

Anul X
Seria a III-a
Nr. 9 (553)
joi
8 decembrie
2016

CULTURA

Fundația Culturală Română



ePaper
28 de pagini
Apare săptămânal
Se distribuie
gratuit

DIRECTOR: AUGUSTIN BUZURA

www.revistacultura.ro

HORIA PĂTRAȘCU

Tricolorul – o marfă nevândută

În fața acestui spectacol, mi-am amintit ce bucuros eram când primeam un steguleț tricolor de la tatăl meu, întors „de la defilare”. / **pagina 3**

GEORGE APOSTOIU

Neliniști

Liderul de la Kremlin nu uită – nu iartă! – umilința suportată de Rusia după dezmembrarea Uniunii Sovietice, pe care o socotește cea mai mare catastrofă geopolitică a secolului XX. / **pagina 4**

IOAN-AUREL POP

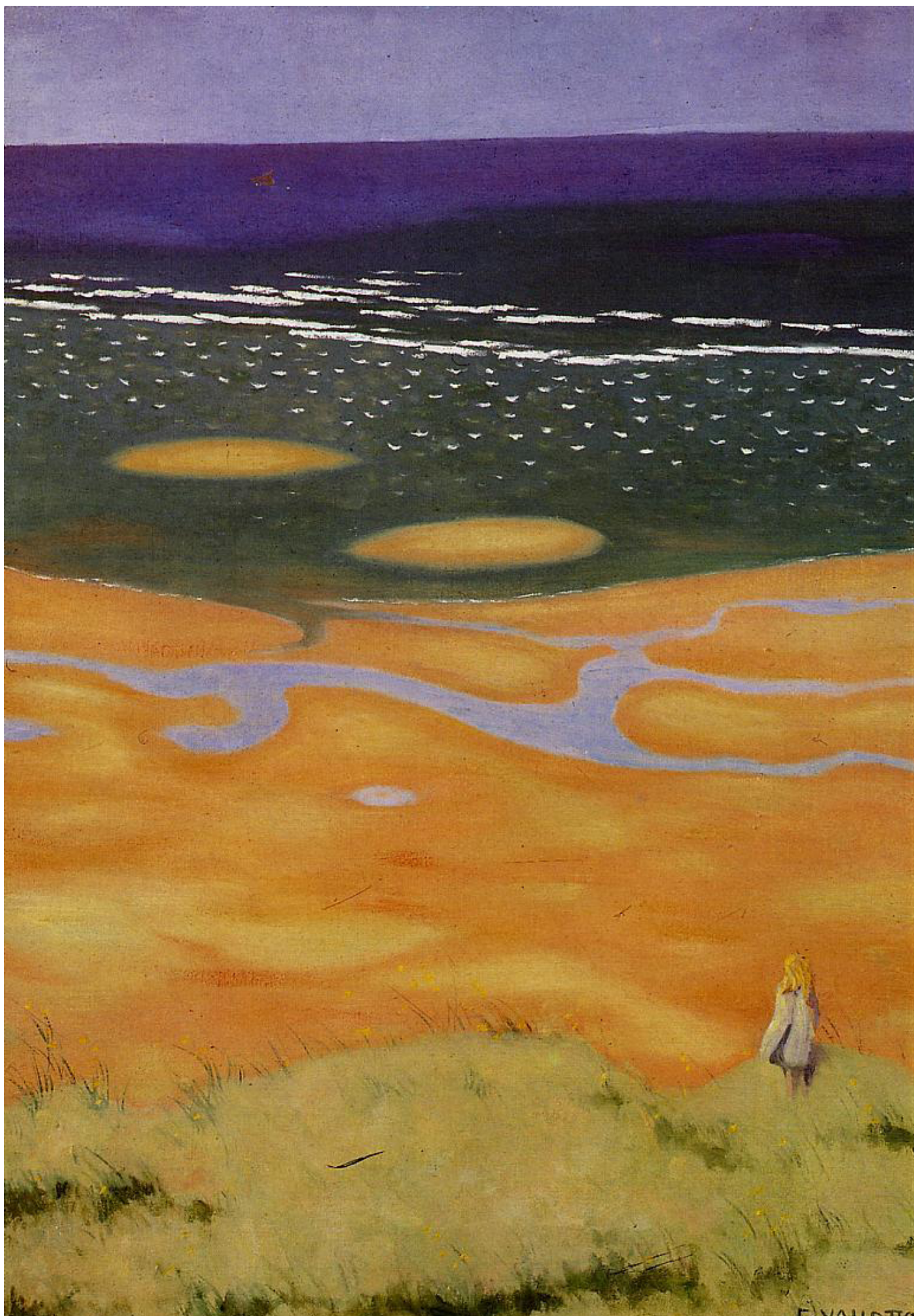
Miturile naționale și educația românilor prin istorie

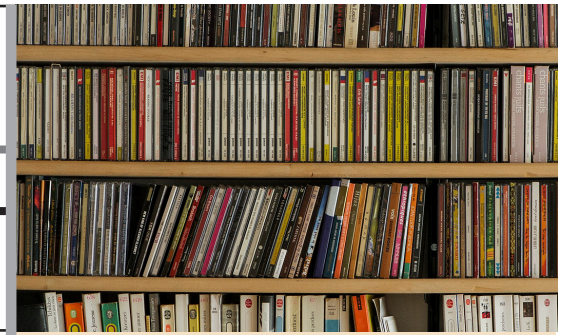
Conștiința publică românească – datorită unui efort bine concentrat și concertat – pare să treacă acum printr-o etapă negaționistă, preluând o literatură istorică de formă eseistică (elaborată, de regulă, de nespecialiști), menită să privilegieze mitul istoric în locul căutării și descoperirii adevărului despre trecut. / **pagina 10**

COSMIN BORZA

Mutația valorilor liberale

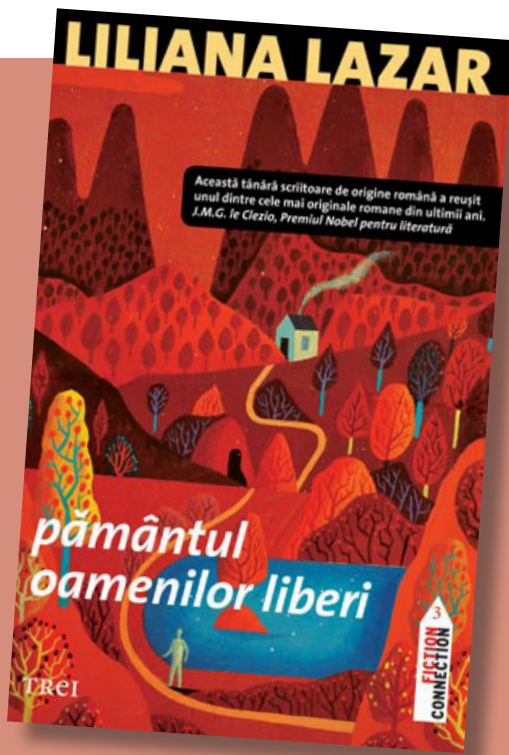
Anul acesta, când a hotărât să-și scrie cu adevărat numele pe o carte de autor, Teodora Dumitru semnează nu unul, ci două volume: „Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu”, respectiv „Rețeaua modernităților. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon”. / **pagina 18**





CULTURA LITERARĂ

DAN BURCEA
Medalion
parizian:
Liliana Lazăr
/ 15



COPERTA ȘI ILUSTRĂȚIA DE NUMĂR
FÉLIX EDOUARD VALLOTTON // 1865-1925
/ Pictor elvețian asociat mișcărilor Les Nabis și Secession. A dezvoltat un stil pictural propriu, care poate fi caracterizat astăzi prin cartoonism, sacrificând detaliile veriste în favoarea maselor picturale, dar păstrând fidelitatea cromatică și gamele semitonale. Efectul este o esențializare plastică, cu rafinament și prospețime, care valorifică doar potențialul pictural al luminii și al contrastelor, nu și pe cel ideal, oferind astfel privitorului o libertate totală a interpretărilor. Din punct de vedere tematic, Vallotton nu a căutat originalitatea, ci dialogul cu vechii maeștri, realizând peisaje, naturi statice, interioare și teme mitologice care, aproape toate, au citate clare din pictura unor vechi maeștri sau din cea a unor pictori din generația precedentă (Manet, Seurat, Hodler). Lucrările lui s-au bucurat de o apreciere moderată în epocă – modernismul fiind atunci preferat în formulele sale radicale – dar sunt astăzi redescoperite, iar interesul față de acest artist este în creștere în licitații, expoziții muzeale și pe siteurile de artă. (N.I.) / Pe copertă: *Începutul fluxului* (1913).

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.

EDITORIAL

HORIA PĂTRAȘCU
Tricolorul – o marfă
nevândută / 3

CULTURA POLITICĂ

GEORGE APOSTOIU
Cronica diplomatică //
Neliniști / 4

CULTURA ECONOMICĂ

TEODOR BRATEȘ
Sezonul Topurilor.
Dincolo de spectacolul
mediatic / 5

CULTURA IDEILOR

NICU ILIE
Migrația ideilor și
migrația populației / 6-7

VALENTIN PROTOPODESCU

Prin oglindă //
O plimbare pe Podul
Carol / 8

DAVID ILINA

Experiența Trezirii / 9

CULTURA ISTORIEI

IOAN-AUREL POP
Miturile naționale și
educația românilor prin
istorie / 10

CULTURA LITERARĂ

DOSAR // „Caiete critice”
1986 – treizeci de ani
de la dezbaterile majoră
a postmodernismului
românesc (II)

Coordonator:
ȘTEFAN BAGHIU
Participă:
ION POP, ROBERT CINCU
/ 11-14

BOGDAN CREȚU

Viața lui Mihai Ursachi
scrisă de Securitate /
16-17

COSMIN BORZA

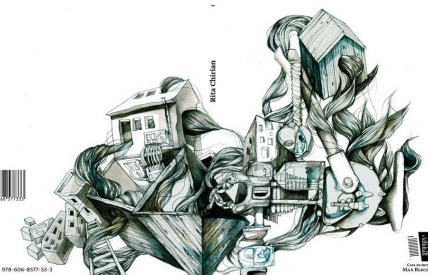
Mutația valorilor liberale
/ 18

VASILE MIHALACHE

Creatura tuturor
lucrurilor – Descriere
critică pentru uman /
19-21

EMANUEL MODOC

Entropie și echilibru / 22



CULTURA SPORTULUI

HORIA ALEXANDRESCU
In corpore sano //
Tristețea unui an pierdut
/ 23

CULTURA SUNETELOR

COSTIN POPA
Reverberații // S-au
decernat Premiile
Forumului Muzical
Român pe anul 2016 / 24

GRIGORE

CONSTANTINESCU
Capodopere în
repertoriul Operei
Naționale București / 25

CULTURA CINEMA

CLAUDIA COJOCARIU
„Inimi cicatrizate” –
printre epoci cutreieram
/ 26

DANIEL IFTENE

Țesuturi cicatrizate / 27

CULTURA VIZUALĂ

CARMEN CORBU
Utopia egalității sociale și
Prima lege a lui Newton
/ 28

PARTENER

**Radio
România
Cultural**



Tricolorul – o marfă nevândută

HORIA PĂTRAȘCU

Săptămâna trecută, vânzătorii de printre mașinile din traficul bucu-reștean și-au adaptat oferta unei cereri conforme, în imaginația lor, sărbătoririi zilei naționale, 1 Decembrie. Brusc, ștergătoarele, încărcătoarele, binoclurile, mănușile au fost înlocuite cu stegulețe de hârtie vopsită în culoarea cerului, lanului de grâu și a sângelui eroilor. Sub cerul plumburiu, în aerul umed și rece, aceste hârtii multicolore par niște paiate la o înmormântare, confetti aruncate peste un sicriu. Șoferii privesc, dezabuzați ca de obicei, dar cu ironie în ochi, încercările comercianților ambulanți de a-și vinde marfa, care, la rândul lor, știu deja că s-au păcălit. Își continuă totuși slalomul printre vehiculele oprite la semafor, fluturând stegulețele prin fața parbrizelor. Ridicolul îți dă uneori hotărârea nu doar de a-l înfrunta, ci și de a-l epuiza. La fel, vânzătorii de stegulețe sunt decizi să-și continue pentru încă două-trei zile mica afacere falimentară. După 1 Decembrie, vor lepăda celuloza heraldică suduind din adâncul inimii lipsa de patriotism a românilor. După 1 Decembrie, vor reapărea mărfurile într-adevăr vandabile: căciuli, șosete, ceasuri, instalații de pom de iarnă.

În fața acestui spectacol, mi-am amintit ce bucuros eram când primeam un steguleț tricolor de la tatăl meu, întors „de la defilare”. Ziua națională se sărbătorea atunci, sub comuniști, vara, la 23 August. Cele roșii, ale partidului comunist, cu

secera și ciocanul, nu-mi plăceau deloc. Să fi fost vina acelor unelte grosolane – ce nu „rimau” cu noblețea unui simbol? Sau a fondului violent, bun mai curând pentru a injecta ochii unui taur decât pentru a-ți trezi solidaritatea proletară?

Tricolorul însă mă fascina: aveam sentimentul că țara toată e cuprinsă acolo, în acele culori așezate una lângă alta, că pot să-mi „țin” patria în mână. Conceptul țării mele, toate întinderile ei știute și, mai ales, neștiute, acea realitate vastă al cărei nume mi-era familiar, incomprehensibil se întrupau, la propriu, în micul drapel de hârtie. Aceeași senzație am avut-o, ulterior, în fața primului ceas primit: timpul – entitate invizibilă, vagă și atotcuprinzătoare, dar mai ales incontrollabilă – căpătase un corp clar și vizibil, pe care-l aveam „la mână”. Cât de frumoasă mi se părea acea expresie (și acțiune) izvorâtă dintr-o inconștientă răzbunare împotriva ireversibilului timpului: „a întoarce ceasul”. (Evidentă, în primul rând, în parcursul ciclic al limbilor ceasului mecanic: timpul era obligat de om să fie, clipă de clipă, reversibil.) Nichita Stănescu relatează că a avut același șoc al întâlnirii cu puterea simbolului când a văzut un întreg câmp de flori prins în doar câteva cuvinte.

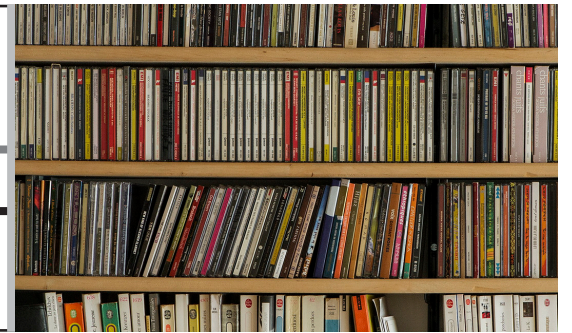
„Animalele simbolice” din spatele parbrizelor mașinilor încolonate la semafor nu au nici un motiv să cumpere vreun steguleț. Deși mult mai îndrituite decât generațiile dinaintea lor să fie mândre de țara lor – astăzi liberă, democratică, occidentalizată –, ele nu mai rezonează deloc la acest gen de simbolistică. Dar nu pentru că-și disprețuiesc țara. Dimpotrivă, pentru noile generații România este „ok”. Dacă li se oferă un salariu bun aici, nu văd nici un motiv pentru care să plece afară. „România este o țară ca oricare alta din Occident” – mi-a spus recent un tânăr. Această afirmație – făcută placid – mi s-a părut foarte stranie și m-am gândit pentru o clipă că, dacă ar fi readusă la viață, generația interbelică ar scoate urale în fața acestei dovezi că idealul

► Într-un simbol „sacru” de felul drapelului (sau al icoanei) nu pot fi „prinse” decât realități inefabile, ireductibile. Puterea lui de atracție sau de fascinație provine din acest contrast între o esență vastă, vagă, incomprehensibilă și reprezentarea ei materială, concretă, limitată.

ei fusese împlinit: aducerea României la nivelul marilor state vestice. Îmi dau seama însă imediat că tânărul din fața mea are cu totul altceva în minte când rostește „țară”. „Țara” înseamnă pentru el condiții de trai, salariu, loc de muncă, „oportunități”. Țara e marcă, o etichetă, numele unei corporații. În orice caz, țara este, pentru el, ceva foarte precis – obiect al calculului și al măsurării. De ce nu, parcelabil și regionalizabil? Țara este o unitate de măsură cadastrală. Termenii vagi au dispărut complet din mintea lui: spiritul națiunii, cultură, valoare, ideal, afirmare. Pentru acest tânăr, țara nu are nimic misterios. Supusă desacralizării și demitologizării, țara a devenit o noțiune concretă, definibilă operațional. Să-i vorbești acestui tânăr despre „sfânta patrie” sau despre „idealul națiunii”, despre „comoara limbii române” sau despre drapelul național este mai nepotrivit decât dacă, la un congres de ginecologie, ai prezenta o lucrare despre imaginea femeii în opera lui Petrarca.

Într-un simbol „sacru” de felul drapelului (sau al icoanei) nu pot fi „prinse” decât realități inefabile, ireductibile. Puterea lui de atracție sau de fascinație provine din acest contrast între o esență vastă, vagă, incomprehensibilă și reprezentarea ei materială, concretă, limitată. „Transpunerea infinitului în finit”, cu vorba lui Schelling. Astăzi o pictură precum cea a lui Rosenthal, „România revoluționară”, sau un poem în proză precum cel al lui Russo, „România pitorească”, sunt la fel de imposibile precum o icoană a Big-Bang-ului sau o odă a fisiunii nucleare. Astăzi, rațiunea umană calculează, face tabele, socotește, măsoară, cotează, numără. Infinitul poate coborî într-un drapel, într-o icoană sau într-un gest, dar nu și în statistici.

Pentru tânărul întâlnit și pentru șoferii din coloana de mașini nu mai e nimic misterios în ideea de țară. Drapelul a rămas vestigiul unei alte lumi, una în care infinitul și inefabilul unei țări existau, puteau fi simțite, „numite” și „reprezentate”. ■



Neliniști

GEORGE APOSTOIU

Amatorii de tristeți politice constată abia acum că Uniunea Europeană trebuie să joace un alt rol în politica mondială. Până la criza ucraineană, pentru mulți, marșul valorilor democrației europene în Europa de Est nu putea fi decât victorios. Chiar și războiul din Georgia, din 2008, cel prin care Rusia „a detașat” Abhazia și Osetia de Sud în profit propriu nu avea cine știe ce importanță. Cum nu avuseseră, în anii '90, războaiele prin care a fost pulverizată Iugoslavia. În al treilea mandat al lui Putin, Rusia este alta: nici prăbușită ca pe vremea lui Gorbaciov, nici slabă ca pe cea a lui Elțin, ci destul de belicoasă în prezent. Primul care a simțit nevoia să țină seama de această schimbare este viitorul locatar al Casei Albe. Uniunii Europene îi este dat să treacă de la satisfacțiile pentru succesele economiei de piață la neliniști existențiale.

O altă Europă

Declarațiile lui Donald Trump că va aborda relațiile Statelor Unite cu Rusia lui Putin au șocat, deși sensul acordat de președintele ales evoluțiilor posibile nu este suficient de clar. Mai conturată pare grija europenilor că se vor trezi cu mai puțină securitate tocmai acum când speră la mai multă Europă. Și, ca bisturiul să fie răsucit în rană mai adânc, după slăbirea rănurilor provocată de Brexit, câteva state membre par dispuse la o reorientare a politicii față de Moscova: Ungaria, Republica Cehă, Slovacia, Bulgaria. Dacă François Fillon va câștiga prezidențialele în Franța, în mai 2017, atunci Putin va prinde și mai mult curaj pentru a îngroșa contururile „liniei roșii” pe care a fixat-o prin blocarea parcursului european al Georgiei, Ucrainei și Republicii Moldova. Ambiția Kremlinului pentru delimitarea sferelor sale de interese, altele decât cele de influență, a condus la cea mai periculoasă criză în Europa postbelică, cea prin care „a recuperat” Crimeea. Implicațiile acestei crize sunt



INTERVENȚIA MILITARĂ RUSĂ ÎN UCRAINA (AEROPORTUL SIMFEROPOL, 2014). Foto: Elizabeth Arrott, Vocea Americii. Imagine distribuită sub licență Creative Commons prin wikimedia.

► După
instalarea lui
Trump
la Casa Albă,
se întrevide
o nouă
înțelegere
între Moscova
și Washington,
între Rusia și
Occident.

prezentate de publicistul Corneliu Vlad în cartea „Crimeea schimbă lumea”, apărută la noi în 2015. Pentru susținerea propriei opinii, excelentul cunoscător al politicii marilor puteri se folosește de analize ale unor politologi consacrați, de opinii pro și contra ale unor politicieni, decodificări ale unor strategii, critici și elogi după caz.

O criză cu sfârșit așteptat

„I-a fost dat anului 2014 să marcheze 100 de ani de la declanșarea Primului Război Mondial, 75 de ani de la încheierea celui de Al Doilea Război Mondial, iar după unii, era foarte aproape să consemneze și începutul unui al treilea război mondial «cald». Figuri de stil? De bună seamă, dar nu într-un totu gratuit”, scrie Corneliu Vlad. Să fi putut, oare, avea anexarea Crimeei consecințe similare cu cele ale atentatului de la Sarajevo sau ale anexării Danzigului? Cine știe! Oricum, putem accepta că manevrele Moscovei pentru anexarea Crimeii a indicat pericol real pentru pacea în Europa. Potrivit politologului american George Friedman, „Rusia nu poate tolera nici granițe strâmte și fără zone de tampon, nici vecini coalizați împotriva ei”. După Revoluția portocalie din 2004, toate încercările Kievului de a conferi blazon occidental Ucrainei independente s-au lovit de reacția agresivă a Rusiei. Garanțiile date de Moscova că nu are intenții anexioniste nu rezistă. Pe cine să credem, pe ministrului

rus de externe Lavrov când declară că „...presupusul nostru interes de a crea... o zonă tampon (din Ucraina, n.n.) țin de domeniul absurdului”? Sau pe președintele Putin care susține „dreptul Rusiei de a re-integra spațiul postsovietic”? Liderul de la Kremlin nu uită – nu iartă! – umilința suportată de Rusia după dezmembrarea Uniunii Sovietice, pe care o socotește cea mai mare catastrofă geopolitică a secolului XX. Proiectul integrării Ucrainei în NATO și în Uniunea Europeană era sortit eșecului, încât este de mirare cum de a fost demarat. Ucraina este leagănul Rusiei istorice, are o numeroasă comunitate rusă pe teritoriul ei, depinde economic de Moscova, iar mediul social este viciat de corupție. Uniunea Europeană nu poate primi o Ucraină în pragul colapsului economic, iar NATO nu poate rămâne indiferentă la conflictul ruso-ucrainean.

O nouă înțelegere

După instalarea lui Trump la Casa Albă, se întrevide o nouă înțelegere între Moscova și Washington, între Rusia și Occident. Cele care au guvernat căderea regimurilor comuniste în Europa de Est și dezmembrarea URSS sunt caduce. În concepția Kremlinului, nu și a Occidentului, acestea au fost încălcate. Putin reproșează Occidentului că, prin politici neloiale, a profitat de vulnerabilitatea internă și externă a Rusiei postsovietice. Partenerii din anii '80 și '90 ai secolului trecut „și-au extins structurile instituționale și zona de influență mult către Est, dincolo de «linia roșie» convenită, tacit sau explicit”. Despre ce înțelegere este vorba? Iată unele: „În Germania, cancelarul Kohl dădea asigurări, în iunie 1989, că țara sa nu va destabiliza Polonia sau Ungaria printr-o intervenție în problemele lor și păstra tăcerea în privința retragerii trupelor sovietice în Europa de Est”. „Președintele Mitterrand afirma că, după întâlnirea Bush-Gorbaciov de la Malta, ...re-unificarea Germaniei nu trebuie grăbită...”. „Premierul Margaret Thatcher îi dădea asigurări lui Gorbaciov, în septembrie 1989, într-o discuție confidențială, că reformele din Europa de Est nu vor pune în discuție Tratatul de la Varșovia”. „În noiembrie 1989, un adjunct al secretarului general al NATO, Henning Wegener, ținea să dea asigurări Moscovei că Pactul de la Varșovia «ar putea să îndeplinească în continuare funcții utile și să întărească stabilitatea», dacă s-ar reforma pe baze de strictă egalitate”.

Declarațiile lui Donald Trump privind viitorul relațiilor Statelor Unite cu Rusia lui Putin sunt încă în laboratoarele de analiză. Cu siguranță că ele au în vedere înnoirea unor înțelegeri cu Moscova. Până atunci, ne rămân destule neliniști. ■



TEODOR BRATEȘ

Sezonul Topurilor Dincolo de spectacolul mediatic

Un loc pe podium înseamnă mult din perspectiva PR. Conferă plusvaloare „puterii exemplului”, înscriindu-se, ca stil, ca mesaj, în rândul „poveștilor de succes”. Cum, însă, în lumea afacerilor, nimic nu este gratis, apare și întrebarea legitimă: cât costă astfel de spectacole și cine plătește? Dacă diverse Topuri au ajuns la zeci de ediții anuale, nu încapă îndoială că sunt profitabile. La modul simbolic, chiar și simplilor privitori. Le oferă măcar teme de reflecție.

„Ordine de zi” pe națiune

Pe câmpul de luptă (cine poate să conteste că economia, prin concurențe acerbe, nu seamănă cu bătălii în toată regula?), cei remarcați prin fapte de arme deosebite sunt citați prin „ordine de zi” ale comandanților. Unora li se acordă și decorații. La Topurile oamenilor de afaceri se distribuie doar diplome, dar ele au aceeași funcție recompensatorie, iar vizibilitatea pe care o asigură în spațiul mediatic reprezintă mai mult decât un „certificat” de respectabilitate.

Tocmai descifrarea rațiunii unor asemenea spectacole merită cea mai mare atenție. Însăși noțiunea de „cultură economică” impune trecerea de la aparențe la esențe. Avem de-a face cu o mare diversitate de Topuri, iar alcătuirea lor presupune operațiuni complexe cu indicatori economico-financiari. În funcție de numărul unor astfel de indicatori, judecata de valoare are o bază mai mult sau mai puțin solidă. Bunăoară, un Top prestigios a luat în calcul cifra de afaceri, solvabilitatea, profitul, absența datoriilor la stat. Un altul s-a mărginit la volumul profitului. Oricum, se apelează la criterii a căror valabilitate a fost reconfirmată în timp. Totodată, „premianții” sunt grupați pe domenii de activitate în raport cu dimensiunea firmelor, cu situarea în regiuni de dezvoltare etc, fapt care permite analize comparative fezabile.

Partea și întregul

Ceea ce prezintă, incontestabil, un interes real vizează posibilitatea oferită de asemenea Topuri de a se studia fenomenele economico-sociale la scară națională, în funcție de firmele care „dau tonul”, care, dobândind rolul de vedete, de promotoare a unui anumit tip de vedetism, imprimă lumii afacerilor o evoluție cu tendințe de generalizare. De exemplu, 260 de companii



de top, în cea mai mare parte filiale ale unor multinaționale, au o cifră de afaceri cu o pondere de 37% din totalul pe economie, iar alte 436.000 de companii dețin doar 11% din respectivul total.

Dacă ne îndreptăm atenția asupra oamenilor de afaceri, constatăm, de asemenea, lucruri interesante. Averile celor situați pe primele 10 locuri în Top 300 au crescut, în medie, față de anul trecut, cu 8 procente, respectiv cu un ritm aproape dublu față de sporul de produs intern brut (PIB). Pragul minim de la care o persoană intră în Top 300 s-a „înălțat” semnificativ, ajungând la 20-21 milioane euro, adică a înregistrat o creștere de 20% față de anul trecut. Sunt și alte elemente care merită să fie luate în seamă. În timp ce în Regiunea de Dezvoltare Sud-Vest – una dintre cele mai bogate – sunt incluși 19 oameni de afaceri în Top 300, în Regiunea de Dezvoltare Nord-Est – cea mai săracă – sunt 25 de oameni de afaceri menționați în același Top.

Din toate aceste cifre pot fi desprinse concluzii utile pentru înțelegerea a ceea ce înseamnă economia românească în prezent, a ceea ce definește, pe ansamblu, societatea în care trăim. Inegalitățile

continuă să se adâncească nu numai la capitolul venituri, ci și în materie de dezvoltare teritorială, de calitate a vieții. Dar, să nu insist asupra acestei teme. Unul dintre cei mai aprigi ultra-liberali ne-a avertizat: „Critica inegalităților este în totalitate un atac împotriva libertății”.

Cantitate și calitate

M-am referit la criterii și la indicatori. Aproape totul se concentrează pe elemente de ordin cantitativ când se stabilesc tot felul de clasamente. Referindu-se, cu decenii în urmă, la cel mai expresiv indicator, Robert Kennedy remarcă: „PIB măsoară tot mai puțin din ceea ce face ca viața să fie trăită”. Fără reintegrarea economicului în social, avem parte de tot mai grave inegalități, maximizarea – cu orice preț – a profitului ducând la o polarizare ieșită din matca normalității (ca să folosesc un eufemism). Nu este vorba aici despre „condamnarea” bogăției, în general. Dimpotrivă, dacă tot evoc personaje din istoria mai apropiată sau mai îndepărtată, ne reamintim că pe la sfârșitul anilor '20 din secolul trecut, lozinca „Îmbogățiți-vă!”, lansată de un lider bolșevic, Nikolai Buharin, a fost echivalentul semnării propriei sentințe de condamnare la moarte. Creșterea numărului de bogați în societate este un deziderat întru totul legitim, din toate punctele de vedere.

Nu pun aici în discuție cazuri de îmbogățire cu iz penal și nici cu unele conotații etice, deși subiectul este cât se poate de fierbinte aici, la noi, în România. Notez, însă, că în criteriile folosite pentru Topurile autohtone nu găsim niciun fel de elemente de ordin social. În context, reamintesc că, în Franța, s-a constituit o comisie condusă de laureatul Premiului Nobel pentru Economie, Joseph Stiglitz, care are ca scop identificarea modalităților de obținere a performanțelor economice doar în condițiile asigurării unui real progres social. Astfel, se studiază mai serios și economia non-monetară, punându-se accentul pe fapte și date cum sunt speranța de viață, educația, sănătatea, inegalitățile, traficul de carne vie, drogurile, degradarea mediului și multe altele situate la interferența economicului cu socialul. Poate că toate acestea, inclusiv conceptul de responsabilitate socială, spun ceva și oamenilor de afaceri autohtoni, mai ales celor aflați în Topuri. ■

► Tocmai descifrarea rațiunii unor asemenea spectacole merită cea mai mare atenție. Însăși noțiunea de „cultură economică” impune trecerea de la aparențe la esențe.



Migrația ideilor și migrația populației

Forfecarea Vest-Est

NICU ILIE

Centrul orașului se mișcă spre Vest, copiind modele și stiluri artistice occidentale, încercând și reușind să creeze în manieră occidentală, în timp ce periferia copiază modele orientale, cuprinsă de un proces de manelizare vizibil atât în muzica ascultată, cât și în vestimentație, arhitectură etc. Fenomenul nu este doar unul aparent, redus la mode și gusturi, ci are o adâncime politico-socială și axiologică.

Avancronica statului modern

Scurta stăpânire a Olteniei de către austrieci (1718-1739) a adus deschiderea unui drum pe Valea Oltului pentru a lega regiunea de Transilvania. În ciuda anarhiei ce a urmat stăpânirii austriece, drumul a avut un rol major în dezvoltarea comercială a Bucureștiului, mai ales în contextul în care orașele administrate direct de către turci au intrat într-o accentuată decadere. „Enciclopedia României” din 1938, un proiect important al Școlii lui Dimitrie Gusti, include o istorie socială a Bucureștiului, notând că viitoarea capitală a României a intrat, începând din 1750, într-un ritm accelerat de dezvoltare, devenind cel mai mare și cel mai important oraș din zona balcanică: 70.000 de locuitori în 1830, față de Atena – 10.000, Belgrad – 19.000 și Sofia – 12.000. În secolele precedente Sofia avusese, constant 40.000 de locuitori. Din cei 70.000, puțin peste 3.000 erau cetățeni străini, majoritatea fiind evrei galițieni, iar restul, aproape toți, austrieci (aici se includ, evident, și transilvănenii). Bucureștiul începuse să fie și un centru diplomatic, iar, la finalul secolului al XVIII-lea, toate țările existente în Europa aveau aici reprezentanțe diplomatice. În 1859, cu ocazia unui nou recensământ, totalul populației urcă la 121.000, iar ponderea cetățenilor străini devine semnificativă.

Un nou recensământ, în 1878, marchează la 178.000 totalul populației, dintre care o treime se afla sub protecție străină. Mai mult de jumătate dintre străini erau supușii austrieci, urmați de ruși, greci, germani și turci. O comunitate importantă era cea evreiască, după cetățenie existând trei categorii: evrei pământeni, austrieci și ruși. Atmosfera cosmopolită a Bucureștiului a favorizat propagarea ideii de modernitate și atitudinea prooccidentală.

Un paradox istoric specific Balcanilor face ca principiile modernizării României să fi fost susținute și promovate de reprezentanți ai stării care avea cel mai mult de pierdut din spargerea relațiilor feudale – mica moșierime și, cel puțin la început, reprezentanți ai bisericii ortodoxe și, în Transilvania, ai bisericii unite cu Roma. Se întrevăd astfel bazele modernității tendențiale despre care vorbea Constantin Schifirneț, atât rolul, cât și conținutul modernității având în țările române un sens esențial diferit față de prototipul vestic.

Salvarea satului la bloc

Fiind programatică, nu pragmatică, modernizarea s-a făcut de la centru spre periferie. Bucureștiul și-a asumat rolul de metropolă, nod comunicațional și far călăuzitor. În afara Bucureștiului și a câtorva orașe favorizate de tradiție sau de noduri economice (Iași, Constanța, Cluj, Ploiești), celelalte orașe nu aveau legături constante cu lumea occidentală sau cu ideile promovate de aceasta. Modernizarea era administrată în dozajul și în ritmul promovat de București. La nivel teoretic, sociologii, politicienii și oamenii de cultură încă jonglau, la sfârșitul perioadei interbelice, cu idei junimist-poporaniste care valorizau simultan stilul occidental și „țăranul autentic”. Atitudinea binevoitoare față de satul tradițional combina elemente pragmatice (o capitalizare masivă era imposibilă, în consecință nu era posibilă nici o modernizare accelerată) și elemente romantice (pitorescul folcloric, prejudecata idilică, principiul fondator în noua logică a națiunilor).

Peste câteva decenii, industrializarea avea să producă un val masiv de migrație internă, fluxul dominant fiind acela de la

sat la oraș. Numai în 1970 s-au mutat de la sat la oraș 110.000 de persoane. Migrația internă a avut cele mai ridicate cote în anii 1970 – peste 14 la mia de locuitori. În total, fenomenul a afectat 9,3 milioane de români în intervalul 1970-2002.

În 1994, două echipe de cercetători, una franceză, condusă de Gérard Althabe, și una românească, având ca membri pe Vintilă Mihăilescu, Viorica Nicolau, Mircea Gheorghiu și Costel Olaru, au publicat rezultatele unei ample cercetări antropologice desfășurată într-un bloc din cartierul Militari, în București. Studiul era extins asupra tuturor aspectelor locuirii și surprindea mutații apărute în primii ani de după căderea comunismului. Comunitatea era una absolut întâmplătoare: cele 20 de apartamente ale blocului erau locuite de intelectuali, funcționari și muncitori, un sportiv de performanță, un șef de stat-major, un sociolog și o familie de rromi. În interviurile desfășurate, majoritatea locuitorilor au avut expresii depreciative la adresa orașului și a blocurilor și laude la adresa satului și a caselor „pe pământ”, satul fiind văzut ca un loc al libertății, al alimentelor sănătoase și al nostalgiilor, în timp ce orașul are ca unic avantaj confortul: gaze, apă curentă, WC-ul în casă. Născuți la sat, mulți dintre locuitori păstrau obiceiuri și viziuni de acolo. După 1990, o parte dintre locatari își construiau case de vacanță la țară, iar o altă parte mergea în satul de origine cu regularitate pentru a întreține casa bătrânească și pentru a munci pământul. Toți, și cei cu casa moștenită, și ceilalți, creșteau porci la țară și cultivau legume sau viță de vie. De asemenea, sărbătorile tradiționale erau alte momente când amestecul de urban și rural devenea greu decelabil, conturând conceptul de „rurban”, recent apărut pentru a descrie asemenea structuri.

Principala piesă locuită din casă nu era sufrageria, care era, de regulă, transformată în cameră de oaspeți, pe modelul caselor țărănești, ci bucătăria. Autorii notează că, după căderea comunismului, apăruseră schimbări importante de optică în privința camerei de zi, aceasta fiind din ce în ce mai locuită, una dintre explicațiile primite fiind că nu poți pune televizorul în bucătărie, iar, la momentul studiului, existau deja canale de televiziune ce emiteau întreaga zi. Alte puncte relevante ale studiului erau deosebirile între tinerii locatari ai blocului, născuți în mediul urban, mai izolați, și vechii locatari, născuți în mediul rural, care acceptau cu mai mare ușurință condiții de supralocuire. Pentru noii locatari, apartamentul devenea „un univers intim, unde nu mă deranjează nimeni”, spre deosebire de mai vechii locatari care, locuind

► Migrația internă a avut cele mai ridicate cote în anii 1970 – peste 14 la mia de locuitori. În total, fenomenul a afectat 9,3 milioane de români în intervalul 1970-2002.



în apartamente aglomerate, își stabiliseră simple „colțuri” în care să se retragă și să-și vadă de ale lor.

Sociologia maselor și sociologia rețelelor

Analiza structurilor sociale dă măsura raporturilor cu modernitatea atât în centrul orașului (care, de la apariția urbanității, este zona ce păstrează cele mai multe contacte cu alte orașe), cât și la periferie. Explică însă mai greu adoptarea de către o parte a populației, la periferie, fără mijlocirea centrului, a unor modele balcanice – cel mai evident în muzică, vestimentație și arhitectură.

O nouă ramură a sociologiei, dezvoltată la pachet cu cibernetica în ultimii ani ai secolului XX, explică fenomenele sociale nu prin structuri, grupuri și mase, ci prin rețele sociale, conexiuni interpersonale și noduri de rețea. După apariția unor platforme comunicaționale precum Facebook, bazate pe această teorie sociologică, modelul a devenit ușor de înțeles, iar termenul de „social networking” a căpătat notorietate.

Într-un asemenea model sociologic, viața individului constă în accesarea permanentă de rețele – personale, de transport, de utilități –, raportul cu acestea și cu conexiunile existente fiind cel care dă substanță fenomenelor sociale.

După 1990 granițele au început să fie din ce în ce mai puțin ermetice. Românii au putut călători mai ușor în Europa, atât în Est, cât și în Vest. Însă nu Vestul a avut cea mai mare deschidere. Anii care au calibrat viața socială în România postcomunistă au fost cei de dinainte de 1995. Primii ani de după Revoluție au fost caracterizați de acumularea primitivă de capital, dispariția vechilor structuri și relații economice, un nou val de migrație internă, acum de la oraș la sat, relansând amestecul rural ce devine prevalent în această perioadă.

Din inerție sau din consecvență, publicul educat a preferat păstrarea modelului occidental, cu atât mai mult cu cât acesta era susținut de bunuri de prestigiu („de marcă”), de tehnologii de avangardă și de o gamă largă de produse culturale: film, carte, spectacol. Toate acestea au perpetuat modernitatea tendențială/aspirațională, devenită viziune standard în cercurile culturale, în mass-media și în politică. Din 2007, anul aderării României la Uniunea Europeană, libertatea de circulație a favorizat deschiderea de noi contacte personale și, la fel ca și dezvoltarea unor investiții străine, a facilitat apariția unui nou tip de cosmopolitism, plasat acum sub sigla globalizării, deschis nu doar locuitorilor din București, ci și din alte mari orașe (centre universitare, cu precădere).

Pe de altă parte, populația mai puțin educată a avut, în primii ani de după

1990, modele strict regionale. Cauza principală a fost statutul aspirațional al sârbilor (aceștia avuseseră dreptul de a munci în țări central-europene în anii 1980 și aveau un standard de viață net superior altor vecini din blocul estic), al grecilor și al turcilor. În cazul sârbilor, au existat și produse culturale cu prestigiu care au favorizat difuzarea muzicii sau a unor forme de balcanism, precum filmele lui Emir Kusturica sau fanfarele lui Goran Bregović.

Balcanismul (manelismul) și orientalismul nu sunt fenomene caracteristice unei populații sărace. Prima formulă a acumulării de capital a fost importul artizanal de mărfuri din Turcia, ulterior această țară devenind (până în 2007) destinația preferată de vacanță pentru românii cu venituri peste medie. Un alt fenomen în aceeași notă a fost cel în care persoane din Orientul Apropiat și din Orientul Mijlociu au venit în România atrase de facilitățile acordate investitorilor străini și au dezvoltat, predominant, mici afaceri în zone mic urbane și periurbane, interacționând cu populația specifică acestor zone. În fine, un alt ingredient a fost dat de fenomenele culturale din zona New Age, care au valorizat exotismul comunitar și au încurajat apariția de forme hibride, „etno”, „pop”, tolerând mixaje fragile între tradițional și tehnologic. Un fenomen din această galerie, cu un mare impact public, fusese, cu câțiva ani în urmă, cenaclul „Flacăra”, care menținuse totuși formule rigide, dar conturase și exploatase tendința. Prin New Age, hibridizarea balcanică a formelor de expresie culturală și spirituală căpătase, cel puțin pentru un timp, și o formulă teoretică ce o făcea acceptabilă chiar și în medii care, în mod normal, sunt opace la kitsch, cum este cel al micilor intelectuali.

Miracole și recuperări

Fenomenele New Age au influențat și viața spirituală de la începutul anilor 1990 – cel mai important dintre acestea fiind ascensiunea, în forme cât mai exotice și în formule cât mai hibride, a grupurilor corelate direct sau indirect cu Meditația Transcendentală. Maharishi Mahesh crease și promovase la scară mondială un stil de yoga compatibil cu viața occidentală, strângând cinci milioane de adepți, mulți dintre ei în Statele Unite. În România, suportul public a fost larg, dar de scurtă durată. Dintre toate grupările care au activat, cel mai mare suport l-a avut MISA, dar, după desfășurarea unor anchete care au vizat liderii asociației, gruparea a avut o influență din ce în ce mai mică, cifrele oficiale ale organizației indicând un total de 35.000 de membri, însă nu doar în România, ci și în Danemarca, Suedia și

alte țări în care au fost deschise filiale ale acesteia.

Pe fondul unor recuperări masive a antecomunismului (proprietăți, valori, memorii), biserica ortodoxă a început să aibă un rol din ce în ce mai important în viața publicului urban. Primele semne au fost date de sondajele de opinie care plasau, constant, biserica pe primele locuri în topul încrederii românilor. Influența ei socială a crescut treptat, după ce a reușit recuperarea unor vechi proprietăți, confiscate de comuniști, și după ce a început să organizeze un amplu turism ecumenic în țară și, ulterior, la locurile sfinte din Israel, unde a dezvoltat propriile infrastructuri turistice. Pe de altă parte, turismul ecumenic intern a evoluat sub forma unor ample pelerinaje la București, Iași, Prislop ș.a., cu participări tot mai numeroase pe măsură ce România a intrat, brusc, în rândul țărilor îmbătrânite.

Fenomenul cultural și social cu cel mai mare impact a fost emigrarea externă începută timid după 1990 și stimulată de integrarea europeană și accesul pe piața muncii în țări cu un nivel de salarizare net superior. Conform unui studiu IRES, publicat de revista „Sinteza”, într-un număr dedicat exilului românesc, 1 din 5 români a fost plecat la muncă în străinătate, dintre aceștia 45% au stat în străinătate sub un an, 29% sub trei ani, iar 25% peste 4 ani. Fenomenul este însă unul în desfășurare, estimările fiind că, în prezent, circa 4,9 milioane de români sunt parte a acestui exil economic. Conform aceluiași studiu IRES, 46% dintre români au „pe cineva plecat în străinătate”. Grupele de vârstă cele mai expuse acestui tip de emigrație sunt cele între 36 și 50 de ani (procentul fiind de până la 29%), dar din toate celelalte categorii de vârstă active pe piața muncii sunt plecați minim 10% din cei care le populează.

Dispariția din comunitatea activă a acestor membri ai societății românești are ca efect dispariția unor posibile noduri de comunicare (și scurtcircuitarea unor relații sociale) care să medieze între generații și între straturi, accentuând separarea valorică și disonanța modelelor aspiraționale ale diverselor structuri sociale. Efectul este o creștere a coerenței grupurilor profesionale și sociale, dar și exacerbarea diferențelor și punctelor de concurență dintre acestea, în lipsa unor legături intermediare care să mijlocească și să compenseze tendințele extreme. Emigrația masivă este, într-o teorie a rețelelor sociale, elementul care determină centrul pro-modern, favorabil Occidentului și modelelor globale, să se miște tot mai divergent față de periferia și provincia captive în modele locale vechi și, în mod fatal, opuse modernizării. ■

► Prin
New Age,
hibridizarea
balcanică
a formelor
de expresie
culturală
și spirituală
căpătase,
cel puțin
pentru
un timp,
și o formulă
teoretică
ce o făcea
acceptabilă
chiar și în
medii care, în
mod normal,
sunt opace
la kitsch,
cum este
cel al micilor
intelectuali.

PRIN OGLINDĂ

O plimbare pe Podul Carol

VALENTIN PROTOPOPESCU

Nu mai este un secret pentru nimeni faptul că Franz Kafka a plecat, atunci când a scris romanul „Castelul”, de la modelul, existent în realitate, al complexului palatual numit „Hrad”. Situat pe o colină impresionantă, Hradčany – sau cartierul Castelului – domină panorama pragueză cu un fel de nebulburată și misterioasă maiestate, aflată parcă pe deasupra timpului și a întâmplării. Fluviul Vltava, cel atât de cântat de poeți și îndrăgit de marii compozitori cehi, desparte – iar formula aceasta nu e un simplu eufemism, căci apa separă la propriu două entități urbanistice și culturale deosebite – Orașul de Sus de Orașul de Jos. În acest fel, „sus” și „jos” devin două dimensiuni nu doar axiale și topografice, ci, poate, în primul rând ontologice și morale, nu lipsite de o vagă aură de religiozitate peste care se așază cuminte cel mai accesibil și superficial aspect: cel estetic-arhitectural.

Praga urbană și burgheză, cu cetății săi, cu tumultul vieții comerciale, cu freacăte teatrului improvizate în vechi piețe sau, dimpotrivă, cu marea artă de pe scena somptuoaselor teatre muzicale – iată coloratura umană și socială a Cartierului Vechi, Malá Strana, zonă neînălțată altitudinal, spațiu al obișnuitului și al factualului cotidian, în ciuda ghetoului evreiesc, cu tot cortegiul lui de mistere și legende. „Dincolo de bine și de rău”, pe deasupra simțămintelor omenești și a esteticii rezidențiale gotice, baroce sau neoclasice, străjuiește cu o imperială indiferență Castelul. Hrad-ul ca atare, Catedrala Sfântului Vit, ulița Alchimistilor sunt reperatele unui fast regal care se nutrește odinioară din adâncă încredințare că Regele (sau Împăratul) este unșul lui Dumnezeu și că regalitatea este o taină divină ce se comunică numai unor inițiați.

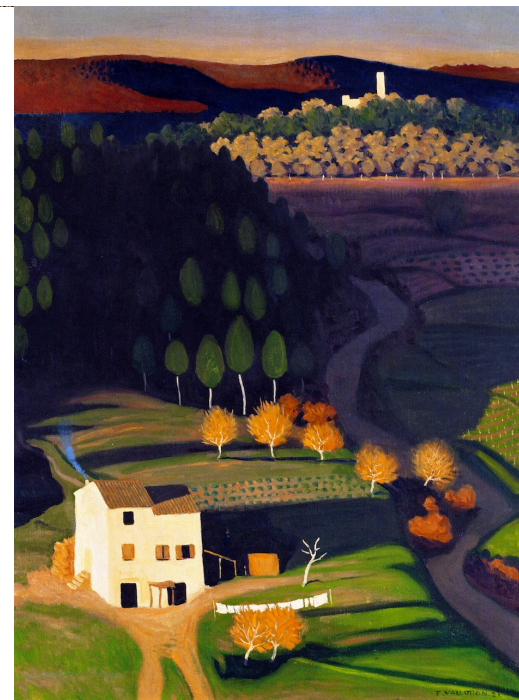
Cum se ajungea însă, fizic, dintr-un „jos” onorabil, dar limitat ca excelență ontologică, într-un „sus” asimilat ca spațiu al grației și puterii? Cum se traversa fluviul pentru a putea pătrunde în celălalt loc, al orașului și totodată parcă nu al său? Simplu, în aparență: mergând pe pod. Pe „Podul Carol”, construcție botezată astfel cu numele împăratului Carol al IV-lea, considerat marele edil și patron al capitalei boemene. Construit din piatră în 1357, după distrugerea în 1342 a Podului Iudithei, pod de lemn, din care se mai păstrează astăzi un fragment de picior în subsolul Bisericii Sfântului Salvator, Karlův Most se înfățișează ca o complicată și eterogenă bijuterie arhitectonică și sculpturală, devenită de mult amar de vreme simbolul spiritului praguez. Cu cele treizeci de statui și grupuri

statuare de sorginte barocă, plămădite de artiști precum Brokoff, Braun, Platzer, Jakl, Kohl ș.a.m.d., cu arcurile sale calme și grele, cu cele două turnuri prin care se pătrunde, pe un mal și pe celălalt, în spațiul său, Podul Carol reprezintă o fantă de trecere între două universuri distincte și paralele.

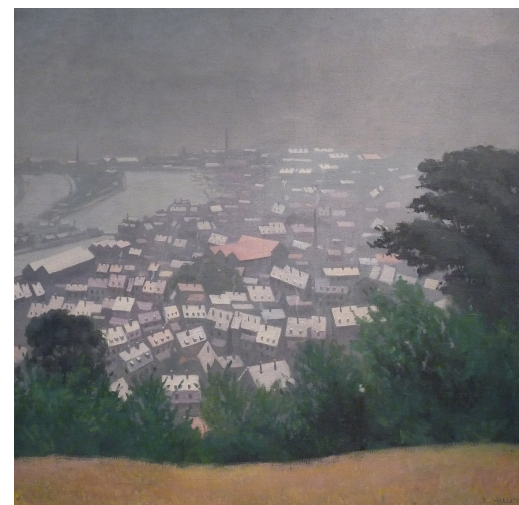
E lucru știut că ideea de pod, dincolo de simbolismul ei complicat și adeseori ambiguu, trimite neîndoielnic atât la faptul trecerii „dintr-o lume într-alta”, cât și la orizontul de primejdii metafizice pe care temerarul trebuie să le înfrunte. Comerțul cu zări ontologice deosebite și ireductibile presupune imperios o inițiere, o cultivare a abilităților de a-ți conserva unitatea ființei, altfel amenințate de schimbarea statutului ei existențial. Cum să rămâi tu însuși, sănătos, nesmintit și deplin, trecând dintr-un loc de jos într-altul de sus, pășind peste pragul ce desparte radical imanența de transcendență, laicul de profan, perisabilul de nemuritor? Este nevoie, prin urmare, de o familiarizare esoterică cu misterele mântuitoare, cu tainele apte să prezeve fătura și esența trecătorului, asimilat frecvent cu tipul eroului civilizator. Mediator între cer și pământ, între cele omenești și cele supraomenești, podul separă exact în măsura în care și unește, desparte precât unifică; podul este punere în operă, act materializat sau doar simbolic al Demiurgului, creație și instituire; iată de ce cuvântul latin „pontifex” exprimă calitatea „constructorului” de poduri, dar într-un dublu sens figurat: de edificator politic și terestru – Împăratul roman –, dar și de păstor al turmelor Domnului – Papa, ca părinte al creștinătății catolice; cel care face poduri știe și calea, stăpânește și secretul contactului vital dintre lumi altfel opuse. Nu e întâmplător faptul că psihanalistul francez Jacques Lacan, în ciuda pozitivismului său, a ales să fixeze procesul transformării „analizandului” în analist prin formula „passe”, adică trecere, trecătoare, formulă care exprimă conștientizarea de către subiectul curei a dorinței și a disponibilității de a fi la fel ca psihanalistul său, voința și competența discipolului de a atinge statutul maestrului.

În asemenea circumstanțe, Podul Carol se înfățișează ca o entitate ce și-a depășit simpla condiție de structură arhitecturală obișnuită, el devenind, în plan simbolic, un text revelat al alchimiei ideii sacre de trecere. Mediind între Malá Strana și Hradčany, Karlův Most se transformă într-o „luntre de piatră” a lui Charon, baroc împodobită cu sculpturi istorice și religioase și în măsură a facilita trecerea din planul laic al orizontalității imanente în acela sacru al verticalității transcendente. Că indubitabil așa stau lucrurile o poate constata orice pelerin care pășește pe bătrânele dale de piatră ale podului ce traversează Vltava. ■

► E lucru știut că ideea de pod, dincolo de simbolismul ei complicat și adeseori ambiguu, trimite neîndoielnic atât la faptul trecerii „dintr-o lume într-alta”, cât și la orizontul de primejdii metafizice pe care temerarul trebuie să le înfrunte.



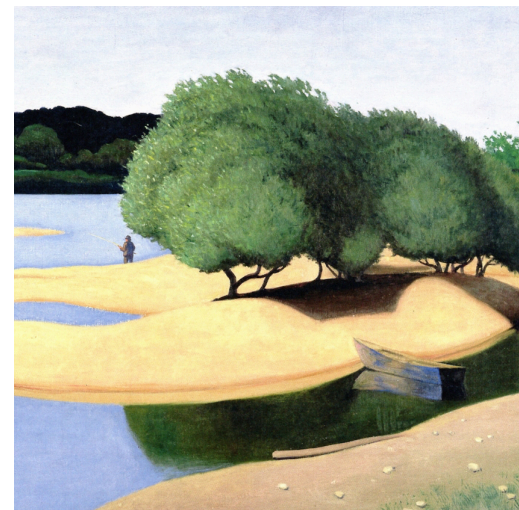
Felix Vallotton, Primele raze



Felix Vallotton, Brumă la Honfleur



Felix Vallotton, Flori de ulex în Avallon



Felix Vallotton, Bancuri de nisip pe Loira



Felix Vallotton, Biblioteca



Felix Vallotton, Camera roșie



Felix Vallotton, Indiscreție (Interior cu femeie în roșu)



Felix Vallotton, Interior cu femeie în roz

Experiența Trezirii

DAVID ILINA

In multe feluri ne e dat să experimentăm „trezirea”, fapt consemnat de limbă prin variatele înțelesuri atribuite verbului „a trezi”. Desigur, de bază rămâne înțelegerea trezirii ca trecere de la somn la starea de veghe. Cel care doarme se deșteaptă, își vine în fire, reconectându-se la realitate. Mentea devine din nou activă, își recapătă funcțiile prin care, în mod obișnuit, reușește să interacționeze cu mediul (natural și social). De la acest sens primar s-au construit cultural și alte sensuri ale trezirii, ca „aventură” sau „pățanie”, de alt nivel, a conștiinței: trezirea ca dobândire a conștiinței de sine (în principiu, prin „întâlnirea” cu celălalt), ca experiență intelectuală (ca depășire a stării de ignoranță, ca „ieșire din peșteră”), ca experiență paideică (prin „luminare”), ca experiență spirituală (prin asceză, meditație ori prin credință și fervoare religioasă).

Expresia „trezirea din somnul dogmatic” a fost folosită de Immanuel Kant pentru a evidenția rolul pe care l-a avut filosoful scoțian David Hume în reorientarea cercetărilor sale teoretice. Faimoasa expresie metaforică e cuprinsă în următorul pasaj din „Prolegomene”: „Mărturisesc de bunăvoie: amintirea lui Hume a fost cea care m-a trezit mai întâi, cu mulți ani în urmă, din somnul dogmatic și a dat cercetărilor mele în câmpul filosofiei speculative o cu totul altă direcție.”

În secolul al XVIII-lea, modelul dominant al filosofiei era metafizica înțeleasă ca ontologie generală, respectiv ca formă supremă a cunoașterii, capabilă să ofere pe cale pur rațională (speculativă) adevărurile ultime despre tot ceea ce există. Kant nu punea la îndoială existența de drept a metafizicii, dar nu putea să nu constate că, în fapt, ea se consuma mai degrabă în pretenții vanitose decât în rezultate convingătoare. Metafizica se înfățișa ca o „știință” suspectă, una care bate pasul pe loc, care nu se bucură de o recunoaștere generală și durabilă și se pierde în interminabile dispute sterile.

Prin examinarea critică a originii conceptului cauzalității, Hume a supus cercetării limitele înseși ale rațiunii, considerând că e de cel mai mare folos pentru filosofie să contribuie la „înfrânarea pretențiilor nesăbuite ale rațiunii speculative”, implicit ale metafizicii. În opinia lui Kant, tocmai aceasta l-a transformat pe Hume în cel mai important critic modern al metafizicii. El a avut meritul de a fi aprins scânteia unei noi lumini călăuzitoare. În paginile pe care i le-a dedicat în „Prolegomene”, Kant l-a numit „pătrunzătorul meu predecesor”. I-a laudat subtilitatea analizelor, stilul atrăgător, claritatea expunerii.

Pentru lămurirea acestei relații dintre „trezitor” și „trezit” s-ar impune câteva observații. Mai întâi, nu s-a întâmplat ca Hume să-i trezească din „somnul dogmatic” pe toți filosofilor din epocă. Noutatea cercetării

sale nu a fost sesizată de toți practicanții domeniului. Mulți, cum observa cu mâhnire Kant, s-au comportat ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat. Mai rău, filosofi importanți ai epocii (din așa numita „școală scoțiană”) l-au înțeles greșit, atribuindu-i idei sau poziții pe care el nu le-a susținut niciodată. Așa au ajuns la concluzia că filosofia lui Hume are caracter distructiv și duce la consecințe absurde. E de presupus că, pentru unii, „somnul” e atât de „greu”, încât nu există șansa unei „treziri”. Probabil că trebuie să existe și un gen de disponibilitate la trezire, un fel de a-i ieși în întâmpinare pentru ca ea să aibă efectiv loc.

Apoi, recunoscându-i lui Hume rolul de precursor al filosofiei critice a cunoașterii, Kant se delimitează de soluția lui sceptică, pe care o califică drept „pripită și greșită” de vreme ce filosoful scoțian ajunge la concluzia că orice text metafizic trebuie „încredințat focului, căci nu poate conține nimic altceva decât sofisme și iluzii”. Kant a propus „problemei lui Hume” o altă rezolvare, care se voia o fundamentare pe baze noi a metafizicii.

În fine, trezirea de care vorbim pare a fi relativă. Cel trezit poate cădea dintr-un „somn” în altul. În studiul introductiv scris de Mircea Flonta la „Cercetare asupra intelectului omenesc” a lui David Hume, citim: „Empiriștii secolului XX nu oboresc să repete că, dacă Hume l-a trezit pe Kant din somnul său dogmatic, aceasta nu l-a împiedicat apoi pe ultimul să se cufunde într-un somn și mai profund, cel al apriorismului și transcendentalismului!”

Dobândind o îndreptățită notorietate, sintagma consacrată de Kant a căpătat treptat o circulație mai largă, dincolo de domeniul filosofiei. Într-un articol mai vechi din RL, Nicolae Manolescu scria: „Generația mea a avut revelația spiritului critic prin Călinescu. Trezirea din somnul dogmatic, noi i-o datorăm lui Călinescu”. Intenția textului era aceea de a evidenția rolul excepțional pe care marele critic l-a avut în „relansarea literaturii române după colapsul proletcultist”. Ca și în cazul filosofiei, acest tip de trezire este asociat cu instaurarea spiritului critic.

În volumul „Ce a fost – cum a fost” (2013), răspunzând întrebărilor lui Daniel Cristea-Enache, reputatul profesor și istoric literar Paul Cornea își analizează viața, angajamentele diferitelor ei etape, inclusiv trezirea de sub vraja idealurilor comunismului, desprinderea de utopie, eliberarea de tirania dogmei. În recenzia la această carte, Ioan Stanomir observă: „Simbolic, trezirea, progresivă și dureroasă, din acest somn dogmatic indus de pasiunea revoluționară se produce sub impactul contactului cu realitatea patologică a stalinismului”. De această dată, realitatea însăși, dându-și arama pe față, a declanșat necesara „trezire” (Norman Manea a numit-o pe a sa „trezire din năuceală”), nu doar ca „dezvrăjire”, ci și ca re-poziționare în plan existențial. ■

► Recunoscându-i lui Hume rolul de precursor al filosofiei critice a cunoașterii, Kant se delimitează de soluția lui sceptică, pe care o califică drept „pripită și greșită”...



Miturile naționale și educația românilor prin istorie

IOAN-AUREL POP

Regimul comunist din România a folosit trecutul ca pe un „instrumentum regni”, tratându-l în funcție de avatarurile sale și de raporturile cu „marele vecin de la Răsărit”. În perioada stalinistă (numită în literatură și „obsedantul deceniu”), destinul și identitatea românilor în istorie erau ca și inexistente, latinitatea era pusă între paranteze în favoarea exhibării pretinsului caracter slav și a „frăției veșnice” cu poporul rus și cu URSS.

Aurmat un timp (circa un deceniu și jumătate) de relativă echilibrare a situației, când o serie de tradiții interbelice au fost parțial reluate, în sensul prezentării mai realiste a trecutului. De pe la jumătatea anilor '70 ai secolului trecut, s-a impus etapa comunismului naționalist „original” din România¹. În manualele școlare și în lucrările oficiale dintre 1974-1975 și 1989, trecerea românilor prin istorie era imaculată, caracterizată prin victorii neîntrerupte, obturate doar de străini rapace, dar „străbătută ca un fir roșu de continuitate, permanență și unitate”. După mai bine de patru decenii de istoriografie dirijată de către partidul unic, o drastică redresare era de așteptat, odată cu schimbările produse din 1989 încoace. Însă această necesară transformare a viziunii despre trecut, în loc să aducă o viziune echilibrată, a împins adesea concluziile în sens diametral opus. Români din trecut și de astăzi au ajuns să fie înfățișați publicului și, mai ales, tinerilor drept o masă amorfă, incapabili de istorie demnă, fără identitate, animați de un spirit gregar, lași și mereu dominați de alții, fără personalități politice și valori culturale, purtători ai unei limbi nepotrivite pentru comunicare² etc. Trecutul, tern și incert, a fost declarat ca fiind iremediabil mitologizat și relativ, în condițiile imposibilității cunoașterii sale reale, în funcție de criteriul adevărului³.

Firește, la o analiză atentă și nepărtinitoare, acest mod de prezentare a trecutului sub forma unui lung șir de „mituri naționaliste”,

► Oamenii politici și oamenii de cultură – în forme diferite – au formulat dorința fiecărei națiuni de a ocupa câte un loc cât mai onorabil sub soare, în cadrul unei veritabile competiții. Români nu au făcut decât să se înscrie și ei, ca toți vecinii lor, pe această traiectorie.

„Solii turci la Vlad Țepeș”,
pictură de Theodor Aman.
Sursa: imagoromania.ro



detectabile de la cronicari încoace și până la comunism și postcomunism – trecând prin marile personalități istorice moderne și contemporane, de la Xenopol și Iorga până la P.P. Panaitescu, C.C. Giurescu și Gh.I. Brătianu –, nu rezistă criticii istorice.

Miturile antice, asimilate de unii ca legende egiptene, sumeriene sau ale Olimpului, au fost menite să explice copilăria omenirii, în condițiile lipsei izvoarelor istorice credibile și verificabile⁴. Istoria se confunda atunci cu povestea despre trecut (cântată de aezi rătăcitori), iar adevărul (relativ, cum este el accesibil oamenilor) era suplinit de unele produse ale imaginației. Ulterior, pe măsura înmulțirii izvoarelor, unii au ajuns să creadă în posibilitatea reconstituirii totale a lumilor care au fost. Astfel, între cele două concepții extreme, ca antiteze mărginind o infinitate de teorii intermediare, s-a impus în ultimele două secole o viziune relativ echilibrată: istoria-discurs (descrierea lumii de odinioară) nu se confundă niciodată perfect cu istoria-realitate (lumea de odinioară), dar tinde spre o potrivire cât mai fidelă cu aceasta.

Conștiința publică românească – datorită unui efort bine concentrat și concertat – pare să treacă acum printr-o etapă negaționistă, preluând o literatură istorică de formă eseistică (elaborată, de regulă, de nespecialiști), menită să privilegieze mitul istoric în locul căutării și descoperirii adevărului despre trecut (după rigorile istoricilor de meserie), atât cât este acesta accesibil omului. În acest spirit, „miturile moderne” istoriografice – caracterizate simplist de unii exegeți drept „naționaliste” – apar mai mult ca o figură de stil, preferată în locul unor noțiuni mai puțin bombastice, dar mai exacte, precum clișeele, stereotipurile, fixațiile, „comenzile sociale”⁵ etc.

În aproape întreaga Europă, începând cu secolul al XVIII-lea, istoriografia a fost pusă în serviciul națiunii, odată cu nevoia – exprimată de cei mai reprezentativi membri ai elitei intelectuale – constituirii statelor naționale, destinate ocrotirii și organizării națiunilor. Atunci, odată cu „criza conștiinței europene”⁶ și cu „trecerea de la mica la marea Europă”⁷, începe o adevărată redimensionare a continentului. Oamenii politici și oamenii de cultură – în forme diferite – au formulat dorința fiecărei națiuni de a ocupa câte un loc cât mai onorabil sub soare, în cadrul unei veritabile competiții. Români nu au făcut decât să se înscrie și ei, ca toți vecinii lor, pe această traiectorie⁸. Dacă procesul acesta de emancipare națională și de constituire (sau „inventare”, cum preferă moderniștii) a statelor naționale a generat „mituri” istoriografice naționale și naționaliste, faptul s-a produs la toate popoarele europene. Unii esești au considerat „miturile naționaliste” românești mai pregnante, scoțându-le din context, singularizându-le fără justificare și punându-le într-o lumină malefică. ■

Note:

1. Gabriel Moisa, „History, Ideology and Politics in Communist Romania 1948-1989”, Budapest, 2012, passim.
2. Horia Roman Patapievic, „Politice”, București, 1996, passim.
3. Lucian Boia, „Istorie și mit în conștiința românească”, București, 1997, passim.
4. Claude Levi-Strauss, „Antropologia structurală”, București, 1978, passim. Mitul este definit aici drept un produs al imaginației creatoare a omului primitiv.
5. Ioan-Aurel Pop, „Istoria, adevărul și miturile (Note de lectură)”, ediția a II-a, București, 2014, p. 1-10.
6. Paul Hazard, „Criza conștiinței europene 1680-1715”, traducere de Sanda Șora, București, 1973, passim.
7. Pierre Chaunu, „Civilizația Europei luminilor”, vol. I, București, 1986, p. 26.
8. David Prodan, „Supplex Libellus Valachorum. Din istoria formării națiunii române”, ediție nouă cu adăugiri și precizări, București, 1984, passim.

Din volumul *Transilvania, starea noastră de veghe*, Editura Școala Ardeleană, 2016



„Caiete critice” 1986 treizeci de ani de la dezbaterea majoră a postmodernismului românesc

Dosar coordonat de Ștefan Baghiu (II)

Anul acesta se împlinesc treizeci de ani de la apariția numărului 1-2, dedicat postmodernismului, al revistei „Caiete critice”. O asemenea perioadă ar lăsa atât timp pentru omogenizarea unei generații în interiorul tendinței, cât și loc pentru părăsirea curentului/ contaminarea lui cu o altă direcție majoră. S-a vorbit despre un soi de „optzecism nețarmurit”, generația literară a deceniului al nouălea fiind poate cel mai des asimilată curentului/conceptului. S-a vorbit despre antecedente postmoderne în cadrul literaturii anilor '60 și despre continuări până în anii 2000. S-a vorbit mult, la fel, despre o imposibilitate structurală a unui postmodernism românesc înainte de 1989, în lipsa unei postmodernități suport. La treizeci de ani după momentul 1986, Revista „Cultura” repune în dezbatere impactul aceluși număr al revistei, unde răspundeau majoritatea intelectualilor activi ai deceniului: tocmai pentru că dezbaterile despre postmodernism nu au fost simple *trend-uri* teoretice, ci au reorganizat canonul larg al literaturii române postbelice și au decis raportarea ulterioară atât la literatură în sine, cât și la mecanismele care alimentează și fundamentează câmpul literar autohton. (Șt.B.)



„Variațiuni” postmoderne

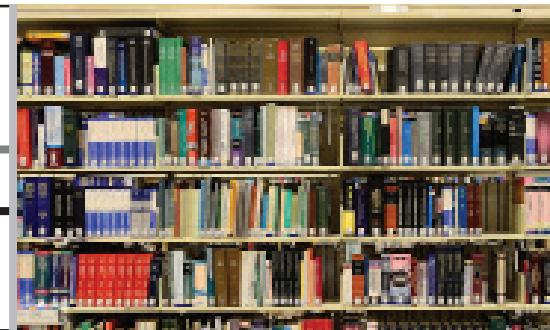
ION POP

La treizeci de ani de la apariția aceluși număr de referință al „Caietelor critice”, dedicat „Postmodernismului” (nr. 1-2, 1986), recitirea textelor din cuprins, semnate în majoritate de nume-reper, ele însele, în viața intelectuală românească de atunci și de după aceea, nu-mi lasă deloc impresia că și-ar fi pierdut actualitatea. Întâi de toate, împotriva clișeelelor induse de disputele ideologice de după Decembrie 1989, acele texte oferă sentimentul reconfortant că oamenii de cultură români erau, în ciuda tuturor obstacolelor puse în calea circulației ideilor de finalul de dictatură comunistă, foarte bine informați despre ceea ce se întâmpla atunci în spațiul mondial al creației literare și artistice. Astfel încât, de parte de a vorbi doar „din auzite” despre marea temă propusă spre dezbatere, puteau să

se exprime în deplină cunoștință de cauză și cu un aport reflexiv de evidentă consistență. Câteva dintre textele teoretice de bază erau traduse atunci pentru prima oară, într-un „dosar al postmodernismului” (de pildă paginile din „Sfârșirea lui Orfeu” a lui Ihab Hassan, fragmente din Jean-François Lyotard, John Barth, Gerald Graff, Guy Scarpetta), însă toate contribuțiile din cuprins atestă o documentare foarte serioasă și abordări deloc complexate de reputațiile universale în materie. Desigur, „postmodernismul” era – și mai este! – „un concept care își caută sensurile”, cum scria Eugen Simion inaugurând dezbaterea, dar câteva dintre acestea, fie și abia approximate, se conturau îndeajuns de limpede. Reacția contra „Mitului Progresului”, a obsesiei „purității și specificității genurilor”, promovat ostentativ și radical de avangarde, este ca și unanim remarcată ca fiind caracteristică pentru noua stare de spirit. Adiacent, sunt puse sub semne de

» Desigur, „postmodernismul” era – și mai este! – „un concept care își caută sensurile”, cum scria Eugen Simion inaugurând dezbaterea.

întrebare „fanatismul” teoretico-metodologic, absolutizarea unor atitudini, de la negarea radicală a trecutului cultural (recuperat mai nou cu o înțelegere ironică totuși, cum spune referința frecventă la definiția dată de Umberto Eco), la afirmarea, tot „extremistă”, a „noului” (mult împlânzită la „postmodernii” ce se vor mai degrăba niște „bricoleuri” care reciclează valorile trecutului înrămându-le ostentativ ca „citate” sau mai discret-aluziv în noile contexte), de la „gramaticalizarea” autorului și eliminarea lui din câmpul de interes al interpretării și un anumit „purism” elitist al atitudinii (înlocuit cu „o etică a seducției, a jocului și a impurității”, după același Guy Scarpetta, citat de criticul român). Alte luări de poziție apar ca fiind solidare fără vreo convenție prealabilă între „convivi”. Despre recuperarea ironică a tradiției vorbește și Ovid S. Crohmălniceanu (care nu uită de inventivitatea, ludicul, arta seducției postmoderne și notează „reabilitarea instinctului artistic”, a plăcerii de a povesti, a fantaza, într-un limbaj familiar și prozacic, dar și cu gustul ingeniozității manieriste ce-și expune mecanismele); apoi, Livius Ciocârlie repune în discuție „alteritatea și



„Caiete critice” 1986 – treizeci de ani de la
dezbaterea majoră a postmodernismului românesc

autoreferențialitatea” ca principale caracteristici ale modernității, cărora li s-ar opune „deschiderea către lume” – cea din afară și cea personală a autorului reîntors în text, nu fără autoironie. Depășirea „fanatismului modernului” în sensul „înnoirii obligatorii” e și în vederile lui Andrei Pleșu, care înregistrează „răgazul de a privi îndărăt” al artei contemporane, într-un moment de alexandrinism crepuscular al sensibilității moderne ce vrea totuși să reumanizeze discursul artistic, făcându-l mai „popular”. La revizitarea prin ironie a trecutului se referă și Nicolae Manolescu, urmându-l pe Eco, cu sublinierea caracterului recuperator, nu în sens repetitiv, ci cu conștientizarea existenței trecutului. Criticul atacă și ideea că între generația poetică românească a anilor '60 și „optzeciști” ar exista o „linie de demarcație” trasată de postmodernism, insistând asupra unor elemente de postmodernitate la cea dintâi, mai ales prin Nichita Stănescu (alte voci vor atrage atenția asupra cazului Marin Sorescu) și ajungând la concluzia, deloc pe placul generației următoare, că „întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conștient sau nu, o poezie postmodernă”. Este notată, de asemenea, alternanța și coexistența, întrucâtva similară cu cea din interbelic, a modernismului „purist” cu cel de sursă avangardistă. În sprijinul acestei poziții va veni peste câteva pagini Ștefan Stoenescu, cu o foarte serioasă documentare pe teren transoceanic, ce recurge din nou la exemplul stănescian, cu coexistențe de „modernism” și postmodernism semnificative, ba chiar solicitând, pentru ansamblul evoluției liricii spre postmodernism, atributul de „pluralist-eclectic”, vehiculat și în sfera americană. Important mi se pare aici apelul la considerarea modernismului (și, implicit, a postmodernismului) „cu precădere în termenii istoriei literare naționale”. La un „neoelectism ponderat și tolerant, ce nu repudiază modernismul, ci îl transformă într-o simplă haină culturală” se referă în intervenția sa și Monica Spiridon. „Nu se resping și nu se aruncă la coș – mai spune acest text – decât teribilismele și schisma perpetuă”. Foarte importantă mi se pare referința la cartea lui Gianni Vattimo, „La fine della modernità” (1983), ce „pune surdina oricărui excese..., care redefinește filosofia și istoria, dar le respectă și are încredere în ele”. Ar fi fost de introdus aici și elocventa sintagmă vattimiană de „gândire slabă”, ce concentrează multe dintre datele noii sensibilități relativizante, pluraliste, reconciliante. Nu departe de asemenea considerații se așază și Magda Cârneci, care, din perspectiva criticului de artă, vorbește despre „un refuz multiform și eclectic al conceptului de avangardă”, de un „uzaj «de-complexat» și pluralist al modelelor perceptuale și cognitive anterioare, ca și al modurilor lor

»
„Obosind”,
ca să zic așa,
într-un
moment
crepuscular al
civilizației
moderne,
cu delăsări și
concesii față
de formele
„corecte”
în sens nou
și oarecum
birocratizat
ale comporta-
mentului
social,
orgoliosul „eu”
creator pare a
se umaniza,
cumva
paradoxal, re-
cunoscându-și
limitele
și finitudinea,
slăbiciunile
și fragilitatea.

de producție artistică”, sugerând mai curând „coexistența” decât situarea conflictuală. Asupra însemnătății conștiinței critic-ironice a postmodernului revine Radu G. Țeposu, la care ideea bricolajului, a refacerii din fragmente a fostei totalități romantice e importantă, după ce modernismul afișase un program prin excelență individualist. Ampla recapitulare a „modernității” românești întreprinsă de Ion Bogdan Lefter, dă seama, la rândul ei, de complexitatea fenomenului, de situat atent în contextul național, fără graba de a „importa” concepte din alte spații culturale. Ușor ezitantă și contradictorie apare aici ideea că „Delimitându-se imediat de modernismul pe cale de epuizare, postmodernismul se opune – de fapt – întregului fond cultural, conform noutății sale de atitudine”, cu punerea la îndoială a unor reale prelungiri ale tradiției absorbite în creația actuală... „Trecerii spre altceva” în literatura română i se admit, dar la modul dubitativ, „ceva rădăcini (poate) chiar înainte de al doilea război, și simptome tot mai frecvente în anii '70” și mai ales „câte 1980”...

N-am înregistrat toate contribuțiile la dezbaterea din 1986, dar cred că, în linii mari, au fost surprinse încă din acel moment trăsăturile cele mai caracteristice zisului „postmodernism”. De atunci încolo, nu mi se pare că s-au făcut uriașe progrese în interpretare, care să schimbe radical punctele de vedere. Reducând la maximum, s-ar zice că postmodernismul e de situat în continuare „sub semnul relativismului ca și generalizat în vremea noastră”, al mlădierii conceptelor „tari” de odinioară, cu exclusivismul lor purist-individualizant, cu obsesia progresului continuu în căutarea „noului” și a originalității, promovate de radicalismul avangardist. O anumită aroganță „elitistă”, care a fost în parte și a avangardei, e abandonată în favoarea „democratizării” atitudinilor, a unei modestii a ipostazelor „creatorului”. „Obosind”, ca să zic așa, într-un moment crepuscular al civilizației moderne, cu delăsări și concesii față de formele „corecte” în sens nou și oarecum birocratizat ale comportamentului social, orgoliosul „eu” creator pare a se umaniza, cumva paradoxal, recunoscându-și limitele și finitudinea, slăbiciunile și fragilitatea. „Vocea” umană caută interstiții prin care să se insinueze în „textul” răcit prin formalizare și literalitate excesivă (vezi, în numărul despre care vorbim acum, „cuvintele împotriva mașinii de scris” ale lui Mircea Cărtărescu), colocvialitatea reduce distanțele dintre scriitor și cititorul său, jocul ironic cu formele, plăcerea cumva manieristă a manevrării textului, „metaliteratura” ca reflex al conștiinței critice de veghe, pretind, nu fără paradox, să compenseze „desubstanțializarea lumii” (despre care vorbea un Ion Bogdan Lefter), deși acest soi de reabilitare a realului nu

poate ascunde, cum se și recunoaște, decât superficial „neantul” de dincolo de oglindă... Poate n-ar fi neapărat șocant să spunem că „postmodernismul” e, în fond, „modernismul” epocii „mondializării”, conștiința slăbită și relativistă a unei modernități ce revine cumva la sincretismele „alexandrine”, cu reguli concurente de neregularități, cu interferențe și contaminări de credințe și limbaje, cu scepticisme și menite să contracareze cumva șocul confruntării cu adevărurile „eterne”. Opinia nietzscheană ia locul convingerilor definitive, „doxa” e substanțial concuroasă de biata părere a omului primejdut.

Interesantă, și cu unele accente schimbate, apare după 1986 raportarea la postmodernism a literaturii române. Mi se pare că formula a fost atribuită și generalizată oarecum abuziv asupra producției literare a „generației '80”, fără conexiuni atente, absolut necesare, cu zisul „neomodernism” antecedent, considerat de către militanții generaționiști cei mai activi și partizani la coșul istoriei literare, ca un capitol definitiv închis. Cum s-a spus nu numai la noi, „modernismele” însele sunt foarte variate în toate spațiile literare, salturile nu se fac fără urme ale vechilor construcții, atitudini echivalabile cu experiențele postmodernității s-au căutat și găsit chiar la noi (vezi „Postmodernismul” lui M. Cărtărescu). Mă tem că respingerile de tip (neo)avangardist, deloc reconciliante cu trecutul, cum se pretindea programatic, au prevalat în acest timp, fără a se recunoaște însă datoria imensă față de avangardă a acestor moștenitori și chiar față de imediații predecesori de la '60. Cum s-a spus încă în 1986, aceștia din urmă nu au preluat pur și simplu, în procesul recuperării, poetica modernistă „puristă”, mallarméană, au urmat, unii, și direcții antiestetizante anunțate încă din interiorul simbolismului (vezi Țzara, Vineanu, Maniu, apoi Camil Petrescu) și majoritatea și-au reconfigurat contextual poziția „modernistă”. Ba chiar în interiorul „optzecismului”, și acela interpretat parțial și părtinitor de pe poziții „lunediste”, s-au exprimat de atunci mari rezerve privind transferul la noi al programului postmodern, de pildă prin Al. Mușina și al său „nou antropocentrism”, alți congeneri au prelungit evident experiențele, să zicem, stănesciene, ații pe cele suprarealiste, într-un eclecticism cu inevitabilele contaminări și interferențe de limbaj, cu reciclări și ele ușor de recunoscut. Iar aportul „neoexpresionist”, viu și în alte literaturi actuale, este încă desconsiderat de unii tovarăși de drum ai aceluiași moment de istorie literară. Cred că încă nu se acceptă cu plăcere la noi ideea, valabilă, a coexistențelor și paralelismelor inevitabile între tendințe diversificate stilistic, care apare firească în alte spații. A pune problemele mereu în regim concurențial și exclusivist nu e cea mai



„Caiete critice” 1986 – treizeci de ani de la dezbaterea majoră a postmodernismului românesc

sănătoasă poziție și nici cea mai productivă, necum reconciliant „postmodernă”, fie și în regim ludic-ironic. Obligat de spațiu, închei prin a sublinia o evidență: oricât de aproximativ conturată, atunci și acum, sensibilitatea zisă „postmodernă” a încurajat și susține în continuare un mod de a scrie și de a privi lumea noastră cu un ochi relativizant și mai puțin tensionat, liber de fanatisme doctrinare, îngăduitor-pluralist, cu

un efort de recuperare a umanității mereu și pretutindeni periclitată. Măcar în literatură și artă, terorismele și dictaturile vizibile ori mascate au fost ori sunt pe cale de a fi abolite. În epoca atâtor sfârșituri anunțate de profeți de toată mâna, „gândirea slabă” a omului precar are parcă ceva mai mult curaj să-și ia revanșa. Nu văd de ce ar sta altfel lucrurile în „țara tristă, plină de humor” în care mai trăim. ■

„Caiete critice”, nr.1-2, 1986: după 30 de ani

ROBERT CINCU

În ziua de azi, conceptul de postmodernism nu mai ridică aparent mari curiozități teoretice, în ciuda faptului că vorbim despre unul dintre cele mai confuze și mai instabile curente cu care s-a confruntat cultura occidentală. A spune, în prezent, despre un scriitor că este postmodern poate însemna, deopotrivă, aproape orice sau aproape nimic. Cu toate acestea, traseul conceptului de postmodernism până în această etapă a suprazajului a fost unul extrem de lung, iar, în cultura română, primul reper major în raport cu acest subiect este legat de revista „Caiete critice”.

Mai exact, în anul 1986, apare numărul special al revistei „Caiete critice” dedicat integral clarificării teoretice a conceptului de postmodernism. Numărul respectiv va deveni în anii următori o referință esențială în dezbaterile românești dedicate postmodernismului, fiind considerat primul reper major de acest tip. Avem de-a face cu o primă imagine de ansamblu asupra fenomenului postmodern. Vorbim însă de o imagine eterogenă, la construirea căreia au participat mai mulți critici și teoreticieni cu idei nu doar diverse ci, în unele cazuri, chiar contradictorii (printre autori numărându-se Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Andrei Pleșu, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Magda Câmecei ș.a.).

Acest prim dosar românesc al postmodernismului este structurat în trei părți distincte: o primă parte strict teoretică, în care autorii români încearcă să clarifice conceptul; o parte secundă dedicată unor interviuri scurte (cu Ștefan Aug. Doinaș și Marin Sorescu), în care conceptul de postmodernism este, de asemenea, discutat, dar într-o manieră mai puțin teoretică; în fine, o a treia parte a dosarului în care sunt traduse câteva texte teoretice ale unor autori străini precum Guy Scarpetta, John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan.

În mod evident, aceste eseuri din ultima parte a dosarului „Caietelor critice” se dovedesc a fi repere bibliografice foarte relevante în contextul dificil al

acelei epoci. Practic, mai mulți dintre autorii români care participă la acest dosar își vor dezvolta ideile plecând tocmai de la aceste articole, o dovadă în plus a faptului că bibliografia teoretică despre postmodernism era una foarte limitată în România comunistă, iar o descriere punctuală a fenomenului părea să fie esențială. Un alt reper din bibliografia occidentală la care foarte mulți dintre autorii români apelează în articolele lor este textul lui Umberto Eco, „Marginalii și glosse la «Numele rozei»”. Acest eseu, publicat în traducere românească în revista „Secolul 20” (număr din 1983), pare să fi determinat în mare măsură impresia pe care teoreticienii români și-au făcut-o în raport cu postmodernismul, fiind una dintre cele mai citate surse din acest dosar, însă această situație poate fi una problematică, așa cum foarte bine semnală Ion Bogdan Lefter într-o notă se subsol la articolul său din acest număr al revistei. Precizând faptul că textul lui Eco era una dintre puținele referințe occidentale disponibile la acea vreme (în raport cu subiectul „postmodernism”), Lefter descrie acest text în felul următor: „Înșelătoarele – căci (auto)ironice – «marginalii» ale lui Umberto Eco” („Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 146). Într-adevăr, dacă urmărim cu atenție discursul lui Eco din acest eseu, putem identifica registre ironice, polemice, strict teoretice, speculative, confesive și nu numai. Astfel, o imagine coerentă despre postmodernism este destul de greu de preluat din acest eseu, mai ales dacă ținem cont de faptul că cea mai mare parte a textului este dedicată unor explicații confesive privind scrierea romanului „Numele trandafirului” (vorbim, deci, despre pasaje ample de text al căror subiect este, în primul rând, romanul „Numele trandafirului”, și nu neapărat conceptul de postmodernism/literatura postmodernă). În scurta secvență în care tratează explicit/exclusiv despre postmodernism, Eco apelează, de asemenea, în mai multe rânduri, la un registru discursiv aparent ludic, în care trimiterele istorice/teoretice sunt mai mult orientative decât edificatoare: „Din nefericire «postmodern» este un termen bun *à tout faire*. [...] despre postmodern s-a spus totul încă de la început și anume, chiar în eseuri ca «Literatura epuizării» a lui John Barth, din 1967 [...] Fiedler provoacă, firește,

► Cea mai importantă contribuție în cadrul revistei rămâne aceea secvență a teoretizărilor românești despre postmodernism, mai ales pentru că avem de-a face aici cu o adaptare a discursului teoretic românesc la unul dintre subiectele centrale ale culturii occidentale.

Laudă «Ultimul mohican», proza de aventuri, romanul *Gothic*, mărunțișuri disprețuite de critici și care au știut să creeze mituri și să populeze imaginația nu numai a unei generații. Se întreabă dacă o să mai apară o proză asemănătoare cu vestita «Colibă a unchiului Tom», care să poată fi citită cu aceeași pasiune în bucătărie, în salon, în camera copiilor [...]” (în „Secolul 20”, nr. 8-9-10, 1893, pp. 102-104).

Desigur, nu toți autorii români care participă la acest dosar se rezumă la cele câteva referințe occidentale semnalate mai sus. Chiar dacă majoritatea discută ideile lui Eco din „Marginalii...”, întâlnim și cazuri ale unor autori care apelează la trimiteri bibliografice occidentale mai diversificate (articolele semnate de Monica Spiridon, Dan Ion Nasta sau Ion Lucăcel fiind foarte interesante din acest punct de vedere). De asemenea, unii autori apelează la bibliografia românească dezvoltând (mai) vechile teorii despre artă/estică/paradigme culturale într-o direcție relevantă paradigmei postmoderne. Există, în fine, cazuri de critici care evită trimiterile bibliografice într-o încercare de a schița (aparent intuitiv) câteva trăsături definitorii ale noii paradigme postmoderne.

În ceea ce privește interviurile reproduse în cadrul acestui dosar, semnalează faptul că opiniile celor doi poeți intervievați sunt mai degrabă reticente în raport cu postmodernismul, aceștia evitând, pe cât posibil, formulările teoretice. Ștefan Aug. Doinaș, spre exemplu, afirmă: „Postmodernismul nu mai e, de câteva decenii, o simplă modă, ci reprezintă ceva esențial în cultura noastră și a Europei. Dar e foarte greu deocamdată să definești această «esență istorică» a lui. Eu nu mă simt în stare”. De asemenea, Marin Sorescu pare să opteze pentru o distanțare față de postmodernism, acuzând caracterul aparent formal/artificial al conceptului: „Este la modă «postmodernismul», într-adevăr. Vocabula. Literatura nu se simte obligată întotdeauna să țină pasul cu teoriile. Există graba unor exegeți de a clasifica, de a despica, de a propune, de a impune formule. O perioadă mai lungă de pace în Europa și America i-a pus pe teoreticieni în imposibilitatea de a face împărțiri, delimitări... S-a inventat Postmodernismul”.

Desigur, interviurile au contribuit mai puțin la popularitatea imensă pe care a câștigat-o acest număr special al „Caietelor critice” în anii următori. Eseurile traduse în finalul dosarului au reprezentat, în mod cert, un import bibliografic important în contextul acelor vremuri, o dovadă a acestui fapt fiind inclusiv faptul că textele românești din dosar se vor revendica în unele cazuri de la aceste eseuri. Însă cea mai importantă contribuție în cadrul revistei rămâne aceea secvență a teoretizărilor românești despre postmodernism, mai ales pentru că avem de-a face aici cu o adaptare a discursului teoretic românesc la unul dintre subiectele centrale ale culturii occidentale. După cum am spus, impactul pe care l-au avut aceste texte în teoria românească despre postmodernism s-a dovedit a fi unul imens, în ziua de azi, acest număr al revistei „Caiete critice” fiind considerat drept începutul dezbaterii teoretice a conceptului de „postmodernism” în cultura română.

Majoritatea textelor românești din dosarul „Caietelor critice” au în comun două idei centrale (destul

DOSARELE REVISTEI CULTURA



„Caiete critice” 1986 – treizeci de ani de la dezbaterea majoră a postmodernismului românesc

de simple), iar aceste idei vor fi dezvoltate în moduri foarte diferite de la un text la altul: 1) a defini conceptul de postmodernism implică mari dificultăți teoretice (în mod evident, această idee se datorează și contextului politic dificil din România acelor vremuri); 2) postmodernismul este curentul artistic care urmează modernismului, depășindu-l sau integrându-l (vorbind, în acest caz, de o explicație terminologică/etimologică; chiar și în mod intuitiv este ușor de presupus faptul că „post-modernismul” este o formă de distanțare de estetica modernistă).

Primul articol din dosar (articolul-program) oferă, în acest sens, o foarte bună exemplificare a situației culturale/teoretice în care se afla România anul 1986 în raport cu conceptul de postmodernism. Sunt de-a dreptul simptomatice observațiile teoretice pe care autorul, Eugen Simion, le face în acest caz, iar o privire mai atentă asupra articolului său poate fi mai mult decât edificatoare.

Așadar, articolul lui Simion, „Un concept care își caută sensurile”, sugerează încă din titlu caracterul fragil al unei posibile definiții a postmodernismului, iar primele fraze propun o redefinire a conceptului de modernism cu scopul unei mai bune contextualizări a postmodernismului: „Orice discuție despre postmodernism presupune o redefinire a câmpului modernității și a miturilor sale. O sensibilitate nouă în artă înseamnă, implicit, o tehnică și o gândire nouă” („Un concept care își caută sensurile”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 5). Strategia lui Simion se bazează aici pe un principiu foarte logic: dacă postmodernismul este o continuare/ o depășire a paradigmei moderne, atunci definirea sa ar putea pleca tocmai de acolo de unde modernismul se încheie. Însă, a (re) stabili anumite repere solide ale modernismului se dovedește a fi o încercare la fel de dificilă. Practic, una dintre concluziile la care ajunge criticul este aceea că inclusiv modernismul este un concept instabil: „știm, așadar, doar cu aproximație când începe epoca modernă, știm și mai puțin când se încheie ea. Într-un anumit sens, ea continuă și azi [...] Dar este corect, întrebam la început, să gândim și să judecăm «modernitatea» ca un spațiu unitar, determinabil? Bunul simț ne spune că lumea modernității este vastă și stilurile, direcțiile, formele ei sunt de cuprins într-o formulă”.

Astfel, fragilitatea conceptului de modernism generează implicit o fragilitate a conceptului de postmodernism, cel puțin în condițiile în care cele două sunt definite printr-o raportare unul la celălalt. În plus, atât reperele istorice, cât și cele estetice se dovedesc a fi neclare pentru stabilirea unor puncte în care modernismul „se încheie”, iar postmodernismul „începe”. Conștient de această dificultate teoretică, Simion reușește totuși să identifice anumite nuanțe care pot diferenția minimal cele două paradigme. Este vorba, așa cum vor observa și alți teoreticieni români prezenți în dosar, de ironie. E drept, și estetica modernă implică adesea mecanisme ironice, însă în postmodernism, observă Simion, prin ironie sunt subminate tocmai mijloacele de expresie moderniste. Din acest punct de vedere, ironizarea artistică a mecanismelor moderne poate corespunde unei atitudini postmoderne. Criticul invocă aici mai multe nume

► Ceea ce e interesant de observat aici e faptul că dosarul „Caietelor critice” se dovedește a fi o foarte ofertantă lectură chiar și pentru cititorul de astăzi. Deși trăim într-o epocă în care, cel puțin teoretic, conceptul de postmodernism a fost clarificat, nelămuririle teoreticienilor din anii '80, surprinzător, încă par extrem de actuale.

de scriitori români care, printr-o distanțare ironică de mecanismele moderniste, dar și printr-o recuperare a unei sensibilități la care modernismul renunțase, reușesc să dea dovadă de o conștiință a propriei postmodernității: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ioan Groșan ș.a. Tot în încercarea de a stabili repere specifice exclusiv postmodernismului, Simion apelează la ideile lui Guy Scarpetta invocând cele patru categorii de elemente ale „noii ere a barocului”: 1) impuritatea/fuziunea artelor; 2) reciclaj/rescriere/recuperarea trecutului; 3) „tratarea răului prin rău” (coruperea Kitschului); 4) artificialitatea. Avem de-a face însă doar o cu invocare a acestor criterii, ele fiind mai degrabă orientative în economia articolului. De asemenea, în încheiere, criticul vorbește despre o altă posibilă caracteristică a postmodernismului, și anume întoarcerea autorului în text, însă fără a dezvolta această idee, care, de altfel, va fi una intens problematizată în dezbaterile ulterioare privind postmodernismul. Există în acest scurt paragraf o foarte interesantă comparație (care trimite, de fapt, tot la studiile lui Guy Scarpetta) între prezența în text a autorului și o eventuală „revenire a refulatului”, însă eventualele consecințe estetice ale unei asemenea reveniri sunt catalogate drept „o temă pentru o altă discuție”.

Trecerea în revistă a unor repere centrale ale modernismului, schițarea unor nuanțe estetice specifice postmoderne, comparații între viziunile mai multor scriitori care țin de poetici diferite sunt câteva dintre direcțiile spre care se îndreaptă demonstrația lui Simion. Cu toate acestea, putem admite faptul că miza centrală a articolului este aceea a sublinia dificultatea conceptuală a postmodernismului, așa cum, de altfel, sugerează și titlul. Din acest punct de vedere, probabil că aspectul cel mai interesant îl întâlnim în ultimul paragraf: „O nouă viziune a barocului? (Scarpetta). «O literatură a liniștii»? (John Barth). O viziune a apocalipsului? (Graff). O nouă formă de manierism? (Eco). Tendința «indeterminenței»? (Hassan). Un paradox al viitorului anterior? (Lyotard). Postmodernismul îmi pare mai ales promisiunea de a recupera în sfera artei ceea ce spiritul modern agresiv a exclus, exilat...”. Înainte de toate, așa sublinia aici numele teoreticienilor invocați de Simion pentru că, așa cum am arătat, vorbim despre celebrele și puținele referințe teoretice disponibile în anii '80: Scarpetta, Barth, Graff, Hassan și Lyotard sunt prezenți în același număr al „Caietelor critice” în traducere românească, iar „Marginaliile” lui Eco traduse în 1983, așa cum sugera și Lefter, au constituit (cel puțin până la apariția acestui număr al „Caietelor critice”) referința bibliografică principală în raport cu subiectul postmodernism în cultura Română.

Prin cele șase întrebări retorice Simion sugerează faptul că o definiție a postmodernismului poate părea de-a dreptul imposibilă, în condițiile în care opiniile celor citați sunt de-a dreptul divergente, acoperind spații estetice dintre cele mai diferite. Pentru critic, care adaugă o definiție proprie pe lângă cele șase „canonice”, postmodernismul ar fi, în primul rând, „o promisiune”, îndeplinirea sa ținând de viitor. Desigur, o astfel de formulare pare adecvată, în condițiile în care România anilor '80 abia se familiariza cu postmodernismul, în timp ce autorii citați de Simion problematizau conceptul din interiorul unor culturi în acesta fusese deja masiv asimilat.

Ideea conform căreia postmodernismul este, înainte de toate, un concept dificil de clarificat teoretic apare semnalată nu doar la Simion, ci în majoritatea contribuțiilor românești din acest dosar. Livius Ciocărlie, spre exemplu, în articolul intitulat „Presupuneri despre postmodernism”, afirmă: „îmi întitulez intervenția «presupuneri» dintr-o prudență nativă dar și deoarece postmodernismul, dacă există, este un fenomen contemporan și a încerca să definești prezentul este totdeauna imprudent” („Presupuneri despre postmodernism”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 13). O idee similară întâlnim și în cazul lui Nicolae Manolescu: „în momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința postmodernismului și există cam tot atâtea păreri câte capete și-au pus la contribuție materia cenușie [...] nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei și nici exhaustiv” („Poeții pereche”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 52). Desigur, exemplele pot continua în acest sens, în condițiile în care, lansarea dezbaterii despre postmodernism în cultura română nici nu putea începe de la alte premise.

Ceea ce e interesant de observat aici e faptul că dosarul „Caietelor critice” se dovedește a fi o foarte ofertantă lectură chiar și pentru cititorul de astăzi. Deși trăim într-o epocă în care, cel puțin teoretic, conceptul de postmodernism a fost clarificat, nelămuririle teoreticienilor din anii '80, surprinzător, încă par extrem de actuale. Iată, spre exemplu, ce observa Ovid. S. Crohmălniceanu în articolul său: „Un lucru frapant în ceea ce se spune azi despre postmodernism, pe lângă natura flagrant contradictorie a particularităților care îi sunt atribuite (e monstrul din Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulți înși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfățișări descripții absolut diferite). [...] Postmodernismul, cât merită realmente un asemenea nume, e o revoltă tacită împotriva acestei vastei plictiseli” („Postmodernism; ce se spune și ce nu”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, pp. 10-11). O idee similară apare și la Mircea Mihăieș care vorbește despre „un termen ambiguu, greu de știut când, unde și cum trebuie folosit. Și dacă trebuie folosit” („Mai-mult-ca-modernismul”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 115). În fine, exemplele pot continua, ele sugerând, deopotrivă, specificul epocii respective dar, paradoxal, și caracterul atemporal al fenomenului postmodern.

Importanța teoretică a respectivului număr special din „Caiete critice” este una majoră în cultura română, iar numeroasele trimiteri care se fac la acest dosar în anii următori (inclusiv după Revoluție, când încep să apară traduceri din bibliografia occidentală de specialitate) sunt o dovadă clară a acestui lucru, cu toate că nu avem de-a face cu o clarificare propriu-zisă a conceptului de postmodernism ci, mai degrabă, cu o familiarizare/problematizare a termenului. Pe de altă parte, așa cum am încercat să subliniez și în acest text, dosarul „Caietelor critice” constituie și o foarte solidă mărturie istorică despre situația dificilă a teoriei literare românești din anii comunismului: discutând un concept de maximă noutate la acea vreme în cultura română, apelând la o bibliografie minimală (singura disponibilă), teoreticienii români realizează un exercițiu foarte echilibrat de analiză, construcție teoretică și, nu în ultimul rând, intuiție. ■



DAN BURCEA

Liliana Lazăr

Liliana Lazăr a ținut să adreseze acest mesaj, în exclusivitate pentru cititorii revistei „Cultura”:

„Deseori sunt întrebată dacă mă consider scriitoare română sau franceză. Obişnuiesc să răspund că nu limba utilizată defineşte un scriitor, ci ceea ce scrie, ceea ce este. Locuiesc în Franța de douăzeci de ani, o țară în care problema identității a stârnit o mulțime de controverse. Fac parte dintre cei care consideră că identitatea nu este unică, ci este suma experiențelor pe care le trăim. Nimeni nu-mi va putea lua cultura română în care am crescut și care mi-a permis să devin ceea ce sunt. În același timp, mediul francez în care trăiesc și evoluez zi de zi mă obligă să privesc lucruri și situații dintr-un punct de vedere diferit, să-mi îmbogățesc și să-mi diversific experiența intelectuală inițiată în România. Aș dori, pe aceasta cale, să mulțumesc celor care mă citesc, indiferent de limba în care ei o fac. După opinia mea, curiozitatea nu are frontiere”.

francezi, cum ar fi Jules Verne, Zola sau Victor Hugo. A studiat limba și literatura franceză la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Astăzi, ea locuiește în sudul Franței împreună cu soțul și cei doi copii.

► Proza
Liliane Lazăr se ancorează în realitatea dură a dictaturii comuniste, a dezumanizării, a spaimei și a suspiciunii generalizate.

În 2016, îi apare, la prestigioasa editură Seuil, cel de-al doilea roman, „Enfants du diable”. Ambele romane sunt scrise direct în limba franceză. Ele impresionează prin capacitatea scriitoarei de a folosi cu excelență această limbă și prin modul în care ea reușește pariul transpunerii unui univers specific românesc în care abundă elemente ale sacrului și profanului, ale miturilor și legendelor, ale unor personaje cu o puternică încărcătură simbolică. Proza sa se ancorează în realitatea dură a dictaturii comuniste, a dezumanizării, a spaimei și a suspiciunii generalizate.

„Enfants du diable” reia această temă, transpunând-o la nivelul copiilor abandonati, închiși și maltratați în cadrul plin de promiscuitate al orfelinatelor din România anilor 1980. Într-un interviu pe care mi l-a acordat la începutul acestui an (<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1940379-interview-liliana-lazar-je-m-interroge-sur-le-devenir-d-une-societe-qui-se-construit-sur-le-sacrific>), scriitoarea vorbește despre modul în care a optat pentru titlul romanului ca o evidență a ravagiilor pe care politica de natalitate forțată a regimului comunist le-a provocat atât asupra a femeilor cărora li se interziceau contracepția și avortul, cât și asupra copiilor nedoriți, orfani sau abandonati.

Orfelinatul din romanul Liliane Lazăr se află în satul imaginar Prigor, un loc izolat în pădurea moldavă. Elena Cosmase se instalează aici ca moașă comunală cu misiunea de a supraveghea modul în care femeile respectă politica de natalitate și eventualele tentative de avorturi clandestine. Numai că însăși moașa, venită din Capitală împreună cu fiul ei, Damian, are secretele ei, fapt care dă firului narativ o și mai mare complexitate. El se deschide spre o lume care își pierde cu repeziciune reperele și, odată cu ele, și valorile umane. Soarta copiilor abandonati este lăsată la bunul plac al unor tirani și violatori de joasă speță. La toate acestea se adaugă foamea, frigul și adversitatea permanentă cărora copiii trebuie să le facă față, astfel încât am putea numi acest loc drept un laborator al distrugerii inocenței de către un sistem care impune corupția și violența până în teritoriul sacru al lumii copiilor. Cine sunt copiii Domnului și cine, copiii diavolului, în această lume coruptă? Romanul pune cu acuitate această întrebare, evitând orice judecată morală, dar cultivând o luciditate capabilă să scoată la suprafață caracterul demonic al unui asemenea plan care are ca preț atâtea vieți nevinovate printre copii și atâtea victime printre mamele transformate în instrumente ale unei natalități imposibile. ■

Este autoarea română de limbă franceză cea mai apreciată în lumea literelor francofone din ultimii ani. Dovadă, numeroasele premii pe care le-a primit începând cu 2009, anul publicării primului său roman „Terre des affranchis” (Ed. Gaïa), considerat de J.M.G. Le Clezio „unul din romanele cele mai originale din ultimii ani”. Romanul a fost tradus în limba română și publicat la editura Trei sub titlul „Pământul oamenilor liberi”. Printre premii, menționăm aici „Prix Soroptimist de la romanière francophone”, „Prix Première de la Radio Télévision Belge Francophone (RTBF)” și „Prix des cinq continents de la Francophonie” înmănat de Abdou Diouf, Secretarul general al Franfoniei, la 22 octombrie 2010, la Château de Chillon, la Montreux, în Elveția.

Născută într-un sat din Moldova, Liliana Lazăr și-a petrecut copilăria în mijlocul pădurilor cu aromă sadoveniană, tatăl ei fiind pădurar. Peisajele pline de mister, lumea legendelor și cea a viselor, care i-au legănat copilăria, au constituit bagajul moștenit de la locurile natale și pe care scriitoarea le-a luat cu sine în Franța. Limba franceză nu îi era necunoscută, Liliana având un gust nemăsurat pentru lectură, mai ales din autorii





BOGDAN CREȚU

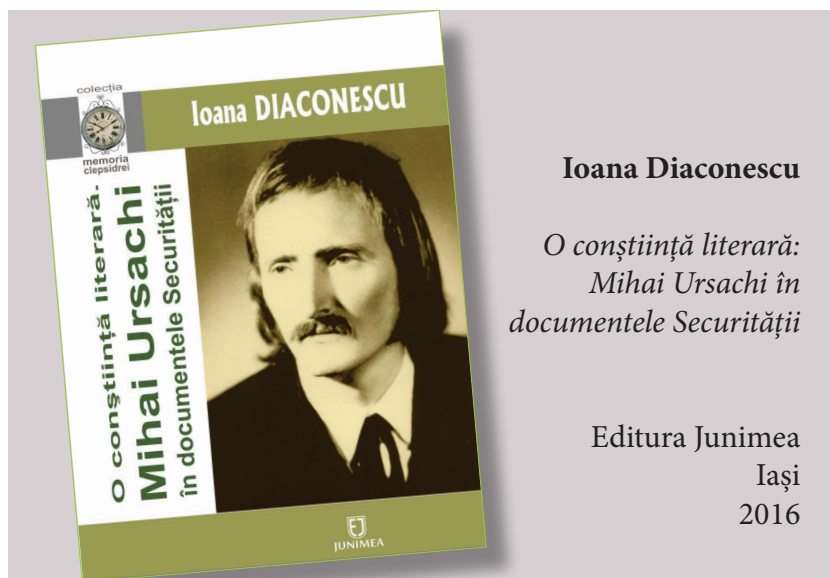
Viața lui Mihai Ursachi scrisă de Securitate

Arhivele Securității reprezintă o sursă generoasă, dar și înșelătoare, poate chiar toxică, pentru cine își dorește să cunoască viața literară din timpul comunismului. E acolo o mină de aur, dar și o bombă cu ceas, pentru că documentele realizate de instituția care teroriza și supraveghea cotidianul comunist nu cuprind adevărul. La acesta se ajunge (sau nu) în urma unei hermeneutici atente, în urma confruntării datelor obținute din dosarele de urmărire informativă cu altele provenite din surse mult mai credibile. Atunci când se acordă încredere fără nuanțe acestor documente, se acordă implicit gir și autorilor lor, care sunt securiștii! Dar, așa cum pot manipula, dacă încap pe mâna unor cercetători neexperimentați sau, și mai rău, pe cea a unora rău intenționați, ele pot pune la dispoziția istoricului literar și informații plauzibile. Nu cred că esențiale (nimic nu poate concura opera propriu-zisă), dar oricum valoroase.

După ce a publicat studii despre „Scriitori în arhivele CNSAS” (2012) și „Marin Preda – Un portret în arhivele Securității” (2015), Ioana Diaconescu aduce la lumină, recent, un volum care va stârni, sunt convins, discuții nu doar în Iași: „O conștiință literară: Mihai Ursachi în documentele Securității” (2016). Personalitate excentrică a vieții literare din anii 1970, autorul „Poemului de purpură” nu avea cum să nu devină o țintă a Securității: având în urmă o condamnare politică pentru tentativa eșuată de a fi fugit în Occident, trecând Dunărea înot, fiind intratabil, nedispus la compromisuri, criticând deschis politicile culturale ale ceaușismului, el era, din start, un individ periculos.

Mihai Ursachi recrutat ca informator?

Ca să-l controleze sau poate doar ca să-l compromită, Securitatea încearcă pentru început să-l recruteze. Iată prima informație importantă din aceste documente: Mihai Ursachi semnează, se pare, un pact de colaborare, pe care însă nu îl respectă. Citez dintr-un plan de măsuri redactat în 1973: „La data de 25 XI 1971 a fost recrutat ca informator al organelor noastre, având în vedere faptul că acesta are o sferă largă de informare din rândul scriitorilor, în rândul cărora se bucură de simpatie și apreciere. De la data recrutării și până în prezent, sus-numitul a furnizat note informative fără valoare și cu mari insistențe din partea noastră, dovedind că nu este sincer și nu dorește să colaboreze cu organele noastre”. Interesant ar fi fost să se fi păstrat și



Ioana Diaconescu

*O conștiință literară:
Mihai Ursachi în
documentele Securității*

Editura Junimea
Iași
2016

► Întrebarea importantă este: existența unor astfel de documente îl transformă pe Mihai Ursachi în colaborator al Securității?

notele informative scrise de Mihai Ursachi. Nu avem motive să credem altceva decât ne spune documentul oficial: că ele erau frugale, apatice, poate chiar realizate în bătaie de joc. Dar la fel de legitim este și să avem dubii legate de existența lor; securiștii care instrumentau cazul complicat al unui scriitor cunoscut, dificil de controlat, aveau tot interesul să treacă în rapoartele oficiale cât mai multe reușite ale lor. Dar să lăsăm deoparte această ipoteză. Întrebarea importantă este: existența unor astfel de documente îl transformă pe Mihai Ursachi în colaborator al Securității? Dacă ar mai fi trăit, nu am nici o îndoială că se vor fi găsit unii să-l acuze de poliție politică, așa cum au făcut și cu Adrian Marino, Cezar Ivănescu, Nicolae Breban sau Mircea Iorgulescu (Gabriel Andreescu a demontat magistral linșajele mediatice montate împotriva unora dintre aceste mari personalități). Se știe că foștii deținuți politici erau obligați să comită o astfel de formalitate. Unii i-au dat conținut, alții au transformat-o într-o formă goală. În mod evident, Mihai Ursachi nu s-a lăsat transformat într-un informator. El este, așa cum rezultă din rapoartele securiștilor, o persoană periculoasă, pe care sistemul o ține sub supraveghere neîntreruptă tocmai din pricina comportamentului său provocator și nescontat.

Jocul cu Securitatea

Mai mult decât atât: citind documentele încrucișate, rapoartele securiștilor, informațiile diverșilor turnători, devine evident că scriitorul se știe urmărit și tocmai

de aceea lansează tot felul de zvonuri de o stupiditate hilară. Când nu est rezervat, își duce urmăritorii pe piste total false, le joacă, de fapt, farse. De pildă, „sursei Veronique” i se dă de înțeles că poetul ar deține un... pistol. După ce aceasta alertează autoritățile, Mihai Ursachi îi declară că „nu fusese decât o jucărie”. În orice caz, scriitorul ticluiește un joc absurd, mutând în derizoriu un întreg aparat de urmărire. O altă sursă, trimisă în recunoaștere în casa poetului, raportează: „Referitor la existența unor arme la el, nu am observat decât un cuțit care poate fi luat drept pumnal, dar este cam mic și se servește de el la deschiderea sticlelor cu apă minerală la masă”. Prin urmare, pistolul deținut de Mihai Ursachi este un biet briceag cu destinație domestică. Dar suspiciunea a fost stârnită, așa încât Securitatea pune la cale o percheziție, la baza căreia stă o scrisoare anonimă, conform căreia autorul „Inelului cu enigmă” „ar fi consumator de stupefiante și deține la domiciliul său cărți interzise”. Prin urmare, sunt trimiși să investigheze cazul bravi „specialiști în probleme de stupefiante și armament”. Rezultatul? Nul sau aproape nul, căci tot ce găsec compromițător în locuința din Fundacul Dochia sunt câteva hârtii care conțin... trei poezii pornografice. Și asta în urma unor eforturi insistente, care presupun misiuni trasate unor turnători, intervenția cadrelor de Miliție și zeci și poate sute de hârtii elaborate de Securitate. Ca totul să se acopere de un penibil și mai gros, Mihai Ursachi îi transmite sursei „Donna Alba” (prezentă și în dosarul lui Marin Preda – o poetă mediocră, dar fără rețineri să amestece viața intimă cu misiile „patriotice” trasate de Securitate), căreia îi știe cu siguranță rolul pe lângă el, că, în timpul percheziției, „a făcut plajă gol în grădină. Negăsind nimic, polițiștii i-au cerut scuze. El i-a tratat cu dulceață”. Scena devine demnă de un *satiricon* cinic. Regizat, firește, de scriitor.

Dar sunt și informații demne a fi reținute în aceste documente ale ororii comuniste: cele care spun ceva semnificativ despre demnitatea lui Mihai Ursachi, despre cum înțelegea el să-și țină rangul de poet într-un regim opresiv, închis, care încerca să gândească în termeni ideologici un domeniu autocefal, capabil să-și impună un interval propriu al libertății. Or, Mihai Ursachi ține,



în mod evident, la libertatea sa ca la cea mai mare valoare ce-l definește. De aceea, nu încetează să acuze cenzura: simpla idee că un politruc sau un scriitor ratat evaluează textele lui, un poet ce se consideră „lovit de geniu”, cum îl încondeiază sursa „Ploeanu I”, i se pare aberantă. Apoi: autorul „Diotimei” știe foarte bine care îi este valoarea și adoptă un comportament tipic de poet. Are sau își arogă dreptul de a fi altfel. E un ales, nu interpretează o partitură distribuită de partid. Creația sa este muncă, prin urmare merită un trai decent de pe urma ei. De aceea, refuză să se îndatoreze la Fondul Literar, considerând că împrumutul l-ar umili; preferă, deci, „să facă o mizerie demnă”, cum raportează infatigabilul „Stan Petru”. Conștient că este urmărit, ba chiar sufocat de Securitate, poetul devine uneori retras, dar alteori sfidează și transmite, prin intermediul informatorilor pe care îi identifică, mesaje tranșante: „Mi-a spus că el nu se teme de nimic și de abia așteaptă să ajungă la închisoare”, transmite „Donna Alba”. Cu alte ocazii, în momente tensionate politic, Mihai Ursachi nu acceptă lașitatea tăcerii, majoritară în breaslă. Când Nicolae Breban se întoarce în țară, după demisia răsunătoare din 1971, își declară marea admirație față de gestul acestuia, dar mai ales entuziasmul stârnit de romanul „Îngerul de gips”, atacat la comandă în presa literară, despre care crede că, „tradusă în Occident, ar fi cartea secolului, Breban fiind mai mare scriitor decât Soljenițin.”

„O nouă conștiință poetică”

Atunci când reușește să călătorească în Occident, se întoarce acasă, spre surprinderea multora, sfidând scriitorimea mediocră a Iașilor, care oricum îl izolează și îl invidiază pentru realul succes și pentru orgoliul său de a se crede deasupra tuturor: „Ce-s idiot să las domeniile mele din Țicăul de jos? Notă: de jos, pe lângă care Viena, Roma și Parisul îs fleac”. După cum raportează „Stan Petru”, refuză ofertele de a se stabili în Occident, pentru că „era vorba de înhămat la salahorie, or eu la stăpân nu pot fi. Mai bine golan și liber, așa că i-am băgat, respectuos, pe toți, în mă-sa”. Și a revenit acasă, unde a făcut același lucru cu toți politrucii și securiștii care căutau să-l controleze.

Marea spaimă a Securității este că Mihai Ursachi se va alia cu Paul Goma, Dumitru Țepeneag și Virgil Tănase. Poetul nu neagă o astfel de posibilitate, dar nici nu trece la fapte (din păcate, așa adăuga). Se izolează din ce în ce mai mult, trăiește la limită din colaborările în presă și din stipendiile rudelor. Dar își ține rangul! Când devine membru al Biroului USR și câștigă susținerea lui George Macovescu, președintele USR, profită de situație și, când nimeni nu se aștepta, când rapoartele consemnează

că s-a dat pe brazdă, fuge în străinătate și rămâne acolo. Cercul se strânsese oricum în jurul său. În plus, după cum rezultă și din unele mărturii consemnate conștiințios de diferiți informatori, Mihai Ursachi afirmă că și-a încheiat opera. Exilul său nu este doar unul politic, ci, așa cum am încercat să demonstrez în prefața la recenta antologie „Instauratio noctis”, apărută la Editura Junimea, și unul poetic. Magistrul evadează dintr-o țară în care libertatea de mișcare devenise din ce în ce mai dificilă, dar și din propria operă, la care simțea că nu mai are nimic esențial de adăugat.

Interceptându-i corespondența, Securitatea s-a dovedit și un bun custode ale acesteia. O scrisoare către Dan Laurențiu mi se pare de mare interes, fiind, în esență, un eseu despre „promoția '70” și ce îi desparte pe autorii care intră în scenă la finele deceniului al șaptelea al secolului trecut de scriitorii rapid consacrați la începutul acestuia. Neavând a se opune poncifelor realismului socialist, nefiind constrânși, pentru a publica, să comită compromisuri, poeții afirmați după 1965 sunt primii cu adevărat liberi, spune Mihai Ursachi. Abia odată cu ei apare „o nouă conștiință poetică”: „Grabei de a scutura jugul zeroului urmează luciditatea, liniștea matură a actului literar deplin conștient de sine, care nu urmărește «răsturnarea» a ceva, ci pur și simplu să fie poezie”. Total de acord, cu un *adagio*: libertatea de creație a acestei promoții nu ar fi fost posibilă fără contribuția esențială a primilor șaizeciști la discreditarea prefabricatelor realismului socialist și la negocierea reinstaurării modelului estetic.

Securitatea apără statul de popor

Cine îl toarnă pe Mihai Ursachi? Evident, scriitorii. Că e vorba despre doamne atașate intim de el, precum pomenita „Donna Alba” sau de colegi de breaslă, ieșeni cei mai mulți – ei, scriitorii, o fac meticolos, adesea cu frustrări vizibile. Cel mai harnic este „Stan Petru”. Tentația de a ridica măștile este mare, dar și prudența e necesară, pentru că, în astfel de situații, eroarea înseamnă calomnie. Ce știm însă despre acest martor al întregii vieți a lui Mihai Ursachi? Că este un scriitor de vază al Iașilor anilor '70, mereu prezent în redacțiile „Convorbirilor literare” și „Cronica”, precum și la întâlnirile scriitoricești. Știe tot ce mișcă în Asociația Scriitorilor din Iași, tot ce se discută la ședințele USR din București. La un moment dat, Ursachi îi spune „poete”. Locuiește în Țicău sau în preajmă, fiind vecin cu autorul „Arcăi”. De aceea, are acces și în spațiul său domestic. Sunt convins că, din aceste date, se găsesc destui care să-l poată identifica. Câteva bănueli am și eu, dar nu am certitudini. De aceea, prefer să mă abțin. Oricum, nu cred că aceasta ar fi informația cea mai valoroasă din dosar.

► Cine îl toarnă pe Mihai Ursachi? Evident, scriitorii. (...) Tentația de a ridica măștile este mare, dar și prudența e necesară, pentru că, în astfel de situații, eroarea înseamnă calomnie.

Ceea ce sare în ochi este „redundanța informațiilor”. Impresia este că ani de zile Securitatea din Iași a pus pe urmele lui Mihai Ursachi numeroși informatori, i-a urmărit orice mișcare publică, a încercat să pătrundă și în intimitatea lui, a pus la cale percheziții, filaje, a încercat să-i intuiască ideile, să-i prevadă reacțiile, dar nu a reușit să afle decât ceea ce oricum era cunoscut de toată lumea: că scriitorul era principial anticomunist, că se credea (și chiar era!) un mare poet, că avea orgoliul harului său, că nu accepta compromisurile, că era capabil de gesturi imprevizibile. Senzația este, cum observă și Al. Călinescu, prefațatorul volumului, de disproporție între eforturile (și costurile) investite și rezultatele obținute: Ursachi le scapă mereu printre degete, se joacă, cinic și inteligent, cu ei. Și, în cele din urmă, când pare a se fi dat pe brazdă, alege exilul în SUA, unde pleacă pe spezele Uniunii Scriitorilor, deci finanțat de statul comunist împotriva căruia se declară într-o scrisoare deschisă adresată lui Ceaușescu și difuzată pe postul de radio „Europa liberă”. Cine pe cine controlează în toată această îndelungată hărțuire? Cum se justifică excesul de zel al securiștilor? Dacă pe Paul Goma îl urmăreau, după cum rezultă din dosarul pe care scriitorul l-a publicat, în jur de 100 de persoane, de la ofițerii care instrumentau dosarul, la „sursele” care își prezentau regulat turnătoriile, cu toții plătiți pentru asta, de Mihai Ursachi Securitatea din Iași s-a ocupat fără încetare de la debut până în 1982, când s-au lămurit că a rămas în SUA. Și, e de presupus, i-a avut în vizor pe toți scriitorii neangajați. De ce? Care este efectul acestei supravegheri neîncetate și laborioase? Cel mai important mi se pare următorul: Securitatea are de lucru. Este o instituție extrem de ocupată cu supravegherea românilor; ea apără statul de popor! Sau, mă rog, de acele elemente considerate subversive, rămășițele burghezo-moșierimii. Dar fără vigilența sa, statul ar fi în pericol. Prin urmare, Securitatea devine o instituție esențială pentru buna funcționare a statului comunist. Probabil nici o altă instituție a statului nu are o activitate atât de meticuloasă, nu pune la lucru un sistem atât de diversificat.

Parcurgând aceste pagini transcrise și ordonate cu acribie de Ioana Diaconescu, pătrundem în viața de zi cu zi a unui mare poet. Sursele biografice nu sunt de lepădat (în urma unor filaje, aflăm până și programul zilnic dintr-o anumită perioadă a lui Mihai Ursachi). Dar ceea ce contează cu adevărat este lecția de demnitate și inteligență care se desprinde din aceste documente. Într-o epocă anapoda, Mihai Ursachi a ținut la calitatea sa de poet și și-a desenat o viață pe măsura ei. ■



COSMIN BORZA

Mutația valorilor liberale

„Recentele articole ale Teodoriei Dumitru consacrate modernismului românesc (și publicate într-o revistă de larg consum, precum «Cultura») sunt mult mai «serioase» decât sute de articole apărute în reviste românești «cotate», în care singurele fragmente interesante sunt acelea plagiate.” (Andrei Terian, „Critica de export”, 2013).

Dincolo de notele emfatice menite să sancționeze „lipsa unei piețe academice reale în România”, judecata lui Terian dă seama de maniera cu totul aparte prin care Teodora Dumitru își gestionează contribuțiile exegetice. Din acest punct de vedere, cercetătorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” rămâne, probabil, cel mai risipitor reprezentant al criticii tinere autohtone. După ce a ales să nu-și publice teza de doctorat dedicată criticii de poezie a lui E. Lovinescu – deși, în lumea concurențial-academică a lui *publish or perish*, alți congeneri ar fi bifat cel puțin un titlu în CV inclusiv cu licența/dizertația despre Mircea Cărtărescu –, criticul bucureștean a debutat editorial, în 2013, cu un studiu greu accesibil, „Sindromul evoluționist” (lucrarea, realizată în cadrul unui proiect postdoctoral, nefiind încuviințată comercializării).

Iar, anul acesta, când a hotărât să-și scrie cu adevărat numele pe o carte de autor, Teodora Dumitru semnează nu unul, ci două volume: „Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu”, respectiv „Rețeaua modernităților. Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon” (pe care voi încerca să-l prezint într-o recenzie viitoare). Nici stilul critic asumat de autoare nu e tocmai prietenos cu potențialii cititori comozi. Referințele (unele hiperspecializate) dospesc, note de subsol sunt constant ample, câteva întinzându-se pe două (chiar trei!) pagini, distincțiile subtile fundamentează discursul analitic, destule concepte literare clasice suportând un proces intens de redefinire.

O spun, totuși, cât se poate de limpede: efortul de lectură merită. Fiindcă retorica spumoasă, marcă înregistrată a textelor publicistice ale Teodoriei Dumitru, lasă acum locul revizuirilor de teorie, critică și istorie literară nu doar incitante, ci și salutare pentru a lămuri dezbateri definitorii pentru cultura română de ieri și, tot mai mult, de azi. Propunându-și să-l recitească pe E. Lovinescu fără binecunoscutele constrângeri/idiosincrazii politico-ideologice care afectau studiile din timpul comunismului și



Teodora Dumitru

*Modernitatea politică
și literară în gândirea
lui E. Lovinescu*

Editura
Muzeul
Literaturii
Române

București
2016

►► Și concepția teoretică, și practica analitică lovinesciene sunt consubstanțiale/tributare ideologiei liberale.

din primul deceniu postcomunist, autoarea întreprinde o expediție interpretativă (alături de întregul ansamblu de „teorii conexe, complementare ori antagonice” prin care a fost filtrat creatorul „Mutației valorilor estetice”) în orizontul prim al nașterii „Istoriei civilizației române moderne”/„Istoriei literaturii române contemporane”. Sau, în termenii mai preciși ai autoarei, „Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu” provoacă „o reconstituire elementară a «cauzelor» gândirii lovinesciene, în imediatul relațiilor sale cu mișcarea de idei a timpului”.

Rezultatele acestei explorări scrupuloase sunt remarcabile. Se distinge observația generală – formulată, firește, prin apelul la numeroase nuanțări ori contextualizări (dar nu relativizări sau invalidări) – că și concepția teoretică, și practica analitică lovinesciene sunt consubstanțiale/tributare ideologiei liberale. Când, în volumul al treilea al „Istoriei civilizației...”, este incitat – mai ales de ripostele lui C. Rădulescu-Motru și G. Ibrăileanu – să-și explicitizeze teoria sincronismului, Lovinescu acționează ca un doctrinar sau chiar ca un politician. Mîmând fundamentarea științifică a „legilor” sincronismului – interdependența și imitația – criticul modernist pare mai degrabă preocupat „să convingă”, nu „să demonstreze”. Adepților tradiționaliști/conservatori ai antievoluționismului sau ai evoluționismului lent, organic, Lovinescu le opune credința esențialistă, catalogată drept „raționalistă”, că „spiritul veacului” comandă mutația urgentă către „industrializare și urbanizare, în ordine socială”, respectiv spre „adoptarea ideilor liberale franceze de sursă revoluționară, în plan ideologic”. În schimb, pe adversarii (bolșevicii, de pildă)

care pretindeau o altă configurație a *saeculum*-ului îi combate prin argumentul rasei și temperamentului românești, care s-ar mula modelului „latin” liberal-burghez. În timp ce tuturor celorlalte orientări ideologice li se impută interese de clasă/de grup ori inaderența la contextul sociopolitic din imediata contemporaneitate, liberalii ar întruchipa imaculatul „interes național”. Idei și lecturi foarte personale din scrierile lui Gabriel Tarde, Hugo de Vries, Gustave le Bon, Darwin, Hegel, Marx, Gherea, Zeletin se-ngănă și-și răspund în textele lui Lovinescu, concepții aparent ireconciliabile fiind omogenizate pentru a fundamenta „științific” adeziunea ideologică a criticului român.

Aceeași manieră analitică și argumentativă consolidează viziunea lovinesciană asupra literaturii. „Separate de etic și etnic, arta și studierea ei n-au fost separate, la E. Lovinescu, de ideologie și știință”, notează Teodora Dumitru, pentru care autorul „Istoriei literaturii române contemporane” se dovedește „mai degrabă un avocat al interdependențelor, decât al autonomiei” esteticului: „Fără să renunțe la afirmarea primatului talentului și a valorii estetice, Lovinescu n-a ezitat totuși să efectueze o selecție a talentelor în funcție de gradul de adecvare (sincronizare) a unui scriitor sau a unei opere la proiectul unei societăți românești burgheze și capitaliste”. Nu doar că Sadoveanu sau Caragiale sunt subevaluați, nu doar că literatura și creatorii moderniști români sunt poziționați ca „forme” menite să confirme/să reflecte, în loc să revoluționeze, „fondul” burghez, dar chiar conceptul de „modernism” suferă un tratament personalizat în sens „autohtonist”. Definit sau perceput drept „emoție intelectualizată”, „obiectivare a literaturii”, „disoluție a lirismului”, „antisimbolism” și „antiromantism” radical, abia târziu ca „adâncire în subiect”, însă niciodată ca „antiintelectualism” ori ca reacție la *Weltanschauung*-ul civilizației tehnice și progresiste burgheze, modernismul lui E. Lovinescu nu este deloc sincron cu teoriile occidentale contemporane (foarte reticente, oricum, față de legitimitatea literară a termenului), ratând adeseori decelarea diferenței specifice a lui Ion Barbu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc.

Caracterizându-l „heteronomist autentic, ca Dobrogeanu-Ghera sau ca Ibrăileanu”, pe care doar polemicele îl „determină să recurgă la camuflajul autonomiei esteticului”, Teodora Dumitru nu îl demitizează pe E. Lovinescu, ci îi „autentifică” teoriile, deconstruind totodată uzul și abuzul posteriității lor critice. ■



Creatura tuturor lucrurilor Descriere critică pentru uman

VASILE MIHALACHE

În primăvara acestui an au apărut două cărți care mi-au atras atenția în mod special: „Postumanul” de Rosi Braidotti (trad. Ovidiu Anemțoaicea, „Hecate”) și „Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu” de Radu Vancu („Humanitas”), două evenimente editoriale fericite pentru cei interesați de teoria postumanistă, dar și de reacțiile pe care aceasta le produce în rândurile apărătorilor umanismului. Despre prima, un fel de introducere destul de accesibilă în postumanism, am scris în altă parte. Pe a doua doar am menționat-o în textul respectiv și, cumva, am plasat-o în opoziție cu prima, așezându-l pe autorul ei în rândul „apărătorilor umanismului și ai umanului” de tipul lui Harold Bloom. Nu cred că am greșit, dar poate că am făcut o nedreptate menționând volumul în doar câteva rânduri și lăsând impresia că îl (des) consider prin antiteză. Mă întorc aici asupra lui, cu precizarea că acest articol nu este o recenzie în sensul propriu-zis al cuvântului, nu prezintă „obiectiv” cartea pe care o are în vedere și nici nu o critică în propriii ei termeni. Este mai degrabă o notă de subsol postumanistă la o carte debordând de umanism, dar și o invitație la dialog, la o dezbatere necesară, cred eu, chiar dacă de pe poziții teoretice foarte diferite, în jurul unor concepte pe care le vom folosi din ce în ce mai des în anii care urmează: postmodernitate și antropocen, umanism și postumanism, uman și postuman, om și „ceea ce urmează după el, dacă urmează ceva”. Mai mult decât oricare alta, această frază de la începutul cărții lui Radu Vancu mi se pare reprezentativă, dar și, într-un sens, simptomatică pentru întreaga parte întâi a volumului, „Muzeul Anti-umanului”:

„Inițiată, subreptice, dar tenace, deodată cu modernitatea (al cărei început, în contextul discuției în cartea de față, îl plasez în 1789 – *vide infra*), ieșind din straturile ei geologice spre cele de suprafață pe măsură ce o străbate, evacuarea umanului devine program cvasioficial al modernității abia odată cu resorbirea ei din capilarele literar-artistice în arterele social-politice ale realității – fenomen care se întâmplă abia în secolul XX, cu efectele devastatoare cunoscute” (p. 23). Nu voi vorbi aici despre a doua parte, cea „aplicată”, „Filoumanii. O tipologie”, din mai multe motive, cum ar fi diversitatea autorilor analizați (de la John Berryman la Sorin Titel și de

la Dylan Thomas la Emil Brumaru) sub forma unor *case studies*, aspect care m-ar obliga să mă întind pe multe pagini, dar mai ales din cauză că sunt convins că genul acesta de critică literară, combinată cu un anumit fel de comparatism, poate fi analizat mai bine de altcineva. De fapt, au apărut deja cronici în această direcție. Mă rezum așadar la prima parte a volumului, cea care discută o serie de probleme teoretice de care mă simt mai apropiat și mai interesat, urmărind mai degrabă o descriere critică nu atât a „Elegiei pentru uman” ca atare, care folosește aici mai mult ca resort și (pre)text, cât a modului în care autorul utilizează anumite concepte, idei și principii umaniste.

Modernitatea istorică și modernitatea literară

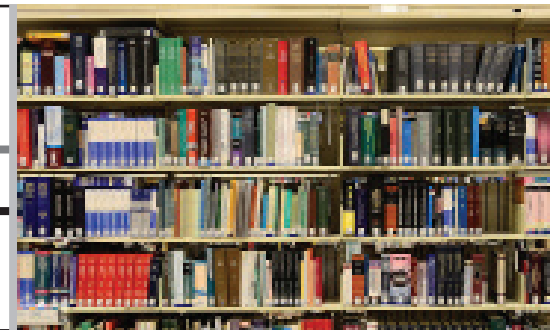
Încă de la început, Radu Vancu plasează apariția modernității în sincronie cu „nașterea omului” (cf. Foucault), în secolul al XVI-II-lea, mai exact în 1789, odată cu Revoluția Franceză, fapt care ar putea să surprindă, pentru că ignoră așa-numita „modernitate timpurie”, care începe, în funcție de diferitele școli istorice, în secolul al XV-lea – fie odată cu șocul căderii Constantinopolului (1453) sau cu călătoriile lui Columb (1492), fie odată cu Renașterea, ca fenomen mai amplu –, ori, cel târziu, la începutul secolului al XVI-lea, cum susține Foucault, spre exemplu, care nu leagă momentul apariției modernității de „nașterea omului”, care se produce mai târziu, odată cu dezvoltarea noilor forme de organizare a puterii. Procedând astfel, autorul exclude din modernitate nu doar Renașterea, ci și Reforma, marile descoperiri geografice, dar și ascensiunea capitalismului și, poate mai important, apariția și răspândirea tiparului. Dar, la fel cum cititorul poate fi descumpănit de această periodizare, nu are cum să nu înțeleagă motivațiile autorului, care, prin formația sa profesională, este înclinat mai degrabă spre o înțelegere literară a lumii decât spre una, să-i spunem, istorică sau socială. Vancu plasează zorii modernității în secolul al XVI-II-lea pentru că atunci apare și se dezvoltă modernitatea „literară”. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, identificarea „modernității literare” cu „modernitatea istorică” îi folosește autorului pentru a justifica afirmația care stă la baza întregii cărți, dincolo de discuțiile din jurul „umanului”, și anume că ideile literare și artistice nu doar că au influențat realitatea social-politică, dar au apărut cumva înaintea acestei „realități” – atât în timp, cât și ca ordine logică –, punct de vedere ilustrat

► Ideea că
artistul/poetul
creează
„realitatea”,
ba chiar
și umanul
sau măcar
concepția
despre uman,
este necesară
pentru
a justifica
relevanța
unui domeniu
 greu încercat
în ultimele
decenii
și care
își pierde
constant
privilegiile,
așa cum este
cel literar.

prin metafora sistemului venos de mai sus. Opinia aceasta, comună multor umaniști, își are originea și justificarea istorică în figura geniului și continuă să se fundamenteze pe aceasta chiar și în forme mai „înmuiate”, mai slabe. Totodată, ideea că artistul/poetul creează „realitatea”, ba chiar și umanul sau măcar concepția despre uman, este necesară pentru a justifica relevanța unui domeniu greu încercat în ultimele decenii și care își pierde constant privilegiile, așa cum este cel literar. Există o întreagă literatură care contrazice această poziție – de altfel, din ce în ce mai rară astăzi –, cu argumente mai bune sau mai slabe, dar nu la asta vreau să mă opresc. Mă interesează mai degrabă să fac o analogie sau să ofer o perspectivă prin care să arăt că, măcar în anumite situații, „realitatea” nu este creația poveștilor spuse de oameni, nici a „voinței” lor, ci a unui complex de factori umani și non-umani, deopotrivă, care le modifică acestora nu doar cultura și literatura, ci și concepția despre ceea ce este „normal”. Dacă umaniștii tradiționali și anti-umaniștii diferitelor poststructuralisme au ceva în comun, acest lucru este încrederea pe care o acordă puterii limbajului. Cum ar spune Karen Barad, „limbajul contează. Discursul contează. Cultura contează. Într-un sens important, singura care pare să nu mai conteze este materia” (Karen Barad, „Performativitatea postumană. Către o înțelegere a modului în care materia ajunge să conteze”, în „Post/h/um”, vol. 1, „Postmanismul”, 2014).

Tehnologizarea ca factor decisiv

Dar să luăm cazul doicilor, spre exemplu, cele care au alăptat copiii altor femei (de obicei pe ai celor bogate) vreme de secole, iar uneori i-au și educat, au făcut posibilă o relație de rudenie specială, „fratele de lapte”, și o meserie. În același timp, ele au fost obiectul literaturii, de la Debora, doica Rebecăi, soția lui Isaac din „Vechiul Testament”, până la doica Julietei lui Shakespeare sau la cea a lui Berthe, fiica doamnei Bovary, până la dispariția lor, nu doar din literatură, ci și din practica occidentală, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, când au fost înlocuite cu de laptele praf și formula-instant, care au fost dezvoltate continuu începând cu 1867. Exilate astăzi doar în literatura de inspirație istorică sau în cea fantastic-medievală, ca pată de culoare, așa cum se întâmplă în romanul lui George R. R. Martin „Cântec de gheață și foc”, doicile spun ceva prin dispariția lor, sau, mai adecvat, încep să vorbească mai ales odată cu ea, ca spectre: nu doar că



descoperirile tehnologice influențează lumea, transformă cultura, societatea, arta, inventarul meseriilor etc., dar influențează și comportamentul uman. Ceea ce până acum un secol (poate și mai curând) era considerat normal în Occident, ca alăptarea copilului de către o femeie străină, astăzi este privit ca anormal, formula-instant (care conține proteine, grăsimi, acid linoleic, vitaminele A, C, D, E, K, B₁, B₂, B₆, B₁₂, niacină, acid folic, calciu, diverse minerale, fosfor, carbohidrați, clorură de sodiu și de potasiu, nucleotide, emulsificatori, stabilizatori, diluanți etc.) fiind considerată mai potrivită pentru copil decât laptele unei femei care nu îi este mamă biologică. În același timp, formula-instant a redus mortalitatea infantilă asociată cu hrana solidă și cu laptele de animal primite de la o vârstă fragedă de copiii din clasele sărace ale căror familii nu își permiteau o doică, ceea ce arată că această invenție tehnologică și științifică a avut efecte, printre altele, și asupra biopoliticii, a reproducerii umane și a demografiei, nu doar asupra literaturii. Iar aceasta nu este o chestiune de limbaj.

Tehnologie vs. Narațiune

Despre implicațiile care decurg de aici și despre relația dintre tehnologie, literatură și societate s-ar putea vorbi mult, dar cred că această istorioară este suficientă și, sper eu, revelatoare. Nu știu dacă Radu Vancu ar fi de acord cu concluziile care pot fi trase în urma acestui exemplu, mai ales în momentele în care alege să generalizeze, preluând ca argument de autoritate un citat din Gusdorf, care nu e nimic altceva decât o întoarcere pe dos a celui mai bolovănos și resentimentar marxism-leninism clasic: „Poeții, artiștii, scriitorii contribuie mai mult la supraviețuirea umanității decât muncitorul siderurgist; dau oamenilor [...] rațiuni de a trăi care valorează mai mult decât contribuția tovarășului brutar la efortul de producție” (p. 60). Nu știu exact cum stau lucrurile cu „tovarășul brutar” aici, nici ce înseamnă „supraviețuire” în acest caz sau „umanitate”, dar invenția chimistului Justus von Liebig a contribuit mai mult, în orice caz, la supraviețuirea copiilor care nu puteau primi lapte uman decât scrierile contemporanului său Heinrich Heine. Desigur, se poate spune că și von Liebig este un „geniu” recunoscut, ceea ce nu este cazul „tovarășului brutar”, dar adevărul este că astăzi tehnologia influențează din ce în ce mai mult concepția noastră despre „uman”, în timp ce narațiunile, literare sau religioase, o influențează din ce în ce mai puțin, fără ca cei care contribuie la realizarea ei să fie neapărat geniali. Acest înspăimântător fapt, aproape apocaliptic pentru cei mai mulți literați, vestește zorii dispariției umanismului ca gândire directoare asupra lumii și arată că, în fața evoluției tehnologice, Omul își pierde treptat poziția privilegiată de centru al lumii. Vedem, cum ar spune Donna Haraway, că

►► Pentru Vancu, doar ceea ce se poate (re) produce sau poate fi (re) produs este uman. La fel, doar ceea ce este lizibil, doar ceea ce are sau poate primi un sens, doar ceea ce poate fi citit și înțeles sau interpretat, doar acel lucru care are o voință sau declanșează una.

mașinile sunt din ce în ce mai vii, iar oamenii din ce în ce mai inerti, vedem că Omul nu mai este stăpânul absolut (nici al tehnologiei, nici al naturii, nici al lui ca individ) și că altcineva sau altceva începe să vorbească despre el, altcineva sau altceva începe să dea măsura lucrurilor: mașinăriile, animalele, informația, indiferent că este codificată genetic sau digital...

Dar, în definitiv, ce este „umanul”? De ce alege autorul să scrie o „elegie”, care este obiectul (sau subiectul) ei? Mi-ar fi plăcut ca Radu Vancu să o spună mai direct, să descrie (sau mai degrabă să normeze, spre asta tinde studiul) acest „uman”, să-l facă vizibil, să-l pună pe scenă (sub un reflector) și nu doar în scenă. O reconstituire este totuși posibilă, și încerc să o fac aici, punctând, de asemenea, și rezervele mele, odată cu indicarea acelor aspecte care nu sunt „umane” pentru autor.

Accepțiuni ale umanului

În primul rând, pentru Radu Vancu, umanul este strâns legat de acele concepte care definesc „omul umanist” de-a lungul întregii modernități (indiferent dacă ne-o imaginăm lungă sau scurtă): natura umană, excepționalismul uman, voința (agentivitatea), identitatea (conștiința de sine), autonomia, subiectivitatea, rațiunea etc. „Omul”/„umanul” intră în criză odată cu pierderea sau amenințarea oricăreia dintre aceste însușiri fundamentale pe care umanismul i le-a atribuit. Deși strâns legat de cele două modernități (mai exact, ca să păstrăm dorința autorului, este vorba despre o singură modernitate, duală – sau, poate, despre două fețe ale aceleiași modernități) pe care le identifică autorul („constructivă” și „distructivă”), umanul pare a ține mai degrabă de modernitatea „bună” și este amenințat perpetuu de modernitatea „rea”. O gândire dualistă, ea însăși umanistă în „esența” și prin esențialismul ei. Dar ce este antiuman sau chiar inuman? „Distrucțiile voluptuoase și infertile ale avangardelor”, „sterilitatea morbidă a morții autorului”, „ilizibilul” (p. 24). Nu întâmplător, poate, apare această succesiune de termeni din sfera (re)producerii sau, mai corect, a imposibilității (re)producerii: „infertil”, „sterilitate”, „ilizibil”. Pentru Vancu, doar ceea ce se poate (re)produce sau poate fi (re)produs este uman. La fel, doar ceea ce este lizibil, doar ceea ce are sau poate primi un sens, doar ceea ce poate fi citit și înțeles sau interpretat, doar acel lucru care are o voință sau declanșează una. În definitiv, este vorba despre capacitatea de a exercita putere, de a impune un sens. Evident, acesta este „umanul umanist”, care exclude nu doar anumite categorii sociale, dar și categorii biologico-culturale precum copiii. Este, de fapt, un excepționalism uman, prin care, parafrazându-l pe Orwell, anumiți oameni sunt mai umani decât alții sau, dacă formularea mea e prea tare, unele ființe sunt mai oameni decât altele. Vancu justifică această împărțire

a oamenilor între „filoumani” și „mai puțin umani” (al doilea termen îmi aparține) prin referire la cele două modernități de mai sus, aflate în relație, dar care creează cumva (cel puțin) două tipuri de oameni. Modernitatea, prin însăși existența ei, „evacuează umanul” și „eșuează, ca proiect politic, în totalitarism”. Din acest motiv, Omul sau anumiți oameni se dezumanizează și devin „monștri”, pe când alții rămân să apere „umanul”. Problema acestei perspective este că nu reușește să explice de ce modernitatea „eșuează” în totalitarism în detrimentul celui pe care îl numim om, când, de fapt, ar putea să fie la fel de bine adevărat că ea își găsește „împlinirea” prin totalitarism, în numele Omului (nou, vechi, etern etc., după caz). Din punctul meu de vedere, este o eroare metodologică să legi succesul sau eșecul a ceva de consecințele etice pe care le are acel lucru. Dar, dincolo de asta, pentru autor umanul rămâne ceva eminent pozitiv și moral, asemănător oarecum cu „omenia”, și nu o însușire a ființei umane ca atare. Dar dacă umanul este mai degrabă o problemă de etică decât o caracteristică a ființei umane, în general, apar numeroase probleme care nu văd cum ar putea fi rezolvate, și aici cred că ar fi fost nevoie de mai multă prudență. Fiindcă dacă doar omul etic (și etic într-un anume fel, este vorba despre o etică umanistă aici, cu elemente creștine chiar) este un „om uman”, atunci suntem nevoiți să excludem din sfera umanului foarte multe ființe umane. Și nu doar pe Hitler, Stalin și Mao, ci și pe cei incapabili sau împiedicați să ia anumite decizii etice sau pe cei cu valori morale diferite, în funcție de cultură, statut social etc. Dar această eroare, trebuie precizat, aparține mai mult umanismului ca sistem de gândire decât autorului, care doar o preia. (Și chiar dacă astăzi numărul celor care iau decizii etice privitoare la propria existență este din ce în ce mai mare, istoric vorbind, nu putem să spunem că femeile, sclavii, negrii sau romii de acum 200 de ani sau cei de azi din anumite zone geografice nu erau/nu sunt „oameni umani”). În plus, dacă argumentul acesta nu este convingător, ar trebui să ne gândim că după Auschwitz nimeni nu mai este inocent și că rasismul și arderea oamenilor în cuptoare nu au ținut doar de bunătatea și/sau răutatea cuiva (adică de valorile lui/ei morale), ci au avut la bază și alte motivații, la fel de sau poate mult mai importante, unele dintre ele fiind oferite chiar de narațiunile noastre dominante, ale Europei Occidentale, adică: mitul eroului salvator, ideea de superioritate rasială și, mai ales, încrederea în autoritate și conformarea în fața ei. Zeci de studii sociale și psihologice au dovedit-o, cel mai cunoscut fiind, poate, experimentul Milgram. Interesant este, dar nu voi intra aici în amănunte, că obediența subiecților se păstrează în aproape aceleași limite și când autoritatea este un „simplu” avatar generat pe computer (vezi Mel Slater *et al.*, „A Virtual Reprise



of the Stanley Milgram Obedience Experiments”, în „PLoS ONE”, vol. 1, nr. 1, 20 decembrie 2006). De altfel, autorul observă și el că „aceste masacre [...] erau efectuate aproape «fără ură», cu o eficiență rece [...] care e cea mai limpede demonstrație a eficienței cu care modernitatea își dezumanizase subiecții” (p. 84), însă continuă să ofere anumitor subiecți, cei (filo)umani, desigur, cum îi numește el, capacitatea de a vedea și de a acționa dincolo de așa-zisa „dezumanizare”, pentru că „oamenii umani” sunt excepționali – și nu doar față de alte specii, ci și față de semenii lor „anti-” sau „non-umani”, care în felul acesta devin, parcă, o altă „specie”.

Filouman, antiuman, postuman

Pentru Vancu, filoumanii sunt mereu „sub vremi”, deși creatori de istorie și chiar de „realitate” prin textele lor. Mereu subiectul puterii politice totalitare, dar autorități literare și artistice, ei sunt aproape instanțe morale, aproape buni „de la natură”, dacă nu cumva întrupări ale „naturii umane necorupte” înseși, atinși de logos și depozitari ai rațiunii, construiți mereu (și aproape exclusiv) de propria voință, voci puternice ale lumii lor și modele pentru generațiile următoare, imuni la orice interpelare și manipulare, după cum am văzut mai sus, iar dacă este să ne luăm după lista autorilor analizați (desigur, ea ar putea fi doar rezultatul selecției estetice), occidentali, bărbați și albi. „Toată cheia problemei constă” – afirmă la un moment dat autorul –, „în a-i găsi din nou omului loc în lume. Omului filouman, adică” (p. 56). Dar ce facem cu „nemernicii” (în sensul etimologic, de „străin”, „pribeag”, sl. *namērīnū* – „care vine”), cu „monștrii”, cu cei care nu au fost (lăsați să fie) niciodată oameni adevărați? De ce și-ar dori ei să fie oameni „filoumani”, când umanismul i-a exclus din definiția umanului, contribuind astfel la oprimarea lor? „Fiind descrisă în termeni non-umani, istoria s-a comportat non-uman” (p.131), spune Radu Vancu, dar, de fapt, oamenii umanismului s-au comportat întotdeauna „neomenos” cu cei care nu au avut controlul asupra a ceea ce el numește, pe bună dreptate, „structurile umanului” („umanist”, adaug eu): corpul, eul, un anumit set de valori și o anumită pulsivitate transcendentă. În numele Omului Adevărat, Arian, Nou, Etern, Natural etc., care este și omul umanismului (pentru că îl generează istoric, îl definește rațional și îl face social și logic posibil), au fost comise crimele împotriva „monștrilor”: suprimarea sau cenzurarea corpului, distrugerea eului, impunerea anumitor valori, interzicerea credințelor și anularea libertăților. Nu în numele animalului, nu în numele străinului, nu în numele celui alt sau în numele monștrilor au fost comise crimele de stat. Pentru că niciunul dintre aceștia nu a avut un nume care să devină o autoritate (legitimă sau nu). Problema omului umanist a fost întotdeauna aceea că a încercat mereu,

prin mijloace diverse, să impună un anumit model și o anumită definiție a ceea ce înseamnă „om adevărat”. Când nu a reușit, a recurs întotdeauna la violență – simbolică, fizică sau de orice alt fel.

Omul umanist a început să devină irelevant abia când cei care erau pentru el „monștri” nu i-au mai recunoscut autoritatea. Dorim deja întoarcerea acestui om, a acestui tip de uman, care împarte lumea între „oameni adevărați” și alții? Antiumanismul, începând cu Nietzsche și Freud, continuând cu Marx și Foucault, a atacat acest excepționalism și a arătat că ființa umană este construită (și) de elemente care nu țin de propria-i voință. Inconștientul, discursul, puterea, biopolitica, clasa, genul etc. sunt doar câteva dintre ele. Postumanismul vine să arate că la fel de importante sunt și tehnologia sau celelalte specii cu care împărțim Pământul. Fiindcă „nicio specie, nici măcar aroganta noastră specie care, în așa-numitele discursuri moderne, pretinde că este formată din individualități bune, nu acționează singură; istoria, atât cea evoluționistă, cât și cea de oricare alt tip, este rezultatul întâlnirilor dintre speciile organice și actorii abiotici” (Donna Haraway, „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, în „Environmental Humanities”, vol. 6, 2015, p. 159).

Spațiul de joc

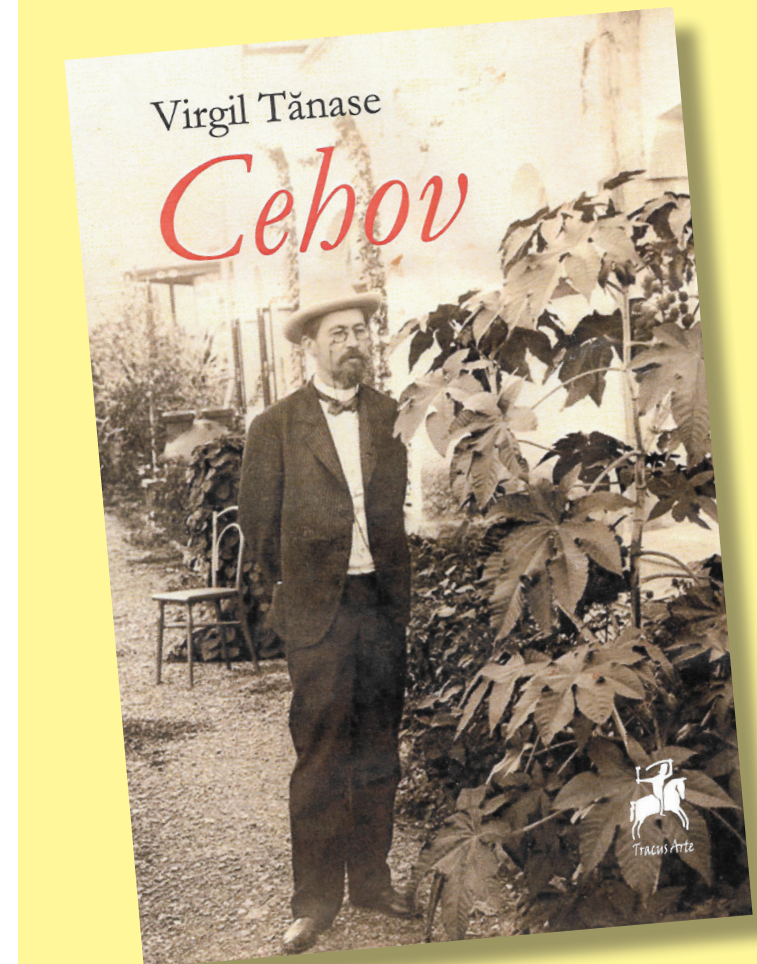
În final, vreau să mă întorc la carte și să presupunem, într-un exercițiu de imaginație, că niciuna dintre criticile de mai sus nu este valabilă și că omul „filouman” este cea mai bună dintre ființele posibile, una dintre acele valori esențiale și de nezdruccinat pe care ar fi bine să se întemeieze morala umanității și, de ce nu, chiar estetica acesteia. Să presupunem, așadar, că acest tip de uman, deși este produsul gândirii occidentale și a încercat să „civilizeze” cu forța oameni din alte zone geografice, poate fi asumat astăzi de întreaga populație a Terrei. Să mergem mai departe și să spunem că, prin „natura” lui (deci să presupunem că ar exista o astfel de „natură”), el nu suportă nicio influență din partea tehnologiei, societății, biologicului sau, altfel spus, că are capacitatea de a rămâne mereu neschimbat, mereu același și mereu în conflict cu inumanul și non-umanul. Să presupunem chiar că existența lui este în beneficiul întregii omeniri, dar și al întregii planete, cu toate animalele și plantele pe care continuăm să le numim „natură” și să le despărțim de „uman”, precum și în beneficiul culturii și civilizației pe care omul singur le-ar fi construit. Dar, chiar și dacă ar fi așa, niciuna dintre aceste calități ale „umanului” nu ar putea să explice de ce ar fi de dorit, ca să nu spun „ar trebui”, ca toți oamenii să fie „umani” (în felul acesta). Enumerarea calităților morale (sau de orice alt fel) ale unui lucru nu îți poate oferi dreptul de a impune lucrul acela, oricât de admirabil ar fi el sau ar părea că este. Dacă nu

► Omul umanist (de)plânge astăzi (ca întotdeauna, de altfel) situația umanioarelor, a literaturii, a artei, a esteticului în general.

înțelegem asta și continuăm să privilegiem un anumit tip de uman/umanism despre care vrem să credem că a existat în trecut sau pe care ni-l imaginăm în viitor, nu ne va rămâne decât să constatăm că, dacă până acum unii oameni au fost oprimați de alți oameni, de acum încolo se va întâmpla exact invers.

Ființă imaginară și utopică, rezultat al dialecticii stăpân – sclav și al propriilor sale narațiuni, omul umanist (de)plânge astăzi (ca întotdeauna, de altfel) situația umanioarelor, a literaturii, a artei, a esteticului în general. „Monstrul” postuman știe însă că arta pe care umaniștii o evocă elegiac a învins, de fapt, și că el este produsul estetizării unei realități care devine din ce în ce mai virtuală: „Realul a devenit un simplu epifenomen fără de care spațiul de joc nu poate exista, dar care-și pierde, puțin câte puțin, orice formă sau substanță sau spirit sau istorie care nu este absorbită și transformată de spațiul de joc” (McKenzie Wark, „Gam3r 7h30ry”, în „Cultural Politics”, vol. 2, nr. 2, 2006). Spre deosebire de (anti)umanist, însă, de la filologul clasic la teoreticianul critic, „monstrul”, creatură a tuturor lucrurilor, s-a săturat să încerce să „reziste” la orice. Și abia asta e partea înfricoșătoare. ■

SEMNAL EDITORIAL



VIRGIL TĂNASE

Cehov

Editura Tracus Arte



Entropie și echilibru

EMANUEL MODOC

Retrospectiv, poezia feminină a anilor 2000 este tot mai greu frecventabilă. Între exhibările *hardcore* ale unor Domnica Drumea, Elena Vlădăreanu, Ruxandra Novac sau Oana Cătălina Ninu și epigonismele de tip *cover song* ale unei Diana Geacăr este tot mai dificil de recuperat o zonă intermediară, „cuminte” doar în raport cu autorii menționați (Rita Chirian) sau una de discontinuitate (Gabi Eftimie).

Așa se face că, de pildă, prea puține autoare debutate după 2000 (îmi vine în minte doar Livia Ștefan) se revendică de la nucleul dur ar poeziei feminine douămiiste și aleg, culmea, sărind peste generații, un soi de manierism al explorării mărunțului, amintind de Mariana Marin. Or, tocmai zonele excesiv frecventate au dat și măsura acestui nou manierism feminin postdouămiist.

Esențializarea sensibilității

Însă marea provocare a liricii feminine așa-zis „extrem contemporane” este, surprinzător, rezolvată tot de o autoare douămiistă. Rita Chirian transformă explorarea mediocrului în propriul stil încă de la debut. O lectură, la zece ani distanță, a volumului „Sevraj” (apărut la Vinea) dezvăluie o autoare pentru care, într-adevăr, instalarea în „clișeu existențial” îndepărta scriitura de „clișeu poetic” (așa cum aprecia Andrei Terian în postfața volumului). De altfel, intoleranța la clișeele discursului poetic transpare și din cronicile literare publicate în ultimii ani. Dincolo de parada de neologisme (care face, nu de puține ori, ca discursul critic să cadă în fastidios), iritarea cu care Rita Chirian semnală clișeele de formulă ale autorilor comențați trăda și un program literar propriu, așa încât, între „Sevraj”-ul din 2006, „poker face”-ul din 2010, „Asperger”-ul din 2012 și „Casa fleacurilor”, apărut anul acesta, e aproape imposibil de desprins un fir roșu din punct de vedere formal. Însă, la Rita Chirian, coerența programului eclipsează sistematic eterogenitatea registrelor. De la discursul nevrotic, dar stilistic-conformist, din primele două volume, până la fracturile sintactice din



► Luată ca
sisteme izolate,
poemele-bloc
indică un grad
ridicat de
entropie, însă
„fleacurile”
Ritei Chirian
nu fac
implozie,
ci se mențin
într-o
perfectă stare
de echilibru.

„Asperger”, parcursul autoarei sibiene s-a aflat, mereu, în siajul explorării locurilor comune din care sensibilitatea, esențializată până la concept, e decantată la cote infrareale.

În această cheie poate fi citit și cel mai recent volum, apărut la Casa de Editură „Max Blecher”. Cu atât mai mult cu cât, mizând, de data aceasta, pe inventarierea metodică, Rita Chirian deturneză discursul poetic momentaneu în favoarea logicii maximaliste a acumulării datelor mărunte. Însă ostenta acestei formule de tip *wall-of-text* nu deranjează: „tu știi că fiecare provincie alungă în felul ei: nicio armonie care să nu fie sigură de propria frică. mergem de-a lungul drumului, un cadrul fără grație înlocuind disciplina de soldat (...) cu răni foarte largi, cineva va veni cu vestea că s-a născut un copil, de parcă galaxiile noastre ar vrea să ne scape. e o călătorie într-o limbă pe care n-o înțelegem, cât de importantă este bunătatea ta, ca o furtună care întinește, -mi vei spune” („imitația carnivorelor”); „o să dispari și tu pe bulevarde. o să ascuți echipele modulare din minte, ochii tăi, transparenți, vor semăna cu un dans printre mesele goale. o să îmbrățișezi un bărbat necunoscut, ca și cum te-ai lovi de-un perete, un interval necesar abandonului. o să-ți crească terenuri virane în mijlocul inimii. nu e nicio cale de evacuare aici, îți pregătești din timp sicriul de crep. îi pui o elice mare și ancore, să nu uiți cum cad eroii. femeia a ajuns la perfecțiune, borcanele pregătite pentru lapte stau goale, copiii ei s-au

făcut salamandre. spui, e târziu pentru noi forme de tristețe. sub gluga de os s-a făcut liniște, un lucru de mână impecabil alcătuit. oamenii au cântat până s-au prăbușit amețiți, prea veneau de departe” („când aerul nu ne mai ajunge”).

Îmblânzirea violenței imaginarii

Tăiate în versuri, aceste poeme ar pierde tocmai valența acumulativă pe care se bazează autoarea. Luată ca sisteme izolate, poemele-bloc indică un grad ridicat de entropie, însă „fleacurile” Ritei Chirian nu fac implozie, ci se mențin într-o perfectă stare de echilibru. De altfel, metafora care descrie cel mai bine demersul e livrată chiar în volum: „pasărea echilibru înlăuntrul tornadei de aripi”. Acest joc al contradicțiilor e prezent și la nivelul influenței. Un aliaj straniu de stridență expresionistă (puțin vizibil, e drept) și viraj suprarealist se coagulează interstițial în poemele volumului, o combinație nu o dată numită imposibilă (combustia expresionistă cere supra-interpretare, pe când imagistica suprarealistă reclamă sub-interpretare) și care o plasează pe Rita Chirian în proximitatea lui Dan Coman (din volumul de debut, mai ales).

Tematic, „Casa fleacurilor” prezintă câteva mutații: violentul, anxiosul, nevroticul, fulgurantul sunt transsubstanțiate în acalmie, însă nu atât prin eliminarea lor totală, cât prin mutarea acestor stări în ambientul discursului: „n-o să avem/ o casă/ &/ n-o să creștem/ un câine./ fericirea/ este/ paharul/ gol/ pe care/ îl lasă./ când pleacă./ proprietarul/ &/ creditorul./ înghețăm/ cum/ vine/ întunericul./ trăgătorii/ ratează/ în același/ punct./ mândri de/ consecvență” („noi”). Volumul suferă, însă, uneori, de metaforism compulsiv („aruncăm alcătuirile-n aer”, „depozit de răbdare”, „bărcuță lichidă pe mare de fier”, „cum reflectă metalul tăietura prin os./ cum lama”), alteori de ermetism ambetant („ritmul oarecare al apatiei/ și al secretului/ când cucerim, civilizăm/ și supunem/ legilor noastre”), aspecte imputabile unei autoare aflate la al patrulea volum, însă nu descalificante.

Pendulând între dens și esențializat, „Casa fleacurilor” completează diorama unei evoluții literare discrete, dar surprinzătoare, și impune o autoare ale cărei volume de început vor trebui recuperate de promoțiile literare mai noi. Dacă nu prin poetică, măcar prin puterea exemplului. ■



Tristetea unui an pierdut

HORIA ALEXANDRESCU

» E de-a dreptul trist ca pentru olimpicii noștri să fie chemate la vot federația jocului de... table, cea a... columbofililor și multe altele de aceeași natură...

Din perspectiva sportului românesc, acest 2016 se termină trist, pentru că fost un an pierdut. Dar nu pentru că Simona Halep n-a câștigat (încă!) un turneu de mare șlem. Ea are tot timpul și mai ales resursele să atingă și acele culmi, după cum tocmai au asigurat-o public marile predecesoare care sunt Martina Navratilova și Chris Evert. Ambele îi semnaleză însă același lucru și anume că, pentru a ajunge în vârf, mai are de rezolvat mentalul. Și cred că au dreptate, dar tocmai de la această idee vreau să și pornesc...

Mentalul sau cum e să-ți stea mintea-n loc

Acum, privind retrospectiv jalea sportului românesc din anul care e pe cale să se încheie, aș reaminti că, la Jocurile Olimpice de la Rio, delegația americană a venit cu 8 psihologi, în timp ce noi am plimbat acolo o armată de băgători de seamă, fără a lua în calcul și necesitatea prezenței unui singur asemenea specialist. Aș putea oferi cel puțin câteva exemple ale unor sportivi care ne-au reprezentat la Rio și care au ratat șansa de a accede la medalii tocmai din cauza mentalului, deci a absenței unui psiholog sportiv. Nu am auzit, însă, de vreo analiză a rezultatelor de la Rio care să ne explice cum a fost posibil ca sportul românesc să ajungă pe locul 47 în lume, cu o delegație de aproape 200 de persoane dintre care mai bine de jumătate nu aveau ce căuta acolo. Și nu se întreabă nimeni nici acum ce rol a avut așa-numita Comisie tehnică a COSR, cea care, teoretic, trebuia să avizeze planurile de pregătire a sportivilor olimpici, să le asigure finanțarea, stabilind apoi și componența delegațiilor. În schimb, organizarea rapidă a unor alegeri pentru o nouă conducere a olimpismului nostru garantează... continuitatea multora dintre cei care se află acolo de ani buni, în virtutea unui regulament abulic. Puteți crede, oare, că un campion sau medaliat olimpic român nu poate fi membru al COSR decât dacă depune o cerere specială, care trebuie aprobată de cine-știe-cine?! În

schimb, pare normal că drept de vot au în deciziile olimpismului românesc reprezentanții unor sporturi... neolimpice! E de-a dreptul trist ca pentru olimpicii noștri să fie chemate la vot federația jocului de... table, cea a... columbofililor și multe altele de aceeași natură, în vreme ce iluștri reprezentanți ai sporturilor care ne-au adus glorie să nici nu aibă loc în Adunarea Generală, unde se votează practic viitorul olimpismului. Trec și peste rușinea schimbării denumirii clasice a Comitetului Olimpic Român, prin adăugarea pleonastică a cuvântului Sportiv, gândită și ea în ideea de a pune mâna pe tot ce se poate din patrimoniul sportului de performanță autohton. Asta este explicația transformării denumirii de Comitet Olimpic Român (organismul mondial numindu-se Comitetul Internațional Olimpic – CIO!) în formula de mai sus, pentru a face loc jafului organizat și gândit parșiv. Realmente, îți stă mintea-n loc!...

Biroul de import-export al fotbalului

La fotbal e și mai rău, dacă se poate închipui așa ceva! Echipa națională s-a făcut

de răs la Turneul final din Franța, unde veteranul Anghel Iordănescu – trecut prin revoluție și politică, pentru a eșua la federație – a demonstrat că uitase fotbalul cu totul. A demisionat și el, într-un târziu, fără a recomanda, totuși, celor care-i dăduseră pe mână naționala, să-i urmeze exemplul. Așa se face că în fruntea FRF a rămas aceeași trupă de neaveniți, în frunte cu Răzvan Burleanu, uns președinte al federației la doar o zi după arestarea lui Gică Popescu, contracandidatul său! Deosebirea dintre cei doi e că Gică Popescu n-a fost consilier prezidențial, tot așa cum nici Răzvan Burleanu, specialist în științe politice, n-a fost jucător decât în fragedă copilărie, la Centrul de copii și juniori de la Bacău. În consecință, de doi ani și jumătate, la cârma FRF se află o gașcă de șmecheri, care nu au ca obiect al muncii decât să facă praf și pulbere din tot ce mai rămăsese din fotbalul adevărat pe care l-am avut. Așa am ajuns la un campionat de mai mare râsul – arbitrat de un grec adus din import, Kyros Vassaras, după ce îl excluseseră elenii! – și la o echipă națională chiar de râsu-plânsu! Pentru a ne califica, însă, la Cupa Mondială din 2018, politologul Răzvan Burleanu l-a scos de la naftalină pe neamțul Christoph Daum, probabil în ideea că, dacă tot plecase Iordănescu, care nu mai antrenase un deceniu, Herr Daum e mult mai potrivit întrucât avea doar vreo patru ani de când ieșise din antrenorat! Așa și suntem unde suntem, cu încă un picior în groapă și cu export masiv de jucători români în campionatele mult mai serioase ale Europei!

Apelul celor 60, ultima speranță

În fața tragediei trăite de sportul românesc anul acesta, 60 de mari campioni olimpici, mondiali și europeni – în frunte cu Nadia Comăneci, Ivan Patzaichin, Andreea Răducan, Ilie Năstase, Cristian Gațu, Petre Ivănescu, Ion Țiriac și Georgeta Andrunache – au lansat un Apel public la conducerea statului, pentru salvarea sportului românesc. Delegații ale semnatărilor s-au întâlnit deja cu prim-ministrul, cu conducerea Parlamentului și cu liderii partidelor politice, urmând să fie primiți și de șeful statului, cerând includerea mișcării sportive în anunțatul Proiect de țară. Dacă nici vocea lor nu va fi auzită, respectată și urmată, ne putem lua definitiv adio de la marile performanțe ale sportului românesc. Care au făcut istorie, dar nu pentru a rămâne doar istorie! ■





S-au decernat Premiile Forumului Muzical Român pe anul 2016

COSTIN POPA

În preajma Zilei Naționale a României, Forumul Muzical Român a organizat cea de-a XVI-a festivitate de decernare a distincțiilor pe care le acordă anual unor personalități din lumea artei sunetelor. Premiarea a devenit tradițională și a onorat, în timp, performeri – soliști și dirijori – din cele mai diverse genuri muzicale, ansambluri orchestrale, corale și de balet, compozitori, regizori, scenografi, coregrafi, dar și muzicologi, manageri, publiciști, jurnaliști de radio și televiziune. Nume precum Cristian Mandeal, Ruxandra Donose, Ion Marin, Corul Național de Cameră „Madrigal – Marin Constantin”, Voicu Enăchescu, Viorel Cosma, Dan Dediu, Ionel Pantea, Luminița Constantinescu, Ilinca Dumitrescu, Teodor Ilincăi, Baletul Operei Comice pentru Copii etc. figurează pe panoplia de onoare a premianților.

Anul acesta, festivitatea a avut loc la Teatrul „Stela Popescu” din București, în Sala Mare a Palatului Național al Copiilor și a fost prefațată de muzicologul Smaranda Oțeanu-Bunea, președintele Forumului Muzical Român.

„România – țară magică”, premieră a Teatrului „Stela Popescu”

Festivitatea decernării premiilor a fost urmată de o nouă producție a teatrului ce poartă numele mării actrițe de revistă Stela Popescu. Entitate publică de cultură, instituția se află sub egida Consiliului General al Municipiului București și are ca director-fondator pe muzicologul Smaranda Oțeanu-Bunea. Profilul teatrului stă înscris pe generic: „Balet și muzică pentru copii și tineret”.

Pe afișul dimineții festive a figurat feeria folclorică „România – țară magică”, dedicată Zilei noastre naționale, la prima prezentare în țară, după recentul succes la cea de-a XIV-a ediție a Festivalului și Concursului Internațional „Vienna Stars 2016”, când a obținut Trofeul „Grand Prix” între cei 25 de participanți din Rusia, Polonia, Ucraina, Armenia, Belarus. A fost a treia distincție internațională primită de Teatrul „Stela Popescu” în numai o jumătate de an de activitate.

La Sala Mare a Palatului Național al Copiilor, în fața unei asistențe formate din



▲ Premianți ai Forumului Muzical Român

750 de copii, adolescenți, educatori, profesori și părinți, toți entuziaști, feeria de pe scenă a stârnit aplauze spontane și ovații prelungi, consistente. Totul s-a desfășurat într-o atmosferă însuflețitoare, pe care cei prezenți n-o vor uita ușor.

Spectacolul „România – țară magică” a pornit de la cunoscuta povestire „Prâslea cel voinic și merele de aur”, de Petre Ispirescu, rostită de prezentatori, ale cărei secțiuni s-au împletit cu dansurile etno și cântecele populare, interpretate cu autenticitate de excelenții balerini ai Teatrului

„Stela Popescu”, de apreciații artiști lirici Gabriela Daha și Andreea Blidariu (soprane), Andrei Lazăr (tenor), Daniel Filipescu și Stefan Popov (baritoni), alături de Roberta, Bogdan, Jennifer. Dintre multele dansuri care au ridicat sala în picioare, s-au remarcat „Călușarii” (imaginat de Florian Teodorescu din Caracal, renumit artizan al popularului joc), „Ciocârlia”, „Sârba lui Mihai”, „Bătuta moldovenească” (coregrafia Ștefan Soare, respectiv Vali Roșca). Regia dinamiceii producții a fost semnată de Cătălin Voi-neag.

În aplauzele ritmate ale publicului, la final, pe scenă a apărut chiar Stela Popescu, în chip de mult-așteptată și iubită vedetă a spectacolului, interpretă plină de farmec a cunoscutei melodii „Trandafir de la Moldova”, cântată în compania tuturor vocaliștilor și însoțită de glasurile celor din sală.

Dimineața Premiilor Forumului Muzical Român, dimineața noii producții a Teatrului „Stela Popescu” a îmbinat recompensarea excelenței profesionale cu spiritul educațional pe care instituția bucureșteană îl promovează constant.

În programul stagiunii 2016-17 figurează în continuare alte titluri atractive pentru copii și tineret, precum spectacolul extraordinar „Stela și prietenii ei”, musicalul „Chirița în Iași”, baletetele „Harap Alb” și „Șeherezada”, operele „O scrisoare pierdută” de Dan Dediu și „Luna” de Carl Orff, Gala „Competiția șlagărelor, competiția vedetelor” etc., toate în reduții de o oră, special concepute pentru cei mici. ■

Distincțiile anului 2016 au fost Premii de Excelență pentru Întreaga Activitate și In Honoris și au fost decernate:

- balerinei și coregrafei Ileana Iliescu
- sopranei și profesoarei universitare doctor Silvia Voinea
- tenorului Florin Diaconescu
- sopranei Daniela Vlădescu, directorul general al Teatrului Național de Operă și Balet „Oleg Danovski” din Constanța
- dirijorului Cristian Brâncuși
- fagotistului Vasile Macovei
- muzicologului profesor universitar doctor, Doctor Honoris Causa Grigore Constantinescu
- muzicologului Daniela Caraman Fotea
- muzicologului și teleastului Ivona Cristescu
- solistei de muzică ușoară Ileana Șipoteanu
- directorului general al Palatului Național al Copiilor, Radu Anghel Vasilescu
- directorului general al Casei de Cultură a Sindicatelor din Constanța, Gheorghe Ungureanu
- directorului general al Filarmonicii de Stat Sibiu, profesor Ioan Bojin
- expertului PR Alexandra Mircea
- profesorului doctor Alexandru Bădulescu



Capodopere în repertoriul Operei Naționale București

GRIGORE CONSTANTINESCU

Opera Națională Română cunoaște, în actuala stagiune, o revigorare repertorială capabilă a-i readuce strălucirea, faima artistică în actualitate. Remarcăm, pentru ultima săptămână din luna noiembrie, ridicările de cortină pentru trei capodopere mult prețuite de public, ceea ce atrage din ce în ce mai mulți spectatori în mare sală a Teatrului. În domeniul coregrafic, ne-am dorit în ultimii ani să revedem „Lacul lebedelor” de Ceaikovski, decizie care s-a împlinit acum și aparține directorului general interimar, regizoarea Beatrice Rancea. Versiunea actuală a „regelui baletelor” înlocuiește după ceva vreme montarea, devenită clasică la noi, aparținând maestrului de balet Oleg Danovschi. Actualmente, spectacolul „Lacul lebedelor” este semnat de balerinul și coregraful de origine română Gheorghe Iancu, invitat din Italia special pentru această revenire a capodoperei ceaikovskiene la Teatrul bucureștean. Concepția regizorală are, în această versiune, adăugiri și modificări ce părăsesc tradiția romantică a lui Petipa și Ivanov. Desigur, unele soluții coregrafice pot fi încă recunoscute, însă dramaturgia și narațiunea propun o altă sugestie, îndepărtată de muzica lui Ceaikovski. „La o reluare după atâta timp – spune coregraful, relativ la această montare – aș spune că avem o premieră. Compania de balet nu mai este aceeași de la premiera din 2008, pentru că au trecut câteva stagii și deja nu mai sunt aceeași dansatori. Am luat-o aproape de la capăt... Oricum, cei care au fost implicați în această minunată aventură de la început au crescut și psihic, și artistic, și fizic.”

Am revăzut în spațiul scenic ambianța sugestivă a scenografiei Luisei Spinatelli; cap de afiș pentru *Odette/Odille*, Flavia Stocchi, din Italia, cu resurse interpretativ-expresive doar parțial convingătoare, având drept partener pe Robert Enache, s-a încadrat într-o distribuție bine condusă, în consonanță cu muzica Orchestrei Operei, dirijată de Iurie Florea. Dar, mai cu seamă, am revăzut, ieșind din umbra indiferenței programărilor, în prim-planul



scenei, marile noastre vedete, Corina Dumitrescu și Ovidiu Matei Iancu, amintindu-ne prin dansul lor cum au strălucit mai bine de un deceniu în repertoriul Companiei de balet.

Pentru iubitorii muzicii mozartiene, „Don Giovanni” este considerată o culme a genului liric clasic. Nu este surprinzător faptul că, în seria celor trei spectacole la care am asistat, sala Operei să fie arhiplină, deși versiunea scenică a regizoarei Anda Tăbăcaru Hogeza datează de mai mult de un deceniu. Despre perspectiva distribuției cu soliștii Operei – Simona Neagu, Crina Zancu, Tiberius Simu (Cluj), Maria Jinga, Justinian Zetea – se poate vorbi caracterizând o linie egală calitativ a contribuțiilor individuale și de ansamblu. Afișul a atras interesul pentru debutul bas-baritonului Csaba Sandor (Opera maghiară din Cluj) în rolul titular, un solist care oferă multiple posibilități de satisfacție prin viguroasa prezență vocală și actoricească a eroului, având în Leporello – baritonul Cătălin Țoropoc – un partener de remarcabilă valoare, capabil a echilibra prin dialog dramaturgia. Opera lui Mozart a rezistat în stagiunile de după actuala premieră bucureșteană, cu toate că este

► Meritorie această reprogramare capabilă să consolideze profilul reafirmării repertoriului Operei Naționale București, de care se preocupă activ actuala conducere a Teatrului.

un spectacol de mare dificultate pentru public, realizatori, soliști, cor ori pentru ansamblul orchestral sub bagheta lui Vlad Conta. Meritorie deci această reprogramare capabilă să consolideze profilul reafirmării repertoriului Operei Naționale București, de care se preocupă activ actuala conducere a Teatrului.

Urmărind reluarea capodoperei romantice „La Traviata” de Verdi, atracția capodoperei nu este de contestat, căci acționează ca un perfect magnet pentru iubitorii muzicii italiene. Programată în finalul celei de-a doua luni a stagiunii, „La Traviata” își află firesc locul, răspunzând așteptării spectatorilor, moment strategic necesar de alcătuire a acestei triade lirice și coregrafice comentate. Afluența de iubitori ai titlurilor menționate, acum însoțite de aplauze entuziaste, argumentează și celebritatea acestei lucrări centenare, ce a făurit pretutindeni numeroase destine interpretative și discografice, despre care s-ar putea scrie volume de istorie a genului. La cea de a doua Gală din Iași a Premiilor Operelor Naționale, soprana Lăcrămioara Maria Hrubaru Roată a fost distinsă, în 2014, cu Premiul pentru categoria „Cel mai bun debut feminin”, în rolul Violettei Valery. Bucureștenii au avut acum ocazia să vadă și să asculte această posibilă performanță confirmată pe scena lirică din Iași. Imaginea eroinei este totuși palidă, credem că nu corespunde consistent rolului. Partenerii primadonei au fost tenorul Cristian Bălășescu, solist la Opera din Timișoara, în Alfredo Germont și Adrian Mărčan, artist de mare prestație vocală al Operei din Brașov, în Giorgio Germond. Regia semnată de Paul Curran și scenografia lui Gary McCann merită apreciate pentru vitalitatea rezistentă în timp a punerii în scenă, utilizând mijloacele distribuției (Sorana Negrea, Andrei Lazăr, Justinian Zetea) și sunetul generos al Orchestrei dirijate tot de Vlad Conta. Cu cea de-a treia capodoperă, suntem convingși că reabilitarea Teatrului se împlinește, spre mulțumirea artiștilor, ansamblurilor orchestrale, corale și coregrafice și, nu în ultimul rând, a publicului, care s-a reînălțat să frecventeze spectacolele, viabile prin calitate, salvate din multiplele dificultăți sociale, manageriale și culturale ale trecutului apropiat. ■



„Inimi cicatrizate” Printre epoci cutreieram



CLAUDIA COJOCARIU

Parcurgând „Inimi cicatrizate”, romanul lui Max Blecher (1937), cititorul rămâne cu impresia că Emanuel, înțelegător cu boala sa, poate să se transforme în orice moment într-o moleculă de melancolie, să prindă aripi și să ajungă dintr-un loc în altul, punându-ne în fața unei imagini frapante precum cea în care el e tot timpul așezat pe gutieră. Cum se știe, Max Blecher, un scriitor de origine evreiască, a făcut parte din mișcarea suprarealistă românească de la începutul perioadei interbelice și opera sa este aproape în totalitate inspirată de suferința proprie, cauzată de boala Morbul lui Pott (tuberculoză la coloana vertebrală). Cartea sa din 1937 a și fost considerată un jurnal personal care respectă principiile curentului literar suprarealist dar, în același timp, și un roman-metaforă despre condiția omului care se complăce într-o anumită situație – devine, în plan vizual, o metaforă a încorsetării. Și asta pentru că personajele lui Blecher încearcă să-și continue viața trecând peste stadiul în care se află – iar nucleul romanului (cât și cel al filmului) are loc în salonul unui centru de recuperare, unde bolnavii sunt asamblați în ghips și stau la orizontală, participând la toate activitățile sociale pe gutiere (o invenție

»Filmul nu respectă întru totul convențiile minuțioase specifice filmelor de epocă; Jude respinge orice manieră de reprezentare prețioasă a unui interbelic autentic.

ce cumulează funcțiile patului, trăsorii și picioarelor).

„Inimi cicatrizate”, în regia lui Radu Jude, este o adaptare liberă, plină de umor, de replici sățioase, de gaguri și de cadre fixe care însoțesc imobilitatea personajelor. Despre filmul lui Jude nu se poate spune că imită un jurnal personal; regizorul nu alege să reprezinte subiectivitatea protagonistului, ba chiar, de multe ori, o îmbracă cu tușe macabre și compromite atmosfera caraghioasă a filmului. Chiar și așa, așa cum nu e nici cartea lui Blecher. Regizorul alege pasaje literare care nu însoțesc scenele de după; sunt frânturi din bucăți mai consistente, dat fiind faptul că ele nici nu încep cu literă mare. Aceste fragmente complexe și îmbietoare reprezintă niște intertitluri. Câteva dintre ele nu sunt de regăsit în „Inimi cicatrizate”, ci în „Întâmplări din irealitatea imediată”, apărut în 1936, și în „Vizuina luminată”, roman publicat în 1971. Imaginile frapante construite de Blecher sunt departe de a egala textul scris sau cel vorbit, adică cel pus în replicile personajelor. Cu toate acestea, ele își au locul lor, între o întrerupere bruscă dintre realitatea filmului (creat de Jude) și realitatea subiectivității protagonistului.

Cât despre eroul creionat de Jude (jucat de Lucian Teodor Rus), putem nota că este diferit față de cel al lui Blecher din mai multe puncte de vedere. În primul

rând, Manu din film vorbește mai mult din cărți (recită reclame „cult” alte vremii sau cuvinte din operele lui Mihail Sebastian), devenind un fel de colaj uman parodic, un bufon (țintuit la pat) pe care îl interesează nu doar literatura sau știința, ci și starea politică; iar, în al doilea rând, replicile sale accentuează condiția identității lui evreiești în planul politic al vremii. Emanuel cel schițat de Blecher nu face asemenea trimiteri, el întruchipează, mai degrabă, un romantic incurabil, la propriu și la figurat, poate un pic cam egoist în deplinătatea bolii sale nemiloase. Blecher îi dă lui Emanuel statutul unui om neobișnuit, pe când Manu din filmul lui Jude este mai comun, mai exploziv și șotios, deseori pus în contexte și situații nefavorabile ce stârnesc amuzament și senzația de absurd prin latura lor erotică.

De asemenea, filmul nu respectă întru totul convențiile minuțioase specifice filmelor de epocă; Jude respinge orice manieră de reprezentare prețioasă a unui interbelic autentic. Spre deosebire de „Aferim”, unde Jude acordă o atenție detaliată felului în care vorbesc și se comportă personajele, în „Inimi cicatrizate” se observă o trecere firească între epoca lui Blecher și cea a spectatorilor de azi. Replicile citate de Manu sună elegant în concordanță cu regulile și stilul vremurilor, dar acestea mai au în componența lor și o disonanță puternică, o vocală mai țipată, un cuvânt nelalocul lui, de parcă personajele s-ar fi trezit dintr-un somn profund și ar fi reajuns în 2016. În astfel de momente, filmul lui Jude negociază cu percepția noastră (legată de film istoric) și nu e prima dată când o face. În studiul/articolul său publicat în „Dilema Veche”, intitulat „Aferim!» – un film istoric bine stricat”, Christian Ferencz-Flatz vorbește detaliat despre cum „filmul de epocă” creat de Jude amestecă într-un mod eclectic episoade grosiere cu momente realiste în vederea formulării unei stilistici realiste mai jucăușe.

În fine, Jude își asumă libertatea de a face o asemenea adaptare, schimbând registrele (adică de la suprarealism la un realism uneori teatral, alteori absurd, parcă ascuns de ochii noștri, așa cum sunt secvențele în care nu vedem deloc punctiile făcute de doctorul Ceafalan), neavând intenția să „reclarifice” stilul inconfundabil al lui Blecher. Cu toate acestea, cu adevărat chestionabil la filmul lui Jude este o oarecare familiaritate (nu față de alte filme, pentru că, din punct de vedere formal, „Inimi cicatrizate” duce cu gândul chiar la câteva exemple contemporane precum „Jauja” realizat de Lisandro Alonso), o familiaritate care în timp s-ar putea transforma în acel cuvânt clișeic: „previzibilitate”. ■



DANIEL IFTENE

Dacă ar trebui să pui degetul pe acel ceva care te atrage în peisajul filmic al lui Radu Jude, cel mai probabil ar fi libertatea provocatoare din construcțiile sale cinematografice grave și neserioase în același timp, sfidarea unor „nu se poate” sau „e prea mult”. Cu același ludic apreciat de critici în „Aferim!” (2015), regizorul propune o adaptare liberă a „Inimilor cicatrizate” și continuă acest „alt fel” de cinema românesc.

Pentru Jude, textul lui Max Blecher e un pretext triplu: să se apropie de un autor și de o serie de personaje – mai mult decât de un roman – mai puțin cunoscute de publicul românesc larg; să lanseze o serie de întrebări despre peisajul local și european al anilor '30; să exploreze din nou estetica distanțării cu ajutorul unor rânduri care susțin natura fragilă și iluzorie a realului. Toate aceste paliere se constituie în țesuturi distincte, dar a căror interdependență oferă organicitate întregului film.

Povestea lui Emanuel, un tânăr evreu atins de Morbul lui Pott și trimis spre recuperare în nordul Franței (în film, la malul Mării Negre), e doar scheletul adaptării lui Jude, pe care o întregeste cu pasaje întregi sau numai cu senzații din celelalte două romane ale scriitorului interbelic, „Întâmplări din irealitatea imediată” și „Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu”. Căutând o literaritate tot mai fățișă, regizorul-scenarist se folosește de intertitluri dese și dense, culese din operele lui Blecher, pentru a oferi interioritate și gravitate unor episoade definite de răceală și obiectivitate. Pe acest schelet augmentat, Jude grefează – la fel ca în „Aferim!” – replici dintr-o enciclopedie literară în care se întâlnesc „Richard III”, „Craii de Curtea-Vechi”, „Revizorul”, „Titanic Vals”, Bacovia, I.L. Caragiale sau Eminescu, dar și dintr-o alta, a *meme*-lor interbelicului, cu *song*-uri și reclame la cremă de ghetă sau șampanie. Totuși, miza unei asemenea cartografieri a culturii literare și populare a perioadei nu pare a fi doar banala reconstituire a autenticului impus de o dimensiune istorică. Jude adaugă o notă de frivolitate jocului de măști pe care îl desfășoară personajele – bolnavi și sănătoși în egală măsură – în fața realităților bolii, morții și istoriei.

Același tip de construcție contaminează și spațiul vizual, atent lucrat împreună cu

Țesuturi cicatrizate



Marius Panduru, în care distanța și artificialul par să fie din nou cuvintele-cheie. Colțurile cadrului, ușor rotunjite, folosirea intertitlurilor, a unui format de 1.33:1 (care există de la începuturile cinemaului) și a unei camere fixe cu unghiuri obiective tind să recreeze o stilistică a începutului de secol XX, ruptă totuși de acea perpetuă fascinație pentru mișcare a începuturilor. Imobilitatea camerei își găsește ușor motivația narativă în prizonieratul personajelor în ghipsuri și pe gutiere, la fel cum citatele vizuale dublează enciclopedia literară cu una plastică. Jocul lipsit de reverență devine astfel mai explicit, ca în scena în care Emanuel îl compară pe unul dintre medici cu „Inchizitorul” lui El Greco (și evitând orice confuzie cu cel al lui Velázquez) sau în mimarea „Lección de anatomie” a lui Rembrandt.

Având la bază o asemenea manieră de compunere, semnul de egalitate între artă și viață devine imposibil și chiar ridicol, iar Jude își face o virtute din a-i cenzura orice probabilitate. Frecvența și conținutul intertitlurilor literare, bombardamentul referențial, picturalitatea imaginii și spectaculozitatea elementelor din decorul sanatoriului sau distanța dintre formele de interpretare actoricească (de la naturalețea Ilincăi Hărnuț, la compozițiile atente și pline de umor ale lui Alexandru Dabija sau Șerban Pavlu și până la teatralitatea studiată a lui Lucian Teodor Rus și Ivanei Mladenovic) din „Inimile cicatrizate” refuză căile de a te apropia afectiv de ceea ce se derulează

► Colțurile cadrului, ușor rotunjite, folosirea intertitlurilor, a unui format de 1.33:1 și a unei camere fixe cu unghiuri obiective tind să recreeze o stilistică a începutului de secol XX, ruptă totuși de acea perpetuă fascinație pentru mișcare a începuturilor.

pe ecran, cerându-ți și alte posibilități de atingere.

La fel cum „Aferim!” privea ironic-acuzator și spre prezent, spre rasismul insinuat în fibra unor autohtoni, „Inimile cicatrizate” își propune aceeași perspectivă, de data aceasta asupra antisemitismului. La fel ca tuberculoza care se instalează în vertebrele lui Emanuel, fascismul, în diferitele lui forme, atacă galopant episoade întregi din construcția lui Jude. De la bancul cu Mozart și Marin sau imitarea chaplinescă a lui Hitler, la „împrumutul” cuvintelor lui Mihail Sebastian legate de ascunderea originii evreiești și plasarea lor în gura protagonistului, până la reluarea repetitivă, întâi parodică, apoi individualizată și, la final, „colectivizată” a Imnului Tinereții Legionare, Jude oferă filmului o notă gravă, insinuată însă cu atâta subtilitate, încât nu i se permite niciun moment să acapareze firul narativ. Sunt ecouri ale României anilor '30, care penetrează discret, dar amenințător, întregul parcurs al „Inimilor”. Ceea ce, din nou, nu face ca filmul să fie mai istoric decât era – scuzată-mi fie comparația! – „Cabaretul” lui Fosse.

Respingând „lecția dură” asupra trecutului, Jude reușește să păstreze balanța între țesuturile filmului, capturând astfel, din scriitura lui Blecher, pendularea între ficțional și biografic, între a fi afară și înăuntru, real și ireal, ca „o piele aproape normală, atâta doar că (...) insensibilă la frig, la cald, ori la atingeri...”, o cicatrice „a ce a fost cândva viață adevărată” (M. Blecher). ■



CARMEN CORBU

Utopia egalității sociale și Prima lege a lui Newton

„Second of May” la Victoria Art Center

Chestionarea artistică a unei bucle de banalitate a existenței, cum este viața de după poarta unei fabrici, nu este un demers facil și nici unul care să mizeze pe simpatie garantată. Contestata utopie a egalității sociale acționează inertial, doar că, de la obsesia „numai muncitori în cadru”, s-a trecut la obsesia „niciun muncitor în cadru”. Pe de o parte, negarea realismului socialist produce încă efecte difuze, făcând problematice și abordările artistice în cheia realismului social. Pe de altă parte, angoasele postindustriale ne impune o autoprotecție care eludează interogările detaliate și oneste. De la una la cealaltă, de teama de a nu atinge zone sensibile, se fac salturi mari, dezechilibrate. După marea adulație pentru strălucitoarea industrie s-a trecut la un resentiment mascat prin ignorarea oricărei existențe a acestui segment al realității cotidiene, pentru ca, recent, declinul sectorului industrial să ofere ocazia unor trăiri compasionale. În tot acest context deloc favorabil, expoziția artistei Miri Mor articulează o schemă coerentă pentru o metafizică prea puțin la îndemână a unui spațiu imprecis înscris pe harta existenței.

Prin titlu – un „Second of May” cu trimitere la sărbătoarea de „1 Mai” a perioadei care a însemnat momentul de glorie al industriei –, expoziția întinde un fir al conflictului evolutiv la nivel istoric. Prin conținut, lucrările vorbesc despre degradare și declin, atunci când mizează pe notele tari ale mizerabilismului, sau despre serialitatea implacabilă a condiției umane, prin așteptarea și fragilul fir de speranță din rotirea



▲ Miri Mor
*The Newton's
first law of motion*

Victoria Art Center,
29 noiembrie –
29 decembrie

la nesfârșit a unei singure mașini încă funcționale. Instalația de fotografie și video a artistei Miri Mor amintește și de fascinația repetitivității mecanice din making of-ul „Double Heads Matches” al lui Mircea Cantor, și de tonalitatea joasă a abordării cotidianului și a obiectelor personale din fotografiile lui Sarkis, și de angoasa finalului de epocă industrială din proiectele semnate de Ioana Cârlig și Marin Raica.

Din eseu curatorial semnat de Ioana Ciocan:

„Nu a mai rămas decât automatismul unei vieți discontinue, cu satisfacții mărunte: hrănitul porumbeilor, muzica de la radio, mâncarea făcută pe plita sfârâindă în hala «Fabricii». Utopia egalității sociale atât de sloganizată de comuniști devine distopia zilelor noastre.” ■

„De la evoluție urbanistică până la metafore existențiale, planurile sunt succesive, ca într-o dioramă. Ce ar fi fost dacă am fi fost altcineva? Ce este marea bulă de săpun pe care noi o numim, astăzi, artă contemporană? Cum ar fi arătat orașul cu modificări esențiale? Cum ne putem explora propriile proiecții din trecut acum, în prezent? Acestea sunt câteva dintre indiciile acestei expoziții, construite după o idee care fuge odată cu timpul.” (Din eseu curatorial semnat de Simona Vilău)

Expoziție de grup: 2META, Michele Bressan, Ciprian Ciuclea, Suzana Dan, Raluca Ionescu, Aurora Király, Andrei Mateescu, Adina Mocanu & Alexandra Sand, Carmen Rasovszky + Gheorghe Rasovszky, Larisa Sitar, Elena Scutaru + Marcel Scutaru, Patricia Teodorescu, Mihai Zgondoiu

„Fostul Viitor”



▲ lucrare de Larisa Sitar

ARCUB – Centrul Cultural
al Municipiului București,
15 noiembrie 2016 – 08 ianuarie 2017.

„An Abstract Feeling”



▲ lucrare de Albert Kaan
418 Contemporary Art Gallery,
29 noiembrie 2016 –
28 februarie 2017

„În România comunistă, abstracționismul a fost multă vreme o reacție la realismul socialist și comenzile de stat, iar în perioada tranziției era considerat artă decorativă, cuminte și potrivită contextului

casnic, fără implicații ideologice. Astfel, filosofia din spatele acestui demers dispare și este înlocuită cu prejudecata unei bucurii simpliste, de a decora fără implicații psihologice un ambient confortabil. Imaginea, atunci când este scoasă din context, înșală și devine un bun aflat, aparent, la îndemână orișicui de a-l critica, cântări și pune în ecuație cu propria percepție, adesea eronată. (Din eseu curatorial semnat de Simona Vilău)

Expoziție de grup: Marina Aristotel, Francesca Badea, Albert Kaan, Oana Năstăsache, Irina Spînu, Petrică Ștefan