale în contextul acesta.

Așa cum mă așteptam, inițiativele mele în acest sens au fost luate în derâdere, dar nu ignorate. Am fost acuzat de „snobism” (există într-adevăr o componentă „elitistă”, în sensul în care, așa cum atrage atenția Groys, orice artă „de avangardă” trăiește printr-un public de „artiști”, pe când arta populară este creată pentru a fi consumată de un public de „spectatori”) și de „prozelitism”, vechea fobie douămiiștii față de „textualism” și de aparent depășitele avangarde istorice s-a reactivat în aceste percepții conform cărora conceptualismul s-ar reduce la o reciclare neinteresantă a *readymade*-ului (cu efecte, chipurile, întotdeauna previzibile) sau a unor poetici formale, structurale, autoreferențiale.

Abordările mai mult sau mai puțin conceptualiste apar de la sine chiar și în spațiul acesta refractar, unde, spre deosebire de cel american, nu se poate vorbi de o „înflorire” a instituțiilor (ba din contră), deci o aură de nonconformism real poate persista. Debutul de anul trecut al lui Sebastian Big („Vată de sticlă”) sau unele inițiative ale noului grup „frACTalia” („Confiscarea bestiei. O postcercetare” de Iulia Militaru & co. și viitorul volum al Ancăi Bucur) incită o astfel de discuție. Limitele metodelor criticii de întâmpinare actuale sunt demonstrate de cronică lui Emanuel Modoc la volumul lui Sebastian Big, care ar fi neinteresant pentru „actualitatea lirică” (!) pentru că nu i se poate aplica o grilă tradițională.

Spectrul conceptualist (categorie eterogenă, trebuie spus) necesită pur și simplu alte genuri de lectură (inclusiv

Răcirea vremii

► Abordările mai mult sau mai puțin conceptualiste apar de la sine chiar și în spațiul acesta refractar, unde, spre deosebire de cel american, nu se poate vorbi de o „înflorire” a instituțiilor (ba din contră), deci o aură de nonconformism real poate persista.

lectura „ambientală” sau „opțională” pe care o teoretizează Kenneth Goldsmith sau Tan Lin, dar să nu ne limităm la aripa această radicală), alte așteptări, alte instrumente – de la cele ale pragmaticii până la cele din zona studiilor culturale. Încercând să realizez o bibliografie exhaustivă a conceptualismului de pe mapamond, destule dintre titlurile pe care le-am survolat mi-au confirmat că nu e vorba pur și simplu de o neo-avangardă târzie (deși reprezentanții cei mai notorii tocmai de astfel de tactici au uzat pentru a se legitima), ci de o constelație formată de-a lungul modernității (târzii, mai ales), care atinge un apogeu real și explicabil în ultimele decenii (care, cred, nu se reduce la apariția și dezvoltarea Internet-ului, așa cum consideră Craig Dworkin și Goldsmith).

Când Beaulieu scrie în „Vă rog, gata cu poezia” că ar fi preferabil ca poezii să ia din arhitectură, design, inginerie și alte asemenea discipline decât din poezie, el o face din interiorul unei preferințe pentru formal, pentru tehnic, dar o concepție nu foarte diferită s-ar putea vedea aici la autori ca m. dușescu sau ca Ionelia Cristea – cei care vin dinspre alte domenii profesionale și dovedesc că scriu mai „proaspăt” (în sens autenticist) decât bieții filologi... „Cvasiliteratura” aceasta conservă însă o ancorare în autobiografic și în imediat (tot o convenție, chiar dacă – pentru filiera Mincu-Soviany – fundamentată ontologic), categorii pe care unii post-douămiiști le-au deconstruit (Vlad Drăgoi în „Metode”, de exemplu).

Oricât de arbitrară sau de nefastă (pentru cei care continuă să mitizeze Potetul sau Poezia într-un fel sau altul) ar putea părea turnura conceptuală (desigur, s-ar putea să mă înșel și să nu se ivească un „conceptualism românesc” încheșat în planul acesta, iar abordări ca ale lui Gabi Eftimie să exploreze mize similare fără a recurge la cele mai radicale tehnice), ea corespunde unui revirement al interesului pentru teorie și a unei schimbări de „temperatură”. Dincolo de orice ordonare pe care o presupune speculația mea sau a altora, persistă o realitate editorială dinamică și imprevizibilă – nu știi de unde sare iepurele și poate că este mai „bine” așa, fără liste și compartimente... ■

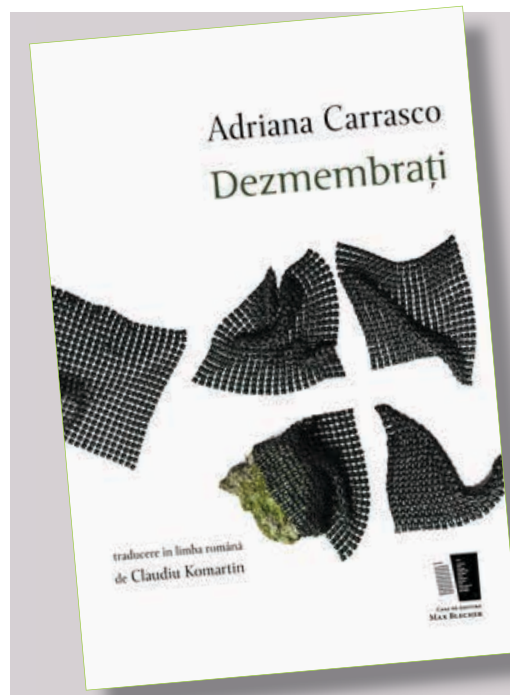


Been There, Done That

ALEX CIOROGAR

Magda Cârneci detecta în volumul „Dezmembrați” al Adrianei Carrasco „o lovitură excepțională”, pe când, la polul opus, Ovio Olaru declara volumul un adevărat „eșec”. Ambele demonstrații – în ciuda faptului că mizau, corect, pe aceeași suspicioasă interpretare a pervertirii auctoriale – uitau însă că interogarea sensului ce animă, din fundal, o astfel de agendă literară ar fi trebuit să rămână punctul lor central de interes, investigațiile amândurora fiind rapid abandonate în favoarea sentințelor amintite. Că nu de un pseudonim e vorba aici, ci de un heteronim („val chimic”, „yigru zeltil” sunt pseudonime) ori că fenomenul trebuie privit în contextul general al poeziei actuale, sunt doar câteva din motivele pentru care premisele exegezei ar trebui recalibrate: de ce ar publica, așadar, Claudiu Komartin acest volum sub heteronim din moment ce, în linii generale, poetica cărții pare a fi aceeași (sau nu foarte diferită de cea) cu care ne-au obișnuit douămiiștii?

Două chestiuni preliminare. Unu la mână, psihanaliza nu funcționează aici (nu e utilizabilă, cel puțin nu în mod tradițional), fiindcă n-avem de-a face cu o adâncire identitară, ci, mai degrabă, cu o renunțare, o detașare stoică (pusă în scenă de actorul social) față de poetica ce „a desfigurat o generație întregă”. Doi la mână, sciziunea e acompaniată de o înțelegere metaforică a traducerii: fiind adaptate limbii române versurile, sursa acestora trebuie localizată la nivelul polifonic al vocilor antropoide (a *daimonului*, dacă vreți): „cine are pe conștiință o maimuță,/ trebuie să fie poet, cu adevărat poet”. Întreg volumul e gândit, așadar, întocmai unei *heterobiografii*



Adriana Carrasco

Dezmembrați
traducere
în limba română
de Claudiu Komartin

Casa de Editură
Max Blecher
Bistrița
2015.

► Bocete sau ritualuri de purificare, mai toate textele pot fi incluse în categoria poemelor transgresive unde dramatizarea decadentei oscilează între neoexpresionism și existențialism.

lirice (lesbiană, născută în '85, autoarea e licențiată în Asistență Socială și victima unui schimb de focuri), ceea ce înseamnă că șarjarea revoltei bogziene, dar și reciclarea anarhismului fracturist – un rococo al mizerabilismului – îi permit lui Komartin să pună în pagină un ultim act dramatic: cel al distanțării față de tot ceea ce a însemnat fenomenul 2000. În ultimă instanță, *heterobiografia* rămâne o formă inteligentă de a nu renunța la biografism și, totodată, o metodă de a-l feri de platitudinile cotidianului.

Debutul homeric („când a lovit uraganul Fausto/ sau ca-n ziua în care i-au/ crăpat țeasta scârbei de Mario Serra”) trădează isteria ce acaparează atmosfera întregii plachete. Cu toate acestea, oralitatea povestirii drapează *parrhesia*, această curajoasă spunere a adevărului („Pe tine n-o să te mint, Alejandra”), favorizând, fără prea multe surprize, și apariția experiențelor estetice/cathartice: „Citindu-ți scrisorile, Alejandra, m-am simțit/ în sfârșit răzbutată”. E drept, volumul poate fi citit ca o lungă imprecăție („mă pregătesc să suflu sau să o-nfig/ în gâtul unei canalii, în gaura unei sfinte”), însă limbajul trivial mimează, în cheie socialist-stângistă, cadența exortațiilor („adevărat îți spun/ fiecare e târfa cuiva”), epistolelor („și gura mea era un viespar/ lins de flăcări la asfințit”) și a fericirilor biblice („Doar oamenii simpli, doar cei/ săraci fiindcă au ales să rămână/ ei înșiși/ vor înțelege”), astfel încât construcția ethosului devine crucială într-un proiect în care puține poeme n-ar putea trece drept

origin stories („19 septembrie 1985” fiind un exemplu bun).

Exotismul decorului („învălmășeala de pe Toltecas”), partida de sex din care e descifrat doar schimbul de fluide („se termină repede cu câteva smucituri câțiva stropi/ de salivă un firicel de/ pișat”), categoriile burlesc-grotescului („O să ne ungem țâțele și o să/ guițăm până la ziuă pe străzile tale”), dar și mișcărilor excentrice („ar fi fugit cu mașina aia/ și cu mine în ea până la capătul lumii”) – toate întrețin relațiile extrem de tensionate dintre politică și estetică sau, la modul general, dintre putere și libertate. Deși unele poeme par a fi ocazionale, cum e cel despre ziua morților („The Zombies”), altele propun viziuni ceva mai îndrăznețe. Iată, de pildă, acest *imago mundi* în care oceanul planetar e sarcastic înlocuit cu apa de la robinet: „Maria, e o noapte/ în care oamenii se îneacă,/ nu mai găsesc aer deși/ e atâta în jur, nu mai găsesc aer peștii/ pe care i-ai așezat în chiuvetă”.

Indiferența („nu vreau să mă explic sau să-mi/ scot mâinile din buzunare când/ îți vorbesc./ Nu mă interesează/ dacă mă placi”) și apatia subiectului creator, *faux*-ermetică pe alocuri („Nu e din vina ta”), contribuie la îmbinarea imperativelor cu atitudinile relativiste, dând naștere halucinațiilor și dialogurilor imaginare din țara „viermelui-de-înger”. Bocete sau ritualuri de purificare, mai toate textele pot fi incluse în categoria poemelor transgresive unde dramatizarea decadentei oscilează între neoexpresionism și existențialism. O voce lascivă și impersonală – dezvoltând uneori abcese moralizatoare – conturează o lume a periferiei în care „creator e cel care devastează/ adăposturile smeriților”. Printre hohote în beznă („și eu râdeam înfundat pe bancheta/ din spate”) și enumerații franciscane, poeta locurilor stranie (*Ediciones Lugares Extraños*, „destinată întunericului și lombosciaticii,/ ca un gândac te voi aștepta”) ne propune o avangardă fin de siècle: „nu sunt frumoasă și nu scriu cu pizda/ și fața mea mamei nu îi mai spune nimic”.

Fără a fi o mască după care să se ascundă, ci, mai curând, o extensie a propriei personalități proteice („poeziile mele par/ scrise de mai mulți poeți, de mai multe/ voci”), Komartin își leapădă – odată cu *dezmembrările* Adrianei Carrasco – teribilismul printr-un gest anevoios, ce-i drept, dar care circumscrie o zonă poetică, consemnând, în același timp, o desfoliere caracterologică. ■



EMANUEL MODOC

Din nou despre proza scurtă românească

Numărul 1 al revistei de proză scurtă „iocan” e, ca apariție editorială, un eveniment îmbucurător. Chiar dacă, așa cum aprecia și Alex Goldiș într-un articol semnat în „Vatra”, genul scurt a depins mereu de o dinamică extrem de complexă, determinată socio-cultural și cu lungi perioade de absență/exclusivitate, trebuie să admitem, totuși, că lipsă de proză scurtă n-am dus (aproape) niciodată. Cu atât mai puțin în ultimii ani, când apar o serie de volume de proză scurtă discutate, aproape fără excepție, din perspectiva nevoii unui reviriment al genului și a slabei receptări din partea criticii.

Însă volume precum „Escapada” (Lavinia Braniște, 2014), „Sfârșit de sezon” (Marius Chivu, 2014), „Boddah speriat” (Ionuț Chiva, 2014) sau „Felii de lămâie” (Anca Vieru, 2015) au fost, totuși, evaluate și din unghi axiologic, însă fără a fi luate în considerare poziționările polemice ale criticii de întâmpinare, ceea ce mă determină să cred că promotorii prozei scurte nu vor să audă decât de bine despre producțiile cele mai noi, deplângând lipsa de ecou atunci când receptarea este una negativă. Atitudinea cea mai la îndemână a unui Marius Chivu, Dan Pleșa sau Florin Iaru e una de tipul „majoritatea prozei scurte e proastă, dar e, totuși, proză scurtă”.

Apoi, slaba receptare a numărului (în afară de câteva articole de blog și cronicile semnate de Mihai Iovănel și un cristian) l-a determinat pe Florin Iaru să se întrebe suspicios, pe mediile online de socializare, de ce nu a apărut nicio cronică la „iocan” în vreo publicație a Uniunii Scriitorilor din România. O asemenea aserțiune (desigur, justificată, având în vedere conflictele revistelor culturale, vizibile în numerele ultimelor luni) pornește, totuși, de la presupuziția arogantă că: 1. „trebuie” să se vorbească despre un asemenea eveniment, căci, nu-i așa, proza scurtă e pe cale de dispariție (sau n-a prea existat – cum spunea Marius Chivu



iocan
anul 1/nr. 1
revistă de
proză scurtă

Vellant
București
2016

în prefața antologiei „Best of. Proza scurtă a anilor 2000”) și 2. „merită” să se consemneze, în critica de receptare, cu atât mai mult, cu cât Iaru însuși a anunțat că „iocan” este „prima revistă inedită de proză scurtă de pe piața românească” (afirmație bombastică, ușor de deconstruit). Țin să reamintesc articolul lui Alex Goldiș din „Vatra” (noiembrie 2014), în care, referitor la prefața semnată de Marius Chivu la antologia de proză scurtă a anilor 2000, criticul spunea că, deși observațiile globale ale coordonatorului despre situația prozei scurte românești sunt pertinente, omisiunile de dragul simplificării nu fac decât să dăuneze unei discuții serioase cu privire la statutul acestei specii literare.

Într-un anumit sens, „iocan” depășește acest palier de discuții, în special pentru că reunește, în paginile sale, atât scriitori neprofesioniști, cât și autori cunoscuți, așa încât pot aprecia felul în care revista își asumă miza consumistă, dublată de o vagă legitimare estetică prin prezența unei Lavinia Braniște, de pildă. În planul strategiei de marketing literar, revista funcționează excelent: livrează texte variate, scrise de autori variați, într-un format atrăgător și un tiraj generos. O scurtă privire asupra

► O să fac și câteva observații aplicate: din cele șaptesprezece proze inedite, doar cinci-șase ar fi pasabile.

informațiilor biografice ale autorilor și putem vedea că majoritatea (copywriteri, bloggeri, jurnaliști) nu frecventează medii literare așa-zicând canonice, dar m-aș aventura să zic că, în mod sigur, au frecventat atelierelor de scriere creatoare. Manierismul vădit, predilecția pentru textul cu tâlc și slaba gestionare a finalurilor, dublată de aspectul curat al tuturor prozelor, adică de lipsa generală de stângăcii sau de stridențe, ar putea constitui un indiciu.

Două sunt principalele direcții pe care aceste proze scurte par să le aleagă (cel puțin intuitiv). Una ar fi componenta de *relatedness* (riscantă tocmai pentru că lecturile empatică cele mai evidente sunt, la sfârșitul zilei, și cele mai irelevante), iar cealaltă de *entertainment* (înțeles atât din perspectiva gestionării profesionale a conflictului/tramei, cât și din cea a aranjamentului discursiv). O să fac și câteva observații aplicate: din cele șaptesprezece proze inedite, doar cinci-șase ar fi pasabile. Acestea ar fi: „Strâmtoarea”, a Laviniei Braniște, unde autoarea combină fericit dialogul verosimil cu scurte pastile de introspecție, revelatoare, dar nu patetice, „Ce mai face Vincent Gallo”, cu un final excelent, nevrotic și foarte bine dozat, dar și cu o tramă relativ complexă și poze autoironice reușite, „Nu te supăra, frate!”, a lui Florin Lăzărescu, o bucată de un comic reconfortant, și „Accelerație” (Horia Corcheș), de departe cea mai elegantă proză scurtă din calup, despre accidentală intimitate a vizitelor la stomatolog. De cealaltă parte a baricadei valorice, două scăderi evidente: „Știucă umplută”, proza Giei Șerban, în care personajele glosează pe marginea iubirii „ideale” într-o tiradă de truisme și cugetări sapiențiale goale, cu final evident și tezig, și „+Crimă”, nefericit atât ca dozaj discursiv (tăietură evidentă, final patetic), cât și în alegerea subiectului (adolescență periferică, decor *emo*).

Trăgând linie, e limpede că „iocan” încearcă să împuște doi iepuri dintr-o lovitură, lucru deloc imputabil. Totuși, la o revistă al cărei nivel valoric tinde spre partea de jos (riscant pentru primul număr), și receptarea va fi pe măsură. ■



Visează androizii oi electrice? Nu.

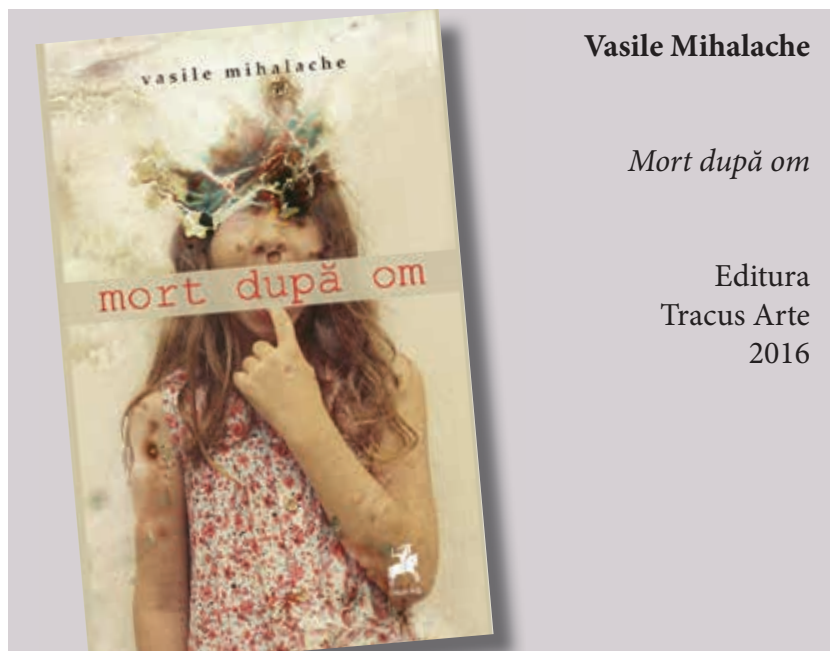
OVIO OLARU

Postdouămiism și postumanism

Mutațiile poeticii actuale sunt destul de evidente. Tot ceea ce constituia nucleul estetic milenariste a fost, treptat, eliminat. Ceea ce rămâne e mișcarea inertială și complexul de influențe după care poezia actuală își coordonează direcțiile. În ceea ce privește emergența unei noi poetici, câmpul influențelor a explodat. Astfel încât polemica referitoare la viitorul poeziei românești se deschide, încet-încet, spre noi arii tematice.

E foarte clar că, pentru cei născuți în pragul Revoluției, perioada de tranziție a reprezentat nu mai puțin decât o etapă esențială de formare biografică. Tinerii născuți după cea de-a doua jumătate a anilor '80, chiar dacă nu au avut conștiința rupturii istorice pe care Revoluția a declanșat-o, au trăit perioada de tranziție în copilărie și adolescență. Clienți ai *internet cafe*-urilor de la sfârșitul anilor '90, primindu-și primul calculator la începutul anilor 2000, ei au avut un contact nemediat cu tehnologia și mai apoi cu internetul, fapt care a făcut ca influențele poezilor născuți în perioada amintită să nu mai poată fi aduse la un numitor comun.

Discuțiile despre postumanism au căpătat în spațiul cultural românesc o alură foarte la modă, și pe bună dreptate. Din punct de vedere teoretic încă în urmă, literatura românească a început nu de mult să naturalizeze contribuțiile occidentale legate de fenomen, adaptându-le realităților autohtone. Poezia adunată sub termenul umbrelă de „postdouămiism” – în care îi putem include pe Drăgoi, Văsies, Vlad Moldovan, Miticov ș.a.m.d. – abundă de inserții și volute tehnologice, împrumutând nu atât un lexic neologic, pregnant de noii termeni, cât și de o viziune .com, cinică și curățată de stridențele milenariștilor. Dacă neoexpresionismul instrumentaliza corporalul, cărnăraia, organele, ostenta viscerală e înlocuită odată cu schimbarea poeticii de panouri, de butoane, de calmul imperturbabil al serverelor și placiditatea ecranelor, de concepte și statistici. În acest context, ar trebui să ne intereseze orice volum care lucrează, programatic sau nu, pe marginea acestui fenomen. De aceea ne și interesează debutul în poezie al lui Vasile Mihalache, „Mort după om”. Cunoscut în mediul cultural drept coeditor al revistei „Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste”, e de înțeles de ce subiectul, tratat anterior teoretic, l-ar interesa și pe filieră poetică.



Vasile Mihalache

Mort după om

Editura
Tracus Arte
2016

► Această schemă textuală, care poate fi înțeleasă ca refuz tezist al discursului despre poezie, este totodată un demers artificial: luând ca obiect al discursului poetic tocmai poezia, poetul o repudiază conceptual.

Vizionarismul „name-dropping”

Discursul gravitează în jurul ultimului om, aflat în dialog cu o instanță aparent extramundă, a cărei apariție textuală e semnalizată de italice. Versurile, însă, care sunt atribuite acestei instanțe extraterestre, sunt total fortuite: „iarba are rol malefic, ea este distrugătoarea lumii”, „ulei de susan, inimă de varză”, „vreau să mănânc fasole verde, rupe-i vârfurile”. Adresările patetice către ultimul om („confesează-te, fiu după om/ descartes ți-a dat minte și corp./ mașina te-ntinde în piele și foc./ mașina-ți dă piele-apoi foc./ întâi piei, apoi foc.”), problematizarea civilizației egiptene și *name-droppingul* (Hitler, Stalin, Kim Jong-Un), elemente care semnalizează sfârșitul absolut și iremediabil al istoriei, sunt dublate de o serie de elemente foarte disparate care confuzează și amuză deopotrivă. „Elevul costică” și imperativul textual „spune!”, prezent în aproape fiecare poem, conturează profilul unui poet care se vrea vizionar și nu-i iese.

Pare o simplă bizarerie în volum tăierea cuvintelor „poet”, „poezie”, „poetic”. Spun bizarerie, pentru că selecția cuvintelor tăiate pare a nu urmări nicio logică internă: „în-născută”, „ereditar”, „adevărul” sunt și ele tăiate. Această schemă textuală, care poate fi înțeleasă ca refuz tezist al discursului despre poezie, este totodată un demers artificial: luând ca obiect al discursului poetic tocmai poezia, poetul o repudiază conceptual. Autoreferențial, depreciativ la adresa propriei arte, el face un paradox ostentativ și facil în liniile pipei lui Magritte. „Ceci n'est pas un pipe” devine „Asta nu e poezie”. Neajunsul principal este tocmai lipsa de transparență: fără să creeze un scenariu „postuman”

narativ pe care s-ar fi putut greșa scurte ipostaze poetice, cum ar fi fost de așteptat, autorul nu reușește să imprime volumului nici măcar la nivel atmosferic teza pe care și-o propune. Fiindcă e foarte clar că avem de-a face cu un volum programatic, în care nostalgia post-civilizatorii sunt asumate explicit și cu ostentație: „literatura a fost cândva povestea mea preferată./ literatura deja mănecase din mine cea mai bună bucată./ literatura era plânsul roboților, viața/ și privirea piezișă a morților./ ceea ce este fără să fie.”, „imitam oameni”, „n-am văzut oameni/ am auzit/ de ei”.

Volumul nu numai că nu reușește să atingă o relativă omogenitate de imaginar, dar are carențe grave în ceea ce privește stilul. Printre inversiuni inoportune („eram ultimul om/ și primul eram/ după mine eram, pe urmele mele/ și după mine eram”) găsim ici-colo metafore clișeizate și facile („tonomatul crescut peste noapte în piept”), versuri prețioase („împușcasem un animal autobiografic”) și urmărirea până la limitele penibilului a anumitor platitudini, în căutarea metaforei: „sinuciderile în grup sunt stupide/ dacă membrii nu au idealuri comune./ nu poți să mori dacă nu crezi, dacă nu simți./ dacă nu cânti sau urli./ sau dacă nu urăști pe nimeni, măcar pe tine –/ și nu în timpul liber, nu – ca o meserie.”

Un poem s-ar putea salva la o lectură secundă, în ciuda felului în care conceptul transpiră, iritant, din fiecare vers: „Am visat că ce-mi place trebuie făcut./ sunt muritor și-mi trece./ am visat umanitatea în marș./ animale, fabrici de nutreț și euri divine./ nu simt durerea, frica de ea e un soft/ sau e în iad și-n africa, am/ anti-nevralgice, am sedative, am calmante./ am tot ce vreau și am/ uitat că am corp și l-am lăsat să cadă pe sticlă./ am nevoie să pun degetul pe mine, să simt, să/ am înveliș protector de chitină, să știu, să mă zbat”. Dar putem spune că e tocmai excepția care confirmă regula. Teoretizând intens, Vasile Mihalache nu reușește sub nicio formă să transpună poetic bagajul conceptual.

Interesant în intenție, dar tezist din cale-afară, volumul e departe de a fi unul bun. ■

Vasile Mihalache este coeditor al revistei de teorie și studii culturale „Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste” (posthum.ro) din 2013. În prezent, este redactor la editura Tracus Arte și colaborator al revistei „Caietele Avangardei”. A publicat, în 2013, la Editura Tracus Arte, volumul de teorie „Noli me tangere” – Despre legitimitate și autonomie în literatură



ROBERT CINCU

2084 Sfârșitul lumii

Publicat în 2015 la editura Gallimard, cel de-al șaptelea roman al scriitorului algerian Boualem Sansal a devenit repede un remarcabil succes literar. Obținând Marele Premiu al Academiei Franceze, tradus în 25 de țări, catalogat rapid ca fiind un bestseller, nu e de mirare faptul că revista „Lire” a desemnat romanul „2084 Sfârșitul lumii” drept cea mai bună carte a anului 2015.

Romanul, apărut în traducerea românească a lui Doru Mareș la editura Humanitas în 2016, stabilește, încă din titlu, o vizibilă legătură cu textul emblematic al lui George Orwell, „1984”. Ca și în cazul romanului lui Orwell, avem de-a face în „2084 Sfârșitul lumii” cu descrierea cutremurătoare a unei societăți distopice aflată sub o dictatură extrem de agresivă. De altfel, textul debutează cu un „Avertisment” în care trimiterea la Orwell este, de această dată, explicită: „cititorul va avea grijă să nu creadă că povestea care urmează este una adevărată [...] este vorba despre o lucrare de pură ficțiune, lumea lui Bigaye pe care o descriu în paginile de față nu există [...] la fel cum nici lumea aceluia Big Brother, închipuită de maestrul Orwell și atât de frumos povestită în relatarea din «1984», nu exista pe vremea lui, nu există nici în vremea noastră și evident, nu ar avea nici un motiv să existe vreodată, în viitor”.

Avertismentul autorului

E interesant de semnalat aici și felul în care se încheie acest (ironic) „Avertisment” al autorului: „Dormiți, prin urmare, liniștiți, oameni buni, totul este absolut fals, iar restul e sub control”. Așadar, prin mecanisme evident ironice, autorul, încă din avertismentul care prefațează povestea propriu-zisă, își introduce cititorul în tiparele unui discurs manipulator (în sensul psihologiei inverse) ușor recognoscibil, un tip de discurs care, de altfel, va fi minuțios analizat pe parcursul romanului.

Pe scurt, acțiunea se desfășoară în jurul personajului central Ati, un tânăr bolnav de tuberculoză, membru respectabil al societății din care face parte.



Boualem Sansal

2084 Sfârșitul lumii
traducere de
Doru MareșHumanitas
București
2016

După cum am anticipat deja, nu e vorba, însă, de o societate obișnuită, ci de un regim totalitar construit pe baza unor principii religioase. Există (aparent) o singură țară, Abistan, condusă de „trimisul lui Yölah” (divinitatea, mai exact) pe pământ, Abi. Imaginea acestui Abi apare pretutindeni în orașe, întreaga legislație este determinată de cartea sfântă scrisă de el sub inspirație divină, toate activitățile oamenilor sunt organizate în funcție de programul religios destinat adulării lui Abi ș.a.m.d. În mod evident, nu vorbim doar de o separație artificială între adulatul Abi și restul cetățenilor, societatea construită de Boualem Sansal având, de fapt, ierarhii foarte clare: „totalitar cum era, dacă nu cumva tocmai datorită acestui fapt, Sistemul era perfect acceptat, întrucât era inspirat de Yölah, pus la punct de Abi, aplicat de Dreapta Frăție și supravegheat de infailibilul Aparat, în sfârșit revendicat de poporul de credincioși pentru care era o lumină pe calea Realizării finale”. Cu alte cuvinte, în sistemul construit de autor, concepte ca legislația, parlamentul, poliția etc. își găsesc câte un corespondent modificat în cheie totalitar-religioasă, cetățenii ajungând astfel să fie catalogați simplu drept supuși sau credincioși.

Există, într-adevăr, nuanțe interesante pe care sistemul distopic construit de Sansal le propune și, în acest sens, aș aminti mai ales de un grup de indivizi numiți Vei, un fel de spioni invizibili cu puteri telepactice. Ceea ce e interesant la

aceste autorități cu puteri ieșite din comun e faptul că toți cetățenii sunt în mod special înspăimântați de ei, iar presiunea pe care o exercită simpla existență a Veilor este resimțită intens la nivelul populației, cu toate că nimeni nu văzuse vreodată vreunul, aceștia fiind, după cum am spus, invizibili.

Codurile sistemului totalitar

Continuând pe aceeași idee, probabil că detaliul cel mai spectaculos legat de romanul lui Boualem Sansal privește, de fapt, inventarul foarte amplu de metode de manipulare în masă descrise aici. Ștergerea istoriei (de dinainte de Abi), inventarea unui nou limbaj (extrem de simplificat, intenționat inexpresiv), propaganda masivă privind existența și vigența Veilor, prestabilirea tipurilor de raporturi admise între indivizi, precum și delimitarea geografică strictă a acestora sunt doar câteva elemente care par să alimenteze buna funcționare a sistemului totalitar. În ceea ce privește personajul central, Ati, acesta își dezvoltă o neobișnuită (și periculoasă) curiozitate care îl va conduce spre descoperirea unor resorturi „cât mai interne” ale sistemului totalitar din care face parte, iar, pe măsură ce acțiunea avansează, cititorul descoperă (odată cu personajul central) noi aspecte ale distopiei religioase, de la punctele solide ale sistemului până la eventuale puncte slabe, ținute cât mai ascunse de către autorități.

Pentru cititorul extrem de pretențios nu e imposibil ca acest roman să fie catalogat drept unul „de consum”, în condițiile în care avem de-a face, totuși, cu o distopie „ca la carte”. Scenariul este într-o anumită măsură previzibil, în special printr-o raportare la textul lui Orwell, de la care însuși autorul se revendică. Însă, pe lângă nuanța fanatic-religioasă a sistemului construit, trebuie menționat faptul că Boualem Sansal aduce și alte completări inedite în schema mai largă a tehnicilor de manipulare în masă, iar aici poate că unul dintre cele mai interesante aspecte se leagă de descoperirile personajului Ati privind „Abilimba” (limba artificială construită și impusă de Sistem), acesta dezvoltând o „etică a limbajului” pe baza căreia mecanismele sistemului totalitar devin, într-un final, surprinzător de transparente. ■

► Continuând pe aceeași idee, probabil că detaliul cel mai spectaculos legat de romanul lui Boualem Sansal privește, de fapt, inventarul foarte amplu de metode de manipulare în masă descrise aici.



Jocul, farsa și fuga

MARIAN VICTOR BUCIU

Jocul

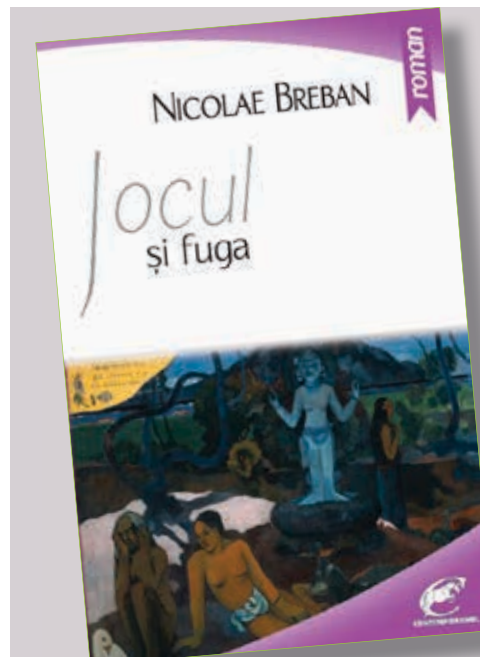
Jocul este pentru Paul, esențialul personaj auctorial, o descoperire și nu o invenție. El se prinde într-un joc suficient sieși, i se supune, din necesitate, dar și din curiozitate hedonistă. Nu după mult timp, constată că a fost deja prins de nevoie și chiar de bună voie: „Începe să-mi placă jocul acesta de-a așteptatul și de-a vânatul”. E, într-o largă înțelegere, pânditor, păzitor în acțiune, cuceritor, prădător. Jocul ajunge apoi cunoscut în mai multe forme de expresie și împlinire.

Curând, Paul descoperă și numește un „joc, cu pretenții sexuale sau romantice, cum se zicea altădată”. În scris, el își impune: „să fac și să joc pe profetul”. Lui Peter îi dezvăluie jocul în sine, care nu mai este în stadiul de descoperire, dar ajunge și la invenție, simulare, *als ob*, perversitate: „Le joc pur și simplu”, declară privind-și „defectele” burgheze, precum lenea, scepticismul, teama de femei.

Locutorul impersonal (narator, autor) îl urmează, recunoscându-i „cinismul său jucat”, „acest joc, puțin cam grotesc”. Dar mai ales se cade reținut că „jocul putea fi singura idee acceptată”. O idee trans-reflexivă, activă, mereu reactivată în romanul acesta intitulat „Jocul și fuga”.

Jocul este implicat, dincolo de acțiune, în scriere și lectură. Cu referire la roman, genul încetinit în desfășurarea sa, după o ilustră constatare. La Breban e o veche, reînnoită înțelegere și practică a romanului, implicit și elementar polemică, în raport cu inadecvarea prin grabă a unor critici și romancieri superficiali, adaptați contextual, nu artistic. Breban găsește ocazia de a repeta cum citim, după cum (se) scrie un roman. Pe un caz al lui Dostoievski: „Primele două sute de pagini sunt plicticoase, poți să le sari”. Dostoievski manifestă „o patimă teribilă a jocului”, se arată mereu nemulțumit, „o scaldă pe femeie, de nu importă ce vârstă, în situațiile și pozițiile cele mai ciudate”, „neverosimile”. Citim un „roman cu capcane”, „înfrorător”, în care un tânăr „nu-și cunoaște destinul”. Cititorule, *de te fabula narratur!* Avertismentul satiricului Horațiu, nume pomenit în acest roman și pentru îndemnul la măsură. Jocul,

► Izolarea
ajunge și ea
un obstacol
în calea
autoizolării.
Romanul s-ar
fi putut intitula
„Izolatul”,
chiar dacă
întotdeauna,
cred, orice
termen titular
rămâne
oarecum
restrictiv.
Izolatul este
individul
conștient
trăind într-un
sistem politic
totalitarist.



Nicolae Breban

Jocul și fuga

Editura
Contemporanul
București
2015
719 p.

femeia, capcanele, destinul apar și aici, în chip de recurențe sau replici.

Spre centrul romanului descoperim întrebarea: „nu este totul un... joc?”. Joc, așadar: semn și referință. Un joc personal, extins într-un cuplaj familiar, nu într-un cuplu familial: „până la întâlnirea cu această femeie Paul se juca pe el însuși”. Un joc de-a transformarea, chiar regresivă, în „gânganie enormă”. Paul nu crede în progres ori schimbare. Dar ajunge supus acesteia, într-o metamorfoză în descensiune, întâmplată anterior și altor personaje din romanele lui Breban.

Personajul acesta central, punctul de fugă și întoarcere în Cerc ajunge să fie admirat ca „om-spectacol”. Doar Virgil se mai autoadmira, prin ideile sau lecturile sale. Paul se distanțează de teatralitatea la care se supune. Odată ce conștiința ludică tocmai i se formează, își exhibă auto-ironic „teatrul meu de puțoi”, „Tot teatrul acesta continuu, minunatul, inspiratul meu cinism, pozat și real totodată...”.

„Totul este un joc”, iată refrenul romanului. Iar jocul include totul, la propriu, ca atare, desigur, și batjocorirea: „jocul acesta... murdar”, „manipularea conștiințelor”, spune Paul, care se declară contra politicii bazată pe masele umane. Elitist fiind, el vrea să recunoască doar indivizi, cel mult grupuri.

Deși Paul vede în Peter nu un prieten, ci un martor, un complice, cum citim abia în partea a doua a romanului, Peter, care nu vrea să renunțe la prietenie

din orgoliu, crede în prietenia ca o „încercare de forțe”, și tocmai din prietenie „absolută” îi face pe plac lui Paul, acceptă cariera politică sub comunismul stalinist. Astfel, condus de „biata lui voiață bolnavă”, intră în „jocul lor”, unul cu „măști apărătoare”. „Masca, adevărata mască, spunea el, este firea însăși a cuiva...”. Peter este acela care crede că Paul, până la urmă, s-a „schimbat la față”, deși „joacă teatru ca de obicei”.

Și trimisul Securității, Stamatopol, „se și juca, ca un actor”. El, „pitorescul personaj” (cum îl numește locutorul impersonal), face „un fel de spectacol al propriei persoane”, asemenea lui Paul în stadiul de până la recunoașterea femeii salvatoare, instrumentată chiar de el la modul ludic.

Farsa

Farsa este acțiunea, concretizarea ideii de joc, a singurei ideii acceptate, crezută acceptabilă. Iar Paul este farsorul fățiș. Întâi, el își exercită farsa asupra colegului de studenție, Peter, primul care îi dovedește supunere, așa-zisă nobilă supunere, într-o imposibilă prietenie, exprimată prin alianță sau complicitate. Cei doi sunt potriviți oameni ai farsei, la prima vedere unul ca agent, iar celălalt ca pacient, în fapt rolurile se amestecă, se „încercuiesc”. Diferența este una de abilitate, dar și de debilitate, dincolo de corespondența reală și necesară unui astfel de cuplaj abstract, mental, ideatic. Paul



singur își dezvăluie „farsa pe care i-o făceam prostălăului, naivului, fermecătorului Peter”. Este, mai spune el, o farsă politică, într-un anumit context politic, comunismul sovietic stalinist. Cercul farsei exclude uzualul binom stăpân-slugă: „eu îi eram sfetnic, mentor și urmaș”.

Peter va face carieră cu „tovarășii”, întrucât farsa este acțiunea dominantă a momentului istoric și politic. Unul în care „mulți dintre activiști mai mult se prefăceau, fiindcă le convenea. Le convenea, oare?”. Farsa este motivată chiar de ambiguitate: nu este expresia voinței, ci a nevoii.

Pare o farsă totul, spune Paul, așa cum spusese că totul este un joc. Farsa este generată de un așa-zis „amor intelectual”. Paul, vanitos, notează în jurnalul său inventat (pentru că totul este invenție în acest mod existențial de a gândi și a fi) că face o farsă „de geniu”, infiltrându-l pe Peter la comuniști. Farsa este distructivă și chiar autodistructivă: „să ne continuăm farsele”, „să ne ratăm”, perorează farsorul, care știe că este benefic a înșela înșelătorul. El, farsorul esențial, caută „o esență a farsei”. Umilința primită, masca, vinovăția, îi sunt componentele. Masca, spune farsorul esențial, este „autenticitatea mea”, atunci când respinge acuzația implicită că ceea ce face prin joc și farsă nu ar fi deliberat: „nu, nu sunt nebun”. Și nu-l vor crede, nu-l vor înțelege. Farsorul face elogiul mimetismului: „ce minuni face imitația”, alienarea (hiper)lucidă, într-un fel de poetică teatrală, înscenată. Substituie schimbarea, de sine, de tot, prin farsa transformare, în fond recuperatoare, creatoare, critică. Deopotrivă auto-creatoare și autocritică. Farsorul nu este agentul necesar, dacă nu este totodată și pacientul potrivit. Metoda adecvată este auto-deriziunea, forma de autoumilitare în istoria desacralizată: „farsa supremă: farsa de a râde de el însuși!”. Vocația adâncă a personajului este identificată în termenul francezesc *farfelue*, bizarerie, extravagantă, simili-nebunie. El este un tânjitor forsoman: „dorul de farse nu-l părăsise” pe Paul. Farsa îl urmărește și îl urmează de la început și până la sfârșit.

Fuga

Fuga, al doilea termen titular al acestui roman, este explicată undeva, spre centrul epic, drept un „bun instinct”. Fuga, temă articulată pe parcurs, cu evidentă întârziere, posterioară unor acumulări de fapte și întâlniri umane, nu este rușinoasă, dar devine sănătoasă, se

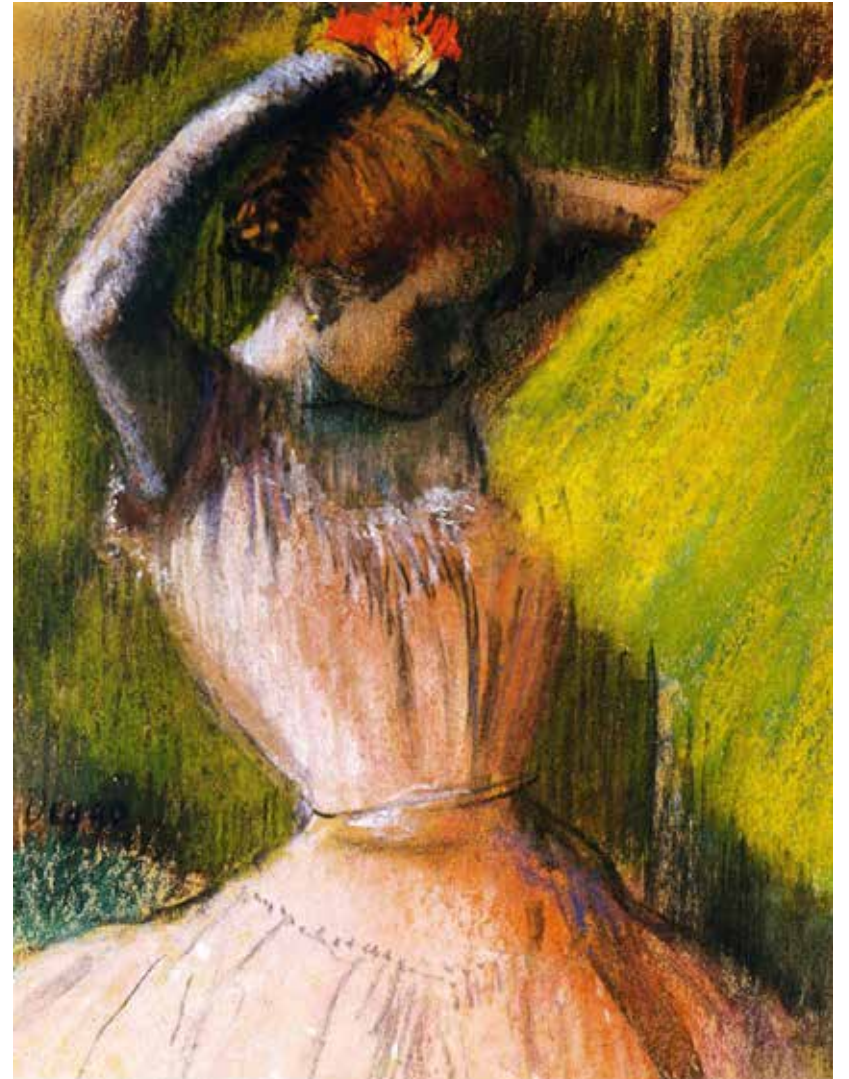
poate gândi la suprafață. Este vorba de fuga înnobilită, care știe „cum să fugi onorabil”. Retragere, refugiu, rezistență, împotrivire, într-un timp în totul captiv. Peter îi cere lui Paul să nu fugă, să nu trădeze.

Fuga ajunge temă dominantă în ultimele câteva zeci de pagini ale romanului „Jocul și fuga”, când începe să fie anunțată „fuga lui (Paul) definitivă”. Nu simplă, nu ușoară, și ea o încercare, tot o înscriere, ontic-retorică, în cerc. Paul se străduiește „să fugă, să evadeze”. Mental e mai sigur decât în fapt.

Ceea ce află el este doar „libertatea mea”, la cei numiți nebuni, și de ea vrea să fugă, să ajungă, prin propria voință, nu prin silința indusă ori produsă de regimul politic represiv, izolat, retras, „schimnic”. Recurge la o nevoință, dar din voință, el, cel care își mărturisește frica veche de o viață față de „imperiul plictiseli”. Știe că are nevoie de curajul de a fi singur. Fără a nu continua să fie atras de alții, de cei care refuză înțelepciunea, înțelegerea, de cei cu „o mai înceată fugă după adevăr, după lege, după descoperiri faste sau nu ale omenirii”.

Autoizolarea este concomitentă cu izolarea sa: „sunt văzut și numit astfel: un țâcnit (sic!), un dus cu pluta, un exaltat periculos altora, un pierde-vară al creierului”. Izolarea ajunge și ea un obstacol în calea autoizolării. Romanul s-ar fi putut intitula „Izolatul”, chiar dacă întotdeauna, cred, orice termen titular rămâne oarecum restrictiv. Izolatul este individul conștient trăind într-un sistem politic totalitarist. Refugiul (temă prezentă și la realistul-eticist Augustin Buzura, în „Refugii”, roman apărut în chiar regimul referențial scrierii) este o grea victorie. Paul, citim până la urmă, „reuși să fugă”, din spital, din Cerc, „își schimbă în vreo două rânduri identitatea”, se crede și că nu se mai află în țară. Se ascunde fizic, se arată numai „prin misive și gânduri”. Fuge, nu din orgoliu sau vanitate, fuge „din umilință”, din supunerea puternică față de propria sa voință. Acea a fidelității sinelui. Descoperim și un elogiul motivat al fugii: „splendida fugă de un ceas din necesitățile reale și inventate”. Esența fugii, așadar, este chiar libertatea.

În scrisorile pretinsei, de către autoritățile regimului, minore Liliana Caragiani, trimise mătușii ei, fuga nu este ocolită. Paul, omul care fuge, este „un vagabond plin de idei și de cultură”. Planul ajuns la punctul final se referă la fuga din țară, în (altă) lume. ■



Edgar Degas, Balerină aranjându-și părul



Edgar Degas, Dansatoare



Dan Hăulică

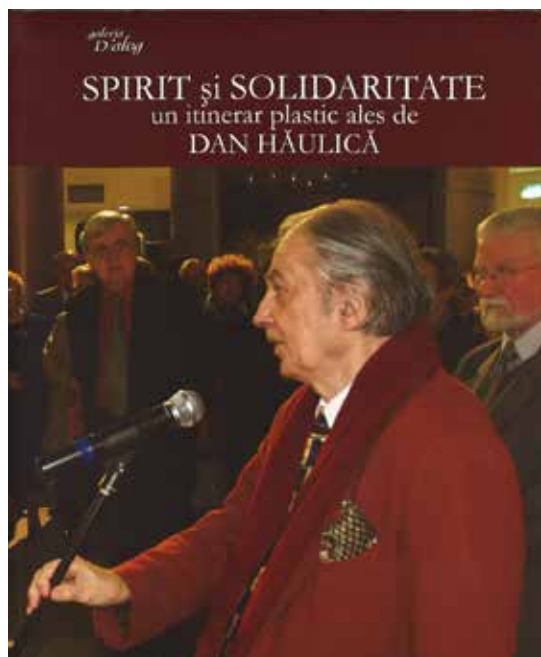
Spirit generos și strălucit

ION BRAD

Acesta este titlul unui splendid album, realizat de Galeria „Dialog” de la Primăria Sectorului 2 al Capitalei. Și, cum era firesc, curatorul expoziției, Ruxandra Garofeanu, ne limpezește sensul și rostul acestui efort editorial și tipografic neobișnuit: „«Spirit și solidaritate, un itinerar plastic ales de Dan Hăulică», alcătuiind o secțiune fundamentală în istoria artelor plastice românești, dorește să (re)pună în valoare un grup semnificativ de creatori, artiști plastici remarcabili la timp de critica de specialitate, dar mai puțin cunoscuți publicului actual, tinerilor, și prea puțin reprezentați în muzeele din țară.

Elementul dominant al acestui proiect îl constituie experiența de o viață a criticului de artă, Dan Hăulică, eminentă personalitate a culturii române contemporane, președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă și ambasador al României la UNESCO. În traseul său, domnul Hăulică, care s-a dovedit capabil a-și pune în valoare, optim, însușirile de umanist devotat comunității sale, a selectat și susținut o serie de creatori înzestrați, pictori, sculptori, graficieni remarcabili, ce și-au păstrat viziunea artistică nealterată de schimbările regimului politic, în lunga bătălie pentru autonomia esteticului. El și-a dorit, la împlinirea vârstei de 80 de ani (2012), organizarea unei ample expoziții cu lucrările a circa 70 de artiști, a căror activitate a fost îndeaproape urmărită și încurajată de el însuși, stimulându-le perpetuu performanța, spiritul de amplitudine, autodepășirea continuă, transformând grupul într-o adevărată falangă cu care România s-a prezentat și la marile confruntări internaționale. Nume precum Horia Bernea, Ion Alin Gheorghiu, Geta Brătescu, George Apostu, Ion Nicodim, Aurel Cojan, Wanda Sachelarie-Vladimirescu, Vasile Gorduz, Marin Gherasim, Ovidiu Maitec, Georgeta Năpăruș, Ion Pacea, Constantin Flondor, Mircea Spătaru, Neculai Păduraru, Silvia Radu, Ilie Boca, Sultana Maitec, Constantin Blendea și multe altele sunt puțin vehiculate; artiști dați uitării în detrimentul educației culturale, din ce în ce mai precară. Muzele nu mai fac față acestor imperioase cerințe ale momentului, galeriile Uniunii Artiștilor

► Cred că nu se putea face un gest mai emoționant ca acesta, acum, la doi ani de când spiritul generos și strălucit al lui Dan Hăulică ne-a lăsat doar cu amintirea prezenței sale.



Plastici au dispărut în majoritate și lucrările celor amintiți mai sus riscă să se piardă definitiv în depozite improprie, în loc să fie scoase la lumină, din când în când, pentru o nouă confruntare publică, pentru o recitare a mesajului operei lor și a reflecta, cu alți ochi, asupra locului meritat în contextul artelor plastice românești.

Ne-am propus să oferim publicului o experiență marcantă prin amploarea și temeinicia manifestării noastre, o expoziție de anvergură, adunând laolaltă peste 75 de lucrări de înaltă valoare artistică, în deplină consonanță cu selecția sugerată, dar nepusă în practică, de regretatul Dan Hăulică, al cărui gust pentru perfecțiune, pentru fatidicele metafore ale absolutului nu poate fi negat nici de cei care nu l-au agreat. Fîn interpret al

sincretismelor, deslușitor de adâncime al devenirilor, al curgerilor și înțelegerii filiațiilor, conceptul său artistic, concretizat prin pictura, sculptura, grafica, ce vor alcătui expoziția constituie un patrimoniu de care va profita, sperăm, posteritatea, cu gratitudinea cuvenită pentru un legat de o asemenea pondere.

Expoziția și catalogul, realizate cu această ocazie de Galeria „Dialog”, în colaborare cu Academia Română, Fundația Catena pentru Artă, Centrul Cultural „Mihai Eminescu” al Primăriei Sectorului 2, Fundația Culturală ArtSociety și alte persoane extrem de generoase, vor deveni repere în domeniul artei contemporane, contribuind la promovarea creatorilor plastici români.”

Cred că nu se putea face un gest mai emoționant ca acesta, acum la doi ani de când spiritul generos și strălucit al lui Dan Hăulică ne-a lăsat doar cu amintirea prezenței sale, timp de o jumătate de secol, în momentele cele mai importante ale dezvoltării și orientării artelor plastice din România.

O iconografie bogată ni-l înfățișează în toate ipostazele în care organiza și inaugura aceste expoziții, cuprinse în album, și enorm de multe altele. O mare varietate de nume, de stiluri, de genuri artistice. Cred că nu lipsește nimic din ceea ce poate contura aria largă a valorilor românești din trecut și din prezent.

Mă emoționez văzându-l lângă fiecare dintre aceste zeci de artiste și artiști, de la veterani la cei mai tineri, însoțit adeseori de adorata lui soție Cristina, muza și îngerul lui păzitor. N-am spațiu să reproduc textele cu care el însoțea tablourile sau sculpturile respective. Totuși, să poposim la câteva. Iată-l vorbind despre o expoziție a Olgăi Morărescu-Mărginean:

„Arta s-a simțit, nu o dată, familiar atrasă de lumea păsărilor, a le înțelege graiul a fost, în felurile tradiții legendare, semn de tainică putere. Pe urmele biblicului rege Salomon, de neîntrecută înțelepciune, o astfel de virtute venea să încunune, prin prodigiul ei, isprăvi aflate în orizontul mitului [...] Zbaterile de aripi care ne pot încrucișa astăzi privirile rostesc, dincolo de ciripitul benign, un recurs la expresie; pasărea semnează, în propunerile pe care le face artista, zborul ei vrea să vânture ideal și semințe pentru un timp viitor [...] Olga Morărescu-Mărginean s-a încredințat vidului extrem-oriental, gândind la un ciclu de desene în tuș ca un Omega pentru Hai-Ku...” ■





Premieră la Operă cu „Bărbierul din Sevilla”

COSTIN POPA

A fost, de fapt, prima montare nouă a stagiunii 2016-2017. „Văduva veselă”, anterior prezentată, conta drept producție a Operei Naționale Române Iași, la care compania bucureșteană a avut rolul de partener. Cum și de ce s-a ales chiar „Bărbierul” rossinian, în condițiile în care exista spectacolul de repertoriu care nu deranja (alte titluri cu regii prăfuite sunt susceptibile de a avea viziuni noi), contează mai puțin. E drept că data de peste 60 de ani (George Teodorescu), dar mai suferise adaptări și funcționa. Bine este însă că noul management a pornit curajos pe drumul refrișărilor producțiilor antice. Pe de altă parte, ținând cont că „Bărbierul din Sevilla” a aniversat în acest an două secole de existență, inițiativa apare potrivită și festivă.

Cred că în alegerea echipei regizorale a cântărit relația profesională pe care Beatrice Rancea o avea cu autorul total al producției din 2013 de la Iași, italianul Matteo Mazzoni. Pe undeva era și comod, timpul pentru structurarea noii stagiuni este deosebit de scurt, căutarea realizatorilor, complicată. Așadar, Matteo Mazzoni s-a aflat la a doua viziune românească pentru opusul-reper al „lebedei de la Pesaro”. De regulă, în asemenea situații, problema este repetabilitatea.

Am regăsit sugestii preluate din montarea ieșeană. Notez câteva: întâia parte a primului act a fost propusă în cheie de epocă (costumele o probează), urmată de transpunere contemporană, apoi excesul de gaguri care a împovărat regia (deranjante au fost la București bălbâielile lui Almaviva în haina lui Don Alonso sau dialogurile cu... dirijorul), pleonasmul (ca pilde, includ aici și mișcările ritmate sugerate de muzică, dar și apariția unor figuranți în timpul cavatinei lui Figaro, explicând textul „colla donnetta... col cavaliere”). Plus alte detalii: garda sevillană alcătuită din moderne trupe de șoc, strigătul (urletul) lui Bartolo „Gool!” la urmărirea unui meci de fotbal pe o plasmă, însoțirea Bertei de un soi de asistenți pe timpul ariei, costumul identic cu cel de la Iași al aceleiași Berta etc. Originalitatea este un deziderat greu de atins. Au existat și inspirații ponneliene (Jean-Pierre Ponnelle, „Cenușăreasa”, Scala), zeffirelliene („Boema”, Metropolitan) sau milleriene (Jonathan Miller, „Don



Pasquale”, Scala). Mă refer la casa lui Don Bartolo, prezentată drept o clădire pe trei nivele, secționată vertical, cu diversitate de încăperi, care permit schimbări de planuri. Privind din acest unghi, se poate spune că ideea scenografică (tot Matteo Mazzoni) nu a fost o noutate. Ceea ce a impresionat pozitiv a fost însă lucrul lui Mazzoni cu actorii-cântăreți, rezultat într-o mișcare continuă, variată, dinamică, într-o teatralitate minuțioasă, care pune problema întreținerii atente în viitor a spectacolului, importantă misiune ce revine asistentelor de regie Cristina Cotescu și Irina Furdui. Autor și al lighting design-ului, susținut de semnatarii conceptului video Fabio Massimo Iaquone și Luca Attilii, Matteo Mazzoni s-a arătat un creator inventiv și ingenios al plasticii de imagine, cu proiecții abstracte, alternând cu cadre concret materializate. Efectele de lumini, culorile frumoase au sedus. Deși complicat prin abundența, aglomerarea de atitudini și planuri, „Bărbierul din Sevilla” bucureștean este un spectacol vivace, plăcut la vedere și, sper, durabil în timp.

Distribuția premierei...

... a cuprins în roluri principale trei italieni și un georgian, pe lângă români. Invitații nu erau mari staruri internaționale, dar publicul nostru pasionat îi cunoștea, mai mult sau mai puțin, de pe Internet. Cred că a fost bine să fie ascultați „pe viu”, evaluați concret în sală, comparați cu artiștii noștri din

celelalte distribuții. Există printre fanii de operă tendința de a exagera valoarea multor nume citite doar pe afișele europene.

Experimentat și bun stăpân al rolului titular, baritonul Iordache Basalic a stăpânit prin glasul său cu irizații tenorale partitura rossiniană, de la agilitățile indispensabile la acutele prelungi. Tenorul italian Alessandro Luciano (Almaviva) a cântat cu naturalețe și linie vocală elegantă în cantilene (cavatina, serenada), cu poezie (superb „Al Prado vidi un fior di bellezza”), cu acute ferme, ușoare și sigure. Mi-aș fi dorit o acuratețe mai mare în pasajele de coloratură și o vocalizare mai intensă, în sensul expunerii autoritare a discursului. Glasul nu este însă foarte mare. Personajul Rosina a revenit mezzosopranei italiene Marina Comparato, a cărei porțiune centrală a registrului vocii s-a remarcat prin mobilitatea de abordare a desenelor melodice, fără ca timbralitatea să fie foarte rotundă. În plus, acutele aspre au frizat, pe alocuri, stridența. Tot din Peninsula a venit și basul Roberto Abbondanza, cu glas bine pozat, pătrunzător, sonor, ce a restituit cu știință specificul de „basso buffo caricato” al personajului său, Dr. Bartolo. Georgianul Ramaz Chikviladze a fost un Don Basilio cu voce masivă și acute somptuoase, tunătoare („Buona sera” din ultimul act a cutremurat sala), însă nu foarte orientat prin frazare către tipologia rossiniană de „basso buffo nobile”. Ca Berta cea sexy a apărut soprana ieșeană Ana Donose, iar în dublu rol, Fiorello și Sergentul, a fost distribuit baritonul bucureștean Ionuț Gavrilă, mai puțin sonor.

► Marele câștig al seriei a fost prestația orchestrei aflată sub bagheta lui Marcello Mottadelli.

Marele câștig al seriei a fost prestația orchestrei aflată sub bagheta lui Marcello Mottadelli. S-a cântat elegant, diafan, nuanțat și expresiv în compartimentul cordelor, cu crescendo-uri bine dozate de la abordări rafinate până la desfășurări ample, echilibrat între partide, fără excese și cu puritate sonoră tipic rossiniană. Doar cornii au fost mai tot timpul în... căutări și tot și-au dat în petic în secvența ieșirii „muzicienilor” care l-au „acompaniat” pe Almaviva în cavatină. Cu Mottadelli, verva melodică a fost prezentă la tot pasul. Corecta urmărire a soliștilor și omogenizarea difecilor ansambluri s-au împlinit cu bune rezultate. Conceptual și preparativ, instrumentiștii Operei Naționale se pot considera într-un moment bun al evoluției lor. Binemeritată a fost invitarea lor pe scenă, „in corpore”, la aplauze. Corul pregătit de Stelian Olariu și Daniel Jinga s-a pliat în mod corespunzător întregului. ■

IN CORPORE SANO



Nick Kyrgios



Nick Kyrgios



Zidane vs. Materazzi

Furiile

MĂDĂLINA FIRĂNESCU

Când puterile te părăsesc în timpul unei competiții sportive, slăbește adesea și autocontrolul, emoțiile astfel eliberate strivind orice urmă de civilitate și fair-play. Nu sunt deloc puțini cei care, din vârful ierarhiilor mondiale chiar, au căzut pradă Eriniilor, plătind cu bucăți din reputație (plus amenzi usturătoare) păcatul orgoliului, temperamentului sau șchioapei educației. În cele mai multe cazuri, vina se căiește și caută să se îndrepte, deși sunt destui și cei care și transformă izbucnirile într-o marcă personală, o amprentă a personalității dublate de o incontestabilă valoare. Să ne amintim doar de celebrul „Nasty”, rămas în memoria și inima publicului nu doar prin evoluțiile sclipitoare de la fileu, ci și printr-un comportament turbulent, care i-ar fi atras inclusiv boicotul colegilor, după cum povestește azi septuplul campion de Mare Șlem John Newcombe. „Mă gândesc la perioada 1972-1973, atunci când Năstase avea o perioadă foarte bună și se purta atât de urât, încât toată lumea în vestiar îl marginaliza, asta timp de un an! Nimeni nu mai vorbea cu el, așa că a fost obligat să își schimbe atitudinea”, a relatat australianul pentru „Fairfax media”. Firește, năvășul Nasty nu-și amintește așa ceva, susținând glumeț că el n-avea treabă cu vestiarele băieților, ci cu cele... feminine. În plus, crede românul, Newcombe i-a păstrat ranchiună pentru faptul că n-a izbutit să-l învingă vreodată. Ceea ce sună plauzibil, deși porecla cu care a rămas Năstase spune altceva...

Poate că la mijloc e vorba de o amnezie consecutivă episoadelor pătimase, la fel ca-n cazul profesorului Malik Solanka, personajul lui Salman Rushdie marcat de accese de furie imposibil de stăpânit: „O mânie surdă, întreruptă, continua să se infiltreze și să-l sape în adânc, amenințând să izbucnească fără preaviz, ca erupția unui vulcan”. Sau poate, odată cu scurgerea timpului, devii mai indulgent cu păcatele tinereții. Cert este că tipul impulsiv este tot mai des întâlnit în sportul alb. Pe urmele rebelului Nasty calcă apăsător talentatul australian Nick Kyrgios (locul 13 ATP), recent suspendat din circuit până în ianuarie 2017 și amendat cu circa 40.000 de dolari, pentru că, la turneul de Masters Series de la Shanghai, în timpul meciului pierdut cu germanul Mischa Zverev, a servit dinadins încet, apoi n-a așteptat ca adversarul să returneze, ci i-a cerut arbitrilor să pună capăt jocului, fiindcă vrea să plece acasă. Admonestat de un spectator, Kyrgios l-a înjurat

și i-a strigat: „Vrei să joci tu? Stai jos, taci și uită-te!” La final, huiduit de toată arena, a pus incidentul pe seama oboselii. Iar ca să-și reducă pedeapsa, a acceptat să fie consiliat de un psiholog sportiv agreat de ATP.

Problema e că Nick Kyrgios, care a câștigat trei turnee în acest an, nu este la prima abateră. În 2015 a fost amendat tot la Shanghai, după ce s-a plâns că turneul este un „cerc”. De asemenea, a fost suspendat 28 de zile fiindcă, la un meci cu Stanislav Wawrinka, i-a strigat elvețianului că iubita l-a înșelat cu un alt tenisman australian – Thanasi Kokkinakis. Prin urmare, mai mult decât epuizarea fizică și nervoasă, la baza ieșirilor lui stă o lipsă de educație incompatibilă cu statutul de mare campion, deși cehul Jan Kodes, câștigător la Roland Garros și Wimbledon, îi găsește o scuză în vârsta fragedă: „Uitați-vă la Ilie Năstase, la Connors sau la McEnroe atunci când aveau 20 de ani. Toți se purtau urât pe teren. Presa ar vrea ca Nick Kyrgios să se comporte de parcă ar avea 28 de ani, însă are numai 20”. Și nu-i deloc întâmplător că, din acea enumerare, tocmai Jimmy Connors s-a oferit să-l antreneze (și cizeleze) pe năbădăiosul australian. „Vrei să fii cel mai bun, vino să mă vezi. Te voi învăța să joci, să te distrezi și să câștigi! Este alegerea ta sau poți rămâne mediocru”, i-a scris Connors lui Kyrgios.

Manifestările nesportive nu sunt însă nici pe departe monopolul tenisului. De curând, pilotul Sebastian Vettel (Ferrari) a fentat la limită o suspendare, cerându-și public scuze pentru limbajul licențios folosit pe finalul cursei din Marele Premiu de F1 al Mexicului când Max Verstappen (Red Bull) a „scurtcircuitat” un viraj și a refuzat apoi să-i cedeze locul. Mai puțin norocos, baschetbalistul echipei Chicago Bulls, Dwyane Wade, a fost amendat de NBA fiindcă, la meciul cu Boston Celtics, a mimat tăierea gâtului, cu trimitere la adversarii care au pierdut. În fotbal, lucrurile stau și mai rău, indiferent că vorbim de staruri de primă mână. De la capul în piept aplicat de Zinedine Zidane lui Marco Materazzi, în finala Cupei Mondiale din 2006, ca replică la o insultă, am ajuns să-l vedem acum pe Lionel Messi (FC Barcelona) strigând „idiotule” și apoi „prostule” către un adversar de la Manchester City urmărit până-n vestiar. Și Cristiano Ronaldo și-a dat în petic în partida Real Madrid-Legia Varșovia, din Champions League, călcând un adversar căzut la pământ, cum în alte dăți a lovit cu pumnul, cu cotul, cu piciorul etc. Iar la noi, meciul Viitorul – Voluntari (2-1) s-a încheiat cu un scandal, arbitrul Istvan Kovacs notând în raport că jucătorul Maftei i-a strigat repetat „șmecherule, hoțule, răsule, penibilule, borătule”, după care l-a înjurat „de morți”. Vorba lui Mark Twain (în „Wilson Zevze-cul”): „Când ești furios, numără până la patru; când ești foarte furios, înjură”. ■

► Poate că la mijloc e vorba de o amnezie consecutivă episoadelor pătimase, la fel ca-n cazul profesorului Malik Solanka, personajul lui Salman Rushdie marcat de accese de furie imposibil de stăpânit.

Cum se clădesc muzeele

VIRGIL ȘTEFAN NIȚULESCU

Muzeul Național Brukenthal aniversază, în 2017, două secole de când a fost deschis ca prim muzeu public pe teritoriul de azi al României, ca urmare a donației făcute de baronul Samuel von Brukenthal. Au mai existat niște „muzee” înființate pe lângă colegii universitare, chiar mai timpurii, la Odorheiu Secuiesc (1772), Aiud (1796) și Hunedoara, dar primul muzeu public rămâne cel sibian. 17 ani mai târziu, la 4 februarie 1834, de partea cealaltă a Carpaților, un grup de membri ai Societății de Medici și Naturaliști din Iași, în frunte cu Iacob Cihac, Gheorghe Asachi, Mihail Zotta, Constantin Sturdza și Costache Negri înființează Muzeul de Istorie Naturală din Iași. După doar alte nouă luni, la 3 noiembrie 1834, Prințul Alexandru Ghica, aflat pe tronul Țării Românești, i-a dat satisfacție fratelui său, marele ban Mihalache Ghica, înființând, la cererea sa, prin ordin princiar, Muzeul Național, devenit, mai târziu, Muzeul Național de Istorie Naturală și Antichități. Așezat la Școala Națională de la Sfântul Sava, în acest muzeu bucureștean au fost primite, în 1838, odoarele descoperite la Pietroasa. Un an mai devreme, apăruse și primul periodic dedicat muzeografiei de pe teritoriul românesc: „Muzeul Național” – care a avut, din păcate, o existență efemeră.

Desigur, muzeele noastre publice nu se puteau compara cu cele din Paris, Londra sau Madrid, dar ideea necesității înființării unor asemenea așezăminte, în niște teritorii care nici măcar nu erau independente, mi se pare a dovedi faptul că intelectualitatea din Principatele Române era la curent cu mersul ideilor în lumea occidentală. În vreme ce, în Transilvania au continuat să apară muzee de inspirație maghiară, în România de după Unirea din 1859 – 1862 (când România a ajuns să aibă, în sfârșit, un singur Guvern, la București), Principele Alexandru Ioan I și politicienii din jurul lui erau interesați să întărească, și cu sprijinul instituțiilor culturale, identitatea națională. La 23 noiembrie 1864, Muzeul de Istorie Naturală a fost despărțit de cel de Antichități, ambele păstrându-și titlatura de muzee naționale. În deceniile care au urmat, după recunoașterea României ca stat în 1866 și, apoi, după proclamarea Independenței sale la 10 mai 1877, numărul muzeelor a început să crească și tipologia lor să se diversifice. Se putea vorbi despre o

adevărată concurență cu muzeele aflate sub ocupație maghiară și austriacă, unde, cam în aceeași perioadă, apar muzeele locale din principalele orașe ale provinciilor ocupate. La Cluj, de exemplu, Muzeul Ardelean, promovat de numeroși intelectuali maghiari, în frunte cu Mikó Imre, se înființează la 19 iulie 1859. Două decenii mai târziu, la 15 septembrie 1879, la Sfântu Gheorghe, prin străduința lui Cserey Ianoș și Vasadi Nagy, apare Muzeul Național Secuiesc.

Desigur, Marea Unire a dus la apariția a numeroase fricțiuni politice, dar, în general, bunurile culturale din muzeele transilvane au rămas pe loc. Însă, încă înainte de acest moment, s-a afirmat o nouă generație de muzeografi, cercetători și muzeologi care a reușit, la începutul secolului trecut, să înalțe marile muzee naționale. Cei mai marcanți dintre ei – Grigore Antipa și Alexandru Tzigara-Samurcaș – sunt și cei care au reușit să devină cunoscuți pe plan internațional, după ce au trudit pentru ridicarea unor muzee reprezentative la București: Muzeul Național de Istorie Naturală și Muzeul de Artă Națională (numit, acum, Muzeul Național al Țăranului Român). Mai mult decât atât, fiecare dintre ei a fost, cu adevărat, un teoretician al muzeelor, adică, un muzeolog (termenul nu era utilizat, încă, în acea vreme). Iată ce spunea, de exemplu, Grigore Antipa în 1923: „Ceea ce ne lipsește, tocmai, este acest plan sistematic de activitate culturală, care să ne indice ce avem de făcut, adică să formeze bazele unei politici consecutive a statului în chestiunea muzeelor. Ne lipsește ideea dominantă, care să ne conducă în organizarea generală a muzeelor, și precizarea mijloacelor de procedare în aplicarea acestei idei”. Lor li s-au adăugat, în deceniile următoare, alți creatori de muzee, de data asta, în aer liber: Romulus Vuia (care a înființat Muzeul Etnografic în Aer Liber de la Cluj) și Dimitrie Gusti (inventatorul Muzeului Satului Românesc de la București).

Așa după cum se știe, când era prim-ministru, Nicolae Iorga s-a îngrijit să dea țării o lege a muzeelor. La doar 18 luni de la promulgare, Emanoil Bucuța vorbea, deja, despre nevoia unei reorganizări a muzeelor: „La unele Muzee sunt mai multe obiecte în depozite decât în sălile de expoziție; și dacă anumite obiecte nu se pot expune, nu e momentul acum să fie mutate. Întreaga chestie se va putea pune la o totală reorganizare a Muzeelor”. Numai că această reorganizare nu a mai fost posibilă decât după război, iar atunci a fost însoțită de o puternică ideologizare a sistemului muzeal



Samuel von Brukenthal



Marele Ban Mihalache Ghica

► Chiar dacă am pornit, ca națiune, mai greu constituirea și, mai ales, construirea de muzee, ne-am aflat, adeseori, pe punctul de a realiza ceva important și impresionant.

căreia i s-a schimbat sensul, începând din 1964, ajungând până la paroxismul dictaturii și la totala sărăcie a muzeelor, din 1989.

Chiar dacă am pornit, ca națiune, mai greu constituirea și, mai ales, construirea de muzee, ne-am aflat, adeseori, pe punctul de a realiza ceva important și impresionant. Istoria ne-a fost, de multe ori, potrivnică și a vrut să ne întoarcem la punctul de pornire, să o luăm de la capăt. După ce prima generație de manageri de muzee, afirmată la începutul deceniului 10 al secolului trecut, s-a retras la pensie treptat până prin 2010, ne aflăm clar în fața unor noi provocări. Acum, ni se propune o strategie pentru a le face față. Vom vorbi, foarte curând, despre asta. Deocamdată, ar fi cazul să ne aducem aminte de baronul von Brukenthal, de Iacob Cihac și Gheorghe Asache, de banul Mihalache Ghica, de Antipa, de Tzigara-Samurcaș și Gusti, de George Oprescu și Romulus Vuia, iar mai de curând, de Iulian Antonescu și Radu Florescu. Au fost cu toții, în diferite epoci, „părinți fondatori”. Și vom încerca să analizăm dacă strategia propusă de actualul Minister al Culturii ține seama sau nu de moștenirea pe care ne-au lăsat-o acești minunați înaintași. ■



Ivo van Hove – „Regi ai Războiului”

ROXANA PAVNOTESCU

Între 3 și 6 noiembrie, Ivo van Hove a revenit pe scenele BAM-ului (Brooklyn Academy of Music), cu o producție a companiei sale de teatru Toneelgroep Amsterdam. „Kings of War” dislocă opera de inspirație din barierele ei spațiale și temporale potențându-i universalitatea și sensurile adânci ce caracterizează orice creație shakespeariană. Regizorul concentrează câteva drame istorice din timpul războaielor – războiul de 100 de ani și războiul celor Două Roze – într-o construcție unitară cu o structură ciclică reliefată pe idei și leit-motive: Henry al V-lea, Henry al VI-lea și Richard al III-lea.

„Kings of War” s-a jucat la New York doar cu câteva zile înaintea alegerilor prezidențiale, parcă anume pentru a avertiza lumea în legătură cu farsele abominabile ale istoriei. Ascensiunea la putere este prezentată ca un fenomen pustiitor, o apocalipsă căruia nimic nu-i poate sta în cale. Că e monarhie, dictatură militară sau democrație, liderul unei națiuni se instituie ca o emanație a unei conștiințe bolnave ce domină și reprezintă lumea într-un anumit context istoric.

Ivo van Hove propune o arhitectură virtuală – spațiul este extins sau multiplicat de prezența unor camere video care aduc pe un ecran – dintr-o altă perspectivă – momente ce se desfășoară pe scenă. Imaginile în direct alternează cu schițarea unor evenimente de culise ce vizează jocul de background pentru legitimarea sau uzurparea puterii. Între ele, câteva cadre fixe revin obsesiv și observă emblemele puterii: coroana, imaginea regelui pe catafalc. Camera purtată de un operator se mișcă printre actori ca martor și rezoner al istoriei. Ea pune actorul în instanțe ubicue când ne vorbește de pe ecran în timp ce se mișcă pe scenă. Gestul ritualic al încoronării este surprins aproape de fiecare dată din profil, covorul roșu este desfășurat uneori chiar de regele nerăbdător, de exemplu, de Richard al III-lea. Tromboanele sună – dintr-o lojă situată pe scenă – un imn funebru ce sugerează prerogativele schimbării. Actul încoronării nu este niciodată finalizat. Coroana plutește incert deasupra capului regelui fără, însă, să se așeze (sugerând efemeritatea puterii). Ecranul întoarce chipul regelui ce exprimă diferite aspecte ale puterii: Henric V – forță și responsabilitate, interesele



națiunii în fața celor personale; Henric VI – îndoială și neputință; Richard III – paranoia puterii, egocentrismul. Elementele de culise prinse în obiectivul camerei sugerează Turnul Londrei – un abator-morgă unde sunt asasinați pe rând frați, prinți, regi – transfigurat într-un hol îngust și alb de spital cu un pat pe care victima cu chipul emaciat stă atârnată de o transfuzie.

Muzica aparține lui Eric Sleichim și este inspirată de recviemuri renaștentiste adaptate electronic și acompaniate de un contratenor. Cantatele alternează cu inserții de zgomote apocaliptice sau secvențe de hard-rock, ce sugerează scene de război sau stări de haos și instabilitate.

Scenografia (Jan Versweyveld) și costumele aparțin lumii moderne. Scena devine un fel de laborator de război vizând camera de unde Churchill conducea operațiunile de luptă. Intenția lui Van Hove nu este de a face un rezumat care să cuprindă trei portrete istorice ci de a compune un model politic cu aluzii la contemporaneitate, aluzii reprezentate de monitoare TV, stații și camere video ce captează imagini de pe câmpul de luptă, sau din coridoarele puterii. Aici, Henric al V-lea ia importante decizii militare și oficiază nunta cu Catherine de Valois. Henric al VI-lea, incapabil să ia singur decizii, este înconjurat de o suită de consilieri oportuniști care se joacă, în jurul unei mese de ping-pong, cu soarta țării, uneltind împotriva ducelui de Gloucester.

Ultimul act selectează câteva scene ce compun un portret psihologic al lui Richard al II-lea, axat pe relația cu mama și configurarea unui profil narcisic construit pe o estetică a urâtului. Diformitatea lui Richard nu este cea fizică (fără cocoasă,



» „Kings of War” s-a jucat la New York doar cu câteva zile înaintea alegerilor prezidențiale, parcă anume pentru a avertiza lumea în legătură cu farsele abominabile ale istoriei.

un mers ușor șarjat), este cea morală, concretizată în câteva dialoguri cu regina Elisabeta, fratele Clarence, regina mamă și Anne, prima soție. Ecranul întoarce un portret cu însemnele damnării: un fel de tatuaje, cicatrici care brăzdează fața surprinsă într-un rictus malefic. Rechizitoriul ipocrit plin de falsă modestie în fața mulțimii, pus la cale de Buckingham, este transformat de van Hove într-o repetiție a viitorului, act desfășurat în prezența autorului ei moral. Interesant acest procedeu al punerii în scenă a cauzei pentru a anunța efectul, așezând cap la cap fragmente ale textului original. Richard scoate coroana din vitrină și și-o pune pe cap în timp ce se privește îndelung în oglindă. Oglinda redă o lume întoarsă pe dos, în care cei mai odioși fii ai ei ajung s-o conducă. Richard rămâne singur cu demonii conștiinței proiectați pe ecran: chipurile răvășite ale morților pe patul de spital ce alunecă claustrofobic printre culoarele labirintice ale Turnului Londrei. În camera de război, un Richard globalizat și poliglot manipulează cu abilitate scena politică a tuturor timpurilor vorbind de la trei telefoane fixe colorate strident, în engleză, spaniolă și rusă, cu Obama, Nieto și Putin.

Delirul nu poate fi oprit, o țară nu valorează mai mult decât un cal atunci când paranoia puterii se dezlănțuie. Richard este pus să alerge în jurul scenei și să fornaie ca un cal năvălaș. Șchiopătutul se transformă într-un adevărat galop eliberator, o cursă către moarte. Părăsit de toți, chiar și de calul său mort, Richard își devine (precum Hogeia lui Ion Barbu, „Sfânt trup și hrană sieși”) propriul cal. Cu el fuge din lumea în care nu a fost niciodată bine primit. ■



Străinul familiar Genul proxim și diferența specifică

CARMEN CORBU

Două filme românești, „Un etaj mai jos” și „București Non-Stop”, amândouă realizate anul trecut, propun două viziuni diferite – una dură, cenușie și angoasantă, cealaltă romantică, reconfortantă și condescendentă – asupra fenomenului urban. Ele vorbesc despre un oraș care, din perspectiva relațiilor de vecinătate și a comportamentelor sociale, este un teren plin de ambiguități și de șabloane suprapuse inexact, populat de străinii familiari, de indivizi care își constată reciproc prezența, dar nu interacționează. Când gradul de atașament al individului față de vecinătate are legături directe și cu sentimentul de securitate și cu cel de stimă de sine, nostalgia relațiilor de vecinătate marcate prin „pârleaz” se luptă încă, de pe poziții sensibil egale, cu disoluția comunității.

Radu Muntean și orașul răzbnător

Blocurile comuniste, înguste, sarăcicioase și cam murdare, personaje care vorbesc puțin, și mai mult pentru ele însele, ceva nivel de trai ridicat suprapus cu ceva meschinărie și promiscuitate în apartamente, indicii imprecise despre o frustrare nu se știe din ce venită. Atmosfera din „Un etaj mai jos” are toate elementele de expresie ale noului val din cinematografia românească, plus un aer de film și literatură rusești. Filmul spune povestea lui Pătrașcu, care, în timp ce urcă scările spre apartamentul său, aude o ceartă violentă între un bărbat și o femeie în unul dintre apartamentele blocului. În secunde următoare, de dincolo de ușa prin care auzise scandalul, apare Vali, un alt vecin, care nu era și locatarul apartamentului respectiv. A doua zi, află că locatarul apartamentului a fost găsită moartă. Filmul continuă exclusiv pentru a contura portretul unui om care încearcă disperat să-și salveze demnitatea în propriii ochi. Pentru că martorul Pătrașcu își reprimă orice calitate care l-ar putea lega de ceea ce se întâmplă în vecinătate, începând cu calitatea sa de martor. Nu are de făcut nicio mărturisire, nici poliției, nici soției, nici fiului care, curios, deși nu își cunoștea vecina, o căutase și o găsisse pe facebook și care – printr-un ricoșeu psihologic adăugat de film – are coșmaruri cu ceva rău de dincolo

de pereții apartamentului. În blocul lui, în orașul lui, în comunitatea lui, Pătrașcu este o capsulă autonomă, fără in-put și fără out-put. Câteva scene ne pot face să credem că este doar un pas până la a se autonomiza și față de familie. O astfel de autonomizare este expresia individuală a disoluției comunității. Unde comunitate nu e, nici normă nu e și nici vina nu se constituie. Principiul „nu știu / nu mă interesează / nu văd, nu aud / nu e treaba mea / fiecare cu ale lui” e efectul unei nemulțumiri și al unei frustrări. Lumea în care Pătrașcu trăiește – așteptat la cozi, șpăgi date pentru a se rezolva formalități, oameni care se ceartă în parc pentru cine trebuie și cine nu trebuie să își țină câinele în lesă – nu-i dă personajului șansa la empatie. În jur este un spațiu al conflictului care naște atitudini negative, atisociale, non-participare la norma etică, în final, răzbnarea prin tăcere al lui Pătrașcu.

Dan Chișu și orașul emancipat-rural

Filmul lui Dan Chișu, „București Non-Stop”, pare o ilustrare a conceptului american de „Emancipatory City” și, deloc preocupat de căutarea unor formule stilistice particulare, din cinematografia americană pare să-și fi luat și construcția bazată pe prezentarea interacțiunilor dintre mai multe personaje independente, fiecare cu mica sa poveste. Derulate în aceeași noapte, la non-stopul din cartier, poveștile sunt nespectaculoase, dar reclamă rezolvări. Nici personajele lui Dan Chișu nu se cunosc între ele, deși locuiesc în același bloc. O prostituată are nevoie de ajutor pentru a se putea întoarce la Botoșani și a scăpa de proxenetul care o exploatează, un tânăr vrea să urce la apartamentul iubitei care îl pedepsește nerăspunzându-i la telefon și la interfon, dar nu e lăsat de locatari pentru că e țigan, un bătrân are nevoie de o lumânare să o aprindă pentru soția sa care tocmai a murit, iar lumânări nu se găsesc la magazinul non-stop. În final, toată lumea va sări să ajute pe toată lumea. Greu decelabil, dacă ne aflăm în paradigma civilizațională de peste ocean sau în cultura rurală autohtonă. Deși cu happy-end și în bună tradiție stilistică a filmului american, „București NonStop” nu e lipsit de substrat. Tânărul care se recunoaște țigan știe foarte bine care sunt prejudecățile, știe și că a te opune lor nu e un exercițiu dintr-o singură mișcare. Pentru că, nu-i așa?, dacă oamenii

► Nostalgia relațiilor de vecinătate marcate prin „pârleaz” se luptă încă, de pe poziții sensibil egale, cu disoluția comunității.

nu înțeleg, e clar că e nevoie de timp, de învățare pas cu pas. Deși împăcarea cu iubita lui e o prioritate, parcă mai prioritar este să lucrezi la ameliorarea mentalităților. Așa că, pe tot parcursul filmului, el va continua să ceară ba accesul în bloc, ba un telefon să-și sune iubita, pentru că, la numărul lui, aceasta nu vrea să răspundă. Știe și el, așa cum știe toată lumea, că va fi refuzat, dar el vrea să audă asta clar, plus, la fel de clar, argumentele. Așa că vrea să discute, calm, subtil, deloc revendicativ, despre xenofobie. Aproape paralic, bătrânul fost ofițer a cărui soție moare își pune peste pijama o tunică militară și se târăște în stradă pentru a cumpăra o lumânare. Ajutor știe că nu e cazul să ceară, doar își asumaseră de mult timp singurătatea în clipa morții. Vânzătorul de la non-stop, care abia îi înțelege cuvintele, îi dă o lanternă crezând că are probleme cu instalația electrică și bătrânul înțelege că e inutil să insiste să se mai facă înțeles, că asta ar costa prea mult timp și prea multe forțe, iar el, e clar, nu le are.

O discuție despre om, prin discuția despre moarte

Antropologia spune că, pentru a înțelege resorturile intime ale unei culturi, este esențial să te uiți la cum se moare în comunitatea respectivă, pentru că practicile și credințele din jurul evenimentului sunt ultimele care se schimbă. În „Un etaj mai jos” se moare în indiferența celor din jur și în absența oricărui interes pentru dreptate. În „București NonStop” se moare în singurătate, dar cu un capăt de lumânare adus în fugă de un străin care a înțeles greu despre ce e vorba, dar n-a trecut indiferent peste. ■





Mass-media de la dominație la bruiaj

NICU ILIE

Suntem în anii 1920. Invenția momentului se numește psihologie socială. Ea face tandem cu mijloacele de comunicare în masă și împreună vor constitui peisajul dominant al secolului 20. Va fi o eră a comunicării centralizate, radiale, fără feed-back-uri majore, aproape univoc de la emițător la receptor, indiferent că vom vorbi despre statele democratice din vest sau despre dictaturile estului. Formele acestui mix de comunicare, dezvoltat între un hardware social și un software comunicațional, fie că vorbim despre PR, publicitate sau propagandă, au drept caracteristici comune acțiunea asupra unor mase sociale largi și extrem de largi, un conținut simbolic, apelul preponderent la creierul reptilian și la cel mamifer din interiorul creierului uman. Dar, mai întâi de toate, aduc o consfințire a modelului social ierarhic-teritorial și departamental, unul care va fi totalitar în secolul 20, indiferent de forma de guvernământ, și va lega prin linii clare, trasabile, pe cel mai ignorant om din cel mai izolat sat de liderul politic al teritoriului pe care trăiește. Rețeaua socială va deveni exclusiv o piramidă socială pe ale cărei pante informația urcă rar și coboară întodeauna.

Un secol de totalitarism informațional

Întregul context este creat de apariția mijloacelor de comunicare complexe tehnologice, începând cu radioul și având ca punct culminant televiziunea, acestea fiind unele cu o adresabilitate universală și, spre deosebire de presa scrisă, recepția lor nefiind restricționată de filtre precum alfabetizarea și distribuția fizică a unor obiecte. Dar predominanța emițătorului asupra receptorului nu este o noutate adusă de radio și de televiziune, ci o continuare a principiilor comunicaționale din publicarea de carte și din primele gazete. Este modul de acțiune specific tuturor mijloacelor de comunicare în masă, indiferent de „viteza” lor (care viteză are impact asupra încărcăturii simbolico-emoționale, dar nu și asupra configurării structurii comunicaționale). După o sută de ani de radio și televiziune și după 250 de ani de gazetărie putem conchizi astăzi, în 2016, că satul global a fost plin de preoți și de învățători care au propovăduit mesaje

cu sens unic, iar „gura satului” a fost o funcție fictivă, reprezentată nu de oameni reali, ci de probleme reale, ci de predicatori autoproclamați care râvneau și ei la statusul de învățători, deși nu aveau calificarea/sacerdoțiu, necesară pentru acesta. (Ca o paranteză, școala, în formatul ei de industrie educativă, sesizat de Alvin Toffler, în dauna magisterului și a educației peripatetice, trebuie ea însăși clasificată printre mijloacele mass-media pentru caracterul monodirecțional al propagării ideilor, pentru standardizarea și iconografia abstractivă a acestora, precum pentru tipul de gestionare a publicului cărui se adresează).

Am fi tentați să spunem că mass-media nu e decât mass-media și că, întrucât oamenii s-au descurcat fără ea 9.000 de ani și au realizat în acest timp mari orașe și mari culturi, mijloacele de comunicare în masă nu ar fi o componentă esențială a civilizației, un ingredient fără de care nu se poate. Și, întrucâtva, gândindu-ne exclusiv la mijloacele mass-media, afirmația ar fi corectă. Însă secolul 20, dominat copios de aceste mijloace, le-a subscris mare parte din comunicarea socială și interumană, ruinând (într-o măsură) toate celelalte instituții de comunicare socială sau transformându-le în anexe ale ideologiei mediatică. Un adevăr a ajuns să fie acceptabil social dacă și numai dacă și numai întrucât e transmis la televizor. O idee își capătă dreptul de a fi considerată idee numai întrucât ea apare într-o carte, iar despre cartea aceea apar recenzii în ziare.

În termeni din teoria grafurilor, în care, basic, fiecare om reprezintă un „nod” legat prin multiple conexiuni de un număr de alți oameni, alte „noduri”, mijloacele de comunicare în masă au deturnat rețeaua socială și au devenit niște hiper-giga-maxi-noduri conectate la fiecare individ și care transmit tuturor acestora impulsuri cu sens unic, fără a avea mecanisme de feed-back, fără ca fiecare individ să poată retrimite propriile impulsuri, nici măcar pentru a confirma calitatea recepției mesajului. O catastrofă, din punct de

▶ **Supraabundența de informație, mai ales în schema monoradială a transmiterii de mesaje, duce la „încălzirea” comunicării și la pierderea, prin această căldură, a energiei culturale.**

vedere ingineresc, pentru că suprastructura mediatică se poate dezvolta complet separat de societatea a cărei funcție de comunicare și-a însușit-o și poate crea aparențe ale umanului complet fictive. Singura piedică e deontologia profesională, dar aceasta nu funcționează decât atunci când încărcătura emoțională a mesajului este zero.

Separarea parțială sau (aproape) totală

a structurii mass-media de „societatea reală” a fost în multe momente un factor de progres. Atât timp cât, prin îngrădiri tehnice sau politice, era limitată cantitatea de informații care puteau fi transmise prin ziare, cărți, radio și televiziune, se realiza o sublimare a mesajelor, pe de o parte, și, pe de altă parte, o construcție a unor elite, ambele mecanisme având ca finalitate impunerea unui model social care, ferit de zgomotele contradictorii ale micilor cetățeni, de spaimele și instinctele acestora, să creeze un mod de viață omogen, standardizat, deschis spre noi tehnologii și spre interșanjabilitatea indivizilor ca piese în mecanismul social. În contextul revoluției industriale, care a determinat apariția mass-media, scopul societal era accesul global la resurse energetice la care nu au acces indivizii, ci doar comunitățile – precum petrolul, energia hidro, atomul – care, spre deosebire de agricultura inventată în neolitic, nu pot fi accesate și de către un singur individ sau de o mână de oameni, ci necesită imense structuri și organizații socioeconomice. De asemenea, mass-media, prin dublul ei principiu – standardizant și formator – avea ca scop și ca rezultat centralizarea energiilor și codificarea lor în forme sociale (vestigii culturale) transistorice, de unde să poată fi reacesate ori de câte ori este nevoie. Iar printre aceste vestigii s-au aflat adesea chiar unele instrumente mass-media, de regulă cele cu cea mai mică „viteză”, cărțile.

Riscul constant a fost crearea de lumi paralele, complet ficționale, precum comunismul anilor ‘80, orwellian, în care comunicarea mai avea ca scop doar coerența cu comunicări precedente și

devenise total independentă de realitatea verificabilă.

Ruinarea prin supradezvoltare

Un salt tehnologic (datorat acumulărilor din rețeaua de transport a informației – cablul tv –, apariției superconductorilor, a unui nou model economic impus după criza Suezului și a unui nou model psihic propagat prin mișcările new age) a dus în preajma anului 2000 la boom-ul informației, la creșterea explozivă a surselor de mesaj, fie că vorbim de radio, televiziune, carte sau ziare. În prezent, într-o singură săptămână apar pe glob mai multe cărți decât poate citi un om într-o viață, iar aceasta nu este decât mass-media lentă. În mass-media rapidă – cea actuală la minut – informațiile, fenomenele și modelele apar și se succed la o scară gigantică, făcând ca sublimarea mesajului, extracția de „idei principale”, să devină o procedură dominată de întâmplare și context.

Noul peisaj mass-media, după diversificarea și personalizarea mesajelor în epoca new age, a adus, grosso modo, o mai bună fidelitate față de realitatea verificabilă (preluând însă și psihologia emoțională a „mulțimilor”), a adus și o oarecare majorare a feed-back-ului, dar caracterul general se menține (pseudo)elitist și monoradial. Dacă admitem ca model mecanic ondulatorie, multitudinea de surse concurente în transmiterea mesajului mediatic generează în societate nu valuri de receptare (ca atunci când exista o limitare a surselor), ci un continuu pattern de interferență, în care fiecare val este intersectat și spart de oricât de multe alte valuri, generate de oricât de multe alte surse, iar oscilația resimțită este fragmentară și bruiaată. Presupunând, pe urmele lui Turing, că sistemul comunicării mediatice este un layer de conștiință aflat în permanentă autoorganizare, globalizarea mass-media, ca și posibilitatea apariției spontane de noi surse de comunicare în masă (de noi gramatici ale autoorganizării) face imposibilă/întâmplătoare rafinarea unor reguli sociale transistorice și realizarea de vestigii sociale. Supraabundența de informație, mai ales în schema monoradială a transmiterii de mesaje, duce la „încălzirea” comunicării și la pierderea, prin această căldură, a energiei culturale. ■