

Ion POP

Mici bucurii urâte

Ce decădere, Doamne, și câtă necuviință
la etatea mea venerabilă!

Am ajuns să mă bucur,
mic cinic provincial,
ascultând –
pe când atâția, mari bărbați ai Patriei
își rostesc nobilele discursuri –
sforăitul nesimțit al materiei.

Dar poate că
știe ea ce știe.



Lia Lupu, Nostalgie II

Ana BLANDIANA

O definiție a prieteniei

Nu-mi mai amintesc unde ne-am cunoscut cu Leons Briedis. Cred că la un festival de poezie, pentru că de-a lungul timpului ne-am întâlnit de mai multe ori pe diverse scene unde susțineam amândoi recitaluri de poezie, recitând el în letonă și eu în română, în timp ce în spatele nostru pe mari ecrane se proiectau versiunile în engleză și în limba organizatorilor.

Ceea ce țin minte este că ne-am împrietenit din prima clipă, pentru că în prima clipă el a venit la mine adresându-mi-se în română, ceea ce evident m-a uimit, iar uimirea a căzut pe fondul lecturii pe ecran a versurilor sale. Era un poet adevărat, cu o figură de Crist blond, pe care ochelarii cu multe dioptrii o făceau și mai suferitoare. Mi-a spus că este traducătorul *Mioriței*, de a cărei versiune letonă era foarte mândru, și că publicase un întreg volum de poezie populară românească și mai tradusese tineri poeți români, printre care mă numărăm și eu. Iar eu l-am întrebat, impresionată, cum de a învățat atât de bine limba română. Aici a fost punctul zero al prieteniei care avea să ne lege în următoarele decenii.

Vorbea româna pentru că era căsătorit cu o româncă, Maria, poetă ea însăși. Erau căsătoriți de vreo 10 ani și aveau un copil, Cornel, dar de cunoscut se cunoșteau de mult, din prima copilărie din Siberia, unde și părinții ei din Basarabia, și părinții lui din Riga fuseseră deportați cu toată familia. De fapt doar Leons își însoțise, la vârsta de câțiva ani, părinții, în timp ce Maria călătorise în burta mamei de la Chișinău la Vorkuta și se născuse în Siberia. Astfel s-a întâmplat că au copilărit și crescut împreună, învățând reciproc rudimente din limba celuilalt pe măsură ce învățau să vorbească în propria limbă.

Apoi, la începutul anilor '60, când deportații au început să fie lăsați să se întoarcă în țările și la casele lor, s-au despărțit. Familia lui Leons s-a întors în Republica Sovietică Socialistă Letonă, iar cea a Mariei în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Îi despărțeau mii de kilometri, dar locuiau în aceeași mare patrie sovietică. Cum începuseră încă din Siberia să scrie și să-și citească unul altuia poemele și cum își învățaseră reciproc limba, specializarea în traduceri din limba celuilalt a devenit, odată cu încălzirea atmosferei politice, un mijloc de a rămâne în legătură și de a se întâlni. Leons a vizitat Chișinăul și Maria, Riga, în calitate de poeți în limbile lor și de traducători în limbile lor din limba celuilalt.

Pe lângă această cutremurătoare, romantică și luminoasă poveste de dragoste, Leons mi-a mai povestit incredibila luptă pe care au dus-o cei doi soți ca să își boteze fiul cu un nume neslav. Așa cum secole la rând, sfătuiți de preoții și învățătorii din satele lor, țărani ardeleni își botezau copiii cu nume din istoria Romei antice (nu numai Traian, Romulus sau Virgil, Ovidiu sau Tiberiu, ci și August, Caius, Iuliu, Treboniu, Domițian) sau din Vechiul Testament (Isac, Avram, Moise, Veniamin, Iov, David), pentru ca să nu poată fi traduse și maghiarizate în acte și să rămână astfel neasimilabile națiunii ungare, Maria și Leons s-au încăpățânat să dea fiului lor un nume neslav, ba chiar intraductibil în rusă. Doar că, spre deosebire de imperiul austro-ungar, imperiul sovietic



introdusese la starea civilă liste de nume aprobate din care părinții aveau dreptul să aleagă cum își vor boteza nou-născuții, iar aceste liste nu conțineau decât nume slave. Iar Leons voia să-și boteze băiatul *Cornel*. Memorii, cereri, petiții, scrisori de protest adresate autorităților locale, naționale și chiar unionale, timp de mai multe luni în care copilul aștepta să i se aprobe un nume, au dus în cele din urmă la o victorie, de care Leons era foarte mândru, iar mie îmi descoperea o realitate halucinantă.

Construită pe aceste întâmplări fondatoare, legătura dintre noi s-a împletit din mai multe fire și a primit mai multe semnificații, printre ele poezia nefiind mai importantă decât istoria. Ne scriam din când în când, neținând seama, ba chiar amuzându-ne de numărul cititorilor prin care trebuiau să treacă epistolele noastre pentru a ajunge de la unul la altul. Apoi, mi-a apărut la Riga o carte de versuri tradusă de Leons și editura, care nu plătea onorarii, m-a invitat la lansare în Letonia, împreună cu soțul meu. Țin minte, după atâția ani, în amănunt acele câteva zile, pentru că – desigur și grație prieteniei cu Maria și Leons – am descoperit atunci un popor care a fost liber în toată istoria lui puțin mai mult de 20 de ani (între revoluția din 1917, când s-a dezmembrat imperiul țarist, și al doilea război mondial), care avea puțin mai mult de două milioane de locuitori și care totuși nu putuse fi aneantizat, care continua să fie el însuși. Îmi amintesc cum la început ne tridisem să vorbim rusește când voiam să spunem ceva la hotel sau într-un magazin și, deși era evident că știau toți rusește, ne răspundeau fără amabilitate sau se făceau că nu înțeleg. Și atunci, exasperați, ne-a dat prin minte să vorbim în franceză, iar efectul a fost uluitor: deși era evident că nu înțeleg o boabă, deveniseră toți îndatoritori și plini de solitudine, reușeam să ne înțelegem și să fraternizăm. Simpatia pe care ne-o dovedeau deodată era atât de firească, încât nici nu te mai ducea cu gândul la politică, pur și simplu era o reacție instinctivă, dictată de gene, care traducea speranțele și iluziile legate de vestul Europei interzise și resentimentele, aversiunea, repulsia față de stăpânii torționari.

Puține lucruri m-au impresionat mai mult decât „Cimitirul Fraților” unde sunt înmormântați letonii căzuți în lupta fratricidă dintre cei care erau de partea revoluției și cei ce voiau crearea statului național independent, care avea să dispară peste nici două decenii prin pactul Ribbentrop-Molotov. Un grup statuar format dintr-o mamă priveghindu-și cei doi fii care s-au

ucis reciproc se înalță deasupra mormintelor strânse la un loc ca un cutremurător protest împotriva istoriei. Țin minte că era un început de toamnă și că peste cei doi morți de marmură, ca și peste sutele lor de morminte cădeau frunze aurii de mesteacăn sau plop. Era totul frumos, de la idee până la anotimp, și frumusețea făcea tragedia și mai plină de semnificație.

În aceeași zi frumoasă am ajuns, la câțiva zeci de kilometri de Riga, pe malul Mării Baltice, pe care o vedeam pentru prima dată. Și în mod ciudat mai țin minte și acum un gând care mi-a venit descoperind-o rece și liniștită, strălucitoare într-un fel mineral, fără legătură cu viața: gândul că, spre deosebire de marea noastră, de mările sudice, nu există ca să intri în ea, ci ca s-o privești fără dorința de-a o atinge, că nu e făcută pentru bucurie, ci pentru tristețe, dar o tristețe mai luminoasă decât bucuria.

În seara de dinaintea plecării, după ce ne despărțisem de Leons și de Maria cu speranța că ne vom revedea în România, ne-am mai plimbat puțin pe străzile nocturne, aproape pustii ale capitalei. Mergeam alene, fără nici un scop, privind cu siguranța că nu-o vom mai revedea vreodată. La un moment dat, un grup de tineri veseli, gălăgioși și foarte grăbiți ne-au depășit aproape fugind și ne-am luat și noi după ei, grăbind pasul ca să nu-i pierdem, curioși spre ce se grăbesc atât de animați la acea oră târzie. Peste nu mult timp au ajuns într-o piațetă în mijlocul căreia se afla o biserică înaltă și subțire, cu ferestrele înguste și lungi luminate, o biserică în care au intrat grăbiți. Ne-am oprit nu numai uimiți, ci și intimidați. Un grup de tineri grăbindu-se să ajungă la o slujbă de seară târzie, ce poate fi mai surprinzător și mai impresionant?

– Intrăm și noi? I-am întrebat pe Romi cu speranță. Am deschis ușa încet, temându-ne să nu deranjăm. Și am rămas în ușa.

Biserica era o sală de dans.

Tinerii pe care îi urmărisem se pierduseră deja în masa de corpuri mișcându-se ritmic pe o melodie care, deși oarecare, suna curios, aproape straniu: era cântată la orgă.

În anii următori a urmat în relațiile dintre cele două familii de scriitori, care ne simțeam înrudiți nu numai prin literatură, un hiatus datorat neconcordanței dintre evoluțiile politice din țările noastre: în timp ce la ei începuse perestroika, la noi orizontul se întuneca de la zi la zi. În ceea ce mă privește, după august '88 pierdusem din nou nu numai dreptul de a publica, ci și pe cel al corespondenței. Ultima întâlnire memorabilă pe care am avut-o cu Leons a fost în iunie 1989. Centenarul morții lui Eminescu fusese prilejul cu care România – izolată de câțiva ani pe plan internațional nu numai politic, ci și cultural – organizase un festival de poezie la care invitasă poeți și traducători din mai multe țări, cu speranța de a-și îmbogăți cu ajutorul lor imaginea. Invitat și el și mirat că nu mă număr printre poeții români invitați la festival, după ce în mod inexplicabil și legătura epistolară dintre noi se întrerupsese de câțiva timp, Leons a încercat din primul moment să ia legătura cu noi. A telefonat, dar telefonul părea mort, a întrebat la Uniunea Scriitorilor și i s-a spus că suntem plecați în străinătate, fără să se precizeze unde, iar la insistențele lui toată lumea se grăbea stânjenită să schimbe vorba. În cele din urmă, știind că avem o casuță la Comana, un sat de lângă București, după ce nu ne-a găsit în apartamentul din

București, a hotărât să afle unde e Comana, ca să ne caute acolo. A reușit să se intereseze cum se ajunge la Comana, a mers cu un autobuz și două tramvaie până la Gara Progresul de la marginea dinspre Giurgiu a orașului, a mers o jumătate de oră cu trenul de navetiști, s-a interesat de la impiegatul gării Comana unde este casa noastră și, spre uluirea noastră, într-o zi pe la prânz ne-am trezit cu el la poartă, strigându-ne și făcând să se ciulească urechile vecinilor la accentul său leton.

Ne-a povestit mai întâi epopea găsirii noastre și îl ascultam recunoscători pentru felul în care se încăpățănase și nu renunțase, nu se lăsase descurajat și nu se speriasse, deși, evident, începuse să-și dea seama că înaintea pe un teren minat, îl ascultam recunoscători pentru felul în care părăsise programul oficial, rătăcise în căutarea unor autobuze și tramvaie în care străbătuse periferii imunde spre trenul de la marginea orașului, trecuse îngrămădit printre navetiști prin satele străine, uscate de sărăcie și arșiță, și reușise să ne găsească în cele din urmă ca pe niște frați pierduți...

Ne povestea și din când în când repeta:

– Simțeam că trebuie să vorbim... trebuie să vorbim.

Iar noi, făcându-i ca unui copil semn cu degetul pe buze, îi răspundeam:

– Mai întâi mâncăm, trebuie să fii mort de foame, apoi mergem să-ți arătăm pădurea noastră, avem tot timpul să povestim. Și la masă am vorbit doar despre cum a crescut Cornel și cum merge cu școala, despre faptul că Maria a devenit poetă de limbă letonă, publicând un volum pe care și-l tradusese singură din română și cât de pasionată a devenit de studiul comparativ al celor două limbi...

Nu cred că voi uita vreodată cele trei ore petrecute în pădurea de la Comana, plimbându-ne, culegând ciuperci și răspunzându-ne unii altora la întrebări, povestindu-ne ce ni s-a întâmplat de când nu ne văzusem, încercând să ne punem în paralel situațiile, evoluțiile, destinele, să le interpretăm și să încercăm să le înțelegem. I-am povestit întâmplările ultimei mele interdicții care nu dădea semne că se va încheia vreodată, despre faptul că volumele mele au trecut în bibliotecă la fondul secret, despre telefonul care nu mai funcționează decât când vrea el și despre scrisorile care au încetat cu desăvârșire să-mi vină, deci și eu am încetat să mai încerc să le trimit.

Dacă ar trebui să dau o definiție succintă și completă a prieteniei, cred că aş răspunde: *Cele trei ore din pădurea de la Comana*. În plus, paradoxal, acele trei ore de destăinuirii printre arbori, pentru că eram siguri că numai ramurile lor nu sunt prevăzute cu microfoane, nu mi-au lăsat sentimentul umilinței de a nu fi putut vorbi în propria casă, ci, dimpotrivă, amintirea unei oaze de libertate acută, nu numai pentru că eram siguri că nu suntem înregistrați, ci și pentru că eram siguri că putem avea încredere unii într-alții, ceea ce – cel puțin nouă – nu ni se mai întâmplase de mult timp. Orele acelea din pădurea de la Comana, împreună cu toată încăpățânarea și eforturile care le făcuseră posibile, au rămas în memoria noastră, a celor trei scriitori – doi români și unul dintr-o țară baltică – care cunoscuseră de copii același Râu generator de represiune și suspiciune, ca o dovadă că prietenia poate înfrânge singurătatea și poate lumina întunericul, o forță care dacă, prin absurd, ar putea fi strânsă la un loc din milioanele de suflete în care îi sunt ascunse fărâmele, ar putea schimba și salva lumea.

Ion MUREȘAN



De ce n-am în lume loc

„De ce n-am în lume loc./ Gândești că i-am dat eu foc?” Așa sună versurile unui cântec popular al Anei Ilca Mureșan.

Eu cred că „De ce n-am în lume loc?” e întrebarea potrivită pentru Postul Mare. Asta se întreabă cel care pleacă la cules de căpșuni în Spania, la plantat de roșii în Olanda, la vărut de case în Irlanda, la cerșit în metrou în Paris, la îngrijit de bătrâni în Italia. Mai precis, de ce nu am locul meu în România?

„De ce n-am în lume loc?” e întrebarea pe care și-o pune cel care a rămas șomer, cel căruia i-a venit somația să plătească impozitele sau ratele la Bancă și nu mai speră decât în minunea că va găsi o oală cu bani în grădină (ba uneori sapă după oală și în grădina vecinului!), cel care doarme în sala de așteptare de la gară, sperând că va veni într-o bună zi și trenul lui spre Paradisul din lumea aceasta, cel care, cu dreptatea în mână, umblă prin tribunale și este nedreptățit și amânat zi după zi, cel care stă la coadă în fața farmaciei cu inima bătând ca o tobă în piept când i se spune că medicamentul care-l ține în viață s-a epuizat sau nu a fost încă importat, cel care stă în spital și nu-i explică nimeni, dacă nu are bani, ce așteaptă el acolo...

„De ce n-am în lume loc?” e întrebarea pe care și-o pun mamele, bătrâne și frumoase, mereu frumoase, și pe care le dor mereu picioarele și capul și stomacul, și le tremură mâinile, și umblă prin curte rezemate într-o cârjă, rămase singure la țară, pe când copiii lor își caută un loc în lume, departe, la oraș ori în țări străine și pare că au uitat de ele.

„De ce n-am în lume loc?” e întrebarea pe care și-o pune românul care se întoarce de la serviciu, trecând prin cartierul de vile luxoase apărute ca ciupercile după ploaie și în fața cărora sunt parcate mașini sclipitoare, cu mărci sclipitoare, ale oamenilor care „au dat lovitură”.

„De ce n-am în lume loc?” se întreabă cel care stă în fața televizorului ascultând discursurile celor care merg zilnic cu avionul în capitală ca să schimbe guverne după guverne și țin discursuri în care este vorba despre orice,

numai despre viața lui amărâtă și despre speranțele lui nu este vorba. Numai el nu are loc în toată vorbăria politică.

„De ce n-am în lume loc?” e întrebarea de la sfârșitul Săptămânii Patimilor. E întrebarea pe care și Iisus Christos, venit în lume ca să ne salveze, și-a pus-o de nenumărate ori. Eu sper să nu sune prea pompos, dar dacă, măcar acum, înainte de Paști, îi vom face loc Mântuitorului în inimile noastre și El ne va face loc în inima lui, atunci, poate, vom fi mai aproape de locul nostru în lume.

Urechi de manechine

Mă uitam la televizor la o prezentare de modă. Oricui i se poate întâmpla să fie interesat de noile colecții primăvară-vară de la Paris. Intră fiică-mea, aruncă o privire spre ecran și zice: „Vai, ce penibile sunt extraterestrele astea!” Iese. Degeaba am întors manechinele pe toate părțile: le-am dezbrăcat în gând, se înțelege, le-am schimbat rochiile mai lungi cu unele mai scurte, le-am modificat coafura, le-am dăruit, de la mine și gratis pantofi și botine noi etc. În afară de faptul că erau nepământeane de frumoase și că mergeau în stilul caracteristic, călcând cu piciorul drept în locul piciorului stâng și invers, trăsături extraterestre nu am găsit la ele. Am chemat-o să-mi explice chestiunea cu extraterestrele. „Tu nu vezi ce urechi mari au?” – mi-a zis fata și m-a părăsit. M-a lăsat să rumeg în voie informația. Brusc, mi-au sărit urechile în ochi. În loc să văd, ca mai înainte, întregul armonios, privirea îmi era magnetic atrasă de urechi. E drept că stilistul avusese ideea să le prindă tuturor manechinelor părul în vârful capului. Și cum ele sunt slăbuțe, le ieșea al naibii de tare în evidență trăsătura caracteristică omuleților verzi: niște pavilioane auditive de toată mândrețea. Numai bune de pearcing.

Mi-a venit în minte întâmplarea de cum am aflat că parlamentarii noștri și-au votat pensii mai mari. Le-au corelat, ni s-a explicat, cu pensiile magistraților. Și-au mai votat și o sumă de bani ca ajutor pentru perioada în care, dacă nu vor mai fi aleși, o să fie șomeri. Nu știu cum se face că, periodic, aleșii se declară categorie defavorizată, așa că legile prin care își plâng de milă, legi ce seamănă cu bocetele, trec prin vot ca unse cu ulei comestibil „Bunica”. A existat chiar o minunată unitate de vederi între Opoziție și Putere, între Ardeal și Moldova, Oltenia și Dobrogea. Din păcate, Puterea și Opoziția încep să semene tot mai mult. La fel cum pensiile și privilegiile sunt echitabil împărțite, la fel de echitabil sunt și corupții și mătușile, în toată clasa politică. Dacă acum câțiva ani puteai să-i distingi pe cei buni de cei răi, azi o astfel de distincție e greu de argumentat.

La fel cu manechinele, unitar, politicienii pășesc, spre deruta națiunii, tot mai des cu dreptul la stânga și cu stângul la dreapta. Nici măcar nu mai e nevoie să le prinzi părul în vârful capului ca să le vezi urechile de extraterestri. Din păcate urechile lor nu sunt atașate la cap pentru a auzi cu ele. Sunt nefuncționale. După cât de rău aud, politicienii ar trebui să fie dotați de la natură cu patru urechi și o jumătate de gură.

Patru urechi, chiar și dacă sunt surde, sunt numai bune de pearcing.

Petru CIMPOEȘU**Împotriva bosonilor**

La data de 15 septembrie 2008, am primit pe telefonul mobil un misterios mesaj SMS despre viitorul omenirii – și o invitație. Despre viitorul omenirii eram avertizat că s-ar putea să nu mai fie. În urmă cu patru sute de ani, Nostradamus prevăzuse „un arc satanic al furiei” care va provoca un pârjol teribil în jumătate de lume și inundații catastrofale în cealaltă jumătate. Probabil știți că și înainte de Noe s-a întâmplat ceva asemănător. Există dovezi concludente că potopul biblic a fost provocat de o civilizație extraterestră care a dorit să experimenteze niște chestii. Cu același arc satanic despre care vorbește Nostradamus și pe care profeți de dată mai recentă l-au identificat ca fiind acceleratorul de particule CERN de lângă Geneva, alcătuit într-adevăr din două arcuri imense care împreună formează un inel. Invitația se referea la un protest public împotriva acestei eventualități, protest ce urma să aibă loc în fața Casei de cultură a sindicatelor. Dacă vă întrebați cumva care sindicate, vă răspund: alea vechi.

Cum viitorul omenirii m-a interesat dintotdeauna, având eu o fire curioasă, am dat curs invitației, mai ales că, cu doar câteva zile mai devreme, un important post de televiziune dezbătuse pe larg problema, iar un grup de parlamentari organizase un protest pe aceeași temă în fața reprezentanței Comisiei Europene. Unul dintre ei, o persoană deosebit de cultivată, era un pasionat colecționar de obiecte antice, prin urmare știa ce înseamnă progresul științific.

Nu știu dacă ați auzit de Baba Vanga. Unii cred că e româncă. De fapt, o chema Evanghelia, ceea ce în grecește înseamnă „aducător de vești bune”. A fost o prezicătoare din Bulgaria, oarbă și pe deasupra analfabetă, care numai vești bune nu a adus. Printre altele, a prezis destrămarea Uniunii Sovietice, data morții lui Stalin, prăbușirea

Gemenilor din New York și cine va câștiga turneul mondial de șah. Se pare că și în legătură cu sfârșitul lumii a avut unele idei. A prezis că Al Treilea Război Mondial va începe în anul 2010 cu o „flacără întunecată”. Cei care i-au analizat previziunile au ajuns la concluzia că ea vorbea de fapt despre găurile negre, care nu sunt altceva decât concentrații de materie întunecată, dar nestăpânind prea bine conceptele fizicii moderne, le-a zis flacără. Totuși, să nu uităm că, potrivit teoriei lui Einstein, energia și masa sunt interschimbabile. Cât despre găurile negre, aici lucrurile sunt foarte clare. De altfel, într-un interviu pentru televiziune, unul din parlamentarii care au protestat la Comisia Europeană a spus că gaura neagră pe care cei de la CERN o vor provoca în cursul experimentelor ar putea înghiți Tera. Dacă ați văzut filmul *Melancholia*, al lui Lars von Trier, înțelegeți mai bine ce vreau să spun. Pur și simplu, Gaura Neagră deschide gura și înghițe Pământul ca pe o portocală. Filmul ăsta a apărut abia în 2011, adică după începutul celui de-Al Treilea Război Mondial prevăzut de Baba Vanga, totuși persoana care mi-a explicat în ce fel Gaura Neagră va înghiți Pământul știa asta încă din anul 2008. Probabil că avea, de asemenea, unele capacități paranormale.

Părea un om de treabă. Mi-am dat seama că e sincer din primul moment, când a recunoscut că el îmi trimisese mesajul pe telefon.

– Dar de unde mi-ați știut numărul? l-am întrebat.

– Ei, na! Am format și eu un număr la întâmplare. Dacă nu erai dumneata, era altcineva.

Mai rar așa om sincer! Da fapt, nu formase un singur număr la întâmplare, ci mai multe, mi-a spus și câte: 666! Vi se pare cunoscut? Pe bună dreptate! În primul moment m-am gândit ce factură va avea bietul om de plătit la telefon, însă după ce el mi-a explicat despre ce e vorba, mi-am dat seama că nimic nu e întâmplător. Pe atunci gloria *facebook*-ului era abia la început și oricum domnul Valentin, îmi cer scuze dacă am uitat să vă spun cum îl cheamă, nu navigase în viața lui pe internet, nu știa nici măcar ce este acela un sait. Își lua toate informațiile de la televizor sau din ziarul *Deșteptarea*. Poate vă întrebați de ce era atât de sincer. Și la această întrebare am un răspuns cât se poate de sincer: fiindcă nu avea nimic de pierdut! Ieșise de câțiva ani la pensie și, până să apară problema găurilor negre, îl preocupase problema cardurilor. Fiindcă i se ceruse să-și treacă pensia pe card. Ce interes aveau „ei” ca el să-și țină pensia pe card? Păi, era în primul rând interesul băncii, ca să-i ia comisioane. Probabil știți că marile finanțe internaționale sunt în mâinile evreilor; voi reveni mai târziu asupra chestiunii. Dar acesta e doar un aspect minor. Domnul Valentin mi-a dezvăluit

că, citit de la coadă la cap, cuvântul card înseamnă ceva oribil, imposibil de reprodus în cuvinte, fiindcă atrage nenorociri. Unui vecin de bloc de-al său, care a îndrăznit să pronunțe cu voce tare acest cuvânt, în timp ce se certa cu nevasta, i-a căzut după aceea un țurture de gheață în cap, iarna următoare, când se ducea la farmacie, cât pe ce să-i zdrobească nasul. Norocul lui că purta o șapcă cu cozoroc tare.

Vă propun să trecem la lucruri mai serioase. Între timp, probabil ați aflat ce căutau savanții aceia de la CERN. Căutau particula lui Dumnezeu. Nimeni nu știe de ce nu căutau altceva, dar până una, alta, hai să vedem ce e cu particula asta. Îmi va fi dificil să vă explic, fiindcă presupun că nu aveți cunoștințe avansate de fizică cuantică. Dacă m-aș apuca să vă povestesc despre supersimetrie, quarci și squarci, muoni și smuoni, bosoni și așa mai departe, nu garantez că ați înțelege ceva. Limbajul fizicii cuantice este asemănător cu al misticilor care urcă la cer și după aceea coboară înapoi și ne spun ce au văzut. Numai ei știu ce au văzut.

Așa că am preferat să utilizez această metaforă simplă și ușor de înțeles, „particula lui Dumnezeu”, propusă de fizicianul Leon Landerman, laureat al Premiului Nobel. În trecut fie spus, după nume pare să fie tot un evreu. Faceți un mic efort de imaginație și puneți asta în legătură cu Protocoalele Înțelepților Sionului!... De fapt, și Nostradamus era evreu, mă rog, în cele din urmă creștinat – și pe deasupra cabalist! Despre Cabala am aflat recent niște lucruri foarte, foarte ciudate... Nu e de glumă nici cu ăștia!

Ambiția celor de la CERN a fost să pătrundă în miezul lucrurilor, ca să vadă din ce e făcut universul. Când au ajuns acolo, au constatat că nu e nimic de văzut. Iată cum: pui două chestii să se ciocnească și vezi ce iese – asta n-o știu de la domnul Valentin, ci am găsit-o după aceea pe internet. Ce altceva poate să iasă decât o descărcare de energie? Dar poate să-mi spună cineva ce anume este Energia, la modul cel mai general? Nu vorbim de formele ei specifice de manifestare, cinetică, potențială, calorică, electromagnetică și așa mai departe, da? Sau poate să-mi spună cineva ce este Informația? Da, asta poate. Mi-a spus chiar domnul Valentin, în timp ce așteptam să apară ceilalți participanți la protestul nostru. Informația, ca și Energia de altfel, este Dumnezeu. Simplu și ușor de înțeles. Fără a trebui să cheltuiești miliarde de euro ca să construiești inele subterane de zeci de kilometri pentru a produce acolo explozii uriașe care să distrugă Pământul, dacă din neatenție scapi afară o gaură neagră. Ca să afli, ce? Că universul a fost cândva mai mic decât un atom. Nu vă supărați, dar chestia asta o știa și bunica, după ce a citit Biblia. Înainte de a fi ceva, orice, nu era nimic. E la mintea cocoșului. Băgăm miliarde

Lia Lupu, Compoziție - IV



de euro sub pământ, în timp ce deasupra lui oamenii sunt nefericiți și au pensii mici. Așa că înclin să le dau dreptate domnilor acelora de la care au pornit protestele, ba chiar au intentat procese în instanță, ca să se oprească orice experiment. Domnul Valentin promise, la rândul său, telefon de la partid, să adune cât mai mulți cetățeni în fața Prefecturii, situată peste drum de Casa de cultură, fiindcă e o chestiune de viață și de moarte. Dacă acele găuri mici și negre vor evada din acceleratorul de particule, ele vor pune în pericol viața a șase miliarde de oameni, spre satisfacția Oculței. Cum s-ar exprima un ambasador de-al nostru, din nefericire de data asta vor muri și români. Nu-i corect! Bineînțeles, cei care conduc experimentul au tot interesul să ne asigure că vor produce niște găuri negre foarte mici și inofensive, a căror viață este extrem de scurtă, încât n-au timp să facă niciun rău. Dar cum vom ști sigur că au dispărut, cum să le vezi, dacă-s așa mici și în plus negre? Dacă vreuna din ele scapă de sub control? Mai bine să se oprească înainte de a fi prea târziu.

Partea proastă e că trecuse mai bine de jumătate de oră și, în afară de mine, nu mai apăruse niciun protestatar. Pe măsură ce discutam cu domnul Valentin despre chestiunile vitale rezumate în rândurile de mai sus, vedeam cum devine din ce în ce mai abătut. Ne așezaserăm pe o bancă și întorceam pe toate fețele problema bosonilor și a găurilor negre, fără să ajungem propriu-zis la vreo concluzie, iar asta devenea cu atât mai jenant cu cât domnul Valentin se uita tot mai des la ceas. În cele din urmă, n-a avut încotro și a trebuit să recunoască cu glas tare:

– Hm, n-a mai venit nimeni. Ce facem?

Sunt o fire sentimentală, plâng foarte ușor, uneori iau calmante, iar de data asta mi s-a făcut milă.

– Să mai așteptăm, zisei, poate vine totuși cineva.

– Nu mai vine, domnule, nimeni. Nu-i interesează! spuse dânsul pe un ton fatalist.

Aș fi vrut să-l consolez câtuși de puțin și nu știam cum.

– În ziua de azi, oamenii nu se mai preocupă, ca dumneavoastră sau ca mine, de marile probleme ale omenirii, fiindcă au salariul prea mic.

– Dar și eu am pensia mică! mă contrazise aproape vehement domnul Valentin.

– Cu dumneavoastră e altceva, dumneavoastră sunteți un om deosebit.

Pe moment, părea că explicația mea îl mulțumise. Însă, cum aveam să constat foarte curând, consolarea mea nu a avut un efect de durată.

– N-am crezut că oamenii pot fi atât de nesimțiți. Toată viața am trăit singur, mărturisii domnul Valentin. Soția mi-a murit la cutremurul din '77 și de atunci nici nu m-am mai însurat, deși eram încă tânăr. Viața mea lipsită de însemnătate a început să aibă un sens abia zilele trecute, când am văzut la televizor... Am zis ca măcar de data asta să fac ceva important pentru omenire. Și, poftim, n-a ieșit nimic!

Cuvintele lui îmi rupeau efectiv bucăți din suflet. Sau poate că, dimpotrivă, atrăgeau în mine atât de multe găuri negre încât exista riscul să explodez. Vreau să spun că asta simțeam, nu că aș fi explodat propriu-zis, doar nu-s petardă! Și dintr-odată mi-a venit ideea salvatoare:

– Domnule Valentin, dacă închideți ochii, ce vedeți?

Domnul Valentin închise ochii și, ținându-i încă închiși – am observat pe fața lui o mare concentrare a forțelor interioare – îmi dădu răspunsul:

– O gaură neagră!

– Exact! Asta voiam să aud! Nu trebuie să ne lăsăm intimidati! Înțelepții din vechime spuneau că nu noi suntem în lume, ci lumea e în noi. Am citit eu într-o carte! Nici găurile negre și nici bosonii nu au ce să ne facă, fiindcă totul e aici! – și am arătat spre cap, fără să-mi dau seama că, ținând ochii închiși, domnul Valentin nu avea cum să vadă ce-i arăt. Mai bine, fiindcă după ce i-a deschis, în loc să arăt spre cap, am arătat spre inimă. Totul e aici, în noi! am repetat. Lumea este percepția noastră despre lume. Simțeam că lipsește ceva, așa că am adăugat: Iar percepția este percepția noastră despre percepție.

– Bineînțeles, aprobă domnul Valentin cu oarecare indiferență.

– Ca român vorbesc! Nu putem admite să vină alții și să ne umple mintea sau sufletul cu tot felul de chestii!

– Ce chestii? se interesă un pic nedumerit domnul Valentin.

– Bosonii, găurile negre și celelalte! Nu există, astea-s niște invenții ale evreilor, ca să ne păcălească.

– Și flacăra neagră? mai vru el să știe.

– Uite, cu flacăra neagră lucrurile stau în felul următor: dacă vrei dumneata să fie, este, dacă nu, nu!

Domnul Valentin rămase tăcut câteva clipe, parcă punându-mi la îndoială cuvintele.

– Înseamnă că nu mai e nevoie să protestăm, n-are rost, rezolvăm totul în mod subiectiv... (trebuie să recunosc că acest din urmă cuvânt al său m-a surprins într-un mod plăcut). Domnule, îți mulțumesc! Mi-ai luat o piatră de pe inimă, tocmai am reușit să evit Al Treilea Război Mondial! exclamă.

Dădu chiar să mă îmbrățișeze, dar m-am ferit cu abilitate ridicându-mă în picioare și prefăcându-mă că îmi aprind o țigară. Fiindcă nu-mi place să fiu îmbrățișat de bărbați. Nu că aș fi homofob, dar orișicât!

Ne-am mai întâlnit de câteva ori și după seara aceea într-adevăr memorabilă. La începutul anului 2013, de exemplu, domnul Valentin m-a anunțat că tocmai reușise să evite sfârșitul lumii, programat pe data de 12.12.2012. Și s-a amuzat povestindu-mi cât de proști erau vecinii săi, care și-au făcut degeaba provizii de alimente în boxele de la subsol, au cheltuit o mulțime de bani, iar de câteva săptămâni mănâncă numai conserve. Dar de vreo doi ani, nu l-am mai văzut. Cine știe, poate că nu chiar toată lumea e în noi, ca s-o putem controla cu puterea minții. O fi rămas vreo bucătică pe afară – și ieșind după ea să o vadă, nu s-a mai întors...



Lia Lupu, Armonii de primăvară - II

Notă: În articolul pe care îl scrisese pentru numărul special al Vetrei apărut după moartea lui Alexandru Vlad (7-8/2015), Marius Jucan amintea de un episod de tinerețe în care, cu ocazia unei întâlniri la scurtă vreme după terminarea liceului, prozatorul îi citise, în mod surprinzător (pentru că se arătase mai degrabă ca fiind animat de ambiții poetice), câteva pagini dactilografiate dintr-o povestire. Textul de mai jos, una din primele încercări de acest gen ale autorului Aripii grifonului, o reproduce în întregime, după ce Alexandru Vlad o prelucrase parțial pentru un fragment din proza Exit, apărută în volumul Viața mea în slujba statului (2006). Mulțumiri dnei. Vlad pentru accesul la dosarele aflate în arhiva familiei.

(Andreea Pop)

Alexandru VLAD



Eu și chiriașa dinaintea mea

M-am mutat acolo, în camera aceea prăpădită și străină, o cameră din alea care și-au trecut perioada lor cea mai frumoasă, deși mai continuă să fie locuite, dacă se poate spune așa ceva despre o cameră, anume că are o perioadă mai frumoasă, m-am mutat acolo fără să mă întreb deloc cine a stat înaintea mea, tot ce mi-a trecut prin cap în timp ce stam în ușa cu bătrâna și o măsuram din colț în colț era că are șoareci și igrasie și că e atât de mare, că orice aș pune în ea tot goală va părea și că geamurile va trebui, totuși, să le înlocuiesc înainte de a veni iarna, iar ușa va trebui s-o ridic un pic în balamale. În orice caz, cine a stat acolo înainte era o întrebare tare departe de mine atunci și îmi părea bine că totuși am găsit-o la suma aia pe care o puteam plăti și că s-a terminat odată cu naveta și cu dormitul în camera de oaspeți.

Camera pe care o găsisem nu era prea departe de consiliul unde lucram și era a unui cetățean care fusese din cei mai bogați și încă nu-și dezmințea trecutul; făcea parte dintr-o a doua clădire, altfel cred că nu mi-ar fi închiriat-o cu niciun preț și era în aceeași curte cu casa nouă și frumoasă vopsită în verde; era unguș și toți ungușii din sat își vopseau casele în verde. Zău că era o prăpădită de cameră, cu pereți groși cât la o închisoare, cu piatra umedă și veche de sta

igrasia prin colțuri ca zăpada. Știam că doi ani în camera aceea vor fi de ajuns să îmi aducă un reumatism de ăla ce rămâne o viață, dar n-aveam ce să fac. Ușa se aplecase în tâțâni din cauză că era lângă șosea și se scutura ori de câte ori trecea un camion sau vreun tractor. Și-apoi, din cauza umezelii, totul mucezea în cameră: de la podele până la hainele din dulap și pâinea din bufet, totul se acoperea cu pete verzui de mucezeală, iar în pereții aceștia vechi, care, după cum am aflat mai târziu, adăpostiseră o cazarmă, apoi jandarmeria, apoi au fost puștii un timp, apoi un număr oarecare de chiriași grăbiți, ei bine, în pereții aceștia mișunau șoarecii. Atunci m-am gândit pentru prima oară la cel ce-a locuit acolo înaintea mea, compătimindu-l odată cu pe mine însumi, cu atât mai mult cu cât aflasem că era o femeie, una din cele două învățătoare ale școlii generale de acolo din sat.

Gazda, o femeie bătrână și uscată, care nu mi-a pus nici o întrebare cât am stat acolo și pe care o salutăm în fiecare zi politicos când ieșeam fără să-mi răspundă o singură dată, mi-a măturat camera și a spoit-o cu un strat subțire de var care numai alb nu era și care a crăpat după trei săptămâni din cauza camioanelor de pe drum. Mi-am mutat, așadar, aici dulapul de brad vopsit de două ori în cafeniu și vreo trei scaune ce scârțâiau grozav când te așezai; de altfel, pe mine nu mă scotea deloc din sărite lucrul acesta, cum l-ar fi scos pe altul și de multe ori seara sau noaptea târziu, în camera aceea rece, stând pe scaun și cu picioarele pe masă învelite cu o pătură roasă ce nu prea ținea de cald, mă hâțâiam încoace și-ncolo pe scaun, făcându-l să scârțâie; ajunsesem la o asemenea dexteritate în treaba asta și-mi cunoșteam atât de bine scaunul, încât știam dinainte cum va scârțâi la fiecare mișcare, mai lung, mai scurt, mai subțire sau mai gros, așa că de multe ori, cu ochii la becul murdărit de muște sau cu ei închiși, improvizam un concert care pe alții i-ar fi scos din sărite dar pe mine mă odihnea și îmi golea capul de gânduri. Mai aveam masa, o masă simplă, care în alte condiții ar fi fost modestă de tot, dar care părea nefiresc de elegantă printre hodorogele acelea vechi. Masa era singurul obiect pe care îl cumpărasem singur, căci celelalte le aveam de pe ici, de pe colo și țin minte că m-a încercat un deosebit sentiment de mândrie când am luat-o, de parcă aș fi cumpărat o garnitură de mobilă de cinci mii, sau chiar mai scumpă și am ținut-o o perioadă de timp tot curată, căci era o adevărată plăcere să scrii pe ea. Mai era acolo, pe lângă somiera veche cu arcuiri lipsă, o sobă de tablă în care făceam foc cu rumeguș. Făceam foc cu rumeguș și pentru că lemnele erau scumpe, dar mai ales că nu trebuia să le tai dimineața în frig în timp ce mi se înroșeau mâinile, și-apoi rumegușul încălzea imediat camera rece cu o căldură cam uscată și neplăcută, dar binefăcătoare ca orice căldură; e drept că atunci când se termina din foc se răcea brusc și mă trezeam din gânduri sau din citit cu picioarele înghețate. Atunci mă culcam dărdâind, căci n-aveam deloc chef să mă duc să umplu din nou soba. De altfel, n-o umpleam aproape niciodată din motive de economie, ci o puneam doar pe jumătate. Soba aia ca o oală se umplea destul de greu: trebuia s-o duci afară până la magazia de scânduri unde țineam rumegușul, să pun un lemn la mijlocul ei și, ținând cu o mână lemnul nemișcat, puneai cu cealaltă rumeguș

cu fârașul, îl călcai cu grijă împrejur și scoteai lemnul cu grijă, să rămână gaura rotundă, altfel scotea fum, sau chiar nu ardea. Dar chestia-i că odată soba umplută, încălzea imediat. Mai aveam pe dormeză o pernă rotundă din catifea roasă, plină cu fân și tare ca piatra. Nu mai știu de unde aveam perna asta, în orice caz, era tare veche și pe față are brodată o mască japoneză hidoasă și rânjită în niște culori care au fost odată țipătoare. În singurătatea mea nu mă deranja deloc masca japoneză, ba chiar îmi făcea plăcere să văd capul acela, cred că totuși de om, doar că de-o veselie cam deplasată. M-am obișnuit cu ea așa tare cum e, m-am obișnuit chiar și cu zgâriatul în sârma rece și subțire cândva aurită cu care erau cusute urechile monstrului, niște urechi ca de porc. Nu mai știu deloc de unde aveam perna asta cu mască japoneză. Pe pereți, în afară de hârtie colorată, cu care am tapat camera până la înălțimea pieptului, mai am o oglindă care din pricina deformării sticlei mă arată aproape gras și care-i plină de pete din cauza umezelii și mai am un cuier din lemn de brad nevopsit, cu trei cuie și pe care scrie cu creionul „peg” cu litere mari. Asta înseamnă cuier în englezește și mai era scris așa ceva și pe scaune, pe sobă și pe ușă și a rămas de când voiam să învăț englezește și-mi făcusem rost de un manual de „Învățați limba engleză fără profesori”. Atunci am scris pe toate obiectele din cameră numele lor în englezește ca să îmi intre mai bine în cap, dar de pe celelalte obiecte s-au șters și, odată cu asta, s-au șters și de la mine din cap. Mai știu că la cuier se zice „peg” și probabil când s-o șterge și asta de pe cuier voi uita și cuvântul ăsta. Cam atât am eu în cameră, dacă nu punem la socoteală și sticlele din colțuri, de care mă descotorosesc din când în când dându-le la gazdă să pună bulion în ele, aruncându-le, sau ducându-le înapoi la bufet când nu mai aveam bani nici de țigări. Am atâtea sticle pentru că, trebuie să mărturisesc, beau rachiu slab și ieftin, sau vin și mai ieftin. Stau singur în cameră seara târziu și trag câte un gât de rachiu și asta mă încălzește și mă face să îmi aduc aminte de cine știe ce și să zâmbesc, sau chiar să râd singur. Așa trece timpul mai ușor și de multe ori, în timp ce vin spre casă cu gulerul ridicat prin frig, mă gândesc cu plăcere la sticla de rachiu de sub masă din care o să trag un gât bun înainte de a mă duce să încarc blestemata aia de sobă.

Odată, în timp ce căutam după divan una din piesele ruginitei mele mașini de bărbierit pe care o țineam pe marginea ferestrei, am găsit o sandală de femeie. M-am ridicat cu sandala în mână destul de uimit c-o aflam acolo, deși știam că trebuie să-i fi scăpat gazdei când a făcut curățenie înainte de a mă muta eu. Era o sandală obișnuită, albă, cu toc de lemn, din acelea ce se poartă mai ales pe acasă. Dar, în fine, în ochii mei era o sandală de femeie și-o țineam și-o examinam cu o oarecare curiozitate. Apoi, după ce am tras un gât bun din sticla de pe masă, am luat din nou sandala, am răsucit-o pe toate părțile și-am început să mă gândesc mai mult la cea care o purtase și pe care bineînțeles n-o cunoșteam deloc. Cum o fi arătat? Dar ce se poate citi de pe o sandală? Mai nimic. Am mirosit-o. Mirosea doar a praf și mucegai, n-avea nimic parfumat și intim, era de mult de când n-o mai purtase nimeni. Era albă. Albul se poartă tot cu alb, sau cu negru, de obicei, sau câte odată și cu alte culori.

Am încercat să mi-o imaginez pe femeie înaltă, în alb, apoi în negru, cu piciorul mic și fin, căci sandala era destul de mică. Am pus-o pe masă și am mai tras un gât bun din sticlă până am simțit lichidul arzător pe gât în jos. Am stat un pic, și-apoi am luat-o de pe masă, și-am ținut-o cu gingășie în mâini, așa cum ai ține o pisică. N-aveam pisică; adusesem odată una de pripas ce mieună pe ulița într-o seară, jigărită, cu ochii urduroși, dar apoi am alungat-o, căci mă enerva mieunând jalnic tot timpul. Dar acum țineam sandala în mâini cum ai ține o pisică drăgălașă, mică cu ochi verzi și blana albă, în timp ce ea toarce caldă și vicleană, strecurându-și botul printre degetele tale. Așa țineam sandala în mâini și îmi părea atunci că toate femeile-s frumoase și îndepărtate. Probabilitatea ca ea să nu fi fost frumoasă nu mă întrista prea mult, căci mă gândeam atunci că nu sunt femei cu totul urâte și că toate au ceva frumos, nu este femeie să nu aibă ceva frumos, chiar dacă, să zicem, n-ai observa. Așa mă gândeam cu sandala în mână la stăpâna ei, care era departe, după cum departe erau și celelalte femei și de care mă lega ceva acum, faptul că aveam un obiect al ei, un obiect care i-a aparținut, care a fost cald și care stă cuminte alături de perechea lui lângă pat și faptul că stăteam în camera în care cu câteva săptămâni înainte de a veni eu stătuse ea. A plecat fiindcă se măritase, știam, dar asta nu avea nici o importanță, eu o vedeam singură cum era ea înainte, în camera asta și camera era mai caldă, mai plină. Târziu, după o mulțime de gânduri de astea, am adormit, după ce înainte am pus cu grijă sandala albă pe colțul mesei.

Dimineața, când m-am trezit în frig și am văzut sandala aia veche pe masă, plină de praf și cu urmele degetelor mele pe ea și mirosind de la o poștă a mucegai, m-am mirat și amintindu-mi de gândurile mele de seara, am luat-o scărbît de o curea și am aruncat-o scărbît între sticlele din colț.

Dar, de atunci, de multe ori după ce beam un pic, sau chiar când eram treaz, luam sandala în mâini, o țineam cum ai ține o pisică și mă lăsam în voia imaginației și asta îmi făcea bine, la fel cum îmi făcea bine când, cu ochii închiși, scărbîtam încetișor în scaunul meu vechi, uitându-mă la bec, sau ținând ochii închiși. Dimineața, când mă sculam mai mult sau mai puțin mahmur, după cât băusem de cu seară, o aruncam acolo între sticlele goale; n-o aruncam afară, căci știam că diseară sau seara următoare o s-o iau, o s-o mângâi și o să visez după cele două trei gâturi de rachiu, o să visez cu ea în mână. N-avea importanță că obiectul ce-l țineam în mână nu era altceva decât o simplă sandală veche cu tocul de lemn, îmi plăcea așa să visez și să vorbesc cu voce tare, adică propriu-zis visurile și gândurile îmi plăceau și îndată ce trăgeam din sticlă și aveam sandala aia în mână gânduri și vise îmi veneau cu duimul. Pe alea ce mi se păreau mai frumoase le mai repetam cu mici deosebiri și în alte seri, o dată sau de două ori. Acum sandala ajunsese să aibă pentru mine o mai mare importanță decât scaunul pentru că, după cum am mai spus, somnul mă golea de gânduri proaste, dar ea îmi dădea gânduri bune, adică nu ea, ci stăpâna ei, propriu-zis, așa ajunsesem să îi zic, „stăpâna ei”, pe care mi-o imaginam așa de viu și de amănunțit, încât parcă îi auzeam respirația când tăceam și eu și tăcea și ea.

Cam așa a fost și toată chestia asta a ținut până a venit primăvara, o primăvară noroioasă și plină de ploi, ca de obicei, de te gândeai că primăvara nu e altceva decât o a doua toamnă rece și umedă înainte de a veni vara, o vară uscată și plină de praf, în care beau la fel de mult din vinul și țuica bufetului, deși nu e frig deloc. În ultimele zile friguroase de primăvară, când mai voiam să mai adun cu mătura ceva din magazie, căci îmi simțeam frigul până la oase în mine, de parcă pereții camerei mele, pereții aceia îmburați de igrasie, l-ar fi slobozit încetul cu încetul. Mai voiam să fac un foc cu rumegușul ăla amestecat cu nisip, doar o mână, cât a mai rămas, când am găsit acolo o cutie de carton, o cutie de pantofi, pare-mi-se, plină cu mărunțișuri dealea inutile pe care dracu' știe de ce nu le aruncăm și le ținem pe după dulapuri, în pivniță, să le arunce cei ce rămân, sau să stea acolo ani de-a rândul fără nici un rost. Cam astfel de mărunțișuri erau și în cutia ce am găsit-o eu și babornița de gazdă, fără s-o întreb nimic, mi-a spus că toate acestea trebuie aruncate la gunoi și că au rămas de la ea, adică de la învățătoarea care era aici în sat și i-a fost chiriașă înaintea mea. Ș-apoi, fără să-i mai tacă gura, după ce a ținut-o închisă toată iarna, de nu mi-a răspuns nici la salut, a început să povestească, așa, fără s-o întreb nimic, de parcă s-ar fi dezghețat și ea acuma după iarnă, odată cu noroiul din curte, a început să povestească despre o bătrână sfrijită și rea, de vreo patruzeci de ani, spaima copiilor din școală și care s-a măritat cu nu știu ce funcționar dintr-un orașel dinspre câmpie și care a înșelat-o după ce i-a făcut un copil – o fată, și ea s-a aruncat în fântână cu copil cu tot, apoi a ieșit dărdăind și cu rochia șiroaie de apă, lăsând copilul să moară acolo. A trecut destul timp până să îmi dau seama despre cine vorbește cotoroața și chiar după ce am priceput, n-am simțit în mine mare lucru, căci nu mă caracterizează stările sufletești violente, ci, în timp ce ea vorbea și nu mai tăcea din gură, am început să scotocesc prin cutia aia plină de nimicuri și pe măsură ce scotoceam, vedeam mai clar în fața ochilor o fată bătrână dinalea stafidite pe dinafară și reci pe dinăuntru ca igrasia. În alte condiții, lucrurile alea văzute acolo nu m-ar fi dus cu gândul la o fată bătrână, dar cele povestite de bătrână și faptul că am avut și eu o soră fată bătrână, adică o mai am și acuma, că încă nu s-a măritat, dar n-am văzut-o de mult, ea avea vreo treizeci și opt de ani când eu aveam cincisprezece, mi-era soră, dar mă puneam să-i zic mătușă și era rea de fugeam de frica ei și mă ascundeam prin pod, ei, „mătușă” asta și povestea bătrânei m-au făcut să văd în fiecare obiect din cutie ceva pe care numai o fată bătrână ar fi putut ține. Erau acolo, printre altele, amestecate o mulțime de cutii de tablete și fiole, mai ales vitamine și calmante. Pun prinsoare că era neurastenică, cum era și sora mea la care îi ziceam mătușă și care și-a stricat nervii învățând pentru niște examene pe care nu și le-a luat niciodată și care au făcut-o și mai rea. Mai erau acolo vreo două tuburi golite de alifie, astea cred că pentru frecții împotriva reumatismului și răcelii, după cum am bănuțat la început, și acu' chestia nu mai seamănă cu a surorii mele, care mai târziu, când a rămas singură de tot, dormea fără foc până la căderea zăpezii într-o cameră aproape la fel de rece ca și asta, și tot din cauza zgârceniei, dar n-am auzit-o niciodată plângându-se de reumatism, e

drept că niciodată n-am auzit-o vorbind despre ea înșiși. Am mai găsit acolo, printre călimări goale și tocure de peniță, un model urât cu vopseală roșie și neagră scorojită, am găsit un stilou de material plastic, strâmb din cauza căldurii de la sobă, căci probabil sta seara vărâtă pe foc și scria, adică, mai bine zis, pe soba sleită cu doi trei cărbuni în ea. Într-o cutiuță neagră era un ruj de buze care prinsese iz de rânced și pe care-l folosisese când mergea la ședințe și consilii pedagogice, sau când avea inspecție și nu pentru că ar fi vrut să facă pe cocheta, ci pentru că ea socotea treaba asta ca o chestie de ținută în fața superiorului; printre capete de creion roșu pentru corectat, ace cu gălălie ruginită, nasturi simpli și urâți care n-aveau nimic să pot spune că-s de la o femeie și un cercel dintr-o pereche de ăia ieftini de cinci zeci de lei perechea și pe care nu-i purta decât la ocazii însemnate, în timp ce, sosită acasă, abia aștepta să-i scoată, căci îi jenau urechile alea galbene ca două felii de lămâie. O andrea ruptă mi-a adus aminte de sora mea, care făcea jersey după jersey și nu știa să le facă, așa că le strica mereu pe la jumătate, ca să înceapă altele și eu cred că fetele bătrâne nu știu să facă deloc jersey sau așa ceva. Am scotocit apoi cu nerăbdare prin cutia aia pe care o desfăcusem la colțuri, am aruncat pe jos tot ce am găsit și când am întors-o, a căzut în rumeguș și praf un deschizător de conserve. Și eu cumpăr adesea conserve, conserve ieftine de pește, ori tocane de legume, sau câte un pateu din care aveam trei zile și probabil și ea trăia cu conserve luate de la magazin și lăsa cutiile prin casă până făceau iz, așa cum le uitam eu. Cotoroața de bătrână, nemulțumită, se uita la mine pe sub sprâncene și atunci am strâns tot ce împrăștiase în cutia aia de carton, am trântit capacul deasupra și i-am dat-o s-o arunce, sau s-o pună la loc, după cum avea ea chef să facă și să mă lase în pace și să nu se mai uite la mine așa ca la un măr putred, ea cea știrbă și uscată, cu fața fleșcăită ca o cârpă, stând acolo ca o cioară în pragul magaziei de scânduri. Să se ducă la dracu' și ea și chiriașa ei cea dinaintea mea! Am luat soba cu rumeguș, furios, am trecut pe lângă ea fără nici un cuvânt și am luat-o în jos prin curte, spre ușa camerei mele pe care o uitasem deschisă acum, în frigul ăsta și care se mișca singură, aplecată-n țâțâni și scârțâind. Am trântit jos rumegușul, furios și am luat fără niciun cuvânt sandala aia nenorocită de la piciorul mesei și-am aruncat-o peste magazie, acolo, undeva printre buruieni, fără să-mi pese de bătrână. Am uitat că odată îmi imaginam dialoguri și situații unde la sfârșit eram răsplătit cu un zâmbet și-o privire caldă, visuri în care n-am mers niciodată mai departe și pe care le iubeam ca pe niște amintiri plăcute și nici nu-mi puteam închipui că ea, care se năștea în cameră odată cu căldura plăcută din sobă, era, în fond, o învățătoare uscată ca o scândură, fată bătrână de patruzeci de ani, așa cum mi-a descris-o cu satisfacție babornița de proprietăreasă și așa cum am văzut-o eu din acea cutie plină cu mărunțișuri vechi, aducându-mi aminte de sora mea care mă obliga să-i zic „mătușă”. Am aruncat sandala cu furie așa cum aș fi aruncat și dulapul meu cafeniu, perna mea tare și soioasă, cuierul pe care scrie „peg”, chiar și scaunul care scârțâie și totul, dacă n-aș mai fi avut nevoie de ele. Da, am fost tare furios și în seara asta o să beau un chil întreg de vin și de știu că n-o să mai pot bea nimic toată săptămâna.

Andrei DOBOȘ



Sfârșitul verii

S-a răcit întunericul dulceag al dimineții care nimic rău nu prevestește iar în copaci a intrat umezeala și frigul și stau retrași și tăcuți și cei sălbatici ca sălciile bătrâne ce-au crescut pe lângă iazuri acum multă multă vreme și cei ca nucii însămințați de vânt prin vreo grădină pe care omul i-a lăsat să crească acolo pentru privirea și sufletul lui, cărările sînt acum castanate și înucate, punctate cu fructe storcite de bacterii și friguri; un vâl de păsări ridică în gușe de stol semințe din ceața dimineții, iar în arbuștii ornamentali tunși electric intră tristețe bălțită, și se face întuneric cu borhot și firimituri de fruct, și din cînd în cînd bate un vînt de pe sate, din miez portocaliu de bostan și de pe frunze aspre de porumb; și e galben, totul e galben răsăritul e galben ca zburlirea penelor de grangur sau ca ciocul moale de mierlă, un galben poros ca pufuletele dus de corb. Și se face o vreme în care mereu stă să plouă o așteptare de dulciuri din iaurt caramelizat, fum de crustă arsă de sos roșu la prînz, și vremea stă să plouă și intră în melasa întinderii de iarbă ca un ulei incolor cu miros de foarfecă.

Locuri de așteptare

Trece strada – o fată de la țară.
O femeie în vîrstă – de la țară – își dezleagă baticul, nădușită, sub o salcie mică.
Bărbați de la țară, cu veste negre și cămăși descheiate.
Congregații de-o amiază strînse în jurul unor conserve.
Hîrtie de salam unsuroasă. Stropi de zeamă de roșie cu simburii.
Cireșe. Vînt. Miros aprins de fum de țigară –, de la țară.
Ce frumoși sînt copiii. Pielea lor este altfel.
În săli de așteptare, cu minile prinse căuș. Crăpate.
Scorburi scoicate.

De aici simți că vei moșteni pămîntul.
Gări și piețe stătute. Carne și lapte –, lalele,
găini pitite-n ștergare.

Iernare

Mă pregătesc de iernare
trag peste mine întunericul și zăpada
ca pe o plapumă,
mă pun să dorm somnul cel bun
primul somn al vulpii în galeria caldă de viezure.
Visez locurile unde s-au așezat strămoșii
virogi luminoase ce miros
a pămînt atins de fulger.
O să concesionăm o vale
cu mult păstrăv
numai pentru noi,
coconi îmbăiați în dragostea
adîncă a tribului nostru.
Un zbor de liliac în sticlă
prin întuneric îndesat de sat.
Cuirasele micuțelor orașe comuniste.
Liniștea instalațiilor
de lumini defecte,
torsul matern
al stațiilor de epurare.

Listă scurtă cu lucruri care mă întristează

Actrițele trecute de prima tinerețe.
Fularele roșii.
Fețele nedormite.
Întunericul din cameră cînd mă trezesc – de la pocniturele mitralierelor Revoluției Române – să închid calculatorul.
(Ochelarii lui Teodor Brateș)
Gecile de blugi îmblănite.
Oamenii care se disting prin dicție și prin demnitate lipsită de substanță.
Plantele care înfloresc în plină iarnă.
Pletele blonde ce ies dintr-o glugă neagră, seara tîrziu, pe moină.
Animalele umanizate.
Dispariția anotimpurilor.

Toxic senin

A vrut să ningă
dar nu s-a putut
așa s-a născut
iarna fără zăpadă.

Colonii de vrăbii
vrăfuie gri
în aerul gri
peste magazine.

De la mezanin
privesc cu capul plin
de toxic senin.
Toxic senin.

Dan CULCER



Ce păstrăm și ce uităm

Din adolescență am fost marcat de o boală, de care nu m-am putut vindeca nici la bătrânețe. Pasiunea păstrării și lecturii cărților și revistelor, noi sau vechi. Nu mă înduram să le arunc nici măcar pe acelea despre care eram convins că nu le voi mai deschide niciodată. Regret și acum că am făcut curățenie, după terminarea liceului, în 1957, apoi la terminarea facultății, în 1963, dăruind sau chiar aruncând la gunoi reviste, ziare și cărți. Câteva exemple : colecția integrală pe vreo cinci ani a revistei *În apărarea păcii*, devenită ulterior *Orizonturi*, publicații de tiraj mic care se vindeau în chioșcurile de presă din centrul Clujului (înainte de Napoca) unor privilegiați, aleși pe sprânceană de chioșcari, pe bază de simpatie, insistența sau bacșiș. Seria *Orizonturi* era redactată de Mihai Șora (în 1957, nu aveam habar cine este !). Era cea mai deschisă și occidentalizantă publicație periodică pe atunci. Se publicau întâi Howard Fast, apoi când a greșit față de partidul comunist american, înlocuit cu autori de stânga mai discreți precum Hemingway, Faulkner, Steinbeck, ba chiar cu Ilf și Petrov. Era o revistă de tip magazin, cu rubrici diverse, simpatice, bine scrise, lizibile și doar editorialele erau marcate de limbajul dogmatic al luptei pentru pace, organizată de marea Uniune sovietică prin comitetele internaționale, infiltrate de agenți de influență de tipul unor Frederic jollliot-Curie sau Jean Paul Sartre.

Cred că am păcătuțit grav în raport cu memoria mea, dar mai ales cu memoria colectivă că m-am despărțit de unele cărți, fără să mă asigur că obiectele vor fi în siguranță măcar într-un pod prăfos. Casa unde locuiam la Cluj, pe strada Donath 162, avea pod, dar nu aveam acces la el decât pentru a pune rufe la uscat. Am și acum în buricele degetelor senzația aspră și rece a cearșafurilor înghețate, ca niște foi de carton, mari, drepte, albe și tari, când le luam din pod iarna pentru a le lăsa să se desghețe și usuce în camera mea, unde era loc de întins pe divanul pe care dormeam.

Ce ar fi fost de salvat ? Ediția ilustrată de Neagu Rădulescu, a unei cărți de format mare, pentru copii, intitulată probabil *Aventurile lui Neagu, beagu, cotoiagu*. Sau *Minunata călătorie a lui Niels Holgerson*, bine ilustrată, carte format mare, greu de băgat în ghiozdan, ca și *Copii căpitanului Grant* de Jules Verne, tipărită după modelul roman-gazeta sovietic, pe două coloane. Dar, desigur, nu pot uita *Aventurile unui partizan* de Pavel Ignatov, *Tânăra gardă* de Fadeev, *Aurora boreală*, de nu știu cine, *Departa de Moscova*, *Pe drumul Volokolamsului*, traduse din rusă de basarabeni sau evrei basarabeni conoscători. Am păstrat însă seria de *Opere* Cehov, completată cu noile volume care apăreau din când în când.

De ce pomenesc titlurile unor cărți marcate de ideologia jdanovistă a realismului socialist : personaje tipice în împrejurări tipice. Din două motive. Literatura de război, atât cea scrisă pe teme războiului civil de după 1917 (Șolohov, *Pe Donul liniștit*) cât și cea dedicată Marelui Război de Apărare a Patriei (cum se zicea cândva) nu se supunea, în nici un caz, acestui percept dogmatic, ale cărui efecte erau periferice în raport cu personajele și cu linia conflictului. În marea majoritate a cazurilor autorii, mai ales cei sovietici, au reușit să modeleze prin deformare continuă legile de fier ale ideologiei, care a lăsat depozite de mâl, fără să acopere niciodată pe de-a-ntregul stâncile prea dure și uneori chiar înalte ale realismului social umanist, de la Dostoievski sau Maxim Gorki la Alexei Tolstoi, Feodor Gladkov (*Cimentul*) sau Galina Nikolaevna.

Literatura română nu a produs nimic asemănător. Până în 1989, a existat o interdicție tenace de a scrie, respectiv publica ceva, altfel decât în spiritul voluntarilor Diviziei Tudor Vladimirescu, sau a voluntarilor « internaționaliști », ai kagebiștilor mascați, din Spania lui George Orwell, despre război în general sau despre participarea României la al Doilea Război Mondial, pe frontul de Vest. Iar despre Frontul de Est, adică despre pierderea și recucerirea Basarabiei, despre prezența și victoriile armatei române în Crimeea și în Caucaz, ca și despre alte episoade eroice și tragice din lupta pentru independența României și apărarea țării contra « comunismului » sovietic invadator, nu s-a publicat nimic substanțial înainte de 1989. Iar dacă Aurel Baranga, de pildă, a însăilat, sub titlul *Ninge peste Ucraina*, 1945, o lucrare pseudo-realistă, de propagandă, iar Laurențiu Fulga a scris câte ceva, ca o reluare a temei erosului în război, în suita *Rusoaicei* lui Gib. Mihăiescu, asta nu schimbă situația. Romanul sau romanele echivalente tematic epicii lui Camil Petrescu sau Liviu Rebreanu,

nu există. Se poate cita eventual *Delirul* lui Marin Preda, în acest context.

În jurul lui 1989 și după, au apărut cărțile de evocare romanescă a refugiului din Basarabia, semnate de Paul Goma, romanul lui Ion Lazu, *Veneticii*, sau *Ultimul tren spre România* de Anatolie Paniș. O operă importantă ar fi fost romanul lui Radu Mareș, *Odessa*, din păcate moartea autorului l-a lăsat neterminat (se poate întrevedea concentrarea epică în jurul evenimentelor tragice a atentatelor din orașul catacombelor cu partizani, publicat în *Vatra*)

Cât privește revistele, am mai fost obligat să mă despart de colecțiile *Paginilor Literare* de la Turda, a *Abecedarului* de la Brad, o mică revistă bună în format similar cu arghezienele *Bilete de papagal* sau, ulterior, recent de cea a *Limitele unor N. Petra* și Virgil Ierunca (în exil).

Dar, din când în când, patima mea pentru lectura revistelor vechi mă face să descopăr câte un text care merită să fie repus în circulație, tocmai pentru că autorii au fost uitați sau parțial valorificați de istoria literaturii române.

După cenzurarea lui Eminescu, a căruia publicistică a fost stigmatizată vreme de cinci decenii, situația operei lui Octavian Goga este cea mai revoltătoare. Mă refer la ea fiindcă mai am în biblioteca din Franța volumul *Mustul care fierbe*.

Editorul *en titre* a lui Octavian Goga, deținătorul unui soi de monopol, a fost Ion Dodu Bălan. I se pot reproșa probabil multe acestui istoric literar și universitar, integrat în elita activiștilor de partid, dar meritul său, direct sau indirect, în cadrul negocierilor cu ideologii momentului, este indubitabil : a reușit să repună în circulație opera poetică a lui Octavian Goga deja în 1966. Pentru Octavian Goga, I. D. Bălan a manifestat un interes sistematic. După micromonografia din 1966, îi consacră poetului un lucrare amplă (1971) ; reeditată în 1975 și premiată de Academia Română. Dedică ulterior, prin *Resurecția unui poet — Aron Cotruș* (1981, apoi 1994), o monografie operei unui poet exilat, din aceiași vână ardelenescă, etichetat și el în mod exclusiv negativ de kominterniștii care controlau cultura română înainte de 1989.

Publicistica lui Goga, din *Strigăte-n pustiu. Cuvinte din Ardeal într-o țară neutrală* (1915), *Precursorii*, *Mustul care fierbe*, rămâne însă practic necunoscută publicului tânăr. La școală nu se discută despre ea, ediția de *Opere* din colecția Scriitori români a Editurii Minerva este practic epuizată. Oricum ea conținea doar poemele și dramaturgia. Publicistica integrală nu a fost niciodată reeditată de la 1944

până la 1990, și nici după 1990. Criticul literar Silvia Udrea, fostă colaboratoare a *Vetrei*, a editat o selecție în colecția *Restituiri* a Editurii Dacia (coordonată de Mircea Zăciu).

Universitarul Răzvan Pârâianu, după o perioadă de studii în Anglia, și-a dat doctoratul în 2004 la Universitatea Central Europeană din Budapesta, fondată cu fondurile Fundației Soros, cu o teză intitulată « Octavian Goga, the Sacerdote of Nation. The National Idea from Emancipation to Integrism and Racism ». El este afiliat acum Universității « Petru Maior » și se orientează spre cercetări de antropologie. Acum un deceniu R. Pârâianu începuse constituirea unei baze de texte pe Internet, colecționând publicistica naționalistă din secolul al XIX-lea, cu prioritate axându-și antologia pe textele dedicate « chestiunii evreiești » în perioada de după constituirea statului național la românilor, adică după 1865, dar mai ales în contextul dezbaterilor parlamentare sau extraparlamentare privind « împământarea » evreilor, sub presiunea internațională înainte și după congresul de la Berlin, al marilor puteri.

Nu știm ce s-a ales din acest material care pare să nu mai fie accesibil pe Web, așa cum nu știm, deși intuim după titlu, care era orientarea analitică, ideologică, căreia i-ar fi servit ca material didactic. Nu am avut acces la teza citată mai sus. Am păstrat o parte din articolele antologate, pentru orice eventualitate. Ele sunt libere de drepturi de autor, desigur. Efortul meritoriu de a le copia din reviste sau cărți greu de găsit este demn să fi salutat. Între timp însă, grație inițiativei lui Florin Rotaru, și lucrării colaboratorilor săi, fondul de carte scanată a Bibliotecii Metropolitane din București pune la dispoziția cercetătorilor aceste texte rare și adesea interzise, din fostul fond secret al bibliotecilor în comunism, listat în volumul editat de Biblioteca Centrală Univesitară din Cluj-Napoca.

Dar cum să nu ne întrebăm care este temeiul etichetărilor acuzatoare care i s-au lipit cândva pe frunte lui Octavian Goga, sau recent, inclusiv în titlul tezei lui Răzvan Pârâianu sau în articolul din Wikipedia, unde sub pretextul unei descrieri a ceremoniei de înmormântare a poetului, se scrie că pe catafalcul său ar fi fost întinsă o pânză pe care era imprimată svastika « nazistă ».

În primul rând, svastika nu este proprietatea naziștilor. O va fi folosit acest simbol și Partidul Național Creștin, al cărui membru fondator fusese Goga. Partidul Național Creștin a fost creat la Iași prin fuziunea, la 14 iulie 1935, a [Ligii Apărării Național Creștine](#) (A.C.Cuza) și [Partidului Național Agrar](#) (Octavian Goga).

Svastika, acest simbol ancestral, este un simbol solar, fără referință la vreo alianță pro-nazistă, și este prezent în iconografia tuturor civilizațiilor umane.

Anti-comunist, adică anti-kominternist va fi fost Goga, dar în numele patriotismului său nu putea să practice o linie politică realmente favorabilă imperialismului nazist german. În versiunea românească a articolului din Wikipedia se face trimitere la un articol dintr-un ziar actual, semnat de Ilarion Țiu, unde această informație nu există. Și apoi, chiar dacă simbolul solar a fost preluat de Hitler pentru a face referință la ideologia aryanistă, nu se poate accepta această etichetare fără referințele clare și profesionale ale unor istorici.

Iată pasajul din Wikipedia : « **Moartea**. Retras singur la [Castelul de la Ciucea](#) - soția sa, [Veturia Goga](#) a preferat să rămână la București - Goga a suferit la [5 mai 1938](#), în parcul conacului, un accident vascular cerebral cu hemiplegie și a intrat în comă. A decedat după două zile, pe [7 mai 1938](#) la ora 14,15, la vârsta de 57 de ani. Regele Carol al II-lea a dispus să i se facă funeralii naționale care, datorită sărbătorii de 10 Mai, urmau să înceapă la 11 mai. Cale de două zile, duminică [8 mai](#) și luni [9 mai](#) prin fața catafalcului din Ciucea a continuat pelerinajul oamenilor care l-au iubit și i-au prețuit opera. Marți, [10 mai](#), trenul mortuar a pornit spre [București](#). Sicriul a fost așezat miercuri, [11 mai](#), în rotonda [Ateneului](#), unde a stat până sâmbătă [14 mai](#), când s-au desfășurat funeraliile naționale. Conform dorinței sale menționate în testament nu s-au rostit cuvântări iar pe corpul neînsuflit a fost depusă o zvastică nazistă^[6].

În articolul lui Ilarion Țiu din *Jurnalul Național*, la care face referire nota 6 (vezi supra) se scrie, în paragraful *Funeralii naționale*, doar atât : « Carol al II-lea a organizat funeralii naționale pentru Octavian Goga. Deoarece la 10 mai era ziua națională, regimul a programat ceremoniile începând cu 11 mai. Timp de patru zile, corpul neînsuflit a stat la Ciucea, iar în dimineața de 10 mai, cortegiul a plecat spre București. Între 11 și 14 mai, sicriul a fost așezat la Ateneu, fiind un loc de pelerinaj pentru elita bucureșteană. Octavian Goga a fost îngropat la Cimitirul Belu. »

Nimic despre testament și nici despre depunerea unei zvastice, naziste sau nu. Să fie iarăși un caz de manipulare, precum în atâtea din articolele enciclopedice ale Wikipediei ? Sau o neglijență a contributorilor?

Un poet care a scris în 1916 textul testamentar ce urmează, dedicat poetului național al unei comunități ai cărei lideri încercaseră, la 1848, să

anihileze politic și cultural populația majoritară a Ardealului, sub pretextul integrării în națiunea politică maghiară democratică, nu cred că poate fi acuzat de xenofobie. Ar fi să confundăm patriotismul cu xenofobia. Există bineînțeles patrioți xenofobi, dar când este raționalizată și nu irațională, xenofobia se bazează pe o experiență istorică a individului sau a comunității și nu doar pe instinctul vital de neîncredere sau de apărare față străinul care îți intră în casă spărgând ușa. Dă-i nas lui Ivan...

Cât privește statutul de « ilegaliști », adică de necetățeni români, a unei părți din populația evreiască a României, lucrurile sunt clare demult. Nu se practicase nici o discriminare. ci doar simpla aplicare a legii. Erau considerați astfel doar cei intrați clandestin pe teritoriul României în diferite perioade, provenind din *Zona de rezidență*, în care evrei proveniți din fosta Polonie fuseseră fixați, teoretic, legați de glie și susceptibili de a fi orientați spre muncile agricole, pe baza unei legislații reformiste și autoritare a Imperiului Țarist de la finele secolului al XIX-lea. Studiul lui Alexandru Soljenițan, *Două secole împreună*, descrie pe baza de unei documentații exhaustive evreiești și internaționale acest fenomen, nu atât de complex cum mai pare unora.



Lia Lupu, Liniștea dinaintea furtunii

Lui Petőfi

http://www.octaviangoga.ro/opere/poezii/lui_petofi.html

Pe tine te-ascultară zeii, dușmanul meu de totdeauna,
 Profet al prăbușirii mele, pe tine zeii te-ascultară
 Și ca să-i deie veșnicia cântării tale de fanfară,
 În mila lor nemăsurată cu sânge ți-au stropit cununa.

Acolo, dincolo de moarte, în rătăcirea ta de-acolo,
 Tu vezi cum vifore de patimi lovind pe struna mea coboară,
 Și astăzi zâmbetul tău rece din înălțime mă măsoară
 Crezând că poate lacrimi numai mi-a dat din darul lui Apollo.

Așteaptă, mai așteapt-o clipă, se joacă hora mortii încă,
 Și uraganul care-n goană azi pacea zărilor o frânge
 Mai poate trece pe la mine să-mi schimbe lacrimile-n sânge,
 Cu braț de flăcări să mă smulgă dintr-o prapastie adâncă.

Atunci în ziua milostivă când și suflarea mea de viață
 Se va zidi în temelia ce și-a dura o lume nouă
 Când mă vor îngropa-n țărâna moșiei tale rupte-n două
 Atunci în ziua judecății, eu blând te voi privi în față.

Cu ura mea n-am să mai tulbur atunci țăriile albastre,
 Și-om pribegi senini alături în undele nemărginirii,
 În vreme ce, acoperite de praful sfânt al răsplătirii,
 Ca niște fulgere uitate, dormi-vor cântecele noastre.

Textele publicistice ale lui Goga care se referă la « presa jidovită » trebui analizate nu prin citarea trunchiată sau integrală, cu semnele indignării perpetue, ci prin analiza presei la care se referă Goga, în speță ziarele controlate de Albert Honigman, pentru a cuprinde și pricepe rolul acestor gazete în manipularea opiniei publice din România, în sensul orientării acesteia spre o poziție favorabilă politicii sovietice sau occidentale, în funcție de epoci și finanțatori.

Rămâne o întrebare, pentru moment fără răspuns, de ce acest demers logic de analiză comparată nu s-a făcut până acum, nici măcar în mult lăudată sinteză, foarte orientată *pro domo*, dedicată de Z. Ornea curentelor ideologice și politice de dreapta în perioada interbelică.

Că aceste curente nu erau deloc unitare și nici ultra-coerente o dovedesc nu doar diferitele separări sau fuziuni la care ne putem referi, explicabile pentru unii doar prin conflictele între personalități mai mult sau mai puțin carismatice și egocentrice, când, în realitate, diferențierile sunt mult mai profunde și definitorii.

Voi exemplifica cu un text din publicistica recent reeditată a lui Sandu Tudor, poet fondator al Grupului Rugului Aprins, victimă a represiei comuniste. Textul este extras din revista *Credința*, pe 1935. Ca și în cazul lui Octavian Goga, unor autori din aceeași perioadă, chiar dacă mai tineri decât « poetul pătimirii noastre », li se lipeau deja în anii 30 etichete : mistic, legionar, xenofob, antisemit.

Pentru unele din aceste articole Sandu Tudor a fost acuzat « într-o anumită presă » că ar fi « vândut jidanilor ».

Sandu Tudor, *Patriotismul străbun*

Avem și noi partide naționaliste care voiesc să ne învețe ce e dragostea de țară. Ce rușine stearpă, ce sărăcie e „ideea națională” a lor ! Din pricina aceasta nu are putere să răstoarne brazda acestei țări, să o reînnoiască, să rodească cum trebuie.

Ca să înțelegeți toate greutatea de adevărul acestor cuvinte a trebuit să ne împrăștiăm în suflete ceva din vechiul patriotism rumânesc, azi cu desăvârșire pierdut, acea iubire minunată de „sfânta moșie”.

Patriotismul nostru de astăzi aproape nici nu există. E un patriotism laic, burghez, de împrumut, uscat învățat papagalicește odată cu catehismul, pe băncile școlii, la o serbare de fine de an lângă un tricolor. E venetic. A fost găsit de către tinerii boieri „bonjuriști” pe străzile Parisului și e fructul revoluției franceze nu a celei rumânești.

Din pricina aceasta „ideea naționalistă” vânturată ca o marfă electorală, nu poate trece dincolo de șovinism, adică o exaltare oarbă a egoismului „valahist”, un fel de idolatrie tâmpă de sine însuși.

Străbunul patriotism, iubirea rumânească de țară, acest glas al pământului nostru înăbușit de automatismul ideilor patriotarde al demagogilor, e cu totul altceva.

Mai întâi, el e un simțământ firesc larg, religios, care suie din adâncuri spre înălțimi, un grai viu pe care-l auzi tremurându-ți în măruntaie și în oase, ce te leagă cu talpa de glia și căminul tău, ridicându-te cu fruntea în soare și în stele.

Noi am pierdut și trebuie să ne regăsim această spontaneitate pierdută de două veacuri, un veac de fanariotism, un veac de cărturărie proastă și schiloadă, maimuțărită de aiurea. Ba unii dintre noi nu au cunoscut-o slobod niciodată această avântare curat rumânească pentru că au fost pururea în robie.

Mult mi-e drag și aș dori să vorbesc despre vechiul patriotism rumânesc, așa cum l-a întrezărit fratele nostru tragic și nebun, Eminescu, așa cum îl putem și noi afla risipit în hrisoave și-n cronici, dar mai ales viu de tot cântecele țăranilor și haiducilor, în atingere cu pământul, apa și văzduhul rumânesc.

Dar cum se vorbește veacul tuturor strămtetelor despre această largă generozitate rumânească ? E așa de îndepărtat de noi acest înțeles, pentru că nu mai trăim duhovnicește nimic.

Am uitat să ne iubim țara și femeia cu o dragoste curată, cu simțământul fără de prihană cu care ți-e drag o floare, un vas antic zmălțuit minunat, un vers rar sau o icoană legendară. Am pierdut de prisos această bogăție. Ea a existat cândva. Un ucenic de demult începea așa viața maestrului său: „părea că îi e rușine de a se afla într-un trup.”

Așa și nouă azi, ar fi să ne fie rușine de a ne afla robi legați de trup și pământ, în chip josnic ; pentru că trupul și pământul sunt atunci piedici, scopuri în sine. E o rușine atunci să ai un trup sau o patrie, ca tot în egoism și șovinism. Patria și trupul sunt numai niște punți peste care să treci în tăcere și cu smerenie spre cer și spre suflet.

Pământul e sfânt pentru că reazimă pe umerii lui un cer cu stele și te face să descoperi înălțimile și adâncimile lumii. Trupul e sfânt pentru că e un templu în care e o lumină dumnezeiască.

Adevăratul patriotism înțelege neamul ca un uriaș trup sfânt în care umblă ca într-un altar sufletul lui Dumnezeu.

Patriotismul străbunilor noștri așa era, sacru, se confunda cu biserica. Din pricina aceasta, nu ca în Apus, la noi Biserica și Statul una au fost totdeauna, niciodată în vrăjmășie.

În vechime, pentru bunii și străbunii noștri a fi pravoslavnic, a fi ortodox și a fi rumân era același lucru. Patriotismul nostru, înainte de Revoluția franceză, era una cu credință noastră. Patriotismul rumânesc de altădată era scară spre duhovnicie, era o generozitate, nu frica de oameni de alt neam sau rasă.

Era dragoste demnă de neam și lege, nu ură inferioară și șovină. Din pricina aceasta a fost rodnic.

Credința, An III., nr. 569 – 22 octombrie 1935

Ca un curcubeu peste timp, revenim la războiul de reîntregire : “Nu putem încheia tălmăcirea târzie a acelor zile de luptă și jertfă, fără a scoate în relief contribuția nedeșmințită a ostașului care ne-a stat alături, având înaltul grad de soldat pe epoleți, îl vom numi “Ion”, fiindcă era purtat cu cinste de mulți ostași de-ai noștri. “Ion” era plecat de la coarnele plugului, așa cum îl cunoșteam, puțin fatalist, deoarece știa că soarta lui va fi... “cum o vrea Dumnezeu !”. “Ion” era de o rezistență fizică impresionantă, ascultător și cinstit, condiționat însă ca cel ce îl comanda să fie șef adevărat. Educat pentru timpul de atunci, cu școala completată fericit în armată, “Ion” fusese chemat să-și apere țara. Nu avea pregătirea și educația tineretului de astăzi. Pentru el cuvântul “Țară” era la fel cum ai rosti pâine sau apă. Orizontul lui era străjuit de mica lui gospodărie țărănească, în care se afla căsuța cu cerdac, soția lui bălăioara și cei doi-trei copilași pe care îi îndrăgea ca pe lumina ochilor. Țara lui “Ion” era și râul din vale și plopul de pe marginea drumului ce duceau în sat, livada cu vișini și cerul albastru de vară. Toate acestea la un loc, pentru “Ion” era patria română. De aceea, “Ion” de atunci avea conștiința datoriei de îndeplinit, de a merge înainte în istorie cu țara după el ! Nu-l căutați în ziarele vremii, nici în răsunătoarele ordine, fiindcă nu-i veți găsi numele. Cel mai adesea îl veți găsi pe crucile înnegrite din cimitire, întrucât “Ion” a fost totdeauna un simbol al jertfei !. Cam așa era ostașul cu care am luptat alături în acel pustiitor război din mijlocul secolului XX !”

Textul de mai sus reprezintă un extras din evocarea generalului de brigadă (r) Mircea Velicu, publicată în volumul editat sub egida ANVR « Veteranii pe drumul onoarei și jertfei (1941-1945) », București, Editura Vasile Carlova, 1998, p 453-454.

Acest patriotism concret este azi disprețuit și denigrat. În timp ce pădurile României sunt rase și pământul agricol vândut pe nimic unor persoane sau grupuri care nu au practicat niciodată agricultura, sub pretextul restituirii *in integrum* sau a situației de pârloage neexploatare de proprietarii plecați să lucreze pentru salarii ridicele în Occidentul unde au statut de slugi.

Horia CORCHEȘ



Vineri, după-amiază

Când se trezește, în fiecare dimineață, privește în primul rând ecranul telefonului. A scris? S-a trezit și ea? E online? De obicei nu scrie ea prima, deși aproape întotdeauna se trezește înaintea lui. Nici acum nu i-a scris, avea doar mesajul de aseară, noapte bună. Zâmbește și se ridică pe marginea patului, cu gândul să fugă la duș. Oboseala din ultima vreme i se pare devastatoare, iar ultimele zile au fost prea de tot, întinse până la ore cu o singură cifră din noapte. Aseară a lucrat cu colega lui, corecturi peste corecturi la carte, cu presiunea termenului strict stabilit de editură – ora opt dimineața, până când ceața de pe ochi a devenit o pâclă imposibil de limpezit. Simte presiunea în ceafă, presiunea nopților nedormite, iar vârsta nu-l mai ajută, chiar și în urmă cu câțiva ani doar era mai ușor, dar odată cu trecerea peste 40 e deja evidentă uzura organismului. Și toată tensiunea acestei oboseli o simte în plus ca pe o frustrare, le-au fost furate și secvențe mici din timpul lor, momente de mici întâlniri cu bucurii sau de discuții, ori simple bârfe, glume, tachineări, la telefon. Nu mai e mult și termină însă, iar apoi va veni un timp mai bun, chiar dacă și ea e presată acum cu examenele, măcar el va putea să o vegheze, iar când va termina și ea, peste câteva luni, în sfârșit vor răsufla ușurați, poate-poate atunci se va declanșa ceva, ceea ce acum trebuie încă ținut în frâu, trebuie, deși ... deși, în fine, e atât de greu să o ții în frâu pe ea. Tânjește demult, iar presiunea pe care o are de dus și ea cu examenele e la fel de grea cu a lui, poate mai grea, da, poate mai grea, ei cu siguranță îi e mai greu... dar întotdeauna e bine să fii răbdător, nu să pui dorința momentului înaintea viitorului. Știe asta și acum, cu Corina, se deschide o nouă zodie. Așa o simte el, așa e, așa trebuie să fie.

Îi place la hotel. Îi fac bine aceste două zile libere luate de la școală, pentru a veni aici. E un sentiment mai relaxat al vieții în camerele astea impersonale, în care

știi că nu stai decât câteva nopți și care te primesc de parcă ai fi iubitul lor. Ca niște dame de companie versate, își spune, care trebuie să știu cum să-ți facă ora aia de voluptate atât de caldă, încât simți, chiar dacă pentru scurt timp, valuri de emoție. Nu de sex, cum probabil e cu o prostituată, ci de emoție, de împărtășire autentică, profundă. Așa simte camerele de hotel, ca pe ceva ce ți-e dat bonus, un timp, pentru că nu e doar locul, ci mai ales timpul, unul al ieșirii din viața ta într-o alta, nu neapărat mai bună, nu neapărat mai frumoasă, nu neapărat pe care ți-ai dori-o pentru totdeauna, ci una suspendată în afara grijilor. Oricât de obosit, în camerele de hotel simte întotdeauna un fel de pace. Și, apoi, întregul spațiu, nu doar camera. Holurile imense, de la fiecare etaj, cu canapele comode, cum e și cel unde au stat aseară, el cu colega lui, să lucreze. Întins într-o rână pe canapea, pe cealaltă rână apoi, senzația că e o muncă de lux, că da, ești stresat, te dor ochii și îți țiue creierul, dar hey, e ceva ce ține de un plan mai înalt, mai rafinat decât cel al buchiselii de la biroul de-acasă, unde știi că e doar un job, o treabă, o chestie. Aici e mai mult, nu știe ce, un fel de misiune poate, ca și cum pe toată presiunea de pe ceafă ar sta ușor, ușor, și niște lauri. Și singura rezervă pe care o are, față de zilele astea petrecute la București, dar parcă și față de cele de dinainte, de cele câteva săptămâni poate, e legată de rutina schimburilor cu Corina, micile mesaje standardizate parcă, dar a fost rândul muncii acum, ea înțelege, și el o înțelege pe ea. Și-apoi, totuși, câte un zâmbet tot a mai provocat, câte o glumă tot și-a mai atins ținta. Și-i e dor de vocea ei, dar nu o sună, nu, el niciodată, și de mirosul ei, dar mâine va fi din nou acasă, iar seara va veni și ea, e vineri, ziua lor, cele două ore întinse la maximum, când toată săptămâna capătă sens, iar poezii și prozatorii gravitează ușor, ca niște porumbei, prin aerul dintre ei. Dar până atunci mai e ziua asta de muncă, în grup, la editură, toți autorii adunați pentru o sesiune de lucru concentrată, ultima, apoi vreo două săptămâni de muncă acasă și gata. Basta, asta la vista sau cum s-o mai fi zicând, cel puțin vreo două luni intră pe un program mai așezat. Corina, cărți, Toader, fiul lui, și celelalte obligații zilnice. Gata cu presiunea termenelor, a zecilor de e-mailuri primite pe zi, feedbackuri de dat de pe o zi pe alta la zeci de pagini ale celorlalți colegi etc. etc. Simte șiroaiele de apă aproape fierbinte cum i se scurg pe chipul cu ochii închiși, pe corp, își trece palmele peste față și peste frunte, pe scalpul ras până pe ceafă, îi place fierbințeala asta metalică și în același timp organică, de parcă inoxul enorm al bateriei dușului, atârnat deasupra, se prelinge ca o materie extraterestră, tămăduitoare, ar vrea să prelungească acest moment mult încă, dar își impune brusc să-l oprească, e târziu, se întinde după prosopul alb, aseptice, și se șterge cu voluptate, simțind moliciunea vag rugoasă pe piele, stând în picioare, pe prosopul din fața cabinei de duș. Întinde mâna apoi spre telefonul așezat pe lavoar, îl cercetează o clipă, e șapte și jumătate, ea e

online, probabil se îndreaptă spre centru, poate îl va suna. La opt are întâlnire la micul dejun cu Alina, colega lui, deci trebuie să se grăbească. Se bărbiereste scurt, întârzie apoi în fața oglinzii, doar câteva momente, privindu-și chipul, ochi în ochi, și-și zâmbește, își mângâie labagâștii de la colțul ochiului drept, pe care o simte acum atât de blândă, își scoate limba brusc, râde: Bună dimineața, Corina! Din câteva mișcări e gata, pantalonii, cămașa, cămașa primită de Crăciun de la ea, geaca, rucsacul pe umăr și laptopul în mână, o ultimă privire prin cameră și câțiva pași grăbiți până la lift.

Alina a coborât deja, e la masă, iar el își trăneste pe scaunul de alături rucsacul și laptopul, își smucește dintr-o mișcare geaca de pe el și se grăbește să-și ia de mâncare. Bufetul suedez al marilor hoteluri, o altă plăcere, o altă formă prin care locurile astea atât de impersonale de fapt, te fac să te simți important, să te simți învăluit de o aură bună, ocrotitoare. Își amintește cum, pe vremuri, când de-abia începuse să aibă astfel de ocazii, își umplea farfuria cu vârf, nereușind nici măcar jumătate să devoreze, el, care acasă nu mănâncă niciodată dimineața, preferând să savureze cafeaua și țigara. Așază farfuria pe masă și paharul cu suc de portocale în fața farfuriei, lângă micul aranjament cu flori artificiale, își scoate telefonul și-l pune alături, apoi se așază și el, zâmbindu-i Alinei.

Alina zâmbește și ea.

– Cum ai dormit?

– Am dormit prea puțin, mult prea puțin, îi răspunde și tocmai atunci se aude semnalul telefonului, e un mesaj, probabil de la ea, hello, bună dimineața. Dar nu-l deschide imediat, mușcă mai întâi din pâinea proaspătă, caldă, unsă cu unt și înghite prima îmbucătură de omletă cu crenvurști. Cu degetul stâng glisează pe ecranul telefonului, desenând zet-ul, cheia de protecție, și pentru o clipă rămâne cu privirea fixată pe numele său, numele cu care începe mesajul, *Matei, să știi că...* Aproape niciodată sau, poate, de vreo două ori în acest un an și jumătate de când se cunoșteau, de când ea începuse să vină la el, vreun mesaj de-al ei nu începuse cu numele lui, Matei. O privește pe Alina ca pe o transparentă, în timp ce se ridică de la masă brusc, butonând telefonul și lăsând farfuria aproape neatinsă.

– Matei, strigă Alina din urmă, trebuie să mănânci ceva, trebuie, nu putem merge nemâncați, va fi o zi de lucru lungă!

– Cobor, cobor să fumez, îi aruncă peste umăr, te aștept în față.

Simte sfârșeala în întregul trup, anxietatea cum se localizează în piept și cum urcă încet spre creier, o panică pe care trebuie să o controleze. Iese în fața hotelului și trage adânc aer în piept, o cotește la dreapta, spre spațiul de fumat și, după doi pași, se oprește, se apleacă spre stânga și caută cu mâna, îndoit brusc de spate, marginea

de gresie a jardinierei. Căzut în genunchi alături, se întinde deasupra, peste stratul de pământ uscat, din care ies cioturi de flori uscate, nu-și poate opri nodul în gât și icnește, cu un jet verzui, peste frunzele pământii, aproape putrezite. Se ridică greoi, aruncând priviri în jur și dă colțul, spre spațiul izolat, destinat fumătorilor. Afară e vânt, o toamnă târzie s-a împotrivit iernii și îi ține piept încă, deși e ianuarie, iar țigările par insuficient de tari, densitatea fumului e insuficient de fermă. Alături, corporatiști decupați din romane grafice discută inutil, fac gesturi largi, emfatic, pline de vervă, femeile tinere râd turbulent, iar Matei nu înțelege, butonează telefonul ducându-l la ureche inutil, tonul de telefon închis i se lipește de timpan ca un clei gros, și nu, nu are nimic de făcut, nu are ce să facă, ce-ar putea să facă? Privește pe pagina ei de facebook, de aseară, cum ieșise cu fetele în oraș, cu colegile ei, fotografia cu paharul de vin vărsat, cu comentariul ei, *crime scene*, de care se amuzase. Nu-i dăduse like, cum nu o face niciodată, dar îi trimisese mesaj, mai lasă crimele, e timpul vieții acum, iar ea răsese, livrase înapoi o inimioară. Pe whatsapp nu poate scrie, nu, acolo nu se poate, și-acum nici pe messengerul facebookului, cine știe la ce ar putea duce asta, mai bine să se stăpânească acum, poate că nu e adevărat, să-și ia seama și să aștepte, să se gândească, să aștepte, să nu fie impulsiv. Nimic nu e, poate, așa cum pare, poate e doar un joc, poate nu e totul pierdut.

Întreaga zi s-a hrănit apoi cu adrenalină, probabil și acum i se pompează încă în sânge, altfel nu-și explică. Orele de muncă, atenția concentrată pe dialogul dens, de specialitate, cu colegile, țigările fumate în balconul vilei elegante, din centrul Bucureștiului, în care editura își avea firma, din nou senzația că aici fac ceva important, ceva bun pentru copii, pentru Toader și generația lui, pentru țară, cărțile, proiectele la care lucrau și amestecul acestei senzații cu ceva confuz, cu o impresie. Un déjà vu. Privirile pe facebook, o scurtă notiță postată de el, nimic insinuant, despre lectura jurnalelor de călătorie, prânzul târziu într-un pub, alături de Muzeul Literaturii, un selfie făcut acolo, în față, cu țigara în mână. Alina, cu o discreție stabilă, fugită o jumătate de oră în Kos, să-și ia ceva de la reduceri, cele două pahare cu vin băute între timp cu Irina, colega lor din București, care-i însoțise la prânz. Poveștile ei, anii lungi de singurătate, cum se îndrăgostise acum de poet, ce-i lega, temerile. Toate, filtrate prin sita aceasta aproape opacă pe care o așază pe corp adrenalina, ca o platoșă, totuși, fragilă. Cum putuse să ducă ziua? Ce va face acum? Și de ce, Corina? De ce?

În aeroport, în boxa pentru fumători, e o căldură insuportabilă, fumul ventilat insuficient, iar Alina iese, merge să bată la pas magazinele, în vreme ce Matei își deschide laptopul. În jur, bărbați sau femei, unii singuri, alții în grupuri, ar vrea să înțeleagă viața și gândurile celui de alături, de pildă, pe care îl privește în timp ce laptopul, câteva zeci de secunde, își pornește programele, bărbatul de vreo 35 de ani, aproape mătăhălos, dar nu înalt, cu

pântec proeminent, îmbrăcat casual, căruia pantalonii i s-au ridicat, ajungând cu manșetele aproape până mai sus de șosetele roșii, pe picioarele deschise larg, aproape în unghi de 180 de grade. Bărbatul butonează telefonul, dar Matei nu apucă să-și ducă prea departe supozițiile, pentru că propriul telefon se agită pe masă, anunțând un mesaj. Gestul pripit de deschidere îi încetinește apoi, nu e de la Corina, e de la mama lui Toader, care-l întreabă ceva, îi răspunde scurt, cu un da, o să rezolv. Și nu are pe cine să întrebe, iar acum îl trec fiori pe șira spinării, gândindu-se la nenumăratele apeluri pe care i le-a dat dimineață, blocate în cutia neagră a telefonului închis, și care oricând pot ieși la iveală, ca lighioanele din cufărul adus acasă de fata cea rea a moșneagului din poveste. Matei bea o bere, fumează câteva țigări, privește repetat pagina ei de facebook, pe care nu se vede nicio mișcare, cum nicio mișcare nu se vede pe messenger, unde nu a mai fost online de aseară, la fel și pe whatsapp. Se întreabă dacă o fi avut înțelepciunea să le închidă, dacă mai știe altceva parolele, sunt multe dacă-uri la care se gândește Matei, amestecate, obositoare. Probabil că mâine, da, probabil că mâine va afla, dar poate că mâine nu va afla doar el, ci se va afla, toată lumea va ști, școala, orașul, poate toată țara. Și Toader, desigur, în cele din urmă, poate nu chiar mâine, cândva, când îi va spune mama lui, dar poate și mai repede, căci vor afla colegii lui, care-l vor înghesui prin colțuri și vor râde de el, vor fi cruzi cu el. Matei știe cât de nemiloși pot fi copiii de clasa a V-a, mai ales în absența stăpânilor, a adulților. Bullying-ul, teama lui cea mai mare, teama lui Toader de asemenea, care suferă de câte ori vreun coleg îi descompune în vreun fel inițiativele sau afecțiunea, acum va deveni o realitate continuă, constantă, și oriunde s-ar muta nu va reuși să scape de ea.

Și deodată o simte atât de străină, dar nu pe ea străină de fapt, simte cumva, în oglindă, felul străin în care el mai contează pentru ea. Doar asta putea să însemne gestul ei, un egoism dus până la cruzime, vidat de orice urmă de empatie. Totul, în gestul ei, dacă într-adevăr îl făcuse, era doar despre ea. Oricâtă disperare adunase în acea clipă, nu luciditatea i-ar fi pretins-o, ci măcar empatia, dacă nu dragostea de care făcea atâta caz. Ce era dragoste, ce era empatie în această cruzime? Nimic, doar egoism și indiferență față de el.

Zborul e scurt, nici o oră, iar Alina încearcă să-l antreneze în alte gânduri, proiectele lor, terminarea manualului, viitoarele manuale, olimpiadele școlare și celelalte, îl simte, îi simte starea, agitația controlată cu greu, iar Matei încearcă să țină pasul, oricum nu-i poate spune nimic nici măcar ei, prietenă de ani de zile, care-i știe toate eșecurile anterioare, toate durerile. Dar despre Corina, nu, nu-i putuse spune încă, nici ei măcar, să mai treacă aceste luni și apoi da. Brusc, un gol de aer scutură avionul, Matei își ia seama, ce mai contează aceste luni, dacă e adevărat? Va rămâne măcinat de povară

în singurătate. Însoțitoarea de bord anunță pasagerii, aterizarea a avut loc cu succes, bine ați venit în Cluj-Napoca, să aveți o seară plăcută.

Acasă, cele câteva pahare cu vin, băute printre țigări fumate dincolo de filtru și printre căutări febrile pe internet, îi excită lui Matei organismul și-l țin, cu adrenalina forțată la maximum, în stare de alertă. Nimic pe internet, nimic pe pagina ei de facebook, decât paharul cu vin și *crime scene*, dar astfel de lucruri se țin mai întâi sub control, nu li se dă drumul în public din primul moment, își spune, iar controlul pe care și-l impune acum să nu o caute, să nu-i trimită măcar un mesaj, i se pare și ridicol, și pueril, dar se agață de el cu orice preț, poate e doar o glumă, totuși, cât de copilărească, poate e doar una dintre încercările ei de a pune presiune pe el și-și promite acum, cu jumătate de gând, că dacă e așa, dacă iese din asta, îi va ceda, cu toate riscurile, ce mai contează în fond aceste câteva luni? Matei reușește, în cele din urmă, spre dimineață, să adoarmă vreo două ore, somn ca de moarte, iar când îi sună alarma nici nu știe preț de câteva minute bune din ce s-a trezit.

Intră cu strângere de inimă în școală. A ajuns devreme, printre primii, cu jumătate de oră înainte de opt. Își ține ochii mereu ațintiți asupra facebookului, asupra messengerului, asupra whatsappului, unde nu se petrece nicio mișcare, aceeași împietrire ca ieri, e aproape o zi de când aplicațiile o arată offline. Matei se scutură scurt de haină și de geantă, geanta primită tot de la ea de Crăciun, își ia o cafea de la aparat și fuge, sperând să nu întâlnească prea mulți colegi, spre biroul directorului adjunct. Sunt un fel de prieteni, vechi, fără prea multe confesiuni, dar știe că la el în birou poate îndrăzni să fumeze o țigară și poate află ceva. Biroul e mic, parcă în contrast cu silueta masivă a lui John, care e înăuntru, da, hai, Matei, hai! Își cere voie să aprindă țigara, John îi vede paharul de carton cu cafea tremurându-i în mână și-i dă acceptul, da, fumează liniștit, ce-ai pățit. Ar vrea să îi spună, simte nevoia acestei mărturisiri, să vorbească cu cineva, să descarce tot din el ca dintr-o basculă, începând cu primele dăți când Corina venise la el, trimisă de o cunoștință, să o ajute, să fie din timp, etc., cum se legaseră apoi încet, încet, stările afective, cum au înțeles pe parcurs că le plac aceiași poezi, aceleași versuri, aceleași romane, cărțile citite deodată, ca-ntr-un concurs, și impresiile, ieșirile la lansări de cărți, venirea ei la lansările unde el vorbea ca invitat. Apoi descoperirea ei, romanul lui de acum câțiva ani, citit pe nerăsuflăte și uluirea cu care îl copleșise, impetuositatea trăirii, a implicării ei în paginile citite, ezitățile lui, teama de nefiresc, de ceea ce nu se face, nu se face sub nicio formă. Gestul scurt, când la o altă lansare de carte, unde se întâlniseră ca din întâmplare, venind din spatele lui, cum stătea sprijinit de tocul unei uși, îl prinsese de mână. Și-apoi, ezitarea înmițată, teama

înmiită, explicațiile. Nu, Corina, oricât te-aș iubi, nu se face, asta nu se face, să păstrăm încă granița aceasta fizică între noi, până când nimic nu ne va mai sta în cale, încă câteva luni. Nu e mult, ne rezervăm tot timpul posibil pentru noi, pentru dialog, pentru împărtășiri, dar te rog, ascultă-mă, să lăsăm pentru după abandonarea în senzorial. Corina îl ascultase, deși când venea, vinerea, tot își mai trecea palma peste obrazul lui, și-i simțea parfumul până în viscere, până adânc, răvășindu-l, era aproape imposibil uneori să reziste tentației, texturii incitante, moi și senzuale a pantalonilor ei de piele, mulați pe coapsele zvâcnind de viață, deschise în unghi, cum stătea la masă, alături de el. Era imposibil, dar se controla, se agăța de câte un vers, de câte o frază, de câte o carte, de promisiunea unui viitor nu așa de îndepărtat, dar așa de dorit. Da, i le-ar spune pe toate acestea lui John, familistul convins, înșurat de o viață, însă știe că nu se poate, că toate vor trebui să rămână, cel puțin acum, în el.

John are gură largă și spune singur ce aude pe surse, iar acum subiectul e generos, astfel încât preț de jumătate de țigară Matei află că e adevărat, e o tragedie, e în spital, la granița dintre viață și moarte, mai degrabă trecută dincolo, după spusele medicilor, că toată lumea e șocată, tot orașul știe și vuieste. Iar lui Matei i se oprește fumul în gât, se apleacă și-i vine să verse, ce-i cu tine, Matei, dar tocmai atunci se aude o bătaie în ușă și, fără să mai aștepte confirmarea, profesorul de desen își vâra capul cu tot cu gâtul scurt, frecând parcă cu barbișonul de țap tocul ușii, apoi pătrunde cu totul înăuntru, ca un balon de heliu care plutește, ținând într-o mână geanta de navetist, peste care se răsfrânge vesta galbenă, fluorescentă, protecția lui pe bicicletă, cu care străbate zilnic drumul spre școală și înapoi. Cealaltă mână o ține întinsă înaintea, cu palma făcută căuș, alunecă prin spațiu și ajunge lângă ei, privește dojenitor spre țigara pe care Matei tocmai o stinge în farfuria de cafea, oferită pe post de scrumieră de John, și i se adresează acestuia, priviți, domnule director, ce am găsit în toaletă la elevi, două chiștoace de țigări. Matei se scurge pe lângă el, nemaiauzind replica lui John, trece cu privirea în pământ printre colegii din sala profesorală care se uită muștrător spre el, îi simte că o fac, își ia catalogul și aleargă în clasă.

La ore știe ce-l ajută, cum poate să-și controleze starea, alege să le citească, pur și simplu să le citească. Texte noi, un Cortázar la o clasă, un Dan Lungu la alta, un Capote la alta. Povești, poveștile salvează, narațiunile, istoriile altora întotdeauna te salvează de istoria ta. Orele trec astfel, pauzele și le fumează absent în fața școlii, cercetând continuu telefonul, pagina ei de facebook, messengerul și whatsappul unde nu s-a întâmplat nimic, același vid, offline. Patru ore, iar acum, când să plece de tot, să fugă, fără să știe bine unde, profesorul de desen îl strigă de pe scări, stimată coleg, să știți că nu m-a lăsat conștiința, îmi pare rău. Matei îl privește fără

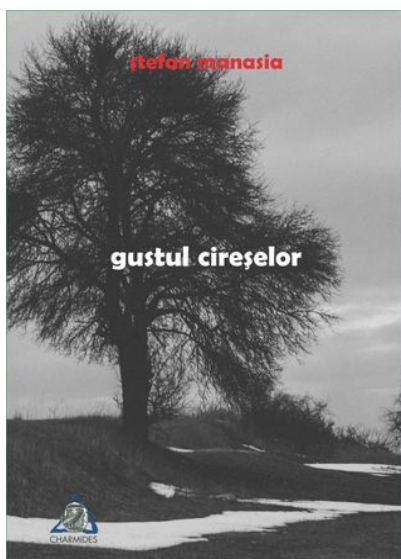
să înțeleagă, întrebător, dar poate tocmai omul ăsta știe ceva, nu m-a lăsat conștiința, vă rog să mă înțelegeți, și i-am spus. Matei s-a oprit la baza scărilor și-l privește de jos, cum coboară încă două trepte, simte că-i scapă din mână geanta, deschide gura însă nu poate rosti niciun cuvânt. I-am spus directoarei, continuă proful de desen, al cărui nume nici măcar nu-l știe, că ați fumat în biroul domnului director adjunct. O clipă îi vine să-l îmbrățișeze, îi zâmbește, deci nu știe de el și de Corina, să fiți sănătos, domnule profesor, dacă asta vă face fericit, vă salut și vă doresc o zi bună, apoi se rotește pe călcâie, din câțiva pași e în mașină și trage aer adânc în piept.

Probabil nu mai e mult până când lucrurile o vor lua la vale, până când toată această așteptare va izbucni în vreun fel, dar dacă totuși e încă în viață, în spital, atunci lucrurile sunt, desigur, neîncheiate. Dar ce fel de încheiere ar mai putea fi de acum, nu mai există vreuna, Matei se întreabă o fracțiune de secundă care ar fi încheierea pe care ar dori-o, în ce formă ar trebui să își dorească să iasă de acolo, din spital, apoi alungă imediat gândul, o enormitate. Trebuie să aștepte. Un semn va veni în curând, își spune, trebuie să vină. Își lasă capul pe spate, închide ochii și trage adânc aer în nări, îi simte parfumul ușor și proaspăt, de femeie tânără și plină de vitalitate, senzualitatea și senzorialitatea presimțite, îi vede pielea albă a mâinii în care ține stiloul și-și coboară privirea spre pieptul ei, unde decolteul generos lasă vederii sânii fermi, câtă luciditate, atâta dramă, îi spune, asta fusese ultima dată, da. Însă acum e o tragedie, de parcă le-aș explica elevilor diferența și evoluția speciilor dramatice, deschide ochii și-și aruncă chiștocul țigării pe fereastră. Probabil Corina e totuși încă ok, atâta timp cât în spital există lupta pentru viață. Și tot ce poate spera acum e să scape, să se salveze ea, salvându-l, astfel, și pe el. *Matei, să știi că Ana a aflat. A citit toate conversațiile noastre de pe messenger.* Cuvintele grele, rotunde, mai rotunde decât cele sacadate, ca de fierăstrău, care urmaseră.

Matei deschide din nou pagina ei de facebook. A scris. A scris, dar el nu poate înțelege cuvintele astea. Apasă în gol pedala frânei, dar mașina stă pe loc, nu a pornit-o. Acum o vor lua și, în curând, vor ajunge, poate, și la el. Dă repede refresh paginii, dar în locul ei apare doar vidul, *contul pe care îl căutați nu există*, și, din memorie, cuvintele Corinei se amestecă cu ale mesajului de ieri. Respiră adânc, s-au terminat și meditațiile de vinerea, s-a dus și bacul ei, s-au dus și pantalonii de piele neagră, *m-am speriat, Matei, m-a amenințat că ne spune mamei...* Îi simte încă o dată mirosul de femeie tânără, pe care n-a atins-o, o clipă își aruncă ochii în dreapta, pe scaunul de alături, pe care zace manuscrisul manualului, încearcă iar să caute pagina ei de facebook, apoi pornește motorul mașinii și demarează, simțind cum pneurile mușcă din zăpada înghețată, amestecată cu noroi și sare.

Mihnea BĂLICI

Sintaxa regenerării



Așezată în mare parte la antipodul celorlalte formule poetice care începeau să se cristalizeze în preajma anilor 2000 (care, de obicei, mizau pe autenticism și insurgență, mizerabilism și minimalism) poezia lui Ștefan Manasia a reprezentat, încă din *Amazon și alte poeme* (Tritonic, 2003), o pistă distinctă, a cărei influență s-a dovedit a fi surprinzătoare. Nu ar fi exagerată afirmația conform căreia o importantă parte din poezia de după 2010, în discursul ei estetizant și neologic, prin tematica și sensibilitatea care își aproprie postumanul, simulacrele capitalismului, noile dinamici sociale, undergroundul artistic și conflictul dintre autohton și global, real și digital, uman și non-uman, poate intra sub sfera vastă a „manasianismului”. Și nu pentru că poetul s-ar fi situat ideologic într-o sferă complet opusă „douămiismului-tip”. Manasia scrie poezie insurgentă și angsty. Năvala globalizării, văzut ca element tiranic, toxic și dezumanizant, este regăsită și în manifestul fracturist. Însă modalitatea de abordare l-a diferențiat: pe parcursul bibliografiei sale se întrevede imaginea unui *outcast* care se distanțează programatic de orice *trend* și direcție. Constant la curent cu noile realități globale și noile curente ideologice și culturale, Manasia reușește să-și consolideze poziția în peisajul poetic românesc. Un exotism verbal, o luxurianță a imaginarului, o simpatie pentru ariile periferice (suburbiile, extraumanul, societățile non-occidentale), o distanțare mefientă și totuși fascinată față de straniețea *Zeitgeistului* (violentele interculturale, nișele de contracultură, *raveurile*, contrastele, „generația Vuiton”) – toate acestea sunt dublate, în opera lui Manasia, de o vervă adolescentină originară, care a determinat întreaga estetică a discursului său.

Dacă în primele patru volume primau *angstul* și starea de revoltă, care erau centrul întregii atitudini poetice și determinau, simultan, discursul vast, stufos conceptual și stilul ermetizant, tumultuos, plin de ebuliție melancolică, odată cu *Cerul senin* (Charmides, 2015) se poate observa o

schimbare, care se aseamănă mai mult cu o sedimentare (a registrelor, a imaginarului, a temelor). Într-adevăr, chiar și cele mai experimentale poezii ale lui Manasia nu s-au îndepărtat vreodată de miza inerentă proiectului său literar; se poate vorbi de o fidelitate solidă față de propriul stil și propria individualitate poetică. În spatele scenariului postapocaliptic din *Bonobo sau cucerirea spațiului* (Charmides, 2013) se află aceeași „etică grunge” ca în *Cartea micilor invazii* (Cartea Românească, 2008), aceeași atitudine care a fundamentat multe voci poetice ale ultimului deceniu. Poetica lui Manasia stă sub semnele vizionarismului și consistenței. Dar *Cerul senin* reprezintă o schimbare de macaz prin însăși maturizarea formulei. Astfel, poetul-adolescent se trezește pe ultima treaptă a arhitecturii dantești a propriei vieți. Ultimele două volume conturează poezia celui care, pe ultima sută de metri, găsește liniștea, pacea și deznodământul: „Am fost/ cel mai/ futut/ dintre/ pământeni/ și acum/ sînt/ cel mai/ iubit/ dintre ei” (*Biographia literaria*, în *Cerul senin*).

*Gustul cireșelor** este continuarea și perfecționarea acestui proiect solar. Principala axă de dezvoltare a volumului este cea a regenerării (emoționale, spirituale, universal-naturale): prima parte, *cuțitul lui nino stratan*, este dominată de sentimentul unei dezamăgiri („Mi-a crescut în inimă Leviathan:/ Dați-mi cuțitul lui Nino Stratan”), contracarat și înlocuit în ultimele două părți, *orfevrărie de toamnă și cîntă, zeiță, langoarea*, în care apare noua figură feminină și prin care se întrezărește o nouă salvare („dragostea regenerează/ Celulele, castanii înfloresc a doua oară”). Discursul deține, astfel, o amploare luxuriantă aparte, în care fragmente eterice de imaginar suprarealist, referințe literare, cinematografice și muzicale, elemente de cotidian proxim sau de geo-politică, detalii autobiografice și narațiuni auxiliare se coagulează în vederea conturării poveștii de dragoste, fondul ontologic și determinant al volumului. Într-adevăr, *MANKIND MUST PUT AN END TO WAR OR WAR WILL PUT AN END TO MANKIND/ KENNEDY* (p. 12) și *SO/NN/ET* (p. 60) sunt poeme cu miză critică, socială, care ar fi putut cu ușurință face parte din *Motocicleta de lemn* (Charmides, 2011). Ele însă intră în contact cu erotismul și tandrețea, tonurile dominante ale volumului, augmentându-le strategic. La urma urmei, scopul final este să „Închidem ochii,/ Ne unim palmele, privim spre paradisul/ Nonviolent, nonislamic în care ne-ar plăcea./ Într-o bună zi, să ne creștem copiii” (*PRĂJITURELE CU NUCĂ ȘI MIERE*). Oscilația între perspectiva polemică față de societatea contemporană și hiperexcitabilitatea în trăirile personale face parte din recuzitele principale ale poeziei manasiene.

Se observă o perfecționare stilistică și o structurare mai organică a volumului ca ansamblu decât în cel anterior. Manasia stăpânește toate tehnicile poetice care pot fi de ajutor în vederea atingerii țelului cărții: surprinderea senzației de „tandrețe halucinogenă”. Rezultatul este un languos periplu printr-o experiență transformatoare tantrică, erotică. Unica problemă cu care se lovește Manasia, în acest punct al operei sale, este faptul că aceste mecanisme se transformă, în unele momente, în tipare stilistice. Se poate vorbi, așadar, chiar de un gongorism manasian.

Desigur, ce este memorabil la opera lui Manasia reprezintă chiar această recurență obsesivă a temelor din zone

periferice literaturii, această manieră intelectualizantă, dar nepretențioasă de discurs și modul prin care acestea permit exhibarea vulnerabilității, rebeliunii sau fascinației. Pe scurt, manierismul discursiv a reprezentat întotdeauna un atu pentru poet. Poezia românească din preajma anului 2010 este și ea încărcată de acest gust pentru augmentare decorativă, construcții estetizante, dispersare în locul concentrării (la Vlad Moldovan, Andrei Doboș, Ștefan Baghiu, Alex Văsieș și alții). Cu toate acestea, în *Gustul cireșelor* nu există focare de intensitate de anvergura mai vechilor poeme *Taurul mecanic* sau *Daniela*. Construcția și progresia volumului este de această dată liniară. Miza este, în cea mai mare parte, atmosferică. Erupțiile textului într-un plan suprarealist, încărcat imagistic („Cuțitul ți se înfige în torace. Iese urmat de-o coadă/ de cometă: pești verde metalizat, hidre ultramarin,/ anemone oranj, ghemuri de viermi rubinii”), transfigurarea intimității în *trip* de dimensiuni mistice și amploarea pe care o iau experiențele singulare și cotidiene ajung să suprasatureze tema și construcția volumului. Acest lucru se întâmplă mai ales din cauza faptului că registrul ajunge să se omogenizeze, lucru defavorabil atunci când poetul se concentrează tocmai pe efectul de abundență și plenitudine experiențială.

Astfel, Manasia excelează în *ingegno* și în exploatarea frumuseții, în scufundarea „În sintaxa magică și complicată a vieții” (*ULTRAMARIN*), dar se face simțită o pierdere a eferescenței care a determinat însăși apariția acestui tipar poetic. *Gustul cireșelor* nu se dorește a fi un punct de cotitură sau o revoluție, ci o redobândire a unei vitalități considerate pierdute, o re-sincronizare afectivă cu viața.

*Ștefan Manasia, *Gustul cireșelor*, Charmides, Bistrița, 2018.

Daiana GÂRDAN

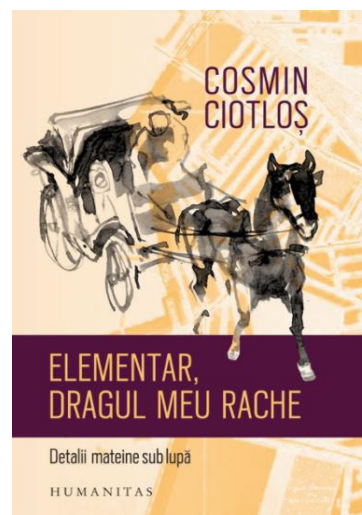
Sherlock Holmes și spectrele teoriei

Pe arena bătăliilor actuale de (re)profesionalizare a criticii și teoriei literare autohtone – în sensul reconfigurării discursului critic de la cel impresionist la cel sincronizat la noile direcții occidentale – apare la Humanitas un volum care resuscită un deconstructivism oarecum datat și o „lupă” orientată pe decupaje, montaje și detalii mai mult sau mai puțin relevante în economia unei discuții despre opera unui autor deja disecat din varii direcții. Volumul în cauză, *Elementar, dragul meu Rache. Detalii mateine sub lupă**, care reprezintă și debutul în carte al lui Cosmin Ciotloș, propune un excurs detectivistic prin opera lui Mateiu Caragiale și un *close-reading* menit să releve „sensuri noi și implicații neașteptate”, așa cum îl recomandă Ioana Pârvulescu pe coperta a patra.

Din capul locului, autorul își exhibă premisele, mai degrabă subiective și tranșante decât factuale („Mateiu I. Caragiale e un poet al detaliului”) și se autoproclamă deținătorul unei chei de lectură nefructificate de exegeză până la ora actuală („Nu m-aș fi încumetat să bat la uși

deschise dacă n-aș fi crezut sincer că sunt în posesia câtorva chei de lectură pe care înaintașii mei nu le-au găsit sau de care n-au profitat”). Demersul lui Ciotloș se articulează așadar ca o investigație a prozei lui Mateiu Caragiale, una de tip „Sherlock meets Derrida”, care urmărește să scoată la iveală discrepanțe între datele acțiunii și comportamentele personajelor. Ciotloș se angajează, de la început, și într-un demers polemic la adresa predecesorilor care au discutat opera lui Mateiu Caragiale, amendându-le nu doar lipsa de astuție atunci când vine vorba de detaliile care, propune autorul, pot da o lectură diferită a operei mateine, dar și reflexul creator la adresa operei (celelalte neterminate în speță) ce se instituie în detrimentul efortului interpretativ. Desigur, destinul operei lui Mateiu Caragiale a fost mai degrabă spectaculos în posteritate, creând discursuri de *fan base* și discipoli mai mult (și cu mai mult impact) decât discursuri analitice aride. Totuși, „lupa” lui Ciotloș, ce se vrea departe de ambele perspective și revelatoare de sensuri pe care nici unii, nici alții nu le-au dat, ratează magistral configurarea unei lecturi noi a prozei mateine care să contribuie, dacă nu decisiv, măcar într-o oarecare măsură relevant, la completarea imaginii scriitorului Mateiu Caragiale.

Deși nu se recomandă ca, și nu este, o monografie tipică, volumul lui Cosmin Ciotloș abundă de date biografice și adună o sumă copleșitoare de citate din opera lui Mateiu Caragiale, din scrisori, din opinii critice. Miza acestor colportaje este, ne asigură autorul, diferită de mizele unei monografii, căci ele sunt subordonate unui discurs detectivistic și instrumentalizate unui demers de investigație ancorat în text și suprapus unor episoade biografice. Structura volumului este compusă din șase studii, fiecare dedicată unui segment din opera sau biografia mateine, care începe cu o discuție despre proza neterminată a scriitorului *Sub pecetea tainei*. „Dincolo de efectele de poetică literară, există acolo o întreagă cazuistică polițienească în sens propriu” notează autorul despre o proză compusă în anii '30 și lăsată în mâinile editorilor înainte de a fi finalizată. Așadar, primul capitol al volumului este un efort de analiză foarte aproape de text, cu inserții (ale căror sensuri par a rămâne profund personale pentru autor) biografice, care începe printr-



un scurt istoric al receptării și traseului acestui text, de la continuarea făcută de Radu Albala, la demersul interpretativ al lui Eugen Bălan: „Oricum, e clar că, spre deosebire de lecturile cuminți ale celorlalți doi amatori de apocrife [a se nota și stilul incisiv în care Ciotloș își articulează discursul, n.m.], demersul lui Eugen Bălan e cu precădere interpretativ. (...) Ceva îi scapă totuși și lui. Ce anume, se va vedea mai jos”. Ceea ce scapă din textul matein și, printr-un amplu efort de analiză aproape școlărească, va încerca Cosmin Ciotloș să redea, este potențialul soluționabil al prozei polițienești *Sub pecetea tainei*, care posedă toate indiciile necesare rezolvării proprii trame în interiorul discursului și le oferă pe măsură ce acțiunea înaintază. Dintr-un anumit motiv (expus și nu prea de autorul volumului), detectivul Conu Rache (de aici și titlul volumului – o formulă ce-i aparține lui Sherlock Holmes și care creează și o punte intertextuală cu misteriosul indiciu „Rache” din celebrul roman *Un studiu în roșu*) ratează aceste indicii, ignoră evidentul, e incapabil să citească în rețea o serie de elemente fundamentale. Este de notat că, în urma acestui comentariu sub lupă performat de Cosmin Ciotloș, tot ce rămâne e o serie de înșirui de noduri de sub covor care nu indică decât, pe de-o parte, premisa unui eșec detectivistic al unui personaj, pe de altă parte, premisa unui eșec al criticii de a vedea solubilitatea prozei. Totuși, nimic din cheia inovatoare de interpretare propusă de Ciotloș nu trădează mizele scriitorului Mateiu Caragiale atunci când propune o asemenea narațiune a eșecului.

Mai departe, al doilea studiu discută nuvela *Remember*, despre care Cosmin Ciotloș nu doar că expediază ipoteza dandysmului propusă înaintea sa în lectura protagonistului Aubrey de Vere, dar omite existența oricărui dialog în această direcție. Pentru Cosmin Ciotloș, Aubrey de Vere nu face în niciun moment cazul unei figuri potențiale și simbolice, ci rămâne un personaj „de carne”, în raport cu care își pune întrebarea detectivului: este cadavrul găsit desfigurat Aubrey de Vere sau nu? De aici, discuția intră iarăși cu totul în text și analizează datele concrete, de pildă, permutabilitatea ornamentelor („Inelele și brățara, mirosul de *Dianthus caryophyllus* sunt simple anexe, ornamente vizuale sau olfactive ale unui corp care-și internalizează asemenea pedanterii”) și rămâne în interiorul aceleiași convenții polițiste. Al treilea capitol se construiește ca un montaj de fragmente de epistole din tinerețe a lui Mateiu Caragiale care – își propune să arate autorul – ascund echivalențe între persoane și personaje, între episoade biografice și ficționale, montaj aproape gratuit în economia demonstrației.

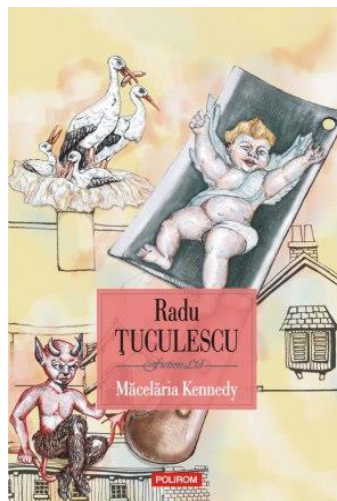
Cel mai semnificativ capitol (cantitativ) al volumului este și cel mai ilizibil ca demers demonstrativ. Miza lui Ciotloș în *Cine l-a moștenit pe Mahomet* constă în urmărirea unui filon intertextual în textele lui Mateiu Caragiale, însă mixajul de date biografice, paralele livrești și demonstrații neduse până la capăt fac acest segment dificil de urmărit. Capitolul debutează cu o discuție despre polivalența unui personaj matein și modelele sale biografice. Pîrgu din *Craii de Curtea-Vechă* este deopotrivă, notează Ciotloș, I.L. Caragiale, Barbu Delavrancea, Octavian Goga și niciunul dintre ei. Tipul de discurs al lui Ciotloș se modifică sensibil în acest capitol, de la analizele cazuistice la comentarii aerate

de tipul: „Gore Pîrgu nu e o «copie după natură» (...) E, pentru ei, o latență: o virtualitate, o eventualitate, un spectru. Ar putea fi ceea ce ei *sunt* deja în chip esențial”. Mai departe, Ciotloș trasează în continuare paralele între textul matein și fie „stihuri la stemă din veacurile al șaptesprezecelea și al optsprezecelea”, fie opera eminesciană (*Geniu pustiu* de pildă), fie episoade din biografia lui Mateiu Caragiale, în siajul acelorași formatări discursive care oscilează între lupa lui Sherlock și teoria franceză poststructuralistă. Un debut încadrabil în seria unor lucrări mai degrabă cu caracter eseistic, de tipul celor semnate de Ioana Pârvulescu (dar fără carisma acesteia), volumul lui Cosmin Ciotloș dedicat operei mateine este un exercițiu speculativ ce pune la bătaie instrumentele fine de disecție ale detectivului care citește Derrida în timpul liber.

*Cosmin Ciotloș, *Elementar, dragul meu Rache. Detalii mateine sub lupă*, Humanitas, București, 2017

Ioana BOȘTENARU

Măcelaria – „visul american” autohton



Catalogat de Radu Țuculescu drept „o lume în trei zile”, cel mai recent roman semnat de acesta reușește să îl mențină în rândul scriitorilor optzeciști prolifici. Spre deosebire de romanele precedente precum *Poveștile mamei bătrâne* (2006), *Stalin cu sapa-nainte* (2009) sau *Mierla neagră* (2015), în care prozatorul și-a obișnuit publicul cu alternarea prezentului cu trecutul, *Măcelăria Kennedy* e un roman al prezentului, al celor trei zile în care personaje care mai de care mai pestrițe domină prim-planul, după cum afirmă însuși acesta într-un interviu cu Alice Valeria Micu pentru Cluj Manifest: „Personajele sunt absolut trăznite, le iubesc pe toate, sunt atât de simpatice, uneori naive și tembele și bătute în cap. Toți vor să devină artiști, în afară de măcelar, care e și el un artist, în felul său.”

Nici lectorilor nu au cum să le rămână indiferente. Culese din experiențele autorului, personajele sunt pline de

vervă în diversitatea lor, au ticuri, au îndeletniciri artistice, rezultatul fiind, indubitabil, un roman în care se râde pe înfundate, după cum este sugerat într-unul din motto-uri: „Acolo unde râsul nu se aude niciodată, să nu îți oprești pasul.” Tocmai pregnanța râsului îl face pe cititor să se oprească la fiecare dintre destinele eroilor. Deși acestea se derulează în planuri paralele, întrepătrunderea în Luna de Jos, localitatea din provincie, topos al tragi-comicului, dă farmec romanului. Felurile personaje sunt introduse pe rând, li se derulează povestea pentru a intra treptat în planul evenimentului principal de luni dimineața, inaugurarea *Măcelăriei Kennedy*, amplasate pe strada Cimitirului din Luna de Jos.

Întrepătrunderea planurilor nu se face oarecum, ci cu un sarcasm și cu o ingeniozitate nemărginite. Oameni din lumea Mass-media, medici, primari, cu toții au un loc în poveste, sunt spontani, plini de culoare, așa cum Radu Țuculescu și-a obișnuit cititorii. Spectacolul burlesc pe care îl pune la cale prozatorul e completat de îngeri durdulii, drăcușori și de vietăți descătuse (țânțari, berze) sub imperiul încălzirii globale și al eclipsei, un alt eveniment-cheie.

Încă din primele pagini ale romanului este introdus Flavius Kasian, măcelarul declarat „vechi fan Kennedy” ce așteaptă cu nerăbdare inaugurarea afacerii sale: „Altceva îi stăpânește lui gândurile. Un eveniment care-i produce furnicături pe șira spinării. Chiar dacă evenimentul va avea loc doar luni dimineața, emoțiile îl adulmecă de pe acum, ca flămânzii o friptură în sânge.” Flavius e măcelarul steril, tipicar, trecut de 50 de ani și dornic să își exercite veleitățile într-o afacere proprie, gândită ca la carte, un *rai măcelăresc* à la *Țiganiada*, descris amănunțit în visul său: „Pe crengi, în locul fructelor atârnav momite și fudulii găsite măiestrit, numai bune de mâncat. Trebuia doar să întinzi mâna. Cârnați groși și subțirei, lungi ori scurți, pipărați și colorați, cu boia ori nucșoară, se legănav ademenitor. Împroșcau în jurul trunchiurilor mirosuri apetisante (...) Printre coroane și trunchiuri, dansau în diverse ritmuri, cu piruete ori în pas de deux, cuțite de dezosat cu lame flexibile, strălucitoare, din inox, cuțite pentru jupuit și de înjunghiat, câte un satâr și un topor imitând, cu grațioase mișcări, un ultim dans al lebedelor.” În fruntea acestuia, desigur, un *Pygmalion reloaded* cu coroană din „cârnațori piperati, durdulii și dragălași”, ce își propune să accentueze poziția pe hartă a localității prin afacerea deschisă la parterul locuinței sale: „Visul lui Flavius a fost să deschidă o măcelărie, proprietate personală, unde măiestria și pasiunea sa în prepararea produselor din carne să iasă în evidență.” El e varianta artistului măcelar, înzestrat, ca orice artist, cu o fantezie creatoare, ce devine un *must*. De fapt, Flavius are în minte o adevărată rețetă de la care încearcă să nu se abată pentru a excela într-ale măcelăritului: „Un adevărat măcelar trebuie să aibă o perfectă stăpânire de sine și o precizie de matematician. Când începi tranșatul, mu te lași nici tulburat de gânduri haotice, nici mușcat de stări nervoase și nici nu începi să arunci cu satârul, cu toporul ori ferăstrăul în jurul tău. Concentrarea e aidoma cu cea a unui lunetist de elită. După tranșat, jupuit și dezosat urmau preparatele. Atunci trebuia să se nască artistul. Dacă nu se eliberează fantezia,

rămâi un simplu executant.”

În concretizarea visului, Flavius are nevoie, evident, de un ucenic, nimeni altul decât Epaminonda Tiliu, zis și Noni, care, paradoxal, e un poet vegetarian: „un băiat de bun simț care, speră, să-i fie alături multă vreme.” Dacă abilitățile poetice sunt vizibile încă de când era preșcolar, explicabile genetic vorbind, dacă luăm în calcul aportul mătușii Viviana, „epigoana celui mai mare și mai național poet al țării, Eminescu”, Noni e exemplul cel mai sugestiv al zicalei „iubirea trece prin stomac”, deoarece devine vegetarian sub influența iubitei sale, Haike, reprezentând întruchiparea unei formule antitetice – *ajutor de măcelar vegetarian*: „E o antiteză care mă inspiră!”

Tocmai aceste asocieri insolite alimentează hazul povestirii. Totul e posibil în universul conturat în „Măcelăria Kennedy”. Până și alegerea toposului e pusă în slujba aceleiași idei. Luna de Jos e spațiul cu de toate, pare frânt din „Visul unei nopți de vară”. Nu doar eroii vin să amintească de comedia shakespeariană, căci Luna de Jos e un macrounivers ce înglobează mai multe microuniversuri: are crâșmă, popicărie, cimitir evreiesc, cabinet medical, o viitoare măcelărie și, mai presus de toate, are amfiteatru în pădure. Alegerea nu e întâmplătoare, argumentele aduse de către narator evidențiind însăși miza scriiturii: „În pădure ai sentimentul libertății absolute. Nicio crispă, nicio încrâncenare (...) în pădure e permis să-ți faci de cap, poți râde ori plânge ca o paiată.” Și tocmai asta face Radu Țuculescu, își face de cap în stil mare.

Comicul de situație, comicul de nume (Epaminonda, Melpomena, Munteaurit, Roberta, Rozalia, Avram, Anton, Heike, Kasian, Viviana, Coșoiu, Sfîngaci, Cezara, Marele Petric), toate vin să îl antreneze pe cititor într-o lectură care explorează neîncetat fațetele posibilului sau, mai degrabă, pe ale imposibilului. În Luna de Jos, instanța administrativă e primarul Anton, primarul *Fluierici*, „primar curajos, care nu se sfiește să le fluiere-n nas miniștrilor! Ba chiar și președintelui țării!” Ticurile, defectele, frustrările nu mai sunt enervante în localitatea transilvăneană, ci mărci distinctive, ce accentuează originalitatea lumii „sublunare”. E o lume pe dos, în care medicul, Otilia, are blog și dialoghează pe facebook, oamenii merg la concerte precum cel la care participă formația de jazz-rock Muscamor, ascultă „glăsurile prin ceață ale Marelui Petric”, un soi de guru ce își asumă rolul de a proslăvi unicitatea și „străvechea înțelepciune” a neamului românesc sau își înscenează moartea pentru a face o probă mării treceri spre cele veșnice: „pe subiectul înmormântării, Roberta și Rozalia croșetau seara dialoguri sprintene care le bombardau, cu ghidușie, imaginația. Nu procesiunea până la cimitir și coborâtul în groapă, ci priveghiul și ambientul erau punctele lor de interes. Cum va arata încaperea în care va fi depus sicriul? Tot întrebându-se și tot brodând răspunsuri, unele năstrușnice, ajunseră la o concluzie comună: cea mai bună soluție este o repetiție generală, ca la teatru.” Cele două gemene completează seria artiștilor din Luna de Jos, care, până la un punct, își duc existența în paralel cu cei din Cluj. Cei din urmă sunt oameni de televiziune, de radio, dominați de instincte, prinși în triumfuri amoroase și posesivi

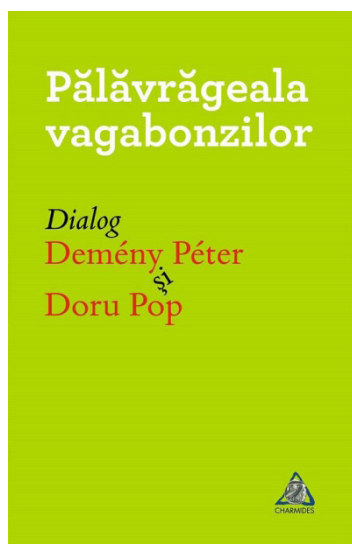
până la extrem. Odată pătrunși în lumea cea de-a Jos, li se anulează orice tendință de mascare, dau frâu liber libertății absolute amintite. În toată această schemă de *personaje vocale, prezente*, există însă și un personaj absent. E vorba de Matilda, soția măcelarului, care își petrece cele trei zile de așteptare într-o realitate paralelă, a somnului profund, starea aceasta devenind laitmotivul romanului.

Pe acest fundal, al somnolenței Matildei se denaturează treptat mult-așteptatul eveniment. Tragicomul iscat nu face decât să confirme cotele maxime pe care le atinge imaginația și bănuielele cititorului, dovedind că nu degeaba numele măcelăriei este *Kennedy*. *Hybris contemporan*, în localitatea transilvăneană, nici crima nu mai e crimă, ci doar o tentativă. Vulcanică, burlescă, dominată de suprainstanțe antitetice – îngerașii durdulii și drăcușorii roșii – lumea cea de Jos evocată cu dezinvoltură de Radu Țuculescu e savuroasă și ieșită din tipar, defilând în mare stil cu personaje alese într-un roman în care râsul nu e cu jumătăți de măsură.

*Radu Țuculescu, *Măcelaria Kennedy*, Editura Polirom, Iași, 2017.

KOCSIS Francisko

Pălăvrăgind despre teme sensibile



Doru Pop și Demény Péter au scos la sfârșitul anului trecut *Pălăvrăgeala vagabonzilor*,* o carte care face parte din categoria cărților care trec neobservate (trecute sub tăcere, mai bine-zis) tocmai pentru că ar trebui să stârnească discuții, dispute, controverse, contestări, gălăgie și mirare deopotrivă, asta ca să folosesc numai cuvinte deloc contondente. Nu m-aș mira dacă alții le-ar folosi fără reținere, deși nu le-ar face cinste. De altfel, Demény are o astfel de intuiție („Ce crezi, ce vom face noi cu dialogul ăsta? Dacă va apărea în volum, se va trezi ceva lume? Prostia o pot ghici, direcțiile inteligenței mai puțin. Lui Cossașu îi place.

Dar se va fisura zidul ăla de care vorbești? Sau va fi doar o carte din sutele pe care le tipăresc într-un an editurile?”, p. 143), bănuind că augurii nu se vor arăta prea entuziaști cu profețiile în ceea ce-i privește.

Înainte de orice, e o carte care pune în discuție teme pe care le ocolesc toți de parcă ar fi arpacăș fierbinte, de parcă ar fi terci fierbinte, cum spun unii și cum spun ceilalți, o carte a convenției civilizate – dar nu în sensul de compromis – și a artei dialogului, dar nu în sensul oriental de a-l face pe partenerul de dialog să fie de acord cu tine, de a-l face să admită că dreptatea lui este mai prejos de dreptatea ta. Dar să spunem din capul locului: nu este un interviu, ci un dialog în sensul adevărat al cuvântului, în care fiecare are răbdare să asculte și să fie ascultat, un dialog între doi intelectuali care încearcă să se cunoască, să se facă cunoscuți nu doar ca persoane particulare, ci ca entități ale unor universuri diferite, cu o istorie de-a dreptul conflictuală în multe din momentele desfășurării ei, entități sociale și culturale care împart același spațiu, dar aparțin unor comunități diferite, un român și un maghiar discutând cu răbdare și despre felul în care se percep reciproc, cum văd lumea din imediata apropiere și mai îndepărtată, timpul dus și prezentul, cum își imaginează sau își proiectează viitorul. „Ambele grupuri trăiesc în istorie – afirmă la un moment dat Demény – în loc să trăiască în prezent. Visează la un Ardeal care *a fost* în loc să se gândească la unul care *ar putea fi*” (p. 60).

O carte de aceeași factură este și *Ruleta maghiară*, un dialog lung cu radiații spre toate punctele de interes și așteptări ale unei etnii, dialogul purtându-se între persoane de aceeași etnie, între Markó Béla și Kőrösi P. József, la nivel politic și elitist, pe când în cazul nostru de acum dialogul, și el destul de generos ca întindere, se desfășoară între doi oameni de etnii diferite și coborând la nivelul omului obișnuit, al problemelor sale, recurgând la limbajul colocvial, deși interlocutorii sunt intelectuali admirabili, de înaltă ținută, ei nu se izolează într-un turn al dezbaterii teoretice, ci se implică de la nivelul contactului epidermic până la apelul la evocări istorice, culturale, familiale, profesionale și... futurologice, deși sunt teribil de prudenți când fac mici proiecții de viitor, știind cât de imprevizibil devine totul când este vorba despre aceste relații extrem de sensibile, subminate de eterne suspiciuni. Sunt lumi în care o vorbă aruncată în vânt, un simplu zvon ori un gest pot stârni furtuni.

Tocmai de aceea, e cu atât mai mult de admirat și urmărit o discuție echilibrată, concesivă, îndatoritoare parcă, fiecare încercând să manevreze cu delicatețe cuțitul din rană, fără a-l mai răsuci o dată în plus în profunzime acolo unde recurența temelor istorice n-are cum să evite veșnica provocare de suferință. Rând pe rând, începând cu o „preumblare” prin orașul lor, pentru a delimita cu precizie geometrică spațiul în care se petrece dialogul și despre care se dialoghează, temele abordate în ordine sunt „despre romane, români, ungure și unguri; despre mentori, mituri și modele; despre vagabondaj, vagabonzi și alte idei vag(r) ante; despre libertatea mea și libertatea ta, despre libertatea altora; despre acest Ardeal care nu a existat niciodată; despre prieteni posibili și prietenia imposibilă dintre un

ungur și un român; despre anticomunism după comunism; despre ce să facă vagabonzii în Europa gardurilor (de sârmă ghimpată, bineînțeles); despre maghiarizarea românilor sau măgărizarea maghiarilor; despre presa noastră cea de toate zilele; despre literatura mea și literatura noastră; despre viitorul care sună prost; despre ce vorbesc ultimii mohicani; despre paharul umplut și Don Quijote în Est; despre doi pești înotând împotriva curentului” – evident, cei doi comilitoni care își dau seama că nu sunt chiar atât de diferiți pe cât ar vrea unii să creadă, dar nici nu sunt întru totul de acord în chiar toate privințele, dar acest lucru nu-i face să declanșeze dispute îndârjite, ci îi determină să recurgă la analize și autoanalize mai temeinice, la căutarea unor soluții care să reducă tensiunile, dacă ele nu pot fi eliminate.

Vrând-nevrând, de fiecare dată se pune problema în mod dual, ei-noi, două lumi paralele într-unul și același spațiu, două orașe într-unul, mai nou două continente (ba chiar trei) într-unul, de când problema migrației dă dureri de cap și divizează lumea noastră la toate nivelurile. Problema limbajului ar trebui, probabil, să preocupe mai multă lume, și nu doar unidirecțional. Pentru că ține, de fapt, de problema identității și a libertății, care dobândesc în condițiile de acum sensuri noi, când libertatea n-ar trebui să fie o promisiune demagogică, cum s-a dovedit mereu că a fost în lungul istoriei. Doru Pop sesizează cu acuitate realitatea cu care fac cunoștință cei ce ne-au crezut pe cuvânt: „Suntem percepuți (de către migranți, n.m.) ca un continent al palavragiilor, al celor ce-și bat gura degeaba. Am amăgit planeta întreagă cu poveștile noastre despre libertate, drepturi egale și fraternitate și dăm în schimb garduri ghimpate, abuzuri polițienești și ură religioasă” (p. 88).

În spațiul nostru, Ardealul e și cu unii, și cu alții, indiferent de care parte a zidului despărțitor privești, păcat că nu mai e și cu ceilalți, și cu ăialalți – sigur că aici mă refer la sași și la evrei. Transilvania, transilvanismul, specificul și o grămadă de alte lucruri particulare trebuie discutate, fără patimă, cu calmul celor care caută o soluție, ca în matematică, una singură, ca o formulă care rezolvă o sumedenie de probleme – și acestea nu sunt problemele trecutului, de ele să se ocupe cei pregătiți s-o facă în cadru istoric –, probleme ale prezentului, ale existenței în prezent, ale proiecției unui viitor și pentru unii, și pentru ceilalți. Este un spațiu al tuturor, nu al unora sau al altora. Transilvania numai pentru unii – sau fără unii ori fără ceilalți – ar însemna o tragedie pe care nici o minte omenească n-ar trebui nu s-o accepte, nici măcar s-o gândească. Prima noastră obligație, marea noastră preocupare ar trebuie să fie schimbarea paradigmei care a condus la această stare de lucruri, efortul de a lăsa în urmă o gândire conflictuală.

Ar trebui să convenim din start: nu încearcă nimeni să spargă capul nimănui, nu încearcă nimeni „să se suie în cărca nimănui”, e o sinceritate totală la care se răspunde cu o egală sinceritate, fără reproșuri, acuze, răni, susceptibilități, fără supărări, fără pumni în aer, fără pumni în masă, fără dinți scrâșniți – Doamne, ce trist pomelnic! ce listă de tabuuri ascunde! –, o convenție civilizată, arta și capacitatea omului modern de a-și rezolva problemele cu forța argumentului. Este ceea ce fac cei doi autori, conștienți că e singura cale

rațională pe care se poate merge, de aceea cred că nimeni n-ar putea fi atât de absurd, încât să condamne, să înfiereze o tentativă de înțelegere a celuilalt, a alterității, în beneficiu reciproc. Cred că și naivitatea își are locul în istorie.

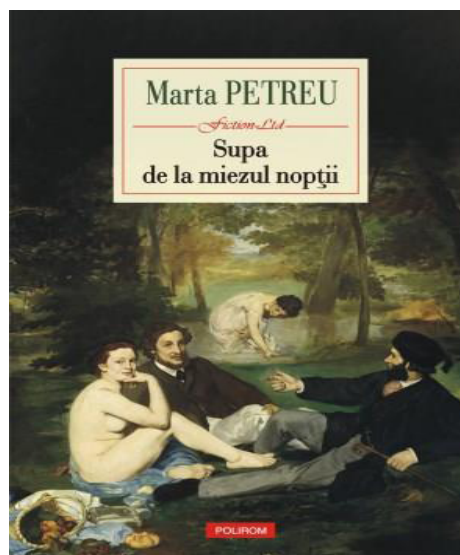
Chiar de la început am fost tentat să spun că ai nevoie de niscăi curaj să ieși în lume cu o astfel de carte, am evitat până acum, dar să trec sub tăcere ce? de ce ți-ar trebui curaj ca să vorbești despre problemele cu care te confrunți, care ți se ridică în spate și în față, te împresoară, n-ai cum să le ocolești. Oare nu ai nevoie de mai mult curaj și nebunie ca să accepți – și să provoci – eterna ceartă decât să ... speli și să limpezești niște rufe? Deși este prețul cel mai mic pe care trebuie să-l plătești într-o realitate în care „semenii noștri sunt mai degrabă preocupați de alte lucruri decât de îmbunătățirea lumii în care trăiesc. Și, după cum ai constatat și tu parcurgând comentariile la articolele tale, cea mai cumplită e singurătatea omului care este scuipat atunci când spune adevărul” (Doru Pop, p. 106). Oricât de umilitor de îndurat, scuipatul nu este egal la preț cu sângele.

Aș vrea foarte mult că nu am dreptate, dar tare mă tem că va fi una dintre cărțile despre care nu se discută, chiar dacă se citește, se va trece sub tăcere ca o eczemă, ca o bubă, ca o boală rușinoasă. În predicțiile de acest gen nu prea greșim. Peste o vreme, alții vor mai face încă o tentativă, poate cu aceeași sorți de izbândă. Dar tentativa trebuie mereu și mereu reluată.

* Demény Péter și Doru Pop: *Pălăvrăgeala vagabonzilor*, Editura Charmides, Bistrița, 2017

Nicoleta CLIVEȚ

Calea Marte, revăzută și adăugită



Cu o experiență vastă în apocalipse și armaghedoane, Marta Petreu pune – în *Supa de la miezul nopții** – de încă un război al sfârșitului lumii, de încă o ciocnire abisală între eros și thanatos, aparent neasistată de înalături. Proba de forță narativă din primul roman (*Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* – 2011) continuă,

fără căderi de tensiune, și în cel de-al doilea, cu care se află într-o substanțială continuitate, de viziune mai ales. Ceea ce diferă este construcția polifonică a romanului recent apărut, în care înmulțirea numărului de personaje și multiplicarea punctelor de vedere, pe un interval amplu de desfășurare a evenimentelor (din anii '60 până spre mijlocul anilor '90), îi dau autoarei prilejul de a dovedi stăpânirea unor instrumente prozastice complexe, neuzitate până acum. Provocarea este mare, inclusiv pentru cititor, datorită organizării planului narativ pe principiul memoriei afective, ceea ce răvășește complet cronologia, obligând la o lectură atentă, încordată, dacă nu chiar la o relectură.

Trecută bine de patruzeci de ani, Todora (personajul principal) este diagnosticată cu o boală incurabilă, fapt care o pune nu doar în situația de a se confrunta cu moartea, ci și în cea de a se împăca, înaintea finalului anunțat, cu propria viață. Pentru ea, revizitarea trecutului echivalează cu o coborâre în infern, cu un efort de integrare a propriei umbre și de găsire a perspectivei din care toate cele trăite să capete un sens: „... dacă stai destul de mult cu mintea într-acolo, poți coborî în viața ta ca într-un puț, și dacă rămâi destul de mult acolo, pe fundul fântânii, se deschid încet-încet spații largi, locul se face larg, ca nesfârșit, și tu poți să te așezi într-un punct fix și să privești în jur, vezi tot, mintea a reținut tot, lumina, culorile, cum cad umbrele, mirosurile, îți poți da seama în ce zi ai nimerit și ce anotimp este. Și poți umbla pe-acolo ca pe lumea aialaltă, din basme. Atâta, că nu poți alege unde anume ajungi.“ (p.62) Pe scurt, povestea ei sună cam așa: la douăzeci și unu de ani, pe când era studentă la Arte Plastice, îi cade victimă lui Marcu Sămărtin – un farmacist proaspăt ieșit din al doilea divorț (de Pauline), un prădător sexual, un devorator la rece de femei; rudimentar, agresiv, de o gelozie feroce (destructurantă inclusiv fizic pentru victimele sale), limitat intelectual, dar extrem de descurcăreț, acesta pune stăpânire pe tot ce atinge, deci și pe viața Todorei, pe care o rearanjează din

temelii, surpând-o pentru totdeauna. Violențele conjugale încep repede și sunt tot mai cumplite („... m-am enervat, am plesnit-o, i-am ars două palme. Dar între soți nu-i grav... Două perechi de palme de fapt, și-am scuturat-o nițel. Să spun drept, noroc că m-am stăpânit și nu i-am rupt capul“ – p.17), așa cum fuseseră și în căsnicia precedentă. Într-un timp scurt, ajunge să-i controleze soției relațiile, vestimentația, nevoile; decide, cu o cruzime inumană, că nu vor avea copii, obligând-o pe Todora la un avort ce o va arunca în depresie („atunci s-a sfârșit lumea, dar nu căsnicia...“ – p.120), o va face să renunțe la facultate și la pictură, devenind asistentă medicală. Spre deosebire de Pauline (o tipă frivolă, snoabă, histrionică, dar care izbutește să scape de sub tirania lui Marc, recăsătorindu-se cu un diplomat belgian), Todora este o implozivă, cu instinct vital diminuat și reactivitate scăzută, cu o educație conservatoare, fundamentată pe frică, rușine, vinovăție. Nu e de mirare că nu reușește să se elibereze din coșmar decât pe cale naturală, adică prin moartea lui Marc. Problema este că și această moarte atârână ca un bolovan de gâtul ei, pentru că este urmarea unui accident rutier, intervenit imediat după un episod de violență conjugală, când Todora îi promite soțului o răzbunare ucigătoare, la propriu. Faptul că simplul gând ar fi fost de-ajuns pentru eliminarea definitivă a abuzatorului devine prilej de nesfârșită vinovăție, ceea ce îi va face viața de netrăit, chiar și fără Marc. De fapt, mai ales fără Marc.

Există, totuși, câteva supape ce-i permit acesteia să nu se împotmolească în conflict, fie el exterior sau interior: reluarea și terminarea facultății, întoarcerea la pictură (deși nu va avea niciodată o expoziție personală), scurtele relații amoroase cu Manfred și Roman, dar mai ales faptul că se știe *altfel*; prin vise, imagini interioare, fantasme, ea duce o altă existență, spectrală, numinoasă chiar, care o ferește de colaps, de disoluție. Între conștientul și subconștientul ei pereții despărțitori sunt fragili, astralul o traversează și o întregește, astfel că, oricât de teribile sunt atrocitățile vieții ei maritale, nu reușesc să egaleze suferința princiară din momentele de abandon divin. Drama femeii abuzate tinde să fie surdinizată de o gesticulație de tragediană. Relația cu „ochiul acela pânditor și veșnic deschis“ (p.121) este mai solicitantă decât relația cu Marc; este acel „ochi“ al Tatălui din *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* sau din poemele Martei Petreu, „ochiul“ sever, dușmănos, paralizant, care privește, judecă și pedepsește, dar care nu răspunde la interpelări: „... simțeam că ochiul ăla de sus, întunecat și răuvoitor, care mă urmărește, e deschis, e vigیل, și ori de câte ori am avut ceva nou de făcut (...), m-am întrebat cu groază: ce urmări o să aibă asta asupra mea? Ce rău îmi mai poate aduce întâmplarea asta nouă? Eram sigură că ori de câte ori fac ceea ce nu e obligatoriu, vine ea, nota de plată: o suferință nouă, o boală, o măgărie, ceva.“ (p.185-186) Todora, însă, nu este la fel de terifiată ca Tabita din *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* de „ochiul“ din religia Tatălui; pentru ea, viața nu mai are o singură strategie, obligatorie, ci mai multe. De această dată, fiica pare ieșită din habitusul legic al „ochiului“ aspru și necruțător. Chiar



Lia Lupu, Miraj

dacă simte că există un destin („scheletul de cărbune al sorții”, p.130), acesta îi produce atâta violență câtă îi este necesară pentru a o provoca la înțelegere și la o anume jertfă consimțită. Spre sfârșitul (prematur) al vieții, Todora află că nu poți trăi de la început așa cum vrei, ci așa cum ți se așterne; libertatea (și nici asta prea multă) vine mai târziu, cam odată cu începutul înțelegerii.

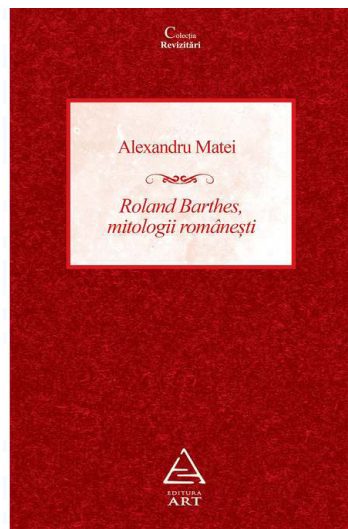
Aparițiile „ochiului” căruia „îi plac sângele și durerea” (p.119) sunt eclipsate de limbajul mult mai pregnant al viselor, „un limbaj somptuos și străvechi” (p.127), captat de Todora în tablouri prin care întreține cu divinitatea o relație concepută mai degrabă ca dinamică între cer, pământ și abisurile sufletești, dinamică în care, fulgurant, se produc și armonizări de contrarii. Inclusiv destinul personajului este încadrat de două apariții „îngerești”: prima se produce în fragedă pruncie, când în brațele ei poposește un înger, îndepărtat brutal de mamă. Copila „a început să urle uitându-se în sus” (p.304), astfel că așa începe (și tot așa va continua) o existență pusă sub semnul abandonului divin, temeinic intermediat de ceilalți. A doua apariție este și mai frisonantă: este vorba despre un vis avut cu câteva zile înainte de a fi diagnosticată ca incurabilă, într-o noapte de moș Nicolae, când doi îngeri binevoitori vin să-i vestească „un lucru simplu ca noapte bună.” (p.145) La doi ani de la implacabila „bunăvestire”, înainte de a-și savura letala „supă de la miezul nopții” (pe care i-o promisese și lui Marc), Todora pictează întreaga scenă, cu sentimentul unei „urgente feroce”: „Am lucrat mult, finisând din culoare cele trei fețe: lividă și încercănată, în așteptare, fața figurii umane de jos; auriu-aramie și liniștită ca o ființă mulțumită de ea însăși, fața în strălucire a îngerului celui mare; o față la fel de brună și strălucitoare, dar fragedă, cu trăsături dulci și priviri umede, pentru puiul de înger.” (p.280) Scena este punerea în abis a unui destin, iar din dezvoltarea ei nu lipsește (așa cum nu lipsește din întregul roman) ironia, împinsă uneori până la sarcasm. Reușita artistică, însă, o satisface deplin: „E bine, am râs, e care pe care. Aur și funingine, lumină și beznă.” (p.282) Sau, și mai abrupt spus: „dau lumii înapoi tot ce mi-a dat.” (p.282)

Între un cer mereu critic și ostil și un pământ mereu pe punctul de a o înghiți, Todora își află liniștea și sensul în lumea intermediară a visului, a „viziunilor” captate în tablouri de aproape nimeni văzute. Inclusiv numele pare să-i rezume destinul: ea nu e chiar o Teodoră (un „dar al lui Dumnezeu”, cum ar veni), ci doar o Todoră, o ființă solitară și suferindă, în care cerul - prin simpla omitere a unei litere - a fost prescurtat, așa încât i-a trebuit o viață (și multă artă) pentru a-l regăsi. Calea Todorei este, până la urmă, calea dintotdeauna și dintru început a Martei Petreu. De această dată, în proză.

* Marta Petreu, *Supă de la miezul nopții*, Editura Polirom, Iași, 2017.

Anamaria MIHĂILĂ

Barthes în context românesc



Tot mai frecvent în ultimii ani, critica pare a înțelege că literatura română nu mai poate fi tratată independent de mișcările culturale ale Europei. În acest demers de recuperare a unei perspective integratoare se înscrie cel mai recent volum al lui Alexandru Matei, *Roland Barthes, mitologii românești**, care analizează receptarea teoreticianului francez în spațiul românesc, explicând, totodată, atașamentul criticii autohtone pentru ideile sale structuraliste și renegarea viziunilor care atentează în vreun fel la „fetișul Occidentului”. De fapt, autorul studiului urmărește modul în care textele lui Roland Barthes răspund presiunilor contextuale din comunism și din postcomunism, fiind discutate în principal pentru conținutul lor marxist și în legătură cu ideologia de stânga.

Astfel, prima parte a volumului își propune să reconstruiască ecourile teoriilor lui Roland Barthes în critica literară din România între 1947 și 1998 și să explice efectele unei receptări deficitare prelungite până în anii 2000. Dacă pentru majoritatea criticilor aduși în discuție Barthes face parte din categoria „structuralismului pur și dur”, Alexandru Matei își deschide studiul pornind de la premisa unui estetism specific barthesian, care presupune o „responsabilitate a formei” și o redefinire a stilului.

În acest sens, în introducere, el descrie schimbările de design ale fântânii din Târgu-Mureș (în acord cu definițiile lui Bruno Latour) pentru a susține faptul că importanța lui Barthes nu constă în invenție, ci în remodelare. Pentru autor, acesta reconstruiește formele anterioare ale limbajului: „Barthes nu inventează nimic, dar reușește ca, prin scriitură, să modifice felul în care înțelegem stilul; prin imaginație lexicală și prin fervoare clasificatoare, conjugate cu insistența în (r)afinarea definițiilor și investirea lor cu doze de sensibil, Barthes redesenează altfel stilul [...] Apoi, să nu uităm: pentru că accepțiunea ecologică a designului e nouă, tot ceea

ce poate fi considerat o realizare de design arată nou – inclusiv vintage-ul are un aer curat, pentru că tot ceea ce e *redesenat* este, oricum, în același timp *curățat*”.

Or, principala incongruență observată de Alexandru Matei între opera lui Barthes și contextul românesc de receptare vine pe fondul acestei remodelări, a „redesenării” în funcție de noile criterii ale designului teoretic. În timp ce literatura vestică mizează pe un teren deja stabil pe care îl supune reinvestirii stilistice, literatura din România anilor ‘60 se află încă în proces de construcție teoretică, de redefinire a canonului în urma bruiajelor ierarhice din perioada socialistă, ceea ce face ca problematica stilului să rămână mereu secundară în raport cu judecata de valoare. Mai mult, „preferința pentru critica de judecată în defavoarea celei teoretice (spus repede) ține, în primul rând de mecanismele de putere prin care te poți impune pe piața instituțiilor literare din România [...] Atâta vreme cât, în România, critica avea un rol militant, activ la nivel politic, și mai puțin teoretic, nu se putea pune problema stilului în alți termeni decât în cei ai relațiilor de putere pe care un stil sau altul le putea activa (socialism vulgar versus estetism, pe scurt)”.

De altminteri, problemele ridicate de Barthes în legătură cu societatea consumeristă și acuzele față de politicile dreptei nu pot fi înțelese într-o societate preponderent rurală, unde „discursul despre societatea de consum nu s-ar fi putut desfășura ca discurs critic altfel decât sub forma unor pastile de satiră care nu puteau schimba forma și amplexarea aisbergului encomiastic al modernizării socialiste”. Acest discurs despre realități străine, care pune la zid teoriile barthesiene și împiedică înțelegerea lor, este ajutat de acuzele de diletantism și de gândire utopică. Mai mult, odată cu politica autonomiei esteticului, instituția criticii pierde din vedere deficiențele epistemologice și ignoră potențialul ideologic al obiectului de cercetat. Alexandru Matei prezintă foarte atent riscurile încrederii în literatură și, implicit, în limbaj, cu care teoriile lui Barthes sunt incompatibile întrucât anulează, încă din ipoteză, premisa criticii autohtone de a legitima un discurs alternativ, „în afara Puterii”.

Totodată, critica românească încearcă „instituționalizarea subiectivității” ca manifest împotriva obiectivismului realismului socialist. De bună seamă că, raportat la logica internă a evenimentelor, instituția criticii pretinde a se impune de pe poziții contestatate și a se autojustifica drept formă de rezistență. Totuși, acest subiectivism supraviețuiește „ca un zid de apărare devenit treptat muzeu: dușmanul a plecat, lumea s-a schimbat, zidul a rămas”. Astfel, autorul studiului explică întârzierile de receptare ale lui Barthes în spațiul românesc tocmai prin punerea permanentă a criticii sub semnul mizelor imediate, precum politica antisovietică sau restabilirea canonului și a canonicității, chiar și atunci când necesarul epocii se modifică. În acest context, Mircea Martin, de pildă, invocă textele lui Roland Barthes ca pe un soi de îndrumare în construcția canonului: „Literatul român vrea să știe cum ar scrie Barthes o istorie a literaturii, cum citește el literatura ca s-o poată judeca mai bine”.

În schimb, Toma Pavel denunță diletantismul lui Barthes, incompatibil cu „seriozitatea” pe care o caută critica românească, dar și lipsa criteriului valoric specific oricărui proces metacritic. De fapt, Alexandru Matei afirmă că Toma Pavel (printre alții) forțează textele lui Barthes să semnifice într-o dezbatere în care termenii sunt diferiți. Tot astfel, interviul pe care Ion Pop îl ia teoreticianului francez pune, din nou, problema ierarhizării și a valorizării estetice: „Una din întrebările pe care Ion Pop i le adresează lui Barthes ilustrează un topos și un simptom: toposul criticului care ierarhizează și simptomul criticii literare din România care se practică în urgența construcției ample”. Dacă în Franța lui Roland Barthes istoria literară constă, mai degrabă, în refacerea unui parcurs al modurilor de a discursiviza, în România anilor ‘70 istoria și critica literară (încă greu de diferențiat) participă la „dobândirea capitalului simbolic” al literaturii; mizele lor nu sunt doar acelea de a inventaria, ci, mai cu seamă, de a diferenția valoric și de a ierarhiza. De altminteri, problema validității discursului dobândește nuanțe specifice în textele lui Roland Barthes. Validitatea discursivă nu ține de principii ierarhizante afectate de subiectivitatea interpretului, cât constă în dorința autentică de a scrie.

În afara acestor dezbateri valorice, teoriile lui Roland Barthes sunt receptate în spațiul românesc datorită autorității pe care o dobândește în lupta cu formele de putere. În 1981, revista *Secolul XX* propune discuții ample despre Barthes căruia îi consacră trei numere consecutive. Dintre cei care dau curs inițiativei, Adriana Babeți și Livius Ciorcărie îl descriu pe Barthes ca autorul care dejoacă Puterea, în sensul că uzurpă o poziție de putere și destabilizează orice conținut, fără a încerca să îl înlocuiască cu un altul. Apoi, studiul lui Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseu despre relația creator-operă*, răspunde și el acestei încercări de recuperare a teoriilor barthesiene în alți termeni decât cei ai valorii („estetice”): „Volumul lui Simion din 1981 reprezintă una dintre cele mai reușite mize ale criticii românești postbelice. Cu un amendament important însă – în România, autorul nu plecase nicăieri”. Observația lui Alexandru Matei în legătură cu modul lui Simion de a traduce în context românesc „moartea autorului” pune, în definitiv, problema dialogului criticii cu importurile teoretice: greu de înțeles și de contextualizat, în situația în care orizontul istoric și condițiile/ condiționările politice funcționează în parametri diferiți.

Mai întâi, în perioada comunistă, aceste distanțe și orizonturile diferite de referință justifică întrucâtva dificultatea criticii românești de a înțelege, de a explica și de a asuma concepțiile lui Barthes despre lume și despre literatură. Apoi, acestora li se adaugă reticența intelectualilor față de orientarea de stânga a teoreticianului – simpatia lui față de China și acuzele de partizare cu regimul în timpul șederii sale în România. În acest sens, autorul volumului de față consideră că conflictele implicite și reticențele criticii în raport cu textul barthesian pot fi explicate pornind de la scurta experiență pe care acesta o are în țară între 1947 și 1949.

„Marxismul” lui Barthes (teoretic, discursiv) îl face o *persona non grata* în ochii exegezei românești, mai ales după conflictul cu profesorul Henri Jaquier. Printr-un complot cu partidul, acesta din urmă este depozat de actele de identitate, fiind obligat să rămână în România. Se presupune, totodată, că Roland Barthes și-ar fi însușit ilegal conceptul de „grad zero al scriiturii”, pe care Jaquier i l-ar fi descris și explicat. Ținând seama de contextul și de condițiile acestui episod, Matei prezintă compromisurile și presiunile la care este supus Barthes în alegerile pe care le face și dovedește, refăcând linia lecturilor filosofice și lingvistice, autoritatea și legitimitatea „gradului zero al scriiturii”.

Partea a doua a volumului prezintă o serie de „lecturi teoretice” ale autorului în relație cu textele barthesiene. Structurat, la rândul său, în „lecturi politice” și „lecturi teoretice” acest capitol descrie un nou mod de a citi un teoretician aparent datat, asumat structuralismului, cu instrumente aduse la zi de către un critic care face parte dintr-o generație postcanonică și, mai important, dintr-o generație îndepărtată de reflexele unei lecturi angajate: „Abia acum e clar ce este scriitura pentru Barthes: un exercițiu de înțelepciune – pentru că menține luciditatea vie – și suportul afectiv al înțelepciunii, ceva ce menține luciditatea între aici («rațiune») și dincolo («pasiune»).

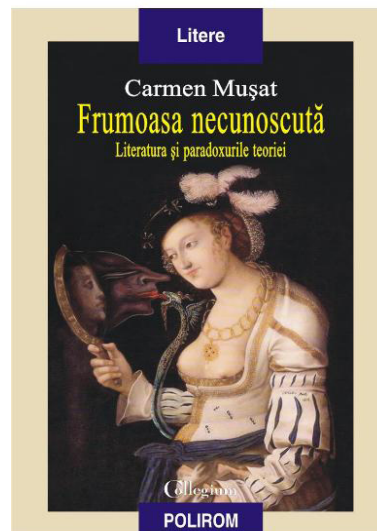
Mă întreb, am mai făcut-o, dacă nu e vorba aici despre singurul ideal spiritual de stângă”. Ce încearcă să clarifice Matei este tocmai încercarea unei critici obsedate de angajare și de militantism de a respinge un teoretician care nu e, înainte de toate, un ideolog al stângii. Lectura politică a lui Barthes a însemnat o selecție injustă, pusă sub semnul presiunilor contextuale.

În „Lecturi teoretice” Alexandru Matei pornește mai mereu de la exemple comune în încercarea de a explica fenomenele literare care suportă influența teoriilor lui Barthes. Astfel, după ce analizează problema neutritului, revine la relația dintre natură și cultură pe care o traduce în rețetele discursive ale lui Dr. House, fără a renunța în vreun fel la rigoarea teoretică (explică prin Latour rezultatele acestuia). Fără îndoială, excursul metacritic al autorului urmărește o dublă miză: în primul rând, recuperarea unui autor respins pe criterii politice sau interpretat fragmentar printr-o selecție deseori nedreaptă, iar, în al doilea rând, propunerea unor relecturi critice, a unui mod alternativ de a scrie despre literatura română, în încercarea de a ieși din „lumea a treia a educației”. Formele acestea de discurs aparent complexat, care par a apăsa pedala decalajului României față de polul vestic al culturii – în mod redundant și deja clișeic – nu fac decât să descrie (cu toate riscurile retorice) situația studiilor literare românești scoase din izolare și regândite dialogic.

*Alexandru Matei, *Roland Barthes, mitologii românești*, București, Ed. Art, 2017, 322 p.

Adrian MUREȘAN

Teorie literară și reflecție etică



Cel mai recent volum semnat de Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută. Literatura și paradoxurile teoriei**, implică (și probează) existența unui proiect de autor, a unor linii de demarcație și de interes. Raportarea literaturii și a teoriei la „sistem”, la istoricitate, și catapultarea lor în vârtoarea cotidianului au preocupat-o în mod constant pe cercetătoare, de la studiul despre *Strategiile subversiunii*. *Descriere și narațiune în proza postmodernă românească* (Paralela 45, 2002), la origine teză de doctorat, până la interesul pentru „umanitatea” criticii de identificare profesate de Lucian Raicu (v. antologia comentată *Lucian Raicu: dincolo de literatură*, Hasefer, 2008).

De altfel, preocuparea pentru reflecția critică, ontologizantă, de tip Raicu, și căutarea în permanență a limitei de la care literatura devine „mai mult decât literatură” constituie puncte de plecare și în traseele propuse de *Frumoasa necunoscută*. În buna tradiție a aceluiași posibil maestru, autoarea studiului dezvoltă meditația spontană pe marginea scrisului și a teoriei în paralel cu exercițiul interpretativ cel mai concret. Singura distanță notabilă dintre cei doi comentatori ține de fatalitatea istorică și este aceea dintre critica existențialistă postșauizecistă și cea poststructuralistă, cuantificabilă în faptul că Mușat se ferește cu precădere să elimine *balansul* critic, întru totul conștientă de faptul că „reprezentarea literară survine la intersecția realității exterioare cu lumea interioară a autorului, cu cea a receptorului și cu limbajul” (p. 18). Raicu nu era atât de interesat de păstrarea acestui echilibru „politic corect”, eschivându-se metodic nu doar de la păstrarea aparențelor, ci și de la limbajul de specialitate: dezinteresul său față de tehnicile și procedeele literare este motivat prin căutarea – cvasimistică – a umanității genuine a operei. (Din ce observ, în căutarea acestei „reumanizări” s-a înscris și Mircea Cărtărescu, tot mai interesat în ultima vreme de consecințele acestui conflict al orgoliilor, de faptul că literatura nu poate, totuși, înlocui realitatea, că nu este

doar o artă a cuvântului, cum înclinau să creadă prozatori din linia Vladimir Nabokov – Radu Petrescu, ci contează și acea forță interioară cu care se atacă marile teme, intuiția superioară a condiției umane, așa cum o priveau, de pildă, Dostoievski sau Kafka).

Prin urmare, trei componente se înșurubează cu necesitate în discursul meta-teoretic propus de cartea lui Carmen Mușat: dimensiunea *subversivă* (obsesia raportării permanente la sistem), dimensiunea *narativă* („umană” și mărturisitoare) și dimensiunea *didactică* (la modul superior).

Ponderea primei componente enumerate mai sus pare a fi decisivă. Și cu aceasta mă întorc de unde am plecat, la concentrarea interesului cercetătoarei asupra unei întregi serii de concepte relevante pentru conflictul dintre literatură și sistem: subversiune, opoziție, obediență, disidență, rezistență, teoria secundarului, teoria literaturii ca instrument de propagandă, canonul și literatura exilului etc. În chip logic, pe acest palier, demersul propus de Carmen Mușat pare a se situa între mai vechile (și noile) preocupări ale lui Ion Simuț (de la nouăzecistele *Incursiuni în literatura actuală* și până la recentul op, *Literaturile române postbelice*) ori ale Sandei Cordoș (*Literatura între revoluție și reacțiune*, *În lumea nouă*, *Lumi din cuvinte* etc.). Și totuși, ceva o ține departe pe autoare de experimentele sociologizante. Să fie oare cartea ambiguității proustiene jucată în defavoarea cultului impersonalității, exaltat de cuplul Valéry – T.S. Eliot? Să fie oare votul de blam acordat instrumentarului structuralist, în dauna căruia sunt însă preferați formalistii ruși, care – ne atenționează autoarea – nu au negat niciodată istoricitatea implicată a operei de artă? Să fie oare permanenta „orientare către viață”, *simpatina* secretată în preajma catalizatorilor Raicu, Bahtin, Auerbach, ori față de obsesia lui Osip Mandelștam pentru ruptură, discontinuitate și interval? Este evidentă

selecția țintită a acestor autori îndeobște recunoscuți (și) pentru caracterul incomod al discursului lor în relație cu „sistemele” pietrificate în certitudini.

Autoarea se războiește, de fapt, cu supoziția că teoriei îi lipsește dintotdeauna dimensiunea istorică, cu convingerile pe care, să fim cinstiți, le auzim și astăzi redată în stânga și în dreapta cu suficiența binecunoscută, în veșnic intermitentele discuții de „filosofie literară”, mai mult ori mai puțin private. Conform acestor enormități deopotrivă resemnate și conspirative, nimic nou nu mai este posibil după Aristotel, marea literatură europeană se încheie odată cu Thomas Mann ș.a.m.d. Acestei amânări la nesfârșit a prezentului imediat, parțial explicabilă sub o dictatură (vezi încercările disperate ale lui Noica în legătură cu așa-numita „cultură de performanță”), i se opune Carmen Mușat, chemând în ajutor luminile și umbrele secolului inspirat denumit drept „secolul teoriei literare” (p. 45). Hărțuit în fel și chip de mediul represiv în care au trăit, Auerbach și Bahtin devin personaje-etalon în această pasionantă narațiune critică. Sunt citați și înțeleși în special prin prisma mesajelor lor cu caracter politic lansate peste bord, prin acele „sticle ale căpitanului Grant” care provoacă interesul teoriei pentru reflectarea „lunii pe dos”, a „carnavalului perpetuu”, pentru underground și pentru strategiile subversiunii. Merită să ne aducem aminte aici că aceleași strategii l-au preocupat, între alții, și pe Andrei Terian (v. *Critica de export*, Muzeul Literaturii Române, 2013). Dialogismul, compensativul, răstălmăcirea, răspărul, marginalul, banalul, secundarul devin acum, în linia deschisă la noi prin Virgil Nemoianu, mărci nu doar ale discursului subversiv, ci și ale literaturii înșeși. Sunt discutate, tot pe acest palier, complicitatea autor – cititor, așa cum este ea înțeleasă la Paul de Man, valențele subversive ale teoriei literare la Jonathan Culler și echivalențele survenite între *relația critică* și cea *etică*. Una dintre izbânzile cărții se naște în chip firesc de aici, și anume din ne-teama de a re-pune în discuție chestiuni vechi de când lumea, fără a cădea nici într-un discurs de sinteză școlărească, și nici într-un eseism preocupat exclusiv de valorile exoticii și ale pitorescului. Reflecția etică este pusă în pagină prin exemple furnizate de literatură, fără să fie împiedicată de prejudecăți hiper-estetizante. Bunăoară, nu e de mirare că, asumându-și la modul cel mai serios perspectiva unui Tzvetan Todorov („Cum să te ocupi de omenesc fără a lua atitudine?”), autoarea călătorește cu repeziciune, dar și cu abilitate, între teme precum structuralismul francez și problema metafizică a răului.

Responsabilă pentru această izbândă este, într-o mare măsură, și dimensiunea *didactică* (la modul superior, nu în sensul teozist-ploticos pe care l-a dobândit termenul) a cărții. Autoarea aduce în acest sens o bună ilustrare a aplicării dogmei accesibilității (în marginea căreia glosa și filosoful neamț Hans-Georg Gadamer, v. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Polirom, 1999) în teoria literară. Accesibilitatea, acest deziderat suprem la care visau și Toma Pavel (v. *Gândirea romanului*, Humanitas, 2008) ori Terry Eagleton (v. *Teoria literară. O introducere*, Polirom, 2008), se numără printre trăsăturile de stil cele mai pregnante ale cărții lui Carmen Mușat. Maniera, de pildă, în care trece de



Lia Lupu, Nostalgie de toamnă

la Nietzsche la Hugo Friedrich și Bertrand Russell, și apoi la Dostoievski, în chestiunea „transcendenței goale”, mi-a adus aminte, pentru o secundă, și de *Enciclopedia culturii umaniste pentru oamenii grăbiți* a Doinei Ruști. Nu mi se pare deloc aleatorie nici citarea maximei existențialiste a lui Martin Buber, părintele personalismului european – *nu se știe cine dă și cine primește* –, motto și formulă canonică în orice proiect ori demers didactic „luminat” (ca să nu spun „ideal”). Studiile reunite în volumul lui Carmen Mușat alcătuiesc o carte de teorie literară, dar nu pentru criticii literari, ci, după formula lui Manolescu, „pe înțelesul celor care citesc”.

Dimensiunea *narativă/subiectivă* este cea care închide și deschide cercul critic. Autoarea evocă, încă din primele pagini, câteva amintiri personale cu valoare de *captatio*, convinsă fiind, odată cu Ricoeur, că „o viață analizată este o viață povestită”, dar și că discursul autobiografic este un discurs al restaurării de sine. În acest sens, formule precum „a povesti despre noi” ori „a ne rememora trecutul” sunt înțelese atât într-un registru grav, ontologic-gnoseologic, cât și într-un registru cald, cu scopul declarat al „îmblânzirii” teoriei, în favoarea „copilului care am fost și care, în pofida trecerii anilor, mă însoțește încă pretutindeni”. În chip firesc, bulimia (copilărească și adolescentină) a lecturilor și a conexiunilor este evocată (și susținută) prin neoboseala de a exploata la maximum orice spațiu ori moment, în favoarea cititului: la volan, la coafor, în tren etc.

Tocmai din această direcție, a asumării misiunii de „îmblânzire a scorpiei”, survin și rezervele pe care le-aș avea la adresa viziunii autoarei despre binomul critică - teorie. Firește că *Mimesis* a lui Auerbach este „mai mult decât o carte de teorie literară și comparativă”, dar am impresia că așa sunt toate acelea care trec de cele mai severe examene ale canonului teoriei și criticii. Și totuși, *Mimesis* se citește și interesează prioritar ca o sumă a gândirii în teoria (literară) a reprezentării, și mai puțin în alte dimensiuni, pe care Carmen Mușat le-a exploatat de altfel cu succes. Sunt încredințat, mai apoi, că și autoarea este într-un totuș conștientă de faptul că francezii, de pildă, și în sens larg vest-europenii, nu au într-atâta nevoie de o atare „îmblânzire” a teoriei, cât au nevoie, poate, doar de puțin mai mult *bun simț*, după cum demonstra exemplar Compagnon în *Demonul teoriei*. Pe alte meridiane, teoria și subversiunea s-au suprapus adesea până la identificare. Dar la noi? Nu cumva ne ascundem în chip nefericit în spatele unei eterne lamentații cu privire la „cât de seacă e, amice, orice teorie”? Dacă enumerăm puținii teoreticieni veritabili („născuți, iar nu făcuți”) pe care i-am dat, și, în general, dacă evaluăm contribuția noastră la export în materie de teorie literară, rămâne de văzut dacă avem nevoie de o „îmblânzire a scorpiei”, sau avem, mai degrabă, nevoie de a lucra cu mai multă îndemânare și, poate, cu alte instrumente, la fundația unui edificiu care s-a surpat mereu până la ivirea zorilor.

*Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută. Literatura și paradoxurile teoriei*, Polirom, Iași, 2017.

Ovio OLARU

Teorie gonzo



Publicând în 2013 romanul *Soldații* (Polirom), foarte călduros receptat și devenit între timp un reper pentru romanul românesc postsocialist, Adrian Schiop pune pe masă în 2017 lucrarea de doctorat, *Șmecherie și lume rea. Universul social al manelelor**. Trebuie plasat în context întreg demersul. Dacă vreți, această teză de doctorat face parte din roman sau poate fi considerată o anexă a lui. Protagonistul din *Soldații* era un doctorand care își scria teza despre manele în Ferentari. Patru ani după publicarea romanului, vede lumina tiparului și lucrarea doctorală a autorului, astfel încât e destul de greu să nu le corelăm, având în vedere convergența tematică a celor două cărți. Deși funcționează la fel de bine și independent, ele sunt strâns înrudite și dublate, la începutul lui 2018, de ecranizarea romanului, în care autorul/cercetătorul/protagonistul romanului joacă rolul principal. În fine, dincolo de dialogul universului românesc cu realitatea socială/ biografia autorului, dialog care comportă niște corespondențe flagrante, dar pe care, în virtutea convenției literare, trebuie să le punem în paranteză, *Soldații* a dat de trei ori lovitură: 1. Fiindcă are loc în cartierul Ferentari al Bucureștiului, o zonă rău-famată, pe de-o parte stigmatizată hiperbolic, iar pe de altă parte păstrată într-un raport de inferioritate cu centrul, pentru care rămâne, în forța inerției, o *terra incognita*. Tematicile atinse sunt penuria, ostracizarea, criminalitatea, precaritatea spațiilor locative, discriminarea păturii sărace etc. 2. Corelată cu sărăcia cartierului Ferentari, romanul ridică problema rasială: iubitul protagonistului din roman e de etnie romă, cartierul e populat, am crede, preponderent de țigani. În contextul de față, însă, dimensiunea rasială e tratată fără urmă de ostentație sau retorică stângistă și, în sfârșit, 3. Homosexualitatea protagonistului, care triplează forța subversivă a narațiunii în contextul homofobiei, rasismului și disprețului burgheziei românești pentru manele.

Dintre aceste trei paliere, primele două sunt invocate și comentate pe parcursul lucrării, reușind să comunice lucruri destul de relevante și triste pentru societatea românească. Dacă în anii '90 protomanelele erau ascultate naiv sau din simplă plăcere ambientală – fiind o constantă a teraselor –, începând cu a doua jumătate a primului deceniu douămiist, asociate reducăționist cu ignoranța și nevoile simple, grobiene (bani, femei, *valoare*), manelele au fost ostracizate și alungate în zona pop, urmând ca apoi să dispară și de acolo: „după ce genul devine obiect al panicii morale, manelele dispar de pe canalele de muzică pop – dar intră în atenția televiziunilor generaliste (Antena 1, Pro TV) sau, mai ales, a celor tabloide (Acasă TC, Kanal D, OTV), televiziuni care, în emisiunile mondene, invită maneliști în studio”. Societatea românească, prezumat emancipată, burghezia care și-a rafinat după tranziție gusturile muzicale, îndreptându-se spre alte genuri, a repudiat manea în virtutea unui moralism suspect. Iar acest moralism poate fi pus pe seama mai multor factori. În primul rând, manelele, asociate cu etnia romă, s-au confruntat cu rasismul societății românești pe fundalul retoricii conform căreia romii, ajunși în Uniunea Europeană pe diferite canale, s-au dedat activităților infracționale, deteriorând imaginea națională în străinătate. Un alt factor este caracterul prezumat superficial al genului, care ar susține valori și comportamente deviate, grobiene, stupide etc. Rezistența la „manelizarea” României, susținută de voci cu autoritate din zona culturii (Gabriel Liiceanu, printre alții), a demască ignoranța ascultătorilor și producătorilor de manele deopotrivă, aruncând un stigmat asupra unui întreg grup sociologic. Ascultătorii și cântăreții de manele au fost și sunt asociați cu un strat social inferior, cu activități infracționale și un stil de viață promiscuu, caracterizat prin îmbogățire rapid și moral îndoielnică. Acest lucru a dus la realitatea tristă că „după 2000, manea ajunge în atenția mediei, joacă în lumina reflectoarelor, dar în circuit cvasitabloid”. De altfel, în 2005 apar, discută Schiop, posturile Taraf și Favorit. Lucrând în regim independent, fără susținere din partea industriei muzicii *mainstream*, cele două platforme au desemnat, prin marginalitatea lor, ghețozarea fenomenului. În prezent, manelele ocupă un palier informal; piratate de pe internet sau ascultate pe Youtube, monetizarea lor se produce încă pe calea evaziunii fiscale, sub forma dedicațiilor de la nunți. De bună seamă, receptarea e dominată de clișee.

Referitor la protomanelele nouăzeciste, Schiop remarcă și faptul că ele comemorează și reconstituie un bagaj nostalgic comun: experiența colectivă a armatei retrăită prin *Albatros*, cătănia ca ultim adevărat *rite of passage* pentru cei născuți în comunism, penuria și inflația tranziției, precum și mutația de la lupta de clasă – găselniță ideologică creditată de nimeni în afara ideologilor – la lupta pentru bani – resimțită de toată lumea, de unde impactul ei –. Argumentul e următorul: viața socială a anilor 90 s-a coagulat în jurul teraselor și barurilor, din ale căror boxe se auzea tocmai acest gen de muzică. De remarcat că aceste protomanele nu posedă

aceiași caracter conflictual și uneori agresiv al manelelor de mai târziu, când cântăreții de manele devin trubaduri afiliați diferitelor ramuri ale lumii interlope, cărora le rămân fideli în virtutea codului moral care domină acest câmp social. Tocmai fiindcă lumea interlopă se constituie, dacă îl credităm pe Schiop, după modelul mafiei italiene, pe care o emulează cu orice ocazie, dominată de ierarhii clare, de *șefi*, *locotenenți* și simpli *soldați*, valori precum onoarea joacă un rol foarte important. Cântăreții de manele laudă în versurile manelelor averea și meritele ascultătorilor, stigmatizând ostentativ dușmanii într-o strategie de creștere a capitalului simbolic. În unele cazuri, lauda merge până la absurd, stilul de viață portretizat în versuri devine rizibil prin exagerare, trădând o intenție parodică.

Schiop distinge două mari categorii în cadrul câmpului social al ascultătorilor, respectiv al cântăreților de manele: pe de-o parte se află *interlopii*, de cealaltă parte *bagabonții*; pe de-o parte mafioții civilizați, iar de cealaltă parte mafioții vulgari. În ceea ce privește universul de discurs, există o variantă hipermasculinizată, care împinge până la grotesc stereotipurile manelistului: dur, nestatornic, violent și limitat. La polul opus al spectrului se află *fișosul*, manelistul de-o nonșalanță firească, elegant, metrosexual, gentil și inteligent, „un gen de om pentru care șmecherie înseamnă în primul rând vrăjeală și seducție, nu tunuri și inginerii economice”. Dacă pentru manelistul hipermasculin importante sunt abundența împinsă până la prost-gust și afișarea ostentativă a statutului, pentru *fișos* contează șarmul, prestația socială și valorile familiale. În aceeași notă, Schiop punctează și faptul că ascultătorii de manele nu formează o subcultură conștientă de sine, precum cea a punkiștilor; afilierea la grup nu se produce, genul nu își generează un stil de viață propriu. Mai degrabă poate fi vorba despre o scenă alcătuită dintr-un public eterogen, al cărui gusturi muzicale acoperă mai multe genuri, fără să se oprească exclusiv la manele, posedând „granițe fluide, (dar) capabil de a îngloba și zone din afară”. Vorbind despre tendințele contemporane ale manelei, cercetătorul remarcă recuperarea lui de către mediile intelectuale, fapt care desemnează ori lenta lui canonizare, ori emergența unui fetiș cultural izvorât din snobism. Tinerii, ascultând manele ironic sau din plăcere melomană, le creditează ca „muzică adevărată” doar declarativ, în parte în virtutea unui stângism cool, în parte din condescendență cultă și solidaritate jucată public: „Pare o evoluție încurajatoare; pe de altă parte, poate fi și un semn că genul a devenit deja trecut, iar tinerii din zona boemei alternative fac, de fapt, o arheologie a perifericului.”

Instrumentarul stilistic al lucrării topește în el registrul metaforic al descrierii biografice. Distanța dintre observator și obiect se șterge. Dacă vreți, e teorie gonzo. Își atinge scopul, însă nu abundă de rigurozitate științifică. Anecdota personală se amestecă cu preferințe muzicale personale și *bias*-uri vizibile, uneori reclamate ca atare de însuși autor. Multe argumente se susțin numai prin cuvântul lui, fără date statistice, declarații sau referințe

bibliografice: „pe facebook, contactele mele feminine postează invariabil manele din această categorie, pe care le alternează cu piese dance sau house la modă”. Într-un fel, cercetătorul rămâne fidel obiectului studiului: fără a fi pe deplin informal, registrul apelează la foarte mulți itemi lingvistici proprii fenomenului, fără ca o explicație prealabilă să dea seama de diferențele semantice dintre ei (binomul *bagabonți-șmecheri*, de exemplu). Pe de altă parte, acești itemi fac deja parte din conștiința comună și nu necesită explicare, chiar dacă asta conferă întregului demers un aer neavizat. De remarcat este și o propensiune spre metaforă, cu precădere evitată în convenția registrului teoretic pe care îl pretinde o teză de doctorat. Fără a mă erija în avocatul diavolului, picanteriile stilistice au dublă valență: apropie teza de roman, o fac mai digerabilă și îi asigură un public mai larg. Ceea ce ar reprezenta în mod normal o abatere de la normele stilului științific devine un factor care ușurează accesul la obiect. Respectiv, cartea poate funcționa pe două paliere: atât ca succes editorial, cât și – la limită totuși – ca produs valid conceptual. Iar referitor la Teorie, chiar și autorul își permite ușoare ironii la adresa ei. La un moment dat citează aleatoriu din Nietzsche în felul următor: „... cum ar zice Nietzsche (sic), *dincolo de bine și rău*: «E lovitură, e nebunie./ Tot ce facem noi se cheamă superșmecherie» ...”. La fel de nonșalant și *random* apar și Harold Bloom și Walter Benjamin. Referințele acestea nu poartă niciun rol în economia tezei, ci trebuie privite ca *name-dropping* ironic.

Demers insolit, carte despre manele, anexă la roman: încadrările sunt derizorii. Cartea poate fi citită atât de un public avizat, cât și de cei care vor să-și îmborsăteze *playlistul*. Văzută ori ca o completare la *Soldatii*, ori ca lucrare științifică independentă, *Șmecherie și lume rea* ar trebui să deschidă una din cele mai incitante discuții culturale din România postdecembristă.

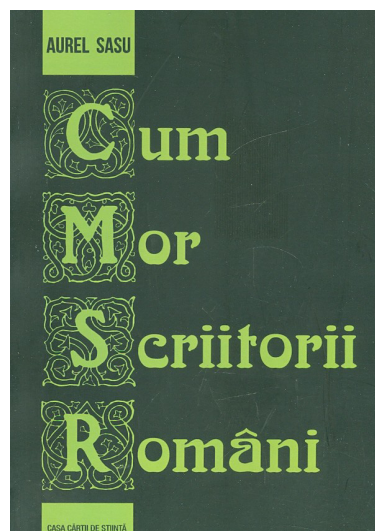
*Adrian Schiop, *Șmecherie și lume rea. Universul social al manelelor*, Editura Cartier, Chișinău, 2017.



Lia Lupu, Iad de foc

Rita CHIRIAN

Moartea în vremea literaturii române



Fără doar și poate că n-a fost prea prietenoasă cultura noastră cu scriitorii. La drept vorbind, n-a fost ea foarte prietenoasă nici cu alte domenii ale cunoașterii și ale exprimării artistice. Dar, cum scriitorii cu cuvintele se înțeleptesc, există mai multe mărturii ale „amărațelor și veselelor vieți” de scriitori decât – să spunem – ale celor de ingineri. Viețile ca viețile, dar moartea lor a fost mult mai ades ignorată. Dintr-o mare poftă de eufemizare, parcă pentru a mângâia și pentru a ține departe de brutalități, biografiile, monografiile, istoriile literare își scurtează necrologurile și păstrează sub tăcere și păcatele, și vina, și toată oboseala, și slăbiciunea, și toate relele ce sunt într-acel mod fatal despre care vorbea poetul c-ar fi legate de mâna de pământ care, vrem-nu vrem, este scriitorul. De la înălțimea catedrei, de pildă, anii nașterii și al morții unui scriitor nu sunt altceva decât funcție de încadrare în epocă ori curent. Tot judecând cartea, iar nu persoana, aproape că uităm că în spatele *operei literare* e un om în carne și oase. Mai mult oase. Iar despre asta vine să dea seamă CMSR-ul lui Aurel Sasu*, dicționarul funebru apărut la Casa Cărții de Știință (2017).

La capătul cărții, nu-ți mai rămâne speranță. În linii mari, în literatura română biografiile sunt elipsoidale: scriitorul stârnește rumoare, efuziune, este o speranță teribilă, reunește cele mai înalte aspirații ale literaturii, este un prodigiu etc., după care, inexplicabil aproape, dispăre înapoia unor perdele de fum, este uitat, nu i se mai publică nimic – este momentul în care se întrețes și ceva intrigi politice –, se zbate într-o cruntă sărăcie, se îmbolnăvește, înnebunește, primește chiar înainte de moarte un premiu substanțial, care evident nu-i mai folosește la nimic, sau stipendii neașteptate, moare la un semn și intră triumfal pe poarta istoriei. De multe ori însă, nici istoria nu este blândă, ci-l mai alintă pe scriitor cu – să spunem – un mic grup de reprezentanți ai Societății Scriitorilor însoțindu-l

la groapă. Aici, alte grotești, discursuri revendicative, retorici de *restitutio*, lamentouri despre incapacitatea contemporanilor de a-i recunoaște meritele proaspătului defunct: fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l, așadar. Și-apoi, cu excepția unor nume de prim raft, noaptea uitării, mai democratică decât toate.

Cum mor scriitorii români s-a născut, după cum spune Aurel Sasu în prefață, din nevoia de a da importanța cuvenită și – pe lângă faptele (mediocre) de biobibliografie – morții, căci ea e cea care ne face esențiali. La prima vedere, pânza pe care o desfășoară înaintea noastră istoricul literar este neasemuit de policromă; pe când unii dintre scriitori au cunoscut hipertrofia simțurilor prin boală, torturile insomniei sau evantaiul patologiilor celor mai înspăimântătoare – alienație, tuberculoză, epilepsie, diabet, sarcoame și neoplasme, congestii cerebrale, infirmități, paralizii, ciumă(!), depresii și impulsuri suicidare –, alții au fost uciși, arestați, au murit pe front, în lagăre, exilați, gazați, înecați, striviți sub dărâmaturi de cutremur. Rar moare scriitorul român împăcat, sub lauri ori de bătrânețe. Cum mor... este un veritabil roman negru, cutremurător, în ciuda spasmului de răs pe care nu ți-l poți câteodată reține. E aici aruncată în joc dexteritatea istoricului literar de a converti biografeme grozave în privire detașată de la înălțimea veșniciei. Că răzi și te minunezi vine numai din meteahna autohtonă a răsului...

Nu gradul de spectaculozitate a chipului pe care l-a luat moartea pentru unul sau altul, nici valoarea intrinsecă a scrisului defunctului, nici cariera lui fulgurantă ori sănătoasă și temeinică, nici notorietatea din timpul vieții ori barem post-mortem nu au fost criteriile după care s-au alcătuit intrările în dicționar, fiindcă, de pildă, dintre Sadoveni, lipsește Mihail, dar se dă mărturie despre Ion Marin (supraponderal și hipertensiv, în ciuda dietei draconice: „mâncat un cartof fiert”, „mâncat toată ziua două portocale”) și despre Paul Miha (mort eroic pe front). Uniți în moarte sunt, iată, și Adrian Păunescu, Marin Preda sau Dan Deșliu. „Dumnezeu al literaturii române”, „reprezentantul Sf. Treimi al literaturii române”, „martir al neamului” și „fenomen irepetabil”, Adrian Păunescu moare banal, în urma unui stop cardio-respirator; suferă de insuficiență cardiacă, renală, respiratorie și hepatică. Se plângea că trebuie să-și „desăvârșească drumurile (...) prin iadul realității, ca să nu-i moară copiii de foame”. Pentru un egocentric cabotin ca Păunescu, o moarte ca urmare a insuficienței este, de altfel, numai ironie.

Intrată în mit este și moartea lui Marin Preda, ucis – în variantă oficială – de propriul etilism; există însă cel puțin alte șapte versiuni ale „tragediei programate”, sursă a unei „scenarite cu accente patetice” (Eugen Negrici), scenarii alternative consemnate cu scrupulozitate de Aurel Sasu: Marin Preda este lăsat să moară, „necreștinește”, de către tovarășii de pahar (Lucian Raicu, Sonia Larian, Virgil Mazilescu ș.a.); este asasinat de oculta străină, ca pedeapsă pentru *Delirul*, variantă lansată de Aurora Cornu; moare ca urmare a unui complot „împotriva ultimei rezistențe scriitoricești”, după cum speculează

Florența Albu; pe de altă parte, Cezar Ivănescu acuză „banda lui Dinescu”, alcoolici – „unelte” în slujba Guvernului și Securității, care l-au împins pe Marin Preda la moarte (drept pedeapsă pentru învinuire și în curat spirit balcanic, Mircea Dinescu îi impută lui Don Cezar colaborarea cu poliția politică); altă variantă spune că Marin Preda ar fi fost victimă a atacurilor împotriva lui Eugen Barbu și a revistei *Luceafărul*, sub influența unor elemente naționaliste evreiești; Marin Preda este, se zice de alții, asasinat pentru a i se confisca manuscrisele, de la jurnale la documente provenite din arhivele naționale, informații despre înalți demnitari, notele pentru volumul secund al *Delirului* etc. sau, pe scurt, este ucis pentru crima de a fi prezentat denaturat realitățile social-politice, pentru refuzul de a publica în presa de partid, urmându-i, în acest fel, lui Nicolae Labiș, lui Nichita Stănescu și atâtor alții. Cu siguranță, e multă plăcere conspiraționistă și multă istețime combinatorică și speculativă în cultura română, dar întrebarea rămâne: din ce „motive vechi țărănești” i-a înmănat Marin Preda lui Mircea Ivănescu manuscrisul *Celui mai iubit dintre pământeni*, temându-se că un accident de mașină i-ar putea fi fatal? Ori e numai inevitabila eroare teleologică, în care totul, la capăt, își dezvăluie un sens...

Din triada de mai sus, Dan Deșliu a cunoscut cele mai neverosimile metamorfoze: este, până în anii '70, poetul fanion al realismului socialist, primește trei premii de stat în valoare de 50000 de lei (1949, 1950, 1951), deși distincția nu se putea acorda decât o singură dată pe parcursul unei cariere literare, se convertește subit la disidență și suferă represiunile regimului, chiar dacă într-o formă îmblânzită, fiind doar marginalizat, ridicat de pe stradă, anchetat și arestat; își regretă ingenușerile de tinerețe; îi scrie lui Ceaușescu plângându-și supliciul; îi scrie, mai târziu, lui Iliescu, în mai 1990, căci urmărirea lui de către organele de securitate, începută în 1973, era încă în picioare în 1992. Doi ani mai târziu, moare înecat la Neptun. Trupul îi este adus la mal după opt zile. Speculațiile asupra morții oscilează între asasinat, accident, sinucidere.

Dar scriitorii români nu mor numai când și dacă poate fi ținută și o intrigă politică. Voluptuoși și galeși, ei suferă din amor și (se) suprimă. Alexandru Odobescu și Alexandru Davila se întâlnesc în iatacurile Hortensiei Kaminger; după trei căsătorii încheiate, femeia cu treizeci de ani mai tânără, îl aruncă pe Odobescu, morfinoman, în cea mai neagră disperare, îi distruge sănătatea, îi refuză cererea în căsătorie – termenii afacerii sunt formulați de cea care îi este încă soție și care, se pare, intermediază împlinirea erotică a bărbatului ei, amant bătrân – și îl împinge la suicid. Tot o femeie distruge prietenia dintre Dimitrie Anghel și Șt. O. Iosif. E vorba despre Natalia Negru, „mizerabila care omoară pe toți oamenii mari ai țării”. În această *soap opera*, se trage cu arma, se dau declarații, sunt invocate rubedenii și chemați slujitorii, se sfășie pansamente, un întreg imaginar de voluptăți este proiectat pe ceruri înstelate, vise se sting în ostilitate și oroare și fanatism. Alte femei, scriitoare sau nu, se sinucid

după moartea soțului, Irinel Luciu, soția lui Doinaș, sau Anișoara Odeanu.

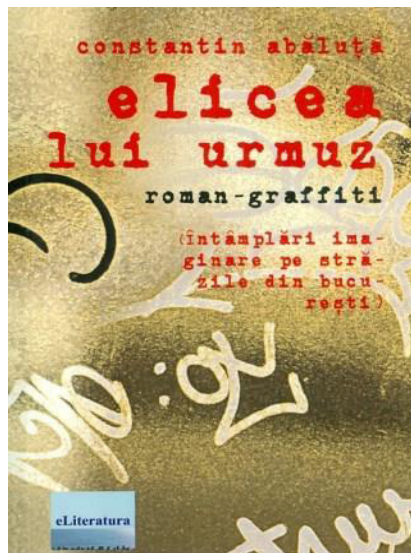
Din imaginile care însoțesc trecerile în revistă, toți acești scriitori zâmbesc eteric și nepăsător ori abia par să întrezărească un crâmpeli din drama spre care au înaintat alene. Pe aceeași pagină, stau, înnebunitor de frumoase, Cora Irineu și Magda Isanos. Prima și-a pus capăt zilelor „prin împușcare de mână proprie” – abia împlinise 36 de ani; cealaltă moare chinându-se cumplit, cu „senzație de sufocare, puls mărit, respirație precipitată și stare de panică”, „auricule crescute, denivelări și bombări îngrijorătoare”, „mari dureri în regiunea inimii, plus edem la mâini și picioare” – are 28 de ani.

E în dicționarul mortuar al lui Aurel Sasu o reumanizare necesară a diacroniei literare, o tragicomedie cu, despre și din cărți. Poate, laolaltă cu marile istorii ale literaturii noastre – nu foarte multe – să fixeze câteva destine. Astfel, aproape întregi.

* Aurel Sasu, *Cum mor scriitorii români*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

Senida POENARIU

Întâmplările unui roman-graffiti



Inovativ, de gesticulație fragmentară, cu tușe suprarealiste și accente ale absurdului care trimit ostentativ la Daniil Harms, romanul-graffiti* semnat de prolificul Constantin Abăluță ia forma unei dispoziții alfabetice a străzilor Bucureștiului pe care defilează, depozitate de orice formă de (auto)control, „sute de schije de vieți disparate” (Eugen Negrici). Dacă în onomasticonul lui Mircea Horia Simionescu numele „naște” individul, cu expresia lui Manolescu, în romanul lui Abăluță, indivizii sunt plasați implacabil sub semnul determinismului topografic. Sau, altfel spus, strada „naște” individul.



Lia Lupu, *Famme fatale*

De altfel, formula în cauză poate fi considerată un remake după Mircea Horia Simionescu. În mod surprinzător, Abăluță, din postura detașat-obiectivă a prefătorului, caraghios prin discursul la persoana a treia, nu profilează diferența specifică față de MHS, ci motivează chiar o similitudine a intenționalităților în duplicitatea lor: miza „zurlie” a celor două dicționare este „viața după alfabet”, nu informează, cum ar părea, ci dezinformează, ironizează numele de cetățeni sau de străzi și subminează realul cotidian.

Freneziile asociative rezultate în urma dislocărilor dintre semnificat și semnificant, verva fabulatorie și jubilația narativă transcend, pe alocuri, în romanul lui Abăluță granițele metaromanului de „reflecție estetică”, cum a fost catalogat în *Arca* lui Manolescu *Dicționarul onomastic*. „Întâmplările” nu doar șarjează, ci și concentrează tipologii umane și destine plasate în situații limită, forțate să experimenteze, pe partituri tragice, comice și grotești, cele mai profunde sentimente umane. Prinse într-un vortex al absurdului în care limitele verosimilului nu mai sunt relevante, stop-cadrele din *Elicea lui Urmuz* scot la iveală o umanitate percutantă care irumpe din cele mai neașteptate locuri. Cum ar fi întreaga poveste a celor două tunuri de pe strada Bâsca Mare, și, mai ales, tabietul domnului Lăzăraș de a bea cafeaua și de a fuma, în fiecare dimineață, în compania unuia dintre tunuri. Se dovedește că Lăzăraș suferă de o traumă după moartea nepotului de nouă ani dintr-o banală răceală. Rămas singur, Lăzăraș, în costum alb, înlocuiește mersul la cimitir cu sorbitul cafelei în tăcere în proximitatea tunului.

Deși reușește într-un mod remarcabil să concentreze în una-două pagini complexitatea unei vieți, să o reducă la esență, la acele puncte critice definitorii, și acesta este probabil și cel mai mare câștig al cărții, Abăluță este deconcertat de experimentalism. Uneori se creează senzația că „întâmplările” sunt improvizările din pană ale scriitorului care, în sfârșit, a găsit cadrul în care se poate

manifesta liber. Romanul-graffiti este materializarea unui proiect de cursă lungă în care primează libertatea scrijelitului și a inscripționării, pe foi de data aceasta – în defavoarea zidurilor, de dragul actului fabulatoriu în sine. Suflul narativ poartă amprenta dicteului. De altfel, opera poetului, prozatorului, dramaturgului și eseistului Constantin Abăluță, reprezentant al generației '60, derivă dintr-o estetică a originalității. Nu-i vorba, *Elicea lui Urmuz* este un roman atipic, chiar original, însă, adunate într-un singur volum, „întâmplările” pot buimăci cititorul expus la tot felul de cazne. De la un anumit punct, lectura devine fastidioasă. Se simte nevoia unei ancorări mai solide în limitele verosimilului și/sau ale logicii, și, de asemenea, mai ponderat apăsată pedala insolității și a efectelor extreme de tip gag.

Strategia narativă este una prescriptivă. Realitatea romanului este „o lume a semnelor” în care numele străzilor, dispuse alfabetic, sunt „mormintele lucrurilor pe care le evocă”, iar „personajele” care locuiesc aceste străzi nu sunt altceva decât niște marionete a căror existență este dublu determinată: pe de-o parte de topografie, și, pe de altă parte, de un element omolog sub forma unui obiect, de cele mai multe ori, deși poate fi și o culoare, un eveniment sau chiar o persoană, în jurul căruia le gravitează întreaga existență. Există și o logică internă a distribuiriilor. Fiecărei litere îi urmează o serie de cuvinte-cheie reprezentative activității/existenței locuitorilor de pe străzile cu pricina. Fără a trece prin tot alfabetul, găsim la litera B „camere goale, case nelocuite, străzi aparte, destine pulberate”, la C „oamenii fac lucruri trăznite”, la E străzile dispar, la F sunt „scrisori pierdute, acuzații, recunoașteri, pedepse”, la G meserii uitate, la H oamenii mor, la K sunt „străzi electorale ca în Karagiale”, la L „străzile cu pași mărunți”, la N i se aduce un omagiu lui Daniil Harms, O este rezervată străzilor poliglote, la P sunt străzi particulare, apoi la R sunt „străzile cu gură-cască, târâie-brâu, pomanagii, chibițari, pișcotari, panglicari, duși cu pluta, farsori, simulanți”, și, să nu uităm de străzile cu oameni invizibili de la S sau cu cei care își iubesc umbra de la litera V.

Multitudinea scenariilor și diversitate tematică fac imposibilă încercarea de rezumare sau chiar de sistematizare a „acțiunii” romanului. Abăluță simte nevoia unor lianți narativi motivat poate și de publicarea succesivă a celor două părți ale *Întâmplărilor imaginare pe străzile Bucureștiului* (2010 și 2013). În 2017 apare acest format definitiv sub titlul de *Elicea lui Urmuz. Roman Graffiti. Întâmplări imaginare pe străzile din București*. Prin re poziționarea personajelor de o stradă pe alta, litera I este dedicată acestei chestiuni, nu se câștigă propriu-zis coeziune la nivel macro, ci, dimpotrivă, se motivează secvențialitatea și fragmentarismul perspectivei și aceasta deoarece dacă „te muți de două ori: mai mult ca sigur mori”. Până și sintaxa este dislocată atunci când se redă evoluția acestor personaje. Ca în cazul bietului Samoilache, mutat pe Ienupărului și sărcit de elicea care i-a picat din cer în curtea de pe strada Dudului: „Speriat de moarte când furat elicea curte. Demult elice căzut din

cer. Preot Dominic Altea propovăduit: fiecare trebuie îndure elicea lui. Acum ce îndure?: hoți furat. Ienupărului credincios Samoilache așteaptă elice din cer cade. Gândește: fiecă stradă elicea ei. [...] Pe Strada Italiană Samoilache (Str. Dudului – Str. Ienupărului). A stat zece ani pe Ienupărului și nici o elice n-a mai aterizat din cer. Speră că pe Italiană... dar moare la colțul străzii izbit în cap de-un umeras căzut dintr-un balcon”. Un alt exemplu este cel al clarvăzătoarei, „prezicătoarea în tăcere Alexandrina Lebădă (Str. Galița). Curte mare copaci umbroși. Foșnet frunze urechi: prefață tăcere. Industriilor condiții optime ghicit. Înșelat totuși. Alexandrina Lebădă murit. Implozie. Doctor spus: creier femeie 50 ani nu suportă 50 tăceri/zi.” În cel mai bun caz, dacă te muți, înnebunești, așa cum este cazul cobzarului care s-a mutat de pe strada Amazoanei pe Iasomie și „nu mai cântă noaptea canțonete italienești, Papa a murit, cobza s-a dezacordat, fudulia urechilor a crescut, vecinii nu-l bagă în seamă, scrisorile către noul Papă n-au primit nici un răspuns, se enervează și dă cu pumnii de pereți, când plouă simte cum ceva se rupe înăuntrul-i, ar pune mâna pe cobză dar îi este frică, și după toate cele aici nici nu miroase a iasomie...” În orice caz, ca linie generală, personajele lui Abăluță sunt maniacale, obsesive, anxioase și, destul de frecvent, poate din lipsă de alte idei, sfârșesc ucise în cele mai bizare moduri de creatorul lor.

Pentru a ilustra strategia de cartografiere am selectat monologul cântărețului de lieduri Elias Merluianu, un posibil alter-ego al autorului. Pe tonalități proustiene, de o melancolie duioasă, acesta redă plimbarea pedestră în singularitatea percepției și a proiecțiilor conduse de fascinația pentru „miracolele” realității cotidiene: „Și cu glasul tău de contra-tenor pensionar cânti statuilor câteva lieduri. Frunzele foșnesc undeva departe. Nu mai ai mulți ani pe-aceste străzi, poate ar trebui să zorești pasul, dar statuile te mustră cu-o privire piezișă: străzile străbătute în fugă se vor răzbuna. Nu-i bine să stârnești mânia străzilor. Și nici n-ai de ce, perseverența pasului are ceva din neclintirea caselor și-a copacilor. Să nu stai pe loc, să umbli în ritmul ales de tălpile tale și de ferestrele caselor, să stabilești legături cu frunzele arborilor, cu zidurile dărăpănate, cu scaunele scoase la soare pe terase. E-atâta umanitate în tot ce ne-nconjoară. E-atâta umilință în respirațiile care se șterg unele de altele continuând să rămână distincte. Microcosmosul fierbătorului de cafea. Tabloul agățat strâmb și diminețile ploioase”. (p.293). Această ființă suavă nu are prea multe de comentat nici în fața morții care ia forma unei alte călătorii pe aceleași ritmuri molcome: „într-o zi unei statui de zeiță i-ai cântat liduri (*sic!*) până vocea ta de contra-tenor s-a istovit și-ai căzut fără suflare la picioarele unui zid, o statuie ecvestră ți-a spus cândva că-n zile senine vede oceanul, te străduiești și tu să-l zărești și mergi fără nici o țință și simți pe pieptul tău norii care trec pe cer și-o ciudată căldură te-mpresoară tot mai des.” (p.293) Deși, nu fără o doză de sentimentalism, scena este una reușită mai ales pentru că reușește să transmită o stare și o emoție anume. Intempestiv, Abăluță schimbă registrul și întreaga

construcție pică în derizoriu: „A fost agățat simbolic în spânzurațoarea dricului iar apoi a fost culcat în coșciugul imitație de mahon [...]. A fost înmormântat în cimitirul particular «Marc Aureliu» care se află la capătul dinspre câmp al străzii ing. Marconi Guglielmo și-i păzit de doi bodygarzi înarmați. Pe panglica imensei și singurei coroane (din trandafiri artificiali) depuse pe mormânt scria cu litere aurite: *Vai de cel ce moare nespânzurat! Vai de cel ce face ăst păcat!*” (p.294) Este și aceasta o formă de ridiculizare a morții. Și, după consecvența cu care este aplicată, se poate spune că este metoda lui Abăluță preferată de a „înfățișa” marele exitus.

După nuvelele-graffiti din *Femei Răspântii Imprevizibile* (2015) și întâmplările-graffiti de pe străzile Bucureștiului care se ambiționează să concentreze dramele unei întregi colectivități – reușită aseasonată cu o accentuată doză de ironie, sarcasm și chiar cinism – nu putem să nu ne întrebăm ce alte variații ale artei stradale va mai propune Constantin Abăluță.

*Constantin Abăluță, *Elicea lui Urmuz. Roman-Graffiti. Întâmplări imaginare pe străzile din București*, Editura eLiteratura, București, 2017, 318 p.

Nina CORCINSCHI

Frumusețea violentă a poeziei

Poezia Silviei Goteanschi transmite impresia unei mișcări de violență interioară, care sfidează limitele pentru a lăsa fluxul imaginației să curgă într-o libertate stihială. Nu e o violență extravertită, orientată asupra celuilalt, ci una a resorturilor lăuntrice cele mai adânci, care tulbură ființa, angajând intimitatea în actul creației pure. Această violență, ca frenezie imaginativă și spasm emotiv, Georges Bataille o întrezărea la baza experiențelor întemeietoare, pe care le considera a fi erotismul și poezia. Fără această violență, se întreba filosoful, am putea atinge limita a tot ce e posibil?

Poetica Silviei Goteanschi pornește din acest impuls răscolitor și inocent al violenței, din „frumusețea mea violentă de care mi-e jenă”. Toate cărțile poetei par animate de-o impetuoșitate de meandre pentru care poezia este terenul unde se dau luptele simțurilor și se trăiesc victoriile imaginației, unde devine palpabilă o „fericire tăioasă”.

Antologia *Memoria hienei** (Chișinău, Editura „Știința”) impune, începând de la titlu, această poetică a imaginarului violenței, care irupe în energiile sale primare pline de candoare. Prima parte, *Attack*, e răzvrătirea de Evă care amenință să zguduie lumea din temelii, printr-o ofensivă a feminității și a senzualității descătuse estetic. „Să-ți spun cine sunt: sunt fluviul Amazon, ba nu, mai bine, Niagara/ (...) Și am să curg, am să sparg un baraj/ și-am să mă revărs toată peste Horseshoe.



Am să merg mai departe,/ cine știe, poate voi deveni Marilyn Monroe și mă va fotografia/ nud Tom Kelley. Am să-ți trimit pozele, cu toată dragostea./ Să-ți mai spun cine sunt? Sunt o pădure nebună, tot timpul în mintea ta”. Gustul pentru exces, tentațiile pentru ieșirea din albi sunt întreținute de un imaginar al contrariilor, al suprapunerilor de sens, al lumii văzute cu dioptrii duble, care apropie diformul de sublim, iubirea de ură, viața de moarte. Stările banale și amorfe, gesturile neutre sunt depășite mereu printr-un salt în imprevizibil și surprinzător. Viziunea artistică mizează pe efectul paradoxului: „Dragostea mea pentru tine/ generează un insuportabil sunet -/ un heavy metal într-o chilie,/ ori un cântec religios în tractor”. Aceste mișcări pe contrasens capătă în poezie dimensiunea spectacolului și spectaculosului, intens vizual și auditiv: „Toată lumea care te iubește/ și îți umblă pe creier,/ fredonează încetișor cântecul crimei”. Astfel se desprinde o calitate importantă a poeziei Silviei Goteanschi, *pregnanța* și *vitalitatea*, suflul ei proaspăt, adolescentin, încărcat de o energie dionisiacă.

Poezia provoacă deopotrivă admirație și mirare, prin faptul rarism (pentru că e doar în cazul poezilor veritabili), că imaginația poetei funcționează (parcă) fără proptelele realului și fără sprijinul legiferant al unei paradigme estetice. „Legitățile” poeziei Silviei Goteanschi țin de o inteligență artistică neconformă modelor, de un instinct poetic viu și puternic și de o modalitate de a simți poezia visceral și organic, ca pe propria ei stihie vitală. Poeta scrie ca și cum ar dansa cu ochii închiși, trăindu-și voluptos frenezia gesturilor, pulsurile ritmului, nebunia mișcărilor. „Dansul” ei în poezie e când lin și odihnitor, când agitat de contraste. Peste tot ne însoțește o poetică a geometriilor interioare, ghidată de capriciile inspirației și fanteziei. „Tot ce încă funcționează e jocul surprinderii” – iată miza hârjoanelor sale poetice. Poeta are conștiința harului ei deosebit, de aceea lumile închipuie de ea



se așază în pagină sigur (încă de la prima ei carte) și cu un soi de voluptate estetică orgolioasă și sfidătoare. Fantezia zboară cu încredere spre cele mai nebănuite ascunzișuri, asocierile sunt cu totul frapante, trecerile de la un flash de imagini la altul, de la o undă a emoției la alta sunt imprevizibile, configurând un spațiu liric elastic, versatil, dispus să ia orice formă de adevăr (din multe adevăruri), de viu înțeles sau halucinant absurd.

Așa se încheagă Bambunezia, o lume excentrică a totului posibil, în care, poeta cu „bagheta magică” a fanteziei, e capabilă de orice scamatorie. În orașul ciudat al poeziei, „Știi tu, orașul acela care e doar o fotografie/ în care mergem cu capul în jos și suntem împotriva noastră”, poeta-mag e atotputernică, acolo „Dumnezeu este fiul meu”. Pe nisipurile mișcătoare ale acestui spațiu insolit, personajul liric își trasează și verifică contururile propriei identități, raportându-se ludic și ironic la *celălalt*. În confesiunea cu Joanna, „prietena mea fără suflet și trup”, jocul de ping-pong al imaginilor configurează din crâmpoie de realitate spectacolul suprarealist al sinelui. „E doar frica, Joanna, o frică migratoare de la tine/ la mine. Hai să dormim, Joanna, mama și tata/ nu vor muri azi. Joanna, dragostea mea e lumea/ celor mai stranii miresme, nu huli. Nu huli, Joanna,/ nu huli credința mea în eter. Joanna, suntem// rodul unei iubiri socialiste, care a dat ine/ membrilor de partid. E doar o frică, Joanna, o frică banală pe care, mai târziu, vom miza. Ah,/ Joanna, știi tu cât de mare-i întunecimea ta?/ Încă puțin, și fața mea va prinde pui de lumină// și un roz sănătos. Joanna, atunci durere va crește/ ca merele pe copaci. Tu vei fi demult un atlas,/ iar ochii tăi, Joanna, chiar ei, îmi vor pune,/ pielea aceasta proastă, pe os. Și-n sfârșit, Joanna,/ în sfârșit, inima mea pitică și crudă, va iubi uriaș” (*Joanna se adaptează*).

În *Concert pentru pian și orchestră*, partea a doua a antologiei, cu o selecție de poezii din cărțile anterioare, spectacolul de mișcări și de sunete e și mai descătușat. Poeta se lasă pradă zbenguiei de imagini, plăcerii pure de a trăi *întâmplările* fanteziei. „Eu nu mă tem de nimeni”, un vers dintr-o poezie din prima ei carte, *Minunea care va veni*, indică regulile jocului autosuficient, care nu poate fi tulburat de spectrele brutale ale realității. Poeta e prestidigitatoarea cochetă, care propune dramaturgii insolite din imagini fulgurante, lansate ca un foc de artificii. Fantezia urmează logica lui „ca și cum”, constituind surprize vizuale, auditive, cromatice în lanț. Dacă în prima parte a cărții dimensiunea dramatică era predominant retorică și teatrală, în cea de-a doua parte aceasta capătă pe alocuri caracter ontologic. Fără tristeți exprimate, lipsită de orice timbru patetic, poezia anunță, totuși, pe lângă jocul pur al fanteziei, vibrațiile unui tumult interior: „iar eu, știi tu, eu sunt clovnul tău frumos de serviciu,/ eu sunt carnea în care îți înfigi steagul”. Poeta trece, alternativ, de la pactul fantezist-ingenuu cu viața, cu inspirația, cu poezia, la cel grav al vieții, al inspirației, al poeziei. În proiectul vieții, ideea de moarte se insinuează subtil, într-o presimțire viscerală legată de părinți: „Stau cu mama, demult n-am mai stat așa cu mama,/ să ne coacem, să ne dăm cu creme egiptene/ pe săni, pe genunchi,/ e o prelingere de lumină în ochii ei,/ ca o scurgere de soare într-un vas de cenușă”.

Lugubrul e transportat de vehiculele imaginației suprarealiste („Știi, tu, când apuci cu dinții mușchii mortului,/ fii mai duios, aș putea fi eu acolo”), referința la moarte, când e situată în scenarii existențiale, căpătând densitate semantică și un accent cu adevărat dramatic: „Tata era la vânătoare de rațe, ucidea de câțiva ani cu iscusință,/ spunea, cu ochii în sânge, rațele sunt proaste, dar au carnea zvultă,/ o urmărea pe mama cum strânge cu lingura deasupra/ cazanului/ grăsimea morții”.

Poezia din *Memoria hienei* este, pe rând, ironic-jucăușă cu accente dramatice, excesivă în fluxul imaginar și echilibrată în mijloace, minimalistă chiar. Poeta cu o percepție hulpavă a insolitului și o nebănuită prospețime a receptorilor transformă în poezie tot ce atinge. Lumea există pentru Silvia Goteanschi pentru a fi proiectată și articulată mereu *altfel*, în geometrii poetice fascinante, în care sensurile se compun și se recompun instantaneu și imprevizibil ca într-o învârtire caleidoscopică.

Printre efectele poeziei acestei prestidigitatoare sprintare cu o aproape juvenilă agilitate în mișcări, dincolo de surprizele imaginației capabile să ne țină în perplexitate continuă, nu mai puțin importante sunt și fulgurațiile de lamă ale unui abia perceptibil rău de înălțime. Undeva dedesubt uneori se ghicesc și abisurile destinului.

* Silvia Goteanschi, *Memoria hienei*, Editura „Știința”, Chișinău.

Andreea POP

Poetica preaplinului



*dumnelike** e un debut ale cărui efecte vin, aproape în întregime, din construcția scenariilor. Fără să facă din asta un scop în sine, neapărat, Marcel Vișa aderă cu entuziasm la o astfel de „inginerie” compozițională, pe care o pune în practică, în cele din urmă, aproape cu premeditare.

Aspectul studiat al poemelor vine și din repertoriul tematic generos în care se lansează poetul, înainte de a ajunge la acea poetică „internaută” de care vorbește Călin Vlasie pe coperta a IV-a (și care nu atinge, până la urmă, o poziție centrală în volum). Viziunile existențiale ale lui Marcel Vișa, alimentate de reflecții ontologice relaxate, fără prea multă secreție gravă, și de vagi puseuri morale și dileme existențiale, acoperă o gamă largă de preocupări, de la derapaje onirice sumare, la modulații senzuale de criză & accese malițioase post-breakup, la proiecțiile diverse ale unui imaginar macabru și irizări biografice și, în fine, la răbufniri ale religiozității ca zeflema și, de aici pornind, la revoltă anti-consumeristă.

Toate aceste „filme” pe care Marcel Vișa le „livrează” cu expansiune și cu o retorică orgolioasă sunt derulate din perspectiva cadrelor de interior, pe care acesta le suprapune pe fundalul mai general al orașului (un spațiu fizic & mental care se vrea „contaminat”, fără perspective). Atâta doar că această poezie a „imperiului tropical de faianță și betoane” nu declanșează efuziuni intimiste prea notabile, ci mai degrabă le înlocuiește cu desenul observației exterioare făcut cu un manierism al reflexiei ce admite vagi reminiscențe simbolistice. Ceea ce nu înseamnă că toată această boemie (cam jucată pe alocuri, e drept) tratată sub forma unei ecuații clasice de tipul viață-moarte-scris-lehamite de a trăi (& câteva tipuri) nu sfârșește, din când în când, în notație a captivității, pe care poetul și-o deconspiră în cheie... romantică: „sunt zile întregi de când n-am ieșit/ stau treaz nopțile schimbând canalele tv/ fumez și privesc

luna verde care crește peste blocul vecin ca o/ ciupercă fantastică/ zâmbetul ei radioactiv mă contaminatează cu teama că voi/ rămâne (permanent) exilat după zăbrelele celulei// [...] sunt zile întregi de când stau întins pe un perete și desenez/ aripi în dreptul ferestrei/ păsări negre se lasă atrase-n capcană se lovesc de ziduri/ rămân captive în tencuială/ le hrănesc cu boabe crescute din lanul de neliniște care mă bântuie”, *chemopoezie*. A se citi aici doar un caz particular, privit în ansamblu, însă, pentru că după ce își epuizează viziunile interogativ-bântuite de mai sus, poemele lui Marcel Vișa iau calea, undeva în a doua jumătate a volumului, expunerii sarcastice și își redirecționează polemica în virtual și melodramă tehnologică.

E o abordare persiflantă pe care o valorificaseră anterior și poemele de cuplu („trag jaluzelele orașului my cherry/ îmi beau paharul cu absint/ turnat pe trupul tău/ ascult pink floyd/ și caut telecomanda// [...] universul nostru-i o pungă de bake rolls/ nedesfăcută/ ne hrănim unul cu celălalt/ până când moartea ne va flămânzi”, *universul nostru-i o pungă de bake rolls*), dar care are acum o priză ceva mai aderentă, așa cum se întâmplă în anti-„pastorală” digitală din *ku vaKa*; chiar dacă îi mai scapă, pe ici, pe colo, câte o confesiune de familie sau câte o reflecție despre singurătate & moarte, poetul aderă de-acum, cu interes, la o „politică” personală tehnicizată: „doamne strivește-mă sub bocancul tău militar/ mitraliază-mi curajul de a nu mă înrola în războaiele tale/ am gustat iadul și am devenit dependent/ în paradis cresc ciuperci non-nucleare între degetele ce tastează/ fără sens pe un monitor de un albastru imens rugăciuni// dumnezeu acest pixel mort/ dumnezeu această dezamăgire colosală// [...] câtă distanță de la eu la tu/ ce distanță colosală de la Tu la noi/ pixeli/ pixeli morți pe acest ecran HD numit viață/ dumnezeii”, *pixel mort*. Aproape ca un manifest, poemul acesta traduce cu multă ironie farsa febrilă prin care Marcel Vișa își trece exaltările revoltate. E, oricum, o retorică pe care o dezvoltă cu mare entuziasm și cu o predispoziție experimentală cu o densitate de tip „HD”.

Energia aceasta a vociferării nu se soldează și fără câteva „accidente” în planul construcției discursului. Exercițiul constant al debușeului verbal merge până la a desfășura jocuri de cuvinte și alăturări pe alocuri forțate („rămân apatic în fotoliu sau sting cu podul palmei lumânările/ parfumate/ par fumate tipele care îți urmează și pe care nu le iubesc”, *detest lumina și soarele* vs. „de explicațiile lor n-are nevoie nimeni/ ei nu CONTează/ conturile lor fiind goale”, *poetii nu poartă verighetă*), clișee ale imaginarului etc. E o tendință excesivă pe care, din loc în loc, poetul și-o „amendează” chiar el cu luciditate, așa cum se întâmplă în *Buddha Zewa*, unde puseul cerebral circumscrie și o relație critică cu exteriorul: „pot să aberez la nesfârșit/ tu ia-mi poemele în considerare ca fiind rugăciuni la pereți”. Aș zice însă că, per ansamblu, personalitatea poemelor din *dumnelike* nu e una cu prea multe auto-reglaje, căci e, mai peste tot, „guvernată” de o agresivitate imaginară barocă.

* Marcel Vișa, *dumnelike*, Editura Cartea Românească, București, 2017

Ovidiu Komlod
noapte-lumină



exercițiile de irealitate din poemul cu care demarează debutul lui Ovidiu Komlod din volumul *noapte-lumină* (Casa de Editură Max Blecher, 2017) anticipează o bună parte din punctele de vibrație ale acestui discurs. Subtile și cu o vocație clinică a autoscopiei, poemele de aici excelează în exerciții de survolare identitară, pe care le desfășoară aproape științific, prin acumularea detaliului neurastenic.

Psihoza lui Ovidiu Komlod amestecă stări imperceptibile și ecuații introspectice într-o poezie ale cărei premise principale sunt acelea ale unei poetici a preaplinului și a nervilor întinși. Exacerbarea cu care trasează limitele din jur trimite spre o psihologie a epuizării & refuzului care își decantează sensul sub forma unor bruiaje pe alocuri cu tentă autistă, așa cum se vede și în *timp liber*: „pe undeva niște bățai în ventricul/ din țeava chiuveței picăturile chinezești/ frigidul accelerând brusc/ îi vine și lui un pic să se arunce pe fereastră/ pungile vor începe să tremure/ tavanul podeaua cuveta pentru legume/ și pocniturile mobilei ca niște crăpături înăuntru/ haine şușotesc în dulap cât de aspră i-e ăstuiă pielea// mă pot concentra până la filamentele țipătului/ nimic altceva nu se aude la mine”. „Colecția” de angoase (iar Ovidiu Komlod se poate „lăuda” cu una consistentă) se citește în decupaje exterioare, rar confesate propriu-zis, căci mai degrabă „dezamorsate” printr-o dinamică implozivă. Strategiile acestea de supraviețuire pe care le „prescriu” poemele din *noapte-lumină* indică, odată, „muncile” zilnice & inutilitatea din jur („e liniștea asta gălbuie stupidă/ stau în ea ca într-o cameră de/ așteptare. ca într-o vilă de lux”, *mă trezesc. un poem*), iar pe de altă parte, un fond hipersensibil, ai cărui stimuli reacționează la golul existențial prin prelucrarea metaforei disfuncționale.

De regulă, o prelucrează poemele biografice (*lumină, căldură și pace, măcelarul sau în numele tatălui. fiului. sfântului vid* sunt doar câteva „mostre” dintr-un „palmares” negativ), dar ea poate fi depistată și în secvențe senzuale, în care contorsiunea sentimentală prinde contur într-o atmosferă rarefiată: „învelit în perdele cearșafuri în aburii dimineții/ secret rouă prin toți porii/ ajunge să mă gândesc o secundă la tine/ și tot trupul începe să-mi tremure/ de parc-am băut o cafea tare/ și n-aș mai dormi toată viața// mătase perdele cearșafuri în aburii dimineții/ mă scufund în senzația că respir apă/ și sorb acest aer întins între noi/ cu fiecare înghițitură te simt și mai departe/ mătase de neatins în aburii dimineții// nu-mi trebuie decât o secundă/ să-mi învești inima-n palme/ s-o simt în sfârșit roșie/ stilizată”, *mă trezesc îmi spun*. E aici și o doză bună de sondare a corporalității, pe care Ovidiu Komlod o practică aproape cu o ardență a reprezentării vizibil în contradicție cu schițele delicate prin care își înregistrează de obicei „cutremurele” intime.

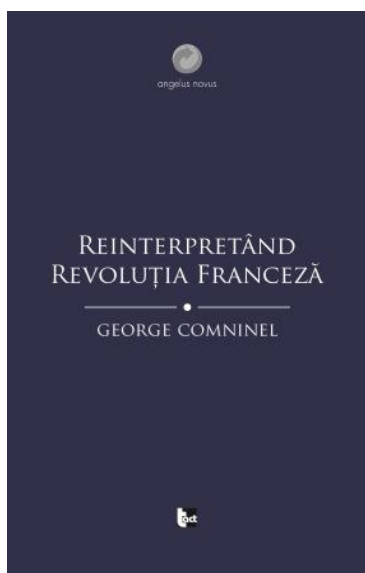
Dacă subtilitatea & rafinamentul derapajului personal sunt „specialitatea” poemelor din *noapte-lumină*, nu înseamnă că, din loc în loc, versurile nu prind și inflexiuni ceva mai apăsate, însă. În *cântec de reazăm*, care surprinde aproape sub forma unei arte poetice toată agonia existențială a versurilor – e și unul dintre poemele cu cea mai mare încărcătură –, revolta interioară se consumă direct și cu incandescență, într-o desfășurare de mare forță și viziune, care atinge cam toate nevroziile acestei poezii: „părul îmi curge din carne/ cum carnea dintr-o mașină roșie de tocat/ împing cu toată puterea scursă pe nări/ împing înșurubându-mi plămânii tot mai/ aproape. împing. înot în carcasa fierbinte/ până când literele devin dense și vii/ mai încăpătoare decât un urlet” vs. „aștept acalmia de după depresie/ când următoarea depresie se ridică din carne și sfârâie/ lent” vs. „revelația schizo că nu mă pot semna cu numele moștenit/ exercițiu de obiectivare –// Comlodul în care nu m-am scaldat/ cordonul omfalocal/ virgin” vs. „să nu fii patetic/ să nu pui cuvântul/ în poezie/ să-ți smulgi degetele când îți vine să-l folosești/ să nu faci din singurătate religia curvei de vieți/ nu pune cuvinte în poezie”. Tensiunea identitară și cea biografică, implicit, descriu aici o schemă a disperării egalată ca desăvârșire doar de luciditatea și incisivitatea decupajului fragmentelor.

Cu un substrat livresc difuz (referința la Ioan S. Pop din *mă trezesc. lasă-mă singur*, finalul á la Kundera, câteva reflecții despre poem etc.), o economie a limbajului care discerne o tăietură echilibrată a versurilor și cu o presiune internă ce reverberează în mici incizii auto-flagelante, poemele din *noapte-lumină* ale lui Ovidiu Komlod au aerul unor suplicii autentice.

* Ovidiu Komlod, *noapte-lumină*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2017

Dana DOMSODI

Cearta interpretărilor. Un exercițiu de materialism istoric



Apariția cărții *Reinterpretând revoluția franceză*, de George Comninel, la editura Tact, îmbogățește spațiul cultural românesc cu încă un argument în favoarea școlii marxismului politic și a metodei materialismului istoric. În vremuri de aprig reacționarism politic puține lucruri pot consola mai bine pesimismul întemeiat al rațiunii decât revizitarea disputelor din jurul Revoluției franceze, care cel puțin formal a reprezentat victoria unui tip de universalism politic asupra unei logici a privilegiilor și despotismului. Temeinic și destul de riguros academic, cartea așează argument peste argument până la nucleul unei reinterpretări a Revoluției ce ar putea fi sintetizat astfel: statul se afla în centrul Revoluției Franceze, o confruntare violentă între clase dominante, ce nu a fost condusă de capitaliști, nedând naștere vreunei societăți capitaliste. Deși o reinterpretare a Revoluției franceze ce face în această teză premiză rămâne încă să fie scrisă, bateria de concepte, teorii, analize istorice și metodologii – și armonia cu care conlucrează reprezintă tot atâtea motive pentru a recunoaște, încă o dată, în școala istorică Wood-Brenner locul în care adevărul, analiza istorică și istoria au cele mai mari șanse să se găsească pe aceeași lungime de undă.

Comninel își face loc în dezbatere semnalând o discrepanță între teoria și istoria Revoluției franceze. Și, am adăuga noi, între ideologia care subîntinde noul consens internațional și adevărul material al raporturilor de clasă și al clasei înseși. De persistența acestei

discrepanțe suferă atât interpretarea clasică socială a revoluției, cât și cea revizionistă, dar și majoritatea încercărilor marxiste de a răspunde revizionismului. Sursa acestei discrepanțe este atribuită de Comninel lui Marx însuși, care ar fi într-adevăr responsabil „de însușire necritică a istoriei materialist burgheze” (p. 5), asta deși „teoria revoluției burgheze nu provine de la Marx și, de fapt, nici nu se potrivește cu gândirea lui socială autentică” (ibid.). Două greșeli îi atribuie Comninel lui Marx cel tânăr: însușirea necritică a teoriei istorice liberale a treptelor și conceptul de revoluție burgheză – expresie a ideologiei burghezo-liberale. Odată acceptate treptele, instituirea capitalismului prin intermediul revoluției devine la fel de plauzibilă, prin ușa din față intrând și ideologia unei clase burgheze care singură ar fi trecut istoria franceză peste pragul feudal. Apoi, deși liberalismul recunoaște existența a ceva de felul clasei, „reprezentarea liberală despre clasă care a dat naștere teoriei revoluției burgheze și concepția materialist istorică despre societatea burgheză de clasă nu pot fi reconciliate” (p. 200). Diferența nu e minoră, întrucât puși în fața contradicției sociale și echipați cu un concept liberal asupra clasei, contradicția însăși devine doar o formă a tranziției către armonie. O versiune aseptică asupra clasei, adică curățată de antagonismul ireductibil care-i și este specific, debușează tocmai în mistificare a socialului.

Pentru Comninel, interpretarea clasică înțelege revoluția franceză ca pas necesar executat de burghezie în vederea trecerii societății franceze la capitalism, adică tocmai actul care desăvârșește tranziția către capitalism a economiei franceze la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Problema este că aceeași idee, dar citită ca denunț, reprezintă și poziția marxistă clasică care a produs interpretarea socială, pentru multe vreme acceptată ca adevărată de ambele maluri ale academiei. În această paradigmă, nici revizionismul care transformă revoluția franceză într-o reformă executată de o elită liberală eterogenă în vederea unei reorganizări sociale mai moderne nu merge mai departe, sfârșind prin a reitera, chiar dacă sub o altă formă, mitologia necesității istorice a capitalismului. Ironic, perspectiva marxistă asupra revoluției franceze s-a găsit, chiar dacă împotriva voinței sale, în acord și cu această eroare. Acest acord, laolaltă cu condițiile sale de apariție fac obiectul acestei cărți. Printre altele.

Pentru a naviga cartea, patru teze ar putea servi drept puncte cardinale. Prima, că Revoluția franceză a fost rezultatul direct al conflictelor și contradicțiilor produse de raporturile de exploatare din Vechiul Regim, fără a fi însă vorba doar despre acele relații asociate paradigmei Revoluției burgheze. A doua teză, intim legată de prima, ar fi aceea că pentru a găsi o structură adecvată cunoașterii istorice trebuie să pornim de la (istoria societății de) clasă. Apoi, revoluția de la 1789

a reprezentat într-adevăr articularea unei mișcări de restructurare a societății franceze și a raporturilor de clasă din interiorul său, fără a fi însă cu un drum și o Revoluție capitalistă. Comminel mătură astfel c-un drum atât teza liberală a unei burghezii capitaliste, cât și teza structuralist-marxistă a revoluției franceze ca tranziție spre capitalism și a unei contradicții între modul material de producție capitalist și suprastructura feudală. În fine, Nordul cărții este chiar metodologia materialist istorică ce pornește de la relații de clasă și forme de proprietate, așezate corect în contextul specificității modului de producție ce le-a dat naștere. Adică, înțelese în contextul unor relații de muncă, și de extragere și apropiere a surplusului încă necapitaliste, deoarece încă prea tributare unei logici etatiste, extra-economice, în care sistemul rentelor funciar-patrimoniale asigura reproducerea ierarhiei sociale a Vechiului Regim.

Din perspectivă academică și academistă, parcursul interpretării sociale a revoluției către stânga ortodoxă e trasat în carte prin prezentarea critică a pozițiilor deținătorilor catedrei de istorie a Revoluției franceze de la Sorbona. De pildă, Alphonse Aulard cel care de pe-o poziție mai degrabă centristă a citit revoluția ca produs al unei burghezii progresiste. Apoi, deja la stânga sa, succesorul său, Albert Mathiez ce vedea în Revoluție lupta de clasă împotriva claselor rentier-parazitare, fiice ale Vechiului Regim, nemaifiind vorba doar de simplă luptă politică pentru democrație republicană, ci despre ciocniri între interese economico-politice antagoniste. Varianta clasică și cea mai răspândită a perspective sociale îi aparține totuși lui Georges Lefebvre care formulează interpretarea socialistă canonică în temenii a patru mișcări revoluționare concomitente: cea a aristocrației, a burgheziei, a sanculoților și a țăranimii. Dincolo de argumentul crizei Vechiului Regim, al singularității Revoluției sociale și al introducerii țăranimii ca actor semnificativ în desfășurarea Revoluției, teza centrală rămâne aceea că Revoluția franceză a reprezentat actul de revoltă al clasei burgheze împotriva paraliziei social-politice aristocratice.

Împotriva acestei tradiții clasice de interpretare socială a Revoluției, pe post de lance a contraofensivei revizioniste, apare contestația Alfred Cobban că nicio burghezie capitalistă nu a răsturnat vreo aristocrație feudală. Deși se întâmplă să aibă dreptate asupra acestui aspect, revizionismul se atașează de o ipoteză la fel de falsă, și anume că, în fond, Revoluția nu a fost decât o mișcare de înnoire națională (postură clasică de liberalism conservator) orientată împotriva Vechiului Regim, în care protagoniști au fost atât nobilimea luminată, cât și păturile urbane burgheze. În contextul acestui contra-atac teoretic, nu numai că păturile inferioare nu au jucat un rol semnificativ,

dar la fel de neneșară a fost și perioada Terorii iacobine, căreia deja nici nu i se mai putea găsi vreo explicație, alta decât aceea a unui psihologism vulgar ce atribuia maselor sărace o formă de resentiment violent constitutiv. Pentru revizionismul mistificator liberal-conservator, Revoluția rămânea astfel practic fără obiect, tocmai fiindcă înlocuind dimensiunea revoluționară a mișcării burgheze cu simpla mișcare liberală elitistă de reformare, se pierdea și forța explicativă, chiar dacă parțială, a conflictului dintre burghezie și aristocrație, și bătălia asupra controlului statului, reale dincolo de orice dispută în legătură cu tranziția spre capitalism.

Pentru liberali, burghezia e doar punctul de sosire firesc al unei construcții ideologico-teoretice ce gândește progresul în logica capitalismului, naturalizând și anistorizând atât specificitatea istorică a modului de producție capitalist, cât și ocultând relațiile de exploatare și proprietate în spatele unei versiuni teleologice asupra istoriei ce nu poate ajunge decât cu necesitate la capital. Tezismul părinților fondatori ai economiei politice clasice conform cărora capitalul și propensiunea către comerț reprezintă cheile anatomiei maimuței umane se regăsesc astfel încorporate în interpretarea revizionistă a revoluției franceze. Modelul social pentru care realitatea exploatarei muncii și conflictul dintre proprietari și cei fără proprietate sunt înțelese ca simple neajunsuri ale mecanismului diviziunii sociale muncii completează cadrul ideologic al progresismului liberal.

Tocmai pornind de la clasă și condițiile material-istorice de desfășurare a conflictului dintre clase, Comminel brodează una dintre cele mai provocatoare teze ale cărții, aceea că „revoluția poate



Lia Lupu, Ichthys

fi interpretată ca produs al relațiilor de exploatare din societatea de clasă *fără* a fi o revoluție burgheză capitalistă de clasă“ (p. 236). Ipoteza e originală, tocmai fiindcă analizele Revoluției și dintre stânga și dinspre dreapta au pornit de la o ideologie liberală a claselor date, fără o cercetare atentă a relațiilor dintre ele și fără asigurarea că modul de producție ante și post revoluționar ar fi fost într-adevăr capitalist sau în tranziție. Din perspectiva materialismului istoric, istoria este desfășurare a luptelor de clasă, a exploatarei unor clase de către altele în contextul unor moduri de producție specific determinate. Structura exploatarei exprimă structura de clasă, care-și creează și impune și jurisprudența adecvată unei forme de proprietate prietenoase unui anume mecanism de extragere și apropiere a surplusului. Proprietatea, acest „principiu organic al economiei capitaliste“ (p. 173) devine astfel o formă a necesității istorice, expresie și principiu al antitezei dintre posedanți și neposedanți, consecință directă a unui regim specific de exploatare a muncii și de extragere a surplusului. Această schemă abstractă a materialismului istoric, dublată de analiza istorică a determinațiilor empirice relevante reprezintă obiectul și cadrul istoricului Comninel.

Acceptând teza că istoria e istoria luptelor de clasă, adică despachetare a unei dialectici violente a forțelor, relațiilor și modurilor de producție, atunci și cheștiunea Revoluției franceze se înscrie într-un set determinat de contradicții sociale, flancate de o suprastructură juridică menită să fixeze o formă a proprietății private. Cheștiunea inegalității sociale și raportul antagonist dintre stări și ranguri supradetermină istoric contextul revoluționar ridicând câteva probleme de ordin strategic și conceptual. Strategic, interesele claselor distincției sociale erau armonizabile doar până la un punct, însă suficient cât să nu putem trasa o linie exactă de demarcație între ceva de felul unei burghezii și a unei aristocrații în antiteză totală, necesar împinse către alianțe fie cu poporul, fie cu status-quo-ul. Apoi, conceptual, acest tip de distinctivitate a claselor dominante nu era întocmai consecința unui efort antreprenorial capitalist, cât mai degrabă efectul fie al unui mecanism de exploatare rentiero-monarhist, fie al gestionării statului din poziția ocupării de funcții, distincții sau sinecuri publice. Așadar, teza revoluției ca tranziție spre capitalism nu se susține tocmai prin imposibilitatea stabilirii existenței condițiilor capitalismului sau a unei mișcări sociale îndreptate exclusiv în acea direcție. Suficiente argumente cât să putem da dreptate tezei comnineliene că în centrul Revoluției franceze s-a aflat mai degrabă statul decât transformarea radicală a modului de producție.

Cheștiunea Revoluției Franceze apare nu doar ca simplu obiect dispută academicistă, ci ca prilej de discuție despre ceea ce implică atât cunoașterea

de tip istoric, cât și caracterul ideologic al acestui tip de cunoaștere, de pe ambele părți ale baricadei instituționale, asta pe de-o parte. Apoi, de cealaltă parte, disputa în jurul conceptualizării Revoluției franceze ca Revoluție burgheză, subîntinde o dezbatere mai amplă asupra originii capitalismului și a determinării sale istorice, iar asta nu e nici mai mult, nici mai puțin decât miza școlii istorice Brenner-Wood. A accepta teoria revoluției burgheze sau, în cheie revizionistă, revoluția ca proces de înnoire națională realizat de o elită liberală reformatoare înseamnă fie a abdica pe frontul unei false origini a modului de apariție a capitalismului, fie a-l naturaliza. Odată ce am apucat-o pe a doua cale, pasul către teleologismul istoriei ca progres al claselor de mijloc e ca și făcut. Mistificarea istoriei ca și mișcare progresivă reformistă către cel mai bun mod de producție posibil, capitalismul, cu câteva momente violente de reformă socială ce ar bifa doar dorința de realizare a apetenței naturale pentru comerț, reprezintă doar o firească implicație a teleologismului liberal. Apucând-o în schimb pe prima cale, cea a ipotezei Revoluției Burgheze sfârșim prin a baga în casa stângii doar un alt oaspete nepoftit și cu adevărul istoric de partea sa, anume că, de fapt, nicio burghezie capitalistă nu a răsturnat vreo aristocrație feudală pentru a instaura capitalismul francez. Nici interpretarea socială nu ne duce mai departe, tocmai fiindcă acesta nu explică nici protagonismul clasei burgheze, nici necesitatea intrinsecă a replierii sale către stânga populară din timpul revoluției, nici iacobinismul. Reușește însă, în schimb, să măture sub preș cheștiunea reală a tranziției de la tribuna catedrei de istorie. Comninel surprinde modul în care interpretarea socială, revizionismul și primul val Marxisto-structuralist eșuează în a rezolva ecuația revoluției, pe deasupra oferind și câteva argumente în favoarea celei mai bune metodologii echipată pentru a face asta, lăsând însă deschisă și nerezolvată cheștiunea originii capitalismului în Franța.

Se prea poate ca marxismul politic să continue astăzi să fie viu tocmai fiindcă problema originii capitalismului rămâne încă a fi epuizată, dar asta nu lezează cu nimic forța acestei școli ce a reușit performanța trezirii Marxismului postbelic din somnul abstractizării în care teoreticieni speculativi au culcat-o. A măsura istoria reală cu tezele marxismului și a găsi acolo corpul viu al ideilor vehiculate a revitalizat teoria critică, realiniind și cunoașterea cu analiza istorică. Cartea lui Comninel confirmă avantajele acestei specii intelectuale, revelându-i deopotrivă și limitele. *Reinterpretare plăcută.*

*George Comninel, *Reinterpretând revoluția franceză. Marxismul și contestarea revizionistă*, traducere de Ioana Miruna Voiculescu, Tact, Cluj-Napoca, 2017.

Dan UNGUREANU



Fifty shades of green, sau două secole în Arabia

Mierea și multe sale utilizări

Mai demult, se păstrau în miere nu doar nuci, ci și capetele executaților. Se ia un supus nesupus, capul decapitat se pune în miere, și se plimbă prin orașe, pentru a arăta supușilor că sultanul face dreptate și nesupușilor - proprietățile dezinfectante ale mierii.

În aprilie 1802, 12 mii de călăreți conduși de Saud bin Abdul-Aziz, al doilea conducător saudit, au atacat orașul sfânt Kerbala, din Irak. și au jefuit mormântul lui Husein, nepotul lui Mohamed, mormânt peste care o mie de ani de pietate îngrămădiseră aur, argint și pietre prețioase. Rousseau spune că saudiții au încărcat prada pe două sute de cămile.

În 1806, saudiții cuceresc și Hejazul, zona orașelor sfinte Mecca și Medina, și distrug cimitirul Al-Baqi: străvechi deja în 625 AD, în cimitir erau îngropați părinții lui Muhammad, fiul său, unchiul său, nepotul său Hasan. Saudiții, acest trib inutil, rad tot cimitirul, cu morminte milenare cu tot.

Relativ enervați de nesupunere - locuitorii unei provincii deșertice îndepărtate jefuiseră un loc la fel de îndepărtat - și relativ neputincioși - otomanii trimit trupe egiptene în 1818, care îi înving pe saudiți, îl aduc pe Abdullah, fiul lui Saud, la Istanbul, și îi taie capul, pe care îl pun în miere și îl plimbă prin diverse orașe, inventând metoda pedagogică pe care americanii o vor numi mai târziu "show and tell".

Acesta este începutul statului saudit, al inutilului stat saudit, pe care doar stăpânirea unor sonde de petrol nenumărate îl deosebește de ISIS. Distrugerea mormântului lui Ali și a cimitirului Al-Baqi sunt doar primele dintr-o serie lungă de demolări ale unor monumente milenare. Saudiții au dinamitat, călcat cu buldozerul și demolat de zeci de ori mai multe monumente musulmane decât orice cruciadă.

Așa începe așa-zisa reformă wahabbită a islamului: cu un jaf imens justificat printr-un fundamentalism *ad hoc*. Și, desigur, cu distrugerea mormintelor: ura nomazilor față de semnele civilizației sedentare, ura analfabeților față de cultură. Talibanii au dinamitat statuile seculare ale lui Buddha din Bamiyan, în indignarea întregii lumi. Musulmanii nu s-au indignat deloc de distrugerea propriilor lor monumente.

În Arabia Saudită, arheologia se face cu dinamită, iar istoria se șterge cu buldozerul.

Acesta e și motivul dușmăniei seculare dintre Iran și Arabia Saudită. Acesta e și motivul alianței dintre Donald Trump și saudiți contra Iranului și Omanului: există o solidaritate viscerală între infractori, există o prietenie implicită între hiene.

Jean Baptiste Louis Jacques Rousseau, martor ocular al jefuirii orașului Kerbala, a scris o carte cu un titlu lung, *Description du pachalik de Bagdad: suivie d'une notice historique sur les Wahabis, et de quelques autres pièces relatives à l'histoire et à la littérature de l'Orient*. Descrierea pašalicului Bagdadului, urmată de o notiță istorică despre Wahabi. Cartea a apărut în 1809. Termenul "notiță" nu trebuie să ne încurce. Jumătate din carte e dedicată subiectului.

Nici numele nu trebuie să ne încurce: doi frați Rousseau, ceasornicari din Geneva, ajunseseră unul ceasornicar al sultanului otoman (tatăl lui Rousseau iluministul); celălalt, ceasornicarul șahului persan (bunicul lui Jean-Baptiste-Louis-Jacques de mai sus).

Nucleul islamului a fost, totdeauna, paradoxal, o zonă deșertică. Invaziile și atacurile vin întotdeauna dinspre zonele deșertice spre zonele cu densitate mare a populației. E costisitor, pentru orice armată, să urmărească alte trupe în deșert. Islamul a apărut ca raiduri ale unor triburi conduse de Muhammad asupra caravanelor de negustori și a unor orașe bogate. La patru sute de ani după raziile lui Muhammad încep raziile Qarmațienilor, sectă războinică instalată în estul Arabiei. Qarmațienii jefuiesc timp de un secol, tot secolul zece. Șapte secole după qarmațieni încep raziile și jafurile saudiților.

Rousseau observă că saudiții erau, la vremea aceea, frugali: mâncau, spune el, „pâine, mai mult de orz, curmale, lăcuste și pește; rar orez și carne de oaie”. Casele lor, de vâlătuci și paie, au înăuntru doar rogojini și vase de lemn sau de lut. Când pleacă în razii, iau două burdufuri, unul de făină și unul cu apă, și amestecă apa cu făină și mănâncă amestecul așa cum e. Când le e prea sete, beau urina cămilelor. „Străinii nu îi pot ataca, fiindcă, pentru a pătrunde la ei, trebuie să străbată câmpii aride și sălbatiche, munți hidoși și văi arse de soare, unde ar putea pieri de foame, sete și arșiță. Locuințele lor fiind în mare parte biete colibe sau corturi, le părăsesc dușmanilor mai numeroși și se adăpostesc pe înălțimi inaccesibile.” (p. 151) Prima expediție otomană contra saudiților eșuează; cu o parte din aurul jefuit la Kerbala, mituiesc generalul trimis pe urma lor, care se retrage cu lașitate. Oricum, Rousseau își dă, primul, seama de potențialul lor, și scrie profetic (p. 41): „e sigur că oameni atât de fanatici, și atât

de doritori de cuceriri, obișnuiți să rabde orice lipsuri, au ca țel mari proiecte de invazii și cu timpul.../ vor supune Arabia întreagă și Mesopotamia”.

Datele despre wahabbiți, în epocă, sunt mai numeroase decât ne-am așteptat. George, viscount Valentia, în cartea cu titlul birocratic *Voyages and travels to India, Ceylon, the Red Sea, Abyssinia, and Egypt, in the years 1802, 1803, 1804, 1805, and 1806*, pomeneste și el de wahabbiți. E tot din 1809. Autorul a călătorit în Hedjaz, și amintește doar de jefuirea orașului Mecca și prădarea mormântului lui Muhammad, și, pe alocuri, de raziile intermitente ale wahabbiților.

Rousseau îi numește Séhoud, Valentia, Suud, iar sir Lewis Pelly, Saood. Ultimul, militarul Lewis Pelly scrie în 1866 *Report on a Journey to the Wahabee capital of Riyadh in Central Arabia, 1865*, care cuprinde o istorie relativ fluentă a saudiților de până atunci.

Solidaritatea hienelor

În 1890, după alte conflicte, tribul Rashid îi învinge pe saudiți și îi alungă. Ultimii saudiți se refugiază în Bahrain, apoi Kuwait și în Qatar. În 1901, saudiții recuceresc orașul Riyadh, iar bătăliile dintre saudiți și tribul Rashid continuă până în 1907. La sfârșitul războiului mondial, în 1918, saudiții sunt, nominal, dușmani ai otomanilor proaspăt învinși. Imperiul britanic îi recunoaște drept conducători legitimi ai Arabiei interioare, a Nejdului. Britanicii au negocieri și cu șeriful Hejazului, descendent al profetului, dar ulterior le permit tacit saudiților să ocupe Hejazul.

E semnificativ faptul că domnia tribului Saud în Arabia e recentă, târzie, făcută în etape și petice, și extinsă prin războaie. Populația de pe coasta de est, šiită, e menținută sub ocupație militară permanentă; o altă parte, tribul Otaibi, s-au aflat în conflict cu saudiții până recent. Doar îmbogățirea generală datorată petrolului, după 1974, a tasat conflictele interne și externe. Saudiții, practic, și-au mituit dușmanii. Dar conflictele vechi nu au dispărut niciodată.

Kuwait, Bahrain și Emiratele Arabe Unite nu sunt propriu-zis state. Ele apar din negocierile marinei britanice cu diverși șeici și emiri de pe coasta arabă a Golfului Persic, care trăiau din piraterie. Șeicii și emirii lor sunt doar pirați la pensie. Tâlharii saudiți din deșert care atacau convoaiele de pelerini spre Mecca se înțelegeau bine cu pirații care atacau corăbiile cu marfă din Golful Persic.

Afghanistan și Iraq

Intervențiile armate ale SUA în Afghanistan și Iraq au aceleași consecințe: distrug echilibre complicate, fragile și creează crize durabile.

SUA a înarmat mujahedinii contra guvernelor socialiste susținute de sovietici în Afghanistan. Tot ceea ce au reușit mujahedinii, după luarea puterii, a fost să dea naștere unui devastator război civil, care a creat un gol de putere, umplut catastrofic de talibani.

După răsturnarea lui Saddam Hussein în Iraq, americanii au creat un gol de putere și aici. Șiiții irakieni s-au aliat cu Iranul šiit, extinzându-i influența regională.

Sunniții, după o perioadă de opresiune, s-au aliat cu insurecția islamistă din Siria și au extins statul ISIS și în Iraq. 16 ani după începerea războiului din Afghanistan, situația e la fel de instabilă. Sovieticii s-au retras după zece ani de eșecuri militare; pentru americani nu există o soluție. La fel, în Iraq, 15 ani după invazia americană, situația e la fel de volatilă.

Pericolul terorismului e mult mai mare ca înainte. După căutări îndelungi și dificile, trupele speciale americane îlucid pe Osama ben Laden, în mai 2011. În iunie 2014, ISIS, organizație teroristă, se declară stat și ocupă o zonă imensă din Siria și Iraq. E prima oară când o organizație teroristă se transformă în stat și rezistă ani întregi.

Războiul cu ISIS i-a prăbușit pe irakienii sunniți, care nu mai au, în 2018, nici o putere politică, i-a separat definitiv pe kurzii irakieni de irakienii sunniți. Kurzii sirieni și cei irakieni și-au unit forțele, ceea ce a provocat riposta armată a Turciei. Statele Unite, aliate și ale Turciei, și ale kurzilor, au devenit un simplu spectator neputincios într-o situație pe care au declanșat-o și asupra căreia nu mai au nici un control.

Iranul

Geopolitic, ostilitatea președintelui american Donald Trump față de Iran și apropierea față de Arabia Saudită e inexplicabilă. Iranul are alegeri și alternanță politică, femeile au relativ mai multe drepturi ca în Arabia Saudită, străinii ne-musulmani pot vizita Iranul. La fel, Trump i-a susținut pe saudiți împotriva Qatarului. Qatarul e un stat mic, peninsula-apendice, și detestat de saudiți pentru postul de televiziune Al-Jazeera, unul dintre foarte puținele posturi de televiziune libere din lumea arabă. Și cu atât mai periculos pentru saudiți.

Zoologic, însă, apropierea dintre Trump și saudiți e explicabilă. Hienelor le plac instinctiv hienele. Agresorilor le plac visceral agresorii.

William Gifford Palgrave, în *Narrative of a Year's Journey Through Central and Eastern Arabia* (1862-1863) a vizitat Qatarul: Bedaa, spune el (p. 231) „e capitala mizerabilă a unei provincii mizerabile. Katarul înseamnă nesfârșite dealuri sterpe, mohorâte și arse de soare, cu foarte rari copaci. Un mal noroios se întinde în nisipuri mișcătoare. Pe acest fundal melancolic, apar ici și colo pâlcuri de bordeie și colibe din frunze de palmier, strâmte, urâte și scunde. Pe cât de săracă și goală e țara pe coastă, în interior trebuie să fie și mai săracă și mai goală. Locuitorii ei jefuiesc aici ceea ce nu au acasă. Fiindcă satele Katarului sunt toate încunjurate cu zid, iar câmpiile au turnuri, și ici și colo o fortăreață”. Localnicii pescuiesc, de mii de ani, perle. „Mohamed ibn-Thani”, șeful Katarului, spune Palgrave, „era un bătrân isteț, renumit pentru prudență și purtare relaxată, altfel, un negustor de perle care se tocmea la sânge, mai degrabă decât un conducător arab.../ Era destul de priceput la literatură și poezie, și îi plăcea mult să discute de asta. Îi plăceau glumele, și știa de glumă”.

Relațiile Qatarului cu Bahrainul sunt proaste. Bahrainul are o minoritate dominantă sunnită și o populație majoritară șiiită, oricând gata de explozie. Zona vecină a Arabiei Saudite, Qatif, are și ea o populație șiiită crud oprimată. Revoltații din familia al-Thani se refugiază în Arabia Saudită sau în Bahrain. Nemulțumiții Bahrainului pribegesc în Qatar.

Qatarul, însă, are o populație proprie neglijabilă, câteva zeci de mii, dintre care tribul al-Thani trece probabil de zece mii: prea mare pentru a participa eficient la conducere, și toți cerând stipendii în virtutea apartenenței la tribul conducător. Statul a trebuit să importe străini, ca restul statelor vecine, din cauza analfabetismului general.

E ceva de reținut din aceste comploturi și intrigi din care cea mai mare parte ne e necunoscută? Conflictul dintre Arabia Saudită și Iran nu e un conflict de principii, ci de interese. Statele Unite au luat o poziție tranșantă care nu le e caracteristică: din anii 1980, ei colaborează cu Pakistanul și serviciile secrete pakistaneze, pe care tot de patruzeci de ani le acuză permanent de duplicitate. Qatarul subvenționează, poate, diverse insurecții din Orientul Mijlociu. Arabia Saudită face la fel. „Conducătorii Arabiei Saudite, în calitate oficială, și ministerele saudite, ca instituții, nu au sprijinit Al-Qaida” spune un drăguț raport oficial al SUA, din care mai mult de 6,3% a fost făcut public.

Ostilitatea lui Trump față de Iran și complezența față de Arabia Saudită sunt destructive și creatoare de conflict. Cum au observat zeci de comentatori, Trump a denunțat tratatul de denuclerizare a Iranului, *Joint Comprehensive Plan of Action*, la care au negociat opt țări timp de doi ani. Dacă Trump denunță cu atâta ușurătate tratate multilaterale, situația nu e de natură să încurajeze Coreea de nord să intre în negocieri de denuclerizare.

Iar Trump nu e un bun negociator. *Art of the Deal* nu merge. Nici pe plan internațional, nici în congresul american, Trump n-a fost capabil de negocieri. E foarte posibil să fie tâmpit: Angela Merkel a povestit cum Trump i-a propus o zi întreagă tratate economice și politice cu Germania, fără să înțeleagă că tratativele trebuie purtate cu UE, Germania făcând parte din Uniunea Europeană.

Yemen

În 2015 a început războiul civil din Yemen, în care au intervenit imediat Arabia Saudită și alte state arabe. Armata saudită e una din cele mai bine înarmate din lume, al patrulea buget militar din lume, 10% din totalul bugetului anual, 66 de miliarde de dolari anual, iar Yemenul doar două sau trei miliarde. În primăvara lui 2018, războiul va avea deja trei ani, fără ca saudiții și coaliția lor să dea semne de câștig sau măcar de progres. Yemenul, devastat de holeră și foamete, rezistă destul de bine. Arabia Saudită acuză Iranul că sprijină rebeliunea Houthi doar fiindcă, după trei ani de intervenție armată, saudiții s-au dovedit incapabili să preia inițiativa.

Trump

O catastrofă geopolitică are nevoie de două componente: o situație internațională extrem de complicată + un personaj politic cu putere nelimitată, impulsiv, cu cunoștințe geopolitice nule și obișnuit să joace la cacealma.

În primăvara lui 2017, Mihail Neamțu publica *Fenomenul Trump și America profundă*. Partidul Liberal din România și-a mobilizat toată logistica pentru a lansa cu cât mai mare zgomot cartea. Mihail Neamțu a fost primit cu fast ca membru, ca ideolog principal al partidului. PNL aproba și ideile cărții (cam rilă-puterilă, omagiu-conducătorului-iubit) și ideologia autorului. Dar susținerea necondiționată a lui Trump și promovarea sa zeloasă presupun și apărarea opțiunilor lui Trump în politica externă. Trump a arătat, timp de un an întreg, că îi scapă orice noțiuni de geopolitică, începând de la prima sa conversație telefonică, din decembrie 2016, cu președinta Taiwanului, Tsang Ing-wen. China și-a arătat iritarea dând cale liberă Coreei de Nord să-și continue nuclearizarea. Atitudinea favorabilă a lui Trump față de Putin, după ocuparea Crimeei și intervenția în războiul civil din Ucraina, a îngrijorat partenerii europeni din NATO. Practic, PNL s-a angajat, neobligat de nimeni, să apere orice opțiune impulsivă de politică externă a lui Trump. Și să justifice sofistic orice prostie.

Un senator american, fost agent CIA în Orientul Mijlociu timp de mulți ani, povestea că, din conversațiile sale cu colegii din Senatul american, și-a dat seama că aceștia nu știau diferența dintre sunniți și șiiți. În New York Times (fake news, după părerea lui Aligică) Jeff Stein publică rezultatele sale informale *Can You Tell a Sunni From a Shiite?* Gary Bald, pe atunci șeful biroului de contraterorism din FBI, nu știa. Nici Willie Hulon, proaspăt numit șef al biroului securității naționale în FBI. Terry Everett, congressman republican din Alabama, vicepreședinte al subcomitetului pentru informații al Congresului, nu știa. Jo Ann Davis, republicană din Virginia, șefa subcomitetului însărcinat cu supravegherea performanței CIA în recrutarea de informatori musulmani, nu știa nici ea.

Silvestre Reyes, congressman democrat, proaspăt numit președinte al comitetului permanent pentru informații al Congresului, a fost întrebat și el dacă al-Qaida sunt sunniți sau șiiți. A răspuns greșit. Hezbollah? Nici asta n-a știut. Peter Galbraith, fost ambasador american, scrie că George Bush nu știa că există sunniți și șiiți cu două luni înainte de a invada Irakul.

Stupiditatea oamenilor de stat americani (și a lacheilor lor valahi) vine din ceva mai profund: incapacitatea de a înțelege că există domenii politice în care entuziasmul, leadershipul, gândirea pozitivă (bla, bla, bla) ajung și sunt suficiente, dar există și alte domenii în care expertiza, studiul și lectura nu pot fi suplinite de fervoare și demagogie.

Pentru privitorii de filme cu Lawrence al Arabiei și de știri pe Fox News, fanatismul musulman pare periculos. Mult mai periculoasă e însă ignoranța abisală a congresmanului mediu.

Simona-Grazia DIMA



Poeme cu Natanael

Plugarul

Natanael (să-i spunem astfel)
va sosi, prunc neînvăţat –
o boare, o briză –
peste capetele
plecate spre brazde,
printre braţele încheşate,
în rictus, pe coarne de plug,
va arunca o privire de pasăre,
va ţine o clipă mâna
pe oţelul încins (pildă mulţimii),
apoi, deodată, printr-o vrajă scurtă,
printr-un cuvânt-Hephaistos,
cu un şfichi orbitor al meşteşugului
său incandescent,
va izvedi Marele Plug,
adânc la muşcătură,
însă cu dinte uşor,
şi va ara fără trudă
întreg pământul
prins de el ca o mare
urmând Steaua Polară,
pământul acesta uriaş,
cu spatele-ndoit,
fără speranţă-n
arătura cea adevărată,
pe câmpul tot mai hăituit.

Oraş cu Natanael

Se făcea că era
un oraş al simţirii,
casele înfloreau pline de duh,
furtuni condensate cât licuricii
schimbau neîncetat aşezarea străzilor.
Am văzut frângerea infinitezimală
a vechilor garduri, am asistat la secarea
rigolelor, eram acolo când de la ferestre
se aruncau aţe şi aşchii,
iar în deşertul apropiat
se construiau adăpători.
Am tresărit simţind mâini înlănţuite

pe sub pământ, spre-a mângâia
însinguraţii, şi aerul preocupat
al unui cartier adâncit
s-amuşine văzduhul celui vecin,
m-am ciocnit de pribeagul
ce se-ntorcea la casa lui
şi-am ştiut că-l întâlnisem pe stăpân,
pe cel mai blând dintre blânzi.

Spre Adonai – în vântul viziunii

Dedicaţie:

„Spre Adonai e drum abrupt
care se face din născare,
la Adonai se-ajunge rupt,
cu ochi lărgiţi, fără hotare,
la Adonai se stă pe muchie,
simţind deja apocalipsul,
clocire obstinată-n ouă rele”,
crezu Natanael că vede scris
pe turnul construit de Jung
în centrul casei sale psihice din Bollingen –
iar Jung îl salută de pe-o petală
de magnolie şi dispăru apoi,
făcând cu mâna, așa...

I.

Aici, pe văluriri de sulfuri şi drojdii de zenituri
se dezvăluie cu adevărat Soarele,
îşi dăruie lumina brută, ţâşnită din izvoare,
nemaistrecută prin setea nimănui,
numai aici raza-i curată, luminătorul
se-arată-n sursă, nevândut, şi coastele-i
zvâcnesc, pripoare, în aşteptarea
celui tânăr, să le urce.
Lumina, crudă, orbitoare şi ca un tigru
de frumoasă, te ară fără curtenie,
ţi-arată cu necruţare zei
în legănări hidoase, şi zăboveşti,
lut aruncat, auzi cum pâraie snopul de raze,
contempli farul subţire-n în filigran,
lucind în zări, acolo unde, scoică plutitoare,
ai s-ajungi. Se vede la un pas de tine astfel:
umeri masivi şi schele grosolane, un Animal al Fericirii
ce se apropie greoi, cu tălpi uriaşe, însă ca norul
de uşor şi cu tăria păstrată înăuntru, contrafort,
valuri de piatră ce nu se mai pot retrage.
Şi stai, pastă de lut zvârlită-n drum,
razele-ţi sapă în carne: afli că aşteptarea-i crimă
cât încă sunt graţioase păci necăştigate,
şi armistiţii-curcubeie, războiul nu-i curat,
lucirea îi miroase-a vechi, a scrum, a vise moarte.
Ca dintr-un somn preţios, Natanael face-ncet gene,
şi scump e răsăritul trăsăturilor pe chipul său,
oricare por e fără preţ. Se cizelează lent,
sub privegherea lui Adonai, frăţească,
se îmbunează şi rămâne-n cer, fiinţarea lui e
mereu pe muchie de cuţit, iar bare groase,
păduri pietrificate din panistorie susţin sfioasa plasmă
din adânc, să n-aibă cum să lunece-napoi. Aura
lui e numai foc de ger şi ochi de vifor
neînşelat de licăriri dulcege, o strălucire aspră
şi frumuseţe-n cântărirea ştiinţei, cu pasu-n
vastitatea ei şi priponit pe soluri esenţiale. Ars
de iubire pentru fiinţe, îşi îmblânzeşte duritatea
simulând trupescul, dar broderia dintru-nceputuri

luminoasă îl trădează, cu perfecțiunea orbitoare, dezvăluie atâtea amănunte ceucid – și totuși, în întregul său e numai armonie, discret de nu-l mai vezi și nu-l deosebești de lucrurile preimei, el se cufundă-n viața noastră și-ascultă pasul zilei cel umil.

II.

De cum a venit a văzut. A înțeles grosimea lucrurilor, a și zărit cât de adânc pătrund în lemn metale sau până unde poate merge fiecare ființă și câtă apă se scoate din fântâni. Iar fiindcă are ochiul atât de ager, îi rămâne să se ospăteze doar cu ce-i afund, îndepărtat și veșnic, hrană atât de rară, însă la îndemâna lui oricând și încă gata coaptă, în timp ce comesezii trăiesc în frământare, parcă-n caleidoscop: exultă nebunește în priveliști rupte, își cheltuie cu-ardoare iubirea-n apa sticlei vânturate, apoi înjură ce-au iubit, la fel de furtunatic, și o cotesce spre-altundeva. Și dragostea, și-njurătura le sunt vifornițe trecute prin frunzare, un arc electric irumt fără a ști de ce, ei sunt pământ rotit în somn și legea întrupată-a unui vis tiranic – stăpânul, iar ei păpușile. În volburi, în spasme li se scurge viața, când de nisip uscat, când de tsunami amplu, pe când Natanael străbate același aer sobru și rarefiat, unde miraje n-au bântuit, eter egal ce nu l-a înșelat nicicând, știut pe deplin de la prima suflare.

III.

Și în văzduhul acesta apar din loc în loc ostroave, după decenii de navigație cernită, solitară. Sunt insule prețioase, pilaștri în ocean care susțin pământul, iar în livada lor mustul e uleios și dulce, greu, încât primești o sorbitură la timpul hotărât, când toate stelele își dau încuviințarea, își spun cuvântul despre tine, iar băutura e a legii îndulcite de consens, de pace înspumată, o guști ca pe-o întruchipare a fluviului, neîntrerupt din flux, pe sub secunde în zbateri, și nu mai uiți că ți-e drămuț în întâlnirea, că înspre fiecare clipă s-au mișcat anume zîmți, muchii ale lucrurilor și rânduieților de sus și de aproape, iar elixirul primit în ostrov pare că-și descheagă deodată-n gura ta globule aspre, ah, ca pe un drum de vară, extatici spinii legii, descătușând viziunea: fluturi părelnic legați de sol, dar ridicați deodată, maeștri ai eliberării, spre-a dispărea în dans, și-arată brusc puterea de-a zbura, să te pricepi cum stai legat de-a pururi de tine însuși, inclus în propriu-ți edict, iar armoniile ce ți s-au dat sunt numai atingeri fericite ale trudei tale de ochiul ținut deschis mai mult decât stau ochii vreodată, și simți în grai piloni și așchii de cristale, zădărnici și victoria, iar gustul, bucătura, savoea băuturii ce n-o mai poți uita durează în însoțirea ta cu tine, la fel de vie, clară – o moștenire înțeleasă. La ea cu gândul, rămâi pe veșnicie tânăr. O bei lucid, ca unul care știe că-nfloritura-mpărtășită nu-i a clipei, ci e inflorescența însăși, adevărul. Cu toate

că tiparul petalelor nu se mai dăruie la fel, deci nu revine-ntocmai, floarea e neatinsă și se adaugă în taină aceluia trup nebănuț, lanțului dens de trece născute și crescute, hiperbolic, în tăcere, dezlănțuit și liber.

Vizitatorul din lume

Dar ziua-și cere dreptul, ea nu știe de istorisirea lui, încât Natanael primește drept vizitator o altă floare (de data aceasta neagră și din lume), atrasă de puterea-nțelepciunii ce l-a cuprins, ca de țărâna dulce-a unui hoit, humus poate-ntr-o zi folositor. (Îndată ies satirii și se întind pe malul minții, cântând în cor un himeneu.) Dar floarea-i mută, neputincioasă în a arăta respect față de Natanael, nici nu degajă vreo mireasmă, ci numai supunere față de locul de unde a sosit, un aer minor și uscat, iar viermele liliachiu al pudorii, garantul bunelor moravuri, se-arată și trece, iute, dezaprobator și senin (desigur, și-ascunde fața castă, ultragiată de-absurdul înțelepciunii). Și mai aduce cu ea floarea o boare de număr perfid, inutil coviltir, o, dacă-ați ști, viermi pașnici, cu inocență și extatic cuibăriți, patriarhal, în locuința voastră, corola ei, îndată v-ați chirici pe cuiburi de polen și-ați dispărea. Cu toate-acestea, Natanael o poartă pe inimă, ca spre-a ascunde ferocea-nțelepciune ce l-a cuprins, o știință barbară, presărată cu morți și cu plânset de mame (ea-i umblă-n lesă, ca un tigr, împrejur). Dar floarea-i trădătoare – exală, cuminte, mirosul supunerii față de fiară, nu de-nțelepciune, rafale de aer minor și uscat, iar sub petale, afund, gâze mărunte, senine, de-o bună-credință absolută, n-au cum să știe crima-n care stau, căci floarea iscă boarea de număr, un coviltir perfid, să-l țină-ascuns acolo pe Natanael și dornică să intre-n grații fiarei, fără să vadă că ea-i un simplu nobil războinic al lui Natanael și al înțelepciunii sale, care, -n acest timp, o rază aspră, îi soarbe-n ea pe toți.

Natanael, un Socrate copil

La întrebările voastre nu știu ce să spun. Cine s-ar putea lăuda cu școlirea mea? După câteva muchii de cuvinte îndreptate spre mine, ce-i priveam tot mai sceptic din izvor, răspunsul meu, și-așa-n topire, pierrea de tot, spre disperarea celor dornici să le spun învățători, iar ei să-mi lase moștenire chipul și steagul. Nu numai că nu voiam să port chipul cuiva, dar nici să cresc nu mai binevoiam, oricum, în niciun sens din cele știute, deci întineream, cu trecerea timpului, încât nu m-au putut captura într-o creștere, într-o învățătură, nici nu promiteam vreun folos oarecare. Cel mult, puteam face s-apară toamna, cenușul și apele, albușul zăpezii, dulce, în prăjitura cosmică. Ale cui fețe erau toate? Avea rost să se spună? Ochiul îmi devenise lentilă proaspătă, citeai în ea alunecări și creșteri ce nu erau ambasadori, nu anunțau și nu reprezentau pe nimeni, de-aceia delfinii jubilează-n valuri, iar libelulele sunt fericite, iar eu, înotător zbanghiu, mă văd pe mine-n ei.

Laura DAN**Prima zi din an**

Desenăm elefanți
 în clipa asta lumea este așa cum mi-am dorit
 elefantul meu e foarte colorat
 seamănă cu un curcubeu
 când mă privești
 nu văd nicio diferență între un elefant și un curcubeu

mă iei de mână
 ieșim afară la soare
 poate că într-o zi o să mergem în țara elefanților
 acolo tot timpul e soare

pe bancă un vecin
 ține în mână o fotografie în care nu se recunoaște
 spune că suntem frumoși împreună și asta îl bucură
 își amintește numele unor flori
 etajul la care stă
 sigla magazinului pe care o vede din balcon
 fredonează un cântecel
 doar așa își poate aminti numele străzii la capătul
 căreia e un parc
 acolo locuiește fata lui
 își dă seama că-n poză este el
 la câteva zile după ce devenise tată

strânge fotografia la piept
mă duc să o pun în album
singurul loc în care familia mea e împreună

când plecăm vreau să îl luăm cu noi în țara elefanților.

O speranță

Un bărbat și o femeie
 un record: cea mai lungă îmbrățișare din lume
 24 de ore și 44 de minute

uneori și tu mă ții în brațe
 îmi spui că îmbrățișările întăresc sistemul imunitar sau
 că

îmbrățișările cresc speranța de viață
 mi-am notat undeva toate explicațiile tale
 înainte le țineam minte

fixez cu privirea podeaua
 îmi imaginez ceva până am senzația că s-a întâmplat
 și uite din podea se desprind valuri
 uite o casă încropită din lut și trestii
 două câni cu cafea
 un coș cu fructe
 un hamac
 și în hamac bărbatul acela cu care
 aș putea depăși recordul:
 cea mai lungă îmbrățișare din lume

aici, pe scândura umedă
 lângă sacii cu nuci
 gândul acesta
 pare o victorie nemeritată

după miezul nopții
 podeaua devine cerul
 iar nucile puse pe jos la uscat
 devin stele
 atât de multe încât
 nu le pot număra.

* * *

orice copil m-ar privi zâmbind
 azi nu m-am atins de mâncare
 am mușcat cu dinții din mușamaul mesei
 și atât

toată casa era plină de jucării
 de râsul nepoatei mele
 au desenat locuri pe care nu le-am recunoscut
 mi-au acoperit fața cu voaluri
 la mâini mi-au legat eșarfe

nu știam la ce folosește bucuria lor
 m-am simțit ca un pacient
 care urmează să intre
 într-o operație fără anestezie
 dar asta nu m-a speriat
 toate operațiile mele au fost fără anestezie

operația a reușit

seara a venit tatăl lor
 le-a adus rochițe
 fetele s-au îmbrăcat
 erau frumoase
 râdeau toți
 înclinau în același fel capul

eu nu știu cum râde tatăl meu
 tatăl meu nu mi-a cumpărat niciodată o rochiță

și ce dacă?
într-o zi o să-mi cumpăr atât de multe rochițe încât
puse unele peste altele
vor atinge înălțimea unui bloc

râsul lor m-a urmărit
toți anii ăștia
m-am simțit precum un animal
privit prin luneta
unei puști de vânătoare

până aici îmi pot aminti.

Azi nu mai inventez nimic

mănânc fructul acesta fără să mă mint că îmi place
citesc din cartea pe care mi-ai cumpărat-o
aflu că Felice Bauer
cu care Franz Kafka a fost logodit de două ori
a vândut scrisorile de dragoste primite de la Kafka
aproximativ 500
pentru suma de 5000 de dolari

mă suni îți spun că am citit ceva care
m-a întristat peste măsură
ești în piață lângă blocul în care ai locuit
ai găsit-o pe doamna de la care ai cumpărat
timp de 10 ani zarzavaturi
azi ți-a vândut câteva legături ca unui cumpărător
oarecare
fără să te recunoască
asta te-a întristat și pe tine peste măsură

acum e noapte suntem în pat
ne ținem în brațe
știi cum unele filme trec de la alb-negru la culori
atunci când regizorul
vrea să ne dea de înțeles
că lucrurile au devenit mai fericite?
asta face în fiecare zi dragostea noastră.

3 fete pe care nu le cunoșteam

erau vesele când au terminat omul de zăpadă
îi cuprindeau capul cu brațele
își făceau poze cu el
îi vorbeau convinse că le poate auzi
avem cel mai frumos om de zăpadă
au cântat toată după-amiaza în fața geamului meu.

de atunci
tot ce e frumos are legătură cu ele.

Svetlana COROBCEANU



vocea de peste perete

stă în tăcere
unde nimeni nu bănuiește
cu cine comunică
în ce mod îi apare un glas care o îndeamnă să cânte
să danseze
o face să râdă
stă în tăcere
după ușa închisă, unde uneori se aud zgomote
de parcă mai mulți copii s-ar fi adunat
într-un cerc în jurul ei
mai multe perechi de piciorușe alergând
se prind în jocul
de-a v-ați ascunselea
în timp ce se lasă tăcerea
și o voce numără până la zece
ușa se deschide
o pată luminoasă se revarsă pe hol
caută pe cineva
până seara târziu
prin toată casa
femeia care și-a pierdut copiii într-un accident cumplit
după funeralii a început să vorbească despre ei
ca și cum ar fi în viață
îi învață
să cânte, cât îi ziua de mare
de după perete
se aud note de pian
însoțite de o voce melodioasă, plăcută
râde, plânge
numără până la zece
îi caută prin unghere, se aud ușile de la dulap
cad scaune
îi caută, se înfurie
ce faci, femeie,
când și când se aud icnete bufnituri
apoi
seriojenca, iartă-mă,
odaia li se umple de un cântecel
s-ar părea că mai multe perechi de piciorușe
îi înconjoară de prin unghere
se pare că
el plânge, ea cântă

când
se lasă liniștea
peste casa noastră
vine seara

orbirea

vine seara
eu nu știu nimic
îmi scutur
creierii
inima
nu știu nimic
îmi mușc mâinile
se agață de oameni
caută un sprijin
eu nu știu nimic
îmi sare prăpastia în ochi
iată mâinile
iată un sprijin
mi se arată calea
eu nu știu nimic

la Nistru

părinții îl așteptau
bunicii îl așteptau
se rumeneau merele de așteptare
peștii în Nistru săltau
stelele clipoceau pe cer în așteptare
îl așteptau jocurile cu alți copii
câinele un pisoai roșcat

nenorocirea a venit dinspre răsărit
în zori
era liniște
primele raze ale soarelui
se înfîșeau ca ace în covorul de iarbă prin stratul
subțire de nori

pândeau în
umbra satului
adunătură de fiare
trimisă cu misiunea
de a le închide gura
vitelor
marginalilor (așa cum ne numeau ei)
pe străzi auzai tot mai des *la sapă! unire vor, bleadi
suka*
dați-ne voie
*tovarășe general, să le arătăm cine e stăpân aici, de ce
ne purtăm atât de ceremonios*

contează ce spune America Europa?...

ba nu
să le dăm ce vor, tovar 'ș' general
un stat cât unghia
în care
vor dispăre treptat
sub strictă monitorizare

nimiciți tot de ai lor
cei care au fost și vor fi instruiți
e timpul să ne reabilităm imaginea și totodată
să le arătăm americanilor europenilor românilor
ucrainenilor cine face legea aici...

în satul x
o învățătoare a fost aruncată
în fântâna adâncă de 17 metri
o viață a predat „moldoveneasca”
iar la urmă îi convingea pe toți că e limba româna

că din vorbire cărți au fost eliminate
o bune parte din cuvinte care exprimau tandrețea,
dragostea știrbind astfel realitatea
care ne înconjoară

ne-au pustiit sufletul
ne-au sărăcit graiul, spunea
ce poate fi mai rău

în locul dragostei de oameni
ne-au plantat dragostea de patrie
încrederea oarbă în partidul
sub steaua căruia arzătoare
oamenii își sacrifică viața
zilnic ni se cere să demonstrăm că putem muri pentru patrie

ne-au extirpat ființa, spunea

unii dintre cei care o ascultau, o priveau inexpressiv
fără a ști ce să spună

am speranța că de acum încolo voi putea vorbi la
bucătărie în limba mea
și sper că și tu vei putea vorbi la bucătărie în limba ta

altfel suntem sortiți unei pieiri lente chinuitoare
condamnați să acceptăm un limbaj mutilat de cei care
ne-au deportat părinții și bunicii

după care mai adăuga

am speranța, că de acum încolo voi putea vorbi la
bucătărie în limba mea

că nu vom accepta un limbaj mutilat

și sper că și tu vei putea vorbi la bucătărie în limba
ta...

avea semne de moarte violentă pe trup

(o învățătoare să le fie de învățătură tovar 'ș' general!)

moldovenii sunt români, a scris cineva pe gardul ei
чыка
a scris cineva pe poartă

mama ei
avea să povestească iar și iar
se pregăteau de somn
ardea becul
lucra televizorul
cineva a bătut în geamul dinspre drum
un glas cunoscut a strigat-o la poartă
fiica a ieșit
ea a așteptat a așteptat apoi a ațipit
toropită de căldură și oboseală
de ce a adormit? de ce nu a ieșit din urma ei?...
s-a trezit cuprinsă de neliniște și spaimă, becul ardea
țiuia televizorul care nu mai derula nici un program
ceasul arăta ora cinci, se lumina de zori de zi
vântul lovea afară într-o tablă ca într-o toacă
a căutat-o în jurul casei
a ieșit la poartă
are vederea slabă
a zărit nu departe o pată de culoare în mișcare
s-a bucurat, fiica ei, scumpa ei
era
halatul de baie înflorat
aruncat peste niște buruieni
suflat de o boare de vânt

apoi a zărit brâul agățat de o creangă de nuc – lângă fântână

papucii de cameră

mai întâi unul
apoi altul

ca și cum s-ar fi descălțat
în pragul ei

*oameni buni
de ce
spune, mămicuței, doar
nu am făcut nimănui niciun rău
înghițită de întineric singurică a nimănui*

se întreba mama ei
dumnezeule
pentru ce

ne urmăreau
din depărtare
ruși cazaci
dislocați pe vârful dealului...

nina, femeia însărcinată, făcea parte dintr-un convoi de
refugiați

îmbrăcată într-o rochie de culoarea cerului
păr de culoarea spicelor coapte
o cosiță prinsă în jurul capului
ochi -
încrezători
în realitatea – vâl unduitor care a început brusc să se

scutire de case copaci pădure
de părinți iubitori
de bunici
de stele clipocind pe cer în așteptare
de mere coapte
de jocurile cu alți copii

oamenii
s-au îngrozit când o rafală neașteptată i-a desfigurat
chipul
iar pruncul încă un timp i s-a mișcat sub faldurile
rochiei prins ca într-o capcană

s-a întâmplat în timp ce se retrăgeau
din calea mașinării amenințătoare
a armelor ucigașe
a dictaturii
invadatorilor

de atunci
în fiecare an pe 15 iunie
între casele noastre
răsare
o rochie albastră

își continuă mersul prin lumea ce i se arată la fel de
frumoasă
cântă un cântec despre saltul jucăuș al
peștilor pe apă
a stelelor clipocind pe cer
a merelor coapte
despre părinți iubitori, în așteptare
îi arată o casă cu ușile larg deschise
luminată pe dinăuntru de soare

oamenii de pe strada noastră o ascultă
recunoscători pentru elogiul adus luminii

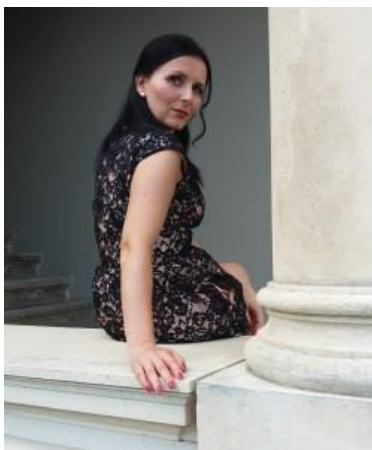
(puțini, amărați
stăpâni peste sate pustiite
devastate
așa cum au prezis
un stat cât unghia
în care vor dispărea treptat...

și totuși, de-a lungul anilor
în urma acestei lupte
printre ecourile înfundate ale durerii
ne-au dat buzna cuvintele în suflet
în hora cărora s-a prins s-a întregit ființa noastră)

să mergem

cu frunțile plecate
în fiecare an
pe strada noastră
recunoscători pentru elogiul adus luminii
oamenii ies să întâmpine
unduindu-se printre copaci
pe valuri de lumină
o rochie albastră

Flavia ADAM



remember

dimineată de
miercuri, lumină rotundă.
cât încă mai dormi, măsoară
instinctiv distanța dintre pat și
fereastră: e loc de o inimă, de

măinile noastre acoperite
cu brățări colorate. de espresso
Saeco. de întâmplări cu final
fericit, de câteva linguri din

mierea acestui poem.
de-o mică răfuială într-o limbă pe care,
oricât am vrea să ne-o amintim,
admitem că deja
am uitat-o.

mat

mirosul tău a rămas în fotoliu
acum știu că nu ai plecat cu adevărat

dacă-ai lipsit
câteva ore
câteva zile
câteva luni
trebuie să fi avut tu ceva
cu adevărat important
de trăit

nu
nu sunt singură
nici măcar dolie nu port
când vine noaptea și
luna se lasă în dreptul ferestrei
tot ce aud e respirația ta

o pasăre contorsionată și mată
sfâșiind cu zborul ei cald
întunericul

delete

cu un simplu *delete*,
pot șterge totul: marea, soarele, fotografia
cu noi. rama pe care-am lipit
cele mai frumoase cochilii

de scoici. noaptea pe
plajă, îmbrățișarea în apă, luna mâncată
pe jumătate. corpul meu tremurând
la aproape douăzeci și nouă

de grade. lampioanele. lumina lor caldă
plutind deasupra nisipului, până
aproape de port. dimineată în care-ai decis
că plecarea e iminentă. traviul

de după, pereții din ce în ce mai
văsoși. pe mine, la limita transparenței, într-o
casă prea-ncăpătoare pentru puține lucruri
rămase, într-o inimă mult prea mică
pentru o moarte de mare calibru.

animalul

când mă întunec, nu eu aduc întunericul,
când îți vorbesc, nu gura mea rostește
cuvinte. în spatele meu se furișează mereu
un animal pe care nu îl cunosc, un animal

dresat să mă sfâșie. uneori am impresia că
locuiește în mine, că-mpart cu el plămânii,
rinichii, mă rog, tot ce e de-mpartit într-un
corp. că el e cel care trage
sforile zilei de mâine, sforile tuturor



Lia Lupu, Peisaj floral

toamnelor ce vor urma. atunci, mi se face
silă și frică și nu mai trec prin fața
oglinzii, doar las reflexia lui să descrească

în ochii tăi verzi, în ochii tăi hămesiți,
din care încă mai picură cald, languros,
parfumul femeii de-azi-noapte.

în iarbă

e ora la care aerul îmi devine
irespirabil. ora la care mă-ntorc de
pe o parte alta, ora la care uit că
la doar câțiva pași sfârșitul se-ntâmplă
firesc: un soare ucigător

planează peste blocuri și străzi, peste corpurile
noastre lipite. între o zi și cealaltă, suntem
mestecați de măsele imense. orele trec în timp ce
ne-ntindem asemenea unor bucăți

enorme de gumă. de asta îmi place aici: ne putem
dizolva între miile de fire de iarbă, fără ca
Lili sau Geo să facă mare tam-tam
că lipsim.

vortex

e un act de curaj să
stau față în față cu tine, să îți
vorbesc despre lucruri majore: o
libelulă în zbor. un triceraptops

la vânătoare. o floare de
nu-mă-uita. heliocentrism și
anihilare, curenți descendenți. îmbrățișarea

din mers, când razele lunii formează un
vortex din care e posibil să nu mai
scăpăm cu viață.

chimie

matematica-i poezie
chimia e poezie
la fel cum tot poezie-i
și creanga acestui cireș
ce dă buzna pe geam

când tu încă dormi învelit în cearceaf
iar eu mă furișez
din dormitor în bucătărie plutind
ca nu cumva să tulbur cu pașii mei
aerul
pe care l-am respirat împreună

cinci

peste exact cinci ani
vom sta la fel la masa aceasta,
vom râde în pumni,
ne vom atinge gleznele-n joacă

și vom fi tulburi,
și tineri,
și netezi
și toate vor fi cum am spus,

doar lumea va fugi
înspre noi,
în timp ce aerul va rămâne în urmă,
o pânză fragilă,
apoași,
din care se va desprinde încet
însurarea

21

în 21 august
mă aflam departe de tine,
orașul curgea,
asfaltul mi-aluneca sub călcâi,

eu eram albă și-naltă
și nu mă temeam
de nimic,

chiar dacă un vultur plana
deasupra capului meu,
acolo unde singurătatea
deja începuse
să miroasă a hoit

vie

m-am trezit
prin urmare sunt vie
corpul tău
îmi gâlgâie-n mâini

m-aș ridica
dar mă tem că vei dispărea
și vei duce cu tine
toată magia de noaptea trecută

când luna a înflorit printre meri
chiar dacă noi ne-am împotrivit
cu toate mecanismele de-apărare
posibile

rumeguș

acum
că privesc în urmă
îmi e imposibil
să identific momentul în care
viața mea s-a schimbat într-atât
încât în oglindă îmi pare
un cub pe care oricum îl arunc
aterizează cu fața neagră
în sus

aer

când voi fi vie
și suficient de înaltă,
când aerul va fi galben
și moale
și vom sta cum stăm azi
cu câte-un Espresso Martini
în față,

voi nega, îți spun, voi nega vehement
episodul zilei de vară în care,
deși călătoream împreună,
am petrecut mai bine de două ore
într-o liniște de mormânt,

în timp ce-n ochii tăi calzi
lanuri de floarea-soarelui se uscau
de-o parte și de alta
a drumului

cub

și nimic nu va fi ca acum
când cuvintele se înșiră rotund
și dincolo de fereastră
un pumn de păsări
tulbură cerul

și nimic nu va fi ca acum
când strâng la piept
acest cub de lumină
pe care niciodată
îți jur niciodată
nu l-am simțit mai străin

când plecarea ta nu-i decât
o confirmare a faptului
că încă trăiesc

o durere amară
subtilă
aproape plăcută
de cord

Zamfira ZAMFIRESCU**mai sunt acele nopți**

mai sunt acele nopți de iulie
neobișnuit de calde
în care prin fereastra deschisă
intră fluturi cu trupul prelung
și aripi de culoarea amandinelor
pielea ta e atunci
umedă și fină
ca pielea de focă
jarul țigării
crește descrește crește
până când tavanul
se umple cu vălătuci
mici și albi
ca sânii de fată
care nu iese
niciodată
vara la soare

noaptea târziu

noaptea târziu
mă plimb cu google maps
pe străzile din Aracataca
sub florile de guayaba
îmi face cu mâna
o fetiță cu rochie albă
și fața blurată

știu un cabinet psihologic

știu un cabinet psihologic foarte îmbietor
are mușcate roșii
de o parte și de alta a ușii
sala de așteptare e pavată
cu piatră cubică
poți cere de băut sau poți mânca
scaunele sunt foarte comode
dacă ți-e frig ți se dă o pătură

sau o pisică tărcată în poală
 acolo când ni se face frică
 noi ne ținem de mână până când
 sângele începe să circule
 după principiul inimilor comunicante
 shu bi du wap shu bi du wap
 wap wap

după ce soarele trece

după ce soarele trece dincolo de gardul de piatră
 după ce femeile bune la suflet
 au mâncat toate bucățile de prescură
 și au închis ferestrele
 numai atunci îl scot din ascunzătoare
 îndrăznesc să îi mângâi obrazul
 pun mâna pe fiecare cuvânt
 cerneala se împrăștie
 cu miros de grădină iarna
 „Rodica, Rodica, de ce m-ai părăsit?”
 El știe numele mici
 El știe tot
 E ca peștele din Arizona dream

îngrijitoare grădiniță

vânzătoare abc
 bonă part time centru
 patiserie 2 ore după-masa
 pliante strada horea
 și-n timpul acesta
 dragostea pipernicită
 stropită cu var pe pantofi
 trece cărând două găleți
 cu pământ
 în care și-au depus ouăle
 fluturii smarald



Lia Lupu, Mare involburată

ay, muguraș de micsandă

ay, muguraș de micsandă
 trupul tău e pulbere cenușie
 sufletul tău împrăștiat de vânt e
 ay, muguraș de micsandă
 cum poți tu să nu înflorești
 când toate sunt înflorite
 cum poți tu să nu cânti
 când toate cântă
 muguraș de micsandă
 ay, muguraș de micsandă
 cele rămase nespuse
 cui să le spun eu acum?
 ce să fac eu cu toate
 cele care au trecut
 oceanul și anzii
 turmele de guanaco și alpaca
 cine o să le pască?
 lâna lor moale unde s-o așez
 puii condorului
 cu ce să îi hrănesc
 și cum să-i înalț
 cămașa roșie din tramvaiul 74
 cine s-o poarte?
 ce să fac eu cu tio rodrigo
 care stă în fața ușii cu paharul
 de pisco sour în mână
 unde să așez
 bustul lui che guevara
 din fața universității lima catolica?

muguraș de micsandă
 unde ești tu
 când ploaia de aprilie
 udă ferestrele
 pe strada mușetel
 și mielul cel alb plânge
 noapte după noapte după noapte

începuseră zilele

începuseră zilele să se micșoreze
 meteorologii anunțau temperaturi scăzute
 lapoviță și ninsoare
 în zonele de deal și de munte
 când se lăsa seara
 parcam mașina în fața farmaciei
 îmi lăsam haina și fularul
 pe bancheta din spate
 și-mi petreceam nopțile
 în cartierul Manzanilla din Lima
 pe o străduță în apropiere
 de avenida Nicolás de Ayllón
 erau înflorite tufele de amancay
 pe fereastră se vedeau departe
 catargele din portul Callao
 cămăruța avea mobilă cu furnir de nuc

o etajeră cu cărți scaune tapițate
 și perdele subțiri din tul alb
 semăna cu o încăpere pe care o
 văzusem cândva într-un album de artă
 din colecția Meridiane
 sau cu o casă veche în care
 locuisem demult
 împreună cu un motan tărcat

intru pe google maps

intru pe google maps
 caut casa albastră
 mă plimb toată noaptea
 pe străzile din jurul ei
 trec pe lângă magazine și semafoare
 pe lângă comisariatul San Cayetano
 pe lângă spitalul municipal Dos de Mayo
 văd câinele roșcat
 din fața barului El naranjito
 mă uit la graffiti-urile de pe ziduri
 la biciclete la mașini
 la bărbați și femei cu fețe blurate
 număr palmierii
 ajung în stația Uchusuma
 mă întorc de unde-am plecat
 în fața casei

zoom pe ușa de la intrare
 zoom pe fanta cutiei poștale
 zoom pe clanța metalică
 zoom pe ferestre

dincolo de perdele
 dacă stau nemișcată
 văd râul galben în care înoată peștii-pisică
 văd clovnii de porțelan mărșăluind
 văd icoana sfintei maria madre de dios
 și pulberea călăreților în furtună o văd



Lia Lupu, Mare învolburată

24 decembrie

aș vrea cozonac cu nucă
 mașină de scris
 papagal vorbitor
 cremă anticearcăn
 pastile de calciu
 câine
 părinte duhovnic
 cercei de argint
 kinetoterapeut
 o ladă cu pere
 cărți
 ouă de prepeliță
 rochie de catifea
 vinete cu maioneză
 partener de salsa
 poncho din Cochabamba
 să cânt la ukulele
 să-mi ierte Dumnezeu păcatele
 să mă întâlnesc cu mama
 să sparg televizorul
 să nu am coșmaruri
 să vorbesc la microfon
 să bată cineva la ușă
 să fiu deșteaptă
 să ningă
 din decembrie
 până în martie
 să primesc scrisori



Lia Lupu, Mare învolburată

Mihaela MUDURE

Jane Austen. La aniversare

Acum trei sute de ani, în 1817, se stingea în casa fratelui ei de la Chawton, Jane Austen, una dintre primele femei canonizate în calitate de romancieră. Jane a fost ultima dintre cei cinci copii ai preotului George Austen și a soției sale Cassandra (născută Leigh). Așa cum era obiceiul în acea vreme, Jane nu a avut acces la școlile de elită ale epocii – Universitățile Cambridge sau Oxford – pentru că era femeie. O fată cuminte nu avea ce căuta printre zurbagii oxonieni puși pe învățate nu numai cele scolasticești, dar și mai ales cele ale vieții. Eliza Haywood, o romancieră a secolului al XVIII-lea pe nedrept uitată după trecerea la cele veșnice, a reconstituit în romanul ei *The History of Miss Betsy Thoughtless* (Istoria domnișoarei Betsy Thoughtless) un astfel de episod. Tânăra Betsy este cât pe ce să își piardă reputația, onoarea, virginitatea într-un chioșc din grădinile Oxfordului. Noroc cu fratele ei care intervine la timp pentru a o salva! Problema este că deși atentatul la onoarea ei este aproape un viol, tot tânăra este de vină în ochii societății bune din Oxford. Ea trebuia să evite orice astfel de episod îndoienic. În același timp, datoria bărbatului este să încerce... după cum spune un nefericit proverb frecvent citat în societatea patriarhală.

Jane Austen a frecventat pentru puțin timp o serie de școli pentru domnișoare. Era acest demers de modă recentă, societatea britanică tocmai începea să își dea seama că viitoarele mame și-ar îndeplini datoria tradițională spre familie mai bine dacă ar fi instruite. Aici și-a cultivat Jane talentul pentru pictură și desen. Mostrele pe care timpul le-a cruțat sunt edificatoare din acest punct de vedere¹. A învățat cum să danseze, să cânte la clavier, să picteze.

Principală sursă de cultură a lui Jane a fost – se pare – permisiunea de a asista la lecțiile fraților ei, precum și accesul nelimitat la biblioteca tatălui ei ori la biblioteca unui prieten, un anume Warren Hastings. Aici, putem spune că și-a făcut Jane Austen o cultură literară. Dumnezeu a mai înzestrat-o și cu un excepțional simț al observației, ceea ce i-a permis să facă din cronică de provincie din Anglia hanovriană o cronică a umanității în general. Ființa umană cu toate calitățile sau belele sale este localizată în cuprinsul celor câteva comitate care i-au fost perimetru geografic al existenței. Jane Austen e comparabilă din acest punct de vedere cu un alt geniu al secolului al XVIII-lea: Imanuel Kant, burghezul care nu a ieșit o viață din perimetrul capitalei Prusiei Orientale, Königsberg, dar care a putut cuprinde cu mintea sa spațiul, timpul, dincolo de limitele tangibilului, ajungând, prin puterea excepțională a inteligenței sale, în zonele ghicite ale aprioricului. O minte strălucită are capacitatea de a depăși imediatul și fragmentariul pe care îl oferă contingentul. Ea poate ajunge la miresmele tari ale esențializării prin deducție, intuiție, analiză și sinteză. În cazul filosofilor, aceste esențializări ajung să se transforme în judecăți care adâncesc înțelegerea lumii și a universului. În cazul scriitorilor, ele ajung să se transforme în etic și esteticul unor închipuiri care adâncesc



și ele înțelegerea lumii și a universului. Din acest punct de vedere, Kant și Austen sunt spirite gemelare. Concentrarea existenței lor pe un teritoriu extrem de limitat le-a dat puterea de a depăși limitele imediatului. Kant a făcut-o cu ajutorul judecății esențializate la maximum, Austen a făcut-o cu ajutorul unei profunde înțelegeri empatice a lumii nuanțate de ironia fină, dar nicidecum răutăcioase. Nu cred că e ridicul a spune, de exemplu, că în disperarea d-nei Bennet care trebuie să găsească resurse pentru a căpătuși cinci fete cucuiete, se întrevede dincolo de limitările sociale ale timpului, disperarea ființei umane supusă unor condiționări pe care trebuie să le suporte. Din acest punct de vedere, Austen, ascunde în scrierile sale, în planul al doilea, o disperare de filosof sau căreia doar filosofia i-ar fi putut oferi un remediu. Dar lecturile filosofice nu era recomandate unei fete de familie bună, chiar dacă ușor scăpată, precum Jane. Așa încât lui Jane nu îi rămâne decât să-și asezoneze judecățile cu persiflarea abia perceptibilă, dar plină de înțelegere pentru omenesc.

Scriitoarea și-a petrecut întreaga viață alături de familie – norocul ei este că a avut o familie iubitoare care nu s-a îndoit o clipă de faptul că Jane are darul nemuririi înscris în genă. Evenimentele vieții ei au fost întâmplările membrilor familiei, ceaiurile sau balurile organizate de vecinii cu proprietăți învecinate, precum cel organizat în cinstea D-lui Bingley. O văd încercând să domolească ori să nu ia în seamă zelul acelor venerabile doamne care nu cunosc plăcere mai mare decât a comenta, eventual exagera, pericolele la care se expune reputația feminină în astfel de circumstanțe care sunt, de altfel, și mari ocazii pentru a lega viitoare matimonii.

A început să scrie de la o vârstă fragedă. Scrierile sale de tinerețe cuprind poezii, mici piese de teatru, fragmente de roman. Scrisul, alături de familie, i-a fost reazăm sigur de-a lungul întregii vieți. Dar nimeni nu o lua foarte în serios în calitate de scriitoare. A primit un singur onorariu, de-a lungul întregii vieți: zece lire pentru *Lady Susan*. Mai întâi și mai întâi, la ora aceea, romanul nu oferea prestigiul pe care îl oferă astăzi celui ce se avântă să-l construiască. În secolul luminilor, romanul era un gen popular, o structură hibridă rezultatul (de)formării romanțului medieval conform gustului unei clase în formare și ascensiune. Știm din jurnalul ei, că

Jane scria noaptea, după ce se strângea masa și se puneau la loc argintăria și vesela. Nu avea un birou la care să se retragă pentru a-și aștepta îngerul inspirației. Scria pe o măsuță mică, într-un coridor a cărui ușă scârțâia și unde se auzea, uneori, și strigătul cucuvelei admonestând-o pe domnișoara bătrână și insomniacă.

Jane Austen nu s-a căsătorit niciodată încălcând, astfel, o lege nescrisă a timpului privind statutul unei femei respectabile. Se pare că a existat o idilă cu un anume Thomas Langlois Lefroy, dar care nu a fost încurajată de familia tânărului din motive financiare. Ulterior, Lefroy va deveni Lord Justice² al Irlandei. A mai avut apoi o singură propunere de căsătorie de la Harris Bigg-Wither, un vechi prieten al familiei, propunere pe care o va accepta pentru a o respinge a doua zi. Nu cunoaștem prea multe detalii despre viața sentimentală a lui Jane. Sora ei, Cassandra, a expurgat jurnalul surorii sale, iar rezultatul sunt un soi de memorii ale unei fete cuminiți și bine educate. Dar dacă reușim să trecem dincolo de aparențe, fetele cuminiți se pot transforma în amazone. Simone de Beauvoir, o fată cuminte a secolului al XX-lea, va observa cu sagacitate că nu ne naștem femei, ci devenim femei. Jane Austen nu a formulat o asemenea judecată, dar sagacitatea observațiilor sale însoțesc revoluția feministă întreprinsă de către Mary Wollstonecraft. Presiunea pecuniară care limita posibilitatea de căsătorie, imposibilitatea de a accepta un mariaj de conveniență au croit ineluctabil destinul lui Jane. Nu e de mirare că Emma, una dintre personajele ei, refuză matrimoniul și preferă să își exercite puterea supunându-i pe cei din jurul ei acestei datorii sociale. Simpatia auctorială pentru Emma traduce, de fapt, atitudinea autoarei față de o femeie care vrea să fie independentă. Aceeași independență o face pe una dintre cele mai îndrăgite eroine austeniene, Elizabeth Bennet să îl refuze pe chipeșul și bogatul D'Arcy. Este semnificativă evoluția de la Pamela lui Samuel Richardson (1689-1761) care abia așteaptă să i se propună respectabilitatea matrimoniului tot de către un bărbat atrăgător și bogat, la demnitatea și siguranța de sine a d-rei Bennet. Anii care îi despart pe cei doi scriitori – Austen a trăit între 1775-1817 – marchează o evoluție în mentalitatea despre statutul femeii, chiar dacă nu multe femei aveau curajul și spiritul de independență a lui Elizabeth.

Este dincolo de orice îndoială că Jane Austen era o excentrică. Nu că ar fi singura din istoria literară! De fapt, ea ne poate ușor aduce aminte de o altă domnișoară bătrână înzestrată cu darul cuvintelor: Emily Dickinson. Fiică de preot și ea, Emily nu a călătorit nici ea dincolo de o zonă foarte strict delimitată de cutumele și regulile care i s-au impus sau pe care și le-a impus. Tot o natură cerebrală, Emily Dickinson era și ea de o inteligență de excepție la care se adaugă harul de a construi neobișnuite asociații acolo unde alții vedeau doar banalul. Emily Dickinson a reușit performanța oximoronică de a depăși poezia timpului ei fără a avea un contact strâns cu ea pentru că personalitatea ei de excepție s-a dezvoltat mai bine așa în afara limitărilor pe care i le-ar fi impus, poate, o activă participare la viața literară a timpului său. Pentru Emily lumea dezvăluie asocieri frapante pe care inteligența le convertește în metafore cu miez și excepțională capacitate de sugestie. Pentru Jane, lumea este un spectacol

a cărui teatralitate devine cunoaștere ironică. Din păcate, pentru ambele scriitoare marea recompensă a venit doar după moarte, în nemurirea operelor lor.

Abia în 1811, la vârsta de 35 de ani, Jane Austen scriitoarea are parte de primele recenzii favorabile pentru romanul *Rațiune și simțire*. Romanele *Mândrie și prejudecată* (1813), respectiv *Parcul Mansfield* (1814) se vând foarte bine, dar criticii nu îi vor acorda mare atenție. În 1814, Jane avea 38 de ani. Va muri trei ani mai târziu. Notorietatea ei începe odată cu Jan Watt și eseul său despre evoluția romanului englez. Austen este singura dintre romancierile secolului al XVIII-lea pe care Watt alege să le valorizeze. Celălalte colege ale lui Austen vor trebui să aștepte doamnele feministe din critica literară a secolului al XX-lea (Janet Todd sau Jane Spencer) pentru a deveni subiect de teze de doctorat.

Deși au trecut două sute de ani de la moartea lui Jane Austen, interesul pentru opera sa este astăzi mai mare ca oricând. Romanele ei au fost continuate și revizitate de către alți scriitori. Ecranizările au tradus-o nu numai în limbajul filmic, dar au și transpus acțiunea romanelor ei în alte culturi. Personajele austeniene s-au regăsit în India ori în alte zone post-coloniale. Jane Austen este, dincolo de orice îndoială, o scriitoare în care se pot recunoaște marile mituri, marile constanțe ale omenirii. Mai nou, Jane Austen a intrat inclusiv în lumea jocurile electronice, ori a emisiunilor TV de tip *reality show*.³ Internetul ne oferă nu doar o Jane Austen virtuală, ba chiar dovezi ale fertilității ei virtualități. Umorul fin, ironia plină de înțelegere pentru slăbiciunile omenești sunt principalele calități care fac din Austen o scriitoare extrem de prizată de un public divers. Interesant este că bunătața rațională, înțelegerea austeniană pentru slăbiciunile omenești vin de la o femeie care a trebuit să își reprime afectul în propria viață, o femeie care nu a cunoscut bucuria maternității, o femeie pentru care romanele au suplinat, probabil, nevoia de procreare prin trup. Legea nemiloasă a banului, convențiile sociale au obligat-o la reprimarea propriilor sentimente și la o sobrietate cvasi monahală în mijlocul unei societăți care abia aștepta să comenteze o abatere de la calea dură a virtuții.

Prezentul grupaj de eseuri este dedicat aniversării a două secole de la dispariția scriitoarei și se bazează pe lecturile a diferiți studii, austenieni de vârste diferite și care folosesc metodologii diverse pentru înțelegerea textului. Este o dovadă a versatilității interpretative pe care doar un scriitor de excepție o poate stimula, un argument în favoarea tinereții fără bătrânețe a marilor scriitori. La mulți ani, Jane Austen!

¹ În 2012, celebra Bibliotecă Morgan din New York a organizat chiar o expoziție cu desenele și acuarelele d-urilor Jane și Cassandra Austen. Finețea liniei, delicatețea și armonia culorilor dovedesc un gust sigur, educat, bine strunit de regulile timpului care nu permiteau o expansiune violentă a simțurilor. Pasiunile trebuiau controlate și dominate pentru ca rezultatul să fie un joc bine condus al judecății și sensibilității.

² Șef al tuturor magistraților în sistemul britanic.

³ Televiziunea engleză a inițiat o emisiune în care participanții sunt obligați să trăiască precum pe vremea lui Jane Austen. Adio electricitate sau apă curentă!

Ecaterina HANȚIU

Lady Susan de Jane Austen: de la cuvânt la imagine

1. Introducere

Fină observatoare a frământărilor epocii sale, situată la cumpănă de veacuri, apreciată romancieră britanică Jane Austen (1775-1817) s-a remarcat prin echilibrarea vechilor și noilor tendințe literare, îmbinând meșteșugit în opera sa aspecte ale realismului social cu elemente ale romantismului, condimentându-le cu un umor specific, ușor sardonice și conturând personaje memorabile, complexe și surprinzătoare.

Decenii de-a rândul cititorii s-au delectat cu romanele celebrei scriitoare, ca mai apoi, de-a lungul timpului, cinefililor să li se ofere spre vizionare o sumedenie de adaptări cinematografice ale acestora. De fiecare dată variantele cinematografice s-au dovedit a fi interesante provocări în încercarea de a păstra un echilibru între noutatea pe care o aduce fiecare proaspătă viziune propusă de regizorul ecranizării și conservarea parfumului autentic al epocii, impus de către autoare în textul său.

Romanul *Lady Susan*, finalizat în preajma anului 1794, dar publicat doar după moartea autoarei, se deosebește considerabil de restul cărților scrise de Jane Austen. Acest scurt roman, bazat pe stilul epistolar gustat de autoare în adolescență, reprezintă una dintre primele sale demonstrații de virtuozitate în crearea unor personaje ilustrând falsitatea naturii umane, deoarece în centrul acțiunii este plasată o tânără văduvă fermecătoare la chip și iscusită la vorbă, care însă sub masca gingășiei și a bunei creșteri ascunde o ipocrită cu Conform predilecției autoarei de a asocia în titlurile romanelor sale trăiri, sentimente sau însușiri complementare, una dintre încercările sale epistolare de tinerețe se numea *Love and Friendship* (*Dragoste și prietenie* 1790), titlu pe care regizorul [Whit Stillman](#) îl preia pentru ecranizarea romanului *Lady Susan* (2016) deși cele două lucrări nu au aproape nimic în comun. Acest prim mic roman epistolar are drept motto "Deceived in friendship and betrayed in love" („Înșelat în prietenie și trădat în dragoste”) (Austen [EBook #1212]), cuvinte ce pot constitui o deviză perfectă pentru Lady Susan, ființă de un pragmatism feroce, care nu simte iubire pentru nimeni, nici măcar pentru propria-i fiică, și pentru care prietenia se rezumă la confidențe menite să-i asigure servicii din partea Aliciei Johnson, o faptură la fel de prefăcută ca și ea, deși lipsită de aceeași ascuțime a minții

2. Roman epistolar și ecranizare

Cu toate că romanele epistolare s-au bucurat de mult succes odinioară, mai cu seamă în secolul al XVIII-lea, interesul față de scrierile uzând de această tehnică narativă s-a diminuat simțitor în timp. Pe atunci însă, într-o perioadă

în care știința de carte câștiga teren, ducând la reducerea analfabetismului și la sporirea aplecării către lectură, aceste romane satisfăceau gustul majorității cititorilor prezentând incidente mondene și constituind în același timp un fel de îndrumar al comportamentului adecvat unei societăți în schimbare.

Este cunoscut faptul că Jane Austen a parcurs cu interes romanele lui Fanny Burney și Samuel Richardson,¹ iar scrierile ei din tinerețe includ și texte redactate în manieră epistolară, imitând sau chiar parodiind lucrările acestora. Se poate afirma totodată că autoarea era familiarizată și cu romanele lui Henry Fielding, pe care îl amintește în corespondența purtată cu sora ei, Cassandra (Austen 31), de unde și înțepăturile ironice care nu lipsesc din textele inspirate de Richardson. Romanele de succes ale scriitoarei, ca de pildă *Mândrie și prejudecată* (*Pride and Prejudice* 1813), s-au dezvoltat din povestiri epistolare, și încă mai includ scrisori ale personajelor principale, adresate rudelor sau prietenilor.

Unul dintre avantajele stilului epistolar îl reprezintă faptul că îi îngăduie cititorului să scruteze în profunzime gândurile și sentimentele personajelor, fără ca vocea auctorială să intervină pentru a oferi căi de acces către înțelegerea situației, astfel încât fiecare are posibilitatea de a-și formula propriile păreri cu privire la întâmplări și la protagoniștii acestora. Folosirea scrisorilor nu implică numai o structurare mai diversificată a romanului, ci și o cale practică de dezvoltare a intrigii acestuia, permițându-i cititorului să realizeze conexiuni între personaje și evenimente, de vreme ce e implicat în mod direct în desfășurarea acestora. Astfel, Jane Austen nu intervine pentru a o arăta cu degetul pe Lady Susan ca pe o ființă abjectă, ci o lasă pe ea însăși să-și dezvăluie cititorilor romanului adevărata față.

La cei treizeci și cinci sau treizeci și șase de ani ai săi, protagonista romanului, Lady Susan Vernon, rămasă de curând văduvă, este o femeie atrăgătoare, și, după cum relatează cumnata sa, care o detestă, însă e sinceră, arată cu zece ani mai tânără.

Este, într-adevăr, extrem de frumoasă! Tu poți avea, de bunăseamă, unele dubii în legătură cu farmecele unei femei ce a trecut de prima tinerețe, în ceea ce mă privește însă trebuie să declar că rareori am văzut o femeie atât de frumoasă ca Lady Susan ... din întreaga înfățișare ai zice că nu are mai mult de 25 de ani, deși, de fapt, este cu 10 ani mai în vârstă. În ciuda celor auzite despre frumusețea ei eram foarte sceptică și totuși acum mă văd silită să recunosc că a fost dăruită cu trăsături regulate, strălucire și grație – calități ce rareori se întâlnesc la una și aceeași persoană. (Austen 227-228)

Se ivesc destul de curând o serie de pretendenți pentru Lady Susan, deși aceasta își câștigase o reputație de seducătoare nerușinată, care întreține o relație cu un domn căsătorit, în timp ce încurajează alți bărbați chiar mai tineri decât ea să o curteze. În spatele unei etichete care se vrea fără cusur se ascunde personajul feminin cel mai cinic pe care Austen l-a imaginat vreodată, o maestră a înșelăciunii văzându-și doar de propriile interese și călcând în picioare orice principiu al onoarei și corectitudinii.

Seducătoarea Lady Susan primește în filmul regizat de Whit Stillman chipul actriței Kate Beckingsale, aflată la a doua colaborare atât cu acesta, cât și cu Chloë Sevigny, care îi dă replica în rolul Aliciei Johnson.² În viziunea lui Stillman, Alicia apare ca o tânără americană căsătorită cu un domn englez respectabil și rigid, prea bătrân ca să mai fie amuzant și prea tânăr ca să moară, după cum observă cu nedismulat cinism Lady Susan.

Scumpa mea Alicia, cu ce-ai păcăuit în viață de ai ajuns să te căsătorești cu un bărbat de vârsta lui? Dar ce să mai vorbim, l-ai luat suficient de bătrân ca să sufere de gută și să aibă capricii și totuși mult prea tânăr ca să moară. (Austen 283-284)

Deși moda căsătoriilor între averile americane și titlurile nobiliare britanice încă nu se lansase la vremea când Jane Austen unea destine în romanele sale, Whit Stillman devansează evenimentele pentru a-i permite D-lui Johnson (interpretat de cunoscutul actor britanic Stephen Fry) să-și amenințe soția că dacă mai ține legătura cu Lady Susan o va trimite mult mai departe decât ar fi făcut-o Jane Austen, și anume nu la un conac englezesc de la țară, ci de-a dreptul înapoi în America, în Connecticut, fără a uita să amintească și de neplăcerile traversării oceanului.

Atunci când se pune în discuție o ecranizare, trebuie să se țină seama de faptul că diferența esențială dintre carte și film constă în modul în care cele două arte acționează asupra imaginației; este vorba despre diferența dintre a-ți imagina și a vedea, mai bine zis între a formula păreri proprii și a accepta păreri formulate de altă persoană. Filmul, aparținând în esență domeniului vizual, poate da la prima vedere impresia că are mai multe de oferit, că posedă certe valori compensatorii în comparație cu un simplu text. Imaginea, oferind în general o perspectivă singulară asupra realității, limitează însă rolul imaginației, ajungând în unele cazuri chiar la a o anihila, pe când însăși esența literaturii este aceea de a stimula imaginația. Cuvintele citite generează felurite imagini mentale, fie acestea vizuale, concrete, fie abstracte, acționând în interior, în profunzime, pe când filmul, prin definiție, are ca obiect stratul de suprafață, exteriorul. Dacă literatura ne poate permite să ne cufundăm în lumea pe care ne-o propune, filmul nu ne lasă să uităm că suntem doar spectatori care avem acces doar în sala de vizionare.

De dragul de a-și colora și condimenta ecranizarea, regizorul Whit Stillman își poartă spectatorii prin locuri pe care publicul familiarizat cu romanele lui Jane Austen le recunoaște din descrierile prezente în multe alte opere ale acesteia, dar și din alte ecranizări ale romanelor sale, între care mult apreciată adaptare a romanului *Sense and Sensibility* (*Rațiune și simțire*) din 1995, în viziunea lui Ang Lee: grădini înverzite, reședințe elegante la țară, saloane luxos mobilate, biserica din sat. Spectatorii sunt de asemenea invitați să participe la evenimente pe care autoarea nu le-a inclus în romanul *Lady Susan*, ca de pildă cina la conac, ceaiul de la ora cinci, balul, aducând inevitabil în atenția spectatorilor noi personaje, ca de pildă preotul din sat, care să se încadreze în acest context vizual mult extins. Ironia scriitoarei, pe care Whit Stillman o percepe perfect,

este preluată nu numai în replici imaginate de către regizor dar care ar fi putut foarte bine să-i aparțină lui Austen și să-l încante pe însuși Oscar Wilde, dar și în scene scurte, de un comic savuros, ca de pildă dansul preotului (un tinerel scund și sfrijit) cu Charles Vernon (un vlăjgan masiv) la bal, imagine desprinsă parcă din filmele cu Pat și Patachon.³

În romanul lui Jane Austen descrierile fizice ale personajelor sunt scurte și sărace, deoarece autoarea e mai degrabă dornică de a contura cât mai exact portretul moral al acestora, mai bine zis de a le înlesni cititorilor posibilitatea de a-l descoperi. Aflăm astfel din romanul lui Jane Austen că Lady Susan e o blondă frumoasă (228), că fiica ei, Frederica, e drăgălașă, dar nici pe departe atât de atrăgătoare ca mama ei (251), tinerii domni sunt cu toții arătoși, iar soția lui Manwaring e uscățivă și urâtă (289), astfel încât Alicia Johnson se miră cum de are pretenția ca soțul să-i fie fidel.

Bietul Manwaring m-a înnebunit cu poveștile despre gelozia soției sale! Ce femeie stupidă! Oare cum să se aștepte la fidelitate din partea unui bărbat atât de fermecător? Dar în fond de ce mă mai mir – proastă a fost de când o știu! (Austen 280-281)

Regizorul Whit Stillman a avut astfel mână liberă în a alege actorii care i s-au părut potriviți, înveșmântându-i elegant, conform modei epocii respective, evitând în mod înțelept o transpunere a evenimentelor în contemporaneitate. Catifelele și mătăsurile plăcute la atingere, gustul bucatelor apetisant servite, parfumul pe care Lady Susan și-l picură discret la încheietura mâinii, aroma ceaiului care aburește în cești de porțelan fin, toate constituie amănunte decisive pentru conturarea unui micro-univers ce ne duce cu gândul la bucuria eternă a frumuseții cântată de Keats în celebrul său *Endymion*.⁴ O reușită selecție a pieselor unor celebri compozitori clasici (Purcell, Handel, Mozart, Vivaldi, Bach) secondate de câteva delicate vechi melodii populare englezești constituie fundalul muzical al filmului, contribuind astfel la completarea poeziei simțurilor cu care ne delectează Stillman. <<http://www.whitstillman.org/tag/love-friendship-soundtrack/>>

3. Piramida evenimentială în cuvinte și imagini

Dacă dorim să urmărim modul în care se desfășoară acțiunea în textul lui Austen, transformat mai apoi în festin vizual de către producătorii ecranizării, poate nu ar fi deplasată referirea la piramida evenimentială a lui Gustav Freytag. (115)

Potrivit lui Gustav Freytag, care a studiat structura textului literar dramatic și modul în care sunt organizate întâmplările prezentate în acesta, în general se disting cinci etape în desfășurarea oricărei înșirui de evenimente, și anume: expunerea, dezvoltarea treptată a conflictului, punctul culminant, acțiunea în scădere după conflict și deznodământul. Aplicată tragediei shakespeareiene, această structură piramidală corespunde parțial celor cinci acte ale piesei, în acțiunea căreia spectatorul este pregătit în prealabil să intre, ca mai apoi să parcurgă traseul ascendent-descendent al intrigii, până la deznodământul final. (Freytag 115)

Structura strict cronologică a romanului *Lady Susan* (cele 41 de scrisori care alcătuiesc romanul se succed în ordinea în care au fost scrise și expediate) permite cititorului să urmărească evenimentele în desfășurarea lor firească, deși deznodământul, în mod surprinzător, ne este oferit de către autoare sub formă de scurt rezumat, lăsând totuși loc unor posibile supoziții, bănuieli sau interpretări, ca într-un fel de final deschis „avant la lettre”. Ecranizarea, în care regizorul își ia libertatea de a fi mai explicit, având de partea sa sprijinul oferit de imagini grăitoare, construiește o structură piramidală mai concretă, mai fermă. Astfel, din expunerea oferită atât de text, cât și de imagine, asistăm în primă etapă la expulzarea d-nei Susan Vernon din conacul familiei Manwaring. E o plecare precipitată, grăbită - după cum aflăm mai apoi - de scandalul provocat de apropierea prea evidentă dintre Lady Susan și D-l Manwaring, lucru care o supără nespus pe Lucy, geloasa soție a acestuia. În plus, deoarece Lady Susan a reușit să dejoace planurile matrimoniale ale domnișoarei Maria Manwaring, determinându-l pe nătaflețul Sir James Martin să renunțe la ea în favoarea unei eventuale căsătorii cu Frederica, întreaga suflare feminină a reședinței Manwaring este pornită împotriva ei.

Lipsită de mijloace materiale, cu reputația zdruncinată în urma incidentelor de ultimă oră, refugiul la care se gândește Lady Susan și pe care reușește să și-l asigure este conacul Churchill, reședința cumnaților săi, Charles Vernon, fratele răposatului ei soț, și consoarta acestuia, Catherine, născută DeCourcy.

Romanul debutează cu scrisoarea D-nei Susan Vernon către cumnatul său, epistolă prin care își anunță vizita într-un stil prietenos și sprintar, ca între rude apropiate, adevărata relație dintre cumnați urmând să iasă la iveală abia din scrisorile adresate de aceeași Lady Susan amiceei ei, Alicia Johnson.

Vesiunea cinematografică debutează cu plecarea D-nei Susan din casa familiei Manwaring, o scenă încărcată de gesturi bruște, bagaje aruncate într-o trăsură și fuste fălfăind, roți de trăsură gonind departe de o casă impunătoare, pe treptele căreia se disting câteva persoane: bărbați cu chipuri derutate sau întristate, femei cu ochii scăpărând de ură.

Odată aprinsă scânteia, alte amănunte se adaugă pentru a ajuta la clădirea conflictului: aflăm că Lady Susan s-a împotrivit pe vremuri căsătoriei cumnaților, din motive materiale, deci acum trebuie să depună eforturi susținute pentru a le câștiga simpatia. Mai descoperim că față de Frederica, fiica ei adolescentă, Lady Susan nu simte afecțiune, deoarece o consideră prostuță și încăpățanată, și că dorește să se descotorosească de ea, măritând-o cât de curând cu înstăritul, dar nu prea mintosul Sir James Martin, care ar urma să le asigure ambelor femei un trai lipsit de griji. Deocamdată însă Frederica este trimisă la o școală pentru domnișoare, unde urmează să-și desăvârșească educația. În versiunea cinematografică, pentru a compensa absența scrisorilor, regizorul introduce un personaj care nu figurează în roman, o doamnă de companie pe nume Mrs. Cross, care o însoțește pe Lady Susan la Churchill și care îi servește drept confidentă pentru scurtă vreme. Manevrelor

d-nei Susan de a cuceri familia Vernon, de a-și mărita fiica, de a-și găsi ea însăși un soț, formează un șir ascendent de evenimente ducând spre punctul culminant al conflictului. Din corespondența purtată de Lady Susan cu amica ei, Alicia Johnson, precum și din scrisorile Catherinei Vernon către mama ei, Lady De Courcy, răzbat sentimente felurite, cu nuanțări subtile, toate accentuate de vizita lui Reginald De Courcy (interpretat în versiunea cinematografică de Xavier Samuel) la conacul surorii sale, Catherine. Sosit pentru a le veni în ajutor surorii și cumnatului copleșiți de prezența frumoasei cu reputație de cochetă fără pereche, și mânat de curiozitatea de a ochii cu cea care deține rara artă a disimulării, tânărul cade curând în mrejele abilei Lady Susan, de care se atașează suficient de mult încât să facă planuri de viitor, spre disperarea părinților lui (un cuplu plin de haz în interpretarea actorilor James Fleet și Jemma Redgrave) și a surorii sale, care nu mai reușește să-l convingă de adevăratele intenții ale seducătoarei.

Situația se complică prin evadarea Fredericăi (Morfydd Clark) de la pension și apariția ei în casa unchiului, mai ales că firea ei plăcută și purtarea decentă începe să puna la îndoială buna credință pe care o afișează mama sa. Sătulă de viața la țară, de refuzul îndârjit al Fredericăi de a se căsători cu Sir James și de recenta pasiune a fetei pentru Reginald De Courcy, pe care îl are și ea în vedere, Lady Susan, care n-a conștientizat încă țina legătura cu amantul ei, se mută la oraș, unde Alicia Johnson îi servește drept mesageră și îi alimentează aventurile.

Punctul culminant al conflictului se declanșează atunci când Lucy Manwaring, vine să i se plângă d-lui Johnson, tutorele ei, disperată de infidelitatea soțului ei. Reginald De Courcy, aflat în vizită, asistă la scenă, descoperă dintr-o misivă trimisă de Lady Susan prietenei ei că este manipulat și renunță la relație.

Din acest moment evenimentele își pornesc cursa către deznodământ. Deși dată de gol, Lady Susan își continuă la fel de lipsită de rușine și scrupule manipularile, reușind să încheie o căsătorie avantajoasă cu Sir James Martin, în timp ce Frederica rămâne în grija unchiului și mătușii care au îndrăgit-o și care o văd potrivită pentru Reginald. Este amuzant acest cadril săltăreț în cursul căruia mama și fiica fac schimb de parteneri, este surprinzător acest final imprevizibil la care Jane Austen ajunge după o lungă înșiruire de intrigi și manevre abile, dar cu adevărat uimitor este faptul că deși acesta este primul roman încheiat al autoarei, el însumează aproape toate temele pe care le abordează romanele ei scrise mai târziu.

Película cinematografică respectă piramida dramatică prezentă în text, evenimentele se succed în ordinea prevăzută de Jane Austen, însă scenariul este îmbogățit cu replici și gesturi suplimentare, inexistente în roman, dar care se încadrează perfect în stilul și atmosfera acestuia. Ironia fină și umorul specific scriitoarei se regăsesc în aceste scene și replici, fapt ce ni-l dezvăluie pe regizor ca pe un deosebit de atent cititor și cunoscător al textelor acesteia, ca pe un adevărat „cetățean din Austenland”. (Brody)

Sir James Martin, eufemistic descris în roman ca nefiind „un al doilea Solomon” (Austen 263) devine în

cadrul ecranizării, grație actorului Tom Bennett, un nătărău extrem de simpatic, care, sosind în localitatea Churchill își pune în mod repetat întrebarea unde se află „dealul” (“the hill”) și „biserica” (“the church”) fiindcă nu le-a zărit pe nicăieri.

Churchill? That’s how you say it? All together that way? ... *Churchill*... That explains a great deal. I had heard ‘church’ and ‘hill’ - but I couldn’t find either... All I saw was this big house. <http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=love-friendship>⁵

Nătăflețul Sir James se miră inocent la vederea mazărei servite la cină ca la vederea unui fel de mâncare exotic, apreciind gustul acestor “tiny green balls” – „biluțe verzi”, pe care dorește să le cultive și pe moșia lui. El pomenește de cele „12 porunci din Biblie”, iar când este corectat și i se explică că poruncile sunt numai 10 la număr, se întreabă mirat unde au dispărut oare celelalte două, și își exprimă nădejdea că nu a fost eliminată vreo poruncă având legătură cu Sabatul, căci atunci nu ar mai putea să se bucure de plăcerea de a merge la vânătoare. Pasiunea pentru vânătoare îl determină să rămână în relații de prietenie cu Lordul Manwaring chiar și după căsătoria cu Lady Susan, și să îl găzduiască în casă, viețuind într-un voios *ménage à trois* demn de penelul unui Hogarth.⁶ Regizorul îi acordă lui Sir James statutul de încornorat desăvârșit atunci când acesta îi povestește cu mândrie Aliciei că urmează să devină tată, risipind orice îndoială a spectatorilor cu privire la motivul pentru care Lady Susan s-a decis să îl ia de soț.

Deznodământul neclar, care invită la felurite presupuneri, propus de Jane Austen în roman ia astfel o turnură mult mai explicită și mai realistă în viziunea lui Whit Stillman, care își încheie filmul cu nunta inocentei Frederica și a aproape la fel de inocentului Reginald De Courcy, eveniment cu ocazia căruia mirele rostește un discurs de prețuire a virtuților tinerei sale soții, iar mireasa, care și-a desăvârșit studiile muzicale, delectează asistența cu vocea sa fermecătoare, interpretând o veche melodie englezească despre dragostea atotbiruitoare.

4. Eroine și/sau anti-eroine

Despre rolul jucat de femei în literatură s-a discutat îndeajuns pentru a se alcătui la un moment dat la o clasificare a personajelor în funcție de portretul lor moral. Încă din cele mai vechi timpuri, încă din basmele pentru copii, în admirația ascultătorilor sau cititorilor au stat mereu eroinele, figurile feminine reprezentând valori morale solide, întruchipând cinstea și dreptatea, contrastând cu anti-eroinele, femeile cu trăsături morale îndoielnice, întunecate, dar adesea fascinante în felul lor. În perioada previctoriană și apoi în cea victoriană, au fost încurajate operele literare moralizatoare, promovând decența, în care, la fel ca în basme, binele învinge. Însă în viața de toate zilele, în spatele ușilor închise, în pofida avertismentelor de ordin moral și a respectabilității de fațadă, lucrurile stăteau altfel, iar natura umană își urma cursul, căutând supape de descărcare. (Mason 6)

Figura intrigantului, a ticălosului lipsit de scrupule, respectiv varianta feminină a acestuia, a devenit nelipsită în melodrama britanică din secolul al XIX-lea, unde setul de personaje stereotipe pune invariabil în opoziție binele și răul. Nici romanele britanice cu tentă mai mult sau mai puțin melodramatică din secolul al XIX-lea nu au făcut excepție de la regulă, deși unii autori s-au străduit să dea o mai mare complexitate personajelor lor. Jane Austen este una dintre primele autoare care crează personaje feminine negative complexe în romanele sale de moravuri, Lady Susan fiind o „villainess”, o vulpe vicleană, reprezentând culmea prefăcătoriei și manipulării, fără a ajunge însă la gesturi extreme, ca și Lady Audley, o ticăloasă bigamă și în final criminală. (Booth 157)⁷. Spre deosebire de mama sa, Frederica este blândă și liniștită, capabilă însă de revoltă atunci când i se impune o căsătorie pe care nu o dorește. Lady Susan o consideră redusă ca intelect, needucată și îndărătnică, singurele însușiri pe care i le recunoaște și pe care dorește ca fata să le cultive fiind cele pe care le consideră moștenite de la ea. Deși pretinde că are drept scop doar instruirea fiicei sale, Lady Susan nu urmărește decât să o vadă măritată cât mai curând, decizie pe care speră ca fata s-o ia de bună voie, ca urmare a presiunilor psihologice exercitate asupra ei de către tiranica ei mamă, cu concursul prietenei ei. Alicia.

Frederica este o fată prostuță, lipsită de orice calități... Vreau ca interpretările ei vocale să nu fie lipsite de gust, iar la pian să dea dovadă de siguranță, căci are glasul meu și același tușeu delicat ca și mine... nu vreau ca Frederica să devină o erudită – cunoștințele ei se cuvine să fie superficiale și o voi ține la școală atâta timp cât îi va fi necesar ca să aibă cât de cât idee de unele lucruri. Sper ca în interval de douăsprezece luni să poată deveni soția lui Sir James... Apropos, invit-o cât mai rar la tine, căci doresc să se plictisească cât mai repede de școală... În fine, să punem capăt subiectului ăsta. Am vorbit îndeajuns despre fata asta neroadă care-mi mănâncă sufletul! (Austen 230-231)

În pofida caracterizării nefavorabile pe care mama ei se străduiește să o promoveze, Frederica face o bună impresie celor din jur, care o văd mereu citind sau exersând la pian, și chiar dacă e sfioasă în conversație, compensează prin talentul ei muzical deosebit. De mama ei se teme, dar e destul de naivă încât să își imagineze că aceasta acționează doar pentru binele ei.

Tandemul Lady Susan – Frederica, departe de a ne duce cu gândul la drastice contraste caracterologice de tipul Albă ca zăpada – mama vitregă sau Jane Eyre – Bertha Mason⁸, ne amintește mai degrabă de cuplul Rebecca Sharp – Amelia Sedley din romanul *Vanity Fair (Bâlciul deșertăciunilor 1848)*⁹ de William Makepeace Thackeray. Asemenea Fredericăi, Amelia este blândă, bună la suflet și îndrăgită de toți, deși nu excelează prin inteligență, iar Rebecca, o Lady Susan mult mai elaborată, construită în antiteză, este ambițioasă, isteată și dornică să-și depășească cu orice preț condiția de fată săracă. Atât Lady Susan, cât și Rebecca Sharp străbat de ochii lumii drumul de obicei parcurs de eroine, dând impresia că suferă și sunt supuse vicisitudinilor vieții, pe care le îndură cu grație, stăpânire

de sine și răbdare, însă ceea ce le deosebește de eroine este faptul că în cazul lor nu este vorba despre sacrificiu de sine, ci de instinct de autoconservare. Pentru a sublinia aptitudinile cameleonice ale acestor pretinse eroine, atât Austen cât și Thackeray au recurs la o paletă cromatică derutantă, schimbând canonul melodramatic al acelor vremuri privitor la înfățișarea personajelor feminine, care îi acorda femeii blonde un statut serafic, în timp ce bruneta devenea invariabil opusul demonic al acesteia. Lady Susan e blondă, iar Rebecca Sharp are părul de culoarea nisipului, pielea albă ca zăpada și ochi verzi pătrunzători, „imaginea tinereții, a inocenței lipsite de apărare și a unei simplități pure și umile”. (Thackeray 33) Nu putem vorbi însă despre un arhetip al anti-eroinei aici, deoarece aceste personaje feminine se situează undeva între anti-eroul de gen feminin, femeia fatală și infractura vicleană, ambii autori reușind să realizeze personaje complexe, pline de viață și credibile.

Dintre toți scriitorii victorienți, probabil Thackeray se apropie cel mai mult de Jane Austen în ce privește viziunea realistă asupra vieții. E.M. Forster a sesizat elementele pe care Austen și Thackeray le împărtășesc ca spirite înrudite: privirea realistă asupra vieții, umorul, personajele complexe. În *Aspecte ale romanului* (1927) Forster descrie romanul ca pe o regiune întinsă, „un platou irigat de sute de râulețe, degenerând uneori într-o adevărată mlaștină” (13), nicidecum un întreg, dar străjuit de munții poeziei și istoriei, precum și de mare, plasându-i pe cei doi autori în centrul peisajului romanesc, ca pe doi maeștri ai ficțiunii.

E adevărat că anumite părți ale acestui spongios ținut par mai aproape de ficțiune; cam pe la mijloc, pe un petec de iarbă stă domnișoara Austen cu Emma lângă ea, și Thackeray, prezentându-ni-l pe Esmond. (Forster 14)

Thackeray are în vedere o panoramă a Angliei la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, acoperind o parte din perioada în care a trăit și a scris Jane Austen, dar spre deosebire de Jane Austen, interesată în principal de măruntele incidente cotidiene, scriitorului nu-i scapă evenimentele istorice ale vremii, pe lângă satira societății ca întreg. Tehnica narativă a lui Thackeray diferă de asemenea de cea a lui Austen, și deși stilul epistolar se regăsește pe alocuri pe parcursul romanului, autorul preferă să i se adreseze cititorului direct, ținându-l permanent conectat la subiect. Romanul, după cum indică subtitlul său, *Un roman fără erou*, nu are în vedere un erou anume, ci societatea însăși, în care nimeni nu se remarcă prin eroism, deoarece fiecare personaj este într-o oarecare măsură atins de un viciu, fie acesta lăcomia, vanitatea, egoismul sau lașitatea.

Dar îl rog pe bunul cititor să țină minte că această poveste se intitulează *Bâlciul deșertăciunilor* și că acest bâlci este un loc plin de îngâmfare, viclenie, prostie, lucruri mărunte, falsitate și prefăcătorie. (Thackeray 103)

Acest bâlci al deșertăciunilor ne apare ca înșesat de intrigi și de personaje fascinante, complexe și interesante, iar problemele și valorile oamenilor contemporani acelei vremi au fost și cele ale epocii lui Austen, dar sunt, parcă, ale tuturor vremurilor. La fel ca și Jane Austen, Thackeray reușește să contureze cu realism și luciditate, dar și cu

destulă compasiune, fundalul unei epoci, a oricărei epoci din istoria omenirii, pe scena căreia oamenii își desfășoară jocul, ca niște marionete trase de sfori și mâini nevăzute. Iar pentru că e vorba despre viață și nu despre vreun basm, unde binele învinge răul ce urmează a fi aspru pedepsit, atât Austen cât și Thackeray își poartă personajele feminine printr-o serie de încercări, pentru ca în final să le acorde tuturor, eroine sau anti-eroine deopotrivă, liniște și bunăstare.

5. Concluzii

Complexul relațiilor interumane, cu structura sa pluridimensională, a format temelia tuturor romanelor lui Jane Austen, care a oferit cititorilor imagini ale existenței umane complexe, fluide, deschise la schimbări, așadar și la interpretări moderne, mereu înnoite. Considerat la nivelul abordării directe, romanul *Lady Susan* pare să susțină, la fel ca și celelalte romane scrise de Jane Austen mai târziu, ideea de alegorie etică, având ca temă veșnica dihotomie „rațiune și simțire”, „judecată și sentiment”. Whit Stillman a avut în vedere acest lucru atunci când ecranizarea acestui roman a primit titlul *Dragoste și prietenie*, iar clarificările și completările pe care pelicula cinematografică le aduce în plus față de textul inițial ne dovedesc din nou complexitatea scrierilor unei autoare care scapă oricărei încadrări rigide, ocupând o poziție unică în cadrul literaturii britanice și universale.

Note:

¹ Frances (Fanny) Burney, Madame d'Arblay (1752 –1840) și Samuel Richardson (1689 –1761), autori britanici de romane epistolare dintre care cele mai cunoscute sunt *Evelina* (de F. Burney – 1778) și *Pamela: sau Virtutea răsplătită* (1740), *Clarissa: sau Povestea unei tinere* (1748), *Povestea lui Sir Charles Grandison* (1753) de S. Richardson.

² Lista interpreților din filmul *Dragoste și prietenie*, în regia lui Whit Stillman (2016) după <https://en.wikipedia.org/wiki/Love_%26_Friendship>

Kate Beckinsale - Lady Susan Vernon
Chloë Sevigny - Alicia Johnson
Xavier Samuel - Reginald DeCourcy
Stephen Fry - Mr. Johnson
Emma Greenwell - Catherine Vernon
Morfydd Clark - Frederica Vernon
James Fleet - Sir Reginald DeCourcy
Jemma Redgrave - Lady DeCourcy
Tom Bennet - Sir James Martin
Justin Edwards - Charles Vernon
Jenn Murray - Lady Lucy Manwaring
Lochlann O'Mearáin - Lord Manwaring
Sophie Radermacher - Miss Maria Manwaring
Kelly Campbell - Mrs Cross
Conor MacNeill - tânărul preot

³ Pat și Patachon (Carl Schenstrom și Harald Madsen) cuplu de comici danezi din vremea filmului mut, ale căror gaguri se bazau în special pe diferența lor în înălțime.

⁴ John Keats (1795 – 1821), unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai celei de a doua generații de poeți romantici englezi, alături de [Lord Byron](#) și [Percy Bysshe Shelley](#). Keats aduce în poezia sa cultul antichității și interesul pentru lumea medievală, folclorică și mitologică, dar este cunoscut mai ales pentru modul în care a creat o „poezie a simțurilor”. Poemul

Endymion (1818) începe cu versul rămas celebru „A thing of beauty is a joy for ever” – „Eternă bucurie-i frumusețea”.

⁵ „Churchill? Așa îi spunei? Se pronunță împreună? ... Churchill... Asta explică multe. Eu auzisem “church” (biserică) și “hill” (deal) – dar n-am văzut pe aici așa ceva. Am văzut doar casa asta mare.” (trad. noastră)

⁶ William Hogarth (1697 – 1764), pictor și grafician englez, portretist, autor de gravuri și stampe satirice și ilustrator de cărți, precursor al caricaturii moderne. Se remarcă între lucrările sale seria de șase tablouri intitulată *Căsătorie la modă* (*Marriage-à-la-mode*), 1744, ilustrând avaturile căsătoriilor încheiate din interes.

⁷ *Lady Audley's Secret*, 1864, roman de senzație de Mary Elizabeth Braddon, adaptat pentru scenă în perioada victoriană ca melodramă de succes și ecranizat în secolul al XX-lea. Protagonista își asumă o falsă identitate pentru a se căsători a doua oară cu înstăritul Lord Audley, iar pe primul ei soț încearcă să-l ucidă atunci când soarta i-l scoate din nou în cale.

⁸ Jane Eyre, guvernanta delicată, onestă și înțeleaptă, și Bertha Mason, monstrul cu mințile rătăcite, soția nebună a D-lui Rochester, sunt personaje contrastante în romanul *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë.

⁹ *Vanity Fair*, (*Bâlciul deșertăciunilor*) 1848, roman de William Makepeace Thackeray (1811-1863) care descrie Anglia din timpul și de după războaiele napoleoniene. Publicat ca serial din 1847 până în 1848, cu ilustrații de autorul însuși, romanul a apărut în volum în 1848, cu titlul *A Novel without a Hero*, (*Un roman fără erou*), reflectând intenția autorului de a demonta convențiile privitoare la eroism și de a avea în vedere o întreagă societate, nu o singură persoană.

Opere citate

- The Complete Novels of Jane Austen. London: Penguin Books, 2007.

Austen, Jane. *Epistolar: Lady Susan*. Traducere de Virgil Lefter, București: Editura Univers, 1991.

Austen, Jane. *Love And Friendship And Other Early Works*, August 24, 2008 [EBook #1212]project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/1212/1212-h/1212-h.htm> Accesat 16 iunie 2017

Booth, Michael. *English Melodrama*. Herbert Jenkins, 1965

Brody, Richard. *Whit Stillman's "Love & Friendship": Subverting the Social Order with Style*. <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/whit-stillmans-love-friendship-subverting-the-social-order-with-style>. Accesat 15 Iunie 2017.

Forster, E. M. *Aspecte ale romanului*. Traducere și postfață de Petru Popescu, București: Editura pentru literatură universală, 1968.

Freytag, Gustav. *Freytag's Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art*. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan. 1900 c1894. <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft> Accesat 18 iunie 2017.

Mason, Michael. *The Making of Victorian Sexuality*. Oxford University Press, 1994.

Thackeray, William Makepeace. *Bâlciul deșertăciunilor*. Traducere și note de Sînziana Mihalache. București: Adevarul Holding, 2010.

http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=love-friendship Accesat 18 iunie 2017.

<http://www.whitstillman.org/tag/love-friendship-soundtrack/> Accesat 18 iunie 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=J2QzoYY50xg> Accesat 15 iunie 2017.

Cristina NICOLAESCU

Teatrul și prozatoarele Eliza Haywood și Jane Austen – un exercițiu comparativ

Imagina femeii dedicate spațiului domestic descrie efectele puternice și de durată și a afectat în egală măsură înțelegerea relațiilor personale și a celor sociale. Aspectele de gen și subversiunea identității sunt principalele teme cu relevanță deosebită pentru evoluția protagonistelor Fantomina și Fanny Price din cele două proze analizate. Romanul de dragoste și cel de moravuri din secolele XVIII-XIX se intersectează în aceste spații tematice, fără a urma aceleași direcții. Ca exemplu, conceptele de mascaradă își găsesc formula proprie prin care relevă condiția femeii în societate și adevărata natură a feminității. Cele două personaje principale feminine sunt total diferite ca statut social, comportament, scop, moralitate, caracter, dar „mistica feminină” este aceeași. Aceste diferite aspecte ale aceleiași feminități pot fi numite Pamela și anti-Pamela, după personajul virtuos al lui Samuel Richardson.

Atât Eliza Haywood cât și Jane Austen au scris teatru și au avut experiență în arta dramatică, fapt care justifică formula narativă apropiată de cea din teatru la nivelul structurii compoziționale divizabile în acte, al dialogului și portretizărilor. Nu lipsesc referirile la teatru în cele două romane. În *Fantomina* scena de început se petrece la teatru, iar în *Parcul Mansfield* personajele se pregătesc să joace în piesa *Lovers' Vows*.

Proza ficțională de dragoste (“amatory fiction”) este termenul folosit de cercetători și critici literari pentru a se referi la o categorie de texte ale prozei ficționale, scrise de autoare în special în perioada cuprinsă între sfârșitul anilor 1600 și mijlocul anilor 1700. Eliza Haywood este o reprezentantă renumită a acestui gen. În *Fantomina*, protagonista este intrigată de comportamentul bărbatilor pe care îi vede într-un teatru din Londra. Se prefacă că este prostituată și intră în vorbă cu un domn numit Beauplaisir. Ea își protejează reputația și îi spune lui Beauplaisir că numele ei este Fantomina. Beauplaisir se plictisește de ea și pleacă la Bath, unde ea îl urmează sub o nouă deghizare pentru a reînnoi relația fără ca el să știe că este aceeași femeie. După ce Beauplaisir părăsește orașul Bath, se întâlnește din nou cu personajul principal în călătoria spre casă, dar acum pretinde a fi o văduvă numită Bloomer. Beauplaisir este încântat de ea și după mai multe întâlniri, protagonista va da naștere unui copil. Mama ei află și o trimite la o mănăstire din Franța, ca urmare a destăinuirii pe care a făcut-o atât în prezența acesteia, cât și a lui Beauplaisir.

Haywood ilustrează astfel modul în care greșeala inițială a unei femei ar putea deveni pasiunea sau obsesia ei din iubire. Dorința Fantominei este să acționeze liber

într-o societate dominată de bărbați. Protagonista pretinde a fi, pe rând, patru femei diferite prin intermediul deghizării: Fantomina, Fata de la han, Vaduva și Incognita. În secolul al XVIII-lea, statutul social determina identitatea. Doar prin faptul că ea acționează ca personaje care aparțin claselor inferioare ei, Fantomina poate păstra aparența unei persoane virtuose. Ea prezintă o abilitate neobișnuită de a-și schimba identitatea, de a juca un rol; cu toate acestea, maternitatea o va determina să își recunoască jocul. Discuțiile privind genul sunt esențiale pentru acest text din secolul al XVIII-lea, deoarece se bazează în primul rând pe diferența între genuri. Fantomina manipulează ceea ce este de așteptat de la o femeie: în loc de a arăta blândețea și virtutea, ea prezintă în schimb un spirit distractiv și capacitatea de a-i depăși pe alții prin ingeniozitate. În această perioadă literară, romane, cum ar fi *Pamela* lui Samuel Richardson, au stabilit un model feminin agreat de mulți scriitori: fetele virtuose sunt recompensate prin căsătorie, iar altele au fost persecutate de bărbați pentru greșelile lor. Conform acestui model, eroina este, de obicei, vulnerabilă și naivă. Fantomina este, în acest sens, un model opus, o anti-Pamela, o femeie care urmărește să își îndeplinească dorințele sub protecția diferitelor măști, și în același timp pedepsind infidelitatea lui Beauplaisir:

Thus did the lady's vivacity and wit assist her in all but where it was most needful. She had discernment to foresee, and avoid all the ills which might attend the loss of her reputation, but was wholly blind to those of the ruin of her virtue; and having managed her affairs so as to secure the one, grew perfectly easy with the remembrance she had forfeited the other. (Haywood, p. 49) [tr. *Astfel, vivacitatea și inteligența doamnei o ajutau în toate, dar nu și unde era cel mai necesar. Avea discernământ să prevadă și să evite toate relele care ar fi dus la pierderea reputației ei, dar era complet imprudentă cu privire la distrugerea virtuții ei; și după ce și-a gestionat treburile pentru a o asigura pe una, a devenit total neglijentă în a-și aminti că a pierdut-o pe cealaltă*].

Spre deosebire de acest model standard, Fantomina este descrisă ca fiind inteligentă. Ea observă funcționarea prostituatelor în societate înainte de a deveni una dintre ele, știind pe deplin ce implică acțiunile ei. Pentru eroinele tradiționale din romanele din secolul al XVIII-lea totul se termină în rușine și/sau moarte. În *Fantomina*, Haywood respinge stereotipul „tinerei persecutate” în mod subtil, dar ferm. Cele patru deghizări și demascarea reprezintă tot atâtă „acte”.

Publicarea volumului *The Masquerade Novels* de Eliza Haywood (1986) coincide cu apariția unor studii feministe bazate pe conceptul de mascaradă. În opera acesteia se distinge un model de agenție sexuală feminină descătușată în legătură cu protagonistă scurtului roman *Fantomina*. Aceasta are o voce distinctă într-o mascaradă a pasiunii, cu o conștiință de sine ironică, ca prototip de „Great Arbitress of Passion” (tr. Mare arbitroare a pasiunii). Textul acesta evidențiază nivelul de control care reprezintă proiectarea dorinței de libertate sexuală a femeii,

câștigată de eroină prin stratagema ingenioasă a deghizărilor succesive. Identitatea acestui personaj fără nume intensifică impresia de mister și neprevăzut prin repetiție și dedublare:

In some ways, the narrative only comes to fruition upon repetition. [...] However, the duplication also emphasises the idea that a trajectory is necessary for progress, and for the projectory one needs a starting point (Hülya Taflı Düzgün, p.87) [tr. *În unele moduri, narațiunea ajunge la împlinire doar prin repetare. [...] Cu toate acestea, duplicarea subliniază, de asemenea, ideea că o traiectorie este necesară pentru progresul acțiunii, iar pentru a proiecta este nevoie de un punct de plecare*].

Accentele feministe de fluiditate și subversiune a vieții erotice alimentează tema mascaradei, sursa de ambivalență a interpretării critice. Obsesia romantică și pasiunea compulsivă, generate de străduința Fantominei de a-și redefini feminitatea și a deține controlul propriei vieți sunt coordonate ale psihologiei feminine. Ea ajunge să se întrebe: “Why we choose to attempt to love certain individuals?” [De ce alegem să încercăm să iubim anumite persoane?], ca metatext al etosului libertin, al mutabilității și al *misticului feminin*. Narațiunea este construită pe tropi de artificiu, voyeurism, mutabilitate și fluiditate. Calitatea dramatică asigură romanului o neașteptată modernitate ce își are sursa atât în biografia autoarei, prin cariera ei teatrală, dar și în perspectiva subversivă din care aceasta redefineste concepția de feminitate în secolul al XVIII-lea, dincolo de aspectul castității și al tinerei persecutate. O imagine idealizată a femeii aparținând sferei domestice a creat o criză de identitate în rândul femeilor.

Romanul de moravuri englez prezintă viața de zi cu zi și vasta scenă socială, tradițiile și codul de conduită în societate. Jane Austen a adus în literatura universală o formulă îmbogățită a acestui gen prin complexitatea tematică și tehnica de compoziție inspirată din experiența autoarei cu teatrul. Astfel, romanele ei se disting prin acțiuni complicate și interesante, caracterizare veridică a personajelor și dialog natural, curgător. Combinarea coerentă și abilă a elementelor structurale asigură narațiunii o calitate dramatică bazată pe un model clar al desfășurării acțiunii. Modelul este cel al unei comedii în trei etape succesive: prima marchează tendința unei evoluții spre posibilitatea eșecului unui personaj sau a mai multora de a atinge fericirea dorită, prin acumularea de tensiuni generate de neînțelegere, deziluzie și sentimentul înfrângerii. A doua etapă acutizează circumstanțele nefavorabile, după care situația începe să se redreseze sub influența unor forțe care reinnoiesc cursul evenimentelor în așa măsură încât în cea de-a treia și ultima etapă va fi depășit și ultimul obstacol, iar acțiunea este adusă la un final fericit. În consecință, romanele autoarei Jane Austen pot fi împărțite în acte sau scene, ca piesele de teatru, fără a afecta continuitatea povestirii. Conflictul major este construit din mai multe crize și tensiuni minore ale fiecărei scene. Rezoluția acestora creează un deznodământ gradat și o încheiere conform logicii contextului de încadrare dramatică.

Lucrarea lui Emily Anderson identifică elemente dramatice în scrierea de romane, în special de către femei, în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Semnificativ, ea susține că această perioadă de răscruce culminează cu opera romancierei Jane Austen.

The novel, like the playhouse or the masquerade, could offer its authors yet another theatrical frame; the fictional text, which announces a discrepancy between its author and the statements it conveys, could function as an act of disguise; and authorship could become an act of performance (2). Women in particular (e.g. Eliza Haywood, Frances Burney, Elizabeth Inchbald, and Maria Edgeworth) writing both novels and plays, experiment with the fictional frame of the novel (4). [tr. *Romanul, ca și teatrul sau mascarada, a putut oferi autoarelor încă un cadru teatral; textul ficțional, care anunță o discrepanță între autoarea lui și afirmațiile pe care le emite, a putut funcționa ca un act de deghizare; iar auctorialitatea a putut deveni un act de interpretare scenică* (2). *Femeile, în special (de exemplu, Eliza Haywood, Frances Burney, Elizabeth Inchbald și Maria Edgeworth), scriind atât romane cât și piese de teatru, experimentează cu cadrul ficțional al romanului*].

În cartea sa *The Play of Fiction*, Emily H. Anderson consideră discursul indirect liber al lui Austen o formă narativă a dramaticului în sine:

Her free indirect discourse, a rhetorical technique chat implies the speaker's attitude, makes her narrator, much like Fanny, a speaker who speaks only when spoken 'through' (E. H. Anderson, p. 136). [tr. *Discursul său indirect liber, o tehnică retorică de conversație implică atitudinea vorbitorului, îl transformă în narator, cam ca pe Fanny, un vorbitor care vorbește numai atunci când se vorbește „prin el”*].

Chiar și în afara acestor considerații, discursul indirect liber este o formă de narațiune ușor adaptabilă la dialog sau monolog. Pe lângă prevalența dialogului, mai multe caracteristici textuale dau posibilitatea ca romanele lui Austen să fie ușor de convertit în formă scriptică de scenariu.

Studiul *Jane Austen și teatrul* de Paula Byrne demonstrează că interesul lui Austen pentru teatru a jucat un rol formativ în dezvoltarea artei comicalui, prin examinarea implicării acestei autoare în teatru. *Parcul Mansfield* este, inevitabil, cel mai clar exemplu al influenței teatrului asupra ficțiunii lui Austen dat fiind faptul că a avut în vedere *Lovers' Vows*. Byrne afirmă că „inovațiile narative” se datorează cunoștințelor lui Austen de artă teatrală. Cu referire specială la *Parcul Mansfield*, ea susține că tehnicile dramatice sunt mai profunde decât s-a presupus până acum (Byrne, p. 177). Penny Gay evidențiază și ea calitățile dramatice ale romanelor lui Austen, identificându-le cu practica teatrală de tipul *Chamber Theatre* (Gay, p. 108). Robert Breen explică faptul că în romanele lui Austen există o tehnică a narațiunii ficționale care permite utilizarea

tuturor mijloacelor teatrale ale scenei fără a sacrifica elementele narrative ale literaturii. *Chamber Theatre* (teatrul de cameră) este dedicat idealului experienței literare prin care simultaneitatea dramei, reprezentată de iluzia actualității (cu realism social și psihologic) poate fi combinată în mod benefic cu privilegiul narativ de a mima motivația umană în momentul acțiunii (Breen, p. 51).

Romanul *Parcul Mansfield* are o acțiune complicată, cu multe evenimente neașteptate și multe personaje. Spre deosebire de *Fantomina* lui Haywood, Fanny Price este o fată timidă, trimisă de mama ei să locuiască cu rudele ei bogate, familia Bertram, la Mansfield Park. Verii și verișoarele, două mătuși și un unchi vor fi noua ei companie, nu întotdeauna amabilă și binevoitoare. După mai mulți ani, două din verișoarele lui Fanny, Maria și Julia Bertram sunt îndrăgostite de Henry, Mary Crawford începe a fi interesată de Tom Bertram, după aceea de fratele lui mai mic, Edmund. Fanny este și ea îndrăgostită de vărul ei Edmund.

Grupul de tineri decide să organizeze o reprezentație a piesei *Lovers' Vows* de Elizabeth Inchbald, la care Fanny și Edmund obiectează. Pregătirea piesei este întreruptă de revenirea lui Sir Thomas de la plantația lui din Caraibe. Mary și Edmund se îndrăgostesc, deși el este al doilea fiu și nu va moșteni proprietatea tatălui său. Propunerea de căsătorie a lui Henry pentru Fanny este respinsă, spre uimirea prietenilor ei. Sir Thomas o va trimite la Portsmouth să își viziteze familia. Multe lucruri tulburătoare se petrec în continuare și vor afecta familia în diverse moduri: Tom Bertram se îmbolnăvește, Julia fuge, Maria își părăsește soțul după o relație eșuată cu Henry, iar Edmund și Mary pun capăt relației lor. În final, Edmund se va îndrăgosti de Fanny și cei doi se vor căsători.

Ca și în *Fantomina*, temele legate de gen și clasa socială sunt semnificative, marcând așteptările societății:

Manners as well as appearance are, generally speaking, so totally different. Till now, I could not have supposed it possible to be mistaken as to a girl's being out or not. [...]. Girls should be quiet and modest. The most objectionable part is, that the alteration of manners on being introduced into company is frequently too sudden (*Parcul Mansfield* 5.32). [tr. *Manierele și aspectul, vorbind în general, sunt total diferite. Până acum, nu aș fi putut presupune că e posibil să mă înșel dacă o fată iese în societate pentru căsătorie sau nu. Fetele trebuie să fie tăcute și modeste. Partea cea mai contestabilă este că, schimbarea manierelor când intră într-o companie este adesea prea bruscă*].

Precum *Fantomina*, și acest roman urmează structura compozițională a unei piese de teatru, în sensul că evenimentele principale corelate cu tensiuni și conflicte minore pot fi împărțite ca elementele ale conflictului major. Deznodământul va aduce rezolvarea acestor crize, cu recompensarea personajelor virtuozitate, pe un model tradițional centrat pe moralitate.

În concluzie, atât Haywood cât și Austen aduc inovații narative operei lor sub influența modalităților specifice artei dramatice a dialogului, monologului și

vorbirii indirect libere. Efectul principal al acestor modalități este atât exprimarea liberă, cât și interiorizarea trăirii evenimentelor ficționale de către personaje. În acest fel sentimentele lor, altfel ascunse sau ignorate în viața reală a femeilor din secolul al optzecelea, purtătoare de „măști” în interacțiunile sociale și în spațiul public, pot fi înțelese, iar gândurile lor relevate.

Bibliografie:

Anderson, E. H. *Eighteenth-Century Authorship and the Play of Fiction: Novels and the Theatre*, Haywood to Austen. Routledge, 2006.

Breen, Robert. *Chamber Theatre*. Evanston, IL: William Caxton, 1986.

Byrne, Paula. *Jane Austen and the Theatre*. Hambleton Continuum, 2000.

Gay, Penny. *Jane Austen and the Theatre*. Cambridge Univ. Press, 2002.

Taflı Düzgün, Hülya. “Location and the Making of Identity in The Romance of Horn”. *Interactions*, EGE University Press, vol. 25.1-2, spring-fall 2016, pp.83-92.

Mădălina TIMU

Juvenilia: o retrospectivă a primelor scrieri ale lui Jane Austen

Povestirile scrise în adolescența lui Jane Austen sunt reunite în trei volume sub numele de *Juvenilia*. Compuse de-a lungul a șase ani, aceste texte dovedesc talentul scriitoarei, stilul de debut al acesteia fiind ferm, punând accent pe refuzul de a se conforma stereotipurilor de gen, pe parodie și diversitate tematică. Aceste scrieri trasează parcursul lui Austen către scriitoarea matură care va reuși să transpună spiritul său fin de observație al comportamentului uman în romanele sale. Ironia autoarei este cu mult mai tranșantă în operele de debut, autoarea-ucenică luându-și în serios rolul de a observa și critica moravurile societății.

Umorul subtil din romanele sale este precedat de burlescul din juvenilia. Mai mult decât o parodie ce își

propune să imite convențiile spre a provoca un efect comic, burlescul se bazează pe caricaturizare excesivă, uneori chiar vulgară. Textele lui Austen nu se rezumă la a parodia, analiza cutumelor de interacțiune socială merge în profunzime, înfățișând cititorului ridicolul situațional. În comparație cu societatea reținută, realistă, descrisă în romanele sale, nuvelele ei sunt exuberante, expresive, chiar șocante pentru vremea lor. Aventurile absurde, hiperbolizate ne-o prezintă pe Jane Austen în postura de comic.

Jane Austen a fost influențată de stilul burlesc al lui Charlotte Lennox. Într-o scrisoare către sora ei, Cassandra, Austen vorbește despre opera acesteia care „acum ne ocupă serile” (173).¹ Lennox rescrie opera lui Cervantes sub forma unei critici asupra caracterului sentimental exagerat al poveștilor de dragoste din romanele vremii, prezentându-ne un *Quijote la feminin* (Kauvar, 211-221). Această parodie se aliniază cu stilul de debut al lui Austen: categoric, fără echivoc, care expune convențiile. Arabella, personajul principal din *Female Quixote*, este o precursoră a Emmei Bovary. Ea privește viața prin intermediul romanelor pe care le citește – o formulă deseori folosită de către Austen spre a demasca stereotipurile romanului sentimental în Juvenilia.

Printre textele austeniene regăsim și schițe de roman de secol XVIII, dovadă a bagajului cultural al autoarei, al criticului din spatele scriitorului. Deconstruind romanul sentimental, Austen ia în derădere canoanele acestuia: limbajul pretențios, coincidențe, prietenii imediate, pasiuni nesăbuite. Austen își asumă o poziție în ceea ce privește moravurile vremii, invitând cititorul să i se alăture. Pasișele autoarei țintesc și romanul epistolar prin nuvelele *Dragoste și prietenie*, *Amelia Webster* sau *Lady Susan*. Ajutată de către sora ei, Cassandra, Jane Austen ilustrează propria ei versiune a textului *Istoria Angliei*. De data aceasta critica este îndreptată înspre cărțile de istorie și, mai ales, către *Istoria Angliei* a lui Oliver Goldsmith. În prefața volumului *Dragoste și prietenie* apărut 1922, scriitorul G. K. Chesterton aseamănă inspirația antaniană din aceste povestiri cu cea a lui Rabelais pentru *Pantagruel și Gargantua*, sau a lui Dickens pentru *Cronicile Clubului Pickwick* (Chesterton apud Alexander și McMaster, 103). Sandra Gilbert și Susan Gubar susțin însă că, dincolo de umor, aceste nuvele atestă alienarea autoarei din cadrul agresivității canonului patriarhal (116).

Primul volum al *Juveniliei* este compus din doisprezece texte și un capitol ce conține fragmente detașate din manuscrisul original, printre care se află și un poem, o odă dedicată milei. Prima nuvelă, *Frederick și Elfrieda*, este o critică a pasiunii imoderate, îmbinând narațiunea extradiegetică cu scrisori și diferite catrene menite să stârnească amuzamentul. Criticând convențiile vremii, avem de-a face în acest text cu o dublă logodnă și o critică a superficialității care pune ideea de dragoste mai presus de sentimentul propriu-zis.

Observăm o anumită doză de libertinaj în acest volum, astfel că în *Jack și Alice*, femeile și bărbații care au participat la un bal mascat și au jucat jocuri de noroc trebuie: „duși acasă, beți morți” (I, 18). Comedia neterminată *Mister* face aluzie la piesele de teatru din Evul Mediu care redau scene biblice. În această piesă nu avem de-a face cu nimic religios. Ea este o critică asupra societății și interesului crescut pentru

Lia Lupu, Compoziție II



viețile personale ale celorlalți, ilustrând conflictul dintre politețea aparentă și intrigile existente.

În nuvela *Cele trei surori*, Austen explorează tema deja dezvoltată de către Mary Wollstonecraft a mariajului ca formă de prostituție. Astfel, cele trei surori: Mary, Sophy și Georgiana vor începe prin a concura pentru aceeași partidă. Mama acestora este hotărâtă să nu piardă un pretendent ce are o bună situație financiară. Adoptând stilul epistolar, nuvela este formată din patru scrisori adresate de către surori, prietenelor acestora. Mary nu este entuziasmată de cererea în căsătorie, ci mai degrabă de poziția socială pe care aceasta i-o va oferi, acceptând doar din teama ca nu cumva una dintre surorile ei să îi ia locul. Căsnicia este tratată asemenea unei tranzacții, iar Mary își va negocia prețul care va include bijuterii, călătorii la Bath și sumele de care va dispune anual pentru propriile cheltuieli. Austen opune materialismului, ideea de căsnicie din dragoste, ceea ce se va reflecta mai târziu în cazul lui Elinor Dashwood (*Rățiune și simțire*) sau al lui Elizabeth Bennet (*Mândrie și prejudecată*).

O altă nuvelă din primul volum este dedicată surorii ei, Cassandra - una din cele trei din *Juvenilia* care îi sunt adresate. În *Frumoasa Cassandra* tonul comic apare încă din dedicația care parodiază stilul înflorit, prețios al vremii. „Doamnă, sunteți un Pheonix, gustul vă este rafinat, sentimentele vă sunt nobile iar virtuțile nenumărate (...) Dacă această poveste vă va oferi măcar un moment de amuzament, fiecare dorință a servitoarei voastre umile va fi îndeplinită” (I, 58).² În povestire apare o femeie care pornește să-și croiască drumul în lume, o temă ironizată de către autoare căci aventurile protagonistei se rezumă la faptul că aceasta: „mâncă la repezeală șase înghețate, refuză să le plătească, dăruie patiserie-șef și pleacă” (I, 60).³ Textul are douăsprezece capitole care, însă, se întind pe numai trei pagini. Ritmul este rapid, tonul ludic este evident. Prin intermediul personificării bonetei, de care protagonista se îndrăgostește, este adusă în prim-plan ideea de basm, dovadă a multitudinii stilurilor abordate de către Austen.

Dragoste și prietenie face parte din cel de-al doilea volum al *Juveniliei* și putem observa deja evoluția autoarei. Este cea mai cunoscută nuvelă din *Juvenilia* lui Austen și reprezintă o tentativă de parodiare a romanului epistolar. În afară de două scrisori introductive care construiesc intriga textului, restul operei este un lung șir de scrisori ale Laurei, epistole care nu primesc răspuns. Prin urmare, nuvela prinde forma unei narațiuni la persoana întâi, împărțită în capitole. Cultul sensibilității este evident în această nuvelă. Favorizarea sentimentelor în detrimentul rațiunii va fi mai târziu elaborată de către Austen, însă într-un registru mai serios, caracterizat de subtilitate. Putem observa similarități cu Laura și Catherine Morland din *Mănăstirea Northanger* și Marianne din *Rățiune și Simțire*. Imposibilitatea de a ieși din registrul sentimental nu va mai fi regăsită în romane. Astfel, în urma experiențelor acumulate, atât Marianne cât și Catherine reușesc să facă un compromis între rațiune și dragoste. Putem face o analogie și cu personajul Lydiei din *Mândrie și prejudecată*, care refuză cu tot dinadinsul maturizarea, trăind în lumea ficțională a romanelor sentimentale.

Sfatul primit de Laura, protagonista nuvelei: „Feriți-vă de crizele de leșin... cu toate că uneori pot fi înviorătoare

și plăcute, credeți-mă, odată ce sunt repetate prea des și în sezonul nepotrivit, vor sfârși prin a vă nenoroci silueta” (58)⁴ este reprezentativ atât pentru text cât și pentru contextul scrierilor. În secolul al XVIII-lea era de așteptat ca o doamnă să leșine atunci când primea o cerere în căsătorie. Ironizarea melodramei este continuată de personaje caracterizate printr-o sensibilitate exacerbată care merge dincolo de rațional, acestea disprețuind orice persoană care nu le împărtășește modul de gândire: „Au spus că el era rațional, cult și agreabil, nu avem pretenția de a judeca asemenea fleacuri, ...dar eram convinse că era lipsit de suflet” (27).⁵ Titlul original *Amăgit în prietenie și trădat în dragoste*⁶ susține ideea demistificarea cultului sensibilității prin intermediul acestui melanj de tragedie și comedie. Parodiarea stilului epistolar apare și în *Castelul Lesley*, un alt „roman” epistolar neterminat care face parte tot din al doilea volum al *Juveniliei*. Pseudo-romanul are un aer gotic anunțând *Mănăstirea Northanger*, text în care autoarea satirizează acest stil. Corespondența dintre Margaret Lesley și Charlotte Lutterel e constituită din zece scrisori și numeroase secvențe narative ce ilustrează naivitatea, imaturitatea personajelor care par indiferente la ideea de adulter sau de căsnicie secretă.

Ultimul text al volumului, *Istoria Angliei* ne conferă o altă perspectivă asupra istoriei prin intermediul portretelor pline de umor ale monarhilor Angliei. Opera burlescă ironizează manualele de istorie, titlul fiind o pastişă a cărții lui Oliver Goldsmith. Prin urmare, de la *Istoria Angliei: din cele mai vechi timpuri până la moartea lui George al II-lea*, titlul textului lui Austen se va transforma în *Istoria Angliei de la domnia lui Henric al IV-lea până la moartea lui Charles I*, adăugând subtitlul „de către un istoric parțial, părtinitor și ignorant” (II, 1).⁷

Autoarea ridiculizează pretențiozitatea istoricilor vremii și pretinsa lor omnisciență. Sursele istoriei scrise de Jane Austen nu se regăsesc în documente oficiale, aceasta declarând că „vor fi foarte puține date în această istorie” (II, 70).⁸ O istorie a părerilor autoarei, acest text include materiale auxiliare ce se alătură ilustrațiilor făcute de sora lui Austen, Cassandra, căreia îi și este dedicat textul.

Ultimul volum al *Juveniliei* cuprinde doar două nuvele: *Evelyn* și *Catharine sau Umbrarul*. În timp ce în *Evelyn* romanele sentimentale sunt din nou luate în derâdere, cea de-a doua nuvelă este de un profund feminism. Datând din 1792, *Catharine sau umbrarul* este ultimul text al *Juveniliei* lui Austen, autoarea adoptând de această dată un ton mai serios care arată trecerea de la scriitoarea-ucenic la autoarea matură. Catharine sau Kitty este eroina care are probleme în a-și accepta condiția de femeie. Avem de-a face cu personaje ce vor rezona în romanele lui Austen, Isabella Stanley-Isabella Thorpe (*Mănăstirea Northanger*), Edward Stanley – atât Darcy cât și Willoughby (*Mândrie și Prejudecată*). *Catharine sau Umbrarul*, este totodată o opera care denotă preocuparea lui Austen pentru situația femeilor în societate. Având caracter biografic, lucrarea este inspirată din necazurile mătușii autoarei, Philadelphia Hancock, care lipsită de zestre și din frica de a trăi în sărăcie, pleacă în India pentru un mariaj aranjat.

Umbrarul poate fi văzut ca un spațiu protector, ascuns, tipic feminin. „În acel umbrar, care încheia o plimbare

plăcută și retrasă prin grădina mătușii ei, se retrăgea mereu atunci când ceva o deranja, și avea o asemenea putere asupra simțămintelor ei încât îi calma imediat mintea și îi liniștea sufletul” (14-15).⁹ Umbrarul este totodată un sanctuar în care Catharine se poate sustrage convențiilor sociale, fiind liberă să fie ea însăși. Un rol asemănător îl are *Juvenilia* pentru Jane Austen. Aceste caiete care nu au fost destinate publicării sunt cele care îi conferă posibilitatea de a se distanța de rigiditatea societății.

Stilul din *Juvenilia* este, în mod clar, cel al unui autor lipsit de experiență, însă intuitiv, cu un bagaj de lecturi care îi permite să trateze temele alese în profunzime. Aceste texte ne oferă posibilitatea de a studia evoluția autoarei până la maturizarea ei ca una dintre scriitoarele consacrate ale literaturii engleze. De la opere naive la povestiri din ce în ce mai complexe, Austen demonstrează finul ei spirit de observație și ironia de bună calitate în critica moravurilor societății.

¹ Citatele au fost traduse de Mădălina Timu.

² You are a Phoenix. Your taste is refined, your Sentiments are noble, & your Virtues innumerable(...) If, therefore, the following Tale will afford one moment's amusement to you, every wish will be gratified of Your most obedient humble servant.

³ Cassandra devoured six ices, refused to pay for them, knocked down the Pastry-Cook and walked away.

⁴ Beware of fainting fits... though at time they may be refreshing and agreeable, yet believe me, they will in the end, if too often repeated and at improper seasons, prove destructive to your Constitution.

⁵ They said he was sensible, well informed, and agreeable; we did not pretend to judge of such trifles, but ... we were convinced he had no soul.

⁶ Deceived in Friendship and Betrayed in Love.

⁷ By a partial, prejudiced, & ignorant Historian.

⁸ There will be very few Dates in this History.

⁹ To this bower, which terminated a very pleasant and retired walk in her aunt's garden, she always wandered whenever anything disturbed her, and it possessed such a charm over her senses, as constantly to tranquillize her mind and quiet her spirits.

Bibliography:

Austen, Jane. *Jane Austen's Letters*. Ed. R.W. Chapman. Oxford University Press, 1932.

*** *Juvenilia*. Vol. I. Ebook. <http://www.feedbooks.com/book/4206/juvenilia-volume-i>.

*** *Juvenilia*. Vol II. Ebook. <http://www.feedbooks.com/book/4206/juvenilia-volume-ii>.

*** Jane. *Juvenilia*. Vol III. Ebook. <http://www.feedbooks.com/book/4206/juvenilia-volume-iii>.

*** *Love & Freindship and Other Early Works*. Frederik A. Stokes Company Publishers. 1922.

*

Alexander ,Christine și Juliet McMaster. *The Child Writer from Austen to Woolf*. Cambridge University Press. 2005.

Gilbert, M. Sandra și Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second edition. Yale University Press. 2000.

Kauvar, Elaine M. „Jane Austen and the Female Quixote”. *Studies in the Novel*, vol. 2, nr. 2. 1970. pp. 211–221.

Teodora VASILICHI

Pledoarie pentru erorile domnișoarei Woodhouse

„Nu știu cum ar trebui să fie, dar, în mod cert, prostiile încetează să fie prostii când sunt făcute de oameni

inteligenti

și cu suficientă obrăznicie.”

(Jane Austen, *Emma*)

Eseul de față își propune să aducă o nouă interpretare și, prin urmare, o nouă înfățișare a repetatelor greșeli ce se află sub pecetea orgoliului inocent al Emmei Woodhouse, mult îndrăgita eroină a autoarei Jane Austen. Gravitatea erorilor va fi atenuată prin îndreptarea atenției asupra necesității acestora în formarea morală și spirituală a Emmei. De asemenea, va fi subliniat modul în care imixtiunile tinerei eroine în relațiile interpersonale va duce, neintenționat, la o mai profundă conștientizare a sentimentelor pe care personajele masculine și cele feminine le nutresc unele față de celelalte, determinându-le astfel să facă alegerea potrivită, la timpul potrivit.

Unicitatea romanului *Emma* se remarcă prin felul în care autoarea acestuia, Jane Austen, îngăduie umorului și ironiei fine să acopere o bună parte din paginile acestuia. Niciun alt roman, dintre celelalte cinci ale lui Austen, nu trădează cu mai multă subtilitate calitatea artei sale scriitoricești, în formula și metoda ei. Formula se dovedește a fi una simplă, existând o singură intrigă, care se întemeiază pe o comedie a manierelor, precum și pe una a iluziilor și a erorilor. Intriga avansează printr-o metodă dramatică, predominând conversațiile sub formă de dialog, care, mai ales în cazul romanului ales spre a fi abordat aici, împânzesc adeseori pagini întregi. Aceasta este totodată și o bună modalitate de a îngădui personajelor să vorbească pentru sine, ele trădându-și caracterul și creându-și astfel o imagine cu un ajutor infim din partea naratorului.

Caracterul personajelor este, la urma urmei, aspectul primordial pentru Jane Austen, aceasta nebazându-se prea mult pe trăsăturile exterioare în conturarea lui. Acesta este și motivul pentru care imuabilitatea calității operei ei se reflectă cel mai bine în proeminența trăsăturilor caracterului uman. Autoarea își înzestrează eroina care dă și titlul celui de-al patrulea roman al ei – *Emma* – cu un caracter generos, sensibil la nevoile și părerile celor din jur, precum și cu un simț al moralității. Toate acestea, însă, par să fie adumbrite de un orgoliu inocent, o dorință de a domina și o încăpățănare, care, spre deosebire de cea care a înzestrat-o și căreia îi reușește în scris tot ceea ce își propune, o duc înspre un eșec neanticipat de ea, dar ușor de prevăzut de către cititor. Jane Austen era conștientă de personajul pe care îl va modela, astfel că, înainte să înceapă a scrie romanul afirma: „Mă voi ocupa de o eroină pe care nimeni în afară de mine nu o va plăcea prea mult” (Austen-Leigh 157). Caracterul încăpățânat al protagonistei va fi,

totuși, unul maleabil, lucru care, în cele din urmă, va reuși să aducă la lumină caracterul ei frumos, tânăra Emma fiind dispusă a învăța treptat din greșelile ei. Asta implică, în fond, necesitatea acestor greșeli în formarea protagonistei, ceea ce le-ar face scuizabile. Cu toate acestea, problema devine mai delicată când eroarea interacționează și cu destinul altcuiva. Dacă greșeala nu e distructivă, ea tot mai poate fi scuizată.

Încercarea statornică a unei persoane de a-i ajuta pe cei din jurul ei să atingă fericirea pe care ea o percepe ca fiind ideală pentru ei stârnește o oarecare curiozitate, pe lângă faptul că poate prezenta, de cele mai multe ori, un adevărat risc, atât pentru cel copleșit de această dorință, cât și pentru cei asupra cărora ea se manifestă. O astfel de dorință, deloc neîndrăzneată, poate fi de două feluri: dezinteresată, de dragul de a face bine celui alt, asumându-ți, așadar, în prealabil, o bună cunoaștere a formei de bine potrivite pentru celălalt; fie condusă de interesul personal. În acest din urmă caz, scopul este a-ți demonstra, încă o dată, că poți obține tot ceea ce îți propui, chiar dacă acest lucru implică declanșarea unei schimbări în destinul altcuiva și cel mai probabil un insucces.

O cugetare morală ca aceasta implică o anumită maturitate, câștigată prin atenție, răbdare și experiență în identificarea afectivă cu un altul. De aceea, ea poate părea un efort mult prea mare pentru a preocupa o minte de douăzeci și unu de ani, precum cea a Emmei Woodhouse, care „frumoasă, deșteaptă, bogată, cu un cămin minunat și o fire veselă, părea să facă parte dintre aleșii soartei” (Austen 5), avea prea puține griji care să o distragă de la încercarea de a fi mereu în centrul atenției, prin a se face utilă. Protagonista Emma găsește de cuviință a-și lua o mare și delicată responsabilitate, care ține mai degrabă de un ordin divin, și anume aceea de a pune la cale căsătorii între cei pe care ochiul ei îi percepe ca îndeplinind calitățile necesare pentru a forma un cuplu fericit.

Această cutezanță își are sursa în personalitatea ei orgolioasă fasonată de atenția și răsfățul primite, precum și de ideea de inteligență și perfecțiune insuflată de familia Woodhouse, o familie cu un statut social preeminent în marele sat Highbury, acolo unde se află conacul lor, Hartfield. Ea rămâne orfană de mamă încă de la o vârstă fragedă, apoi sora ei mai mare, Isabella, se mută la Londra, în calitate de soție a domnului John Knightley, fratele mai mic al domnului George Knightley, vecinul foarte înstărit, precum și un vechi și intim prieten al familiei Emmei. Rezultatul acestor permutări este că Emma devine rămâne moștenitoare a nu mai puțin de treizeci de mii de lire sterline.

Domnișoara Woodhouse își intră astfel în rolul de dominatoare încă de mică. Acest rol este potențat de domnul Woodhouse, un tată „cu nervii slabi, care se întrista ușor” (7), ușor egoist, valetudinar, preocupat continuu de propria-i sănătate și dietă, abulic și reticent la orice activitate care implică vreo schimbare de confort al bătrâneții sale, însă, cu toate acestea, un om plin de dragoste, iubit și respectat, un tată de care Emma se îngrijește cu multă atenție. Nici blândețea domnișoarei Taylor, care timp de șaisprezece ani

a fost guvernantă în familia Woodhouse, nu a contribuit mai puțin la hrănirea mândriei Emmei, între cele două înfiripându-se o prietenie ca între surori, evaporându-se astfel orice umbră de asprime și restricționare din partea guvernantei. Așadar, tânăra privilegiată nu întâmpină niciun impediment în impunerea propriilor voințe după bunul ei plac.

Poziția tinerei Emma de stăpână a casei Hartfield este cu atât mai accentuată după ce domnișoara Taylor devine doamna Weston, stabilindu-se la Randalls, la o jumătate de milă distanță de conac. Acesta este și momentul în care domnișoara Woodhouse se convinge de puterea ei de a pune la cale căsătorii. Ea își imaginează că uniunea dintre domnișoara Taylor și domnul Weston se datorează succesului ei de a-i aduce împreună.

E de închipuit că un om atât de sensibil la schimbări ca domnul Woodhouse nu poate decât să o implore pe fiica sa să nu se mai joace cu astfel de aranjamente, întrucât le consideră „niște prostii care strică armonia familiei” (12). Chibzuitul domn Knightley însă, vechiul prieten al Emmei, cu șaptesprezece ani mai în vârstă decât ea, văzut ca „unul dintre puținii oameni care îi puteau găsi cusururi Emmei și singurul care i le spunea” (10), este cel care își folosește mereu gândirea sa logică pentru a-i sublinia „micuței Emma” (87) autoamăgirea, ca de exemplu cea de a crede că e un merit al ei faptul de a fi ghicit că o căsătorie va avea loc, aceasta neimplicând, de fapt, nicio strădanie din partea ei. Cu toate acestea, vanitatea o face pe domnișoara Woodhouse să guste din plăcerea norocului de a ghici adevărul, despre care susține că „nu e noroc pur și simplu, trebuie să ai har” (12).

În eseu său intitulat „Evoluția Emmei,” Chesterton vede și el în tânăra eroină „un om de spirit” (89), „o femeie bună” (89), „o persoană cu drept la opinie” (89), dar observă că pretenția ei de a se ocupa de aspectele sociale ce o înconjoară și de a le controla se datorează tocmai faptului că este o domnișoară conștientă de distincția ce îi este atribuită, simțindu-se astfel îndreptățită să acționeze în felul ei, oricât ar nega ea faptul că averea ei n-ar avea nimic de-a face cu asta.

Tot prosperitatea stării materiale este și cea care o umple de convingerea că o femeie ca ea nu are nevoie să se căsătorească. Emma declară că nu s-a îndrăgostit niciodată și nici nu îi stă în fire. De altfel, ar fi o prostie să renunțe la situația ei atât de bună dacă nu e vorba de dragoste. „De avere nu am nevoie, de slujbă nu am nevoie, de poziție socială nici atât! Cred că puține femei măritate sunt atât de stăpâne pe casa soților lor cum sunt eu la Hartfield și nu mă pot aștepta că voi fi iubită și prețuită mai mult în altă parte, că voi găsi un bărbat care să mă aprobe întotdeauna și să mă răsfete ca tata” (Austen 75). Dar acest lucru nu face decât să îi dea răgaz a-și exercita controlul și dincolo de Hartfield, acolo unde a epuizat deja orice subiect de căsătorie, pentru ea însăși nefăurind asemenea planuri.

Cea care i-a ieșit în cale și pe care Emma a pus ochii este Harriet Smith, o tânără naivă în vârstă de șaptesprezece ani, orfană și a cărei singură avere constă într-un umor plăcut, simplitate, „obraji roșii, ochi albaștri, păr de culoare

deschisă, trăsături regulate și în general o înfățișare foarte atrăgătoare” (20). Atât de atrăgătoare se dovedește a fi domnișoara Smith, încât Emma simte că Harriet este cea mai potrivită pentru a-și satisface apetența de a lega căsătorii, mai ales că aceasta dintâi pare și foarte predispusă să se mărite. Așa se face că domnișoara Woodhouse o ia sub tutela ei, hotărâtă fiind să o prezinte „lumii bune”, ținând-o cât mai departe de „orice cunoștințe nepotrivite” (27), respectiv de oameni simpli și fără maniere. Așa îl consideră Emma pe Robert Martin, un fermier cinstit care o cere în căsătorie pe Harriet printr-o scrisoare. Domnișoara Smith, plină de entuziasm, pe punctul de a răspunde scrisorii afirmativ, este condusă de către Emma, în mod tacit, cu multă iscusință și subtilitate, în direcția opusă, inoculându-i-se ideea de a aspira la „oameni de lume”, la „nobili adevărați” (28), „bărbați cu adevărat culți și bine-crescuți” (28) și nu la cei de „speță inferioară” (28), întrucât aceasta ar fi o înjosire. În felul acesta, Harriet îl refuză pe domnul Martin, având falsa impresie că decizia îi aparține întru totul ei. Ea este convinsă că altcineva mai bun, mai demn de ea așteaptă să o ceară în căsătorie.

Emma îl aduce cât mai des în preajma lui Harriet pe domnul Elton, vicarul parohiei Highbury, pe care îl consideră un tânăr respectabil, elegant, galant, care îi face ochi dulci domnișoarei Smith și, astfel, este cel mai potrivit pentru ea. O minte ascuțită ca cea a domnului Knightley, care intervine mereu cu observații raționale legate de imixtiunile Emmei, își poate da bine seama că domnul Elton este un bărbat mercantil, care „poate să vorbească la modul sentimental, dar în ce privește faptele își ține capul pe umeri” (58) și nu se va însura cu oricine, fiind un îngâmfat și un snob. Mai mult, însuși cumnatul Emmei o atenționează pe aceasta că domnul Elton pare a fi mai degrabă interesat de ea. Toate acestea i se par de necrezut Emmei. Obtuzitatea acesteia este cu atât mai mare, cu cât domnul Elton, simțindu-se încurajat de atitudinea ei, încearcă să își arate iubirea față de ea. De exemplu, Elton admiră portretul pe care Emma i-l face domnișoarei Smith, oferindu-se numaidecât să îl ducă la Londra pentru a fi înrămat. Emma crede că toate acestea sunt pentru Harriet, cufundând-o pe aceasta din urmă și mai mult în iluzie. S-ar putea afirma că oricât talent ar avea la pictură, felul în care tânăra pictează relațiile dintre oameni pe pânza ei imaginară trădează lipsa unei intuiții artistice.

Momentul care îi surprinde pe domnul Elton și pe domnișoara Woodhouse în caleașcă, întorcându-se de la o petrecere, este o revelație șocantă de ambele părți. Emma nu poate să-și creadă urechilor când domnul Elton o cere de soție pe ea și nu pe Harriet. Pe de altă parte, tânărul vicar se insultat de către Emma pentru că a fost atât de subestimat, încât Emma să își închipuie că s-ar putea coborî la cineva de talia domnișoarei Smith. Acest moment reprezintă o adevărată lovitură de orgoliu pentru Emma Woodhouse, trezind-o brusc din această fantezie a ei și arătându-i, încă o dată, că raționamentul domnului Knightley s-a materializat.

După cum remarcă Pia Brînzeu, capitolul șaisprezece este „chintesențial pentru evoluția ei. [...] Emma e pregătită să învețe regulile vieții din propriile greșeli”, în urma unei „examinări riguroase a egoului ei”¹

(118-19). Se pare că Emmei îi pasă cel mai mult de situația în care a adus-o pe protejata ei, încercând să o consoleze pe Harriet, subliniind superioritatea pe care aceasta o are față de domnul Elton, iar, ulterior, și față de doamna Elton, o doamnă vanitoasă, „vulgară și parvenită”, „cu resursele ei sufletești și rafinamente de prost-crescută” (Austen 238), cu care domnul Elton se va întoarce din Bristol înșurat, după foarte scurt timp. Inocența orgoliului domnișoarei Woodhouse este reliefată prin contrast cu vulgaritatea orgoliului doamnei Elton. Așa cum observă Marvin Mudrick, doamna Elton îi este Emmei „un adevărat tovarăș în cauză”, amândouă având dorința de a „domina fiecare situație” (194), amândouă având nevoia de „adoratori care să le confirme poziția” (194), amândurora lipsindu-le „altruismul și simpatia” (194). O deosebire considerabilă între cele două este faptul că doamna Elton este lipsită de orice „ornament de inteligență, frumusețe sau rang” (194), ea fiind pur și simplu o ființă „vulgară”, pe când Emma este rafinată și distinctă. În acest fel, caracterul Emmei nu mai pare a fi atât de reprehensibil, ci chiar stărnește toleranță din partea celor mai maturi și raționali, având în vedere că și domnul Knightley, prin vocea naratorială, o vede ca pe „cea mai dulce dintre fături, bună și fără cusur, în ciuda cusurilor ei” (Austen 374).

Trezirea din fantezia ei despre dragoste a fost mai degrabă o tresărire, Emma alunecând repede într-o altă închipuire, aceea de a fi însăși ea de data aceasta îndrăgostită. Aici iese la iveală încă o dată ironia neliniștită a scriitoarei Austen. Domnul Frank Churchill, fiul domnului Weston, adoptat de mic de unchiul și mătușa sa din Londra, domnul și doamna Churchill, e un tânăr care știe să se facă plăcut și acceptat. El este fermecător, plin de vervă, bine-crescut, deși suspectat uneori de către Emma de vanitate, extravagantă și temperament neliniștit. Cu toată atracția pe care o exercită Churchill, hotărârea Emmei de a nu se căsători niciodată rămâne vie. O relație de dragoste între ea și domnul Churchill rămâne doar la stadiul de aspirație menținută prin flirtul dintre cei doi. Acest act de galanterie este cea mai bună cortină pentru tânărul Churchill pentru a ascunde, de fapt, logodna secretă cu domnișoara Jane Fairfax, tânăra orfană, frumoasă, chibzuită, foarte talentată în muzică, dar cam tăcută. Jane s-a întors de curând la Highbury pentru a locui cu mătușa și bunica ei, domnișoara și doamna Bates.

Tupeul Emmei ajunge la paroxism odată cu faimoasa scenă din timpul picnicului de la Box Hill, când ea și domnul Churchill cochetează în văzul tuturor celor prezenți. Când Frank Churchill propune un joc care să o distreze pe Emma, domnișoara Bates, renumită pentru locvacitatea ei, se oferă a spune „trei tâmpenii curate”, dar domnișoara Woodhouse o face imediat să își rețină intenția, prin gluma ei impertinentă: „– Ah, doamnă, dar s-ar putea să fie o dificultate. Iertați-mă, numărul e destul de limitat. Numai trei o dată...” (319). Domnul Knightley o dojenește grav pentru insolența ei față de o femeie atât de modestă și de cumsecade precum domnișoara Bates. Emma își însușește acum o altă lecție de viață: necesitatea de a manifesta înțelegere pentru semenii ei mai puțin

inteligenți și mai puțin avuți ca ea, datorită trecutului diferit al fiecăruia. Chiar dacă Emma își maschează orice urmă de rușine și regret, erorile cauzate de fantezia-i debordantă continuă, episodul are importanța lui.

Gafele Emmei dau acestui roman, care la suprafață pare lipsit de așa ceva, o intrigă. Aceasta se datorează faptului că tânăra protagonistă acționează ca o forță motrice la nivelul imaginației, făcând astfel ca ceva să se miște, să perturbe și să producă o schimbare, o întâmplare. Cauza acestei dinamici este căte o fantezie a tinerei Emma.

Salvarea domnișoarei Smith de către domnul Churchill, când aceasta a fost asaltată de un grup de copii vagabonzi, stimulează imaginația Emmei, făcând din acel moment un episod romantic, sădind, astfel, o altă iluzie în mintea tinerei naive. De data aceasta însă, iluzia se reflectă asupra protagonistei, deoarece domnișoara Smith și-a scăpat aspirația de sub control. Ea ajunge să creadă că este încurajată a-l iubi pe însuși domnul Knightley, care a salvat-o într-un moment umilitor, invitând-o la dans, după ce domnul Elton a refuzat să danseze cu ea. Ambele tinere își încurajează astfel iluziile, în mod reciproc, fără a a-și da seama că fiecare imaginează, de fapt, un alt bărbat ca fiind alesul. Emma crede că Frank Churchill este cel pe care Harriet îl place, pe când aceasta din urmă crede că domnișoara Woodhouse o impulsionează în iubirea ei pentru domnul Knightley.

Când în cele din urmă lucrurile se clarifică, Emma este cuprinsă de sentimente amare, conștientizând gravitatea acestei erori, care le depășește pe toate celelalte, deoarece ar putea-o priva de iubirea celui pe care ea îl iubește dintotdeauna, de fapt. Ea își dă seama de acest lucru abia acum, când „mașinația conjugală” (Scott 218) – expresia folosită de Sir Walter Scott pentru intrigile Emmei – e amenințată de un final tragic. Această scenă e urmată de un șir de meditații, indignare, tristețe și reproșuri. Emma își dă seama „cu câtă insuportabilă vanitate se crezuse obiectul secret al sentimentelor tuturor, cu câtă aroganță de neiertat își propuse să aranjeze destinul altora!” (Austen 356). Ea devine conștientă de faptul că toate scenariile ei au eșuat, că „nu reușise nimic, adusesese numai nenorociri” (356).

Aceste dezastre au afectat destinul lui Harriet, aducând-o de la modestie la vanitate, supunând-o unei triple deziluzii, făcând-o să se supraestimeze și să renunțe la singurul bărbat care i-ar fi acordat atenția cuvenită, în mediul cuvenit ei. Emma și-a făcut rău și ei înseși, urmând a-i strica poate chiar și destinul domnului Knightley, printr-o căsătorie atât de nepotrivită, lucru pentru care nu s-ar putea ierta niciodată.

În final, Austen nu o lasă pe Emma să dispere, deoarece află că iubirea domnului Knightley a fost mereu rezervată pentru ea, dar e de închipuit că domnul Knightley nu și-ar fi făcut curaj prea curând să o ceară pe aceasta în căsătorie, dacă nu s-ar fi simțit amenințat de ideea că Frank Churchill ar putea deveni soțul Emmei sale. Acest pas poate fi perceput ca o mobilizare determinată de acea forță motrice imaginară, mai sus amintită. Nici domnișoara Smith nu a pierdut respectul domnului Robert Martin, căsătoria dintre cei doi având loc chiar cu o lună înainte de

cea dintre domnișoara Woodhouse și domnul Knightley. Nu este exclus ca această perioadă între refuzul primei cereri în căsătorie și acceptarea celei de-a doua să fi fost o perioadă de încercare a seriozității intenției de căsătorie dintre cei doi tineri modești, astfel că Harriet s-a putut convinge de statornicia iubirii ce i-o poartă domnul Martin. Pe de altă parte, acesta din urmă înțelege că iubirea nu vine imediat la plic, printr-un răspuns afirmativ, într-o scrisoare, ci implică răbdare. O astfel de interpretare i-ar aduce un merit Emmei pentru un bine, neplanificat, dar facilitat, în final, prin intervenția ei.

În concluzie, Emma Woodhouse a primit câteva lecții de viață prin aprecierile ei eronate, care au dus-o la o maturizare intelectuală și spirituală considerabilă. „Ceea ce Emma învață în acest roman nu este să gândească precum domnul Knightley, ci că, de fapt, întotdeauna a gândit ca el” (Wiltshire 75). Astfel, se ajunge la un consens moral care intensifică armonia dintre caracterele celor două personaje. De asemenea, trăsăturile pozitive cu care a fost înzestrată Emma – generozitatea și simțul moralității, care sunt atât de timide la început – sunt puse treptat în lumină, cu fiecare judecată aberantă a ei, cu fiecare lecție învățată în urma amăgirii. Eroarea se dovedește a fi o necesitate în formarea Emmei.

Desigur, procesul este unul lent, căci este greu a modifica un caracter modelat timp de două decenii în răsfațul familiei. De altfel, nici nu s-ar putea vorbi de o schimbare radicală, de o eradicare a orgoliului ei inocent, căci atunci, privată de caracterul ei atât de complex, Emma nu ar mai fi Emma, cea care mai întâi cere mustrare, iar apoi iertare. Datorită maleabilității caracterului ei și dispoziției de a învăța din greșeli, viitoarea doamnă Knightley promite multe, căci „Nimic n-o putea învăța mai bine să fie modestă și circumspectă în viitor decât lecția trecutei nebunii” (412). Iar acest fapt este marea lecție pe care acest roman o oferă tuturor cititorilor săi: cei contemporani cu Austen, sau cei de astăzi.

În original: “[...] quinessential for her evolution. [...] Emma is ready to learn from her own mistakes” (tradus de Teodora Vasilichi).

Opere citate

- Austen, Jane. *Emma*. Trad. Anca Roșu. Editura Romhelion, 1992.
- Austen-Leigh, James Edward. *A Memoir of Jane Austen*. Ed. R.W. Chapman. Oxford University Press, 1967.
- Brinzeu, Pia. *The Protean Novelists: the British Novel from Defoe to Scott*. Universitatea de Vest din Timișoara, 1995.
- Chesterton, G. K., “The Evolution of Emma”, *The Uses of Diversity*, Methuen, 1920, pp. 85-91.
- Mudrick, Marvin. “Irony as Form in *Emma*”.
- Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Princeton University Press, 1952, pp. 181-207.
- Scott, Walter. “Emma: a Novel”. *Famous Reviews*. Ed. R. Brimley Johnson. Pitman, 1914. pp. 212-23.
- Wiltshire, John. “Mansfield Park, Emma, Persuasion”. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copeland și Juliet McMaster. Cambridge University Press, 1997, pp. 58-83.

Ionucu POP

Jane Austen – Livada neoclasică din
pădurea romantică

La două sute de ani de la moartea lui Jane Austen, putem spune despre ea că a devenit un monument al literaturii britanice. Cum multe personalități canonice ajung figuri de cult odată cu trecerea timpului, Jane Austen la rândul ei se impune ca un templu într-un peisaj literar. Este imposibil să nu o observi și mai ales, este cu atât mai greu să nu ai o opinie despre ea. Întâlnirea cu Jane Austen de la primele pagini te pune să alegi: fie te îndrăgostești de stilul lejer al scriiturii ei și te îmbarci înspre o călătorie printr-o perioadă aurită a Marii Britanii (cel puțin așa ar fi considerată de fani), fie abandonezi sub pretextul plictiselii sau sub cel al dezgustului față de caracterul măsurat al autoarei și pleci cu un gust amar față de aceasta. Pare o problemă de ti(m)p romantic, când te confrunți deseori cu extreme, însă o să observăm că nu este ușor să o plasăm pe Austen cu certitudine într-un singur areal literar.

Suntem obișnuiți să o vedem pe Jane Austen în evoluția dialecticii formelor și ideilor romanești ca pe un pas serios înspre realism, autor cheie pentru definitivarea a ceea ce se va numi ulterior roman victorian/realist. Privită doar între granițele dezvoltării romanului ca specie literară, această încadrare pare mulțumitoare, și la o primă cugetare nu lasă goluri de umplut. Însă privind cu ochiul istoricului literar perioada în care trăiește și scrie autoarea, observăm un oarecare mister ce nu poate fi explicat doar prin ideea de mișcare a curentelor și evoluție a conceptelor. Ne referim, bineînțeles, la faptul că scurta viață a lui Jane Austen se pliază aproape perfect pe perioada romantismului (și preromantismului) britanic, fiind învățați, totuși, că Austen nu poate fi nici pe departe încadrată în acesta.

Pentru a ilustra mai bine coexistența stranie a unor repere atât de diferite în aparență (uneori chiar opuse), vom enumera anii coincidenți în care apar romanele antume ale autoarei precum și mari texte și opere romantice: *Rațiune și simțire* al lui Austen apare în 1811, an în care Percy Bysshe Shelley publică al doilea său roman gotic, *St. Irvyne sau Cavalerul de Rozacrucă* și scandalosul pamflet *Necesitatea Ateismului*; *Mândrie și prejudecată* vede lumina tiparului în 1813, an în care Byron oferă lumii poemele sale orientale *Ghiaurul* și *Mireasa din Abydos*, poemul filosofic *Regina Mab* al lui Shelley apare în același an; *Parcul Mansfield* apare în 1814, când în conștiința publică intră *Plimbarea* lui Wordsworth, *Corsarul* și *Lara* ale lui Byron; *Emma* apare în tumultosul 1815, anul bătăliei de la Waterloo și sfârșitul Imperiului napoleonic, an în care apar *Odă către Apollo*, un poem special al timidului Keats, *Căprioara albă din Rylstone* a lui Wordsworth, *Melodii ebraice* de Byron ș.a.m.d. Un detaliu important de menționat este că între anii 1812 și 1818 sunt publicate cele patru părți din *Pelerinajul lui Childe Harold*, eveniment care marchează permanent literatura universală nu doar prin mutația majoră de paradigmă a

figurilor eroului și creatorului, dar și prin imensa popularitate pe care o câștigă Byron în favoarea romantismului înalt. Pe lângă toate acestea, mai luăm în considerație și pregătirile de teren realizate de preromantismul lui William Blake și manifestele lui Wordsworth și Coleridge.

Toate aceste mari evenimente literare romantice sunt contemporane cu viața și opera lui Jane Austen. Așadar, care este explicația pentru această coexistență? La nivel teoretic ar părea mai mult decât incompatibilă. Ne mai putem întreba cum rămâne Austen imună la mișcarea culturală din jurul ei... însă după 200 de ani, întrebarea aceasta ar trebui să se transforme în „rămâne Jane Austen imună la imaginarul romantic”?

La prima întrebare, un răspuns prea ușor îl putem obține analizând superficial evoluțiile diferite și separate ale formelor poetice și cele romanești. Un asemenea răspuns însă poate deveni nesatisfăcător, având în vedere faptul că publicul cititor rareori se oprește la doar una dintre aceste forme (roman sau poezie). Iar când avem de ales dintre repere așa-numit opuse, ca tumultul romantic și calmul austenian, situația devine și mai complicată, iar acest răspuns cu atât mai nesatisfăcător. Poate că intrarea pe terenul celei de-a doua întrebări ne va ajuta la dezlegarea primei întrebări. Rămâne Jane Austen imună la imaginarul romantic? Cu siguranță nu, dar „se ține bine pe picioare” ar spune cineva bont. Susținem această opinie, poate controversată, cu argumentele de mai jos.

În primul rând, de la Herder și Rousseau încoace, literatura europeană a recâștigat un areal imens, care va servi posterității lor, incluzând-o și pe Jane Austen, drept sursă de imaginar, subiecte, teme, motive și cadre. Ne referim, firește, la natură. Natura la Jane Austen are un rol important de jucat. Acest aspect este și mai vizibil atunci când savurăm operele autoarei mediate de ecranizări, căci deseori la citire se poate întâmpla să considerăm natura ca un simplu cadru. După cum remarcă Rhonda Maydwell, „Pentru Austen, peisajul poate fi o unealtă pentru demonstrarea personalității și moralității personajelor ei, un agent al schimbării în ceea ce privește sentimentele unui personaj față de altul, sau ca o metodă de demonstrare a maturizării psihologice a unei eroine”¹ (Maydwell 1). Natura ca proiecție exterioară a interiorității personajului, ca prevestitoare a anumitor evenimente importante din viața personajelor, ca loc de contemplare și îmbogățire a sufletului sunt ipostaze pe care le-am asocia mai degrabă cu romantismul decât cu neoclasicismul. Exemple găsim în fiecare roman al autoarei, atunci când eroina se retrage în pitoresc pentru o contemplare a stării ei, atunci când ploaia și neliniștea găsesc două personaje cu conflict între ele (vezi *Mândrie și prejudecată* și *Rațiune și simțire*) sau atunci când mediul rural înlocuiește interiorul saloanelor sau sălilor de dans atât de dragi lui Austen.

În al doilea rând, prin deplasarea dinspre secolul luminilor înspre secolul națiunilor, arealele geografice străine/exotice sau popoarele cvasi-cunoscute din cadrul altor mari imperii încep să stârnească o ciudată curiozitate. Lumea occidentală își răsfrânge interesul asupra Balcanilor, asupra Orientului nu doar cu scop de exploatare ci și de îmbogățire a culturii prin adăugarea unor piese de puzzle

care lipseau din mentalul colectiv, cum ar fi starea țărilor din răsăritul Europei de după căderea Constantinopolului și ridicarea, iar ulterior deteriorarea, Imperiului Otoman. Romanticii iau aceste noi descoperiri ca aventuri, dar ce legătură are asta cu Jane Austen? La analiza temelor secundare ale romanelor acesteia, o recitim pe Jane Austen ca o bună cunoscătoare a descoperirilor vremii ei, ba chiar cu opinii serioase în legătură cu unele aspecte alte timpului. Cel mai bun exemplu ar fi aici dezgustul pe care autoarea îl exprimă în *Parcul Mansfield* față de sclavie. În *Emma* întâlnim o altă ciocnire cu marginalul, mai exact simbolică scenă în care țăgani le atacă pe Emma și Harriet. Acestea sunt doar două dintre motivele pentru care nu am îndepărta-o total pe Jane Austen de către romantismul timpului ei.

Pe de altă parte, vom prezenta și două argumente care o fac pe autoarea britanică nepotrivită în romantism. Primul și poate cel mai concret dintre argumente se referă la opinia personală mărturisită de Austen într-un mod nu foarte subtil față de o arie fundamentală a romantismului în genere, romanul gotic. Polemica se extinde și pune la îndoială ce exprimă, pe ce se clădește și mai ales ce efect are acesta asupra societății cititoare. Este evident că vorbim despre primul roman din cele publicate postum (deși este primul finalizat după *Juvenilia*), *Mănăstirea Northanger*, roman ce poate fi citit ca o dublă satiră: prima față de societate și moravurile ei, prezentă în fiecare roman al autoarei britanice, a doua față de această specie romantică a romanului. Punând accentul pe identificarea conflictelor semnalate de acest roman, s-ar putea scoate la iveală o altă polemică, de data aceasta între două autoare: Ann Radcliffe și Jane Austen. Istoria a consacrat-o pe cea de-a doua, garantându-i prezența în canon, însă și despre Ann Radcliffe se poate spune că a trecut testul timpului, *Misterele din Udolpho* influențând scriitori ca Poe sau Balzac (Rogers 21), iar fani ai supranaturalului o recitesc și astăzi. Însă cu ce ne ajută în raționamentul nostru faptul că știm că Jane Austen nu este de acord cu doctrina romanului gotic? Ne ajută faptul că suntem martori cumva la o mărturie scrisă a neapartenenței lui Austen la mentalitatea și imaginarul romantic. Așadar, neaderarea la romantism este în cazul lui Jane... una dorită.

Un al doilea argument și poate cel definitiv este lipsa cu desăvârșire a metafizicii din opera lui Jane Austen. Acest fapt ar putea fi considerat de neiertat de către un cititor la curent cu mișcările epistemologice ale vremii, găsindu-ne, în cele din urmă, după căderea iluminismului, deci după cunoașterea diurnă a vieții înconjurătoare și a vieții interioare. După un secol în care științele tari și domeniile umane aveau ambiții imense de cunoaștere și creație prin rațiune pură, Europa se găsește într-o adevărată criză de gândire. Această criză, ca orice fază matură a oricărei mișcări culturale, poate fi explicată printr-o epuizare. Cunoașterea rațională a lumii și-a epuizat posibilitățile, iar umanitatea se regăsește tot în dubiu. După cum știm, iluminismul agreează într-o parte considerabilă ateismul, deci cumva explicațiile ce nu țin de domeniul rațiunii cad pe un raft inferior. După criza iluminismului, soluția venită este un exces de metafizic. Cunoașterea diurnă e înlocuită de cunoașterea nocturnă, încrederea în rațiune scade considerabil iar ochiul care

privește exteriorul se îndreaptă înăuntru, fapt care dă acest caracter vizionar al romantismului. Reamintim faptul că viața lui Jane Austen coincide istoric cu această schimbare de epistemă. Autoarea însă își străbate viața și opera fără a cocheta cu metafizicul.

Austen nu e o autoare care să ofere prin opera ei soluții sau variante la marile probleme de cugetare ale omului din toate timpurile. Bineînțeles, ea este o maestră a socialului, ea joacă jocul existenței în social, iar cunoașterea lumii este punctul ei forte. Dar pentru cineva care ar fi însetat de cunoașterea sinelui, de primordialitate sau de evadarea în necunoscut, lecturarea operei viitoarei fețe de pe bancnota de 10 lire sterline s-ar transforma în vizionarea unui serial cuminte care să te distragă de la febra cerebrală din restul zilelor. Acțiunea în romanele lui Austen se petrece după legi cauzale, explicațiile evenimentelor pot fi mereu date utilizând raționalul, financiarul și logica, problemele nu depășesc niciodată lumea simțurilor și lumea rațiunii și totuși scriitoarea britanică rămâne o mare autoare. Nu trebuie uitat faptul că ne găsim la două secole distanță de moartea ei, două secole care mai degrabă au demonstrat moartea liniștii în actele de a trăi, gândi și simți. Cum însă, deseori, urmând o cale înspre trecut găsim nu doar unele răspunsuri ci și paradisuri pierdute, Jane Austen reprezintă încă liniștea pentru un număr foarte ridicat de admiratori, o briză parcă venită din Chawton, Derbyshire sau imaginarul Pemberly.

De braț cu satira se plimbă în Anglia oglindită de Austen și iubirea, prezentă ca subiect de primă importanță în toate lucrările ei majore. Este ca și cum pentru Archilohul lui Austen se adaugă o Sappho, însă cele două figuri primordiale duc aceste ramuri literare într-o stare sălbatică, în timp ce Austen nu numai că le îmblânzește, dar le și castrează în așa fel încât și societatea ei țintă pare sterilizată în comparație cu Grecia întemeietorilor lirici. Nu am invocat omniprezența temei iubirii la Austen ca argument pentru o apropiere de romantism, deoarece nu fiecare curent de la Ovidiu încoace este romantism. Erotica pe care o preferă Austen este departe de un exces romantic, dimpotrivă, ea e calculată cu cifre și simboluri. Deseori avem impresia că la Austen nu suntem martori la „falling in love” ci la „carefully negotiating with love”. Faimoasa frază care deschide romanul *Mândrie și Prejudecată* ne plasează fără drept de apel într-o lume în care peste dragoste veghează mereu ochiul societății: „Este un adevăr universal acceptat faptul că un bărbat singur, în posesia unei averi, trebuie să fie în căutarea unei soții”² (Austen 1). Personajele care abuzează erotica sunt întocmai cele criticate de Austen, cum ar fi domnul Willoughby din *Rațiune și simțire* sau frații Mary și Henry Crawford din *Parcul Mansfield*.

Încheiem, așadar, prin a cultiva puțină confuzie în privința plasării simple a lui Jane Austen pe o anumită treaptă literară sau într-un anumit val de mișcare a ideilor și formelor culturale. Dacă în jurul lui Jane Austen se desfășoară o întreagă pădure tenebroasă cu tot vacarmul și cu toate excesele, dar cu o frumusețe primordială (romantismul), pe autoare o găsim culegând liniștită, ba chiar cu mândrie uneori condamabilă, fructe solare dintr-o livadă neoclasică

moștenită de aceasta dar întreținută intenționat de către ea. Însă câteodată un vânt literar poate sădi în livada calmă un copac sălbatic și romantic.

¹ În original: "For Austen, landscape can be a tool used to demonstrate the personality and morality of her characters, an agent of change regarding one character's feelings towards another character, or as a device to demonstrate the psychological maturing of a heroine." (t.n.)

² În original: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife." (t.n.)

Bibliografie:

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Vintage Classics Library, 2016.

Maydwell, Rhonda. "A Walk with Jane: Austen's Use of Landscape and Nature in her Novels", http://www.academia.edu/12004850/A_Walk_with_Jane_Austen_s_Use_of_Landscape_and_Nature_in_her_Novels, accesat: 5 mai 2017

Rogers, Samuel. *Balzac and the Novel*. Octagon Books, 1969.

Vlad MELNIC

Jane Austen și Irlanda

În cartea sa, *Culture and Imperialism*, Edward Said identifică originile Imperiului Britanic, peste care, la începutul secolului al XX-lea, „nu apunea soarele,” ca fiind rezultatul unui proces declanșat cu 300 de ani mai devreme. Acest demers, la rândul său, este legat de o instituție a romanului englez, care, în viziunea cercetătorului palestinian, nu pare să aibă niciun „competitor sau echivalent european serios” (72)¹. Aproximativ la mijlocul secolului al XIX-lea, romanul englez deja își atinge „eminența ca forma estetică cea mai remarcabilă,” iar autori precum Jane Austen, Elizabeth Gaskell și George Eliot „modelează ideea de Anglia în așa fel încât să îi inspire acesteia identitate, prezență, metode reciclabile de articulare.” În această perioadă, o parte intrinsecă din ideea de națiune engleză este relația dintre „acasă și străinătate” (72), care dă naștere unei dialectici între un spațiu, pe de-o parte, examinat cu minuțiozitate, prezentat publicului în cele mai inedite posturi, ușor cognoscibil și, pe de-altă parte, un peste-graniță mai deloc prezentat, mai degrabă menționat. În timpul lui Jane Austen, „romanul ajunsese deja la maturitate” demonstrând că „realismul social și complexitatea psihologică pot exista simultan într-o formă cumpătată” (Eagleton 70). Parțial datorită discriminării femeilor, dar în special datorită unei mentalități care percepea societatea exclusiv în termeni ierarhici, romanciera aproape că refuză să discute despre Irlanda în opera sa, excepție făcând câteva mențiuni fugitive în *Emma*, *Mândrie și Prejudecată* și *Persuasiune*. Mai mult, aceste trimiteri nu au pretenția de a oferi o perspectivă asupra unui teritoriu însemnat (ca

istorie, cultură, apropiere geografică de Insulele Britanice), ci, mai degrabă, au un caracter conversațional de referință ori sunt aluzii la anumite opinii și perspective care definesc normele societății engleze de la acea vremea – prejudecăți social acceptate, cu alte cuvinte. Având în vedere măsura în care autoarea se definește ca patrioată engleză, evenimentele tumultuoase care marchează relațiile anglo-irlandeze de la acea vreme, precum și delegarea fratelui ei Henry într-un regiment trimis să mențină ordinea în Irlanda, evitarea în sine a subiectului capătă însemnătate în ceea ce privește modul în care identitatea engleză al secolului al XIX-lea se formează în raport cu teritoriile stăpânite de imperiu.

Ca preambul pentru această discuție, este necesar să fie consemnat faptul că femeile/fetele din acea epocă nu erau crescute sau socializate într-un mod în care politica să fie un domeniu accesibil, fie și conversațional. Limitarea sexului feminin la spațiul domestic era absolută dacă se iau în considerare cunoștințele puse la dispoziție, cutumele unei societăți care, depinzând de vârstă, fie le interzicea fetelor accesul la anumite spații publice sau evenimente ori le cerea acestora să meargă însoțite dacă doreau să își mențină reputația în limitele decenței. Cu toate acestea, Irlanda nu era nici pe departe inaccesibilă lui Jane Austen, care nu numai că avea cunoștințe printre anglo-irlandezi, ci și rude apropiate stabilite în Irlanda în persoana fratelui ei Edward, care moștenește o avere considerabilă. Este ilustrativ, în acest sens, faptul că această ramură a neamului este menționată „în desconsiderare într-un arbore genealogic a familiei Austen,” nepoatele ei fiind consemnate ca „alte trei, aparținând familiei Knight din Chawton” (Hillian 4). Având în vedere proximitatea spațială și personală pe care Jane Austen o întreținea cu spațiul irlandez, pe de o parte, și absența acestuia din scrierile artistei, pe de altă parte, naratorii cărților sale comunică cititorului o ipostază implicită în raport cu spațiul Irlandez, definindu-l prin intermediul subtilităților și nuanțelor sociolingvistice. Critica literară identifică romanele austeniene ca fiind

(...) localizate într-un context expansiv din punct de vedere geografic, o lume care a fost adusă la viață de călătoriile, explorările, comerțul, aventurile militare și imperialismul european, [o lume] redefinită în termeni de relații coloniale de dominație axate pe rase, clase sociale și gen. Romanele sale, așadar, constituie un discurs colonial nu numai prin participarea la această lume redefinită, ci și prin participarea activă la acest proces de transformare și determinare. (...) Într-o anumită măsură, textele lui Jane Austen sunt „în lume” într-un sens literal-geografic ca o consecință a unor factori contingenți, istorici și instituționali, printre care predomină colonialismul englez (...) (Rajan 4)

Pentru a ilustra modul în care acest discurs colonial se manifestă în cazul lui Jane Austen, este necesară o contextualizare a evenimentelor care aveau să marcheze relațiile dintre cele două popoare, respectiv irlandez și englez. Datorită constrângerilor de spațiu, acest demers nu poate fi decât unul sumar și, deci, reducător cu privire la epoca în cauză. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, într-

un interval care coincide exact cu viața scriitoarei, Irlanda intrase într-o perioadă de „prosperitate semnificativă” (Curtis 273) datorată unui parlament constituit în totalitate din anglo-irlandezi, cunoscut drept „parlamentul lui Grattan,” care lupta pentru putere legislativă proprie, precum și politici comerciale echilibrate între cele două regate. Mai mult, „Irlanda era la modă și expresia acestei tendințe, în poezie, literatură și erudiție, era evidentă în comparație cu tăcerea sumbră a primei jumătăți de secol” (Curtis 273). Cântecurile irlandeze, alături de cele scoțiene, erau preferate la numeroasele baluri descrise în romanele lui Austen. După o serie de conflicte armate și răzvrătiri care au fost întâmpinate de Imperiul Britanic cu o promptitudine și violență decisivă, parlamentul englez votează Actul Uniunii din 1801 prin care cele două regate sunt unite, iar legislativul irlandez din acea epocă este dizolvat. Acest lucru a fost posibil nu numai datorită presiunilor militare, ci și prin intermediul unor „sinecuri, pensii și slujbe bine plătite” (Curtis 278) oferite parlamentarilor anglo-irlandezi în schimbul sprijinului acestora. Discursul colonial devine atât de înrădăcinat în identitatea engleză încât, în secolul al XX-lea, unii specialiști se referă la populația nativă a Irlandei ca fiind o rasă în sine, ca și cum ar aparține unei alte specii, din care englezii nu fac parte. Pe de altă parte, parlamentarii care obținuseră autoritatea legislativă și numeroase drepturi pentru irlandezi sunt caracterizați în repetate rânduri drept o juntă, ceea ce ne duce la concluzia că locuitorii Irlandei nu ar fi avut dreptul natural să se guverneze pe ei înșiși.

Ideea de insulă era și este un simbol central în cultura engleză, „un arhetip naționalist al Angliei ... evocat ubicuu în timpul războaielor napoleoniene alături de amenințarea repetată a invaziei” (Tuite 109). În configurația unui astfel de imaginar, națiuni precum Scoția, Țara Galilor și Irlanda erau și sunt „periferice (...), localizate pe marginile exterioare ca state-tampoane” (Tuite 109) împotriva pericolelor ce vin din afară, în timp ce coloniile din jurul globului constituiau o a doua baricadă, care, la rândul ei, protejează centrul. Astfel, ficțiunea lui Jane Austen capătă un substrat narativ justificator al acestei idei ierarhizante de centru social împrejmuț și distanțat calitativ, nu numai geografic, de alte teritorii, propagând această discriminare prin intermediul tradiției romanului englez. În același timp, autoarea însăși afirmă necesitatea de a scrie numai despre locurile care-i sunt cunoscute direct, spre a le putea reda cu o mai mare veridicitate. Într-una din scrisorile sale, de exemplu, ea o sfătuiește pe nepoata ei Anna să nu schimbe locul acțiunii din romanul ei, înlocuind Anglia cu Irlanda: „(...) dar tu cum nu știi mai nimic despre manierele și moravurile de acolo – lasă-i să se ducă singuri” (Austen, *Epistolar* 177). Acest lucru ar putea constitui o motivație suficientă pentru omogenizarea cronotopului în arta sa, însă dincolo de această abordare, modul în care sunt menționate teritoriile depărtate, în universul ficțional al romancierii, trădează o dorință de a promova o anumită raportare între Anglia și aceste regiuni. În cele ce urmează, lucrarea de față se va concentra asupra acestor referințe către Irlanda, diegetice cât și extradiegetice, pentru a investiga posibilele lor înțelesuri.

Pentru început, îndemnul lui Jane Austen pentru nepoata ei este ambiguu. Aceasta poate vorbi fie dintr-o postură de cunoscătoare a societății irlandeze, fie din cea de artist antrenat în arta de a expune un context social, sau din ambele. Autoarea operează pe fondul unor cunoștințe comune, lăsând cititorul să înțeleagă ce anume a dorit să spună, cu exactitate. Acest procedeu este folosit exhaustiv în romanele ei, fiind, de multe ori, singurul motiv pentru care o acțiune care ar fi putut fi rezolvată într-o singură zi este prelungită săptămâni, luni și chiar ani. Într-o altă scrisoare, de data aceasta către sora ei, Cassandra, romanciera îi povestește cum a făcut cunoștință cu un domn care „după cât era de degajat, aș zice că este irlandez.” (Austen, *Epistolar* 78) Aceasta oferă detalii suplimentare care să-i susțină perspectiva, cum ar fi privirile insistente sau începerea unei conversații fără prezentare, indicând faptul că ea operează, într-adevăr, cu un substrat comun de idei și cunoștințe. Alte personaje merg mult mai departe, asemenea lui Fitzwilliam Darcy din *Mândrie și Prejudecată*. Provenind dintr-o familie atât înstărită, cât și nobilă, el îi cataloghează pe irlandezi și scoției ca fiind sălbatici. Într-o conversație cu sir William Lucas, în care acesta din urmă laudă balului unde se cântaseră cântece și dansuri scoțiene și irlandeze, domnul Darcy îi răspunde că acest fond muzical, precum și coregrafia aferentă au „în plus și avantajul de a fi la modă în societățile mai puțin civilizate. Orice sălbatic știe să danseze” (Austen, *Mândrie și Prejudecată* 38).

În *Persuasiune*, această atitudine e continuată prin intermediul lui Lady Dalrymple, care, deși aparține unei vechi familii irlandeze și aristocrate, este tratată cu lipsă de respect, „reflectând disprețul față de titlurile nobiliare irlandeze create de noile generații, dar și poziția ambiguă a anglo-irlandezilor” (Ghariani, online, paragraf 33). Dacă în romanul anterior, o atitudine similară față de poporul irlandez în sine este trecută cu vederea, aici entourageul aristocratei irlandeze pare să formeze o alianță tacită împotriva întregii familii Dalrymple.

Anna simțea că îi e rușine. I-ar fi fost rușine de atâtea forfotă iscată, chiar dacă Lady Dalrymple și fiică-sa ar fi fost niște persoane plăcute, dar nici vorbă de așa ceva. Nu găseai ținută înaltă nici în educația, nici în cultura, nici în inteligența lor. Lady Dalrymple căpătase titlul de „femeie fermecătoare” din cauză că era mereu cu zâmbetul pe buze, gata cu un răspuns politicos pentru ori și cine. Domnișoara Carteret [fiica sa], despre care n-avea nici măcar atâtea de spus, era atât de urâtă, antipatică și stângace, încât n-ar fi îndurat-o nimeni în piața Camden de n-ar fi fost poziția ei. (Austen, *Persuasiune* 146)

Aceste două personaje sunt ținta unor discriminări vădite, la care pare să fie complice întreaga societate engleză. Importanța socială, precum și însemnătatea ca persoane a d-rei Carteret și a mamei sale, Lady Dalrymple sunt diminuate, ele fiind afiliate unui spațiu periferic față de centralitatea în raport cu care se identifică restul. Totodată, ele nu sunt excluse propriu-zis din configurația socială, ci sunt păstrate într-un spațiu de mediere în care, simultan, le este

refuzat accesul la relații interpersonale pe picior de egalitate cu englezii, dar sunt folosite de aceștia pentru statutul pe care îl dețin pentru a-și îmbunătăți propria imagine. Cu alte cuvinte, Lady Dalrymple și fiica sa devin o alteritate proximă, care nu e complet refuzată tocmai datorită unor caracteristici care îi determină pe englezi să se asemene și să se identifice pe ei înșiși. Această ipoteză este confirmată și de Terry Eagleton în ceea ce privește cultura străină, întrucât „odată subjugate politic, națiunile celtice puteau fi estetizate – transformate într-o sursă de sentimente ambigue, tradiții nostime și arhaisme agreabile” (74). În aceeași ordine de idei, zâmbetul lui Sir William Lucas din *Mândrie și Prejudecată* poate fi o confirmare tacită a poziției exprimate de Darcy. Tocmai datorită asocierii lor cu un spațiu marginal, anglo-irlandezii sunt văzuți ca fiind o alteritate ambiguă – în Anglia fiind percepuți ca irlandezi, în timp ce în Irlanda sunt văzuți ca englezi.

Dacă romanul anterior e terminat înainte de Actul de Uniune din 1801, *The Watsons* e început trei ani după acest moment și ilustrează o atitudine ceva mai cumpătată. Într-o conversație care are loc între Emma Watson și gazdele ei, doamna și domnul Edwards, acesta din urmă sesizează că mătușa Emmei s-a căsătorit cu un căpitan irlandez, „Irlandez! Ah, îmi amintesc; și acum a plecat să se stabilească în Irlanda. Mă gândesc că nu ți-ai dori să mergi cu ea în *acea țară*” (Austen, *The Watsons* 14). Mai târziu în roman, într-un fragment de stil indirect liber, doamna Robert Watson „nu putea să nu simtă că e mai bine să fie fiica unui domn affluent din Croydon decât nepoata unei femei bătrâne care și-a irosit viața cu un căpitan irlandez” (Austen, *The Watsons* 42). Din păcate, autoarea nu a mai terminat manuscrisul după ce în 1805 a survenit moartea tatălui ei, unui critici sugerând că acest lucru constituie și motivul pentru care Jane Austen se oprește din scrierea romanului. Situația sa personală începe să semene foarte mult cu cea a personajului Emma Watson (Tomalin 184). În acest punct, Irlanda este văzută ca o abatere de la normativitatea engleză nu numai datorită statutului inferior pe care îl ocupă în logica imperiului, ci și prin intermediul mentalității influențate de revoluția franceză pe care o cultivă.

Cu toate acestea, toate referințele consemnate până în acest punct sunt eclipsate de romanul *Emma*, publicat în iarna lui 1815. Pe lângă comedia de moravuri care deja avusese oarecare succes în *Rațiune și Simțire* sau *Mândrie și Prejudecată*, romanul înscenează pericolul romanțului interpretat greșit, dar și dificultățile cu care se confruntau fetele crescute în timpul Angliei hanovriene. Asemenea celorlalte romane, *Emma* a fost adaptată cu succes de companiile de film și televiziune. Există două adaptări distincte pentru scena teatrală, precum și două musical-uri, care toate s-au bucurat de recepție pozitivă, ele fiind jucate în continuare până astăzi.

Primul caz în care Irlanda devine subiect de conversație în *Emma* este momentul în care Miss Bates face o remarcă despre nerăbdarea nepoatei sale, Jane Fairfax, de a-i vedea pe cei care au avut grijă de dânsa, respectiv pe familia Campbell. Jane se căsătorise recent, motiv pentru care s-a mutat în Irlanda la Ballycraig, unde viața ei este prezentată

ca fiind pașnică și fericită. Însăși denumirea irlandeză a locului (bally – casă, craig – stâncos) indică un așezământ pe coastă, aproape de mare. Jane a trăit o mare parte din viața ei cu familia Campbell, de care nu se despărțise mai mult de câteva zile. Acest lucru încetase însă cu câteva luni în urmă, în momentul căsătoriei, iar acum ea era nerăbdătoare ca părinții ei adoptivi să vină să o vadă mai repede decât stabiliseră inițial. Aranjamentul de față o neliniștește pe Miss Bates, care spune că ei „nu vroiau să plece decât la vară, (...) și îi e probabil greu să fie în alt regat era să zic, dar totuși în altă țară (...)” (Austen, *Emma* 142-143). Această aparentă scăpare este ilustrativă pentru lipsa de acomodare pe care oamenii o resimțeau în urma evenimentelor de la 1801. Vorbele bătrânei domnișoare reflectă modul în care englezii se raportează la celelalte teritorii, numindu-le țări în sine, dacă nu chiar regate, ele fiind definite într-un mod care implică apropiere, uniune și asemănare, dar totodată și distanță, alteritate și diferență. Aflând că Jane este bolnavă de ceva timp, recomandarea imediată a familiei Campbell, mediată de cuvintele aceleși Miss Bates, este că ar fi mai bine să vină acasă; poate își revine datorită aerului de aici, și [ei, familia Campbell] nu se îndoiesc că, trei sau patru luni la Highbury, or s-o vindece. Și sigur că e mai bine de o mie de ori să vină aici decât să se ducă în Irlanda, dacă nu se simte bine. Nimeni n-ar putea-o îngriji ca noi. (Austen, *Emma* 144)

Emma e și ea de acord cu această concluzie, care este evident motivată mai mult de frica de un teritoriu și o cultură percepute ca fiind încă ostile și necunoscute, decât de dorința de a oferi sfaturi rezonabile. Într-un moment de răutate în care Emma își exprimă antipatia față de prietena sa, protagonista îi împărtășește doamnei Weston că se bucură pentru „ea [Jane] că s-a stabilit în Irlanda” (Austen, *Emma* 183). Traducerea sustrage din ambiguitatea sintaxei inițiale, în care înțelesul ce se vrea transmis e vădit cel opus sensului literal. Contextul imediat, în care Emma menționează „nenorocirea de a avea tot timpul lângă tine pe cea mai bună prietenă, care face totul mai bine decât tine,” (Austen, *Emma* 183) clarifică dincolo de orice îndoială acest mesaj. Câteva pagini mai târziu, Frank Churchill nu se poate abține să nu critice excesul pe care el îl percepe în coafura lui Jane,

(...) dar zău, domnișoara Fairfax s-a coafat atât de ciudat, atât de ciudat, că nu-mi pot lua ochii de la ea. N-am văzut niciodată ceva atât de *outré*. Buclele acelea! Trebuie să fie vreo fantezie de-a ei. Nimeni nu mai arată așa. Trebuie să mă duc s-o întreb dacă e vreo modă irlandeză. Să mă duc? Da, pe cuvânt că mă duc și dumneata o să vezi cum reacționează, dacă se înroșește! (Austen, *Emma* 201)

Dacă din traducere subînțelesul este că personajul feminin folosește o coafură care nu mai e în vogă, textul original este „nobody else looking like her” (Austen, *Emma* 144), ceea ce scoate în evidență alteritatea ei în raport cu spațiul în care se regăsește, idiosincraziile acesteia fiind percepute ca un lucru atât de ieșit din comun încât ar putea foarte bine să fie de inspirație irlandeză. Normativitatea și ritmul strict al lumii înconjurătoare, persistența și respectarea

obiceiurilor sociale alături de valorile micii aristocrații, acea clasă de mijloc căreia îi aparține și autoarea, fac parte din discursul exprimat prin intermediul interacțiunilor din romanele lui Jane Austen. Folosind aceeași lentilă critică în raportarea la alte popoare, expunerea se transformă într-un discurs colonial. Citându-l, la rândul lui, pe Franco Moretti, Terry Eagleton menționează această înclinație a romanului englez din secolul al XIX-lea ca fiind

(...) un răspuns la revoluția franceză. În preocuparea sa față de substanța lumii de zi cu zi, timiditatea față de crize absolute sau rupturi, sfiala și anxietatea față de politic, fascinația față de individ, preferința pentru normativ în favoarea extremei, interesul pentru integrare și reglementare – în toate aceste maniere construiește o lume atât de consistentă – atât de îmbelșugată și irezistibil acolo că ideea de a fi transformată radical vreodată devine aproape inimaginabilă. (Eagleton 73)

Având în vedere caracteristicile acestei tendințe a romanului realist englez, aportul pe care Jane Austen îl aduce discursului colonial se încheagă prin intermediul subtilităților de limbă, dar și prin intermediul unor goluri și indeterminări, în sensul propus de Wolfgang Iser, care apar atât la nivelul structurii manifestate de operele autoarei, cât și la cel al conținutului. Elaine Jordan semnalizează un astfel de raport în modul în care *Emma* prezintă idila dintre Jane și Frank Churchill, întrucât „Emma o creditează [pe Jane] cu o aventură Irlandeză pe marginile romantice întunecate, pe litoral, nu în centrul textului, care este totodată casa paternă a Emmei (...)” (35). Episoadele definitorii cu care autoarea și-a obișnuit cititorii, acele povestiri ale unor întâmplări semnificative care scot la iveală anumite cunoștințe despre personaje, cunoștințe care nu sunt imediat vizibile, sunt aici interiorizate, asemenea unor întâmplări care nu se cuvine a fi relatate pe larg. Discriminarea față de alte etnii ajunge la apogeu în discuția pe care Jane Fairfax o are cu doamna Elton. Cea din urmă, din dorința de a-i găsi un post de guvernantă, o sfătuiește continuu ce să facă, recomandându-i serviciile cunoștințelor sale oricând are ocazia. Cu toate acestea, Jane nu își dorește să se afilieze cu doamna Elton. În încercarea de a face cât mai evident acest lucru, ea afirmă că „în oraș sunt unele birouri speciale, unde te poți interesa și afli imediat ceva – birouri unde se vinde nu chiar trupul, ci doar mintea omenească” (Austen, *Emma* 273). Bristolul fiind unul dintre porturile majore ale imperiului unde se practica comerțul cu sclavi, domnișoara Fairfax face aluzie la cunoștințele din Bristol cu care doamna Elton se laudă mai mereu (Jordan 37). Prin intermediul acestei analogii, romanul ridică o problemă etică: pe de o parte, modul în care imperiul își tratează coloniile, pe de altă parte, situația unor oameni despărțiți de familiile lor, răpiți din casele și locurile de origine, înrobiți, reificați, devine comparabilă cu dificultățile resimțite de fetele și femeile în timpul Angliei georgiene. Deși nu se bucurau nici pe departe de aceleași drepturi ca și bărbații, condiția femeilor din acea epocă nu poate fi comparate cu situația sclavilor de pe plantații, motiv pentru care această asemănare făcută de Jane, eroina din umbră a

romanului, o femeie liberală care își permite o aventură cu un Irlandez și care iese, din multe puncte de vedere, din tiparele normative engleze, constituie un discurs colonial, cu atât mai mult cu cât aceasta afirmă că „în ceea ce privește nenorocirea victimelor, nu știu dacă e vreo diferență” (Austen, *Emma* 273).

Prin intermediul acestor exemple găsim în mai multe romane de Jane Austen, atitudinea autoarei față de celelalte popoare din imperiu și din colonii, în general, devine evidentă. Printre acestea se numără și Irlanda, un regat la acea vreme puternic influențat de idealurile revoluției franceze, cu o bogată cultură proprie, care se străduia să își câștige independența. Deși vorbeau aceeași limbă și erau mult mai asemănători cu poporul englez decât oamenii veniți din Orientul Mijlociu, din cel Îndepărtat sau din Africa, irlandezii nu sunt tratați ca egali. Înseși teritoriile din interiorul Insulelor Britanice, cum ar fi Scoția sau Țara Galilor erau privite ca fiind mai prejos decât Anglia, alianțele formate având mai mult rolul de a proteja regatul englez împotriva pericolelor externe. Dacă afacerile cu sclavi sunt privite ca fiind ceva condamnabil în lumile construite de Jane Austen, irlandezii sunt fie tratați cu un aer de superioritate, datorită poziției lor periferice față de inima imperiului, fie considerați sălbatici. Dacă forțele militare erau, la acea vreme, folosite pentru a menține dominația politică a teritoriilor, cultura și romanul englez erau instrumentele prin intermediul cărora monarhia engleză era oferită ca stilul de viață cel mai de dorit. În ciuda dorinței de a păstra status quo-ul, spre sfârșitul secolului devine din ce în ce mai evident faptul că belșugul imperiului este alimentat de cucerirea de teritorii, discriminarea și exploatarea altor popoare și etnii, aceste practici fiind legitimizează și considerate îndreptățite de discursul colonial. În acest context, opera lui Jane Austen capătă o nuanță justificatoare în ceea ce privește modul de viață și raportarea la alteritate susținute de cultura engleză, în care ea trăiește și scrie deopotrivă. În romanele sale târzii, există dovezi care confirmă dorința sa de a demasca aceste nedreptăți revoltătoare, dar, așa cum este de așteptat la începutul secolului al XIX-lea, contextul ei imediat nu îi permite să-și asume un spirit critic față de problemele sociale fundamentale care o înconjurau.

¹ Toate citatele au fost traduse de către autorul articolului.

Bibliografie:

- Austen, Jane. *Emma*. Editura Rao, 1999.
 Austen, Jane. *Emma*. Everyman London, 1996.
 Austen, Jane. *Epistolar: Lady Susan*. Editura Univers, 1991.
 Austen, Jane. *Mândrie și Prejudecată*. Editura Corint, 2013.
 Austen, Jane. *Persuasiune*. Editura Univers, 1980.
 Austen, Jane. *The Watsons and Emma Watson*. Sourcebooks Landmark, 1996.
 Eagleton, Terry. *The English Novel. An Introduction*. Blackwell Publishing, 2005.
 Edmund, Curtis. *A History of Ireland from Earliest Times to 1922*. Routledge, 1988.
 Ghariani, Joan Duffy. „Ireland in the Time of Jane Austen.” *JASNA*, 13 Oct. 2002, <http://www.jasnanorcal.org/inkwell/ink8>. Accesat la 12 Mai 2017.

Hillman, Sophia. *May, Lou & Cass: Jane Austen's Nieces in Ireland*. Blackstaff Press, 2011.

Jordan, Elaine. „Jane Austen Goes to the Seaside: *Sandition*, English Identity and the «West Indian» Schoolgirl.” *The Postcolonial Jane Austen*. Ed. You-me Park și Rajeswari Sunder Rajan. Routledge, 2000, pp. 29-57.

Rajan, Rajeswari Sunder. „Austen in the World.” *The Postcolonial Jane Austen*. Ed. You-me Park și Rajeswari Sunder Rajan. Routledge, 2000, pp. 2-27.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, 1994.

Tomalin, Claire. *Jane Austen: A Life*. Penguin, 1997.

Tuite, Clara. „Domestic Retrenchment and Imperial Expansion: The Property Plots of *Mansfield Park*.” *The Postcolonial Jane Austen*. Ed. You-me Park și Rajeswari Sunder Rajan. Routledge, 2000, pp. 98-122.

Diana MELNIC

Pemberley 2.0 sau patrimoniul digital al lui Jane Austen

În pofida unei vieți marcate de anumite frustrări sociale, Jane Austen este, la acest moment, una dintre acele puține autoare care se bucură de o receptare excepțională atât din perspectiva ochiului critic al lumii academice, cât și din perspectiva cititorului obișnuit (Todd 1). La nivel internațional, popularitatea ei este asemănătoare cu cea a unui superstar, iar opera ei este tradusă nu numai în zeci de limbi, ci și în diferite medii de expresie, respectiv în literatură, film, televiziune, radio, teatru și operă (Raw și Dryden 1). Mai mult decât atât, încercări de a traduce romanele lui Jane Austen în spațiul digital au existat încă de la sfârșitul secolului al XX-lea, când acestea din urmă au fost transcrise online sau au servit ca inspirație pentru crearea unor texte interactive de tip literatură 2.0. Pornind de la aceasta premisă, ceea ce îmi propun să urmăresc în eseu de față este felul în care opera lui Jane Austen este transpusă, în prezent, într-un nou mediu digital de expresie artistică, respectiv în jocurile video. Referindu-mă în special la titlul *Ever, Jane*, un joc video online de factură experimentală care se află încă în fază incipientă, voi argumenta faptul că între romanele autoarei și acest nou tip de textualitate există o anumită potrivire deosebită. Mai precis, voi propune ipoteza conform căreia *Ever, Jane* continuă și amplifică fenomenul de imersiune atât de pronunțat în opera lui Jane Austen, la care adaugă o transformare a cititorului în „agent” cu o influență semnificativă asupra lumii ficționale. Generând un univers virtual de inspirație Jane Austen la care jucătorul poate accede, pe care îl poate explora și în care propriile acțiuni au consecințe semnificative, un astfel de joc anexează o dimensiune inedită patrimoniului autoarei, pe care îl face, în același timp, mai accesibil noului cititor, care preferă mediul digital în detrimentul literaturii analogice.

Pentru a investiga, însă, interacțiunea dintre opera lui Austen și mediul digital al jocurilor video, este

necesară, în primul rând, o înțelegere a textualității digitale din punct de vedere naratologic și estetic. Într-un studiu din 1997 care a inițiat, într-o oarecare măsură, analiza jocurilor video în cadrul studiilor literare, cercetătorul de origine norvegiană Espen Aarseth definea conceptul de „cibertext” în felul următor:

Cititorul, indiferent de măsura în care este implicat în desfășurarea unei narațiuni, este lipsit de putere. Ca un spectator la un meci de fotbal, el poate specula, presupune, extrapola și chiar batjocori, dar el nu este un jucător. Ca un pasager pe tren, el poate studia și interpreta peisajul schimbător, își poate opri privirea asupra ceea ce dorește, chiar poate trage maneta de urgență și coborî din vehicul, dar nu este liber să schimbe direcția șinelor. (...)

Deși nu sunt incompatibile cu dorința narativă, tensiunile în acțiune într-un cibertext sunt, de asemenea, ceva mai mult: un efort nu numai pentru intuiții interpretative, ci și pentru control asupra narațiunii. (4)¹

Așadar, ceea ce diferențiază textualitatea clasică și cibertextul este, în primul rând, rolul cititorului, care, în cel de-al doilea caz, devine agent al narațiunii, cu o putere de influență asupra textului chiar mai semnificativă decât ceea ce criticile receptării au anticipat în trecut. De aceea, Aarseth se referă la acest tip de text ca „literatură ergotică,” întrucât acesta necesită din partea cititorului „un efort non-trivial” (1).

Atunci când citatul este integrat în text și nu indented, semnele de punctuație se pun după referința bibliografică, adică după pagină.

În fine, cercetătorul precizează faptul că cibertextul nu reprezintă o despărțire radicală de alte forme de textualitate, ci mai curând o perspectivă care le-ar putea incorpora pe toate acestea în studiul mai larg al literaturii.

Janet Murray, o cercetătoare de origine americană care a publicat un studiu comprehensiv în domeniu tot în 1997, are o poziție similară. Încă de la sfârșitul secolului al XX-lea, ea anticipa felul în care calculatorul, „o invenție umană cu adevărat revoluționară, este la un pas de a fi utilizat ca fascinant povestitor” (3), nu neapărat pentru a înlocui romanul sau filmul cinematografic, ci pentru a „continua funcția lor poetică sempiternă într-un alt cadru” (10). În aceeași lucrare, Murray oferă o serie de concepte naratologice cu ajutorul cărora textualitatea digitală specifică jocurilor video ar putea fi înțeleasă și investigată. Aceste patru noțiuni sunt organizate de autoare în două categorii, respectiv „interactivitate” și „imersiune” (71). Dacă cea dintâi caracterizează universul jocului video ca fiind „procedural,” (construit pe baza unor reguli și algoritmi) și „participativ,” (sensibil la semnalele jucătorului), cea de-a doua categorie se referă la faptul că acest univers este „spațial.” Aceasta înseamnă că el

ilustrează un spațiu navigabil, și „enciclopedic,” în sensul că poate stoca, la un anumit moment, cantități enorme de informație, ceea ce afectează semnificativ capacitatea sa de a formula narațiuni. O analiză a felului în care un text analogic este tradus în spațiul digital poate fi cristalizată prin intermediul acestor patru dimensiuni ale jocului video teoretizate de Janey Murray, motiv pentru care definirea lor sumară va servi drept preambul pentru cercetarea titlului *Ever, Jane*.

Tot un rol introductiv îl va avea și conceptul de „literatură 2.0,” la care titlul acestei lucrări face trimitere și care a fost definit în limba română de către Mihaela Ursa, într-un articol publicat în revista *Vatra*, în 2012. Astfel, asemenea cibertextului teoretizat de Espen Aarseth, literatura 2.0 presupune existența unui „utilizator” care „participă la crearea și completarea lumii pe care o «citește»,” în timp ce auctorialitatea într-un astfel de text devine interactivă, iar controlul auctorial „se relativizează până la absența lui totală.” (29) Jocul video *Ever, Jane* este un astfel de produs al „contactului literar-digital” (30), prin intermediul căruia utilizatorul sau cititorul de cibertext poate explora universul operei lui Jane Austen dintr-o perspectivă inedită. Întrebările care se profilează în acest sens, așadar, sunt legate de natura interacțiunii dintre lumea ficțională canonică a autoarei și lumea ficțională digitală sau acel „Pemberley 2.0.” Este aceasta din urmă capabilă să traducă romanul lui Jane Austen într-un mod autentic? Are această traducere o valoare estetică sau valoarea sa este pur financiar-consumeristă? În fine, poate fi această reprezentare virtuală anexată patrimoniului lui Jane Austen sau ar fi nejustificată o astfel de alăturare?

Ever, Jane este un joc video de tipul „massively-multiplayer online” (MMO) sau, în traducere liberă, un joc video online cu participarea unui număr mare de jucători. Un astfel de titlu presupune existența unei lumi virtuale de dimensiuni semnificative care este comună pentru toți jucătorii și care persistă indiferent de prezența sau absența unui jucător la un anumit moment dat. Utilizatorii pot efectua modificări și interacționa cu această lume prin intermediul unui personaj-avator, pe care au ocazia să îl personalizeze în ceea ce privește genul, înfățișarea și unele trăsături de bază, înainte de a începe jocul. În cazul titlului de față, universul virtual este acela al localității Tyrehampton, o comunitate ficțională de inspirație Jane Austen, plasată la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, în Anglia. Vile construite în stilul „English Regency”² sunt plasate de-a lungul străzilor care, la rândul lor, înconjoară un parc central caracteristic. Diferite gospodării și ateliere specifice timpului, cum ar fi atelierul de croitorie, sunt de asemenea accesibile, în timp ce utilizatorii pot explora liberi acest mediu prin intermediul avatorului, fie plimbându-se, fie din interiorul unei trăsuri. Odată cu îndeplinirea unor anumite condiții, utilizatorul poate achiziționa, modela și decora una dintre proprietățile mai mult sau mai puțin impresionante din Tyrehampton. Bineînțeles, un domeniu vast asemănător cu Pemberley se află în vecinătatea orașului. Aici sunt organizate baluri, dineuri și alte evenimente somptuoase atât pentru nobili,

cât și pentru clasa de mijloc. Aceste întâlniri au loc la un anumit timp prestabilit, astfel încât pentru a participa, jucătorii trebuie să fie online la momentul potrivit. În ceea ce privește acțiunile posibile pentru utilizatori, în *Ever, Jane*, interfața fiecărui jucător include o fereastră pentru discuții, precum și o selecție de trei acțiuni pe care jucătorul le poate impune avatorului în interacțiunea cu ceilalți – reverență, reverență emfatică și încuviințare cu capul. Discuțiile pe care jucătorii le pot avea unii cu ceilalți pot fi publice, caz în care toți utilizatorii din apropiere au acces la conversație, sau private, sub formă de „șoapte.” Atunci când o conversație privată are loc între doi jucători, aceasta este ascunsă altor utilizatori din vecinătate, însă aceștia din urmă pot observa prin intermediul anumitor detalii faptul că se desfășoară o astfel de discuție.

Acest amănunt este semnificativ din punctul de vedere al mecanicilor jocului, întrucât acesta este, în esență, un „role-playing video game,” (RPG) respectiv un joc de roluri în care fiecare utilizator întruhidează cu cât mai multă acuratețe un personaj fictiv. De aceea, creatorii titlului *Ever, Jane* încurajează jucătorii să

inventeze o poveste pentru contextualizarea personajului-avator. De unde ești și cine este familia ta (părinți, frați, veri)? Ești celibatar, căsătorit, logodit sau văduv? De ce te afli în Tyrehampton – cauți iubire sau măcar stabilitatea unei căsătorii practice? Călătorești doar prin Tyrehampton sau cauți un loc nou unde să îți așezi viața? Ai o anumită misiune sau ești un suflet rătăcitor? Ești bogat sau sărac, tânăr sau în vârstă, bun sau mai puțin bun? Vorbește în așa fel încât povestea ta să facă parte din conversație, iar ceilalți să te cunoască (așa cum ai face în realitate). (*Ever, Jane*, „Helpful Tips for Authentic Roleplay”)

Mai mult decât atât, utilizarea unui anumit tip de limbaj specific primilor ani ai secolului al XIX-lea sau, cel puțin, utilizarea unui limbaj standard lipsit de prescurtări comune în spațiul virtual este stipulată în regulamentul jocului pentru a înlesni imersiunea jucătorilor în universul Angliei lui Jane Austen. Pentru conversații nepotrivite rolului ficțional, utilizatorii sunt încurajați să folosească paranteze rotunde duble ca marcare. Instrucțiunile primite de utilizatori în interiorul jocului, precum și dialogurile programate în prealabil pentru personajele non-umane care apar în Tyrehampton, sunt redactate în baza aceluiași reguli. Un alt aspect important pentru un astfel de titlu este simularea emoțiilor sau a unor acțiuni. Întrucât jocul este încă într-o fază incipientă și este produs de un grup de programatori independenți, avatorul propriu-zis nu poate simula decât anumite gesturi simple de salut sau de curtoazie. Pentru a reda alte manifestări, cum ar fi bucuria, tristețea sau furia, utilizatorii sunt nevoiți să ofere o descriere a ceea ce doresc să exprime, această descriere fiind delimitată de discursul propriu-zis prin asterisc. Atunci când utilizatorii își doresc să exprime o acțiune,

cum ar fi, de exemplu, a pune piedică unui alt personaj în timpul unui dans important, aceștia sunt rugați să își formuleze demersul în așa fel încât să ofere jucătorului afectat posibilitatea de a răspunde. Așadar, în loc să afirme faptul că jucătorul în cauză a căzut în timpul dansului, ei vor afirma doar că și-au întins piciorul în așa fel încât să îi pună piedică acestuia din urmă. Dacă avatarul va cădea sau va evita obstacolul rămâne la latitudinea utilizatorului vizat. Sigur că într-un mediu virtual, aplicarea unui astfel de regulament este dificilă, iar exilarea permanentă a utilizatorilor nu e recomandabilă. Soluția pe care o propune *Ever, Jane* este aceea de a-i reloca pe acei utilizatori care nu doresc să se conformeze regulamentului sau normelor de etichetă într-un oraș ficțional izolat care servește drept colonie penală în cadrul universului virtual și care le permite, așadar, celorlalți jucători să își intre în rol fără a fi perturbați.

Pe lângă principiile deja enunțate, *Ever, Jane* presupune un sistem de caracteristici pentru fiecare personaj-avator, în funcție de care utilizatorii își pot construi personalitatea virtuală și pot influența interacțiunea lor cu ceilalți jucători. Așadar, fiecare personaj este caracterizat de cinci trăsături „active,” asupra cărora jucătorul poate acționa direct, și cinci trăsături „pasive,” care sunt modificate indirect. Prima trăsătură activă este „statutul social,” respectiv poziția pe care un personaj o are în societate. La rândul său, acesta poate fi de două feluri – statutul social moștenit și statutul social obținut în timpul jocului, prin asocierea cu alte personaje de rang important și prin apartenența la cercuri înalte. Alte trăsături active sunt „amabilitatea,” manifestată prin acțiuni caritabile față de personaje de rang inferior, „fericirea,” de multe ori într-o relație de opoziție cu „datoria” față de propria familie sau față de comunitate și „reputația,” care poate fi atât pozitivă, cât și infamă. Trăsăturile „pasive” includ rafinamentul, bunăstarea materială, frumusețea, eleganța și istețimea. Acestea sunt interdependente și pot fi modificate prin acțiuni specifice. Istetețimea, de exemplu, influențează frumusețea și reputația unui personaj și poate fi îmbunătățită prin educație, literatură, lectură și scriere, în timp ce frumusețea afectează statutul social și este influențată, la rândul ei, de amabilitate, fericire, rafinament și eleganță. Conform echipei de programatori care dezvoltă *Ever, Jane*, [t]oate personajele din romanele lui Jane Austen au anumite trăsături care influențează felul în care ceilalți reacționează față de ele. Mr. Darcy, de exemplu, lasă impresia unei persoane căreia îi lipsește fericirea, în comparație cu prietenul său iubitor de distracție, Mr. Bingley. El și-a sacrificat fericirea în viață pentru a-și îndeplini datoria față de sora și de mătușa sa. Doar atunci când se îndrăgostește de Elizabeth, el își pune propria fericire înaintea datoriei. (*Ever, Jane*, „Helpful Tips for Authentic Roleplay”)

Așadar, ceea ce *Ever, Jane* încearcă să realizeze prin sistemul său de caracteristici este să ofere utilizatorilor un mijloc în plus pentru a-și personaliza avatarul și propria poveste ficțională în spiritul societății descrise de Austen. În cadrul unui joc video MMO tipic, jucătorii sunt, de cele

mai multe ori, angajați într-un univers virtual în care scopul lor este de a dezvolta un personaj-avator cât mai puternic, de a înfrânge adversari sau alți jucători și, de ce nu, de a salva lumea, într-o formă sau alta. Titlul de față refuză aceste norme „tradiționale,” și propune un univers în care nu există condiții de victorie cu excepția celor impuse de fiecare jucător în parte. Este probabil, de exemplu, ca mulți dintre jucători să își dorească să înainteze în societate, uneori în detrimentul altora. „Clevetirea” este, în acest sens, una dintre armele puse la dispoziția utilizatorului, însă există riscul ca în momentul în care calomnia respectivă iese la iveală, reputația și statutul personajului sunt afectate în mod negativ. Personajele cu adevărat infame sau care decad la un statut social cu totul inferior sunt relocalizate în acel oraș ficțional izolat. Dacă în cadrul unui joc video MMO tipic, utilizatorii se asociază în „ghilde” pentru a înfrânge adversari deosebit de puternici, în *Ever, Jane*, jucătorii se pot asocia în „familii,” de cele mai multe ori prin căsătorie, pentru a înainta în rang și pentru a se apăra de clevetirile celorlalți. În fine, pe când într-un joc video obișnuit, utilizatorii sunt angajați în lupte sau în soluționarea unor puzzle-uri, în *Ever, Jane* activitățile care predomină sunt discuțiile între jucători, plimbările, seratele, balurile prestigioase, flirtul și, desigur, bârfa.

Scopul, în cele din urmă, este acela de imersiune și de creare a unor narațiuni de inspirație Jane Austen. Pentru a îndeplini acest obiectiv, titlul de față utilizează spațialitatea și natura enciclopedică a mediului virtual, generând în acest fel o reprezentare vizuală a lumii descrise de Austen în opera sa. Mai mult decât atât, însă, *Ever, Jane* încearcă o esențializare a mecanismelor sociale și a viziunii asupra lumii extrapolate din romanele autoarei. Prin intermediul sistemului de caracteristici active și pasive, dar și prin intermediul unor interacțiuni posibile între utilizatori, jocul le permite acestora din urmă nu numai să vizualizeze și să afle mai multe despre Anglia de la începutul secolului al XIX-lea, ci și să se integreze într-o astfel de comunitate, să experimenteze oportunitățile oferite de aceasta sau să resimtă constrângerile ei. Pentru fiecare utilizator, acest lucru înseamnă atât posibilitatea de a întrupă personajul preferat din romanele lui Jane Austen, cât și posibilitatea de a improviza personaje noi, în baza acelorași mecanisme sociale. Interacțiunea în timp real dintre utilizatori este și ea un factor atractiv în spațiul virtual *Ever, Jane*, întrucât fiecare poveste este, la rândul ei, influențată și re-scrisă, într-o oarecare măsură, de celelalte narațiuni cu care intră în interferență.

În esență, ceea ce încearcă să realizeze creatorii lui *Ever, Jane* este tocmai ceea ce însăși Jane Austen a realizat în opera sa, respectiv o reprezentare a epocii și a societății de la începutul secolului al XIX-lea. Într-un mod asemănător, această imagine nu este una de suprafață, ci esențializată. Ea vizează mecanismele sociale din spatele realității descrise, precum și mecanismele psihologice sau emoționale din spatele comportamentului fiecărui personaj. La fel cum Austen „reușește să depășească acei pereți și să treacă dincolo de anumite încăperi [din Steventon, Bath, Southampton, sau Chawton], sau de

anumite atitudini sociale pentru a impresiona lumea largă contemporană ei și, mai ales, întreaga lume de astăzi” (Raw și Dryden 4), un joc video MMO de tipul *Ever; Jane* poate prelua anumite teme din opera autoarei pentru a implica un număr semnificativ de utilizatori din spații diverse și foarte distante. De altfel, subiectele pe care le abordează Austen în romanele sale „rezonează mult în afara propriei țări și a propriei epoci. Cititori din întreaga lume apreciază modul în care ea abordează anumite teme, precum relațiile de familie dificile, călătoriile de autocunoaștere și imperativele culturale care impun căsătoria” (Wells 5). Nu este, deci, deloc surprinzător faptul că un joc video care reușește să surprindă nu doar aspectul vizual al epocii lui Austen, ci acest univers uman universal pe care ea îl descrie, este capabil să atragă, la rândul său, „cititori” numeroși. Rana Tekan, de pildă, caracterizează popularitatea pe care Austen o capătă încă din timpul vieții în felul următor:

Iată o persoană care părea să înțeleagă căile întortocheate ale vieții și care era capabilă să le redea într-o manieră însuflețită și palpabilă; dar și mai interesant, ea a realizat acest lucru nu prin dezbateri filozofice, descrieri interminabile sau analize psihologice explicite, ci prin intermediul unei povestiri. După câte s-ar putea presupune, toată educația ei, toată experiența ei de viață și ideile ei despre ceea ce ar fi trebuit să fie scrierea unui roman au inspirat acea opera [*Mansfield Park*, n.a.], creând iluzia că autoarea este cuprinsă în întregime în textul său și în același timp, lipsește în mod straniu din acesta. (257)

Ever; Jane caută, în continuare, să ilustreze teme universale despre viață prin intermediul narațiunii și păstrează, în același timp, această relație ambivalentă a autoarei față de opera sa. Astfel, jocul video este în mod evident inspirat din universul lui Austen, însă poziția auctorială a acesteia este, de această dată, asumată de către fiecare utilizator.

În fine, romanele lui Jane Austen sunt, de asemenea, deosebite datorită fenomenului de imersiune pe care îl creează pentru cititor. Universul acestor romane este într-atât de verosimil încât opera ei este de multe ori percepută ca fiind o monografie a timpului respectiv, mai ales de către cititorii obișnuiți. Ori și din acest punct de vedere, există o anumită potrivire între operă și textualitatea digitală inherentă jocurilor video, întrucât una dintre caracteristicile principale ale acestui mediu virtual este, așa cum afirma Janet Murray, imersiunea. În cazul titlului de față, de exemplu, utilizatorul este angajat direct în micul univers din Tyrehampton, a cărui descriere este realizată atât verbal, cât și vizual, auditiv și chiar emoțional. Jocul de roluri în sine, în virtutea căruia este formulat regulamentul de adresare, de comportament și de etichetă pentru *Ever; Jane*, are la bază acest aspect. În fond, fenomenul care intervine în relația dintre utilizator și propriul personaj-avator este similar fenomenului de empatie care se creează între cititor

și unul sau mai multe dintre personajele lui Austen. Însă, în cazul unui joc video, această transpunere simpatetică este mult mai pronunțată datorită faptului că personajul-avator este, în esență, o reprezentare a sinelui. În aceeași ordine de idei, acea abilitate a jucătorului, descrisă de Espen Aarseth, de a-și asuma controlul asupra narațiunii din cadrul jocului video și de a deveni un agent potent al acestei narațiuni accentuează implicarea și imersiunea în universul ficțional, permițând în același timp o lectură activă a cibertextului.

Desigur, există un risc în ceea ce privește traducerea lui Jane Austen într-un mediu de exprimare digital și, respectiv, într-un joc video de tip literatură 2.0, și anume riscul de a pierde acel „wit” al scriiturii ei, acea „subtilă parodie,” istețime și perspicacitate care este la fel de caracteristică pentru opera sa precum abilitatea de a crea personaje sau situații verosimile (Burrows 180). Alte trăsături stilistice, printre care „folosirea economicoasă a descrierii, tonul ei formal, alăturarea subtilă a mai multor stiluri în același text și crearea unei suprafețe atât de netede încât orice ondulație atrage atenția cititorului” (Burrows 197), sunt la rândul lor, dificil de transpus, deși nu imposibil. Un rol important în acest sens îl au înșiși utilizatorii, care își pot asuma un exercițiu și un rol creativ pentru a interacționa între ei într-o manieră similară scriiturii lui Austen. Totuși, având în vedere natura cu totul deosebită a limbajului autoarei și chiar a strategiilor ei narative, orice încercare de a o egala este, foarte probabil, sortită eșecului. Faptul că echipa de programatori care dezvoltă *Ever; Jane* a ales să includă un număr mare de citate din Austen în construcția jocului rămâne metoda optimă, deși nu ideală, de a asigura continuitatea stilului unic al lui Austen în mediul digital.

Mai mult ca sigur că una dintre intențiile lui Jane Austen a fost să reprezinte lumea și timpul în care ea însăși a trăit, să cristalizeze principiile care stau la baza acestora și să își cultive cititorii în acest sens, într-o manieră estetică plăcută. Din acest punct de vedere, cu toate că există pierderi în desfășurarea traducerii dintr-un mediu tradițional într-un mediu virtual, *Ever; Jane* aduce intenția romancierei cu un pas mai aproape de realizare, prin fidelitatea pe care și-o asumă față de opera sa, chiar în detrimentul succesului financiar, prin mecanicile inovatoare pe care le propune în industria jocurilor video de tip MMO, dar și prin caracteristicile inerente cibertextului. Ele permit utilizatorului o interacțiune intimă cu narațiunea de inspirație Jane Austen. Este, de asemenea, de remarcat, faptul că titlul de față se află încă în stare incipientă și este un produs experimental, al cărui potențial rămâne deschis pentru dezvoltări ulterioare. Chiar și numai din acest punct de vedere, *Ever; Jane* încurajează o perspectivă optimistă în ceea ce privește extinderea patrimoniului lui Jane Austen în noul mediu de expresie artistică.

Citatele au fost traduse de către Diana Melnic.
Regența engleză.

Bibliografie

Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergotic Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1997.

Burrows, John F. „Style.” *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copeland și Juliet McMaster. Cambridge University Press, 1997.

„Helpful Tips for Authentic Roleplay.” *Ever, Jane*, <http://www.everjane.com/rules>, accessed 25.04.2017.

Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. The MIT Press, 1997.

Raw, Laurence, și Dryden, Robert. „Introduction.” *Global Jane Austen: Pleasure, Passion and Possessiveness in the Jane Austen Community*. Ed. Laurence Raw și Robert Dryden. Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-12.

Tekan, Rana. „Getting to Know Miss Jane Austen.” *Global Jane Austen: Pleasure, Passion and Possessiveness in the Jane Austen Community*. Ed. Laurence Raw și Robert Dryden. Palgrave Macmillan, 2013, pp. 255-270.

Todd, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Cambridge University Press, 2006.

Ursa, Mihaela. „Literatura 2.0.” *Revista Vatra*, nr. 491, 2/2012, pp. 29-31.

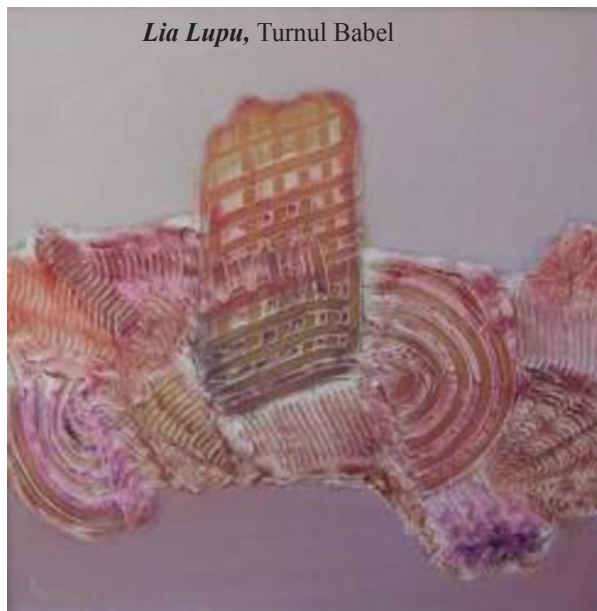
Wells, Juliette. *Everybody's Jane: Austen in the Popular Imagination*. Bloomsbury Academic, 2012.

Mihaela BUZEC

Jane Austen și cititorul generației Z. Anchetă de receptare

Deși puțin apreciată în timpul vieții sale, Jane Austen, una dintre primele și puținele femei romaniere remarcate și reținute de istorie impresionează prin capacitatea de a construi personaje emblematice. Prin expunerea vieții intime a personajelor sale și a interacțiunii acestora, conform convențiile vremii, Austen se dovedește o autoare de mare clasă, a cărei înțelegere pentru natura umană și dinamica socială este complexă. În momentul de față suntem martorii unei redescoperiri a autoarei de către media. Ecranizări după marile romane, însă și reinterpretări și reconstituiri adaptate societății moderne, apar tot mai frecvent. Acest factor aduce cu sine re-popularizarea lui Austen, oferind o modalitate de a privi povestea romanelor dintr-o nouă perspectivă, una modernă și mai ușor de apreciat de către noua generație. Pentru a verifica impactul reapariției și a reinterpretării vechilor teme și motive austiene asupra generației Z, ne propunem investigarea receptării lui Jane Austen în România, prin intermediul unui chestionar adresat studenților Facultății de Litere (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca), de la specializarea Limba și Literatura Engleză, anul I și II.

Perioada în care apar romanele lui Austen în România este una puternic marcată de ideologii politice. Dacă spre sfârșitul secolului al XIX-lea Austen apărea deja ca o puternică influență asupra literaturii universale, în România acest nume nu a fost disponibil majorității cititorilor până în 1943, când a apărut prima traducere a unui roman de Austen – *Pride and Prejudice*, tradus ca *Surorile Bennet*, de Gheorghe Nenișor. Evoluția receptării lui Austen în România



a fost analizată de către Mihaela Mudure în studiul ei *Jane Austen: Persuading Romanian Readership and Audiences*¹. După instalarea regimului comunist în România, putem vorbi de o pauză pe scena literaturii ce nu servea scopuri politice. Aparițiile romanelor lui Austen în traducere au fost limitate până la dezechetul ideologic din perioada comunistă, iar lucrările critice referitoare la autoare au fost adaptate pentru a se plia pe modelul social și politic al perioadei. Astfel, de la finalul anilor '60, Jane Austen devine cunoscută și accesibilă cititorilor români. Pentru a înțelege mai ușor dezvoltarea receptării lui Austen în România, este important să notăm principalele traduceri și mențiuni apărute până în 1989:

- Traduceri: *Surorile Bennet*, Nenișor Gheorghe (1943); *Mandrie și Prejudecata*, Ana Almăgeanu (1968); *Elinor și Mariane*, Carmen-Liliana Mareș (1972); *Mănăstirea Northanger*, Costache Popa (1976); *Emma*, Anca Roșu (1977); *Persuasiune*, Costache Popa (1980)

- Lucrări critice: Nenișor Gheorghe (1943); Anda Teodorescu, Liliana Matache (1969); Ioan Aurel Preda (1970); Ligia Doina Constantinescu (1974, 1977); Nicolae Balotă (1978); Ecaterina Popa (1986).

Pentru o perioadă de 43 de ani, numărul de cărți traduse și articole publicate este foarte mic. După 1990, atât traduceri după Austen, cât și cărțile în original, scrisorile ei și biografii actualizate apar tot mai frecvent. Acum, având la dispoziție nu doar resursele fizice, ci și cele electronice, nu mai putem să vorbim despre lipsa sau restricționarea accesului la informație. Jane Austen devine un nume bine cunoscut de mulți cititori români și un subiect de cercetare pentru mulți dintre cei interesați de cultura și literatura britanică.

Analiza romanelor autoarei a dus la o înțelegere profundă a viziunii sale asupra lumii. Simplitatea și obiectivitatea stilului ei, subtilitatea romanelor sale îi lasă pe cititori incapabili de a răspunde atunci când li se adresează

întrebarea: „De ce ți-a plăcut Jane Austen?”. Romanciera scrie într-o perioadă de schimbări și revoluții pe scena literară britanică, dar tradiția pe care o urmează este cea a marilor romancieri precum Fielding, Defoe, Sterne și Richardson. Deși marii poeți romantici au fost contemporani cu Austen, aceasta nu s-a lăsat influențată de ei în scrierile sale, considerând că, în scriere, expresia sensibilității și a sentimentalului ar trebui să fie controlată, intelectuală². Jane Austen rămâne, așadar, în canonul literar, iar opera ei e studiată în universitățile de profil, atât pentru relevanța acesteia în tradiția literară, cât și pentru modul special în care reflectă lumea în care a trăit și dogmele sociale ale vremii. Importanța romanelor ei este obiectiv recunoscută, însă stilul de viață actual modifică felul în care autoarea este percepută de către generația Z. Intenția acestui articol este de a observa în ce măsură așteptările cititorilor sunt modificate de experiența citirii romanelor și de a înțelege care este atitudinea generației Z față de această autoare. Cu acest scop am formulat un chestionar ce a fost adresat unui grup țintă format din studenți filologi cu specializarea (principală sau secundară) literatura engleză. Dată fiind responsabilitatea de cititori a membrilor grupului țintă, trebuie subliniat faptul că analiza ce urmează este influențată de poziția respondenților în mediul academic, unde Austen este un autor canonic. De asemenea, respondenții au fost și sunt, în continuare, expuși unor stiluri foarte diverse de interacțiune cu textul, motiv pentru care răspunsurile lor sunt reprezentative pentru o nișă, oarecum restrânsă. Chestionarul (vezi anexa) conține 10 întrebări referitoare la romanele și la popularitatea lui Jane Austen. Există un total de 82 de răspunsuri, dintre care 6 au afirmat că nu au citit încă niciun roman de Austen și că nu au putut răspunde întrebărilor de analiză de text.

Pentru prima întrebare: „Înainte de a studia romanele lui Jane Austen, ați fost familiari cu numele acestei autoare?” 96.1% au răspuns „Da”, și doar 3.9% „Nu”, un indicator al faptului că Jane Austen este mult mai populară și mai cunoscută acum, spre deosebire de secolele anterioare. A doua întrebare vizează forma în care studenții au citit romanele (tradus sau original). În proporție de 85.5% respondenții au optat pentru varianta în limba engleză, însă au existat și cazuri în care studenții au bifat ambele variante, procentul final fiind de 30.3% pentru traduceri. Trebuie să luăm în considerare faptul că grupul țintă este format din cunosători de limba engleză la nivel avansat, ceea ce explică alegerea originalului în defavoarea traducerii și conduce la o înțelegere mai profundă a textului și a subtilităților scrierilor lui Austen.

A treia întrebare – cea mai importantă pentru acest studiu – se referă la așteptările studenților cititori. Majoritatea răspunsurilor la această întrebare relevă așteptări cu privire la caracterul sentimental al romanelor, menționând povești de dragoste, tema iubirii și a căsătoriei și un anume „sentimentalism”. În ciuda acestor așteptări, părerile multor studenți s-au schimbat după contactul cu romanul, unul dintre respondenți afirmând că nu a avut „nicio altă așteptare decât

o poveste frumoasă de dragoste. Așteptarea a fost cu mult depășită, romanele lui Austen sunt mai mult decât simple povești de dragoste: acțiunea e interesantă (inspirată în mare parte din viața autoarei), personaje complexe, construite frumos. De asemenea, se ridică problema claselor sociale, a discrepanțelor dintre clasa muncitoare și cea nobilă, diferite prejudecăți din acea vreme”. Alte răspunsuri au menționat condiția și emanciparea femeii în secolul respectiv, descrierea societății în care trăia Austen și stilul narativ simplu și subtil. Contactul cu textul le-a oferit cititorilor bucuria de a descoperi toate aceste aspecte. Pe de altă parte, unii respondenți au catalogat romanele lui Jane Austen drept „plictisitoare”, „demodate”. Două răspunsuri total opuse aduc în discuție factorul subiectivității: „Mă așteptam să fie mai interesante [romanele], însă au fost ca niște telenovele plictisitoare.” sau, dimpotrivă: „Mă așteptam să fie plictisitoare, dar s-au dovedit a fi extrem de interesante.”. Diferențele de opinii aduc credibilitate discuției, întrucât nu există obiectivitate în artă sau în modul de apreciere a artei. Ceea ce trebuie notat, însă, este că, indiferent de opinia provocată de text, cititorii români actuali cunosc – și o parte mare din ei îndrăgesc – romanele lui Jane Austen. Unul dintre cei chestionați duce discuția în altă direcție: „Mă așteptam ca romanele lui Jane Austen să-mi demonstreze importanța ei ca autor & relevanța presupusă în posteritate; romanele ei pot prezenta interes dacă sunt studiate strict din punct de vedere stilistic, dar, ca teme abordate, relatări și personaje, Austen nu este nici actuală, nici relevantă pentru generația Z”. Care sunt factorii care îi fac pe respondenți să gândească în acest fel? Desigur, există o distanță mare între societatea secolului al XVIII-lea și cea a secolului XXI, însă ca factor principal apare în discuție relația cititorului cu textul. Fiind expus la un alt stil de viață, dar și la o varietate de tipuri de interacțiuni cu textul, cititorul generației Z este uneori reticent la experiența romanului tradițional. Cu toate acestea, popularitatea de care se bucură operele lui Austen în divertismentul multimedia a inspirat cititorii să reia romane precum *Mândrie și prejudecată*, *Emma* sau *Rațiune și simțire*. Ecranizări ca *Pride and Prejudice* și *Bridget Jones's Diary* sau *Clueless* oferă perspective noi de interpretare ale celebrelor cărți, iar jocuri video, cum ar fi proiectul *Ever, Jane: The Virtual World of Jane Austen*, oferă experiența autentică a lumii despre care a scris Austen. Aduse în contemporaneitate, romanele sunt din nou atractive și apreciate, indiferent dacă tratează teme actuale sau nu.

Următoarele 5 întrebări din chestionar se axează pe aspecte specifice analizei de text, răspunsurile fiind apreciate pe o scală de la 1 la 5. Cea mai mare pondere pentru toate aceste întrebări o au răspunsurile 3 și 4, uneori 5: temele abordate și relevanța lor în contextul societății actuale 3 – 38,2%, 4 – 34,2%; stilul narativ 4 – 36,8%, 3 – 34,2%; construcția personajelor 4 – 48,7%, 5 – 31,6%; dezvoltarea conflictelor la nivel extern 4 – 36,8%, 3 – 30,3%; dezvoltarea conflictelor la nivel intern 4 – 35,5%, 5 – 28,9%. Ultimele două întrebări se referă la chestiunea gusturilor

adusă în discuție anterior. La întrebarea “Considerați că Jane Austen este un nume important pe scena literaturii engleze?” o majoritate de 96,1% au răspuns da, iar la întrebarea „Vă place Jane Austen?” majoritatea răspunsurilor afirmative este de 80,3%. Există, așadar, mai multe atitudini față de romanele lui Austen. Cei mai mulți cititori recunosc meritele autoarei britanice și importanța ei pe scena literară, apreciind stilul ei și temele abordate, dar nu sunt neapărat impresionați de contactul cu textul. Pe lângă această categorie există extremele simetrice. Pe de o parte, unii cititori, deși recunosc importanța lui Austen ca autor canonic, nu apreciază stilul ei sau nu au fost impresionați de experiența citirii. De cealaltă parte, există totuși și cititorii care au putut să se identifice cu personajele și a căror experiență a urcat-o pe Austen în topul scriitorilor preferați. Luând în considerare atât factori obiectivi, cât și cei subiectivi, rezultatele obținute erau de așteptat, însă adevărata miză a prezentei cercetări trebuie considerată dintr-o perspectivă comparativă cu popularitatea lui Austen în secolele anterioare. În timpul vieții sale, Austen a fost foarte puțin apreciată, fiind descoperită mult mai târziu. Chiar și după ce romanele sale au primit aprecierea de care se bucură acum, ele au fost puțin cunoscute la scară internațională, deoarece accesul la informație a fost limitat. Din momentul în care romanele devin accesibile tuturor, părerile – bune sau rele – se răspândesc și ele. Înțelegem astfel că diferențele dintre secole au un impact neașteptat asupra cititorilor: deși societatea se schimbă, fascinația pentru secolele trecute și pentru dorința de a trăi în alt timp crește, astfel încât romanele, deși puțin actuale, dobândesc popularitate în noul secol.

Desigur, nu vorbim despre diferența tehnologică sau politică dintre cele două secole, ci despre diferența de mentalitate. Stilul de viață al oamenilor despre care scrie Austen este total diferit de cel al omului secolului XXI. Condiția femeii este alta, ceea ce modifică idealul familiei și perspectiva asupra căsătoriei. Politețea exagerată a timpului și manierismele tipice familiilor aristocrate ale vremii nu mai au actualitate printre cititori, deși aceasta este o lume pe care o putem înțelege ușor din scrierile lui Jane Austen. Omul modern este omul care nu stă niciodată, mereu activ, la cea mai mare viteză. Experiența citirii este alta și este influențată, inclusiv, de media. Totuși, popularitatea lui Austen a crescut comparativ cu secolele trecute, iar investirea în ecranizări și dezvoltarea de jocuri video bazate pe lumea ei sunt dovezi ale (re)popularizării romanelor autoarei și explică de ce, în ciuda distanței dintre societăți, acum mai mult ca niciodată, Austen este apreciată și îndrăgită.

În ceea ce privește recunoașterea lui Jane Austen, putem să concluzionăm astfel cu certitudinea că acum autoarea este apreciată – chiar îndrăgită – de cititori, impresionând prin stilul său și prin personajele și conflictele create. În momentul de față, generația Z se bucură de multiple experimente de interacțiune cu textul și poate înțelege și trăi altfel povestea. Contextul actual este favorabil redescoperirii literaturii, în special cea care reprezintă punctul de plecare

al altor manifestări artistice moderne. Iar Austen este o continuare sursă de inspirație – directă sau indirectă – pentru noua generație, bucurându-se de o popularitate ce probabil va continua să crească cu cât opera ei va deveni mai accesibilă.

Note:

¹ Mudure, Mihaela. *Jane Austen: Persuading Romanian Readership and Audiences in The Reception of Jane Austen in Europe*, edited by Anthony Mandal and Brian Southam. London: Continuum, 2007, pp. 304-319.

² Constantinescu, Ligia, *Jane Austen as a Woman Novelist Her Narrative Art from a Structuralist Approach*, Timpul, Iasi, 2005, pag. 11.

Oana-Meda POP

Jane Austen în Japonia

Inteligența vie a lui Jane Austen nu s-a bucurat de succesul meritat în ochii compatrioților săi. Însă, autoarea s-a bucurat de atenția publicului japonez începând cu anul 1868, an care marchează sfârșitul shogunatului și începutul epocii Meiji. În această perioadă, Japonia a revenit sub conducere imperială și a fost supusă unui proces accelerat de modernizare, menit să contracareze efectele politicii izolaționiste din perioada Edo (1603-1868). Pentru realizarea acesteia, literații vremii au importat spre traducere opere literare pe care le considerau drept efigii relevante ale vieții, ideilor și a mentalității occidentale. În contrast cu efortul de exilare a tuturor străinilor din epoca anterioară, are loc un proces masiv de recuperare a ideilor celor care au fost în mod peiorativ numiți anterior *gaijin*, oameni din afară, necunosători ai cutumelor locale.

Problema care a survenit ca urmare a acestei recuperări comprimate a trecutului este că Jane Austen va deveni, în colectivul mental japonez, contemporana unor autori, precum Charlotte Brontë (1816-1855) și a lui George Bernard Shaw (1856-1950). Acest lucru îi va face pe japonezi să considere nu doar că problemele sociale cu care se confruntă multe dintre eroinele create de către acești scriitori sunt de actualitate, ci că sunt în ton, într-o oarecare măsură, cu cele ale propriei societăți. De asemenea, accentul pus de către Austen și Brontë pe regulile de conduită, un fapt deloc surprinzător considerând modelul reprezentat de însăși regina Victoria, rezonează cu specificul japonez de a urma reguli stricte de conduită în orice situație. Modelele comportamentale descrise în operele lui Austen devin, astfel, fezabile pentru adopție.

Epoca georgiană caracterizează prin trecerea de la o societate preponderent agrară, la una mercantilă. Apare o nouă clasă burgheză, constituită, în principal, din cei care și-au obținut averea prin negoț. Deși averile acesteia rivalizează cu cele ale tradiționalei mici nobilimi, cei din urmă refuză să se amestece cu nou-veniții. După cum reiese din romanul *Mândrie și prejudecată*, rezultă o supra-impunere a unei condiții suplimentare pentru asigurarea unui mariaj de succes:

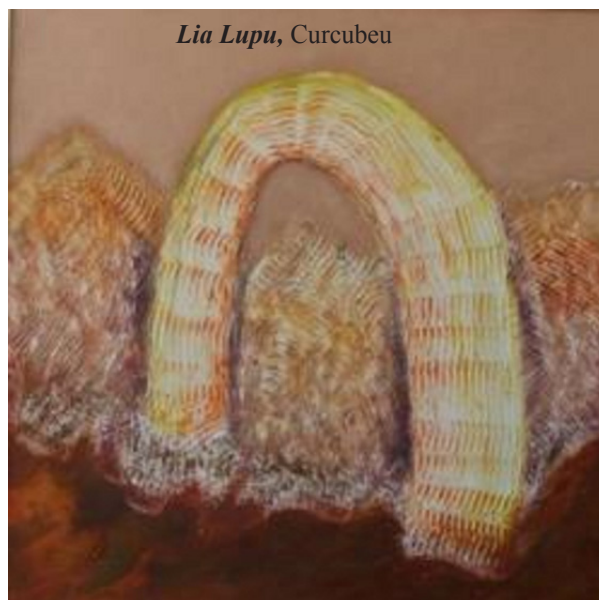
nu e suficient ca mirii să aibă averi și educații similare, ci ei trebuie să-și poată dovedi descendența dintr-o familie bună. Din acest motiv, ideea lui Darcy de a se căsători cu Elizabeth Bennet este respinsă de către Lady Catherine deoarece mama d-rei Bennet provine dintr-o familie care și-a dobândit averea prin negustorie.

În Japonia, procesul de selecție al unui partener potrivit revine în mare măsură părinților viitorului cuplu. Familia viitorului partener este analizată cu deosebită atenție. O căsătorie care nu respectă principiile echivalenței averii, descendenței și statutului familiei este criticată de restul societății. Politica de izolare națională din perioada Edo, menită să scoată Japonia de sub ceea ce era privit drept influența nefastă a Occidentului, a condus la osificarea unei mentalități caracterizate prin reticență față de schimbare. Aderarea la strategii comportamentale menite să permită familiei să se prezinte lumii cu o fațadă respectabilă a stat la baza constituirii unei societăți „ideale”. O consecință mai puțin fericită a acestei strategii a fost supunerea colectivă a femeilor japoneze la practici care urmăreau sistematic să le limiteze independența. Influența ideilor occidentale le va împinge pe tinerele din noua generație să adopte un comportament care deviază de la *Yamato Nadeshiko*¹, fapt care nu este privit cu ochi buni de membri mai conservatori ai societății.

Tendința spre liberalizare a modului în care se constituie nucleul familial începe să se contureze odată cu era Meiji, inspirată fiind, în mare măsură, de modelele oferite de textele literare importate. Odată cu redeschiderea porților Japoniei, s-a urmărit încorporarea a ceea ce, teoretic, oferea cel mai mare potențial de propulsare a țării din punct de vedere social, politic și economic, în epoca modernă. Cei care au primit această însărcinare au supus ideile străine unui riguros proces de analiză: acestea nu trebuiau să între în conflict cu spiritul autentic japonez.

Realismul lui Austen o face o bună candidată în cadrul acestui proces de adopție. Stilul acesteia, lipsit de înfloritură și sugerând independență de spirit, i-a făcut pe literații japonezi ai vremii să o considere un model literar pentru generația ei. Subiectele operelor sale, anume: problema căsătoriilor, dinamica interacțiunii dintre diferitele pătri sociale, respectiv, constrângerile impuse de statut social și sex, rezonau cu sistemul stratificat de organizare a societății japoneze. De asemenea, accentul pus pe dobândirea fericirii într-un mod care nu contravine regulilor de conduită, precum și deciziile luate în mod calculat, mai degrabă decât propulsate de sentiment, reduc distanța dintre stilurile de raportare ale celor două culturi. Publicul japonez nu avea de unde să știe că Austen își dobândise doar postum adevărata recunoaștere pe care o merita în rândul compatrioților, însă, simte instinctiv afinitate față de modul ei de raportare la lume.

Operele lui Austen ajung în Japonia după 1868 și sunt prezentate pentru prima dată în mod organizat studenților japonezi de la Universitatea din Tokyo în 1896, de către Lafcadio Hearn (1850-1904), un prozator englez fascinat de Japonia și ulterior stabilit în această țară. Deși Hearn a luptat să-i aducă lui Austen recunoașterea cuvenită, Natsume Souseki² (1867-1916) va fi cel care va deschide gustul



Lia Lupu, Curcubeu

publicului japonez pentru Austen, el fiind de asemenea primul autor japonez care scrie despre ea în Japonia. Souseki a studiat în detaliu operele lui Austen pe durata stagiului de cercetare făcut la Londra (McClain 87) El va fi doar primul dintr-o serie de intelectuali trimiși în Anglia pentru a selecționa operele literare ce vor fi importate în Japonia ca modele pentru dezvoltarea ulterioară a societății (Brodey și Tsunematsu 7). Ei vor face un riguros proces de selecție a autorilor pe care îi consideră relevanți pentru publicul japonez³. Se observă că a evitat operele care pun accent pe sentimental și s-a orientat spre cele dominate de realism.

Austen nu s-ar fi bucurat de un asemenea succes în Japonia dacă nu ar fi beneficiat de pe urma aprecierii lui Souseki (McClain 95). Însă, este important de menționat că aprecierea lui pentru obiectivismul autoarei s-a dezvoltat în timp. După prima lectură a romanului *Mândrie și prejudecată*, Souseki îl declară: „[f]oarte potolit, insipid, lipsit de emoție, dar foarte natural, fiecare personaj este bine conturat cu caracteristici proprii, nu e moralizator precum Eliot (...). Stil natural, lipsit de concizie viguros, stil specific scrierii feminine, fără aprindere, fără pasiune. (Souseki apud McClain 88).⁴ Ulterior, odată ce trece din postura de cititor în cea de scriitor, Souseki va aprecia mai mult stilul lui Austen pe care el îl vede ca fiind: „Cu umor, ușor. Calm, liniștit, niciodată agitat. (...) Dramatic dar nici poetic, nici romantic” (ibid.).

Souseki își va mărturisi ulterior în numeroase rânduri pasiunea pentru Austen, trimițând astfel, publicul japonez către operele acesteia. El dedică, de exemplu, întreg Capitolul șapte din *Bungakuron [Discurs despre literatură]* analizei strategiilor realismului și acordă deosebită atenție lui Austen. Souseki subliniază importanța ei pentru literatura britanică a secolului al XVIII-lea, și, prin repetata trecere în revistă a operelor ei, el are ulterior o importantă influență asupra modului în care autoarea e privită în Japonia până în prezent. Souseki o descrie pe Austen drept: „autoritatea supremă în lumea realismului. Capacitatea ei de a atrage atenția punând

pe hârtie cele mai banale situații, o depășește cu mult pe cea a rivalilor ei de sex masculin. Vorbesc în cunoștință de cauză. Oricine este incapabil să o aprecieze pe Austen va fi incapabil să înțeleagă frumusețea realismului” (365). Însă, influența îndelung-cultivatei patriarhii japoneze se face resimțită chiar și în mentalitatea modernă a lui Souseki. Acesta nu o poate conceptualiza pe autoare ca fiind altceva decât o *Ryousai Kenbou*, o soție înțeleaptă și mamă bună, care și-a scris operele după îndeplinirea activităților casnice specifice pentru o femeie căsătorită cu copii (Cf. Hogan și Brodey). Se ridică astfel, întrebarea, dacă Austen ar fi fost într-atât de apreciată de către Souseki dacă acesta ar fi știut că autoarea însăși nu se pliază cerințelor de feminitate ale epocii sale. Austen nu a fost căsătorită și nu a avut copii. În țara ei, Austen este considerată de către contemporani, mai degrabă, o marginală.

În 1926, sub îndrumarea lui Souseki, Nogami Toyochiro va traduce *Mândrie și prejudecată* în limba japoneză⁵, făcând, astfel, opera accesibilă publicului larg. Soția acestuia, Yaeko Nogami (1885-1985), una dintre cele mai reprezentative scriitoare japoneze ale vremii și o mare susținătoare a egalității în drepturi dintre sexe, le va percepe pe eroinele lui Austen ca modele pentru tinerele japoneze. Combinația dintre proto-feminismul scriitoarei engleze și atenția pe care personajele sale o dau regulilor de conduită îi dau un reper literar extern lui Nogami. Temele principale ale operelor ei, anume, problemele întâmpinate de femeile din generația sa și din cea anterioară, adică din perioada de tranziție a Japoniei către modernitate, o determină să o privească pe Austen ca pe o precursoră și o aliată în conflictul mentalităților.

Nogami va încerca să transpună în narațiunile sale ideea că valoarea identitară feminină nu se rezumă doar la abilitatea individuală de a fi o soție bună și o mamă înțeleaptă. Elizabeth Bennet, protagonista romanului *Mândrie și prejudecată*, atrage un partener care ar onora orice familie în ciuda faptului că, după propriile-i spuse, ea (Elizabeth) nu corespunde tiparelor convenționale de frumusețe ale vremii sale. Succesul relației dintre Elizabeth și Darcy, în ciuda incongruenței dintre statul celor doi parteneri, este văzut de către Nogami drept un argument elocvent în favoarea unei societăți care nu e guvernată de teama de a atrage oprobriul public. Ea consideră că personajul Elizabeth Bennet e unul ce se poate plia oricărui context narativ sau epoci istorice. Modul realist în care eroina privește societatea o transformă în ochii scriitoarei japoneze în: „cea mai înăntătoare fată din romanele și piesele de teatru englezești. Dacă Lady Macbeth sau Ophelia ar fi aduse la viață, ne-ar fi dificil să ne închipuim ce fel de viață ar duce. Dar, dacă Elizabeth ar fi adusă la viață, ar fi ușor să ne-o închipuim pășind sprinten pe străzile Londrei actuale” („Hajimete” 362). De la admirația pentru eroina lui Austen, la împrumutarea modelului ei comportamental e doar un pas pentru Nogami. În „Hajimete Austen o yonda hanashi”, ea sugerează în repetate rânduri importanța prezenței unor asemenea modele literare pentru fetele japoneze.

Nogami imită stilul și tema din *Mândrie și prejudecată* în *Machiko*, un roman publicat în serial, între 1928-1930, în jurnale importante precum *Kaizou* și *Chuou Kouron*, și în volum în 1931. Nogami nu ezită să-și mărturisească pasiunea

pentru Austen și influența acesteia asupra propriului univers narativ (*Zuihitsu* 361-362). Machiko e o tânără studentă sătulă de materialismul și osificarea burgheziei în care s-a născut. Ca fiică a unei văduve sărăcite, singura ei modalitate de a-și ajuta mama să păstreze aparențele este să-și asigure o căsătorie profitabilă. Acceptă, fără prea multă încântare, obligația de a participa la numeroasele evenimente mondene în cadrul cărora are ocazia să facă cunoștință cu numeroși potențiali parteneri. Protagonista ezită între chipeșul industrialist Kawai, moștenitor al averii grupului financiar Kawai, și activistul Seki, un gânditor radicalist provenit din pătura agrară. Acest conflict amintește de tribulațiile lui Elizabeth Bennet (Watanabe 158-70) și ridică problema a ceea ce înseamnă un mariaj de succes în această fază de tranziție a Japoniei.

Kawai, fratele literar al lui Darcy, urmează să se căsătorească cu fiica unui baron. Numele bun și educația în străinătate îl fac, aparent, un partener remarcabil. De asemenea, mentalitatea sa mai deschisă îl fac să aprecieze caracterul independent al lui Machiko. În ciuda faptului că poartă kimono-ul tradițional și face eforturi de a păstra aparențele, nu este dificil să observi că aceasta nu se pliază modelului de *Yamato Nadeshiko*, atât de apreciat de bărbații japonezi. Machiko dovedește în repetate rânduri că nu este prea încântată să se regăsească în această ipostază. Kawai e atras de naturaletă lipsită de afectare a lui Machiko. Preocupată de problemele actuale ale generației sale, ea nu ezită să-l critice pe Kawai pentru preferința lui pentru arheologie și pentru tot ce e vechi, mai degrabă decât să precizeze noul în această epocă de modernizare rapidă.

Seki, reflexia literară a lui Wickham, provine din mediul rural, deci, este, fără doar și poate, considerat un partener nepotrivit pentru Machiko, o tânără din rândul burgheziei. Ea, însă, se simte atrasă de mentalitatea și înfățișarea acestuia. Ideile sale revoluționare și dorința declarată de a promova egalitatea între toți oamenii rezonază cu propriile gânduri ale lui Machiko. Influența Revoluției Ruse (1917) și ideile comuniste care i-au animat pe tinerii japonezi în perioada respectivă răzbat pregnant în atitudinea lui Seki față de contemporanii săi. Machiko detestă obligația de a se disimula în vederea obținerii unui partener bun sau pentru a păstra aparențele. Aceleași idei o împing să critice limitele impuse asupra femeilor japoneze în epoca respectivă ca urmare a normelor sociale, politice și de gen. Cu toate acestea, Seki o respinge inițial, conștient de diferența socială dintre ei.

Rezultatul interacțiunii dintre aceste trei sfere sociale amintește de dinamica din *Mândrie și prejudecată*. Kawai o cere pe Machiko în căsătorie, dar ea îl refuză, spre marea supărare a mamei sale. La momentul respectiv, un domn bogat și cu renume, educat în străinătate și cu o moștenire nobilă e un lucru la care mama lui Machiko nici nu putea măcar să sere. Însă, disperarea mamei nu se reflectă în cercul de prieteni și cunoștințe ale familiei. Ceea ce observă Machiko în modul lor de raportare la această situație este, mai degrabă, ușurare (285-286). Mentalitatea colectivă osificată nu e zdruncinată, păturile sociale rămân inerte, separate una de cealaltă, iar statu-quo-ul nu e defel afectat. Nici una dintre femeile cărora mama lui Machiko le mărturisește supărarea

ei pentru refuzul ficei nu pare să fie cu adevărat afectată. Succesul unei asemenea legături le-ar obliga pe fiecare să-și privească retrospectiv propriile relații și „alegeri” dictate de obligații, mai degrabă decât de preferințe. Această scenă se regăsește și în opera lui Austen. Când Lydia Bennet fuge de acasă, Elizabeth observă ipocrizia și lipsa de compasiune a vecinilor (323).

Machiko își mărturisește iubirea pentru Seki, un act de rebeliune contra normelor de conduită. În ziua în care urmează să aibă loc căsătoria, însă, Machiko află că prietena ei, Yoneko, a fost sedusă de Seki și abandonată, în ciuda faptului că-i poartă copilul în pânțe. Machiko rupe legătura cu Seki, devine brusc conștientă de imposibilitatea acestuia de a schimba perceptibil societatea în care trăiesc (*Machiko* 326). Argumentul lui că Yoneko ar trebui să renunțe la propria fericire pentru a susține cauza, dezvăluie atavismul și egoismul care se conturează în universul narativ al lui Nogami ca principalele elemente ce țin societatea japoneză în inerție. Ele le obligă pe tinerele femei, precum Machiko, să accepte fără crâcnire dorințele familiei în virtutea ideii că faptele trebuie să fie dictate de datorie față de părinți, de familie, de grupul social etc. Sunt datorii în care te naști și pe care le transmiți mai departe urmașilor. Nogami le vede ca pe un impediment în calea reformei sociale reale.

Renunțând atât la Kawai, cât și la Seki, Machiko se revoltă nu doar împotriva ordinii sociale care încearcă să-i impună alegerile, ci și împotriva rolului care-i este atribuit de societatea patriarhală japoneză. În primul caz, ea își șochează grupul de apropiați deoarece aceștia văd refuzul mariajului profitabil ca pe o gafă de proporții. În al doilea, Machiko își asumă o libertate în mare măsură necunoscută femeilor japoneze din generația ei. Să părăsești un bărbat ales pentru căsătorie este indiciu clar al unui grad de independență care i-ar descuraja pe mulți dintre contemporani să o privească drept o parteneră potrivită. Machiko preferă să își compromită imaginea socială mai degrabă decât să renunțe la principii. Astfel, comportamentul ei ne aduce aminte de cel al lui Elizabeth Bennet.

Machiko se va căsători cu Kawai, care, influențat de caracterul și ideile acesteia, va negocia cu muncitorii aflați în grevă și chiar va folosi o mare parte din avere pentru a ajuta la redresarea economică a fabricii în care aceștia lucrează. Căsătoria lor va fi mai puțin una rezultată din pasiune, cât una bazată pe o aliniere a mentalităților. Este finalul fericit specific lui Austen în care un aristocrat se îndrăgostește de o femeie cu o genealogie inferioară dar cu o inteligență vie și un grad de independență care o disting de docilele sale compatriote. Uniunea dintre Kawai și Machiko reflectă dorința autoarei, mare susținătoare a drepturilor femeii, de a vedea trecerea Japoniei, pe durata perioadei Taisho (1912-26) de la stratificarea socială strictă la o mai mare libertate de interacțiune între diversele pătri sociale. Această schimbare ar duce la revizuirea instituției căsătoriei la japonezi, aceasta nemaifiind un simplu parteneriat negociat de către părinții viitorului cuplu, ci o discuție între toate părțile care ar lua în considerare și dorințele mirilor. Din păcate, o asemenea schimbare este departe de a se înfăptui, după cum sugerează Eleanor Hogan în eseu ei intitulat: „Când arta nu reprezintă

viața: Nogami Yaeko și problema matrimonialului” („When Art Does not Represent Life: Nogami Yaeko and the Marriage Question”).

Nogami folosește exemplul lui Machiko pentru a indica natura schimbărilor sociale dorite ca urmare a erei Meiji. Aceasta nu știe că comportamentul și căsătoria lui Elizabeth Bennet însăși nu sunt regula, ci excepția în vremea lui Austen. Cerințele comportamentale pentru tinerele japoneze vor rămâne în continuare extrem de stricte, în ciuda proliferării operelor literare care promovează ideea unui grad mai mare de libertate pentru acestea și a diversificării sferei de roluri sociale considerate adecvate pentru ele. Prin comparație, discuția din *Mândrie și prejudecată* cu privire la trăsăturile care fac o femeie de succes (364), sugerează că regulile mariajului în Anglia georgiană erau mult mai laxe decât cele din Japonia de un secol mai târziu.

Deși Constituția Meiji abrogată în 1889 urmărea să reducă discrepanța dintre diferitele clase sociale și permita căsătoriile între acestea, această idee nu prinsese încă rădăcini în mentalitatea colectivă în momentul în care Yaeko Nogami publică *Machiko*. Pentru publicul cititor japonez, Machiko nu este în niciun caz o parteneră dezirabilă. Nu pentru că i-ar lipsi inteligența sau frumusețea! Aflăm din primele pagini ale romanului că Machiko are un comportament considerat nefeminin și nu are pic de entuziasm pentru a-și asuma datoria față de mama ei. Ea este o *atarashii onna* o femeie nouă, rezultatul interferențelor dintre ideile erei Meiji și cele ale Angliei secolului al XIX-lea pe care noua societate japoneză încearcă să o imite.

Influența lui Austen se resimte în Japonia și în prezent. Publicul japonez a descoperit în operele ei empatia față de efemer și sentimentul întristării cauzat de scurgerea inevitabilă a timpului. Această mentalitate este în ton cu *mono no aware*, anume, patosul și empatia față de lucrurile trecătoare, un leitmotiv al artei japoneze. Termenul se referă la abilitatea individuală de a surprinde „mișcările posibilităților, limitările vieții în contextul unui singur incident” (Rimer 14).

Souseki va emula elemente ale stilului autoarei în propriile scrieri, iar Nogami o va transpune pe Elizabeth Bennet în postura lui Machiko. Ulterior, alți autori, precum Jun'ichiro Tanizaki în *Sasameyuki* (1947)⁶, Kanai Mieko în *Ren Ai taiheki* (1995) și Kurahashi Yumiko în *Yume no Ukihashi* (2009) vor imita stilul austenian. Se pare că, Souseki nu a greșit considerând că ea va rămâne o sursă de inspirație pentru cei interesați de realism și „peste un secol” (381). În prezent, pasiunea pentru autoarea britanică în Japonia cunoaște o nouă înflorire, autoarea fiind sursa de inspirație pentru diverse serii de *manga*⁷. Printre acestea se numără serii care urmăresc îndeaproape conținutul operelor lui Austen precum cea publicată de UDON Entertainment în 2014 și care re-scrie trunchiat romanul *Mândrie și prejudecată*. *Emma*, de Kaoru Mori, e inspirată din romanul cu același nume al lui Austen. Ulterior, *manga Emma* este rescrisă în două romane publicate de Saori Kumi în 2006. Acestea, însă, supun atât textul original, cât și *manga* unui proces de supra-interpretare pentru a face mentalitatea protagoniștilor comprehensibilă pentru publicul tânăr japonez. Romanul cunoaște și o adaptare cinematografică, fiind transformat într-un *anime*⁸ în

2015, marcând astfel aniversarea a 200 de ani de la publicarea romanului lui Austen⁹. În concluzie, Jane Austen rămâne o sursă vie de inspirație pentru tânăra generație de japonezi chiar și în prezent, o dovadă a influenței pe care literatura Angliei secolului al XIX-lea continuă să o exercite asupra mediului literar și artistic japonez.

¹ Forma idealizată a comportamentului feminin în mentalitatea patriarhală japoneză.

² Souseki este un autor extrem de apreciat în Japonia. Portretul acestuia a fost imprimat pe bancnota de 1.000 de yen între anii 1984-2004.

³ Vezi Karatani Kojin, în special pp. 9-50.

⁴ Citatele au fost traduse de Oana-Meda Pop.

⁵ O a doua traducere a romanului e făcută în 1950 de către Akira Tomita, sub egida faimoasei edituri Iwanami. Aceasta conține, însă, o serie de abateri de la textul original menite să facă subiectul operei mai accesibil publicului japonez.

⁶ Tradus în engleză în 1957, cu titlul *The Makioka Sisters*.

⁷ Benzi desenate japoneze.

⁸ Desen animat japonez.

⁹ Cu această ocazie se lansează și o a doua ediție, de colecție, a seriei *manga Emma*.

Bibliografie:

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*, editor R.W. Chapman, ediția a treia. Oxford University Press, 1932.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*, editor Stacy King, ilustrații de Po Tse. UDON Entertainment Production, 2014.

Bardsley, Jan. *The Bluestockings of Japan: New Woman Essays and Fiction from Seitou, 1911-1916*, Michigan Center for Japanese Studies, 2007.

Brodey, I. S. și S. I. Tsunematsu. *Rediscovering Natsume Souseki*. Global Oriental, 2000.

Enomoto, Yoshiko. „Machiko and *Pride and Prejudice*.” *Comparative Literature Studies*, vol. 28, nr. 1, 1991, pp. 245-58.

Hartley, Barbara. „From the Violent to the Comic through the Power of the Text: Nogami Yaeko Reading Jane Austen in Japan.” *Hecate*, vol. 34, nr. 2, 2008, pp. 32-48.

Hogan, Eleanor. „When Art Does not Represent Life: Nogami Yaeko and the Marriage Question.” *Women's Studies*,

vol. 33, nr. 4, 2004, pp. 381-98.

Hogan, Eleanor J. și Inger Sigrun Brodey. „Jane Austen in Japan: Good Mother or New Woman.” *Persuasions On-Line*, vol. 28, nr. 2, 2008. <http://www.jasna.org/persuasions-on-line/vol28no2/brodey-hogan.htm>. Accesat în 28 mai 2017.

Iwabuchi, Hiroko. „Shouwa shonen jidai kara haisen made no jousei bungaku” [Literatura femeilor de la începutul erei Showa până la sfârșitul războiului]. *Nihon jousei bungakushi* [Istoria literaturii feminine în Japonia], editori: Iwabuchi Hiroko și Kitada Yukie. Mineruva Shobo, 2005, pp. 175-241.

Kanai, Mieko. *Ren Ai Taiheki* [Cronica iubirii], Shueisha, 1995.

Karatani, Kojin. *Nihon kindai bungaku no kigen* [Originile literaturii japoneze moderne], Kodansha, 1998.

Kumi, Saori. *Emma*, vol. 1, Tokyopop, 2006.

*** *Emma*, vol 2, Tokyopop, 2006.

Kubota, Noriko. „Ousutin no mou hitori no musume, Yaeko: Kouman to henken to Machiko” [„Yaeko, încă o fiică a lui Jane Austen: Mândrie și prejudecată și Machiko”]. *Daitou Bunka Daigaku Kiyō*, vol. 27, nr. 1, 1989, pp. 113-26.

Kurahashi, Yumiko. „Yume no ukihashi” [„Podul visurilor”]. *Kurahashi Yumiko Zen Shousetsu* [Yumiko Kurahashi: Opere complete], vol. 8, Shinchousha, 1976, pp. 41-201.

McClain, Yoko. „Souseki's Views on Women Writers.” *The World of Natsume Souseki*, editori: Takehisa Iijima și James Vardaman, Jr. Kinseidou, 1987, pp. 81-106.

Mori, Kaoru. *Emma*, vol. 1-10, Wildstorm Productions, 20 septembrie 2006 – 8 decembrie 2009.

Nogami, Yaeko. „Hajimete Austen o yonda hanashi” [„Citind-o pentru prima dată pe Jane Austen”]. *Nogami Yaeko Zenshuu*, vol. 22. Iwanami, 1982, pp. 361-363.

*** *Machiko, Nogami Yaekoshuu*, vol. 7. Iwanami, 1997, pp. 3-382.

Rimer, Thomas. *Modern Japanese Fiction and Its Traditions: An Introduction*, Princeton University Press, 1978.

Souseki, Natsume. *Bungakuron* [Discurs despre literatură]. *Natsume Souseki zenshuu*, vol. 9, Iwanami, 1965.

Tanizaki, Junichiro. *Sasameyuki* [The Makioka Sisters], traducere Edward G. Seidensticker. Tuttle, 1957.

Watanabe, Sumiko. *Nogami Yaeko no bungaku* [Lumea literară a lui Yaeko]. Oufuusha, 1984.



Lia Lupu, Aripa



Lia Lupu, În bătaia vântului

Maria ZINTZ

Aurel Cojan în România, album coordonat de Ruxandra Garofeanu

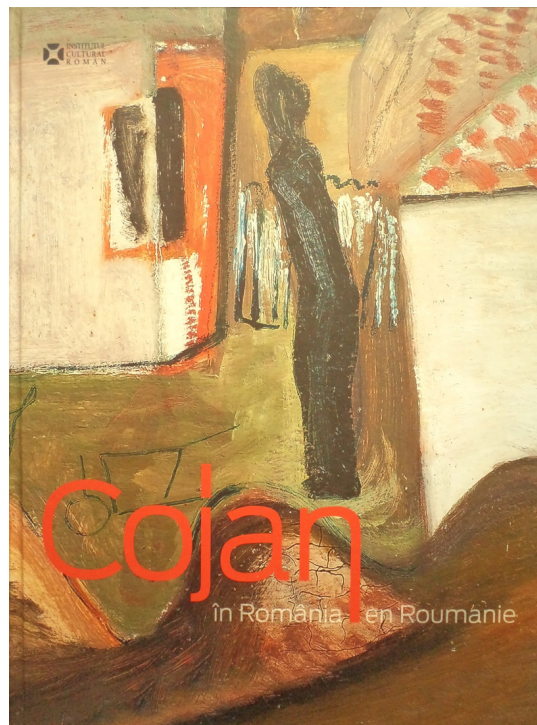
Dintre albumele de artă apărute în ultima vreme mi-a atras atenția cel dedicat creației lui Aurel Cojan în România, coordonat de un prestigios critic de artă, cu o îndelungată și bogată activitate, Ruxandra Garofeanu, tipărit de Editura Institutului Cultural Român în anul 2017, în limbile română și franceză. Trebuie să menționez că albumul se remarcă prin calitatea deosebită a tiparului, prin prezentarea grafică, reproduceri etc., având 176 de pagini în format A4.

În *Argumentul* semnat de coordonatoarea albumului se constată, cu regret, că atât la Muzeul Național de Artă al României, cât și la Muzeul Național de Artă Contemporană sunt lăsați „pe dinafară” artiști cu faimă internațională, precum Ion Pacea, Ion Nicodim, Ion Alin Gheorghiu, Gheorghe Iacob, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Ion Bitzan, Ilie Pavel, Aurel Cojan și multe alte nume cu sonoritate aparte. Dacă la Paris, unde Aurel Cojan s-a stabilit la sfârșitul deceniului șapte, cu prilejul sărbătoririi centenarului lui Aurel Cojan (2014) i-a fost organizată o amplă expoziție și i s-a tipărit un album, în România instituțiile culturale aproape că au tăcut, deși până la vârsta de 55 de ani (când Aurel Cojan a plecat din țară) se adunaseră sute de desene, guașe, acuarelele și uleiuri. Câteva expoziții colective și prezența unor lucrări la casele de licitații au însemnat prea puțin pentru ca noile generații să afle ceva despre artistul plastic Aurel Cojan”. Acest album are menirea de a-i pune în valoare, de a-i face cunoscută viața și activitatea artistică. Ruxandra Garofeanu își amintește întâlnirile cu Aurel Cojan, artistul înrobbit de dorința de libertate.

După *Argument* urmează câteva capitole în care este evocată personalitatea artistică a lui Aurel Cojan de către fiul său, Michel Cojan: *Încerc totuși aventura, Un pic de cronologie, Copilăria, Libertate și singurătate*. Michel Cojan avea 13 ani când tatăl său a părăsit România, în anul 1969, așa că își pune firească întrebarea: oare l-a cunoscut? Și tot el își răspunde: „l-am cunoscut *par contumace* și printr-un filtru prin care mama voia să-și protejeze fiul”.

Aurel Cojan a plecat din România pentru a scăpa de restricții, pentru a-și salva libertatea de exprimare. A dorit să ofere această șansă și familiei sale, fiului (singurul), care va ajunge în Franța în 1985. Pentru a fi cât mai convingător în înțelegerea omului și a activității sale la Paris, a bucuriilor și neajunsurilor trăite acolo, a relației lui Aurel Cojan cu familia, sunt tipărite în album patru scrisori trimise fiului în ultimii ani de dinaintea sosirii acestuia la Paris.

Un capitol amplu, *Receptare critică*, cuprinde considerații critice asupra personalității lui Aurel Cojan și a creației sale, semnate de colegi de breaslă apropiati și de critici de artă. Se începe cu o scrisoare adresată de Michel Cojan doamnei Ruxandra Garofeanu, unde acesta face câteva aprecieri în legătură cu pictura tatălui său dinainte și după plecarea la Paris, considerând-o pe cea „pariziană”



ca fiind mai interesantă, „eliberatoare” pentru artist. El a reușit ca din „perfectul” refugiat anonim de la Paris să devină, pentru unii, artistul apreciat de o anumită „elită pariziană”. Aproape toți cei care au scris despre Aurel Cojan, inclusiv unicul său fiu, s-au referit la singurătatea acestuia. Totuși, pictorul (în același timp sculptor și poet) Ioan Mirea îl evoca în prefața catalogului expoziției de pictură și desen *Aurel Cojan* din 1956: „puțini știu despre mobilitatea și exuberanța intimă a lui Aurel Cojan. Tip vegetal, retras ca o frunză pe o înaltă ramură de copac, existență timidă, sperios, ar părea mai degrabă un vânt care ca și frunza deșteptată din liniște, clatină furtuni, violențe (...). Singuraticului Aurel Cojan nu-i place să fie singur, tăcutului Cojan îi plac și vorba și poezia, și râsul cât cascada. Potolitul și domolul pictor este și aprig și colțuros și iscoditor (...). Arta lui este a unui nevârstnic, rămas în zona purității, a sensibilității fragede, voit accesibilă lucidității. În pictura lui se proiectează jocuri, se întâlnesc miraje nedescifrate, imagini suprapuse după laborioase meditații (...)”. Și Dan Grigorescu observa în cartea semnată de el, *Aurel Cojan* (apărută la Editura Meridiane, 1968), că „dincolo de ingenuitatea aparentă a lucrărilor sale se ascunde o meditație în fața artei. Spontaneitatea sa este rodul unei reflexii grave, al unor sinteze operate cu discernământ. Personalitatea sa artistică se referă la întretăierea unor direcții variate (...). Timbrul specific rezultă din prelucrarea unor influențe multiple, din contopirea lor într-o imagine unică. Elementul care le dă unitatea este poezia, un lirism nu de mari amplitudini, dar de o finețe autentică (...)”.

În catalogul *Bienalei din Sao Paulo* din 1967, Dan Hăulică scria că „în candoarea poetică a tablourilor lui Aurel Cojan (...) transpar valorile unei sensibilități străvechi, o atmosferă de incantație, de poveste orientală, într-o paletă de culori deloc siropoase (...), amintind de

ceramica veche. Nu e însă greu de observat că fabulosul acesta depășește inspirația picturii naive și obligă la alte confruntări, ducându-ne cu gândul la grația savant ingenuă a unui Paul Klee”.

Și artiștii, cunoscuți ori prieteni ai pictorului, i-au admirat talentul. Wanda Sachelarie Vladimirescu, o personalitate deosebită a picturii și graficii românești, își amintea cum, aflându-se o dată la castelul Pelișor (împreună cu Henri Catargi, Ioan Mirea și alții), Cojan a dispărut pentru câteva ore, după care a apărut cu o splendoare de guașă: „Nu puteai să nu vibrezi în fața unui talent atât de puternic”. Iar Ion Nicodim scria că Aurel Cojan este „din suita marilor artiști români, ca și d-na Wanda Sachelarie Vladimirescu, care nu au fost atinși de presiunea timpurilor (...)”. Cojan a fost un artist pentru care nu a existat decât un singur țel: paleta și rigorile ei”.

Este de notat și observația pictorului Ervant Nicogosian despre Aurel Cojan: „(...) era cotelat în categoria pictorilor decadenți, adică recalitranti la dogmele realismului socialist”, la fel evocarea pe care i-a făcut-o Mihai Sârbulescu: „Este ceva curat, copilăresc și proaspăt în pictura lui. Nu doar în poezia picturilor lui de tinerețe, în năstrușnicia compunerilor, ci și în informalul abstract al maturității pictorului aflat la Paris (...)”. Dincolo de dezordinea paletelor, de simplitate, cât rafinament în pictura lui Aurel Cojan (...)”.

În anul 2013, Ruxandra Garofeanu a organizat la Galeria Dialog din București (Primăria Sectorului II) expoziția *Cojan inedit*, cu lucrări care nu au fost expuse niciodată, provenind din colecția lui Victor Becherschi. Expoziția a fost o mare și plăcută surpriză pentru amatorii și colecționarii de artă. Florin Colonaș a scris în *Observator cultural* (din 16.02.2013) că: „Atât în lucrările din țară, cât și în cele din Franța, Cojan era un ludic, în adevărata accepțiune a termenului, putându-se distinge finețea observației, umorul rafinat, traseul jucăuș al creionului, vizibil pe simple bucățele de hârtie, cât și pe suprafețe mari (...)”. Cu același prilej, Dan Stanca scria în *Lumina*: „(...) Lucrările sale exprimă un vertij celest, ca și când într-o spumă cromatică aflată într-o continuă neliniște țâșnesc din materia sa picturală corpuri și siluete a căror mișcare este ca o caligrafie a genezei (...)”. Cojan nu a fost un artist abstracționist în sensul clasic al cuvântului, deși arta sa poate fi înscrisă în acest curent. De fapt, nu a fost un modernist cu toate ticurile modernității, ci un creator solitar care se lăsa ghidat de un instinct și de intuiție pe deasupra convențiilor, oricât de prețioase ar fi fost acestea (...). Aurel Cojan, pictorul smerit și în același timp imprevizibil, ale cărui lucrări au făcut înconjurul lumii și niciodată nu și-au stins suflul de prospețime care le face mereu admirate (...)”.

Deosebit de pertinente sunt considerațiile critice semnate de Dan Hăulică în *Observator cultural* (2004), când Cojan a avut o expoziție retrospectivă la prestigioasa galerie *Alain Margaron* din Paris, dar și la Ministerul Culturii și Cultelor din București. Dan Hăulică scria cu acest prilej: „Puțini artiști care să fi urmărit ca și el, cu o veghe ardentă, fenomenul artistic în varietatea vie a manifestărilor semnificative, pe o extensie incitantă. Asimila integru și organic provocarea, fără a se lăsa smuls din noima sa lăuntrică de monadă liberă, rezistând

asalturilor de aglutinare (...). Risipa lui de frumusețe – azi luată în seamă și custodită la Paris, după logica de fier ce inspiră gestiunea galeriilor – îmi stăruie în minte, totuși, ca o ilustrare a celui principiu inexplicabil care e grația (...). Când, în urmă cu câțiva ani, am avut ocazia să îmbrățișez coeziunea creației lui Cojan, deschizând expoziția pe care Centrul Cultural Român din Paris i-o consacra, concomitent cu o alta, organizată la gazda lui obișnuită, Galeria Margaron, travaliul pictorului își etala generos complexitatea, magistral atinsă pe acest palier al existenței (...). Astăzi (martie 2004), neprevăzutul nu-l părăsește pe Cojan. Harta mișcătoare a tărâmului său pictural poartă unele către altele plăcile de stabilitate, iscând configurații inedite. Dar tot ce vânzolește, dincolo de așteptări, compactitatea, tot ce aruncă statornicia în tremurul unor liane spațiale, imprimă un dinamism ce trece de suprafața picturii (...)”.

După *Argumentul* de la începutul cărții și prezentarea succintă și în același timp plină de amănunte interesante ale momentelor de întâlnire și reîntâlnire ale Ruxandrei Garofeanu cu Aurel Cojan la Paris – ce ne face să-i descoperim autoarei talentul de a povesti, de scriitoare, pe lângă faptul că este un prestigios critic de artă, spre sfârșit intervine din nou un material numit sugestiv *Nonconformistul Cojan*, unde impresionează prin sinceritatea răspunsurilor ce îl dezvăluie pe omul și artistul Aurel Cojan, care era în anul 1967 un artist apreciat. I-a apărut atunci o broșură (carte) la Editura Meridiane, și a fost remarcat în expoziția de la Dalles, organizată cu prilejul Colocviului Internațional „Constantin Brâncuși”, reprezentând în același timp țara la bienala de la Sao Paulo. Cojan va povesti cu sinceritate în interviul luat de Ruxandra Garofeanu despre începutul său ca pictor, drumul parcurs în România. Ruxandra Garofeanu scrie, privindu-i lucrările din anii '50-'60, provenite din maldărul de desene, acuarele, guașe și uleiuri încredințate prietenului din București, Victor Becherschi, în clipa ruperii de cetățenia română, că a fost fascinată să-i urmărească drumul parcurs: „Un drum sinuos, dar fără abdicări radicale de la sintagma aleasă inițial: un „cocktail” din Luchian, Matisse, Pallady. O vreme. Apoi se adaugă alții, din *Școala pariziană*. Toată viața a fost conștient că, în ceea ce-l privește, arta se naște din artă, din citatul artistic bine ales. Prin puritatea la care aspiră, opera se situează în acel plan în care toate contradicțiile se dizolvă sau se anihilează. Sub aparenta ingenuitate se ascunde o îndelungă meditație asupra artei, spontaneitatea fiind rodul unor reflecții profunde (...)”. În 1995 apărea un articol despre Aurel Cojan în prestigiosul *Beaux Arts magazine*, intitulat „Nemaipomenita tinerețe a lui A. Cojan”, semnat de Eric Suchère, care scria: „De la zgrunțuros la satinat, de la tăietură la mângâiere, utilizează toate materialele posibile, toate manierele apte să imprime culoarea pe un suport, culori care luptă între ele, luptă contra pânzei, se aștern în straturi delicate sau se înfierbântă, înnebunindu-te. Această explozie a structurii interne a unei picturi poate fi comparată cu fluxul conștiinței din textele lui Joyce, când aduni în același personaj un ansamblu de senzații auditive, olfactive, vizuale, arătând cum pot perturba ele gândirea. La Aurel Cojan, receptorul e pânza și senzațiile sunt transmise prin culoare. Deși

pictura pare discretă, ea este totuși de o violență extremă, asemănătoare nu unui murmur, ci unor mii de strigăte propagate concomitent”.

Parcurgând paginile Albumului *Aurel Cojan*, cititorul are posibilitatea să cunoască creația unui artist valoros, complexa sa personalitate, regretând eventual că nu i-a cunoscut (sau doar mult prea puțin) opera. Este meritul criticului de artă Ruxandra Garofeanu care, cu răbdare și cu pasiunea profesionistului, a încercat să-l înțeleagă, să-l prezinte prin cele scrise de ea ori prin scrierile altora viața și etapele creatoare. Remarc încă o dată concepția grafică de excepție ce-i aparține lui Dan Glăvan, interesul acordat de colectivul Editurii Institutului Cultural Român pentru ca albumul *Aurel Cojan* să fie o apariție editorială deosebită.

Ruxandra Garofeanu este cunoscută de iubitorii de artă pentru profesionalismul ei, mai ales că mai mult de treizeci de ani a fost redactor la Televiziunea Română, prilejuindu-ne ocazia să pătrundem în atelierele și în universul creației a sute de artiști. Cred că o succintă prezentare a bogatei și diverse sale activități este oportună, mai ales că trăim într-o vreme în care suntem invadați de pseudovalori:

După absolvirea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, secția Istoria și Teoria Artei, în anul 1966, în calitate de redactor la Radiodifuziunea Română între 1966-1972 a realizat emisiuni de artă de mare valoare culturală, care au rezistat rigorilor timpului, ca: *Mari monumente ale arhitecturii* (împreună cu George Oprescu), *Muzee și expoziții*, *Vocile artei moderne* (împreună cu Dan Hăulică), aceasta fiind prima emisiune din Estul Europei care prezenta, folosind vocile lor proprii, personalități marcante ale artei secolului XX, precum Pablo Picasso, Salvador Dali, Henri Matisse, Marc Chagall, Max Ernst, Alberto Giacometti etc., benzile fiind obținute gratuit de la Georges Charbonnier (O.R.T.F.-Franța). A luat interviuri unor mari artiști, precum Victor Pasmore, Ben Nicholson, Henry Moore, Barbara Hepworth, care au fost difuzate în emisiuni de radio. Din 1972 s-a transferat la TVR ca redactor pentru emisiuni culturale, unde a desfășurat o activitate prodigioasă, realizând sute de emisiuni și documentare de artă, multe despre evenimente culturale internaționale importante, cum au fost centenarul *Bienalei de la Veneția* (1995), *Documenta* de la Kassel și *Manifesta* de la Frankfurt, ambele în Germania (2003), centenarul Georges Seurat sau Paul Cézanne de la Paris etc. Transmisă în direct, emisiunea *Totul la vedere* (cu durată de 90 min.) a fost considerată de presă, în perioada difuzării (2000-2001), drept cea mai bună emisiune culturală a TVR. În paralel a activat și ca publicistă. În perioada 1972-'76 a avut o rubrică permanentă la „România literară”, cu interviuri sau cronici de expoziții, publicând sporadic diverse articole în revista „Arta”, a făcut cronică plastică la „Literatorul” aflat sub conducerea lui Marin Sorescu. A tradus *Monologul pictorului* de Georges Charbonnier, în colaborare cu Silvia Kerim, carte apărută în 1974 la Editura Meridiane, și *Cézanne și expresia spațiului*, de Lilianne Brion Guerry (apărută în 1977 la aceeași editură). A fost curatorul expoziției *Geometrie și sensibilitate*, organizată la Muzeul Colecțiilor de Artă, cu ocazia Colocviului internațional „Oprescu-Focillon-Iorga” (1993), organizator al Salonului

de artă plastică contemporană de la Focșani (2002, 2003) și realizator al unui album monografic *Ion Alin Gheorghiu* (în colaborare cu Anamaria Smigelschi, 2005, ICR). A colaborat deopotrivă la nașterea albumelor *Ion Sălișteanu* (1997, Editura Daim) și *Dorin Coltofeanu* (2011, Editura Nemira). În același timp, a vernisat numeroase expoziții. Din 2005 a devenit consilier cultural al primarului sectorului 2 din București, director și apoi președinte al *Fundației Culturale Artsociety*. De la deschiderea Galeriei Dialog, în 2005 și până în 2016, galerie care-și propune promovarea artiștilor valoroși, unii mai puțin cunoscuți publicului, din cauza cenzurii comuniste sau a plecării forțate peste granițe, Ruxandra Garofeanu a fost curatorul a peste 100 de expoziții, printre care *Wanda Sachelarie Vladimirescu*, *Gabriela Melinescu*, *Maria Brateș-Pillat*, *Rodica Maniu-Mützner*, *Ion Vlad*, *Al. Țipoia*, *Benedict Gănescu*, *Dan Er. Grigorescu*, *Ariana Nicodim*, *Ștefan Sevastre*, *Cella Neamțu*, *Tudor Banuș*, *Nestor Ignat*, *Ion Nicodim*, *Dan Hayon*, *Mărgărita Iuca*, *Viorel Mărgineanu* ș.a. sau a expozițiilor concepute precum: *Pictura Scrierii*, *Memorialul durerii*, *Dincolo de arhitectură*, *Parfum de epocă – Mărturie din timpul lui Carol I*, *Biblioteca, în jurul lui Eugen Schileru* etc. Rolul ei în menținerea Galeriei Dialog pe primul loc între instituțiile culturale din România este foarte bine evidențiat de către Monica Pillat: „Ruxandra Garofeanu a adus faima galeriei prin spiritul deschis cu care a antrenat, într-un dialog de autentică virtuozitate, valorile muzicii, literaturii, picturii și sculpturii românești, clasice și contemporane”. În 2010 a marcat centenarul Ion Țuculescu prin organizarea unei expoziții la Galeria Artmark, cu peste 120 de lucrări ale pictorului român din colecția Muzeului craiovean, multe din ele inedite și a inițiat, împreună cu colegii de la Artmark, o campanie de salvare a Pinacotecii Municipiului București, oferind spațiul corespunzător expunerii treptate a celor peste 6000 de opere. Membră a Uniunii Artiștilor Plastici (din 1969), a Uniunii Ziariștilor din România (1976), a Asociației Jurnaliștilor din România (din 1990), a fost distinsă cu Premiul APTR pentru un film consacrat Muzeului Național de Artă al României (1991), cu un Premiu al UAP (2001) și cu Premiul „Margareta Sterian” decernat de Muzeul Național de Artă al României și Fundația „Margareta Sterian” (2011). Având, după propriile afirmații, drept modele culturale pe Eugen Schileru, Ion Frunzetti și Dan Hăulică, „Ruxandra Garofeanu unește o bună intuiție a factorului contemporan cu neascunse nostalgii muzeale. Câte un detaliu savuros salvează de didacticism demonstrațiile aplicate, ea știe să rezolve în «parfum de epocă» o expunere ce ar fi putut rămâne simplu tezistă” (acad. Dan Hăulică, Președinte de Onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă). În anul 2013 a apărut catalogul impresionantei și amplei expoziții *Artistul și puterea*, ce cuprinde opere create în patru decenii de artă, demonstrând prin intermediul a 670 de lucrări valoarea și vitalitatea picturii românești în pofida realismului socialist. La această muncă teribil de anevoioasă i-a avut drept consilieri pe Dan Hăulică și pe artistul plastic Paul Gherasim. Dosarul expoziției (170 pagini) a avut-o ca autoare pe Jolanda Malamen. Pentru activitatea sa prestigioasă, doamna Ruxandra Garofeanu merită toată prețuirea noastră.

Lia LUPU



Lia Lupu a debutat cu o expoziție de tablouri pe cât de bogată, pe atât de surprinzătoare, prezentându-ne câteva etape din devenirea sa artistică. Prima etapă este una de studiu a tonurilor, cunoscuta „lecție de galben” unde, într-o compoziție fericită, se manifestă bogăția tonurilor și a contrastelor. Participând la câteva tabere de creație, a realizat tablouri în care natura era pretext, deoarece încă de la început artista era conștientă de diferența dintre frumosul artistic și frumosul natural, motiv pentru care a refuzat să facă fotografie cu mâna după natură și a încărcat fiecare tablou cu trăirile și sensibilitatea sa, nedorind să se valideze lesnicios ca pictoriță.

În tablourile sale, artista elimină perspectiva liniară și cromatică, aducând totul în prim-plan, păstrând doar caracteristicile spațiului transilvan deal-vale, deal-vale, pentru a exprima ritmul. Prin sensibilitatea cromatică, picturile sale amintesc de Constantin Piliuță, Mihai Bandac, Ion Alin Gheorghiu și alți rafinați ai culorii. Dorind să-și găsească o cale personală, artista a inventat o tehnică proprie care-i facilitează exprimarea.

La începutul căutărilor sale a renunțat la frumosul natural, reinventându-se în frumosul artistic, căutând interpretări de formă și culoare și ulterior semne esențiale.

În prima etapă a păstrat motivele din natură – peisaje, flori –, iar tratarea factuală a rezolvat-o prin vibrație structurală, cu ajutorul pastei de relief. În ceea ce privește culoarea, a folosit griuri colorate și, mai ales, tonuri înalte ale acestora, utilizând o tehnică mixtă pornind de la o bază de culori acrilice și terminând cu frotaje în culori de ulei, care i-au permis rafinate pasaje cromatice.

În faza a doua a încercat să reducă la esență formele din natură – dealuri, copaci etc. –, ajungând la compoziții simplificate, urmând ritmuri cel mai adesea binare, terțiare sau ritmuri în oglindă. În funcție de greutatea culorii și de vibrația acesteia, a utilizat suprafețele astfel: tonurile înalte și ușoare, utilizate la cer, au ocupat întotdeauna o suprafață mai întinsă, iar tonurile joase și mai grele, utilizate la pământ, au ocupat o suprafață mult redusă, de obicei, tratată în pastă plată, foarte rar vibrată tonal și în nuanțe. Centrul tablourilor este ocupat de ritmuri tratate atât factual, cât și cromatic, în contraste puternice. Preponderent a folosit două culori, în gama simplă, de complementare, sau game calde, cu dominantă clară. În această manieră de lucru a reușit să-și reprezinte trăirile, sentimentele și ritmul interior.

Cvintet cromatic



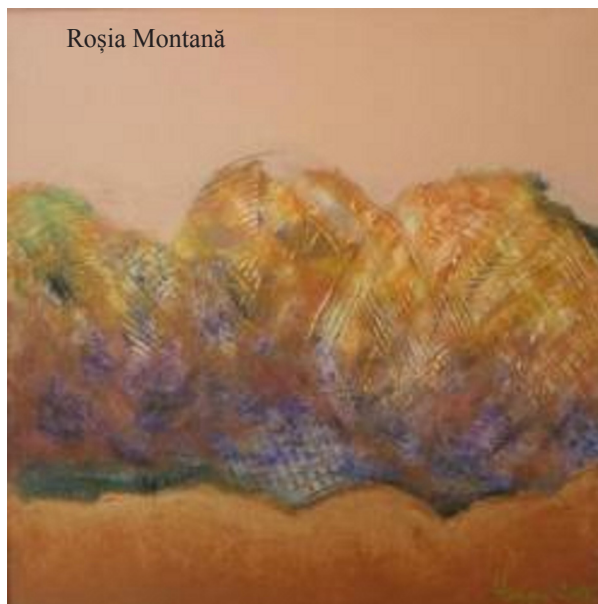
O altă etapă a creației sale este aceea a tablourilor cu simbolistică precreștină și creștină, cu titlul generic „La izvoarele vieții”, utilizând simboluri esențiale precum: șarpele, ancora, peștele, crucea, cercul, pătratul, îngerii, pâinea, potirul, porumbelul, crinul, picturi realizate în manieră personală. A păstrat tehnica mixtă și vibrațiile atât structurale, cât și cromatice, iar în ceea ce privește culoarea, a respectat rigorile simbolisticii creștine: roșu, albastru, auriu, alb.

În foarte scurt timp, artista a reușit să străbată un drum lung pe calea căutării de sine, fapt dovedit prin lucrările sale.

Expozițiile personale de la Galeria „Unirea” a AAP Mureș și Galeria „Diverta” Cluj, precum și numeroasele participări la expozițiile de grup, vin să întărească aprecierile de mai sus.

Vasile MUREȘAN

Roșia Montană



Ion POP

Mici bucurii urâte

Ce bucuros sunt, Doamne, în biata mea cuminenie,
aici, la Cluj-Napoca, în provincie!

Și mă bucur foarte mult
că ai Patriei mari bărbați
nu sunt foști studenți
de-ai mei, să trebuiască să le ascult
discursurile sforăitoare și agramate,
nesimțit cadou pentru națiune –

Și măcar dacă n-ar mai spune
că au făcut o facultate.

*în lectura lui **Lucian PERȚA***

Lia Lupu, Miracolul



Lia Lupu, Peisaj subacvatic

