

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 16-28 februarie 2006

83

1,5 lei

DADA



Ion Pop



Dada, din nou la Paris



DADA



Wiederholung der  
**dada-Matinee**  
am 7. Dezember  
1/2 12  
in der **Tribüne**  
Bm Knie  
Berliner Str. 37

interviu  
**Tamara  
Aleksandrovna  
Repina**

*Irina Petraș | Ovidiu Pecican  
Laszlo Alexandru*  
În dezbateri:  
**Literatura română  
contemporană**

*o traducere de  
Alexandru Vlad*  
**Delmore Schwartz  
Responsabilitățile  
încep în vise**

**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,  
CU SPRIJINUL  
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek  
Mihai Bărbulescu  
Aurel Codoban  
Ion Cristofor  
Monica Gheț  
Virgil Mihaiu  
Ion Mureșan  
Mircea Muthu  
Ovidiu Pecican  
Petru Poantă  
Ioan-Aurel Pop  
Ion Pop  
Ioan Sbârciu  
Radu Țuculescu  
Alexandru Vlad

Redacția:

I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:  
Mihai-Vlad Guță

Colaționare și supervizare:  
Amalia Lumei  
Camelia Manasia

Redacția și administrația:  
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

**bour****opinii****Catolicii din Moldova****Dumitru Pop**

Vineri, 27 ianuarie 2006, la Institutul "Arhiva de folclor" al Academiei Române din Cluj-Napoca a avut loc un eveniment cultural-științific de o importanță deosebită: lansarea celui de al treilea și ultim volum al monumentalei lucrări *Catolicii din Moldova. Universul culturii populare*, realizată de profesorul Ion Ciubotaru de la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, sub patronajul Episcopiei Romano-Catolice, al Episcopului Petru Gherghel și al Filialei Iași a Academiei Române. Alături de Monseniorul Gherghel, la lansare a fost prezent și preotul Cornel Cadar, conducătorul Departamentului de cercetare al Episcopiei ieșene. Sala de ședință a Filialei Academiei din Cluj a fost neîncăpătoare pentru publicul clujean: Prea Sfințitul Episcop Florentin Crihălmeanu, profesori universitari, cercetători științifici de la diverse institute etc.

Proiectul acestei lucrări de mare interes din punct de vedere etnologic, antropologic, sociologic și istoric a fost dus la îndeplinire de cercetători ai Filialei Iași a Academiei Române, clasificați în materie și dotați cu mijloace tehnice moderne, necesare înregistrării faptelor în autenticitatea lor. Pentru oricine răsfoiește cele trei volume ale lucrării, aceasta își dezvăluie cu ușurință superioritatea netă față de încercările anterioare.

Acest ultim volum încheie o seamă de încercări anterioare privitoare la ceangăii din Moldova și nu ne îndoim că el vine să pună punct unor discuții sterile, străine de adevărul istoric, provocate de incompetență și de lipsa unei concepții științifice moderne de investigare a limbii și culturii populare tradiționale a populației denumită adesea "ceangăi".

Sperăm că, odată cu încheierea acestui proiect impresionant prin amploarea și adâncimea cercetării, prin soliditatea argumentelor și a concluziilor ce se degajă din cele trei volume impunătoare, vor dispărea și tentativele de escamotare a adevărului istoric și de deturnare a acestuia în scopul falsificării apartenenței etnice a catolicilor din Moldova și a bunei conviețuirii cu celelalte etnii trăitoare în zonă: polonezi, ucraineni. Dincolo de acestea, va trebui ca știința să fie îndrumată în permanență către adevăr, acela care impune și sfințește cu adevărat știința. Iată de ce trebuie apreciată erudiția și temeinicia studiului, cu argumentarea riguroasă, care nu

ocolește însă pozițiile critice.

Luată împreună, cele trei volume ale acestei opere masive vor rămâne cu siguranță în conștiința națiunii noastre printre cele mai importante și mai edificatoare pentru cei ce vor dori să cunoască și să înțeleagă nu numai o parte consistentă a universului culturii noastre populare tradiționale, ci chiar bazele culturii noastre naționale și evoluția ei în decursul vremii.

Opera aceasta reprezintă astfel o adevărată enciclopedie a vieții poporului nostru, cu îndeletnicirile lui, cu tipurile satelor și portul locuitorilor, cu creația lui orală, literară și muzicală etc. Toate acestea se regăsesc în paginile celor trei volume. În cursul celor 10 ani de activitate în teren s-au urmărit cu atenție și s-au înregistrat, potrivit cu normele actuale, moderne, aproape 200 de așezări din Dieceza de Iași.

Bine articulată în toate capitolele ei, cercetarea valorifică un material foarte bogat, aparținător unor perioade diferite și unor spații geografice de asemenea diferite. Comparatismul și perspectiva interdisciplinară, viziunea sincronică și diacronică asupra universului culturii noastre populare constituie elemente indispensabile în cercetările consacrate vechilor tradiții populare.

Opera aceasta, încheiată prin eforturile făcute timp de un deceniu de un număr important de cercetători de specialitate, care duc mai departe inițiativele unor reputați înaintași, va constitui, credem, și un îndreptar pentru tinerii care se vor consacra în continuare studiului valorilor fundamentale ale trecutului.

În încheiere, mă simt dator să-mi exprim întreaga grațitudine, pentru această realizare excepțională pe tărâmul științei și culturii noastre, tuturor celor care au contribuit la înfăptuirea acestei opere majore. Totodată, nu-mi pot reprimă sentimentul de admirație pentru bunul și învățatul meu coleg de la Universitatea ieșeană, Ion Ciubotaru, ale cărui străduințe cu totul remarcabile le-am putut urmări în toți acești ani. Sunt bucuros să-l pot felicita azi, aici și acum, la sfârșitul unui drum lung și greu pentru încheierea unei opere pe cât de documentată, pe atât de utilă științei și culturii poporului nostru, adăugând urarea de a-și împlini și pe mai departe toate proiectele privitoare la acest spațiu al vechilor noastre tradiții.

**Radio România Cultural**

În fiecare luni, de la ora 22:10,  
scriitori, critici, traducători, editori  
sunt invitați la

**Radio-grafii literare**

Un talk-show de literatură  
contemporană

**101,0 FM**

# Dada, din nou la Paris

Ion Pop

Dadaismul s-a reîntors la Paris în ultimele luni ale anului trecut și la începutul acestuia, mai exact între 5 octombrie 2005 și 9 ianuarie 2006, sub formă de expoziție, la Centrul "Georges Pompidou". Cea mai nihilistă dintre mișcările iconoclaste ale secolului XX, care respingea, ca și predecesorii săi futuristi, Muzeul văzută ca un cimitir al Artei cu majusculă, definitivă, clasicizată, așadar "moartă", a reintrat, iată, pe porți foarte mari, tocmai în instituția repudiată în toate programele și manifestele sale. Din 1919-1920, când Tristan Tzara își transferase de la cabaretul Voltaire din Zurich gesturile de sfidare a convențiilor sociale și literar-artistică burgheze ale epocii, mai revenise în capitala Franței doar prin câteva expoziții, ultima mai importantă datând de acum exact patru decenii. Niciodată n-au fost adunate la un loc atâtea documente și opere, într-un spațiu, cum spune dosarul de presă, de nu mai puțin 2200 metri pătrați, împărțit în circa patruzeci de "celule", care adăpostesc, fiecare, manuscrise, fotografii, lucrări de artă plastică reprezentative pentru personalitățile de prim plan care au ilustrat mișcarea sau pentru "teme" care au făcut obiectul unor practici mai asidue în interiorul mișcării - precum *șansa, jocul, hazardul, Colajul, asamblajul, fotomontajul, Antipictura, Redy-made...* N-a lipsit nici cinematograful, prin proiecția filmului *Entracte* de René Clair.

Drept "introducere", antreu al vastelor apartamente Dada, se reconstituie ambianța cabaretului din Spiegelgasse de la Zurich, care e și sonoră - căci vizitatorului i se oferă și «poemul simultan» inventat de jumimea de la 1916 sub bagheta românului Tristan Tzara, asistat de confratele plastician Marcel Iancu și de alți coriști de mai multe naționalități care înțeleseseră să concureze cu propriile voci vacarmul câmpurilor de luptă ale momentului, sugerând totodată posibilitatea unei înprospătări a sensibilității cu "primitivism" ce puteau vorbi despre întoarcerea la un fel de vârstă de aur a umanității... Un destul de lung culoar-vitrină e plin de o mulțime de documente pregătitoare ale mișcării, dominate de corespondența către același Tristan Tzara, care e, evident, «magnetul» ce atrage către sine toate forțele revoltei regeneratoare ale orei. Orice vizitator român al expoziției nu poate fi decât mândru de consistența și calitatea prezenței poetului-mentor născut la Moinești și a bucureșteanului Marcel Iancu. Acesta din urmă are și el, ca alți militanți de marcă ai Dadaismului, spațiul său particular, o "celulă" cu pereții bine populați cu lucrări din acei ani - pictură, câteva din celebrele măști confecționate pentru spectacolele de la Cabaretul Voltaire, manuscrise, fotografii (una a tabloului dispărut, din păcate, ce înfățișa o "seară Dada" cu protagoniștii cunoscuți din orașul elvețian). Pe Tzara îl regăsim, de asemenea, într-unul din dreptunghiurile expoziției, reinviat prin manuscrise și tipărituri, desene, iarăși fotografii - una alături de bunul său prieten Ion Vinea, din anii românești. Iar către capătul celălalt al expoziției, ești plăcut impresionat descoperind un exemplar din rarissima revistă *75 H.P.*, editată în octombrie 1924 de Ilarie Voronca, Stephan Roll și Victor Brauner la București, cu foarte vii amprente dadaiste, în al cărei manifest semnat de un Voronca de douăzeci de ani cititorul era politicos invitat să-și "deparaziteze creierul", iar

"invenția" era exaltată în literele mari și roșii ale entuziasmului novator.

Oricât ai fi citit despre cutare sau cutare scriitor ori plastician dadaist, oricâte lucrări Dada ai mai fi văzut prin muzeele lumii, ești copleșit de bogăția și varietatea exponatelor ce se oferă acum, în asalt, ochiului curios. Ai senzația că te afli, într-un complicat labirint care-ți rezervă la fiecare răscruce alte și alte surprize. Iar la sfârșit constăți că totul se ordonează ca într-un tablou al lui Mendeleev, în care toate elementele «chimice», de nu alchimice, ale sensibilității moderne se regăsesc într-o armonie semnificativă. Tensionată, ce-i drept, căci clasicele linii se află mereu deplasate de la o operă sau anti-operă la alta, peisajul nefiind nici o clipă monoton și plat.

Numai lista principalilor actori ai marelui spectacol Dada reconstituit în aceste spații ar fi suficientă pentru a da o idee despre amploarea demersului. În afară de românii fondatori, îl regăsești, bunăoară, pe Marcel Duchamp, cu celebrele și șocantele lui *ready-mades*, obiectele gata făcute, precum scandaloașa "fântână" de la 1917, semnată R. Mutt, intitulând astfel un foarte prozaic urinoir, roata de bicicletă fixată pe un suport, un alt suport, pentru sticle, un cuier etc. - toate, obiecte scoase din circuitul utilitar pentru a fi promovate, printr-o siluire revigorantă a statutului estetic, în sfera simbolurilor. Ca să nu mai vorbim despre o reproducere a arhicunoscutei Gioconde davinciene, căreia nonconformistul plastician îi desenează, ca școlarii prea puțin respectuoși cu Manualul, niște bărbătoase mustăți... Apoi, să zicem, neamțul Kurt Schwitters, cu colajele sale din materiale derizorii, perisabile, așa-numitele *Merzbilder*, derivate ironice ale unei firme de *Kommerzbank*, emblemă prin excelență a mercantilismului și suficienței burgheze. Ori tablourile și desenele unui Francis Picabia, ce exploatează, cu același gust pentru ironie și grotesc, imaginea unor obiecte mecanice ce prelungesc, în parte, o fascinație a tehnicii moderne ce fusese și a futuristilor, dar care se întoarce într-un atac virulent la adresa structurii "clasice" a compoziției plastice. Sau fotografiile "trăznite" ale americanului Man Ray, surprinzându-l pe amicul Duchamp sub înfățișare eroic-feminină de "Belle... Haleine"...

Astfel de portrete-sinteză de însemnații creatori dadaști sunt propuse la tot pasul. Foarte bine valorificată e, de pildă, participarea germană la dadaism, cu evidențierea rădăcinilor abstracționiste (prin Hans Richter, de exemplu), a complexelor relații cu alte curente artistice precum cubismul sau expresionismul (prin George Grosz, Otto Dix sau Max Ernst, acesta atras mai apoi de suprarealism, eclecticul Raoul Hausmann, autor, între altele, al celebrei lucrări *Spiritul timpului nostru*, și Hannah Höch sau Hugo Ball și alsacianul Hans-Jean Arp). Nu mai puțin interesante și instructive sunt întâlnirile, în respectivele spații, cu dadaștii belgieni, cu cei din Olanda ori Statele Unite ale Americii dar și cu mulțimea de răsfrângeri dadaiste în alte țări europene precum Serbia, Cehia, Ungaria.

Despre toate acestea, impunătorul catalog al expoziției, realizat sub coordonarea lui Laurent Le Bon dă seama, reunind în concludente fișe de prezentare, portrete de personalități, prezentări de publicații, centre artistice și grupări, alcătuite de un număr mare de colaboratori (spre cifra de 40),

care au redactat cele două sute cincizeci de capitole. În peste o mie de pagini format mare, catalogul reproduce o cantitate impresionantă de documente-imagini (în jur de două mii), oferind astfel o imagine cuprinzătoare despre ansamblul expoziției organizate de Centre Georges Pompidou în colaborare cu Galeria Națională și cu Muzeul de Artă Modernă din New York (după Paris, expoziția urmează să fie deschisă și la Washington și New York).

O manifestare de amploarea și consistența acesteia este de natură, cred, să nuanțeze măcar, de nu să schimbe chiar, în chip radical, percepția asupra revoluției produse de dadaism în sensibilitatea artistică și literară a secolului trecut, cu prelungiri și ecouri durabile până în realitatea noastră imediată. Organizată impecabil, cu o știință care e aceea a unei muzeografii integrate organic în dinamica accelerată a fenomenului creator contemporan, expoziția pariziană face un foarte mare serviciu acestei mișcări care, zguduind temeliiile artei, a deschis - se vede acum cu mare claritate - cele mai multe dintre căile ei novatoare. Dada n-a izbucnit, desigur, pe un teren nepregătit de alte mișcări nonconformiste și innoitoare, de ne-am gândi doar la expresionism, la futurism ori la abstracționismul constructivist. E, poate, de recunoscut acum că, mergând foarte departe în negație, până la a fi identificată de mulți sub semnul unui nihilism exclusiv, al unei *tabula rasa*, proclamate desigur chiar în manifestele întemeietoare ale principalului său mentor, Tristan Tzara, mișcarea Dada a exaltat, în compensație, gustul pentru spontaneitatea creatoare, pentru acel dinamism și pentru acea disponibilitate absolută a spiritului creator care se potrivește, probabil, cel mai bine, definiției stării de spirit avangardiste, indiferent de nuanță. Dovadă, în acest perimetru expozițional, a multiplelor posibilități de dialog cu mișcări precum cele amintite printre tendințele precursore, dar și a deschiderii spre un viitor care îi va prelua fertil ștafeta.

Este vorba, desigur, în primul rând de suprarealismul francez, cu însemnate reverberații în Europa și în lume după 1924, când dadaismul se dispersase ca mișcare (în 1922, Tzara *demisiona* deja, spectaculos). Or, în ciuda marilor performanțe la care au ajuns André Breton și discipolii săi, sub raportul energiei inventive, al prospețimii imaginației, al refuzului de a se supune oricărei convenții moștenite sau în curs de constituire, Dada a avut de ce să-i facă invidioși pe suprarealiștii care i-au preluat, de altfel, destule idei și procedee, începând chiar cu practica celebrului "dicteu automat". (Nu numai din rațiuni de "patriotism local", avangardiștii români ai deceniului al treilea al veacului XX n-au ezitat - și nu au fost singurii - să recunoască, cel puțin sub raportul energiei inventive și al deschiderii spre nou, un anume primat, o anumită superioritate a mișcării patronate de Tzara). În orice caz, recentul mare eveniment artistic parizian redeschide curajos "dosarul" dadaist și al avangardei artistice, dând deja tonul unor noi angajamente de cercetare aprofundată. Mai multe cărți cu tematică "dadaistă" au fost publicate cu această ocazie, printre care ne sunt, deocamdată, la îndemână, frumosul mic volum al lui Marc Dachy, cu titlul *Dada, la révolte de l'art*, apărut în colecția «Découvertes» a Editurii Gallimard și masivul "dosar" coordonat de profesorul Henri Béhar de la Universitatea Paris III-Sorbonne Nouvelle, tipărit la Editura l'Age d'Homme, sub titlul *Dada - circuit total*. Dar despre acestea, poate, cu o altă ocazie.

## cartea

## Un pericol dispărut?

Grațian Cormoș

LAVINIA FLOREA  
*Extrema dreaptă azi:  
 ideologie, discurs, electorat*  
 Iași, Editura Lumen, 2005

S tudiul Laviniei Florea, amplu documentat, pornește de la întrebarea autoarei – și probabil a milioane de oameni conștienți și intrigați de inconștiența altor milioane de conaționali – cu privire la: Cum a fost posibilă resurecția extremei drepte atât în Franța, cât și în România, la început de secol XXI?

Cercetătoarea își propune ca obiective ale demersului său exegetic să identifice în manieră comparativă condițiile care au determinat ascensiunea celor două formațiuni extremiste (Frontul Național și Partidul România Mare) pe scena vieții politice, metodele de captare a electoratului, precum și factorii ocazionali care le-au determinat succesul temporar.

Într-un prim capitol, introductiv, al volumului se realizează o importantă și binevenită delimitare conceptuală, Lavinia Florea distingând între naționalism, extremism și populism – cu atât mai mult cu cât proprietatea termenilor nu este bine fixată de mentalul românesc postdecembrist, iar uneori aceștia sunt vehiculați stupid sau speculați chiar în presă. Tot în deschiderea volumului, autoarea ține să ne prezinte succint istoricul mișcărilor de extremă dreaptă din Franța și România, ca *background* istoric al emergenței celor doi lideri actuali, Jean-Marie Le Pen și Corneliu Vadim Tudor.

Sunt inventariate comparativ structurile arhetipale ale imaginarului colectiv la care fac apel cele două partide extremiste (mitul Vârstei de aur, mitul Salvatorului etc.) în încercarea de a-și seduce publicul. Analiza în paralel a discursurilor politice ale lui Le Pen și Vadim dezvăluie lipsa lor de program politic și de soluționări reale ale crizelor societății (cu precădere, la "Tribunul" caricatural al *României Mari*), platforma lor electorală fiind substituită prin apelul constant la mitografii ideologizante.

Accesul la datele din barometrul de opinie CURS i-a facilitat cercetătoarei determinarea câtorva itemi importanți în contextualizarea problemei: profilul votantului extremei drepte, diferența dintre intenționalitatea de vot și votul propriu-zis exprimat, fluctuația procentelor în funcție de zonele geografice, de pregătirea socio-profesională sau de vârsta votanților, condițiile conjuncturale care au facilitat ascendența PRM și a liderului său. La o analiză finală și de ansamblu reiese că votantul PRM și al lui Vadim este: "bărbat, absolvent al învățământului tehnic profesional, rezident în special în regiunea Muntenia (dar nu în București, unde scorurile sunt cele mai mici – sub 15%). Este excesiv preocupat (indignat) de problema corupției. Este frustrat relativ din punct de vedere economic și este mediu instruit" (p. 158).

Exegeza se încheie cu evaluarea perspectivelor diminuate ale celor două grupări național-populiste care ocupă locuri secundare pe scena vieții politice din Franța și România, dar își continuă un traseu imprevizibil, de aceea autoarea nici nu se grăbește să ne ofere prognoze (ne)liniștitoare.

Lucrarea este excepțională și complexă și din

punctul de vedere al resurselor bibliografice coroborate într-o manieră originală – atât cele românești, cât și cele franceze –, analista selectându-și informațiile din: periodice (*Adevărul*, *Evenimentul zilei*, *Le Monde*, *Libération*, *România Mare*), studii și lucrări cu caracter general asupra extremei drepte, sondaje de opinie, pagini WEB etc.

Avem totuși două reproșuri: utilizarea greșită a formelor: "Gardei (de Fier)" în locul celei încetățenite: "Gărzii (de Fier)", "patricid" în loc de "paricid" și confuziile în numerotarea ultimului capitol (paginile 145-149) care fac greu de înțeles

## Disecția visceralului

Ioana Cistelecan

CLAUDIU KOMARTIN  
*Cercul domestic*  
 București, Ed. Cartea Românească, 2005

C atalogat încă de la debutul din 2003 drept „cap de listă” al junei sensibilități lirice, Claudiu Komartin nu face decât să-și confirme reargumentat statutul cu volumul *Cercul domestic*... Dacă apariția pe piața românească de poezie a *Făpușarului*... a determinat critica literară să marcheze afiliația sa expresionist-structurală la discursul lui Ion Mureșan, nesuspiciindu-l nici o clipă de epigonism, acest volum secund modifică oarecum datele paradigmei poetice în sensul în care autorul tranzitează înspre o acutizare a crizei, o abrutizare a angoasei, a la Aurel Pantea, fără a-l „mirosi” drept epigon al acestuia. Sesizăm similarități tematice vizînd, de pildă, divorțul intrinsec, parafat pare-se între sine și ceilalți/celălalt, ca exponent al mulțimii fade, precum și ipostaza privilegiată a figurii materne ce bîntuie cvasi-salvator și totodată culpabilizant periplul sîngerînd al auto-reflexivizării.

Autorul probează o certă disponibilitate și/sau abilitate în practicarea imago-urilor oximoronice atît de la modă în lirica modernă și post-modernă, cu distincția că nucleele comune sînt desființate metodic și tenace, marșîndu-se pe o răsturnare evidentă a cheilor clasicizate în ale simbolisticii; astfel, coordonatele basmului sînt mixate după rețeta unui Discovery Channel („Roiul de albine furioase pune pe fugă bizonii/din jurul corpului meu copleșit/de neașteptate plăceri ale cărnii./Capul meu trepanat exultă./Așteaptă puțin. Face planuri./Apoi începe să strige mîniat la mine”), cifra magică e abandonată în desuet, vidîndu-se de forțele-i odată supranaturale („Scriu știind că deasupra frunții mele sclipesc noaptea/ trei crani de argint alb, ca trei lune lugubre peste un/ocean de azot înghețat”), iar semnificații cu a lor aură devin subiecti ai dezagregării absolute („în vitrina cu bibelouri ținea porumbelul mort/care între timp se descompusese/oasele lui albe strălucneau printre penele răvășite...”). Nu se mai poartă ludismul, nici nu se mai insinuează, căci alte tertipuri de camuflare a frustrării esențiale sînt cultivate: lehamitea cu față umană, propunîndu-se doar ca traiect prim de inducere în eroare a lectorului ori ca „răsfăț” maniacal auctorial, ambele versiuni eșuînd în gustul unei autenticități sîngerînde, brutale, sustrăgîndu-se finalității previzibile – „noi vom continua să alunecăm dîrdîind fără chef/și în pragul extincției”; această lehamite ca ipostază graduală a scindării euului

clasificările propuse. Pe de altă parte, lăudăm insistența – nicidecum exagerată, dar constantă – a exegetei asupra propriilor viziuni (ca de exemplu, cea asupra liberului schimb de opinii în democrație).

Exegeza Laviniei Florea asupra extremei drepte azi reprezintă o carte de actualitate, necesară atât publicului român, cât și celui francez sau european, o carte în care mai palpită patosul și neli-niștile furtunoaselor campanii electorale analizate cu dezinvoltură de autoare și care probează că Istoria este reversibilă în forme camuflate.

crizist-crizat e dublată de detașare, triplată de tăcere controlată, plonjînd într-un abandon condiționat, pentru ca – mai apoi – ciclul să se reia aleatoriu și să amprenteze o întoarcere spre sine ce coincide cu exorcizarea spaimei esențiale („cu trecerea timpului îmi descopăr corpul tot mai departe de mine”; „reziduuri și reverii amuțite/cu bufnet înfundat de corp trîntit la mînie pe jos”; „Îmi jupoi partea dreaptă a corpului, iar pe stînga/i-o las unuia care mă iubește mai mult”; „Alunec fără zgomot printr-un păienjenis de priviri/(...)/ străpuns ca o sită de nenumărate fețe și mîini întinse”; „nu știu ce mai aștept/un refugiu pentru noaptea asta/o vorbă bună de la un om pe care nu îl cunosc”). Mecanismul introspectiv se aplică în aceeași rețetă și poemului, asumat exclusiv post-modern ca *modus vivendi*, ca includere sintetică a traumei; organicitatea lirismului ca stază de spirit ingenuă comportă aceeași dublă conotație antinomică, mizîndu-se atît pe o defulare fals curativă, cît și pe ingredientele unui resimțit blestem, autorul fiind prins în capcana unui cerc vicios, consumîndu-și călătoria spre sine într-o permanentă sondare a propriului eu pozînd în uman, în erotic și în liric, contopindu-le și arzîndu-le totodată, dar nu cathartice, într-o avalanșă de ecuații labirintice, ale căror soluții sînt implacabil autentice: „Nu mă mai încurc cu obiectele uzuale de scris/ poemul ăsta îmi curge prin degete/ridicîndu-se cu o viteză amețitoare/deasupra orașului”; „Dragostea mea e un splendid sistem de represiune/spuneai”; „Te caut tot timpul, cîntărînd cu capul în pămînt/însurarea ce se lasă cu precizie peste umerii mei schelălînd de durere”. Atributele nașterii poemului – de la motivație, la fixarea în temporalitate și la ființarea sa – desemnează miezul angoasei esențiale, mulîndu-se perfect pe autentificarea traseului prin excelență interiorizat. Cultul oximoronic amendează inutilitatea creației, ca percepție exterioară, străină, identifică prăpăstia căscată între perspective și surprinde organicitatea chinului coagulat în cuvîntul pseudo-protector, punctînd o entitate lirică firavă-casantă („...urzînd/un fel de rețea de friguri și frici – adevăratul motiv/ pentru care înșir versuri din nou – ; „...- găseam însă totul/ insuportabil/ în absența paravanului meu de cuvinte/ orbecăiam prin aerul dintre noi, condus/de seducătoarea artă a conversației”; „scriu noaptea într-o dureroasă dezordine/ presimțirea unui dezastru mă îndeamnă să nu mă/ opresc/ vocea mea tandră ca o piatră de moară/ macină-n gol cuvinte/ mereu înaintea mîinii”; „Scriu./ Scriu încrîncenat./ Sumbrou./ Ca și cum aș lupta”). Claudiu Komartin ființează întru totul înlăuntrul unui spațiu predilect abisal, opacizat înadîns, cufundîndu-se în apele întunericului obsedant, în aceeași măsură chintesențial și firav, apropiîndu-



și subteranul în direcția unei categorii estetico-expressive cu iz de gest frust, locuindu-l spasmatice organizat, circumscriindu-l unui organic emblemizat ontologic, al cărui mecanism suprem coeziv și deopotrivă dispersiv e creierul – recurent, habitat al visceralului care contopește și supervizează ferestrele notației și revelării, într-un amar discurs ce jonglează cu fantasmalele deliberat plâsmuite: „și groapa neagră a devenit casa mea./ În jurul gropii am ridicat ziduri înalte. Ziduri/ străbătute de instinctele singelui meu cleios și fierbinte/ de scoafă”; „îmi plesnește creierul dacă nu spun la timp/ ce mă roade”; „ori poate că ai ales o viață dură, palpitând subteran/ degeaba”; „...Sunt/ un bărbat viu, s-ar spune, o mașinărie de carne,/ de sînge și măruntaie, pe tronul căreia o minte/ zdruncinată scurmă și spulberă,/ spulberă și iar scurmă”; „O pleoapă se zbate în gura mea”.

Între o rememorare personalizată și intruziunea viziunii impersonale, inserîndu-și explicații parantetice necesare, nu suplimentare, fără a rupe ritmul, cu invazii cotidiene, ici-colo, în doze minimale, Claudiu Komartin purcede la o disecție a propriei sale anatomii, a *das sein*-ului și a poetizării, nici una neputînd subzista în absența celeilalte, garantînd un organism impetuos liric, discursivizat firesc, într-o terapie brută a durerii.

## O autobiografie ardeleană

Vistian Goia

TEODOR TANCO  
*Tinerete pribeagă*,  
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005

Din proiectatul roman ciclic al lui Teodor Tanco, *Cîndva mă voi întoarce acasă*, a apărut primul volum, *Tinerete pribeagă*, la sfârșitul anului abia încheiat. Celelalte trei se află în “laboratorul” scriitorului, autor al altor patru romane și al mai multor cărți de istorie literară, jurnale, publicistică, dramaturgie etc.

Titlul întregului proiect mi-a amintit de o frumoasă cugetare a lui Inochentie Micu-Klein: “Nu poți învia cu adevărat decât în pămîntul patriei”. Asemănător cărturarului blăjean, Teodor Tanco trăiește afectiv sub zăriștea satului natal, Monor, de la poalele masivului Călimani. Acolo s-a trezit în “lumea soarelui”, acolo a copilărit și a traversat anii tulburi ai preadolescenței, acolo a cunoscut întreaga fericire a odraslei de țărani, care nu dorește cu nici un chip să se despartă de “acasă” și de neamul Tancăilor. “Acasă” însemna pentru el un “cuvânt magic” (vise și amintiri pentru scriitorul matur). În plină copilărie, Todirică e silit de părinți și de vitregia vremurilor să plece la școlile din târgurile apropiate și apoi să treacă “granița”, stabilită prin Dictatul de la Viena, pentru a ajunge în România.

Spațiul narațiunii este limitat la satul natal cu localitățile învecinate, inclusiv orașele Bistrița și Năsăud, până în preajma munților și a Topliței. Iar timpul este cel care precede și urmează amintitului “Dictat”, când personajul-narator își petrece copilăria și preadolescența. “Vocea” acestuia este întreruptă și completată de multe ori de cea a maturului de acum, care se lasă furat de reflecții și amintiri privind “Paradisul pierdut”

și mult regretat. De aceea cititorul este tentat, din multe motive, să considere acest prim volum numai un “roman autobiografic” ca atâtea altele din literatura noastră. Însă *Tinerete pribeagă* este, în același timp, și o monografie a satului transilvan din perioada amintită. Deci este, chiar dacă într-o mică măsură, și un roman “obiectiv”, ale cărui pagini alternează cu altele, mai numeroase, de confesiune și analiză psihologică. Relatarea “cronologică” a evenimentelor e întreruptă mereu de retrospectivile mai îndepărtate sau mai apropiate ale povestitorului, corelate cu ceea ce se întâmplă în prezentul narațiunii, pentru a motiva consecințele acestora atât în mediul natural și social în care “personajul-copil” evoluează, cât și în planul mintal și comportamental al individului care se observă pe sine, comparându-se cu cei din jur și de seama sa.

Sigur, cartea este în primul rând un “bildungsroman”, neîncheiat în acest prim volum, pentru că procesul formării și maturizării tânărului va continua în volumele următoare. Totuși acum este creionat traseul inițiat al copilului Todirică, născut într-un neam cu bunici învățători, el fiind ultimul din cei cinci frați: trei fete și doi băieți.

Primul “sindrom” care-l marchează psihic și afectiv pe vlăstarul “Tancăilor”, oameni cu stare materială și cu un nivel cultural peste media Monorului, este lipsa bunicilor din partea ambilor părinți. De aceea maturul de acum, care-și deapănă amintirile, recunoaște că nu a avut parte de o copilărie “bogată în gingășii și răsfățată de bunici”, care au dispărut prea devreme pentru vârsta lui. Din acest motiv viața sufletească i-a fost sărăcită și vitregită. Copilul îi căuta pe moșu și pe mama “tână” prin vecini, suferind toată copilăria pentru că nu s-a putut bucura de povețele, povestirile și mângâierea lor. De asemenea, maturul (care scrie) regretă că nu prea are pe cine evoca din “icoanele” acelu “irrepetabile tempus”. Consecința pentru copil nu putea fi decât apariția primelor semne ale unui temperament introvertit: neascultător, încăpățânat și ambițios, destul de tăcut față de companiunii de joacă. Îi place să bea lapte pe săturate, să mănânce bucăți de fagure, dar mai puțin să îngrijească de curci, stupi și viței. În schimb, păzitul vitelor la pășune îl calmează, îi lărgeste orizontul și-l predispune la joacă, fiind tot mai convins că păstoritul colinar și montan i s-ar potrivi. Însă părinții îl presează cu fiecare prilej să citească tot mai des și să dorească să plece din sat la școlile din cele două târguri apropiate. Copilul se simte atât de atașat și integrat în mediul sătesc (cu obiceiurile și sărbătorile lui) încât suferă sufletește și-și dă seama că altcineva îi hotărăște soarta. De aceea se sădește în conștiința lui acel sentiment al “dezdăcinării” și al revoltei care-l prematurizează, acesta fiind al doilea “sindrom” psihic și afectiv. Prozatorul a surprins cu delicatețe și cu răbdare acele trăiri oscilatorii ale psihologiei preadolescentului, care, pe de-o parte, se opune tacit plecării din sat, pe de alta își dă seama că trebuie să-și asculte părinții.

Devenind școlar la Bistrița și Năsăud, descoperă o altă lume, departe de curățenia morală a satului. Prin gazde și internate face cunoștință cu elevi obsedați sexual, cu profesori de toate categoriile, încât “educația” de aici nu a înlocuit “buna-creștere” din familie și de la școala sătească. Însă întâmplările din internat, peste care s-au suprapus cele petrecute pe plan social-politic, îl maturizează și mai mult și-l determină să ia o

hotărâre pe care numai firile voluntare și introvertite o pot lua – plecarea peste “graniță”, în România, pentru a scăpa de presiunea autorităților maghiare, stăpâne, după 1940, pe nord-vestul Transilvaniei. Călătoria cu căruța tatălui (și împreună cu alți consăteni) de la Monor până dincolo de Toplița Română, pe timp de noapte mai ales, și furișându-se prin păduri de teama grănicerilor maghiari, reprezintă cele mai bune pagini de “roman de aventuri”, cu peripeții relatate alert, văzute și trăite din perspectiva preadolescentului care trăiește frenetic “evadarea” dintr-un mediu devenit ostil pentru români și care se bucură peste măsură când ajunge pe “pămîntul făgăduinței”, al patriei libere și al limbii române.

Filonul confesiv al relatării întâmplărilor din roman e redat la persoana întâi și în mod alternativ, când spontan și naiv de către vocea personajului-copil, când melancolic-meditativ de către vocea naratorului-matur. Foarte rar mai apar replici ori mici descrieri în manieră balzaciană. Mai degrabă cititorul face cunoștință cu elemente specifice “romanului-document”: amplasări geografice, referințe fugare despre originea “peninsulară” (italiană) a neamului Tancăilor, vizitele fugare prin sat și la familia autorului ale lui Iuliu Maniu sau Constantin Daicoviciu, informări lapidare cu privire la vechimea și drepturile satelor grănicerești (precum Monorul), conferite de “măicuța” Tereza de la Viena etc.

Caracterul monografic al romanului se vede din felul cum e surprins satul transilvănean interbelic sub varii aspecte: nunți, botezuri, horă, mersul la colindat, bătaii pentru pămînt, munca la hotar, păstoritul animalelor la munte etc. Elementele etnografice sunt topite în fluxul narațiunii și nu au deloc un caracter festivist. Destinele sătenilor sunt diferite. Pe Simion Ducanu – un țăran hâtru și prieten cu paharul – cititorul îl reține tocmai pentru sinceritatea lui naivă și pentru sufletul nepătat. El îi plimbă cu sania trasă de mățoaga lui pe copiii satului pentru a-și colinda neamurile de Crăciun. Pentru el, “Budapeșta” era cel mai frumos oraș din lume. Fiind forțat de consăteni să motiveze, Simion Ducanu își trădează ființa într-o replică de un umor irezistibil:

“– Are ulițe și străzi lungi ca Dunărea, ș-apoi tăt două case și un făgădău, scris mare și încă îți arată cu degetul unde să intri. Nu ca în Italia ori în Nemția, unde umbli cu întrebări ca să bei un șnaps”.

Însă destinul altui sătean, Mihăilă, e la polul opus, prin tragismul vieții lui: însurat cu o frumoasă consăteancă pe care o iubea, dar fără ca ea să-l iubească, aceasta îi naște un copil și, la scurt timp, mama și copilul mor, lăsându-l dezorientat și pustiit sufletește, încât caută salvarea peste graniță. Personajul ne amintește de tragismul altora din scrierile lui Ioan Slavici și Liviu Rebreanu.

Scriitorul stăpânește cu dezinvoltură schimbările de ton și ritm, în funcție de discursul narativ la care apelează. Epica densă, melancolia și umorul, regretul după o lume care nu se mai întoarce sunt notele dominante ale romanului scris de Teodor Tanco. Titlul, *Tinerete pribeagă*, surprinde fericit nestatornicia personajului principal, care nu și-a găsit încă identitatea, dar se află în căutarea ei.

## comentarii

## Vizionarul și opera sa

Răzvan Țuculescu

Poziționat adeseori la granița conceptului de literatură, privit ca un simulacru de artă, science fiction-ul s-a sedimentat totuși ca gen literar de sine stătător, valorificând atât o nouă abordare textuală cât și o nouă pleiadă de concepte, viziuni și inserții aflate încă la limita cunoașterii științifice, încercând o abordare a realității ca expresie a existenței la nivel individual și universal, tinzând să împingă uneori, prin manevre șocante, actul conștientizării ontologice dincolo de limitele verosimilului.

Incomod, prin faptul că promovează posibilitatea concretizării unor teorii cu aură fantasmagorică, undeva într-un viitor pe care nici o cunoaștere prezentă nu-l poate determina cu certitudine, orice predicție în acest sens, fie ea și demarată pe baza unor principii științifice unanim acceptate, devenind la fel de virtuală și improbabilă ca și ficțiunea în sine, science fiction-ul, decojit de orice prejudecăți impuse de un concept rigid, limitat și dogmatic asupra literaturii ca oglindă exclusivă a ceea ce este considerat imaginarul ancorat în real, beneficiar al unui public larg și receptiv, a construit o nouă punte între impulsul arhetipal al cunoașterii și infinitul necunoscut, trăsând posibile scenarii despre evoluția omenirii ca ansamblu, S.F.-ul a reevaluat și redescoperit omul ca entitate și mister încă nedescifrat în totalitate.

Aceste aspecte sînt pe deplin reliefate în opera scriitorului Mircea Oprea. Îmbrățișînd fără menajamente genul science fiction, proza acestuia depășește catalogarea restrictivă, imbinînd cu succes elementele caracteristice genului cu nuanțe aparținînd fantasticului și miticului, omogenizîndu-se într-o frescă barocă, încărcată de semnificații, simboluri, arhetipuri, viziuni și posibile fațete ale viitorului, dar mai ales străbătută de o incommensurabilă neliniște, de acea adîncă spaimă legată de negura amenințătoare a necunoscutului, prin care omul înaintează timid, îmboldit de speranța că va atinge la un moment dat mult doritul liman scaldat în lumină.

Latura vizionară a scriitorului își face simțită prezența în avertismentele, de cele mai multe ori subtile și indirecte, care însoțesc majoritatea prozelor. Orbit de succesele cunoașterii, de

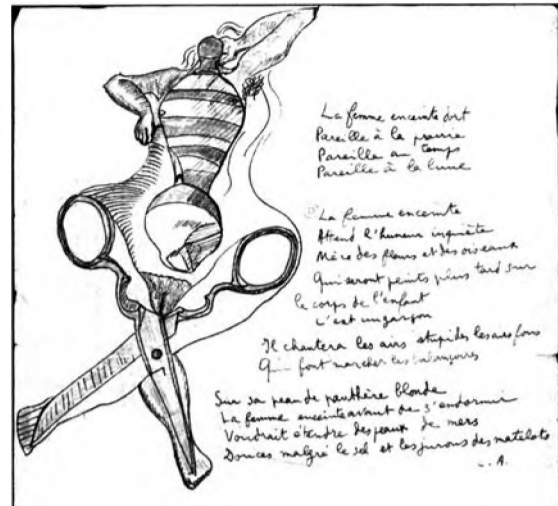
posibilitatea cuceririi definitive a ultimelor frontiere, omul ignoră primejdiile prezente, aflate în preajma sa, adeseori din pricina nemăsuratei vanități. După cum vom vedea, nici măcar progresul tehnic adus la nivelul uluitor al călătoriilor temporale nu reușește să modifice cu nimic natura umană. În continuare, aflat la milioane de ani lumină de protecția terestră, undeva într-o inedită galaxie, omul va continua să iubească, să sufere, să-și orienteze activitățile sub imboldul afectelor și a firii sale lăuntrice, riscînd să pună în primejdie tot ceea ce a condensat în noua sa structură evolutivă și chiar propria sa ființare ca *umanitate*.

Volumul *Figurine de ceară* (București, Editura Viitorul Românesc, 2004) adună prozele publicate de Mircea Oprea între anii 1966 și 1980, propunînd cititorilor o incursiune într-o fascinantă diversitate stilistică, tematică și conceptuală.

În *Noaptea Pragurilor*, autorul propune o temă tulburătoare, tot mai intens mediatizată în prezent, fie și la nivel teoretic și pur speculativ. Motivată de posibilitatea călătoriei în timp *Noaptea Pragurilor* aduce în prim plan ideea intervenției în evoluția unei specii. Beneficiarii unei culturi tehnice extravagante vor transporta cunoștințele lor cu două milioane de ani în urmă pe scara evoluției, pentru a interveni în procesul natural de dezvoltare al strămoșilor, accelerîndu-l. În contrapondere cu exigențele cerute de experiment, natura umană își face simțită prezența, dînd naștere la îndoieli și dezbateri contradictorii pe marginea posibilităților consecințe. Demarat în cele din urmă, experimentul își urmează etapele, umanoizii trezindu-se *știind*, acționînd cu mult peste posibilitățile anterioare. Noul impuls evolutiv, pasul brutal către inteligență are consecințe nefaste: hoarda primitivă, antropofagă și imorală după standardele experimentatorilor, va depăși în viitor însăși civilizația creatorilor, amenințîndu-i cu dispariția. Deoarece ideea genocidului nu este acceptată ca o soluție viabilă, singura variantă acceptabilă va rămîne transferul hoardei într-un alt habitat propice dezvoltării. Pe planeta Magnezia, după numai cîteva decenii, hoarda descoperă sentimentul religios și idolatria, impunînd creatorilor stupefiați un sentiment de profundă angoasă.

Problema intervenției, a imixtiunii unei inteligențe superioare în evoluția unei rase rămîne însă aspectul cu cea mai mare pondere, o supoziție care ar putea răsturna un întreg sistem de valori, modificînd radical tot ceea ce știm sau credem că știm despre apariția lui Homo Sapiens... Este poate una din prozele cu cea mai complexă, profundă și incitantă miză, îndemnînd cititorul la o meditație retrospectivă a cărei paradoxală finalitate se pierde nu în probabilistica viitorului ci în zorii neguroși ai civilizației omenești...

Contactul cu o forță necunoscută, cu un obiect bizar aparținînd unei alte civilizații, din *Încotro Leonida?* pune omenirea față în față cu propria sa neputință. Într-un spațiu insignifiant din univers, descoperirea unui sanctuar neobișnuit naște consecințe tragice: un obiect discoidal transpune oamenii într-un soi de moarte în viață, născînd o stupefacție generală și presupuneri fără

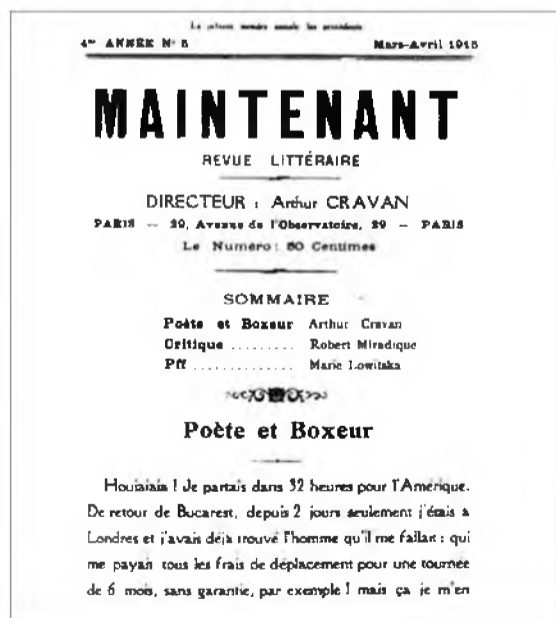
Aragon, *Femeia însărcinată doarme*

finalitate: poartă către un alt univers, capcană perfidă sau punct de observație. Leonida, astronaut aflat în pragul pensionării se abandonează pentru ultima dată necunoscutului, într-o ultimă călătorie, către *altceva*.

Personajele lui Mircea Oprea sînt profund umane, reacționînd în funcție de ipostaza sufletească predominantă: nu din dorința de a rezolva misterul, așadar nu demersul rațional de a ști îl determină pe Leonida să acționeze; mai degrabă expresia de pace și fericire în care încremeniseră cei subjugăți de disc.

Admirabil creionată ca analiză a zburcîmii sufletesc rămîne proza *Judecătorii* în care cercetătorul Budulău, un proscris predestinat unei existențe torturate din pricina numelui mai mult decît hilar, se agață cu disperare de o experiență aparent imposibilă, pînă în momentul în care dialogul cu viitorul îi va aduce o funestă revelație: experiența va reuși dar va avea în cele din urmă un deznodămînt apocaliptic. Chinurile cercetătorului sînt tantalice; fărîma de conștiință dispore sub presiunea tentației. Budulău fusese toată viața supus șicanelor, disprețuit de familie, ironizat și subestimat de colectivul standardizat și copleșit de rutină. O singură străfulgerare, un moment al gloriei, perspectiva măgulitoare a premiului Nobel îl determină pe cercetător să ignore avertismentul viitorului. În final, soluția este cea evitată de experimentatorii din *Noaptea Pragurilor*: eliminarea creatorului, prin intermediul propriei descoperiri încă ne-creată. Regăsim tema finalității punitive și în *Adevărul despre himere*, unde ființe chinute în experimente menite să le testeze limitele rezistenței își fac o tristă apariție post mortem bîntuind cu imagini stranii, dureroase, cu secvențe din trecut și portrete demult dispărute conștiința cercetătorului, obligîndu-l să trăiască împreună cu ele chinul nesfîrșitei deziluzii.

Aventura nu se sfîrșește aici. Lumi virtuale, mutații care provoacă scîrbă unei omeniri prea puțin înțelegătoare, călătorii virtuale către un paradis inexistent ca expresie a visului ultim croșetat de umanitate, energii ascunse care transformă conștiința într-un suport inutil și tehnicizat, posibile apariții din alte dimensiuni care amenință omenirea, precum în proza *Pregătind invazia*, emoții și nostalgii firești, trăite de înși aflați dincolo de marginea universului sînt doar cîteva din temele de o lucidă autenticitate, cu ajutorul cărora Mircea Oprea își cîștigă dreptul la universalitate.



Maintenant (Paris) Nr 5 (1915)

## dezbateri

## Ziua a opta

Irina Petras

Am vorbit, alături de Marta Petreu și Ilie Rad, la lansarea clujeană a *Istoriei...* Voi încerca să reconstitui cele spuse acolo (nu scriu înainte de a vorbi în public fiindcă propriul meu *text*, odată scris, ar fi constrângător și autoritar, incomodând conexiunile libere și spontane); cu câteva observații în plus. Despre *Istorie...* s-a scris, deja, în fel și chip. A fost cotată de la foarte bine la mizerabil, se știu, la ora asta, toate argumentele încântărilor și ale nemulțumirilor. Am citit, cred, tot ce s-a scris. Am încercat să înțeleg, la rece, mecanismul secret al *gloriei* sale. Și în alb-trandafiriu, și în negru-vinețiu. Categorie, e la mijloc și un dram de *anume* provocare: A.Ș., jurnalist de excepție și de cursă lungă, deține rețeta succesului. El știe să facă *eveniment*.

Plecat din Suceava, are ceva din firea alunecoasă și patetic-exactă a moldovenilor septentrionali. Îndrăgostit de timpuriu de literatură, pe care ar dori-o comoară numai de el știută (o mărturisește într-un interviu), devine cititor de meserie – bun-conducător-de-texte – când înțelege că literatura nu poate fi, deocamdată, a unui singur om. Deprinde de la cei din sud, printre care își duce veacul și-și poartă trupul, o nouă artă a vorbei iuți și în colțuri, cum ar zice Velea. Plecat pe jos, ca pedestrașii, a ajuns departe.

Este, de la început și până la sfârșit, dedat fragmentului și se desăvârșește în arta foiletonului. Mircea Zăciu (absent în *Istorie...*) știe, însă, curând, că are de-a face cu „foiletonistul” prin excelență, spiritual și moralist, meșter în „critică de întâmpinare, alertă și sagace”, dar și cu un autor de „bune comentarii fragmentare despre clasici, trădând o nostalgie a istoriei literare”. Pe care și-o vindecă, iată, de-adevăratelea, decizând, în fine, că literatura este a lui.

*Istoria...* lui Alex Ștefănescu și toată zarva stărnită de ea au căzut, în ce mă privește, pe o secvență senin-îngăduitoare cu toate diferențele și predispusă la relativizări. Căci, să spun de la început, nu mai cred de o bună bucată de vreme că un critic/ istoric literar (cele două sunt complementare – o dată cu G. Călinescu, istoria literară devine „forma cea mai largă de critică” și rostul ei „nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afară spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”, „istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator”) e răspunzător de sănătatea literaturii contemporane lui. Criticul e un *scriitor* cu toate îndatoririle, dar și cu toate drepturile ce decurg de aici. Citește ce vrea, când vrea, e subiectiv și expresiv cât încap, are dreptul la licențe poetice. Cartea celuilalt e o *realitate*, un *real* ce poate fi interpretat și fantasmă ca orice alt real. Un critic/ istoric literar are dreptul să fie plin de mofturi și de *figuri*. Are dreptul la capricii, incuri și răsfațuri. Poate să creadă în steaua lui și în adevărurile sale, fără obligația de a fi pe placul tuturor. Are, și el, dreptul la *diferență*. Și la diferența de opinie. Își poate construi cuvinte, concepte și ierarhii personale („doi critici ce se respectă trebuie cu necesitate să aibă păreri deosebite, căci altminteri unul dintre ei ar trebui să se sinucidă”, credea Lovinescu). Nu e chemat nicidecum să spună Adevărul (care, știm prea bine, nu există ori nu ne e la îndemână, ceea ce înseamnă, până la urmă, același lucru), chiar dacă

e liber să creadă că îl deține, el singur din cetate. De altminteri, lucrurile nu sunt noi deloc. Complicarea privirii cronologice asupra literaturii cu una sistematică și analitică a (re)deschis calea subiectivității istoricului (e de amintit că pentru Hasdeu, ca și pentru Iorga, istoria era, deja, o *știință subiectivă*, un mod original de a retrăi în imaginație, vizionar și artistic, faptele trecutului, obiectivitatea fiind, oricum, greu de atins în lucrările și purtările omenești). Critica și istoria literară au în structura lor ascunsă doza de *ficțiune* inerentă comentariilor umane, mereu dependente de imponderabile.

De toate aceste libertăți A.Ș. se bucură din plin, adică le degustă pe îndelete și cu plăcere molipsitoare. Și o face, în plus, cu un gust al spectacolului demn de aplauze. Cartea e scoasă la propria editură, „Mașina de scris”. Eleganța, aproape sfidătoare, o propune ca *loc privilegiat*, de dorit, de râvnit. Scoasă modest, fără fotografii și bibiluri grafice și tipografice, pe un format „normal” și pe hârtie „ediții”, să zicem, ar fi stărnit valuri modeste. N-ar fi fost *decât* o culegere de articole. Câteodată scilpitoare și memorabile, câteodată sumare și superficiale. Așa, nu i se iartă cu una cu două că nu toți au fost aleși să urce în *arca* lui *de lux*. Și se știe în ce grad e românul fascinat de luxul care-se-vede, care sare în ochi și probează înălțimea la care ai răzbit. Pentru mulți dintre scriitorii români, *arca* s-ar putea să fie un *Titanic*. Tras la fund nu de balast, ci, paradoxal, de absența lui. Cu atâtea goluri, și-ar putea lua zborul, plutind în derivă peste marea agitată a literaturii contemporane...  
O altă îndrăzneală. Deși recunoaște că altele

i-ar fi putut fi titlurile, o numește *Istorie* și o așează, net, în continuarea *Istoriei* lui Călinescu: 1941-2000. Lucru nu lesne de înghițit. Când toți știu că lumea (istoriei literare românești) a fost creată în șapte zile (călinesciene), vii tu și declari: „iată, contemporani ai mei, a sosit ziua a opta, *creațiunea* continuă!”

Vocația monumentală e rară în cultura română. *Etern începători*, fără aplecare spre lucrări în perspectiva lungă a istoriei (credea Rădulescu-Motru), ne complacem în „strânsura de năvală”, în acea permanentă stare de urgență în gol, de ne-așezare cronicizată, de forfoță gălăgioasă, în cerc (vicios). Cu toate acestea, și o știe prea bine A.Ș., raftul cu instrumente de lucru nu e gol. Oricât de parțiale, neterminate, discutabile ar fi, ele există și le enumăr aici rapid (și incomplet!) pe cele postcălinesciene: Cioculescu, Streinu, Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944; Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1971; Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; M. Bucur, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu*, 1978; *Scriitori români*, 1978, dar și *Dicționarul scriitorilor români*, 1995-1998 (coordonatori Zăciu, Papahagi, Sasu); *Literatura română. Dicționar cronologic*, 1979; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979; Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990; Negoșescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995; Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, 1997; *Dicționar analitic de opere literare românești* (coord. Ion Pop), 1998-2002; Lefter, *Scriitori români din anii '80-'90. Dicționar bio-bibliografic*, 2001; *Panorama criticii literare românești. 1950-2000*, 2001 (a subsemnatei); *Dicționar esențial al scriitorilor români* (coord. Zăciu, Papahagi, Sasu), 2001; Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, 2001; *Dicționar Echinox A-Z. Perspectivă analitică* (coord. Poenar), 2004; *Dicționar general al literaturii române*, 2004-2005 (coord. Simion), dar și *Romanul românesc în interviuri și Dramaturgia românească în interviuri* (Sasu și





Mariana Vartic); *Dicționarul cronologic al romanului românesc* (Istrate, Milea, Doina Modola, Augustin Pop, Mircea Popa, Sasu, Elena Stan, Tașcu, Mariana Vartic), 2004, sau lucrările panoramice și de sinteză despre teatrul românesc semnate de Doina Modola ori Mircea Ghițulescu, ori mai noile *istorii* ale unor Lucian Valea, Eugen Negrici etc.

Deși, cum se vede, „podul de piatră” nu s-a dărâmat și nici Alex Ștefănescu nu-l dărâamă, nu-i nici o îndoială și nici o primejdie dinspre partea asta, alege să ia totul de la început, de unul singur, „pe râu în jos”. Și o face în calitate de scriitor, nu de responsabil cu inventarierea și catalogarea operelor literare ale unei bune jumătăți de veac.

Să mai adaug câteva *fișe de lectură*. Toate pe muchie de cuțit: am încercat să nu uit că am în față o *operă literară liberă*, dar am uitat mereu, admonestând-o pentru scăpări, devieri, exagerări.

Categoric, selecția e ultra-arbitrară, cel puțin la prima vedere, și nu-ți furnizează clar criterii și argumente. Lista e extrem de discutabilă, dar în nici un punct al ei nu e cu totul sau într-adevăr contestabilă. Nici unul dintre scriitorii aleși nu e o catastrofă ori un rebut. Nu e nici unul singur care să nu merite să fie *acolo*. Nici măcar foarte tinerii pe care pariază A.Ș., așa cum îi stă bine unui vechi comentator de literatură să facă.

Se înhamă la o istorie politică, însă îi scapă (în *Precizări preliminare*) observația că „Literatura nu datorează nimic regimului comunist, ideologia marxist-leninistă nu a generat literatură, literatura s-a scris într-un raport de ostilitate sau, în cel mai bun caz, de indiferență față de regimul comunist.” Își ia măsuri de prevedere, nu-și dorește să fie socotit nostalgic, dar *Istoria* îi e înțesată cu exemple de bună literatură scrisă în răspăr față de ideologie ori în totala ei nesocotire. În multe secvențe, e foarte, uneori exagerat de *partinic*, face afirmații prăpăstioase, generalizează pripit, vede maniheic la multe răscruci ale cărții, dar în nenumărate dintre portretele sale uită să mai țină seama de apartenențe și spune (nu de puține ori memorabil) despre operă și rezistența sa în timp. Alege, dar e dreptul său s-o facă. *Istoria e interpretare* mai presus de orice.

*Obligația de a informa* o asumă doar parțial. Etapizarea: 1941-1946, 1947-1959, 1960-1971, 1972-1988, 1990-2000, nu se susține în toate articulațiile ei. Prima și ultima sunt tratate mărturisit pe scurt, dar nici celelalte nu sunt epuizate, căci se oprește la schițe fatal incomplete și discutabile. Fiecare capitol e precedat de *evenimente istorice* - locul în care e vizibilă până la strident apartenența politică. Ori, mai degrabă, *tema* politică pe care și-a impus-o și la care revine, școlărește, de câte ori, luat cu vorba în fine și subtile comentarii (pățile cele mai bune ale *Istoriei...*, de altminteri), uită ce anume și-a propus. Fraze de genul: „Călinescu a privit întotdeauna detașat, în treacăt, circumstanțele istorice, luându-le în considerare doar ca să evite accidentele biografice”, apar la tot pasul.

*Viața în Atlantida* susține imaginea trandafirilor a perioadei interbelice, în consens cu moda și cu stereotipiile de opinie. Vorbește despre entuziasmul național, despre stilul de viață firesc, însă are în vedere exclusiv pătura de sus, foarte subțire, a societății. Descrie România anilor '30, de pildă, prin interpretarea unei fotografii cu Calea Victoriei. E o pagină excelent scrisă, ochiul știe să prindă detalii generoase, dar sunt toate

dovezi circumstanțiale care pot însemna, oricând, și altceva decât *calm, lux și voluptate*... E greu de susținut că România era atunci alcătuită în principal din domni distinși și doamne elegante care își treceau timpul pe terase însorite sau în bătaia cu flori la șosea. Nu trebuie să fii marxist ca să recunoști asta.

În subcapitolul *Cititori competenți*, o așează pe Jeni Acterian și *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit. 1932-1947*. Tot pripit, conchide că femeii de 20 de ani „citate” nu vor mai apărea în timpul comunismului. Însă în *Jurnalul* Ioanei Em. Petrescu (absentă din *Istoria* lui A.Ș.!), tot un jurnal *nu* destinat publicului, poți găsi menționate firesc lecturi surprinzător de asemănătoare, preocupări „filosofice” de același rang, deși ne aflăm în anii '50.

Capitolul *Arta supraviețuirii literare* spune multe lucruri adevărate, însă cu pretenția absurdă - și depășită - că așa ceva se întâmplă numai într-un regim comunist. Dă, de pildă, lista cărților cenzurate și nu admite că în istoria omenirii cenzura a existat mereu. Marino - „lipsit de frivolitate, dar și de farmec”, căci nu iubea foiletonistica, e certat sever fiindcă descrie și alte cenzuri decât cea comunistă și le pune în paralel. În fond și în cele din urmă, și cenzura religioasă e „ideologică”, lucrurile nu sunt atât de diferite cum ne-ar plăcea să credem. Documentele, dacă te întorci la ele, cum fac deja câțiva tineri care doresc să afle mai multe și mai adânci despre a doua jumătate de secol 20, arată, de pildă, că cenzorii din perioada trandafirilor au rămas, în multe cazuri, tot cenzori și în comunism, punându-și la lucru competența în noile circumstanțe.

Toți conducătorii epocii sunt idioți, grosolani, incultii care au uzurpat locul clasei până atunci privilegiate. Când aceiași conducători fac servicii preferențiale unor inși din lumea scriitorilor, sunt inteligenți și fini. A.Ș. nu se ferește să fie patetic până la a cădea în limbajul acuzator al stalinismului, cu șabloane ca în cărțile mele de citire. Ca în cărțile *lui* de citire, fiind noi de-un leat și crescând în aproximativ același gen de familie de mici funcționari săcâți de regim. Așa cum o fotografie senină și punctuală devine imagine a României și document istoric valabil, multe dintre întâmplările vremii sunt interpretate sub apăsarea *temei* și explicate scurt pe o singură, îngustă, dimensiune. Uniunea Scriitorilor a fost înființată în 25 martie 1949 numai și numai pentru „a ține sub control scriitorii”. Afișele cu muncitori și țărani (simpliste și propagandistice, nu-i vorbă) susțin exclusiv „cultul antiintellectual al muncii” (o spune un om care a *trudit* zece ani ca să scoată această carte). *Un om între oameni* i se pare „un morman de moloz literar” cu țărani exploatați de moșieri. Ironii ieftine: Camil Petrescu cel orfan și surd se solidarizează, „desigur”, cu cei care intonează *Sculați cei [voi?!] oropsiți ai vieții* din dorința de a nu depinde de nimeni. Zaharia Stancu scrie „ca un secretar cu propagandă”, din „ura viscerală contra lumii bune a copilului de țaran”. Descrierea în alb-negru duce la contradicții și la fraze cu o logică șchioapă (de pildă, în secolul 19 cenzura nu viza titluri așa de multe fiindcă atunci cărțile erau puține...?!). Nu asta putea să-i fie intenția, dar *muncă, țaran, muncitor, porumbel al păcii* (las' că e desenat de Picasso) par cuvinte de rușine, simple orori și invenții comuniste.

*Istoria...* e ca o friptură bună împănată cu mici răutăți, *înțepată* nemilos și profesionist pentru a

mai strecura un cățel de usturoi, o așchie de slănină, un ardei iute sau un bob de piper. Toate, ingrediente necesare gustului bun (nu neapărat și bunului gust!) și rafinamentului. Înfruptarea trebuie să fie de neuitat - și este. Astfel, volumele lui Păunescu sunt o *Enciclopedie a României*, autorul e evident simpatizat, acuzele sunt consemnate ca venind din partea celorlalți, istoricul *doar* le înregistrează. Aceeași jucată imparțialitate îi dă parșivul prilej de a copia toată secvența din Valeriu Cristea în care Monica Lovinescu e comparată cu Ana Pauker. Gesticulația nonconformistă a lui Țepeneag nu convinge „din cauza apartenenței la un grup de scriitori apropiat de Ion Iliescu” (?!). Statutul de „casă de odihnă și creație” al Mogoșoaiei e ironizat, nu se știe de ce. Îl descrie pe scriitorul și *filosoful* Virgil Ierunca, fără teamă de ridicol (asta când un Liiceanu, de pildă, se recunoaște, simplu, *profesor de filosofie*, căci *filosofi* sunt vreo 12 în toată istoria lumii!). Eliade a fost acuzat „fals și fără mare ecou” de către Norman Manea pentru simpatiile lui legionare. Așa îți explici de ce Manea lipsește din *Istorie...* (motiv la fel de bun ca oricare altul), dar lipsa de ecou, din păcate, e mai greu de susținut. Al. Piru scrie „lucruri care nu folosesc la nimic”, dar exemplul pe care îl dă, despre lecturile lui Kogălniceanu, numai nefolositor nu e, și A.Ș. o știe prea bine! „Nicolae Manolescu deschide o discuție, Eugen Simion o închide”. Greu să spui dacă și pentru cine e de bine ori de rău. Petre Țuțea, cu o statură fragilă în durata lungă a istoriei, mai ales date fiind absențele, e legitimat printr-o comparație: „O foaie de hârtie ridicată de vânt în văzduh zboară uneori mai spectaculos decât un avion sofisticat”. Arta comparației memorabile e, de altminteri, una dintre calitățile, multe și ele, ale *Istoriei...* Căci A.Ș. scrie bine, e dezinvolt și expresiv, multe dintre portrete sunt consistente și emblematic. Se pricepe la „arta de a admira și de a provoca admirația”, cum definea Al. Paleologu critica, dar nu renunță la nici o întorsătură/ împunsătură de condei dacă o scotește „de efect”. Nu există pagină la care să nu ai ceva de cântit, de lăudat. *Istoria...* e, într-un cuvânt, vie. Iar orice istorie a perioadei 1941-2000 se va scrie de aici înainte va fi, fatalmente, *după...*

Cei care lipsesc din *Istorie...* îmi par, cum să zic, *mai* importanți. Un efect pe care îl au toate nedreptățile mari și mici. Când iei apărarea cuiva, plusezi. Nu-i exclus ca A.Ș. să fi mizat anume și pe o asemenea reacție. *Istoria...* e *demonstrativă* și prin prezențe, și prin absențe. E limpede că, la ora asta, toată suflarea scriitoricească numără febril personalități uitate de A.Ș. Și recântărește personalitățile ne-uite. E o forfotindă revalorare/ revalorizare care nu face rău, în cele din urmă. Oricum, am o părere bună despre literatura română și despre multele ei vârfuri din toate epocile, și una foarte rea despre topuri, ierarhii și repuneri/ eliminări *autoritare* în/ din drepturi. *Lectura și gustul* sunt/ au fost mereu libere și subiective. În libertatea de a fi capricioase, nedrepte, prăpăstioase și remaniabile le stă toată omeneasca frumusețe.



# Condica de măsuri și greutate literare

Ovidiu Pecican

În 1941, când începe să se deruleze segmentul de istorie literară investigat de Alex. Ștefănescu, nu exista încă metrou în România, ca în 2000, când veacul, mileniul și, odată cu ele, enormul volum al publicistului au expirat. Acesta este un semn indubitabil de viteză, de modernizare, de schimbare, de... nerăbdare. Să scrii în vremuri atât de grăbite cum sunt cele pe care le traversăm un op de grosimea *Istoriei literaturii române contemporane. 1941 - 2000* (București, Ed. Mașina de scris, 2005, 1176 p.) înseamnă să nu ții seama de limitele și limitările epocii, ale poftelor de lectură critică și, până la urmă, de echilibrul sufleteș și financiar al cititorului. Dar Alex. Ștefănescu nu scrie această sinteză pentru a fi, necesarmente, citit din scoară în scoară. Nu este deloc sigur nici măcar că scrie pentru a fi citit, dacă e să iei seama la abundența de poze ce ilustrează textul. Autorul pare să răspundă irepresibilei dorințe de a-l continua pe G. Călinescu, vis căruia i-a căzut pradă, cu câteva decenii înainte, și Al. Piru; cu rezultate numai aparent similare. De fapt, similitudinea constă doar în aceea că, pășind amândoi prin albia croită de imaginația călinesciană, fiecare dintre cei doi istorici literari au crezut că pot egala performanța „divinului critic”.

Dincolo de acest punct, cele două tentative se despart prin țelurile urmărite. În timp ce Piru dorea o reluare a materiei tratate de Călinescu, Alex. Ștefănescu se vrea un soi de continuator al acestuia. Inaugurat în ultimii douăzeci de ani, fenomenul continuărilor literare datorate altor autori a făcut ravagii în SUA, răspunzând unei tendințe comerciale a cărei apariție pe piață a fost stimulată, desigur, de nevoia spectatorilor de pelicule artistice și, respectiv, a cititorilor de romane de a-și regăsi eroii favoriți dincolo de limitele narațiunilor clasice, „canonice” care îi lansaseră. Din acest punct de vedere, autorul de la *România Literară*, comentator tenace al actualității literare de ani buni de zile, se recomandă ca un autor tipic al anilor '90, când în România s-au tradus continuările *Răscruții de vânturi* bronteene și, respectiv, a romanului lui Margaret Mitchell, *Pe aripile vântului*. Nu întâmplător, ceaslovul la care mă refer survine în peisagistica noastră critică la numai puțin timp după apariția volumului secund din *Delirul lui Marin Preda*, scris însă acum de altcineva (Ștefan Dumitrescu).

Celor neavertizați de mersul lucrurilor pe scena publică românească li se va părea poate ciudată pornirea a doi critici socotiți importanți către imitarea unui maestru de mare originalitate cum a fost G. Călinescu. Cum însă la noi multă lume crede încă în mecanismele investirii cvasi-sacramentale în misiia literaturii – vezi analiza, de-acum bine cunoscută, a lui Sorin Adam Matei privitoare la „boierii minții” –, această dorință de a imita, reflex vechi și prestigios al lumii medievale, pentru a „moșteni” recunoașterea celui încununat de grație în generația anterioară, se dovedește mai mult decât o simplă lipsă de imaginație ori maimuțareală.

La drept vorbind, la Alex. Ștefănescu modelul nu este doar urmat, continuat, ci și... expandat. Și Călinescu, și primul lui zelator, închideau în

cantități uriașe de hârtie o întreagă literatură. Cronicarul literar al principalei reviste a Uniunii Scriitorilor folosește însă celuloză cu toptanul pentru o singură epocă literară; anume, cea pe care grupul Ars Amatoria o numea odinioară „epoca pașilor mici”.

Principiul după care scriitorul își alcătuiește cuprinsul este cel omologat: el scrie onest despre autorii care îi par importanți, referindu-se, deopotrivă, la operă ca și la biografie. Accentul cade, prin urmare, nu pe literatură, ci pe literați, nu pe curente, programe estetice ori continuități și rupturi în devenirea literaturii române, ci pe inșii care o configurează. Suntem în plin eveniment monden, un soi de cocktail cu invitați de soi, unde scilicet smochinguri cu gulere de mătase, se ciocnesc sonde cu băuturi glasate, se bavardează și se bârfește, fără o preocupare posomorâtă pentru profunzime și anvergură analitică. În această paradigmă jurnalistică, cu accente frivole și cu destule stridențe, pe care Alex. Ștefănescu o confundă, pesemne fără să vrea, cu densitatea scăpărătoare a discursului călinescian, lumea bună a literaturii române se regăsește în măsura în care răspunde câtorva jaloane plantate de autor: dacă a apucat să intre în manualele socialiste și să rămână în ele și după '89, indiferent cine a alcătuit respectivele manuale, bun profesionist ori simplu propagandist; dacă și-a dus veacul prin Bucureștiul frecventat de Alex. Ștefănescu; dacă e de-un leat cu el sau dacă era la liceu pe vremea când autorul frecventa încă gimnaziul; dacă nu a contestat în vreun fel revista unde criticul este salariat; dacă a murit deja, indiferent de vârstă etc.

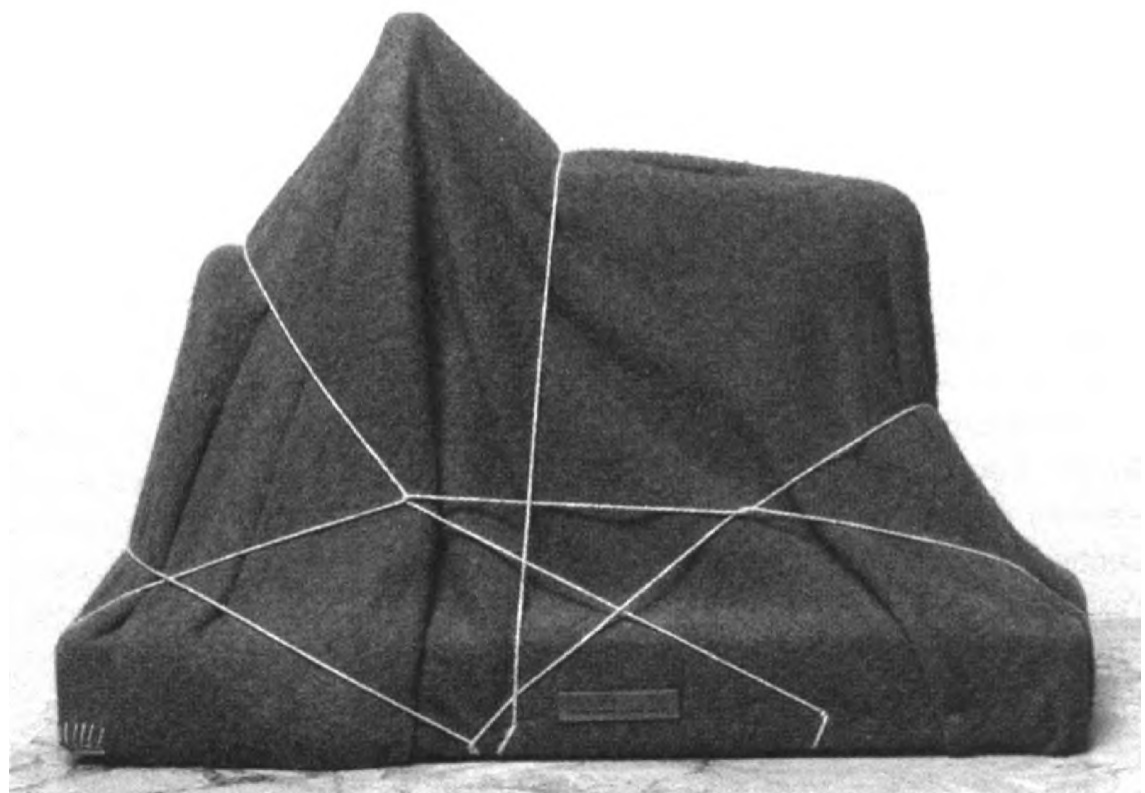
S-ar putea crede că iau în răspăr criteriile alcătuirii cărții. De fapt, mă strădui doar să le descifrez, fiindcă nu sunt evidente. Așa încât, până la urmă, e destul să spun că Alex. Ștefănescu face o *Istorie a literaturii române contemporane* în conformitate cu propriile umori și opțiuni. Unii comentatori au apucat deja să își mărturisesc nedumerirea cu privire la absențele

sau prezențele din volum. Eu cred că orice nedumerire este neavenită. Autorul scrie, în mod evident, despre ce îi place și cum înțelege din literatura română a ultimelor șase decenii. Avem de a face cu o antologare foarte personală, care nu este decât modalitatea lui Alex. Ștefănescu de a-și face autoportretul. Chiar mă duce cu gândul la o reclamă izbutită în care chipul unui tânăr se alcătuiește, ca un mozaic, din mulțimea de pagini colorate, reprezentând cele mai diverse lucruri, smulse din diverse reviste și lipite pe un perete...

Dacă se acceptă acest punct de vedere, cred că se poate afirma că Alex. Ștefănescu a scris o carte izbutită despre propriul univers de reprezentări și fanteze literare, folosind ca metodă autoscopică materiale împrumutate dintr-o varietate de biografii și opere scriitoricești românești. Procedul a mai fost încercat de John Dos Passos în trilogia lui romanescă *S. U. A.* Chiar dacă acolo personajele, secvențele, totul aparține ficțiunii, iar aici nu, formula este asemănătoare și produce efecte. Numai că, în timp ce la Dos Passos ceea ce este inventat ia aerul realului, devenind verosimil, la Alex. Ștefănescu realitatea se ficționalizează. În fond, volumul de mare tonaj pe care el ni-l dăruiește cu generozitate, este o mărturie cu privire la o epocă, la niște lucruri și la oamenii care le-au produs pe acestea. Că unele pasaje „țin”, iar altele sunt strigătoare la cer, că unii „invitați” ies în lumina candelabrelor, iar alții rămân în penumbra fundalului, deși meritau alt destin, e o altă chestiune.

Stilul lui Alex. Ștefănescu rămâne cel cu care ne-a obișnuit. Alert, de o plasticitate exersată prin periodice, cu densitatea de idei a unui dirijabil. Contează mai mult spectacolul verdictelor insuficient sau deloc argumentate – mărturie a unor preferințe umorale ori a unor afinități nu neapărat raționale -, și mai puțin ideile, care nu sunt nici cine știe câte, nici novatoare, spectaculare.

... Așa încât, de la acest ospăț te ridici cu burta făcută tobă, însă cu un irepresibil sentiment de nesățietate. Nu că icrele n-ar fi fost proaspete ori vinul ar fi oțet. E doar frustrarea că n-a fost ce scria pe ambalaj: nu erau nici ouă piscicole de Manciușia, și nici licori din podgoriile nobile ale Franței și Italiei. Bogdaproste de invitație, măcar; la urma urmei, puteam rămâne la geamuri salivând. Nu?!



Man Ray, *Enigma Isidorei Ducasse*, 1920-1971

# Istoria hollywoodiană a literaturii române (III)

Laszlo Alexandru

## Nedreptăți și neadevăruri

Imaginea globală propusă de Alex. Ștefănescu asupra literaturii și autorilor din perioada comunistă are de ce să surprindă pe un observator oarecum inițiat. Se știe prea bine că regimul politic opresiv își aservise majoritatea personalităților de talie (în perioada anilor '50), mulțumindu-se ulterior să le obțină măcar pasivitatea binevoitoare (în anii '65-'89). Neimplicarea complice a literaților în treburile cetății a primit numele de "rezistență prin cultură", concept intens lăudat de unii și vituperat de alții. Indiferent de poziția noastră afectivă față de situația menționată, ea a existat, a reprezentat o realitate concretă și incontestabilă. Iată însă că, în *Istoria literaturii române contemporane*, grupările și taberele sînt în plină armonie nu numai artistică, dar și ideologică! Toată lumea a fost bravă, cuminte și bine orientată. Reproșurile la adresa celor care, din pasivitate, din teamă, din lașitate, sau poate chiar din ticăloșie, au pus umărul la perpetuarea dictaturii sînt escamotate pînă la limita scuzei. Ansamblul scriitorimii e complimentat complice și i se inventează din nimic gesturi de curaj și disidență: "Unii scriitori (sau pretinși scriitori) susțin tentativa lui Nicolae Ceaușescu de redogmatizare a culturii românești, fie din oportunism, fie pentru că au o sensibilitate naționalistă care intră în rezonanță cu național-comunismul lansat de Nicolae Ceaușescu cu acest prilej. Alții - din fericire exact cei care dau tonul în viața literară - refuză cu fermitate, prin declarații sau în practica scrisului, să facă din literatură un instrument de propagandă, dovedind o independență de gândire și o demnitate mai mult decît incomode pentru autorități" (p. 824). Istoria literară de tip legitimist practicată de Alex. Ștefănescu evită să pună degetul pe rană, estetizează prin ample piruete problema vinovățiilor și a complicității cvasi-generalizate, ba chiar le transformă într-o împotrivire cvasi-generală! Mihail Sadoveanu, Petru Dumitriu sau Marin Preda nu sînt de fapt niște colaboraționiști cu stalinismul anilor '50, ci... plătesc "un fel de taxă de protecție regimului politic, scriind cărți integral și deșănțat propagandistice" (p. 51). În ciuda unor asemenea fapte revoltătoare, oricît ni s-ar părea de incredibil, "cu mari pierderi, scriitorii de atunci au învins" (p. 52). Au învins în ce direcție?! Să obțină dreptul de-a elogia nestingheriți avîntul colectivizării și construcția entuziastă a canalului Dunăre - Marea Neagră?!

Ni se aduce sub ochi prima copertă a *României literare*, din 10 octombrie 1968. Tonul publicației e frapant festivist neo-proletcultist, ni se vorbește de *Lucrările țării*, de "convingerea statornică", de "țărani care pregătesc pămînturile fără margini pentru recoltele viitoare", de "sirenele fabricilor", de "adevărul comunistilor în continuă limpezire și căutare de albiu cît mai durabile", de "zestrea și pilda înaintașilor", de "secretarul general al Partidului, tov. Nicolae Ceaușescu" și de recenta sa cuvîntare de la Cluj etc. Iată și comentariul "istoricului" literar, în

dreapta fotografiei: "se formează în timp o echipă de critici ultraprofesionalizați, refractari la «indicațiile venite de sus» (altă sintagmă uzuală în epocă) și solidari în efortul de a judeca literatura exclusiv din punct de vedere estetic" (p. 365).

Din jumătăți de cuvinte și din sugestii dirijate se alunecă în confecționarea post-factuală a ipotezei subminării a sistemului. Cursurile universitare ale Zoei Dumitrescu-Buşulenga sînt "într-un deza-cord vizibil cu egalitarismul proletar promovât de regimul comunist" (p. 728); D. R. Popescu "duce o politică de obediență față de dictatura Ceaușescu (dar încearcă, discret, să-i susțină pe unii scriitori, îndeosebi tineri)" (p. 557); "Pare o impietate din partea providenței literaturii să distribuie în rolul de cel mai inspirat evocator al suferințelor provocate de regimul comunist pe un fost membru al CC al PCR [e vorba de Titus Popovici - n.n.]. Și totuși, așa stau lucrurile"; "Exploatînd relativa libertate pe care o asigură publicațiile UTC fiul lui Nicolae Ceaușescu, Nicu Ceaușescu (pe atunci prim-secretar al CC al UTC), Ion Cristoiu a făcut repede din SLAST una dintre cele mai vii publicații literare..." (p. 1005); "Campania dusă în perioada postdecembristă împotriva lui [Adrian Păunescu - n.n.] face să se uite că a scris și poeme valoroase, nepropagandistice, și că a fost de multe ori generos" (p. 493). Agenții de frunte ai consolidării ceaușismului din cultură sînt complimentați duos pentru... talentul literar ori pentru... șubrezirea voalată a sistemului. Se butaforizează chiar rizibile aprecieri triumfaliste, conform cărora lucrurile din patria noastră mergeau strălucit: "În nici o altă țară comunistă nu se realizează o asemenea informare promptă a celor interesați de critica literară" (p. 365). Parcă citim clasice rapoarte la întîmpinarea Cutăruii Congres...

În contrapartidă, puținii disidenți adevărați, dintre scriitorii care și-au riscat viața, și-au periclitat familia ori și-au compromis cariera sînt înșirați pe fugă, pentru diverse fapte sociale, dar complet ignorați pentru opera lor: Paul Goma n-are talent, Dan Petrescu, Luca Pițu și Liviu Antonesei nu sînt analiști literari, Dorin Tudoran ne privește mai mult dintr-o fotografie de la Uniunea Scriitorilor, la fel ca și Dan Deșliu etc. Dacă unii oameni de curaj dispar din *Istoria* lui Alex. Ștefănescu, alții în schimb apar pe neașteptate. Augustin Buzura devine... disident prin operă și strict supravegheat de Securitate (p. 830), deși din mărturiile exilului se știe prea bine că, în ultimii ani ai dictaturii, prozatorul făcea prin străinătate lobby ceaușist și propagandă antimaghiară, iar acasă strălucea prin prudența activă. Procesul literar înscenat, într-un sat, milițianului Ion Anghel Mănăstire e relatat cu lux de amănunte, pe șase pagini mari și late (832 sq.).

Perspectiva "istoricului" literar - flagrant minci-noasă și revoltător falsificatoare - e copiată cu ochii închiși după *Cartea Albă a Securității*, invocată în câteva rînduri prin ample citate. Această vulgară înscenare menită să amestece nociv planurile, să înalțe complicitățile comunismului la rang de disidenți și să împrăște în oamenii curajoși,

pentru slăbiciuni inventate, se vede aici acreditată în mod oficial. Pe urmele unui Marian Popa, despre care s-a afirmat că își stilizează notele informative confidentiale pentru a le transforma în contribuții la istoria literaturii române, vine acum Alex. Ștefănescu și prelucrează la vedere, prin citare, parafrazăre și ilustrare, un corpus urît mirositor de turnătorii, puse cap la cap și popularizate inițial prin *Cartea Albă a Securității*. Atelierele meșteșugărești ale lui Virgil Măgureanu, coordonate de un Mihai Pelin (fostul ucenic vrăjitor al lui Iosif Constantin Drăgan), au de ce să-și frece palmele cu încîntare.

## Aspecte literare

Aceasta fiind miza "politică" principală a lucrării - bagatelizarea celor vrednici în verticalitate și umflarea cu pompa a prudentilor sau a complicilor -, merită să aruncăm o privire și asupra construcțiilor literar-culturale pentru care se caută soluții. Partea cea mai șubredă științific și lamentabilă etic a întregii *Istoria a literaturii române contemporane* este cea inițială, referitoare la anii '50. Autorului pur și simplu îi lipsesc datele precise, documentarea a fost făcută la mare mîntuială, prin prisma unei singure surse, creditate în absolut. E adînc indecent și jenant să redactezi istorii literare, în care să prospectezi presa vremii prin intermediul siglei *apud*. O asemenea eroare de informare se sancționează printre studenții filologi, la nivelul lucrărilor de seminar, darămite într-o carte de maturitate, cu pretenții și aspirații monumentale. În afara cercetării semnate de Ana Selejan, nu i-a căzut în mîini ziaristului grăbit nici o altă contribuție despre literatura română în stalinism? Nici măcar aceea publicată de Eugen Negrici?

Întreaga perioadă a anilor '50 e survolată în grabă, cu suficiență, partizanate și lipsă de profesionalism. "Istoricul" literar consemnează fapte identice, în galeria marilor trădări, dar vina onora e taxată, a altora e diminuată, iar a altora e direct scuzată. Și totul exclusiv în funcție de simpatiile personale! Mihail Sadoveanu, "senin, disponibil, cu o gesticulație solemnă, își oferă serviciile regimului comunist" (p. 69). Tudor Vianu "ii omagiază, convențional, pe conducătorii comunisti ai țării și le face diverse concesii, dar niciodată și pe aceea de a renunța la ținuta sa intelectuală" (p. 110). În schimb, e-hei, "de la un moment dat, cînd instaurarea comunismului devine inevitabilă, G. Călinescu aderă în mod declarat la noul regim. S-ar putea să nu fie vorba de un oportunism vulgar, ci de o formă de responsabilitate față de propria sa creație, care are, într-adevăr, o valoare imensă și merită apărată chiar și prin compromisuri" (p. 55). Demagogia atinge în asemenea pasaje note dizgrațioase, dar și caraghioase: să treci în revistă aceleași fapte de colaboraționism, dar să le măsoari cu trei unități morale distincte, reprezintă o rară performanță de rea-credință și obtuzitate.

(va urma)

## Critica față cu reacțiunea

Gheorghe Grigurcu

Citesc cu interes ca de obicei, și de astă dată cu o aprobare cvasiintegrală, un comentariu al d-lui Alexandru George, intitulat interogativ *Unde e critica?*, apărut într-o revistă pe care o apreciez, *Litere* din Târgoviște (director: Tudor Cristea). Camilpetrescianul Alexandru George o ia mai pe departe. Cu o picantă gesticulație beletristă ne aduce la cunoștință că "răsfoiește" totdeauna cu plăcere revistele literare (cu toate că "în prea mică măsură față de dorințele mele"), chiar dacă, lucru normal, nu străbate nici una, cu pedanterie, de la titlu până la caseta tipografică. Cum se explică satisfacția scriitorului? Publicațiile periodice fiind sortite a se mistui în flăcările efemerului, nu ar trebui să vedem în asta o "tragedie", întrucât ce e mai valoros în paginile lor se trage în volume. Presei, care e un soi de laborator, îi revine misiunea de-a găzdui "manifestările prime" ale mai tuturor spețelor literaturii, mai cu seamă ale celor ce pot fi "parcurse repede". "Dar astfel, prin forța lucrurilor, se privilegiază nu poezia (care nu ocupă decât o pagină-două), dar care nu poate fi judecată adecvat și gustată decât în ansamblu, ci critica și, într-adevăr, ea dă totul unei publicații literare și a fost, ca atare, marea vedetă a epocii post-decembriste. Și ea ar fi de judecat la rândul-i, pentru că, în ciuda libertății recâștigate, nu s-ar zice că trăim acum un mare moment al ei". Astfel e atins miezul chestiunii. Preopinutul nostru se arată decepționat, adânc decepționat de critica actuală. O supune unui examen, în textul de față sumar, însă care vădește o ruminare mai îndelungă a subiectului, fapt ce-i îngăduie a ne oferi un șir de propoziții conclusive. Nostalgia d-sale o reprezintă "momentul exploziv" de la mijlocul anilor '60, mirabil moment de resurrecție a criticii autentice care părea definitiv îngropată sub mormanul strivitor al ucaturilor și clișeele "realist-socialiste". Într-adevăr, atunci, pe la jumătatea deceniului șapte, s-au reconstituit în scurtă vreme critica zisă de întâmpinare, studiile monografice închinat istoriei literare ca și actualității și, nu în ultimul rând, eseistica, "un gen prohibit și osândit în perioada dogmatismului, dar strălucit afirmat înainte de comunism cu care va cuceri destule aderențe în anii '70 și '80" (dl. Alexandru George completează, cu moroza d-sale modestie ironică: "în fine, un gen în care însumi îndrăzneam să cred că aș putea spune câte ceva"). Tezele din iulie 1971 au format, evident, un brutal zăgaz, însă ele n-au izbutit a anula ce s-a câștigat aparent sub zodia "socialismului" temporar îmblânzit, care nu-și mai putea retrage total permisivitățile. "Critica literară propriu-zisă și-a afirmat prezența și după *Tezele din iulie*; ea se apropia cel mai mult de acea interbelică, adică una care, prin E. Lovinescu și criticii mai tineri, a fost una tipic foiletonistă, de gazetă, de prim front, deși nici esești ca Zarifopol sau Vianu nu au disprețuit-o". Să menționăm că era la mijloc și ambianța unei continuități, a corelării cu o nobilă tradiție căreia diriguitorii ideologici ai culturii nu-i mai puteau întoarce spatele, odată ce-au intuit că ea le-ar putea sluji ca o notă de legitimare.

Să vedem acum ce-l contrariază, în raport cu critica zilelor noastre, pe autorul *Marelui Alpha*. Înregistrăm, mai întâi, o mahnită trecere în revistă a unor slăbiciuni ale acesteia, id

est a principalelor slăbiciuni alinate în front spre a putea fi cuprinse în raza de percepție a unei singure fraze: "Manifestări gălăgioase, dar sporadice, ezități și inițiative curajoase nefinalizate, dorință de «revizuire» generală, întârziată în a se și produce, partizanat în favoarea câte unui grup, nepăsare față de ce se întâmplă în realitate, evlavie inoportună, indiferent de ce motiv dictată, – cam asta mi se înfățișează mie, un public plin de speranțe, imediat după Eliberare, și care am încercat să-mi spun și eu cuvântul". "Speranțele" n-au fost numai ale d-lui Alexandru George! Un spirit incredul ar putea pretinde dezvoltarea, detalierea, dovedirea obiectiilor astfel înșirate, ceea ce s-ar putea fără greutate efectua, însă pentru un observator lipsit de preconcepții al scenei noastre literare avem impresia că e suficientă și simpla lor numire. Brevilocvența procedurii se vrea aci sugestivă ca o sentință. Punctul nodal al crizei îl găsim, indiscutabil, în insuficiența bătătoare la ochi a revizuirilor. Acest aspect de avorton al conceptului de revizuire pus la lucru face cu puțință celelalte metehne, în concurență malefică: izbucnirile "gălăgioase" ce se sting ca niște focuri de paie, inconsecvența unor atitudini inițial promițătoare, partizanatul mărginit, cu substrat mai mult ori mai puțin de nemărturisit, tabuizarea unor nume în tandem cu excomunicarea sau culpabila ignorare a altora etc. etc... Așadar un lanț de păcate ce porcede din incapacitatea unor revizuiți veritabile, de lovinesciană factură, care ar putea fi asumate exclusiv într-un climat al buneii conștiințe, al pluralismului de opinii, al deplinei libertăți de expresie, ultima condiție implicând și dezvoltarea minicenzurii instaurate de unele reviste, în virtutea sacrosanctului interes de bisericuță ori personal...

Depășind bilanțul formal anticipativ al opiniei d-sale, în cazul prezent cătuși de puțin capricioasă ori jucăuș paradoxală, dl. Alexandru George ajunge și la câteva specificări demne de interes. Azi, la cincisprezece ani de la Eliberare (astfel e indicat momentul 1989, termenul fiind spălat de conotația oficială de odinioară ce trimitea la înrobirea inaugurată la 23 august 1944!), cel mai caracteristic tip de critic ar fi, crede confratele nostru, "universitarul, un personaj în vârstă, cu prestigiu în lumea scolastică, dominator și lărgindu-și sfera catedrei cu o «curte» de subordonați lamentabili; acțiunile, direcțiile, orientările se fac în grup, în deosebire de cele ale singuraticilor interbelici – Șerban Cioculescu fiind, probabil, axpresia cea mai caracteristică a acestui tip de critic". Ne gândim, în primul rând (însă nu exclusiv), la un personaj ultra instituționalizat, care, între altele, a acces la președinția celui mai înalt for cultural al țării, servit de condeie mercenare, negliabile altminteri, implacabil cu "singuraticii" care-și îngăduie puncte de vedere neortodoxe. Căpetenie a conservatorismului, criticul în chestiune i se pare d-lui Alexandru George a fi curmat în bună măsură cursul legitim, pe direcția democratizării, al criticii românești de după 1989. Barierea ideologică dispărând, a apărut intempestiv una post-ideologică, produsă de-o exacerbată ambiție individuală, nu fără tangențe, de altfel, la autoritarismul apăsător al epocii

precedente. Astfel speranța unei emancipări depline a disciplinei noastre s-a spulberat: "împotriva criticii au acționat, neprevăzute de mine, frânele proprii celor ce-și făcuseră o meserie și își dovediseră o vocație; unii, în frunte cu Eugen Simion, s-au blocat față de consecințele inconvenabile, pentru ei, ale evenimentului, nu au socotit slobozirea limbilor și activarea inteligențelor o minune de-a dreptul". Alte circumstanțe ingrate au ajuns a îngusta perspectiva. Generația numită optzecistă s-a dovedit a fi acaparată de un interes legat aproape în întregime de propria componență, cu o înclinație egotică, prea puțin deschisă către antecesorii ori către contemporanii din afara dispozitivului propriu, "urmându-și propriile țeluri (în timp ce, să nu uităm!, critica interbelică a fost și marea descoperitoare a literaturii din generațiile mai vechi, E. Lovinescu precedând-o)". S-ar zice că, din păcate, criticii și mai tineri îi calcă pe urme. Istoriile literare și dicționarele ce-au văzut lumina tiparului după decembrie au un aer depășit. Mircea Zăciu a produs o operă învechită, în climatul "radical schimbat", Eugen Simion "s-a luptat homeric să înalțe cetățuia anacronică a altui dicționar, cu toată Academia mobilizată întru aceasta", Ion Rotaru și D. Micu au publicat "însăilări istoriografice complet depășite". Mai adăugăm noi, un exemplu de ultimă oră: indecizia axiologică, o indecizie în fața revizuirilor absolut necesare, vădită de o carte reverberând în rest un mare talent. Istoria lui Alex Ștefănescu, în care paginile concomitent judicioase și frumoase alternează cu pasaje timorate, cu retractilități de nefavorabilă sugestie eugensimionescă.

N-am putea contrasema, desigur, observația neanunțată (idealizatoare) a d-lui Alexandru George, potrivit căreia "critica, în aproape două decenii de la apariția «Tezelor ...», a fost o realitate cu totul onorabilă". Chiar "cu totul"? Petele lipsei de onorabilitate de pe obrazul său sunt bine cunoscute, explicabile în circumstanțele impure ale ideologizării imperative conjugate cu cenzura și autocenzura. În schimb, apreciind vectorul cel mai important al criticii din decursul "epocii de aur", caracterizat prin luciditatea estetică și prin rezistență la presiunile regimului – dl. Alexandru George îl numește "nivel înalt" – n-am putea contesta ceea ce afirmă preopinutul nostru, și anume că acel, să zicem emblematic, "nivel înalt", atins în comunism, "nu numai că n-a fost menținut, dar s-a produs o demitere în care nu știm cine e mai grav vinovat, cei care au greșit sau cei care au tăcut". O dilemă! Dl. Alexandru George are dreptul a declara: "Eu, ca orice spirit literar, îi condamn mai degrabă pe ultimii", ca unul care n-a tăcut, care nu tace. Drept din care decurge cel de-a scrie în încheiere, apăsător, stupefiant, amar: "Acum se dovedește altceva: că așa cum spusese, spre mirarea multora, E. Lovinescu, disciplina pe care el însuși a ilustrat-o eminent e una în esență reacționară". Adică, referindu-ne la ceea ce probează critica actuală, într-o îngrijorător de extinsă parte a sa, stagnantă, convențională, suspicioasă față de înnoire. Oprită undeva la jumătatea drumului între vremi. Alarmată în subtext de pierderea posturii de "conștiință a literaturii", postură ce s-ar putea să se regenereze, așa cum se întâmplă adesea, cu ajutorul segmentelor sale marginale, subestimate, taxate drept eretice.

## incidențe

# Traducerea ca memorie comună

Horia Lazăr

PAUL RICŌEUR

*Despre traducere.*

Traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud. Postfață de Domenico Jervolino, Iași, Ed. Polirom, col. „Plural”, 2005, 163 p.

În ultimii ani ai vieții, Paul Ricœur s-a aplecat asupra problemelor traducerii și a semnificației culturale a acesteia. Sub titlul *Despre traducere*, ce-l reia pe cel al unui volum apărut la editura Bayard în 2004, completat cu încă trei contribuții, editura Polirom publică rodul acestei reflecții în traducerea Magdei Jeanrenaud. Textele lui Ricœur sînt precedate de o amplă introducere datorată traducătoarei și de o postfață densă, semnată de Domenico Jervolino.

Întrebările suscitade de rolul și dimensiunea culturală a traducerii reprezintă o parte a problematicii europene a zilelor noastre și a construirii viitorului spațiu european. În spiritul angajamentului civic căruia Ricœur i-a rămas credincios de-a lungul întregii sale vieți (afirmarea pluralismului opiniilor și al interpretării lor, promovarea dialogului ca punte de legătură între indivizi și comunități, recunoașterea necondiționată a demnității persoanei umane, instituirea toleranței ca principiu de funcționare a vieții sociale și politice), filosoful face din faptul traducerii și din acțiunea de a traduce o cheie de boltă a viitorului politic și cultural al Europei.

Imperativele construirii unei Europe „postnaționale” (p. 45), care să evite inconvenientele statelor naționale și de asemenea riscurile unor transferări de suveranitate neînsoțite de reformarea mentalităților colective și a „ethosului indivizilor, grupurilor și popoarelor” (p. 46) fac să apară, cu toată urgența, nevoia unor noi „modele de integrare”, susceptibile de a garanta păstrarea pluralismului printr-o dinamică înnoită a schimburilor culturale într-un spațiu geopolitic pacific prin voința comună. Ricœur distinge trei astfel de modele: traducerea, schimbul de memorii și iertarea. Respingînd incomunicabilitatea limbilor, prezumția de intraductibilitate a textelor („hiperpoezia”) și axioma identităților colective, culturale și naționale repliate exclusivist asupra tradiției și încremenite într-o improbabilă origine, el propune modele de integrare deschise, mobile, ordonate în perspectiva viitorului. În acest fel, conflictele prezentului, motor al dezvoltării politico-sociale, nu vor mai *repetă* scena primitivă a evenimentelor fondatoare (istorice, lingvistice, culturale) ce construiesc identități nostalgic-regresive, ci vor deschide noi orizonturi de reflecție și înțelegere.

Existența de întotdeauna a schimburilor dintre oameni și a agenților de schimb (călători, negustori, militari, aventurieri, spioni, oameni de artă) ne îndreptățește să postulăm un *multilingvism originar* al umanității (exprimat în modestul bilingvism, ce se deschide însă spre poliglosie) și o stare *inițial „postbabelică”* a limbilor, în care dispersarea și confuzia nu sînt rezultatul unei pedepse divine ce lasă loc „visării

regresive” (p. 77), ci situația naturală a idiomurilor. Corelată cu această diversitate originară, „traductibilitatea universală”, ce refuză simultan perfecțiunea așa-zisei „limbi adamice” și pe cea a himericelor „limbi universale” ori „artificiale”, fabricate de savanți cabaliși, esoteriști sau ermetiști, ne apare ca un principiu hermeneutic de bază. Preluînd și nuanțînd analizele lui George Steiner (*După Babel*, 1975, trad. rom. 1983, Univers) și Umberto Eco (*În căutarea limbii perfecte*, 1993, trad. rom. 2002, Polirom), ce converg în sublinierea caracterului mitic al limbii originare și a pluralismului lingvistic ca stare de fapt a umanității, Ricœur vorbește, cu patos, de „miracolul traducerii” (p. 130) – nu de cel al „limbii perfecte”, simplu „orizont mesianic al actului traducerii” (p. 81). Deconstruind, prudent și metodic, prejudecățile identității și ale originii, ca și utopia „traducerii perfecte” (care, arată el, ne-ar pune în prezența unui original dublu, replică simetrică la obsesia colecționarului de opere de artă aflat în fața unei copii ce egalează modelul, p. 68), gînditorul instituie ca temelii al traducerii principiul „echivalenței fără identitate” (sau al „corespondenței fără adecvare”, p. 70) și pe cel al „construirii de comparabile” (p. 121).

O traducere perfectă – sau „omnitrăducere” – ar aduce un „cîștig fără pierderi”, introducînd o universalitate *sui generis*, ce „și-ar anula propria istorie” (p. 73). Ea ar crea o lume de apatrizi lingvistici și de „nomazi” în veșnică căutare de repere. Traducerea obișnuită e însă un joc în trei ce are loc între „străin” (textul de tradus), traducător și cititor. În acest dispozitiv, traducătorul, mediator nesigur de el, e plasat într-o situație inconfortabilă, fiind un soi de „slugă la doi stăpîni” înclinată „să forțeze în ambele direcții”. Sarcina lui e dublă: revelarea potențialităților ascunse ale originalului (care prin traducere își amplifică capacitatea de rezonanță) și „deprovincializarea limbii materne” (p. 72) care, pusă la încercare prin contactul cu limba străină, se percepe ca alteritate deschisă spre universal. În acest fel traducerea, „lucrare a doliului” în limbaj freudian – întemeiată pe diferența ireductibilă dintre propriu și străin și, concomitent, pe abandonarea idealului mesianic de traducere perfectă –, se rezumă în ecuația steineriană în care „a traduce înseamnă a înțelege” sau, mai banal, *a spune altfel același lucru*. „Extinderea orizontului propriei limbi” (p. 89) prin transportarea, în interiorul ei, a unor mesaje verbale străine, se dublează astfel printr-un proces de formare a cititorului, care e unul de „configurare” și de descoperire a unor capacități de exprimare și de înțelegere neașteptate („străine”) în universul lingvistic propriu. În acest punct, traducerea înțelnește hermeneutica („traducerea intralingvistică”), mai precis interpretarea unui ansamblu semnificant într-o comunitate lingvistică determinată (p. 75).

Traducătorii o știu foarte bine: nu traduc cuvinte sau fraze, ci texte. Prin urmare, competența semiotică și sensibilitatea semantică se cer completate, în activitatea lor, de

Paul Ricœur

## Despre traducere



impregnarea și înțelegerea culturală, în care bilingvismul e înzestrarea minimă. Cum orice traducere prinde relief pe „plaje de intraductibilitate” (p. 68) în care cuvintele-cheie (de exemplu celebrul *Dasein* al lui Heidegger) sînt „concentrări de textualitate extinsă” (p. 69), alternativa teoretică traductibil / intraductibil trebuie să cedeze locul „dialecticii practice”, deja clasică, a „fidelității și trădării”. Ca asumare a intraductibilității, traducerea e manifestarea pluralității răspunsurilor la neliniștea adusă de pierderea identității și de îndepărtarea originilor. Ea se deschide asupra unui „intraductibil terminal” ce îndeamnă la retrăducere, și în care echivalența textelor nu e presupusă, ci *produsă* de traducere (p. 120). Traducerea perfectă fiind imposibilă, *toate traducerile sînt bune* prin faptul că invită la retrădureri și la reevaluarea sensului, „căutat, preluat, presupus”, niciodată dat.

Ca operație activă – umplere a unui gol –, construirea de comparabile e complementară cu găsirea de echivalențe fără adecvare. Ea explică mecanismul transmiterii culturale și al dialogului dintre limbi, ce împropăștează tradițiile. Apare astfel un pluralism cultural viu, în continuă mișcare, ce se desfășoară orizontal și în care profuziunea de creații ce-și răspund unele altora se substituie clasificărilor ierarhice ale operelor. Traducerile Bibliei (Septuaginta, Vulgata lui Ieronim, versiunea germană a lui Luther) ilustrează convingător dialogul culturilor, cea a lui Luther constituind totodată și momentul ivirii unei noi limbi moderne, *comparabilă* prin capacitățile ei de exprimare cu latina, greaca și ebraica (p. 123). În acest parcurs „de sus în jos” (p. 122), ce pleacă de la texte și trece prin fraze pentru a ajunge la cuvinte, obiectivul ultim e, modest, întocmirea unui glosar de echivalențe noi: vechi cuvinte comune lipsite de aură literară sau de demnitate filosofică care, introduse în noi contexte, capătă forță iradiantă și neașteptate virtuți expresive.

Pentru a sugera strădania traducătorului,



Ricœur preferă metafora traseului, a itinerarului și a drumului de parcurs, nu pe cea a locului de sosire (p. 127). Avantajul ei constă în aceea că lasă să se întrevadă înaintarea și revenirea, progresul și incertitudinea, realizările și rătăcirile, înscriind traducerea într-un „orizont variabil” (p. 129), care nu e clasicul orizont ce fuge din fața călătorului ci orizontul *interior* al culturilor, desfășurat în ritmuri nedefinite și într-o mobilitate specifică. Schema bilingvismului cultural implică, printr-o dublă ancorare a traducătorului, pierderea inocenței lingvistice, desacralizarea limbii materne și abandonarea etnocentrismului limbii proprii. În același timp, traducerea rezumă, prin condiționările încrucișate pe care le presupune, ieșirea pentru totdeauna din neutralitatea imobilă a identității lingvistice, incomunicabilă ca atare. Pluralismul cultural – vizibil de altfel chiar în sînul culturilor determinate, „naționale” – apare pe fundalul absenței unui mediator terț, instalat *deasupra* textului de tradus și a traducerii înseși (p. 70), care prin exterioritatea lui neangajată s-ar putea pronunța în legătură cu adevărul și sensul ultim al traducerii. Indicînd golul identității la modul opativ, traducătorul recrează identitatea originalului, esențialmente narativă, într-o rețea interculturală densă și flexibilă.

Structurarea narativă a identităților – personale și colective – își găsește corolarul în practica „schimbului de memorii” (la un anumit nivel de generalitate, amintirile „mele” sînt și ale „tale”) ca interpretare a tradiției, printr-un du-te-vino nesfîrșit între trecut și prezent, propriu și străin, singular și universal. Pătrunderea într-un mediu cultural străin declanșează capacitatea narativă a locutorului, devenit astfel apt de a asuma memorial istoria celuilalt, reconfigurîndu-și-o pe a sa din perspectiva acesteia și constituindu-se, reflexiv, în *propriul lui interlocutor*. Unitatea temporală a narațiunilor nu e cronologică, ci configurativă: rezultat al unei „puneri în intrigă”<sup>1</sup>, ea instituie „istorii de gradul al doilea” (p. 51) create prin intersectarea memoriilor și împletirea istoriilor protagoniștilor. Punînd între paranteze identitatea inertă a evenimentelor fondatoare, repovestirea acestora, prin focalizări diferite și revizuirii parțiale, introduce un spațiu al comunicării încrucișate în care „tradițiile”, ieșind din încremenirea trecutului, se proiectează într-un viitor comun al umanității, prin transmitere vie. Modelul schimbului de memorii prin operațiunea narativă desemnează, simultan, opacitatea

ireductibilă a începuturilor (comemorarea lor intempestivă rezumă „himeră originilor transformate în istorie”, p. 117) și imperativul etic suprem al umanității: „ce trebuie făcut pentru ca acțiunea umană să poată continua” (p. 86), în absența lamentărilor, reproșurilor făcute celorlalți și a recriminărilor de tot felul. În profunzimea ei, relectura demistificatoare a evenimentelor „memorabile” are ca scop discernerea „promisiunilor *nerespectate* ale trecutului”, p. 55, s.n.), „viitorul neîmplinit” al acestuia: nu ce ne-a adus, ci lanțul de neîmpliniri ieșite din el, ce-și așteaptă realizarea și care, în tensiunea lor, împing omenirea spre viitor.

Modelul hermeneutic al schimbului de memorii se opune, în mod egal, tiraniei memoriei și celei a uitării. Încercînd să fixeze jaloanele unei „politici a memoriei juste”<sup>2</sup>, temeii al unui angajament civic lucid (nici prea multă memorie nici prea multă uitare), Ricœur își arată rezerva față de celebrările agresive ce pun în lumină, idealizant, experiența trecutului ca bloc și ciment al identității, lăsînd în umbră așteptările nerealizate ale acestuia; uitînd, poate deliberat, că miza trecutului nu e doar prezentul ci îndeosebi viitorul. Acestui exces de memorie i se opune excesul de uitare, născut din aceeași manipulare politizantă a amintirilor. Practica amnistiei, produs al unui voluntarism discreționar ce impune o stare vecină cu amnezia colectivă, durabilă, e expresia politică a „uitării comandate”<sup>3</sup>. Justificată de unii ca „terapie socială urgentă”<sup>4</sup>, amnistia, act politic al națiunii suverane, e de fapt refuzul „însușirii trecutului în dimensiunea lui traumatică” și încercarea de „a șterge memoria în expresia ei de atestare” a nelegiuirilor și crimelor<sup>5</sup>. Întreținînd, prin uitare, confuzia asupra trecutului, amnistia aduce pacea publică, însă face imposibilă regenerarea spirituală a comunității, pe care nu o poate realiza decît iertarea<sup>6</sup>.

Propriu iertării, ultimul model de interpretare propus de Ricœur, îi e ne-uitarea: păstrarea în memoria vie a umanității, într-o reciprocitate de bunăvoință, a suferințelor îndurate, în *primul rînd de ceilalți* – nu a „faptelor memorabile”. Manifestare a carității, nu a eticii, iertarea apare în discreția reculegerii, nu în celebrări publice zgomotoase. Singură în măsură să anuleze culpabilitatea, prin exercițiul dificil de *a cere iertare*, ea se înscrie în „scurt-circuitul” poeziei și al politicii (p. 60), fiind, la propriu, „poetica vieții



Marcel Iancu, *Compoziție florală*, 1920

morale” (p. 58) în tensiunea ei spre absolut și în dubla ei formulare: prin acțiunea creatoare și în dimensiunea spiritual-verbală (imn, închinare, cînt de slavă).

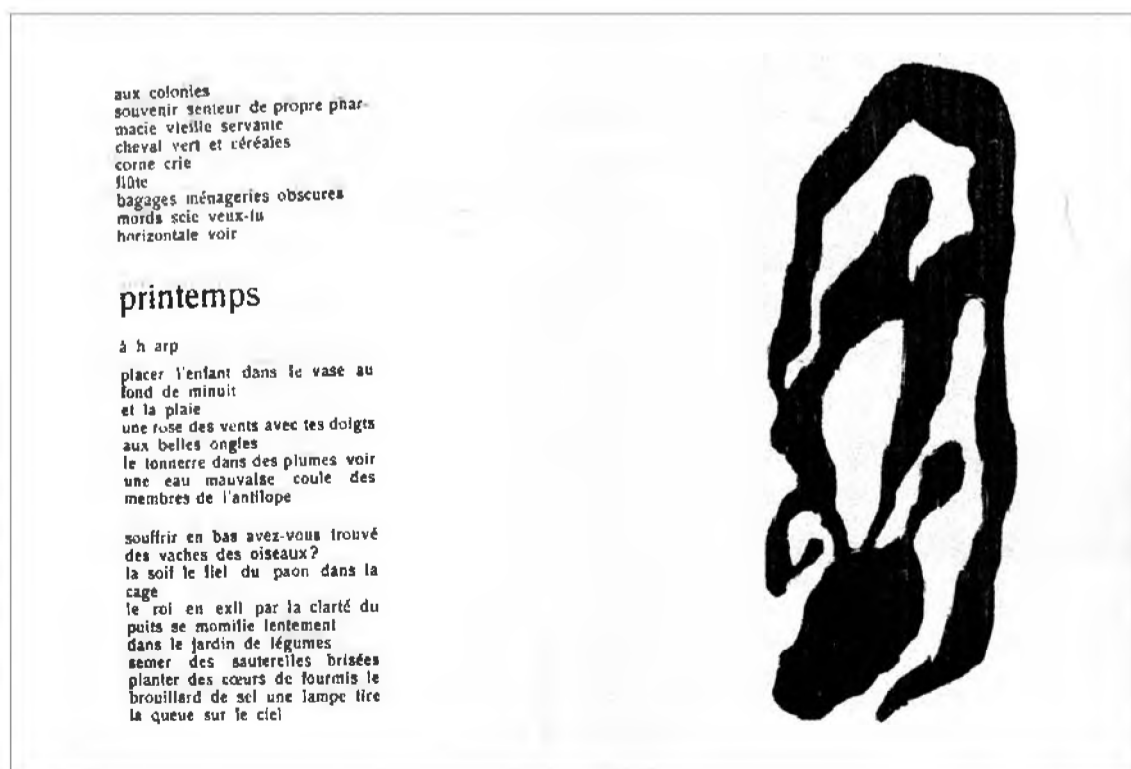
Originea creștină a modelului iertării poate pregăti, arată Ricœur, „noua evanghelizare” a Europei: iertarea reciprocă a comunităților creștine, despățirea definitivă a spiritualității de modelul teologico-politic în care teologia a justificat deseori dominarea, instituirea unei fraternități interconfesionale fără fisuri (p. 63). Cu o Biblie tradusă în toate limbile comunităților creștine și prin asumarea trecutului ca amintire vie a bucuriilor și îndeosebi a suferințelor cauzate și îndurate, Europa viitoare se va putea construi ca un spațiu al spiritualității și al pluralismului cultural. În acest fel, „a traduce” și „a crede” într-o varietate lingvistică și confesională vor putea deveni termeni apropiați, în primul rînd prin faptul că se oferă învățării niciodată încheiate.

Traducerea Magdei Jeanrenaud e fluentă și nuanțată, redînd atent meandrele frazei lui Ricœur. Probabil că unele dintre opțiunile lexicale anunțate în prefață nu vor fi acceptate de toți cititorii, fără însă ca aceasta să scadă calitatea traducerii. Sintagmei „instinctul traducerii”, de pildă, a cărei alegere traducătoarea o explică amănunțit în prefață, îi pot fi preferate altele: „dorința de a traduce”, „impulsul de a traduce” sau chiar „pulsivitatea traducerii”. Cît despre termenul „uzaj”, banalele „utilizare” sau „folosire” ni se par mai familiare. Am fi dorit de asemenea o alegere hotărîtă între variante ale unui cuvînt cu sufixe diferite (poate mai degrabă „intersectarea memoriilor”, p. 55, decît „intersecția [lor]”, p. 62). În sfîrșit, la p. 65, în titlul unui eseu avem „plăcerea traducerii”, în vreme ce la p. 153 e preferată formula „desfătarea traducerii” pentru titlul aceluiași eseu; formulă care ni se pare cam „neaoșă”.

Însușindu-ne modul de a reflecta al lui Ricœur, vom conchide că traducerea Magdei Jeanrenaud îi lipsește doar... perfecțiunea. În cazul de față, lucrul acesta e mai degrabă o calitate decît un defect.

#### Note:

1. Ricœur a consacrat acestui subiect, ce se deschide asupra teoretizării narațiunii, cele trei volume din *Temps et Récit*, publicate respectiv în 1983, 1984 și 1985, la editura Le Seuil.
2. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. I.
3. *Ibid.*, p. 585.
4. *Ibid.*, p. 589.
5. *Ibid.*
6. Paul Ricœur, *La Critique et la Conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 191.



Tzara-Arp 25 Poeme

## simptome

# Învățături despre canon

Ion Simuț

Discuțiile despre canon, mai aprinse în urmă cu patru-cinci ani, temperate sau absente acum, s-ar putea relansa. Dar nu fără a ține cont de câteva învățăminte posibile și profitabile, desprinse din experiența publicistică mai mult sau mai puțin recentă. Eu însumi știu că m-am păstrat uneori în aproximații teoretice și oarecari incertitudini practice. De pildă, știu acum mai bine decât altădată că schimbarea de canon e cu totul altceva decât schimbarea în canon. Știu că multe dintre confuziile altora provin din această zonă, din acest amestec de probleme. S-a discutat simultan despre tranziția de la neomodernism la postmodernism, de la comunism la postcomunism, despre revizuire și modificări în ierarhia literaturii contemporane, ca și cum ar fi cam același lucru, când, în fond, sunt probleme foarte diferite.

Dezbaterile despre canon, anunțate în forme apropiate în revistele literare, au uitat originile, pe unul dintre cei mai importanți critici care au declanșat furtuna: pe Harold Bloom. O chestiune elementară este distincția pe care o face Harold Bloom între canoanele din trei mari epoci: epoca aristocratică, epoca democratică și epoca haotică. Sugestia ar fi că despre canon nu se poate discuta corect și profitabil fără a ține cont de spiritul unei epoci. Mergând mai departe, înclin să cred că trebuie să dăm unui anume canon o circumscrisie istorică mai precisă, pentru că diferențele sunt considerabile de la un secol la altul și, uneori, chiar de la o perioadă la alta în interiorul aceluiași secol. Într-un fel este gândit canonul în prima jumătate a secolului al XX-lea (chiar dacă termenul de „canon estetic” sau „canon literar” lipsea) și cu totul altfel în a doua jumătate. Noi înșine, astăzi, suntem obligați să gândim diferențiat aceste epoci sau intervale, pentru că valorile, gusturile, percepția publică, atitudinea față de literatură sunt radical schimbate.

Impactul postmodernismului asupra ideii de canon și impactul postmodernismului asupra configurației canonului neomodernist sunt extrem de mari. Discuția despre canon în general, fără nici un determinativ și fără o aplicație limitată, nu duce nicăieri, decât, eventual (în cel mai bun caz) într-un capitol de teorie literară, un dicționar de termeni literari sau (printr-o extremă concizie) într-un dicționar enciclopedic. Deși deficiența tuturor discuțiilor de la noi, de până acum, despre canon, este la nivel teoretic, adevărata miză a unei asemenea discuții nu trebuie să fie una teoretică, ci una practică, vizând selecția și configurația canonului dintr-o anumită etapă a literaturii române. Evident că interesul cel mai mare de clarificare este pentru literatura română din a doua jumătate a secolului XX.

Schimbarea de canon (de la estetic la non-estetic sau de la neomodernism la postmodernism) înseamnă altceva decât schimbarea în interiorul unui canon (adică revizuire și modificări posibile, dezirabile, în lista fundamentală de autori sau de opere). Corect și profitabil este să discutăm despre schimbări în canonul neomodernismului, încă nu total și definitiv așezat, dar în mare parte clarificat.

În canonul neomodernist intră (sau ar trebui să intre) numai scriitori cu o operă încheiată sau aproape încheiată, scriitori clasicizați sau în prag de clasicizare. De aceea, e firesc să introducem în bătălia canonică a neomodernismului numai scriitori din generația războiului (Marin Preda,

Eugen Barbu, Petru Dumitriu, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Caraion, Emil Botta, Radu Tudoran, Geo Bogza) și din generația '60 (toate numele cunoscute, de la Nichita Stănescu la Petre Stoica și Șerban Foarță, din primul sau din al doilea val de poeți și prozatori). Candidați târzii pot fi ultimii neomoderniști, cei din generația '70, de la Adrian Popescu și Eugen Uricaru la Mircea Dinescu, Emil Brumar și Gabriela Adameșteanu. Discuția despre canonul neomodernist devine extrem de interesantă în momentul în care încercăm să scoatem configurația lui de sub dominația șaizecistă. Iar concurența veritabilă, ca anvergură a operei și posibilități de clasicizare, pentru Nichita Stănescu și Marin Sorescu, pentru Nicolae Breban și Augustin Buzura, se găsesc numai în generația războiului (repet): Ștefan Augustin Doinaș, Ion Caraion, I. D. Sîrbu, Emil Botta sau printre marginali ca Alexandru Vona și Sorin Titel. Sunt de luat în seamă contribuțiile exilului, din categoria lui Mircea Eliade și Vintilă Horia, poate singurele candidaturi credibile și periculoase pentru vârful ierarhiei șaizeciste. Dar despre toți acești scriitori (și despre alți câțiva, nu mulți) discutăm în sfera canonului (subliniez:) *neomodernist*.

Scriitorii postmoderni, a căror presiune nu o putem ignora, prin excelență anticanonici, nu pot intra decât la periferia canonului neomodernist, ca o extravagantă fără sorți de izbândă, o vegetație pitorescă și amenințătoare. Între ei și scriitorii neomoderni există de fapt o incompatibilitate de principiu. De aceea mi se pare improprie revizuirea canonului neomodernist prin infiltrarea ilicită a unor mari scriitori postmoderni, din *altă lume*, ca Dumitru Țepeneag, Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu. Ei strică omogenitatea neomodernismului, îndeplinesc o funcție destabilizatoare, dar fără nici o șansă, după părerea mea, de a accede la putere, adică la vârful ierarhiei neomoderniștilor. Ar fi un exemplu de falsă revizuire a canonului neomodernist, de altfel imposibil tocmai pentru că scriitorii postmoderni pe care i-am enumerat fac parte dintr-o *altă literatură*. Eroarea ar fi de aceeași natură dacă am încerca să-i introducem pe Nichita Stănescu și Marin Sorescu în canonul primului modernism, alături de Tudor Arghezi și Lucian Blaga. Ea nu este atât de evidentă în cazul postmoderniștilor invocați pentru că ei sunt contemporani cu neomoderniștii, dar este frapantă dacă vrem să-i așezăm în același tip de literatură și în același canon pe Augustin Buzura și Dumitru Țepeneag. Recunosc că discuția poate intra în impas în momentul în care cineva ar ține cu tot dinadinsul să-i considere și pe Nichita Stănescu sau Marin Sorescu în bună parte postmoderni. Dar m-aș opune unei asemenea extensii a postmodernismului.

Când un canon estetic (al clasicismului, al romantismului, al modernismului etc.) s-a constituit și s-a impus în conștiința critică și în conștiința publică, el are tendința să se conserve. În timp, biruie o mare tendință inerțială, de nestăvilire. Locurile lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici (și al lui Maiorescu, criticul legislativ al momentului) sau ale lui Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu (deopotrivă cu al lui E. Lovinescu, eroul canonizator) în cadrul modernismului interbelic

nu pot fi modificate de nici o revoluție, fie ea politică, fie ea estetică. Răsturnările de ierarhii estetice sunt simple iluzii, întreținute de răsturnările din ierarhiile de tip politic. E adevărat că, în mod excepțional, se pot înregistra ascensiuni neașteptate într-un canon considerat încheiat sau închis. Ioan Slavici a fost impus printre clasici, cu statut definitiv, abia după *Istoria...* lui G. Călinescu din 1941. G. Bacovia a fost considerat un mare poet numai începând cu anii 1960-1970 și abia atunci a fost așezat alături de Arghezi, Blaga și Ion Barbu.

Tendința unui canon recent constituit, cum e canonul neomodernist, este să se simplifice, nu să se îmbogățească. La vârf nu sunt posibile modificări decât în caz excepțional. Iacob Negruzzi și alți junimiști minori, ca și extrajunimiști ca Alecsandri sau Hasdeu, au pierdut cursa clasicizării. Coșbuc, Goga, Duiliu Zamfirescu au căzut în hăul dintre două epoci și două canoane. Macedonski are o situație ingrată. Ei (și ei!) au fost victimele unei astfel de simplificări. La fel, au căzut din canonul neomodernist scriitori bine cotați de critica interbelică sau de public: Ion Pillat, Ion Minulescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu. Ascensiunile spectaculoase de tip Bacovia, validate pe termen lung, sunt rare. Ascensiuni spectaculoase pe termen scurt se pot înregistra ca simple curiozități de istorie literară. Din această categorie cred că au făcut parte revenirile din perioada postdecembristă ale unor scriitori ca Petru Dumitriu, Paul Goma, I. D. Sîrbu – care, după părerea mea, nu au șanse să intre în canon. Dar tentativele, revenirile lor în actualitate au impresionat.

Postmodernismul, relativist și pluralist, distruge canonul unic și, probabil, însăși ideea de canon, într-un mod similar cu avangardismele, dar fără violența lor negativistă.

Lupta optzeciștilor împotriva șaizeciștilor pentru un loc în canon este zadarnică, pentru că ei fac parte din sisteme estetice radical diferite, din epoci diferite, din *literaturi diferite*. Ea seamănă, prin unele violențe distructive, cu lupta proletcultiștilor împotriva scriitorilor interbelici, pe care îi voiau aneantizați. Pe termen scurt, realismul socialist și-a creat iluzia unei substituții a canonului modernist (negat radical și total), pe termen lung nu au realizat nimic. Ierarhia interbelică a rămas neclintită, după cum s-a putut constata în anii 1960-1970, la revenirea criteriului estetic. S-a conservat intactă și astăzi, după mai mult de șase decenii. G. Călinescu în *Istoria...* sa din 1941 a produs ultimele clarificări.

Pentru canonul didactic sau canonul literaturii naționale, adevărata problemă de viitor este care dintre scriitorii neomoderniști sau, în general, ai perioadei postbelice (incluzând deci și postmodernismul) rezistă sau vor rezista alături de scriitorii clasicizați în panteonul național. Cine va fi consacrat alături de Eminescu, Caragiale, Arghezi, Rebreanu și Sadoveanu? Răspunsul a fost dat: Marin Preda și Nichita Stănescu – cu certitudine, probabil și Marin Sorescu – nu e tocmai cert. Rămâne de văzut dacă în perioada imediat următoare vor apărea modificări. Nu prea cred, deși reducerile la cele două sau trei nume mi se par simplificări prea drastice ale canonului neomodernist, după cum e reflectat în canonul didactic. Singura mea speranță este clasicizarea lui Ștefan Augustin Doinaș. Prevăd sau presupun o promovare ulterioară (adică de acum încolo) a lui Ștefan Augustin Doinaș, similară cu a lui Bacovia în canonul literaturii interbelice, după ce jocurile (adică ierarhiile) păreau definitiv făcute.

## accent

## Etica și calitatea informației

Letiția Ilea

Acestea sunt problemele pe care le analizează volumul editat de Grupul de studii al Academiei de științe morale și politice franceze, sub direcția lui Jacques Leprette și Henri Pigeat (*Éthique et qualité de l'information*, P.U.F., 2004). Pornind de la constatarea că activitatea jurnalistică se înscrie în domeniile moralei, dreptului, eticii și deontologiei profesionale, studiul își propune să stabilească un tablou al problematicei și practicilor deontologiei informației în lume. „Morală edictează marile principii ale timpului și ale grupului în care operează jurnalistul. Etica analizează drepturile și îndatoririle jurnalistului și caută să le deducă normele. Dreptul se ocupă cu obligațiile legale și sancționarea lor. Deontologiei profesionale îi revine să enunțe regulile de conduită operaționale situate în afara domeniului legal, dar nu mai puțin importante.” (p.7). Prima parte a lucrării prezintă noile riscuri și noile exigențe deontologice, în condițiile puterii crescânde pe care media au dobândit-o astăzi. Domeniul informației și al presei este influențat de două realități noi: domnia generalizată a economiei de piață în lume și irupția unor noi tehnici ale informației și ale comunicației. Dominanta economică determină dublul caracter al mijloacelor de comunicare: ele sunt în același

timp întreprinderi comerciale sau industriale și vectori ai unor bunuri culturale și sociale. Economia de piață conduce media către o nouă tiranie, cea a rentabilității. Evoluția tehnicii pune de asemenea în pericol mijloacele de comunicare, prin faptul că suprainformația omoară informația propriu-zisă, pentru că abundența informațională determină adesea confuzia și uitarea rapidă. În condițiile acestei evoluții a lumii mediatice, publicul se îndoiește adesea de independența jurnaliștilor, pierzându-și încrederea în ei, ceea ce determină interogația asupra responsabilității și deontologiei profesiei. Deontologia jurnalistică, subliniază autorii lucrării, trebuie să se întemeieze „pe principiile moralei, îndatorirea de a respecta adevărul și pe celălalt, apoi pe prescripțiile legii, adică dreptul la informație, libertatea de expresie, democrația, veracitatea, pluralismul informației, respectul legalității, al vieții private și al imaginii fiecăruia, drepturile speciale ale tineretului și copilului, respingerea oricărei discriminări.” Sunt examinate în continuare mecanismele autoreglării, adică ale creării, în interiorul profesiei, a unor dispozitive și instanțe ce ar putea defini niște reguli de conduită profesională, asigurând în același timp respectarea lor. Instrumentele autoreglării sunt codurile deontologice, consiliile de presă, mediatorii, organizarea ziariștilor în

asociații și sindicate, educația și cercetarea, critica media etc. Deși codurile deontologice din întreaga lume se bazează în mare pe aceleași principii, istoria, culturile sociopolitice și contextul economic determină abordări diferite în lume. Acestea sunt analizate, cu particularitățile lor geografice, în partea a doua a lucrării, constatându-se o pondere diferită a legii și a autoreglării din interiorul profesiei de la țară la țară. În ce privește Franța, căreia îi este consacrată ultima parte a cărții, autorii opinează că ziaristica franceză se singularizează printr-un dispozitiv legal de reglementare dintre cele mai greoaie, la care se adaugă absența unei etici profesionale formalizate și a unor mecanisme de autoreglare: „Editorii și majoritatea ziariștilor susțin că deontologia este o afacere personală sau, cel mult, a fiecărei redacții”. Recomandările autorilor, vizând să remedieze această stare de fapt, vizează participarea societății civile la deontologia informației, o reflecție etică mai dezvoltată și mai multă analiză critică. Cartea abordează o problemă deosebit de actuală, în condițiile exploziei mediatice, asupra căreia trebuie să reflecteze atât „protagoniștii”, jurnaliști în presa scrisă sau audiovizuală, cât și publicul, beneficiar al informației, dotat uneori cu insuficient simț critic.

## eseu

## Liviu Ioan Stoiciu - optzecistul „atipic”

Iulian Boldea

Liviu Ioan Stoiciu este, dincolo de orice îndoială, unul dintre cei mai interesați poeți de azi. Poetul este, cum observa cu justete Marian Papahagi, un „optzecist atipic”, ce formulează obsesiile tematice, etice și poetice ale generației sale într-un limbaj propriu, organic individualizat și asumat. Radu G. Teposu procedează la caracterizarea lui Liviu Ioan Stoiciu prin analogie: „Prin faconda spumoasă și precipitată, produs al unei oralități ingenioase, poezia lui Liviu Ioan Stoiciu are ceva din verva și truculența soresciană din *La liliaci*. O deosebire îi așează, totuși, pe cei doi poeți în loje diferite: Sorescu sugera, forțând ingenuitatea limbajului, o mentalitate și o psihologie, teatralismul poeziei sale fiind mai degrabă o expresie a verosimilității, iar nu o convenție. Liviu Ioan Stoiciu, dimpotrivă, se folosește de oralitatea exprimării (care e, în fond, o trăncăneală leneșă, cu mirări și nedumeriri caragialiene) pentru a sugera, prin deriziunea verborității, precaritatea realului”.

Postura lucidă (și ludică) a poemelor, confesiunea „la rece”, controlată de instanțele intelectului, distorsiunile onirice, statutul livresc (și, uneori, calofil) al frazei, senzualitatea imagistică – sunt câteva dintre constantele cărților de poezie ale lui Liviu Ioan Stoiciu. Luciditatea poemelor e programatică, se impune decisiv, în

ciuda unor imagini incongruente, de tipul dicteului automat (tehnică folosită de multe ori de poet) și, mai ales, în pofida tonalității confesive. Confesiunea e, de cele mai multe ori, corectată de o irepresibilă nevoie de obiectivare, de inserția lucidității. De altminteri, o vagă undă de revoltă decurge din disponibilitatea lucidă pe care și-o asumă poetul. În *Tu ești ademenirea*, pe lângă ideea lumii ca miracol și a lumii convertite în interioritate poate fi sesizat și motivul inadecvării dintre om și real, al nevoii de comunicare, mereu refuzate, a omului cu realitatea: „tu, cauză a tuturor lucrurilor. Lucrurile fără de care nu/ ai fi tu, din imediata/ apropiere, acasă, imobile, urmând/ fericirea/ proprie, masa de scris, de exemplu, peretele/ din față, prin care treci, cana/ cenușie, cu o dungă uscată de cafea, ce arată până unde/ a fost ea plină, calendarul ortodox sub/ sticlă cărțile unicelulare treisprezece grămezi și/ aparatul de radio portativ, închis: când/ toate acestea își ies din muțenie... Nu te lăsa! Nu te lăsa/ descumpănit. Azi când simți că/ ai capătul iar în gâtul/ leului: din pustiul junglei acestei epoci de confuzie...”

O poetică a eului e exprimată, de cele mai multe ori, autorul încercând fie să-și descifreze trecutul, fie să sesizeze dinamica sensurilor lumii. Obsesia interiorității e figurată uneori în optică

suprerealistă, poetul juxtapunând imagini disparate, neanaloge, combinându-le, comparându-le și încercând să scoată din aceste amalgamări imagistice un sens nou. În *Iubind soarele, piatră bătrână* luxuriața imagistică are o alură onirică, e străbătută de un fior suprerealist, dar se revendică, parcă, totodată și de la caragialianul inventar de „Moși”, cu o suplimentară adiere metafizică a neantului: „îmbrăcați în suveniruri, cotcodăcind la mila/ aproapei: prafuri de dar,/ colorate... Impresii! Bune, rele... Corăbii/ cu elefanți,/ Hipopotami... Celule vegetative... Întorcem planșa: fața de/ maimuță contemporană... Ah, această neliniște: de la catedră,/ când se dă semnalul/ Reînvierii...”

Imagistica onirică răzbate și din poemul *Hăituire*, unde introspecția, recuperarea timpului trecut prin amintire se profilează pe un ecran apocaliptic animat de imagini terifiante amintind de Hyeronimus Bosch (“își ridică rochia, trecea/ peste un pod inundat... Sunt valuri, un/ val de foc, un val de apă: fuga, simte că a fost/ atinsă, țipăt/ prin somn, nu se uită înapoi, e/ o descărcare în tot corpul, își revine, la picioare e un mamifer abisal... E o/ apologie a naturii: a rușinii și a barbariei! Iubito...”).

Reflexul cotidianului (precum în *Am lipit urechea de ușa: despre tot ce se vorbește în văzduh*) își transferă uneori energiile semnificative în notațiile autobiografice, în care propensiunea spre concret, spre detaliul sugestiv e doar un prag pe care se poate pași spre o diafană lume de dincolo. Misterul, numinosul se sprijină pe un element banal, aparent fără semnificație mitică, care însă, prin energia-i iradiantă, capătă o



aură transcendentă ce nu se revelează decât ochilor inocenți: "Nu știu nici azi de ce o vară întreagă, în/ 1980, când îmi/ apărea prima carte de versuri, în partea/ aceea a ogrăzii de la afumătoare la părinți am/ fost atras în mod irezistibil de tufa/ de măcieș, una/ crescută după dispariția mamei mele și/ lăsată în legea ei, nemaibăgată de mine până acum în/ seamă, tufa are pe puțin treizeci de ani? O vară/ întreagă în 1980 am fost/ pur și simplu hipnotizat de ea: de câte ori veneam acasă,/ simțeam un/ fel de putere atentă, necunoscută în jur care/ mi se transmitea" (*Un an mai târziu am uitat*).

Versurile lui Liviu Ioan Stoiciu își asumă adesea un statut livresc, prin referințele la actul scrisului, prin problematizarea unei existențe puse sub semnul scripturalității. Vitalitatea se resoarbe acum în metafore și simboluri ale textului, confesiunea își trasează un contur geometric iar voința de comunicare e absorbită în discursul despre sine. Mitologia scrisului e formulată fie în termeni livreschi (*Nopți albe*), fie prin integrarea în discurs a unor parafraze sau a unor sintagme preexistente în imaginarul poetic, de tipul: "La oglindă: îți / ștergi cu un burete masca de suc de castravete (...)" sau "sunt singur, - singur, singur".

Un exemplu potrivit pentru alura parodic-ironică a poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu e și poemul *Destin fanfaron*, ce poate fi privit și ca o replică textuală la poezia lui Alexe Mateevici: "Limba noastră română azi, care crește pe/ toate drumurile și/ pe care o mănâncă vitele! Din/ strămoși. Călcată/ în picioare de sufletele încălțate în opinci de fier./ Mângâiată în pat, odată cu vântul de miazăzi./ Mângâiată ca tine, iubito./ Buruiană prăfuită de camioane. Și/ uscată de inimile /îndrăgostiților... Dată foc. Limba română. O/ visăm cu mâinile sub cap... Bunul Dumnezeu o seamănă el/ O culege! Ea/ e aceea care pregătește calea: la o stea ce/ dă lumină... Lumină din/ lumină?"

Temele poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu nu fac decât să profileze o imagine a eului liric, austeră și lucidă în același timp, și să reveleze un proiect poetic inconfundabil, urmat cu tenacitate de autor. Percepția crispată a unui real agonice, ce se refuză oricărui sens, își găsește o adecvată contrapondere în figurația ideală a unui spațiu transcendent, marcat de imaterialitate. Între aceste două lumi (paralele) oscilează eul liric în căutarea de sine, decantându-și neliniștea și crispările în melodios, abia auzit son al beatitudinii.

Oscilând între absorbția realului, în cele mai infime date ale sale și replierea în orizontul visului, între expansiunea imagistică și reculul în imaginar, limbajul poetic are o ținută distinctă la Liviu Ioan Stoiciu: când diafan și auster, mimând grațiozitatea și ceremonialul, când atroce, grotesc, nerefuzând accentele suprarealiste ori expresioniste. Mai toate cărțile lui Liviu Ioan Stoiciu reconfirmă apetența autorului pentru aceste invariante stilistice, prezente, desigur, în doze și cu finalități diferite, în poemele sale.

Există, la drept vorbind, două paliere semantice în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu: un nivel al pitorescului, îmbibat de senzorialitate, prin care poemul transcrie nesățios realitatea în latura ei de concret pur și un nivel metafizic, al transcendenței mântuitoare. Între cele două nivele ruptura nu este totală, existând filiații, legături, praguri între două domenii cu toate acestea distincte. Așa după cum sacrul se află camuflat în substanță profană, orizontul metafizic se travestește în concret și derizoriu. În fond, el nu poate fi intuit decât dacă preia o figurație concretă, singura accesibilă ochiului. O astfel de

intuire a unei realități transindividuale, de nenumit are ca revers și imaginarea unui univers cu semnificații dezafectate, din care semnele sacralității s-au retras, iar figurile umane au aspectul unor marionete lipsite de suportul celui care le manevra intențiile și mișcările.

Un infern al fenomenalității, o bolgie a referențialității sterpe, privată de semnificație înaltă sunt imagini familiare ale poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu, prezente și în poemul *Muzeu transformat în biserică*. În ciuda aglomerării imagistice din recuzita poemului său, impresia nu e de redundanță, ci, mai curând, de alcătuire a lumii din elemente eteroclitice, din care sunt evacuate orice fior metafizic, orice boare de idealitate.

Al. Cistelean notează, referindu-se la fizionomia liricii lui Liviu Ioan Stoiciu, că poetul „a unit acum stratul actualității cu substratul, trecând pe memoria scurtă, imediată și traumatică. Dacă în primele volume memoria se număra printre acționarii textului și ținea deschisă poarta spre un tărâm de refugiu, fie de miraje recuperate, fie de dezvoltări cu sens mântuitor, ea nu mai e acum principiul catalitic al imaginarului. Acesta e suscitac acum de starea clinică a prezentului. Radiografia acestuia împinge poemele lui Stoiciu spre invenția grotescă. Dar grotesca lui e o artă a exasperării în care, sub privirea de clinician și sub metafora cinică, nemiloasă, joacă o disperare contorsionată și o compasiune sublimată”.

Atitudinea predilectă a eului liric în această poezie este una a crispării existențiale, a vehemenței abia sublimate în notația de anvergură sobră, liminară, în fața unei realități descentrate, cu semnificații abolite de mecanica desacralizată a aparențelor fără relief ontic bine precizat.

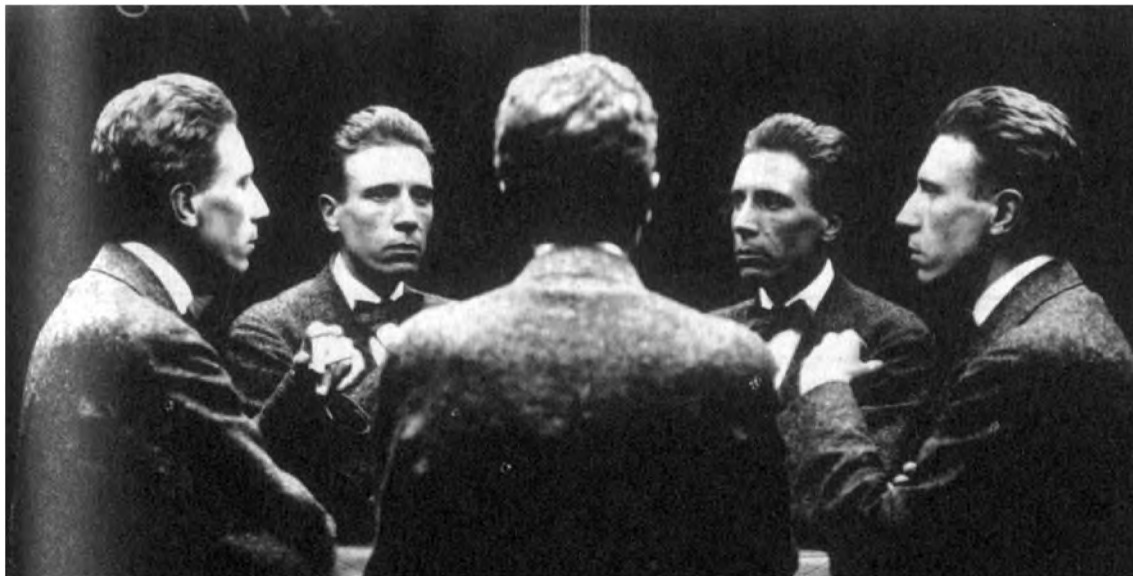
Secvența inițială a poeziei pune în scenă o figurație cvasibiblică, într-un decor derizoriu, în care chiar prezența divină este desacralizată, pusă sub semnul degradării temporale, al disoluției. Scenografia articulată de poet este una a negativității și a derizoriului, în care ființele umane au statutul unor siluete vagi, fără consistență existențială, supuse precarității și nonsensului, incapabile să perceapă, la adevăratele sale dimensiuni, prezența divină: "Dumnezeu trece prin fața ferestrei, cu sirena - vezi/ cite zbircituri are pe față? Nu văd./ Scîrție dușumeaua: sprijiniți pe coate, muți/ și azi, vă clătinați/ lingurița în ceașcă, nemulțumiți. Cioara, de pe/ ușa de la intrare, cîrție, strigă, își/ bate aripile, numai noi doi o/ înțelegem: «norocul vă suride iar», spune ea. Voi, din popor,/ aplaudați. Nu te mai holba atît: ce/ ai, mă doare capul, să nu fii/ deocheată... Nu de cap mă plîng eu, ci de ce ești/ tu în cîmpul de rapiță, în fotografie,

lîngă/ tipa aia cu sîinii goi: Îi/ tremură glasul, iar/ începi? Coborînd împreună de pe colină...”.

Poemul se încheie în aceeași notă lipsită de orice iluzii compensatorii, prin desemnarea unei lumi în care neantul e omniprezent. Prezent în realitatea exterioară, cu anomia ei, cu lipsa ei de sens înalt, dar manifest și în dimensiunea interioară a ființei umane. Se stabilește, chiar, un paralelism, între exterioritate și interioritate, între conștiința golită de relevanță semantică și universul din care orice impuls utopic, transcendent, s-a retras. Imaginea absenței, a golului, a urâtului atotputernic este redată cu o frenezie a crispării ontologice, concretizată, la nivel formal, prin tușe incisive, prin trăsături decise, ferme ale penelului, care funcționează aidoma unui scalpel, procedând la o disecție metodică a unui real cu semnificații simbolice amputate: "Abia/ ieșiți din fățarnicie și intrați într-un/ muzeu de științe naturale,/ liberi, muzeu transformat în biserică - fiți/ binecuvîntați cu toții, «neantul se află în mine”.

Austeritatea decorului citadin, cu amprenta sa expresionistă, scenariul liric marcat de culorile unei "utopii negre" (Ion Bogdan Lefter), ambiguitatea semantică a alcătuirilor textuale, relevanța expresivă a imaginilor nimicului, ale neantului sunt, în linii mari, principalele coordonate ale acestei poezii reprezentative pentru lirismul lui Liviu Ioan Stoiciu. La care se adaugă un stil de o extremă precizie, vag oracular, cu efecte spectaculare, prin în-scenarea parabolică a viziunii poetice și cu o cromatică netă, de o mare densitate. Descifrată ca o mitologie răsturnată, cu polii semnificațiilor inversați, poezia lui Stoiciu e privită de Radu G. Țeposu, de pildă, ca un amestec "voit de sacru și profan, de transcendență schimonosită și realitate sunită. Lumea însăși e o imitație apocrifă a idealității. Poetul, care e un Christ hăituit și alungat cu pietre, are chipul grotesc al martirului. Toate sugestiile merg în această direcție, a decăderii absolutului în bufonerie și frivolitate. Simbolistica biblică e înfășurată în mitologia trivială a existenței larvare. Impresia generală e de înscenare confuză, de bălci al deșertăciunilor. Poezia poate fi înțeleasă, în acest sens, și ca o hermeneutică, în sensul că ea ne ajută să descifrăm reminiscențele sacre ale degradingoladei, amestecul fin de speranță introvertită și exhibare cinică”.

Fragmentarismul, ce se poate observa în proiectul liric al lui Liviu Ioan Stoiciu, nu exclude o voință ordonatoare, un impuls constructiv, prin care poetul, asemeni unui regizor atent al textului, distribuie roluri și decoruri, stabilește suprafețele și luminile optime, refăcând un sens coerent al viziunii poetice.



Anonim, *Portretul multiplu al lui Henri-Pierre Roche*, 1917



## poezia

## Andrei Doboș

În fața "bătrânilor" în etate de 27-29-30, care alcătuiesc "grosul" Clubului de Lectură, Andrei Doboș vorbește rar, iar când o face parcă cineva i-ar smulge cuvintele cu forcepsul. E drept, atunci când vine, replica lui e întotdeauna ironică, e calambur, e mizerabilism mimat, pe urmele "strămoșilor" Nimigean, Lungu, Sociu. La fel, în versurile lui Doboș, cuvintele (chiar lexicul grosier, neoexpressionist) au savoare aparte. Forță și penetrantă. Pentru mine Andrei Doboș - cu toate minusurile și incertitudinile din poezia de acum - este asemeni "șefului" din povestirea lui Salinger: rușinat să plîngă când viața-i e întoarsă pe dos, când iubita l-a părăsit etc. Dar versurile lui Doboș adesea plîng.

*prietenul meu, patria mea*

depun mărturie că am vegheat o noapte pe  
malul unei bălți  
în spatele blocului stînd pe vine asurzit de  
beznă  
dorindu-mi o iubită parcimonioasă cu spume  
la gură  
dar m-am trezit cu o gîlmă de carne putredă  
crescută în ceafă  
la primul scheunat al cîinelui a început să mă  
agaseze umilă  
pleoscăindu-și limbile articulînd grotesc  
rugîndu-mă să-mi potolesc furia din tălpi și  
din testicule  
să-mi ostoiesc mădularele în plină fermentare

depun mărturie că astfel  
pulverizat într-o mîină de oameni mărunți  
oameni mărunți politicoși  
am traversat în liniște strada  
și am învins tracul ce mă gîtuia

aici pute a hoit și ce fel de viață e asta  
ascult predica măsurată a zidului  
cu inima de scîrnă damful  
tenișii mei ruși și murdari

breșa în realitate  
cînd de beat ce ești ajungi la scara blocului cu  
aia  
intri urci la etajul trei cu aia te oprești  
i-o tragi în întunericul palierului la aia  
te duci te arunci în pat după ce-ai alungat-o pe  
aia  
și bolmojești o rugăciune din reflex  
pînă adormi

depun mărturie că a doua zi va fi tristă  
o să plouă mărunț și prima respirație  
conștientă a ta va fi inecăcioasă.

bunul meu prieten behemoth  
tu trebuie să știi mai bine  
tu ai cărui ochi au o stranie materialitate  
reflecții în posomorîta baltă din spatele  
blocului  
unde veghez cînd sunt alergic  
la halbele lor de inox și la bucle lor fără piele  
tu trebuie să știi mai bine că aici  
pute a hoit și a cuțit de bucătărie

*două poeme*

aș vrea să te mănînc, să știi, zice  
cînd ne-am întîlnit odată  
total întîmplător, pe stradă.  
sau nu vezi cum știu să-mi deschid lasciv  
și disperat gura ca un pește aruncat pe țarm

nu vezi cum imaginea coapselor mele  
te învăluie și te strivește încetul cu încetul

foarte bine, am spus -  
era prima dată cînd o vedeam și la drept  
vorbind  
mi-era și mie foame

apoi au urmat nopțile lungi care veneau la  
mine cu miros de suger  
ca un lichid cald pe țevile subțiri ale realității

eram ca un grumaz tăiat revărsîndu-mă spre  
tine

spuneam atunci adevărat zic moartea este cel  
mai mare fleac  
spuneam atunci adevărat zic eu însumi sunt  
cel mai mișto dintre fleacuri

și într-adevăr nu mîncasem nimic în ziua aceea  
dar nu-mi păsa căci tu erai acolo încolăcită ca  
o miță cafenie  
privind cum plin de speranță îmi aprind țigara  
ca un grumaz tăiat

*Capul acestuia rostogolindu-se  
pe suprafața moale a butucului*

Și mă dau cu bicicleta prin Mănăștur  
Seara, cînd gelații sparg semințe în față  
la fast-food  
și își admiră frizurile îndrăznețe în parbrizele  
întunecate ale mașinilor.  
Ador să mă dau cu bicicleta prin Mănăștur  
să privesc blocurile afumate, comuniste,  
să trag puternic, în nări, forfota dementia a  
șmecherilor.

Nu e loc mai frumos în lume decît asta.  
Aici inima mea își găsește pe de-a-ntregul  
liniștea,  
iar picioarele îmi sunt furnicate plăcut  
pe pedale.  
Aici mă simt un soldățoi în pantaloni scurți,  
care este decapitat oră de oră, zi după zi,  
al cărui cap se rostogolește, mînjind cu sînge  
gros, străzile mișcătoare.  
Străzile mișcătoare, vibrația din dîra fiecărei  
ticăloșenii, abia perceptibilă.  
Se rostogolește, alandala, spre suprafața moale  
a butucului.

Și mă dau cu bicicleta prin Mănăștur.  
Dîndu-mi seama că îmi crește păr din ficat și  
din splină.  
(oare celorlalți le-o fi crescînd?)  
Dîndu-mi seama că am sîrmă ghimpată la  
gură,  
că întreg cartierul se comprimă  
venind-tăvălug spre mine  
să mă înghită. Văd  
halbele de bere pe terase,  
pe toți tipii ăia cu fețele congestionate  
privindu-le.



Andrei Doboș și Cosmin Perța

E ceva ca un cutremur, naiba știe, respir  
furios,  
picioarele au început să mi se înmoaie.

Dinții îmi devin lichizi și asud abundent,  
ultimul lucru pe care pot să-l fac este să duc  
mîna la buzunar  
să văd dacă am toți banii la mine.

*poeme simple**poem simplu*

Am douăzeci de ani și deja se întîmplă  
tot mai des să-mi tremure mîinile  
cînd îmi privesc fără gînduri trupul

abia trezit din somn și parcă fătat  
pe cearșaful galben mirosind a vechi  
din care nu m-am ridicat niciodată

cu o altă stare decît aceea  
a unei păroase neimportante.  
și cu inima învîrtoșată,

cu unghiile lungi și murdare,  
liniștit și organizat  
mă rostogolesc greoi

spre galeria de hîrtie a zilei  
căptușită cu felii de ou fiert,  
pe care o bat de la un capăt la altul

ținîndu-mă cu mîinile de pereți  
și înfulecînd la amiază

*poem simplu*

vocea interzisă țiuie insuportabil pe toate  
străzile.

golit stau în față la plăcintărie așteptîndu-mi  
plăcinta  
și nici un triumf nu vine să-mi apere liniștea  
nici o libertate să-mi lingă sarea de pe piept,  
nici o moarte nu mă face azi să strănuc.

căci așa văd eu: libertatea precum limba unei  
vacii, moartea ca o răceală.

sunt un chip de mort  
fărîmicios și amorf,  
dar asta nu mă sperie  
cîtuși de puțin.

scîrba se îndepărtează.



lucru. A mai lucrat vreo două zile la încărcat și descărcat în gară, ca să nu stea degeaba, dar noaptea nu avea unde să doarmă, stătea împreună cu alții în sala de așteptare, până când i-a alungat poliția. Ploile nu s-au oprit. Din banii pe care îi mai avea a cumpărat douăzeci de euro și a plecat spre Stamora Moravița. A urmărit un autocar cu turiști români, s-a amestecat printre ei după ce li s-au luat pașapoartele și, prinzând un moment potrivit, s-a urcat în autocar, i-a dat șoferului cei douăzeci de euro, iar când a ajuns în primul oraș, a coborât.

Banii nu, mâncare nu, se făcuse noapte, unde să doarmă? Se duse mai întâi în gară, dar, fiindcă prin sălile de așteptare se făcea control, ieși pe peron și-i veni ideea să se urce într-un vagon vechi de marfă, tras alături de alte vreo trei pe linie moartă... Reuși să-l deschidă și să intre. Găsi acolo o haină veche și o pernă din plastic. Probabil mai fusese cineva pe-acolo.

Abia ațipi când se trezi zgâlțâit de doi inși destul de solizi, unul din ei, cu un ochi mai mic, îl privi pieziș, hlizindu-se. Celălalt avea îndreptat spre el un cuțit și-i cerea să cumpere un telefon mobil.

„Îl cumpăr”, confirmă el și în timp ce se ridică începu să-și întoarcă toate buzunarele pe dos vrând să arate că nu are bani, dar îi făcu să înțeleagă destul de ușor că dacă găsec la el bani, îi dă cu plăcere fără să-i trebuiescă mobilul.

Cei doi se priviră unul pe altul, râseră, chiorul îi dădu una după ceafă, apoi se așezară alături să fumeze o țigară. Se înțeleseră până la urmă destul de ușor: unul era moldovean din Transnistria, chiorul, celălalt bulgar, din Ruse. Îi convinse să-l ia cu ei, ce vor face, face și el, poate găsec undeva de lucru, el se pricepe la orice și poate să fie de ajutor.

Mai stătură câteva zile pe-acolo, găsiră să încarce și să descarce niște vagoane, să sape niște șanțuri pentru introducerea unor conducte, să curețe un teren de pietrele rămase în urma unor inundații, după care fură nevoiți să-și ia tâlpășița. Se făcea un control sever asupra tuturor străinilor din zonă. Se furaseră două mașini. Cei doi reușiseră să-i facă rost de un pașaport cât de cât corespunzător pe care aplicaseră o poză a lui făcută ocazional, pe stradă, după care luară un tren până la Nis, hotărâți să treacă în Italia.

– De noi s-a mai atașat un vagabond, unul cu care lucrasem la curățarea terenului de pietre. Important era că el știa pe unde putem trece ocolind granița. De altfel, erau unele perioade sau zile, zicea el, când nici granița nu era păzită prea sever, exista o anumită înlesnire, probabil voiau să mai scape de câte unii.

Ajunși în Italia, lângă Trento, am găsit de lucru la o fermă, dar angajarea era cel puțin ciudată. La marginea unei localități, pe deal, era un fel de baracă unde mai erau vreo zece- doisprezece oameni, bărbați și femei, toți străini. În fiecare luni și vineri venea omul patronului care angaja pe noii veniți sau îi plătea pe cei care pleacă. Limita era în jur de douăzeci și cum tocmai era nevoie, ne-au angajat. Culegeam mere și scoteam cartofi.

Trebuia să mergem vreo șapte kilometri în fiecare zi până la locul unde lucram. Primeam treizeci de dolari pe zi fără transport, iar cu transport, douăzeci și cinci. Un țigan sau ce era, cu ștaif, o platformă, ne ducea până acolo și ne aducea seara înapoi, pentru cinci dolari.

Ca să câștigi banii aceia trebuia să muncești foarte serios. Ca să nu stăm degeaba, am lucrat și sâmbăta, când era benevol, dar după vreo două săptămâni eram frânți. Acolo ar fi fost de lucru până toamna târziu la tot felul de munci, dar ceilalți n-au mai vrut să stea. Am primit ceva bani

din care o parte am reușit să trimit acasă printr-un tânăr dintr-un sat vecin care lucrase la Treviso și pleca împreună cu un prieten cu mașina. Am reușit să trimit și un mic pachet pentru copii de care, drept să vă spun, eram cel mai bucuros. Tot el, înainte de a pleca ne-a recomandat la un angajator să lucrăm în construcții. Se construia un motel la ieșirea din oraș. Ne-a atras însă atenția să fim serioși și să ne vedem de treabă.

Omul se opri, văzu că intră ceferistul din cealaltă parte a vagonului și-i ieși în întâmpinare. Îi dădu ceva de care se vedea că e nemulțumit, se certară un timp, apoi se întoarse.

– Ai naibii, oamenii! Vorbești una și înțeleg alta. Asta e, n-ai ce face. Auziți? A vrut să mă dea jos, dar până la urmă ne-am înțeles. În fine.

La Treviso era destul de cald atunci, iar munca în construcții foarte dificilă, cu atât mai mult cu cât noii angajați, considerați necalificați, făceau treburile cele mai grele.

Găsiseră undeva, la periferie, o cameră pe care o închiriaseră și hotărâră ca el să fie bucătarul, iar pentru aceasta era scutit de contribuția la chirie. Făcea cumpărăturile, pregătea masa de amiazi pe care o luau cu ei, iar seara luau masa toți patru acolo unde locuiau. Uneori cumpărau și bere sau vin.

Un timp treburile au mers bine, de fapt destul de puțin, pentru că ceilalți au început să nu mai meargă în fiecare zi la lucru, spunând că e foarte greu și că o să-și caute în altă parte.

– Mama lor de golani! Când a venit plata chiriei, s-a ivit scandalul. Deși contribuise și eu la alimente, au cerut să le dau partea mea de chirie fiindcă ei n-au bani să plătească și pentru mine. Le-am spus că altfel ne-a fost înțelegerea. „Ce înțelegere? Nici o înțelegere!” a sărit bașkirul, căci așa îi ziceam transnistreanului. Băuse cam mult și îl apucaseră dracii. Ne-am luat la bătaie, și după o păruială ca-n filme, pe-aici ție drumul! Care-ncotro.

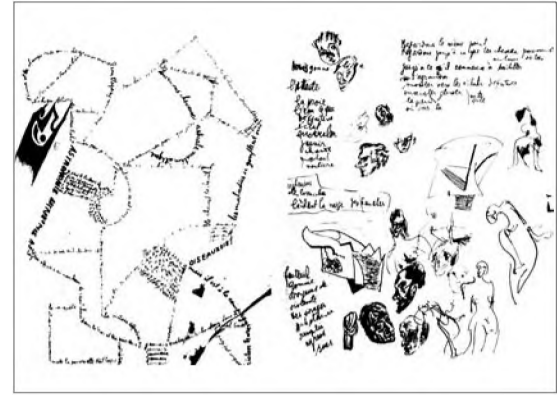
Necăjit, banii mi-i furaseră, am luat-o la întâmplare spre nord, spre Belluno, fiindcă deja mă orientam pe-acolo, prin jur, și am învățat și câteva cuvinte, reușind să mă descurc atât cât era necesar.

Dar știți, așa e omul când n-are de lucru, se găsește în treabă. La ieșirea dintr-o localitate se întâmplase un accident. M-am oprit din curiozitate să văd, în loc să trec mai departe, să-mi văd de necazurile mele.

Se zicea la noi: „Domnule, aici dacă se întâmplă ceva vreunui om și cade în drum, lumea sare și-l ajută sau cel puțin merge să vadă ce-i, nu poate trece nimeni indiferent. În Vest, poți să mori pe marginea drumului, că nu se uită nimeni la tine.” Ce oameni indiferenți și reci, gândeam eu atunci, chiar răi! La noi sunt sufletești. Sufletești, pe dracu! Acolo nu-și bagă nimeni nasul unde nu-i fierbe oala, nu-ți intră nimeni în suflet. Se dă un telefon și vine imediat cine trebuie să se ocupe de caz. Aici se adună gură-cască și încurcă lucrurile. Ba se mai și implică! Așa era s-o pătesc și eu.

Mă impresionaseră foarte mult un bărbat și un copil întinși pe iarbă pe marginea drumului și am vrut să dau o mână de ajutor. Cineva m-a prins de haină, vrând să mă ducă mai aproape de accident, ca martor. Închipuiți-vă că nu aveam nici pașaport – am uitat să vă spun – mi-l luaseră indivizii în încăierare, spunând că, dacă mă mai prind pe-acolo, mă omoară. M-am smucit, l-am arătat pe altul și, vă spun sincer, nici eu nu mai știu cum am scăpat, dar știam clar că fuga e cea mai sănătoasă.

Cu o frică în mine îngrozitoare, am luat-o serios la drum cu ce am apucat: cu trenul, cu mașini de ocazie, pe jos și am ajuns din nou la sârbi.



Desene de Tristan Tzara

Spuse apoi cum s-a angajat la un grăsan care avea un fel de bar între două localități, mai mult o cârciumă, să-i taie lemne, să-i facă un gard și să-i curețe pomii din grădină. Munca nu era prea grea și o făcea cu plăcere, dar ceva îi dădea de bănuț. Se înțeleseră să-i plătească la sfârșitul fiecărei săptămâni și să-i dea o masă de amiazi, dacă e grătar, să fie cât palma, dacă e vorba de cârnați să fie doi și așa mai departe.

În prima zi i-a dat doi cârnați, a doua zi un grătar, a treia zi numai un cârnaț, iar a patra zi un grătar mic. La sfârșitul săptămânii nu i-a dat decât jumătate banii. A mai lăsat să vadă cum va fi săptămâna următoare, a văzut că e tot mai rău, iar peste câteva zile îi spuse că banii în întregime îi va primi numai la scadență, iar când angajatul a început să ridice tonul, grăsanul i-a arătat pe umeri gradele, adică, la nevoie va face apel la poliție.

– Ei fire-ai al dracului de escroc, mi-am zis, cu poliția ta cu tot, îți arăt eu grade! Și când a mai făcut figura asta, mai ales că grătarul era tot mai mic și numai câte un cârnaț, l-am luat de nasturii de la vestă și l-am scuturat o dată bine. Merita, fiindcă mi-am dat seama că e un mincinos, un ticălos care profită de situație, de necazul meu, să șantajeze. După ce l-am mai smucit de câteva ori încât i-au ieșit ochii cât cepele, pe-aici ție drumul, băiete! Pur și simplu am luat-o la fugă.

La întoarcere am trecut mai ușor. Bine că am ajuns pe pământ românesc, mi-am zis. Aici, oricum, sunt la mine acasă. Dar, când dau față cu primul polițist, văd că mă oprește, se uită atent la mine, îmi cere actele, și, cum nu aveam nici un act, îmi pune cătușele și mă arestează. Mutra mea semăna perfect cu portretul robot al unui criminal grec căutat de Interpol.

Asta-mi mai trebuia! Dumnezeu! Ce era de făcut?

Până una-alta, m-au dus la poliția din Timișoara. Cum să dovedesc că eu nu sunt ăla și cine sunt? O clipă mi-a trecut prin minte: dacă sârbul? Dar nu, era imposibil.

După o reținere de o zi, omul își aduse aminte că are la Timișoara un cunoscut care-i fusese coleg la școala profesională. Părinții veniseră din Moldova și se angajaseră la o fabrică de confecții din oraș. Pe urmă s-au mutat iarăși la Hușu. Știa unde locuiește, dar nu-i știa adresa.

– A urmat o anchetă, continuă el, cine sunt de fapt, de unde sunt, unde am fost, de unde vin și ce-am căutat eu pe-acolo? Mizeria, disperarea, Dumnezeu! Au cam înțeles. S-au dat telefoane, s-au făcut verificări. Nu mai aveam nimic cu criminalul grec.

A apărut și fostul meu coleg de profesională, care s-a arătat foarte surprins să mă vadă acolo. I-am povestit o parte din întâmplări, m-a invitat apoi la un restaurant, i-am povestit restul, și, aflând că nu mai am un sfanț, mi-a dat ceva bani să-mi ajungă de tren până acasă.

Asta e!

# Ștefan Aug. Doinaș/Inedit

cu o prezentare de Dan Damaschin

## Istoria se repetă.../ variantă

*Ce arbori triști îmbătrânesc peste casa  
în care, primind-o cu ușa deschisă,  
vremea încremeni ușor, ca mătasa  
pe coapsa ta caldă odată învinsă.*

*Lavița cu viermi, urmele de pe nisip  
toate trecură lent cu un vânt târzior.  
Iar în noi, perechi de-amanți cu acelaș chip  
-ca imaginile în oglinzile lor -  
se mișcă neobosite, 'nsemnând timpuri  
și incendii trecute în amintire.*

*Ce tragice trâmbițe, ce vaste câmpuri  
desemnate stângaciu lângă fericire!  
Într-o vreme credeam că suntem muritori.  
Floare la ureche sau dără în ape  
socoteam toate câte erau pe-aproape,  
printre cântecul lebedelor, printre flori;  
iar dragostea noastră un simplu fir de vânt  
între aripi la două păsări buimace.*

*Vai, cum ne 'nșelarăm cu acest jurământ  
care nici astăzi nu ne poate da pace!  
Balanța noastră de aur se dovedî  
neschimbătoare ca năravul lupului.  
Un ev mitic, aprins, ne întrecu aci  
încă flămânzi de bucatele trupului.  
Apoi când visarăm a coborî 'n adânc, -  
imperiul roman, cu tășul subțire,  
ca pe un paloș îl purtarăm la oblânc  
rânindu-ne mereu cu nemulțumire.*

*Și iată, de două mii de ani într'una  
ne iubim la fel, în noi și în toți ceilalți  
inși, - pe care îi va fi mângâiat luna  
strecurată fluid printre arbori înalți.  
Dar arborii putreziră, iar scrumul lor -  
dădu naștere altor arbori, - prea spornic.  
Numai noi cu profilul curat, zâmbitor,  
rămaserăm cu jocul acela statornic.  
Seara, când zâmbetul tău crește pe obraz  
fin, de parcă nimica nu s-ar întâmpla,  
ca pe timpul duelurilor, - trag și azi  
cu pistolul meu cel vechiu în inima ta,  
dar gloanțele trec repede, neavând timp  
pentru a ne omorî cu adevărat.*

*Ridicat de cruciați, acelaș anotimp  
își întinde peste noi steagul blestemat.  
Ochii tăi mari, întunecoși, cearcăne n'au  
și mâna mea tânără tremur nu are,  
- parcă nu ne-am fi iubit fără'ncetare  
demult, de când piramidele se zideau  
la umbra palmierilor'nalți, care-apoi  
mult îndărăt rămâneau, pe verticală,  
piperniciți, abia'ntorși de simunuri moi  
prăbușite brusc dintr'o stea tropicală.*

*Câte pumnale am cunoscut, și câte  
bătăi de ceasornic am auzit trecând!  
Frumusețile ne-au devenit urîte,  
iar strigătul lumilor ucise prea blând.  
Cum au putrezit în cer atâtea astre,  
vina noastră, - de va fi fost vină mare,  
- va fi căzut de pe trupurile noastre  
putredă de prea multă răscumpărare.*

*Vai, nouă! Plini suntem de-atâta iubire  
ca trestiiile de umbrelul vântului.  
Până în crucea zării trimitem știre  
și până la marginile pământului  
că nu cerem astăzi decât sunetul clar  
cu care să murim pentru totdeauna,  
- să nu'ngropăm și veacul acesta amar  
și nici să mai vedem răsărind luna...*

Lavița cu viermi, urmele de pe nisip,  
- toate se întorc cu un vânt târzior.

- prin care umblarăm după fericire!

Și iată, de două mii de ani într'una  
umbrele noastre'nalte aici poposesc  
sub arborii care s'au schimbat, sub luna  
care și va fi încrețit profilul firesc.  
De trei ori în două veacuri, albă, tu cazi  
la pieptul meu cu medalii sau coroană;  
și ca'n vremea duelurilor - mă'nsemn azi  
cu pistolul meu cel vechiu după sprânceană

Desrobot de cruciați, auriu anotimp  
stă peste noi plin de roade și (...)

După atâta ardere fără răgaz  
uitarăm cuvintele obișnuite.  
Ca niște flăcări lăuntrice, prin obraz  
ne vedem azi gândurile negrite  
vina sufletului - de va fi fost mare -

Până în crucea zării dăm de știre

3. Oct. 1943.



Poemul pe care-l prezentăm nu a fost inclus în volumele antume ale lui Ștefan Aug. Doinaș. Textul restituit, acum, reprezintă o variantă inedită a poeziei cu același titlu, apărută în "Tribuna" (Brașov), IV, 1944, nr.839 (9 febr.), p.2 și retipărită în volumul Ștefan Aug. Doinaș, *Poezii din tinerețe*, Ediție îngrijită și prefăcută de Mircea Popa, Biblioteca revistei Familia, Oradea, 2005.

Manuscrisul poemului (cu un remarcabil aspect caligrafic), având ca suport o filă de caiet studentesc de matematică, se prezintă pe două coloane. Prima, compactă, umplând în întregime spațiul colii de hârtie, conține textul poemului. Cea de a doua coloană, situată în dreapta, este formată din 19 versuri propuse ca alternativă, sau pur și simplu, remanieri ale celor din varianta inițială. Aceste noi versuri sunt precedate de acolade cuprinzând mici linii ce indică locurile unde vor fi inserate. Colaționarea manuscrisului cu textul apărut în "Tribuna" din 1944 duce la concluzia că versiunea publicată atunci în revistă conține diferențe semnificative față de varianta prezentată acum, datând din 1943. (Menționarea datei : "3 Oct. 1943", aparținând autorului, se găsește pe ultimul rând al coloanei din dreapta a filei de manuscris). În afară de cele 19 versuri semnalate, poetul a operat modificări în alte 24 de versuri din textul inițial, ceea ce (prin însumare) înseamnă mai mult de jumătate din poem. Modificările reprezintă intervențiile autorului constând în eliminarea unor versuri, înlocuirea unor sintagme sau, în schimbări la nivelul semnelor de punctuație. Se poate remarca, astfel, cum poetul renunță la primele patru versuri ce aveau, în prima variantă, un rol introductiv, de a creiona o atmosferă poetică ("Ce arbori triști îmbătrânesc peste casa/ în care, primind-o cu ușa deschisă,/ vremea încremeni ușor, ca mătasa/ pe coapsa ta caldă odată învinsă."). Prin sacrificarea lor, poemul debutează în forță, ex abrupto. Deosebit de semnificative sunt, în procesul ameliorării formei și structurii poematice, intervențiile



(numeroase) la nivelul sintagmei și imaginii poetice. Astfel, "toate trecură lent cu un vânt târzior" devine "toate se întorc cu un vânt târzior", iar distihul "Ce tragice cascade, ce vaste câmpuri/ desemnate stângaci lângă fericire!" este înlocuit cu varianta mai accentuat dramatică: "Ce tragice trâmbițe, ce vaste câmpuri/ prin care umblarăm după fericire!" etc. Mutațiile pe care le suportă textul vădesc nu doar preocuparea autorului pentru o ținută impecabilă a discursului liric, ci, mai semnificativ în cazul lui Doinaș, efortul de clarificare și potențare, printr-un spor de pregnanță metaforică, a ideii poetice. Prin dezvăluirile travaliului de artizan al autorului, manuscrisul poemului *Istoria se repetă...* ni se propune (și) ca o introducere în laboratorul creației doinașiene.

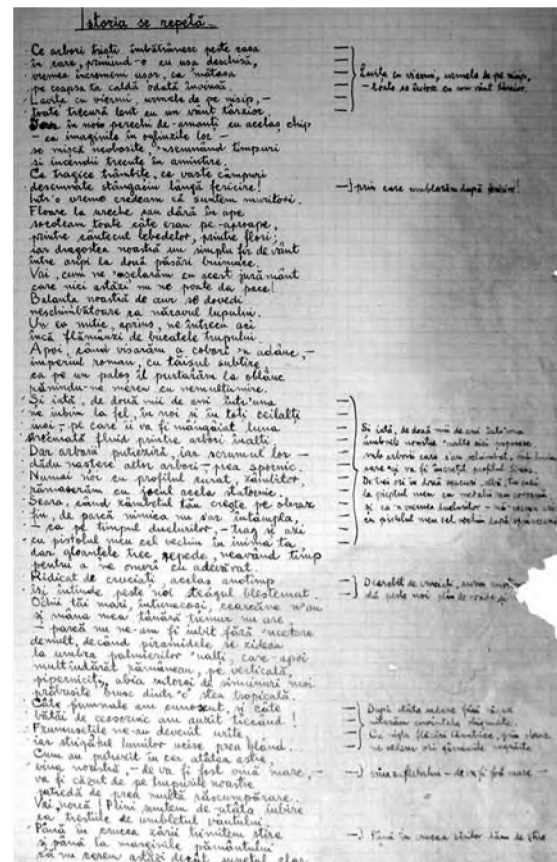
Ca și în cazul altor poezii de dragoste ale lui Ștefan Aug. Doinaș, substanța lirismului este fecundată de ideea filozofică. Transparentă, în cazul de față, ni se pare a fi ideea eternei reînțoarceri a identicului. (Prezența ideii de factură nietzscheeană nu trebuie să surprindă la cel care avea să traducă, ulterior, *Also sprach Zarathustra*, opera însăși în care această idee constituie un motiv central). Învătită cu atributul veșniciei, iubirea posedă, la rândul ei, harul și puterea de a înveșnici efemerul din preajmă. Prinse în mișcarea circulară a eternei reînțoarceri, ce acționează cu forța unui vârtej cosmic, sau a unei stihii ("vântul", o frecventă metaforă doinașiană), lucrurile purtând însemnele efemerității sunt constrânse să revină într-un prezent al memoriei, ca într-o repetiție perpetuă: "Lavița cu viermi, urmele de pe nisip, / - toate se întorc cu un vânt târzior".

Supuse unui *fatum* funcționând ca un mecanism implacabil, prin care firescul însuși este abolit, imaginile imuabile ale îndrăgostiților ("perechi de amaniți cu același chip") se reîntorc, continuu, în oglinzile ce le-au adăpostit cândva.

Ca un revers al revelației eminesciene din *Odă în metru antic*, unde personajul liric ajunge, prin eros, la conștiința amară a finitudinii ființei, în poemul lui Doinaș iluminarea prilejuită de experiența iubirii sugerează transcenderea condiției de muritori, pe care și-o asumaseră, dintru început, îndrăgostiții, condiție prin prisma căreia, toate lucrurile din preajmă (inclusiv sentimentele) purtau amprenta efemerului: "Într-o vreme credeam că suntem muritori./Floare la ureche sau dâră în ape/socoteam toate câte erau pe-aproape,/printre cântecul lebedelor, printre flori;/iar dragostea noastră un simplu fir de vânt/între aripi la două păsări buimace". Starea de veșnicie, hărăzită ca o damnare îndrăgostiților, este sugerată prin metaforica "balanță de aur", suspendată în imuabilitatea ei inumană.

Contemporani ai ciclurilor istoriei umanității (Evul Mediu, imperiul roman sau vârsta aurorală a antichității "când piramidele se zideau"), protagoniștii poemului evoluează fantasmatic, condamnați la o stereotipie a gesturilor, veșnică, în contrast cu elementele decorului, marcate de mutațiile și ravagiile trecerii timpului: "și iată, de două mii de ani într'una/umbrele noastre'nalte aici poposesc/sub arborii care s'au schimbat, sub luna/care'și va fi încrețit profilul firesc".

Victime ale unei damnări eterne, de-a lungul căreia "au putrezit în cer atâtea astre",



îndrăgostiții din poem nutresc, totuși, iluzia răscumpărării proprii vinovății. Dorința lor ("nu cerem astăzi decât sunetul clar/ cu care să murim pentru totdeauna") echivalează cu aspirația desprinderii, eliberării, din ciclul derulându-se la infinit al eternei reînțoarceri, ciclu în care iubirii i-a revenit rolul identicului, al punctului veșnic egal cu sine.

## la aniversară

# Viața ca destin

Aurel Sasu

Constantin V. Negoită, născut la 3 februarie 1936, București. Absolvent al Facultății de Electronică și Telecomunicații din București (1958). În 1982 se stabilește în Statele Unite. Din 1983, e profesor la Departamentul de Computer Science, Hunter College, City University of New York. Autor a numeroase lucrări dedicate inteligenței artificiale și sistemelor *fuzzy*. A publicat volumele: *Pullback*, roman (1986), *Cybernetic Conspiracy* (1988), *Connections*, memorii (1990), *Implications* (1994) și *Fuzzy Sets* (2000). Volume publicate în țară: *Vizitator* (2003), *Împotriva lui Mango* (2004), *Logica postmodernului* (2004) și *Irozii* (2005).

De ce s-a gândit Constantin Negoită la literatură ca la „un cer deschis”? Și de ce atât de târziu? Unde a stat ascuns atât de mult timp prietenul său Belzebut, cel „iubitor de slavă”, desfrănat, ilogic, trist, lacom și mereu mândros? A stat ascuns în istorie sau era chiar istoria însăși?

Sigur, există și un spasm al flăcării, dar răul din spatele Universului, acesta cum trebuie văzut? Un roman se numea *Pullback*, o „construcție structurată perfect pe dorința universală de întoarcere”, explică autorul. Dar, dacă metaforic paradisi s-a pierdut și toate sunt în stăpânirea timpului, adevărul nostru loc și adevărata noastră casă unde sunt? Unde să ne întorcem și cum să ne inventăm pe noi înșine în fiecare zi, dacă aparținem mai multor lumi sau nici una în întregime?

Și cum să întindem, vorba lui Cioran, ființa „dincolo de spațiul ei” devreme ce, pentru omul

postmodern, „Dumnezeu e un abis privit de jos”? Distanța dobândită prin căderea în timp ar trebui să ne ofere perspectiva întregului ce urmează a fi recuperat. Ne-o oferă?

Constantin Negoită nu ne spune, în schimb ne tulbură liniștea.

Există în această discretă rătăcire a gândului printre malurile întunericului o nuanță argheziană: perceperea (pipăirea) întregului. A restaurării lui.

Dar întregul? Este el cunoaștere, icoană a iubirii, desăvârșire, măreție a binelui ca alternativă la semnele de triumf ale calamităților și ale tragediei?

Jurnal, istorisire sau memorialistică, toate cărțile lui Constantin Negoită propun un model al „tărâmului ființelor omenești”, revenirea, întoarcerea la o idealitate rănită, compromisă, uitată.

Subtilă strategie. Să te retragi, evitând



amănuntele, detaliile, refuzând ipocrizia. Dogma originarului în varianta sufletului călător, fără eludarea unei mistici (voluptăți) a suferinței. A suferinței ca dor, vis și nostalgie a totalității.

Căderea spre cer suprimă detaliile, dar face auzit strigătul viziunilor opuse. A vagului în care adevărul există ca paradigmă a utopiei. Fiindcă singura alternativă la confiscarea lui, a adevărului, este asumarea muririi prin cunoașterea misterului. Tărâmul ființei din cărțile lui Constantin Negoită este deplinătatea divinului ca rod al seminței înviațe.

## interview

# „Limba română este cea care m-a ales pe mine”

de vorbă cu Tamara Aleksandrovna Repina

Ilie Rad: – *Stimată Doamnă Repina, ce v-a determinat să alegeți limba română ca specialitate?*

Tamara Aleksandrovna Repina: – Am absolvit Universitatea de Stat din Leningrad (acum Sankt-Petersburg) în îndepărtatul an 1951, primind diploma în care specialitatea a fost formulată ca „Filologie romanică”. O asemenea calificare se acorda studenților absolvenți ai secțiilor de limba franceză, spaniolă, italiană, care existau atunci în cadrul Catedrei de filologie romanică. Secția română nici nu exista. Eu am absolvit secția de limbă franceză.

Conform planului de studii, la secția franceză se prevedea, ca o disciplină facultativă, studierea uneia din celelalte limbi romanice. Am putut să aleg ori italiană, ori spaniolă, ori română. Ni s-a explicat că din aceste trei limbi cel mai greu de învățat este limba română și că tot ea se deosebește cel mai mult de celelalte limbi romanice. Acest fapt m-a determinat să aleg tocmai limba română. Fetele din grupa franceză mi-au urmat exemplul și, timp de un an de zile, noi am învățat gramatica, am citit și am tradus în rusește nuvela istorică a lui C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, din care noi am reținut mai ales cuvintele: *Capul lui Moțoc vrem!* Lecțiile se petreceau sub conducerea profesoarei Ida Grinberg, originară din Basarabia. Limba română mi-a plăcut, am găsit-o melodiasă și interesantă din punct de vedere științific. Dar numai atât. Dacă cineva mi-ar fi spus că voi deveni eu însămi profesoară de română, nici nu l-aș fi crezut.

După absolvirea Universității, am fost recomandată la aspirantură și m-am pus pe lucru, pregătind o teză din domeniul gramaticii limbii franceze, ca să obțin titlul de candidat în științe filologice. Când am trecut în anul doi al aspiranturii, am primit propunerea, din partea conducătorilor facultății, de a-mi împărtăși cunoștințele pe care le-am căpătat la lecțiile facultative din anii studenției unui grup de studenți filologi de la diferite catedre, care s-au interesat de limba română. Îndrăzneala tineretii m-a pus, în ciuda cunoștințelor minime, să primesc această propunere. Perioada de predare a limbii române (dacă se poate numi așa) n-a durat decât un an. După aceea, patru ani de zile m-am ocupat numai de limba franceză (ultimul an al aspiranturii, cu susținerea, în 1954, a tezei de candidat în științe, și pe urmă trei ani de muncă pedagogică la Institutul de Limbi Străine din Sverdlovsk (acum Ekaterinburg), unde am fost repartizată după absolvirea aspiranturii), ceea ce m-a făcut să uit puțin cunoștințele de limba română pe care mi le însușisem înainte.

Dar... dacă eu am uitat limba română, cea din urmă nu m-a uitat ea pe mine! Și de data aceasta era limba română cea care m-a ales pe mine! Iată cum. Tocmai în anul întoarcerii mele la Leningrad, în 1957, la Universitate se înființase o nouă secție în cadrul Catedrei de filologie romanică, și anume cu predarea limbii române ca o limbă de specialitate. Înființarea unei asemenea secții a fost o dorință mai veche a academicianului V. F. Șișmariov, întemeitorul școlii științifice de romanistică din Leningrad. Anul 1957 a fost anul decesului acestui mare savant și șef al catedrei și, în memoria lui, s-a și organizat secția de limba română. De atunci, aceasta funcționează fără întrerupere, până în zilele noastre. Peste doi ani, în 2007, vom sărbători 50 de ani ai existenței acestei secții, unică în țara noastră.

Înființarea secției de limba română a pus înaintea conducătorilor facultății și ai catedrei

problema cadrelor didactice. Prima persoană însărcinată cu predarea limbii române la noua secție a fost Elena Gheorghievna Golubeva, absolventă a secției spaniole, a doua am fost eu. Cineva din conducătorii facultății și-a adus aminte de mine și de lecțiile pe care le-am ținut, fiind aspirantă.

S-a făcut propunerea respectivă, iar aceasta mi-a îndrumat viața în altă direcție.

Cunoștințele noi în domeniul limbii române le-am căpătat de data aceasta pe cale „autodidactică”, o cale care, de fapt, n-a fost ușoară și mi-a cerut o muncă intensă. Sute de pagini din texte românești originale, citite și recitate, povestite mie însămi cu voce tare, învățarea pe de rost a mai multor fragmente din ele, compararea în minte și pe hârtie a limbii române, străină pentru mine, cu limba mea maternă (limba rusă). Dar nu-mi pare rău de stăruințele depuse, deoarece, în decursul unei asemenea însușiri a limbii române, mi-am dat seama de diferențele dintre limbi, ceea ce m-a ajutat mai târziu la crearea manualelor practice de limba română pentru ruși.

– *După ce ați început să predați limba română la departamentul care pregătește specialiști, ați avut posibilitatea de a vizita România. Călătoriile Dvs. trebuie să vă fi ajutat să adânciți cunoștințele dobândite pe cale autodidactică. După câte știu, ați avut contacte personale și științifice cu marii lingviști români Al. Graur, I. Jordan, Al. Rosetti. Ce amintiri v-au lăsat întâlnirile cu acești filologi de seamă?*

– Limba străină nu se poate învăța numai din cărți, ca s-o vorbești mai mult sau mai puțin fluent, trebuie să ai practică. Am vizitat România de șase ori, de fiecare dată petrecând în țara Dvs. câte trei-patru săptămâni. În ciuda timpului scurt al fiecărei călătorii, mă întorceam acasă îmbogățită de impresii și cunoștințe noi.

Destinul mi-a făcut și un cadou prețios: am avut fericirea să-i cunosc personal pe academicienii Al. Graur, I. Jordan, Al. Rosetti și să am cu aceștia discuții rodnice pentru mine. Mari savanți, limitați de timp, găseau de fiecare dată câte două-trei ore ca s-o primească, la ei acasă, pe tânăra colegă străină, să răspundă exhaustiv la numeroasele ei întrebări, care poate să le fi părut naive. Au avut amabilitatea să se intereseze de viața și de preocupările ei științifice, să-i dea sfaturi prețioase. N-am putut să nu apreciez atmosfera de bunătate, de ospitalitate și de înțelegere reciprocă, de respect care, în ciuda diferenței de vârstă și de statut profesional, domnea în timpul acestor întâlniri.

Spre marele meu regret, toți acești mari savanți au încetat din viață. Să le fie țărâna ușoară! Am să păstrez pentru totdeauna amintirea acestor convorbiri, precum și sentimentul de sinceră recunoștință pentru atenția acordată mie.

Am mai avut contacte personale și științifice, foarte prețioase și ele pentru mine, cu mulți lingviști de seamă din București, la care, de asemenea, găseam o primire caldă.

Am participat de două ori, în primii ani ai organizării lor (1961, 1963), la cursurile de vară de la Sinaia, conduse de profesorul B. Cazacu, mai târziu membru al Academiei Române. Cursurile se desfășurau pe teritoriul Complexului „Peleş”, fosta reședință regală, de la poalele unui munte pitoresc, în mijlocul unor brazi maiestuoși. Locul producea impresia că te găsești într-o lume de basm. Organizarea cursurilor de vară a fost impecabilă, lecțiile foarte informative, seminariile efectiv la cel



mai înalt grad. Au trecut de atunci mai mult de patruzeci de ani, dar amintirile sunt atât de vii, încât mi se pare că aceasta n-ar fi fost decât ieri!

– *În 1985, ați făcut o vizită și la Cluj-Napoca. Cu ce scop ați vizitat capitala Transilvaniei? Ce impresie v-a lăsat orașul nostru?*

– Scopul vizitei mele la Cluj-Napoca a fost de a face un schimb de experiență în domeniul studierii și al predării limbii române. Am suținut și o comunicare în fața studenților și a profesorilor Facultății de Filologie. În această comunicare am încercat să-mi prezint rezultatele obținute în cursul cercetării unor aspecte de gramatică istorică și contemporană a limbii române. Am găsit din partea colegilor clujeni, ca mai înainte a celor bucureșteni, o primire binevoitoare, iar după comunicare, am avut cu ei discuții foarte interesante și folositoare pentru mine.

Păstrez amintiri plăcute față de mulți colegi de la Universitatea „Babeș-Bolyai”. Cele mai strânse contacte personale și științifice le-am avut cu profesorul Romulus Todoran, al cărui deces de mai târziu m-a necăjit nespuse de mult, și cu domnul G. Gruică, cu care am avut convorbiri foarte interesante în privința acordului în limba română și a altor probleme lingvistice.

Orașul Cluj-Napoca (atunci Cluj) mi-a lăsat o impresie de neuitat. Este un oraș care are un farmec deosebit. Chiar și acum, după atâția ani, am înaintea ochilor clădirea frumoasă a Universității „Babeș-Bolyai”, o statuie ecvestră monumentală a lui Matei Corvin, Muzeul Satului, cu colecțiile lui bogate de case țărănești și acareturi autentice. Îmi amintesc și de amabilitatea locuitorilor, la care mă adresam pe stradă pentru diverse informații.

– *Dacă ne întoarcem la prima Dvs. specialitate limba franceză, aș vrea să vă întreb ce loc a ocupat aceasta (și poate mai ocupă) în activitatea Dvs. profesională? Știu că în 1965/1966 ați fost lector la Sorbona. Ce vă mai amintiți despre acest lectorat?*

– În ce privește limba primei mele specialități, cea franceză, pot spune că ea n-a ieșit din „arsenalul” meu profesional. A doua mea teză pentru care am primit gradul de doctor în științe filologice (1973) a fost închinată comparației celor două limbi (franceză și română) din punctul de vedere al diferențelor în evoluția lor istorică. Obiectul comparației tipologice l-a constituit declinarea substantivelor. Pe baza unuia și aceluiași sistem latin s-au format două sisteme de declinare romanice cu totul diferite: cea veche, franceză și cea română. Prima, cu trecerea timpului, s-a descompus

și a dispărut, cea de-a doua s-a păstrat și continuă să funcționeze ca un fenomen activ până în zilele noastre. Ca rezultat al unui studiu amănunțit al faptelor lingvistice, am propus o explicație a cauzelor descompunerii sistemului de declinare veche franceză și ale productivității celei din română.

M-am mai întors la franceză și în manualul meu de tipologie comparată a cinci limbi romanice: franceză, italiană (am studiat italiana la cursurile de vară în Italia), spaniolă, portugheză (amândouă învățate de mine după metoda „autodidactică”) și română. Fiecare limbă, în această lucrare (1996), inclusiv franceza, se analizează independent de celelalte, ca un sistem gramatical de sine stătător.

În afară de aceasta, am mai pregătit șase candidați în științe, cu specialitatea limba franceză, și trei tot cu această specialitate, dar în comparație cu celelalte limbi romanice.

În ce privește anul de lectorat pe care l-am petrecut la Sorbona, pot să spun că am avut contacte strânse cu studenții francezi, care se interesau de limba rusă și de istoria țării noastre. Convorbirile cu studenții se efectuau în limba franceză, ceea ce a fost pentru mine o practică bună în limba franceză vorbită. Am mai avut prilejul să asist și la câteva ședințe ale Societății de Lingvistică din Paris. În timpul celor două vacanțe (de Crăciun și de Paști), am întreprins călătorii în Franța, foarte interesante și informative. Cunoștințele căpătate în timpul lectoratului în Franța le-am folosit, la întoarcerea în țară, în cursurile speciale de tipologie comparată a limbii române cu cea franceză, pe care le-am ținut studenților de la secția română.

– *Studenții de la secția română mai învață și limba franceză?*

– Da, ei învață franceza în mod obligatoriu, ca a doua specialitate. La sfârșitul studiilor, ei au un examen de stat, ca și la limba română. Mai învață, tot în mod obligatoriu, dar cu mai puține ore pe săptămână, limba italiană. Au câte două-trei ore pe săptămână și de limba engleză. Deci, după terminarea studiilor, absolvenții pot să-și găsească un loc de muncă cu oricare din aceste limbi.

Totuși, limba română ocupă în pregătirea viitorilor absolvenți ai secției române locul primordial. Pot spune cu toată convingerea că sunt adepți adevărați și pasionați ai primei lor specialități. Ei au posibilitatea să-și perfecționeze cunoștințele de limba română la cursurile de vară care se organizează în diferite orașe ale României. În timpul acestor cursuri, care durează 3 săptămâni, studenții au posibilitatea să-și îmbogățească cunoștințele de limba română și pot să pătrundă mai adânc în cultura bogată a României. În ultimii ani, câțiva studenți au primit invitația de a face practica de dinaintea lucrării de licență la Cluj-Napoca, pe care au și realizat-o. Sperăm că o să aibă asemenea posibilitate și viitorii absolvenți. În momentul de față, avem 12 studenți cu limba română ca specialitate principală și, în afară de mine, trei profesoare, toate absolvente din diferiți ani ale secției de limba română a catedrei noastre. **Daria Nichiticina Railean** și-a susținut în 2000 teza de candidat în științe, pe care a închinat-o studiului conjunctivului trecut în limba română. **Maria Mihailovna Rîjova**, în teza pe care o pregătește pentru susținere, cercetează problemele legate de frazeologia română, iar începând din anul 2003, conduce secția de limba română. **Anna Olegovna Kubasova**, o elevă a celor două profesoare și a mea, lucrează la o teză închinată asociațiilor între oameni și animale, care dau naștere unor comparații expresive. Toate trei predau nu numai româna, ci și franceza. Vorbind despre tinerele profesoare care, în momentul de față, poartă „ștafeta” predării limbii române ca specialitate, nu pot să nu-mi amintesc și de predecesoarele lor, care, date fiind diferite împrejurări, nu mai lucrează, dar care au lăsat urmele adânci în sufletele noastre. **Susanna**

**Pavlovna Nikolaeva**, candidat în științe, docent, membru al Uniunii Scriitorilor din Rusia, traducătoare vestită, timp de peste 30 de ani a predat două limbi, româna și spaniola. **Natalia Iurievna Sikațkaia** (1948-1994), candidat în științe, docent, o absolventă a secției de limba română, căreia i-a consacrat 20 de ani de predare din scurta sa viață. **Larisa Petrovna Ivanova**, care și-a dedicat și ea predării limbii române mai mult de 20 de ani. În ce o privește pe **Elena Gheorghievna Golubeva**, pe care am amintit-o mai înainte, dânsa n-a predat limba română decât 5 ani, trecând în anul 1962 la secția portugheză, care atunci abia s-a înființat; tot acolo lucrând și acum.

Revenind la studenții secției române, aș vrea să mai adaog că anii studenției se păstrează în memoria studenților și a absolvenților atât prin orele de studii și contactele cu profesorele, cât și prin serate festive, la care se interpretează, de către studenții înșiși, scene din piesele românești, tot în limba română, se recită din poeziile lui M. Eminescu și V. Alecsandri, ale lui Arghezi și ale multor alți poeți români, se prezintă traduceri din operele scriitorilor români în limba rusă, efectuate de studenți etc. Atmosfera acestor serate este cea de prietenie și de dragoste pentru limba română. În anii trecuți, la aceste serate asistau și studenții români care își făceau studiile la celelalte facultăți ale universității. Ne-a ajutat mult în organizarea seraterelor „Societatea de Prietenie Sovieto-Română”, care organiza și ea recitaluri de poezie românească, întâlniri cu delegațiile române etc.

Din păcate, în ultimele două decenii, acest aspect al activității culturale și-a pierdut regularitatea. Sperăm totuși că aceasta este ceva trecător. Legăturile de prietenie între țările și popoarele noastre sunt tradiționale, au rădăcini adânci, nu pot să nu reînvie. Noi considerăm vizitele recente ale profesorilor Universității din Cluj-Napoca, Onufrie Vințel și Diana Tetean, precum și vizita Dvs. și a doamnei profesoare Doina Rad, ca „primele rândunele” ale acestei înnoiri a relațiilor culturale și profesionale între universitățile țărilor noastre.

– *Aș vrea să revin la interesele Dvs. personale în domeniul filologiei. Cum știe domnul profesor Onufrie Vințel, dumneavoastră ați frecventat cursurile de limba latină vulgară conduse de A. S. Bobovici, chiar și după ce ați ajuns conferențiar. Era chiar așa de fascinant un curs despre o limbă moartă, precum este latina vulgară?*

– Nici nu puteți să vă închipuiți ce înseamnă pentru specialiștii care se ocupă de istoria limbilor romanice cunoașterea istoriei limbii lor de bază, a celei latine. Formarea limbilor romanice, inclusiv a limbii române, nu s-a produs dintr-o lovitură, ea este rezultatul unei evoluții de mai multe secole și a început chiar în interiorul latinei înseși. Schimbările se acumulară treptat, ca să treacă la o nouă calitate. Textele latine, mai ales cele care oglindesc unele fenomene din limba vorbită, nu-l pot lăsa indiferent pe specialist.

Și, pe urmă, tocmai în acest timp mi s-a încredințat cursul de introducere în filologia romană pentru studenții tuturor secțiilor catedrei și eu aveam nevoie să-mi adâncesc cunoștințele privind evoluția limbii latine în ultima perioadă a existenței ei ca atare, adică a latinei așa-zisă vulgară.

– *În 2002 ați publicat lucrarea Istoria limbii române. Se deosebește această lucrare de cele românești de profil? Prin ce anume?*

– În planurile de pregătire a specialiștilor în domeniul limbilor romanice de la Universitatea de Stat din Sankt-Petersburg, intră și predarea istoriei fiecărei limbi aparte, deci și a istoriei limbii române. Timp de mai mulți ani, am predat studenților această disciplină, bazându-mă pe operele marilor specialiști români în istoria limbii, ca O. Densusianu, Al. Rosetti, G. Ivănescu și alții, adăugând și rezultatele propriilor mele cercetări în

acest domeniu. Lecțiile ținute în cursul predării le-am adunat și sistematizat, încercând să le fac accesibile studenților, în ciuda complexității problemelor.

Manualul meu este cu mult mai puțin voluminos decât lucrările savanților români; el conține numai lucrurile pe care le consider necesare pentru înțelegerea direcțiilor de dezvoltare istorică, alese de limba română. Manualul stă la dispoziția studenților, ei pot să-l cumpere sau să-l ia de la bibliotecă, în timp ce operele savanților români, existente în bibliotecile noastre în câte un singur exemplar, nu le sunt accesibile. Am introdus în manual numeroase tabele, care sunt destinate să înlesnească însușirea materialului studiat. În același timp, manualul nu este o simplificare a drumului parcurs de limba română; el reprezintă o extragere a momentelor celor mai importante din istoria limbii. Dacă cineva, dintre cei ce se vor folosi de manual, s-ar interesa de detalii ori de diverse opinii asupra unor probleme nerezolvate până acum, el nu are decât să consulte literatura de specialitate amintită după fiecare capitol al manualului.

– *În 2003 ați mai publicat o lucrare, intitulată Gramatica teoretică a limbii române. Care este scopul acestei lucrări?*

– Este vorba, ca și în cazul *Istoriei limbii române*, de un manual pentru studenți. Așa se numește una din disciplinele obligatorii prevăzute de planurile de studii ale universităților din Rusia. În românește s-ar numi „Gramatica explicativă”.

Scopul acestei lucrări este, pe de o parte, de a prezenta limba română ca un sistem bine organizat și, pe de altă parte, de a interpreta „în lumina sistemului” unele inovații din limba română vorbită (de exemplu, formele Genitiv-Dativului de tipul *gruii* în loc de *gruii* sau *omului cel bun* în locul *omului celui bun* și asemănătoare). Manualul îi introduce pe studenți în problemele legate de funcționarea limbii române, îi inițiază în terminologia științifică. Am generalizat în această lucrare rezultatele propriilor mele studii. Mai multe idei din acest manual, precum și alte cercetări ale mele din domeniul gramaticii explicative, le-am publicat în cursul ultimelor două-trei decenii în revistele lingvistice române (mai ales în *Studii și cercetări lingvistice*). Sunt scrise în românește și, prin aceasta, sunt accesibile cititorului român.

– *Dacă ați răsfoit cumva cartea mea, De la Moscova la New York, pot să vă rog să-mi spuneți ce v-a plăcut și ce nu v-a plăcut la lectura ei?*

– În cartea dumneavoastră m-a cucerit bogăția informațiilor, măiestria de a înfățișa locurile pe care le-ați vizitat, evenimentele descrise, întâlnirile și convorbirile cu o mulțime de oameni cu destinele diferite, în așa fel încât cititorul să se simtă el însuși participant la toate acestea. Aveți un talent de observator și de povestitor fără pereche.

Vă împărtășesc încrederea în Cuvânt, care, așa cred și eu, este și va rămâne nepieritor atâta timp cât există Lumea. Vă admir dorința de a transmite cititorului sentimentele și emoțiile pe care vi le-au trezit contactele cu oamenii de pe două continente, de a da aprecieri cât se poate de obiective faptelor istorice și evenimentelor din trecutul apropiat și din prezent. N-am găsit nici un cusur în expunerea dumneavoastră.

Vă felicit cu prilejul publicării unei noi lucrări de seamă, iar noi, cititorii, ne bucurăm că avem posibilitatea largirii, grație cărții Dvs., a orizontului intelectual și a bagajului de cunoștințe. Vă urez, în numele meu propriu și al colegilor, multă sănătate, spor la muncă, noi călătorii interesante și fructuoase, noi publicații tot atât de prețioase! Și la mulți ani înainte!

Sankt-Petersburg - Cluj-Napoca, decembrie 2005

Interviu realizat de  
**Ilie Rad**

# Decadența franceză

## Exemplul filosofiei

Jean-Loup d'Autrecourt

Marile culturi, marile civilizații, marile popoare au marcat istoria mai întâi prin violența lor, prin voința de dominare și de supunere a celorlalți, apoi prin organizare și dezvoltare economică și în fine, prin impunerea unei concepții și a unei viziuni originale despre om și despre lume. Este vorba despre tot atâtea feluri de putere.

### 1. Forme de putere

Trei forme principale de putere cooperează permanent și simultan în aceste procese istorice de naștere, de dezvoltare și de dispariție a unei culturi, civilizații și națiuni importante: forța fizică, brută, care se manifestă sub forma forței armate, a puterii militare a unei națiuni sau a unei coaliții; forța economică, care se poate declina sub multiple forme, de la puterea de muncă până la puterea financiară și comercială; și forța culturală și creativă care are de asemenea o mulțime de aspecte, printre care educația, artele, științele, credințele și ideologiile sunt cele mai importante.

Aceste poluri de putere nu pot fi disociate, deoarece se află în raporturi intime de dependență și de determinare reciprocă. Ca orice teză filosofică, această concepție poate fi contestată și este deci discutabilă, dar explică destul de bine dinamica celor trei poluri de putere, în ciuda aspectului reducător și simplist. Acestea pot fi dominante unele față de celelalte în funcție de epocile istorice sau de aria geografică. De exemplu, în antichitate predomina forța brută, militară care aducea în urma victoriei bogăția economică și culturală. În perioada modernă, industrializarea, comerțul și economia au generat dezvoltarea culturală și științifică, care au permis de asemenea modernizarea militară. În epoca contemporană apar din ce în ce mai multe exemple de inversare a acestor raporturi. Țările care dețin monopolul cultural, ideologic și științific reușesc să se dezvolte și să se impună de asemenea economic și militar. Orice descoperire techno-științifică își găsește o aplicație imediată în domeniu militar și de asemenea contribuie cu un important aport financiar.

Această concepție, împotriva căreia se pot aduce contraexemple, corespunde mai degrabă stilului occidental de a fi, un stil franc, deschis, extravertit, onest, bazat pe încredere, pe respectarea cuvântului dat, pe o scară a valorilor elaborată de creștinism, îmbogățită de Renaștere și de umanism, cu rădăcini puternice în antichitatea greacă și romană; stil caracterizat și printr-o violență excesivă. Atena, Roma și Parisul au fost probabil principalele centre de gravitație ale Occidentului. Cunoscând aceste poluri de putere, ele pot fi distruse cu mijloace ieftine și eficiente, prin atacarea punctelor sensibile. Exemplul Franței este elocvent, deoarece ilustrează bine această idee a decadenței probabil programate, în mod evident întreținute și în mod sigur accelerate.

### 2. Teroare și declin istoric

Într-adevăr, principiul existenței și exersării puterii rezidă în chiar procesul de confruntare între diferitele forme de putere. O formă de putere, oricare ar fi tipul acesteia, nu poate exista doar prin ea însăși, ci de asemenea prin raportul antagonic instaurat cu alte forme de putere care încearcă să se anihileze reciproc, probabil conform unei legi generale a naturii, aceea a conservării energiei. În epoca contemporană, confruntările la care este supusă societatea civilă franceză, în perioade de pace, sunt multiple: teroarea educațională, controlul permanent, manipularea, terorismul oriental, terorismul ideologic, terorismul naționalist, terorismul comercial, terorismul scientism, egalitarismul, metisajul, terorismul rasist, terorismul medical, terorismul alimentară etc.

Lista proceselor sau fenomenelor, care revelă formele prin care se distrug și se suprimă în ultimă instanță libertățile indivizilor umani, este în mod sigur mai lungă. Iar aceste procese se suprapun, se întrepătrund sau se influențează reciproc. De aceea sunt dificil de identificat, greu de sesizat și mai ales greu de analizat și de înțeles pentru publicul necultivat. Însă atunci când intervin în mod sistematic, simultan și masiv, le resimțim prin efectele lor nefaste, prin presiunea lor permanentă, altfel spus prin restrângerea, ba chiar prin pierderea gradelor de libertate personală. Avem de-a face într-o primă etapă cu o criză aproape existențială la nivel individual.

Procesele respective sunt aparent vagi, fără obiect și orientare precise. În spatele lor nu există o persoană anume, ci grupuri de persoane, lobby-uri, rețele intelectuale, organizații religioase, partide politice, întreprinderi internaționale, speculatori financiari, secte etc. Astfel de organizații, adesea suprastatale, pot avea un impact atât de mare asupra societății civile a unei țări, încât o pot distruge. În realitate, lucrurile se petrec într-o formă destul de organizată. Exemplul unor țări mici ca cele din sud-estul Europei nici nu este interesant, deoarece prea banal prin periferia în care subzistă culturile respective. Însă cazul unor națiuni importante, ca cea franceză, este efectiv neliniștitor deoarece indică gravitatea și amploarea fenomenului. De această dată, la nivel național, nu mai este vorba de o simplă criză, ci de convergența simultană a mai multor crize: economică, politică, ideologică, socială, culturală, educațională, tradițională, rasială etc.

Declinul unei nații poate urma curba istorică generală a decadenței civilizațiilor și culturilor, dar poate fi de asemenea încurajat, accelerat. Franța a fost și rămâne încă un simbol occidental prea puternic, prea strălucitor, prea impozant care trebuie deci distrus. Doar reformele generalizate și radicale, doar uniunea națională în jurul valorilor tradiționale, ca în exemplul anglo-saxon,

mai pot salva această țară de la dezastrul iminent și probabil definitiv. Criza prin care trece la un moment dat un individ, un grup de indivizi sau un popor poate fi ceva foarte pozitiv, deoarece un semn clar, major de reînnoire, de renaștere. Însă, în cazul Franței, nu se pot detecta nici cele mai mici semne de speranță în psihologia colectivă. Faptul că ideile de decadență și de criză sunt prezente în mod curent în conștiința francezilor nu denotă nicidecum o sensibilitate anume în anticiparea dificultăților. Explicitarea problemei nu este decât un semn puternic și evident că nu se mai poate face nimic. Atunci când în sfârșit se vorbește despre ceva grav și ireversibil, înseamnă că este deja prea târziu.

### 3. Declin cultural

Câteva exemple, extrase din domeniul ideologic, ilustrează destul de bine această stare de lucruri. În cazul educației și al învățământului, în special în secolul trecut, singurele "reforme" politice care au reușit au fost cele negative. Ideile materialiste și ateiste cele mai obscurantiste au fost promovate la rang de doctrine iluministe și științifice. Tot ceea ce ține de tradiția marii filosofii și culturi franceze a fost discreditat în mod sistematic și înlocuit cu un amalgam de idei radicale și violente. Montaigne, Descartes, Pascal, Malbranche sunt considerați ca fiind "periculoși". Despre marea literatură franceză nici nu mai vorbesc; spațiul acordat aici este prea restrâns ca să pot rezuma catastrofa generală: elevilor francezi nu li se predau Alexandre Dumas, Jules Verne, Balzac, Hugo, Stendhal, Valéry, Montherlant, Céline etc. Dar sunt bombardati cu scriitori de mâna a treia, niște iluștri necunoscuți.

În schimb, cacofoniile extrase din Marx, Nietzsche și Freud sunt popularizate și răspândite începând cu manualele școlare și până la cursurile universitare. Dar și mai grav este când tinerii cercetători sunt orientați către teze de doctorat pe teme de cercetare din perspectivă marxistă. Altfel au puține șanse de reușită. Fantoma marxistă bântuie educația și învățământul francez. Economia egalitaristă a ajuns să comande filosofiei atât de bine, încât ocuparea unui post la universitate este dictată, în jumătate din cazuri, de criteriul cripto-comunist de recrutare. Culmea este că nimeni nu îndrăznește să predea un curs despre Marx la universitate. Astfel, apartenența ideologică bine ocultată este mai importantă decât competența profesională. Consecința este imediată. Astfel de ideologii falimentare, care au distrus țările din Europa de Est, au același efect și în Franța.

Nietzsche, "aureolat" de extremismul său nazist a fost recuperat de indivizi la fel de violenți, de extrema stângă. Este impresionant că acest fals profet, unul din marii plagiatori din perioada contemporană, a reușit să capete o astfel de popularitate alimentând ideologii violente și extremiste opuse. Simplu filolog, care detesta filosofia și care de altfel și-a negat întotdeauna statutul de filosof, Nietzsche a obținut un post la universitate cu toate că nu avea nici cel puțin doctoratul. Este normal pentru cineva care nu avea obiceiul să creeze, să cerceteze, însă care era



expert în plagierea psihologilor francezi din secolul al XIX-lea. Dar cine mai are timp să-i citească și să-i reabiliteze pe specialiștii respectivi intrați pentru totdeauna în uitare! Lectorul amator de literatură poate însă verifica "inspirația" nietzscheană dintr-un romancier francez bine cunoscut, Stendhal. Cei care caută gloria și popularitatea rapide găsesc un bun exemplu de urmat în nihilismul infantil al lui Nietzsche (o etapă importantă în dezvoltarea psihologiei copiilor este negația).

Cu Freud s-a instalat o adevărată psihoză occidentală în Franța. Toată lumea este depresivă și trebuie să meargă la psihanalist. Dar psihanalistul însuși trebuie mai întâi psihanalizat. Altfel nu poate fi un bun psihanalist. În traducere: dacă aveți probleme psihologice grave, trebuie să consultați pe cineva care are probleme mentale și mai grave, care la rândul său a consultat un specialist și mai alienat, și tot așa până la «părintele» acestei teorii. Freud însuși nu mai putea fi psihanalizat, poate pentru că i-a fost greu să găsească pe cineva mai alienat decât el! Reputația și prestigiul unui psihanalist provin în primul rând din importanța (alienării) celor care l-au psihanalizat. Rolul social al preotului care era acela de a asigura un echilibru psihologic societății occidentale, prin actul de confesiune, a fost înlocuit prin șarlatania psihanalitică ce-i alienează pe indivizi și mai mult. De asemeni psihanaliza a discreditat psihologia, care reușește cu greu să-și afirme poziția printre celelalte științe umane.

Cu toate acestea, la universitate, secțiile de psihologie sunt cele mai asaltate de studenți, care cred că vor studia psihanaliza cu interpretarea viselor și că astfel vor găsi soluția coșmarurilor sau a problemelor sexuale. În realitate, dilemele lor

psihologice nu fac decât să se accentueze și să se complice. Dar efectul socio-cultural negativ al acestei pseudo-științe, care este psihanaliza, nu se reduce la studenții în psihologie.

Ceea ce mi se pare mai grav este că, în filosofie de exemplu, studenții fac apel în mod sistematic la aceleași referințe (Marx, Freud și Nietzsche), oricare ar fi subiectul de disertație sau de comentariu de text. Din păcate, referințele sunt de "mâna a doua", iar nu din sursă directă, astfel amalgamele și confuziile sunt și mai importante. Explicația este simplă: în ultimul an de liceu, profesorii de filosofie predau elevilor în detaliu, insistă îndelung pe Marx, pe Freud și pe Nietzsche, amintiri încă vii ale "revoluției" din '68. Pe scurt, este vorba de manipularea și de uniformizarea conștiințelor, în scopul gândirii unice. Atunci când le explic la curs că niciunul dintre cei trei, care "au marcat" (cu fierul roșu) cultura contemporană, nu este filosof, că primul este economist, al doilea psiholog, iar al treilea filolog, studenții răspund cu uimire, replicând că au studiat acești autori în manualele de filosofie, în ultimul an de liceu!

Într-un anume fel, faptul este explicabil: atunci când nu ai un loc de cinste printre economiști (cazul lui Marx), atunci când ești discreditat ca psiholog (cazul lui Freud) și de asemeni atunci când filologii nu au ce studia în scrierile tale (cazul lui Nietzsche), singura modalitate pentru asigurarea unui succes imediat este răspândirea concepțiilor respective în domenii colaterale ca literatura, filosofia, sociologia etc. Astfel se poate crea confuzia și mai ales se pot generaliza în mod sistematic ideologii discreditate în propriul lor sector de specialitate.

Bineînțeles că orice domenii extrafilosofice sunt interesante și oferă întotdeauna tot atâtea

pretexte pentru speculația filosofică. Nici un aspect al vieții umane nu poate fi disprețuit în filosofie. De altfel, nici nu ne putem imagina existența unei filosofii în afara celorlalte domenii de cunoaștere și de creație umane. Reflecția filosofică nu poate exista decât într-o permanentă relație critică cu științele, cu artele, cu miturile, cu religiile etc. Iar cugetarea filosofică este cu atât mai interesantă, cu cât are de-a face cu situații existențiale-limită, cu cazuri metafizice extreme, cu aspecte culturale catastrofice sau revoluționare.

Dar atunci când se insistă în mod sistematic pe locurile comune, când este încurajată doar opinia publică, când se privilegiază aspectul comercial și facil (cultura de masă), când se propagă relativismul valorilor, excluzându-se prin marginalizare adevăratele referințe filosofice, în acest caz nu mai poate fi vorba de filosofie, ci de exact contrariul acesteia: vorbăria goală, ideologia, limba de lemn, manipularea. Din păcate, ideile banale, concepțiile naive și locurile comune au mai mult succes decât ideile profunde, conform principiului produselor comerciale. Chiar și femeile de serviciu vă pot întreține pe tema complexului lui Oedip (între noi fie vorba, acesta a fost complexul lui Freud, iar nu al personajului homeric).

Atunci mai este de mirare că Franța este țara europeană cu cel mai important procent de sinucideri printre tinerii de la 16 la 24 de ani? De asemeni, cine mai este uimit de faptul că Franța este țara cu consumul cel mai important de medicamente anti depresive?

14 decembrie, Limoges

## tradiții

# Muzeul Țăranului Român

Radu-Illarion Munteanu

Orientarea drumului e încă și mai accentuată în sala MOAȘTE, al cărei centru e ocupat de o structură ce-mi pare arca lui Noe, sau cel puțin scheletul unei corăbii. E, însă, o biserică. Zidurile, de lemn, se ridică la înălțimea unui om. Straniu, nu are deloc aer de ceva neterminat, nici lemnul nu are culoarea natur a bisericilor de lemn. Mie îmi subliniază odată mai mult ideea că fiecare biserică e concepută ca o corabie, de altfel încăperii principale i se și spune, la noi ca și în vest, *nava*. Nu-mi amintesc, însă, mai mult de-atât. Prefer să cred că e arca lui Noe, ce altceva se potrivește mai bine unui drum din ce în ce mai univoc, după ce ai ocolit un spațiu practic gol, luând în amfiladă stratele, trecând, deci, tu însuși în revistă judecătoria nevăzuți (sau prezentându-te fiecăruia, cine știe?), rostul arcei-biserică pe care nu te urci/în care nu intri nu pare a fi decât acela de a sublinia, prin comparație, forța pregnantă a unei convenții impuse: spațiul gol devine mai impenetrabil ca zidul de lemn.

Tensiunea crește gradual: căci treci mai departe printr-o deschizătură în formă de cruce. Crucea care domină întreaga structură a muzeu-

lui, cu simbolistica ei multiformă. Aici pare a semnifica o potrivire, o rezonanță, nu trece decât cel care e acceptat de strunga sacră. Realizezi că a trebuit să lași ceva în sălile anterioare, de fapt câte ceva în fiecare, ai plătit o vamă bătrânilor neamului tău, strămoșilor adică, ai renunțat la a te salva pe arcă (repet, e doar interpretarea mea aici), și-ai purtat restul de păcate mai departe, iar acum treci pe cântar. Compania mea intră în joc exact pe gândurile mele: îmi cere să intru primul. N-am de ales, dar mă simt și la locul meu. Trec. Sunt acceptat. Poate intra. Suntem în sala FERESTRE. Centrul ei e iarăși aglomerat cu obiecte, între care o machetă de biserică, fără acoperiș. *O fereastră e mai cruce decât o troiță, ceea ce, logic, ar fi să fie crucea însăși. Ciudat lucru, la prima vedere, ca să revenim la textele Irinei.* Obiectul către care converge întregul ansamblu e o fereastră simplă, cu patru ochiuri (de unde crucea interioară), pusă pe un soclu: *Am cumpărat această fereastră anul trecut. Casa nouă se terminase și se desfăcea casa veche. El a fost de acord imediat. Femeia s-a opus multă vreme: cum s-o vând? Toată viața am privit lumea de aici.*

Unde te poate duce un drum inițiat prin muzeu? Îmi dau seama că ar fi trebuit să încep cu etajul. De fapt, e timpul să mărturisesc că am mixat două drumuri, primul de unul singur, parcă în recunoaștere, al doilea acompaniat de cineva care-l cunoștea. Fiecare a aflat lucruri noi la vizita împreună. Așa că voi apela la un procedeu narativ echivalent cu tăietura cinematografică de montaj: voi insera întregul etaj între ieșirea din sala ferestrelor și intrarea în cea următoare. Și, de fapt, nu doar etajul. Ci, pentru o stranie simetrie, și subsolul-purgatoriu.

Urc/urcăm spre etaj. Portrete fotografice pe pereți: Dimitrie Gusti, Simion Mehedinți, Nicolae Iorga... nume legate de istoria cunoașterii publice a artei și culturii populare. Bustul în bronz al lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, cu spatele spre scări, străjuiește intrarea la etaj. E sever, ușor încrunțat, sobru, responsabil. Îți vine, deodată, să pășești în vârful picioarelor, să nu te admonesteze. Dar ești sigur că ar răspunde cu o glumă fină, fără a zâmbi. Timiditatea în fața obiectelor, efect pe care l-am văzut funcționând, practic indiferent de individ, nu e rezultatul unei coerciții administrative, ci al sacralului intrinsec, palpabil și pentru neofit.

TRIUMF: *Un mănunchi de calități specifice artei mari, în corpul modest al satului românesc;*





armonie, vivacitate, sensul profund al diversității și repetiției, organicitate. Oamenii care au făcut aceste obiecte erau bogați demult. Făceau obiecte vii și puternice, pentru că știau să pună în acord perfect funcția cu forma. Știau să nu pună materie în plus. De ce **triumf**? Pentru că ei au fost o lume de învingători. Și au învins într-un mod nobil, adică fără a avea conștiința victoriei.

Vorbe? Doar românul e mare meșter, inclusiv în a se îmbăta cu vorbe. Faptul că eu o cunoșteam pe Irina (Riri, pentru prieteni, fiind macedoneancă-grecoaică) nu contează, în fața prestigiului ei public recunoscut. Dar să facem abstracție de autor (deși aici nu se poate să nu fi intervenit și Horia Bernea, respirația amplă a frazei e stilul lui) și să privim vorbele în față. Sau să le punem față în față cu ce-am văzut deja. Criteriul pragmatic e la îndemână. Iar adecvarea vorbelor e lipsită de echivoc. Ar însemna că obiectele sălii TRIUMF devin, cumva, superflue. Să reținem, însă, rama unei porți prin care ar putea intra un TIR, care ilustrează în forță vorbele. Pășim către sălile muncii: foc, apă, vânt. O firidă, ca anticameră a spațiului rezervat pentru foc: descântece de deochi, o carte cu proverbe despre foc. Ar merita un articol întreg. Înăuntru, atelierul fierarului Victor Obancea. Complet. Actele omului, poze de familie. Statutul social e onorabil, se vede din toate amănuntele. Apa. Două dârste monumentale, din zona Bacăului, apoi vântul - o moară de vânt întreagă. Aduse de Horia Bernea. Abia această informație te uimește: rezistaseră undeva până la vremea lui. O galerie pe scări te duce pe lângă fotografiile unor mori de apă și de vânt, cu o diversitate de modele la nivelul celorlalte obiecte. Atelier de olar. Perete plin cu blide. E primul exponat care mă scoate afară din lumea satului. Îmi evocă, datorită unui reflex mintal, o sculptură cinetică. Aștept să aud blidele vibrând, scoțând sunete. Reflexul meu mintal e hazard pur, dar efectul îmi spune că peretele cu blide e expresiv ca atare. De fapt, deoarece e o matrice, cu linii și coloane. Orice aranjament de obiecte care respectă o ordine e expresivă. Sau doar pentru mine? Se leagă cu faptul că văd furcile de tors ca arme? Posibil. Dar, cum nu de mine e vorba, înseamnă că muzeul e expresiv, dincolo de intenții, iertată să-mi fie repetarea.

Sala cahlelor. Sute de modele, din sute de sobe, din secolul XVII până în prezent. Cele două de jos mi s-au părut mai expresive decât media de aici, dar rețin trei: pe fond alb, un rac roz,

sugerează efectul căldurii, o metaforă ingenioasă. Și imediat lângă intrare, două, cu basoreliefuli stranii: sfincși cu căciuli de tarabostes! Diferite. O asociație de simboluri absolut inedită. Întâmplare, intuirea unor legături subterane?

Sala cahlelor, cu memoria căldurii, a focului, cu sugestia ambiguității intrinseci a focului ca principiu elementar, îmi dă pretextul altei tăieturi de montaj: subsolul, intitulat CIUMA ROȘIE - INSTALAȚIE POLITICĂ. Coborâșul sugerează purgatoriu mixt cu infern, sugerează drumul spre închisoare. Dar nu numai atât. Câți oare din tânăra generație mai știu că în așa numiții „ani - lumină”, aici era muzeul de istorie a partidului comunist? Spatele superbeii clădiri gândite organic de Ghyka-Budești căpătase o excrescență mai mult sau mai puțin funcțională (acum utilizată pentru anexe), susținând un fronton tipic proletcultist, cu un mozaic de un kitsch „impecabil”. Un cancer arhitectonic. Această fațadă dă către bulevardul al cărui nume „tovarășii” îl schimbaseră din Filantropiei în 1 Mai. Acum se cheamă, nu fără ironie, Ion Mihalache. Rostul sălii e evident. N-avem dreptul să uităm. E prima condiție de a nu repeta istoria. Sala e plină de chipuri ale lui Lenin, în diverse forme sculpturale parodice, culminând cu doi „lenini” - imagini reciproce în oglindă, dialogând. Apoi un perete la fel de ironic, ca un panou de onoare, cu portretele lui Dej. Străjuit de un singur Stalin. Ajunge o măciucă la un car de oale. La fel, un singur Stalin domină plutonul de „lenini”. Jos, un mărunț cap de expresie Ceaușescu. Imposibil de plasat acest personaj mai exact pe scara demonologică. Pereții tapetați cu „Scînteii” sugerează plastic falsa sobrietate, de mănăstire inversă, a spațiului ideologic revolut. Totuși, ceva nu-mi dă pace. Atmosfera asta am mai văzut-o undeva, cândva. Caut în memorie. Da. Acum 22 de ani, pe malul Dunării, în spatele Parlamentului maghiar. Două statui grotești ale lui Marx și Engels. De ce oare, Doamne, ei au făcut-o încă de atunci (de fapt de mult timp înainte) și la vedere?

Și acum să revenim la ieșirea din sala ferestrelor: intrăm într-un interior de locuit. În dreapta, un lin. Aud cuvântul prima oară, în asemenea context. Știam că e o specie piscicolă. Dar, acesta este un lin. În el se zdrobesc strugurii. A fost făcut din trunchiul unui singur copac. Acesta este un obiect total. Poți să trăiești în el. Poți să și mori în el. Pat, sicriu, barcă. No comment. Și totuși. E, dacă mă gândesc, primul artefact. Nu sigur. Ideea de a dormi sau a muri într-o troacă, la urma urmei, e artefactică, fie și

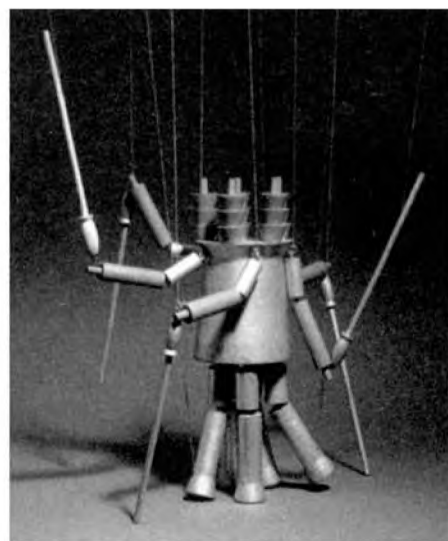
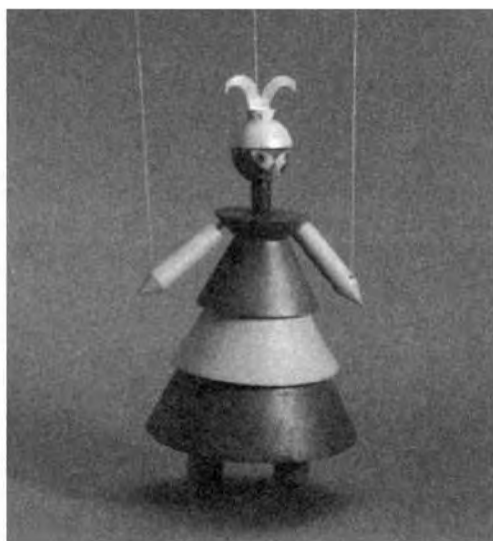
seducătoare. Artefact intelectual. Dar prinde întreg muzeul în metaforă. Se simte vibrația sufletului Irinei când a gândit că acesta e **obiectul total**. Asta e și explicația plasării lui către finele drumului pe care este momit vizitatorul. Înseamnă că trebuie să reflectăm și noi. Singura logică ce-mi face sens e o a patra funcție a **obiectului total**, și, de ce nu, a cincea, consecutivă, ambele derivând din structura de altar a încăperii. Drumul prin muzeu a fost presărat cu altare la care te-ai oprit, pentru câte un ritual tranzitoriu. Acesta e altarul final, iar altarul e ținta oricărui drum în biserică. Deci muzeul este gândit a fi o biserică. Nici o umbră de blasfemie în această concluzie, în această eventuală intenție a creatorilor. Și atunci cum vine vorba cu revenirea? Dar de ce nu?

Ultima ușă: e mascată în perete, iar pe zugrăveală ești provocat, în scris, s-o deschizi. E tot jocul Irinei. Și ultima încăpere, cea de dincolo de ultimul altar: TIMPUL OBIECTELOR: *Puțini sunt cei care n-au fost fericiți în bucătăria bunicii. Problema e ce faci după ce bunica a murit. Îți lasă o moștenire care devine, uneori, o povară. Nu poți să păstrezi toate obiectele, cuvintele, gesturile, mirosurile. Pune deoparte măcar câteva amintiri.*

E greu de rezistat tentației de a comenta, de a interpreta, ca mereu până acum, aceste cuvinte și contextul lor. Dar voi rezista acestei tentații. Căci cuvintele sunt prea frumoase, prea exacte, prea irizate în sidefiu. Cine a ajuns până aici cu lectura vă ști, desigur, să le înțeleagă, ajutat, la o adică, de context.

În locul unui comentariu de final, bazat pe această ultimă încăpere, evit să-mi pun public întrebarea cu ce rămân la capătul acestui drum, luând chiar în considerare faptul că-l fac a doua oară în patru zile. Voi cita o altă vorbă mare a Irinei Nicolau: *Țăranul are trei învelișuri, ca un ou. Haina, casa, satul.* Mai trebuie oare să demonstrăm în ce măsură structura și concepția muzeului exprimă acest adevăr?

Sintagma **Muzeul Țăranului Român** aparține lui Horia Bernea. Totuși, emblema muzeului este un țăran pe nume Gheorghe Tatomir, despre care etnologii afirmă că reprezintă trăsăturile sintetice ale țăranului european.



Sophie Taeuber-Arp, *Marionete* (1918)

# Responsabilitățile încep în vise

**Delmore Schwartz**

**Delmore Schwartz** (1913-1966), poet, prozator, critic, dramaturg, profesor, traducător și editor american (conduce *Partisan Review* în perioada 1943-55), născut în Brooklyn, New York, din părinți evrei imigrați din România. Viața părinților era un iad, și curând se despart. Delmore, rămas cu mama lui, învață să citească de la trei ani. școlar și student de excepție, Delmore începe să bântuie universitățile, ia contact cu marxismul, dar și cu boema din Greenwich Village. Încă din 1935, la 22 de ani, dă lovitură scriind *Responsabilitățile încep în vise*, care este considerată până astăzi o capodoperă a genului scurt, prețuită printre alții de T.S. Eliot, William Carlos Williams, Robert Lowell, Ezra Pound și Vladimir Nabokov. Însă ambiția lui era să devină un mare poet. Boema, băutura și viața de profesor migrator îi vor submina eforturile. Este, totuși, poate cel mai antologat poet al generației sale. Dar în ce privește biografia poate că ajunge să cităm aceste versuri din 1938: "Acum trebuie să mă trădez singur... Nu mulți poartă măști sau enigmatice veșminte./ Căci slăbiciunea orbește de ajuns fețele slabe./ În sensul acesta, iată șocanta mea nuditate". Viața lui de familie nu va fi cu nimic mai bună decât a părinților lui, și perioade lungi este practic fără nici un ban. O sfârșește în boală și disperare. Poezia lui e marcată de emoționalitate și un necontrolat sentiment al culpei. Își adună versurile într-o antologie reprezentativă, *Cunoaștere de vară: Poeme alese și poeme noi, 1938-1958*. Prozele și le adună în volumul *Lumea este o nuntă* (1948) primit cu entuziasm de către critică, iar eseurile sale critice (notabile cele despre Hemingway, Pound și Auden) vor fi adunate în volumul *Eseuri alese* (1970). Despre el John Berryman va scrie: "Avea emuli dar aceștia nu-l puteau găsi. Își ascunsese darul/în mijlocul Manhattanului/... în hoteluri ieftine./Tulburat profund că prietenii-l evitau pe străzi... Cu durere s-a sustras/ de la orice fel de relație/și tremura de resentimente". A. V.

**I**

Cred că suntem în anul 1909. Se pare că mă aflu într-o sală de cinematograf, brațul lung și luminos traversează întunericul și se rotește, ochii mei sunt ațintiți asupra ecranului. Filmul e unul mut, cum ar fi unul din acele vechi Biographuri, actorii îmbrăcați în haine ridicol de demodate, cadrele urmând sacadate unul altuia, actorii dând impresia, și aceștia, că saltă încoace și încolo, deplasându-se prea repede. Imaginile abundă de linii luminoase și punctulețe, de parcă ar fi plouat când s-au făcut filmările. Lumina-i proastă.

E o după-amiază de duminică, 12 iunie, 1909, și tata străbate străzile liniștite ale Brooklynului ducându-se în vizită la mama. Hainele de pe el sunt proaspăt călitate, și cravata i-e legată prea strâns în gulerul înalt. Își zornăie monedele în buzunar, repetând în gând replicile spirituale pe care urmează să le spună. Se pare că m-am relaxat deja cu totul în întunericul mătășos al sălii; organistul se străduie să scoată în evidență emoțiile aproximative asupra cărora spectatorii se concentrează indecizi. Sunt un anonim. Am uitat de mine însumi: întotdeauna se întâmplă așa când mergi la film, este, cum se spune, un drog.

Tata parcurge stradă după stradă, străzi cu copaci, peluze și case, ajungând uneori la câte un bulevard pe care lunecă și tresare câte un tramvai, înaintând încet. Conductorul, care are o mustață ca un ghidon, ajută o tânără doamnă ce poartă o pălărie ca un castron împănate să urce scara vagonului. El schimbă neglijent mărunțișul și sună clopoțelul în timp ce urcă pasagerii. Este evident că-i duminică, pentru că toată lumea poartă haine de duminică, și zăgănitul tramvaiului accentuează liniștea de sărbătoare (Brooklynul este, se spune, citadela bisericilor). Magazinele sunt închise și copertinele strânse, cu excepția vreunei papetării sau unui magazin universal cu globuri mari și verzi în vitrină.

Tata se hotărâse pentru această plimbare pentru că îi place să meargă pe jos și să se gândească. Se gândește la sine în viitor și astfel ajunge la locul unde mergea în vizită într-o ușoară

exaltare. Nu dă nici o atenție caselor pe lângă care trece, în care lumea servește prânzul de duminică, nici mulțimii de copaci aliniați pe fiecare stradă, acum tocmai la verdele lor cel mai intens și la ora când copleșesc întreaga stradă cu umbră rece. Trece întâmplător câte-o trăsură, copitele calului căzând ca niște pietre în după-amiaza liniștită, și din când în când câte un automobil, ca o sofa tapițată, care tușește și trece mai departe.

Tata se gândește la mama mea, cât de bine arată ea și cât de mândru va fi s-o prezinte familiei lui. Nu sunt încă logodiți și el nu e încă sigur c-o iubește pe mama, așa că, din când în când, intră în panică la obligația deja instaurată. Dar își face apoi curaj gândindu-se că oamenii mari pe care-i admiră sunt căsătoriți: William Randolph Hearst și William Howard Taft, care tocmai devenise președinte al Statelor Unite.

Tata ajunge la casa mamei. A sosit prea devreme și astfel e dintr-o dată încurcat. Mătușa mea, sora mai mică a mamei, răspunde la soneria zgomotoasă cu șervețelul în mână, pentru că familia se mai află încă la masă. La intrarea tatei bunicul se ridică de la masă și-și strâng mâinile. Mama fugise sus să se aranjeze. Bunica îl întreabă pe tata dacă a luat masa și-i spune că mama va coborî imediat. Bunicul deschide conversația exprimându-se despre vremea blândă de iunie. Tata stă stingher lângă masă, ținându-și pălăria în mână. Bunica îi spune mătușii să ia tatei pălăria. Unchiul, de doisprezece ani, aleargă prin casă, cu părul vâlvoi. Răcnește un salut în direcția tatei, care i-a dat mereu câte-o monedă, și-o zbughește în sus pe scări în timp ce bunica strigă în urma lui. Este evident că respectul cu care e tratat tata în această casă se dizolvă în prea multa veselie. El e impresionat, dar totuși circumspect.

**II**

Într-un târziu mama coboară scările și tata, angajat în conversație cu bunicul, e stânjenit la intrarea ei, neștiind dacă s-o salute pe mama sau să continue conversația. El se ridică stângaci din



fotoliu și spune răgușit *Salut*. Bunicul se uită la ei, examinându-i ca pereche, cum arată împreună, cu ochi critic, concomitent frecându-și obrazul bărbos, cum face întotdeauna când reflectează. E îngrijorat; îi e teamă că tata nu va fi un soț destul de bun pentru fiica lui cea mare. În acest moment se întâmplă ceva cu filmul, chiar în clipa când tata îi spune mamei o glumă: sunt trezit la realitate și la propria nefericire tocmai când interesul meu era mai intens. Spectatorii încep să bată nerăbdători din palme. Apoi defecțiunea se remediază, dar filmul se reia dintr-un moment deja văzut, și iată-l încă o dată pe bunicul cum își freacă obrazul bărbos și cântărește caracterul tatălui meu, dar în timp ce mama chicotește la ceva spus de tata, ecranul se întunecă.

Tata și mama ies din casă, tata își strânge încă o dată mâinile cu bunicul, eliberat de o necunoscută povară. Mă foiesc și eu neliniștit, cufundat în scaunul tare al cinematografului. Unde-i unchiul mai în vârstă, fratele mai mare al mamei? Studiază în dormitorul de sus, citește pentru examenele finale la Colegiul Municipal New York - mort de dublă pneumonie acum douăzeci și unu de ani. Iată-i pe mama și pe tata pășind iarăși pe străzile cele liniștite. Mama îl ține pe tata de braț și-i povestește romanul pe care-l citește și tata își dă cu părerea despre personaje pe măsură ce subiectul îi devine mai clar. Acesta este un obicei care-i provoacă multă plăcere, pentru că-și simte deplina superioritate și încredere în sine când aprobă sau condamnă comportamentul altora. În răstimpuri simte nevoia să scoată un *Ah* scurt, când povestea devine, după cum zice el, dulceagă. Cu asta își afirmă bărbăția. Mama pare satisfăcută de interesul pe care l-a trezit; îi arată tatălui meu cât e ea de inteligentă și de interesantă.

Ajung pe bulevard, și tramvaiul sosește încetinind. Se duc în Coney Island după-amiaza aceasta, deși de fapt mama consideră aceste plăceri ca fiind inferioare. S-a hotărât să consimtă doar la o plimbare pe debarcader și un prânz plăcut, respingând distracțiile cele zgomotoase ca fiind sub demnitatea unui cuplu atât de demn.

Tata îi spune mamei câți bani a făcut în săptămâna care tocmai a trecut, exagerând o sumă care nu mai avea nevoie să fie exagerată. Dar tata a simțit întotdeauna realitățile cumva insuficiente, indiferent cât de frumoase sunt. Brusc am izbucnit în plâns. Doamna hotărâtă care stă lângă mine se agită și mă privește cu o





mină supărată, și eu intimidat, mă opresc din plâns. Îmi scot batista și-mi usuc fața, lingând picătura care se prelinsese până lângă buze. În acest interval mi-a scăpat ceva, căci uite-i pe tata și pe mama coborând din tramvai la ultima stație, Coney Island.

### III

Se îndreaptă spre promenada de lemn, și mama îi poruncește tatei să inhaleze aerul pătrunzător al mării. Amândoi inspiră adânc, răsând ambii în timp ce fac asta. Au în comun un mare interes pentru sănătate, deși tata e puternic și aspru iar mama e plâpândă. Amândoi sunt plini de teorii despre ce e bine să mănânci și ce nu e bine să mănânci, și câteodată se angajează în discuții încinse pe acest subiect, totul sfârșind cu sentința tatei, făcută cu un aer zeflemitor, că mai devreme sau mai târziu tot mori. Pe catargul debarcaderului, steagul american pulsează în vântul intermitent al mării.

Tata și mama se duc la balustrada debarcaderului și privesc în jos spre plajă, unde o mulțime de amatori de baie se plimbă fără treabă. Câțiva sunt în apă. Fluierul unui vânzător de alune străpunge aerul cu un scâncet plăcut și atrăgător, și tata se duce să cumpere arahide. Mama rămâne la balustradă și privește oceanul. Oceanul i se pare vesel; își licărește în ochi asmuțindu-și unul după altul mânjiile valurilor. Observă copiii săpând în nisipul umed și costumele de baie ale fetelor care au vârsta ei, și tata se întoarce cu alunele. Deasupra capului lumina soarelui dogorește și dogorește, dar nici unul din ei nu pare a băga de seamă. Debarcaderul e plin de oameni îmbrăcați în hainele lor de duminică care se plimbă alene. Brizantii nu ajung până la debarcader și plimbăreții n-ar fi îngrijorați chiar dacă ar ajunge. Mama și tatăl meu se apleacă peste parapet și privesc absenți oceanul. Oceanul devine agitat, valurile vin rar, cu un puternic impuls de departe din larg. Momentul dinainte de-a se cambra, momentul când își arcuiesc spinările atât de frumos, relevând striuri albe și verzi în fondul lor negru, momentul acela e insuportabil. Până la urmă se sparg, prăvălindu-se cu violență pe nisip, agresive, apăsându-se cu toată forța asupra acestuia, cu un balans în sus și înainte, sfârșind într-un curent subțire de bule care alunecă spre plajă, retras apoi. Soarele de deasupra capului nu-i deranjează pe tata și pe mama. Ei se uită nepăsători la ocean, deloc interesați de înăsprirea acestuia. Dar eu mă zgâiesc la teribilul soare care-mi ia ochii și la fatalul, nemilosul, pasionatul ocean. Uit de părinții mei. Privesc fascinat și până la urmă, șocat de indiferența tatei, izbucnesc în plâns încă o dată. Doamna cea bătrână de lângă mine mă bate pe umăr și spune: "Ei, ei, toate astea sunt numai un film, tinere, numai un film", dar ridic iarăși privirile la soarele acela teribil și la îngrozitorul ocean, și incapabil să-mi rețin lacrimile mă ridic și mă duc la cabina pentru bărbați, împleticindu-mă peste picioarele oamenilor care stau pe același rând cu mine.

### IV

Când mă întorc, simțindu-mă de parcă tocmai m-aș fi trezit dimineața după o insomnie, păreau să fi trecut câteva ore și părinții mei mai călăresc pe călușei. Tata pe un cal negru, mama pe unul alb, și par să facă un circuit etern cu singurul scop de-a înșfăca inelele de nichel aninate pe brațul unuia dintre piloni. Cântă o flașnetă; ție imposibil s-o separi de rotirea neîntreruptă a caruselului.

Pentru o clipă se pare că nu vor abandona

niciodată caruselul pentru că acesta nu se va opri niciodată și mă simt ca unul care se uită în jos spre stradă de la etajul al cincisprezecelea al unei clădiri. Dar până la urmă se dau totuși jos, chiar și flașnetă s-a oprit pentru moment. Tata are zece inele, mama numai două, deși mama fusese cea care și le dorise cu adevărat.

Ei se plimbă de-a lungul promenadei în timp ce după-amiaza se lasă cu imperceptibile gradații spre violetul miraculos al amurgului. Totul se stinge într-o lumină slabă, chiar și neîncetatul murmur al plajei, și rotațiile caruselului. Caută un loc unde să cineze. Tata propune cel mai bun restaurant de pe promenadă și mama ezită conform principiilor ei de economie și menaj.

Oricum, până la urmă se duc totuși la cel mai bun, cerând o masă la geam, să poată privi spre promenadă și oceanul mișcător. Tata se simte atotputernic în timp ce strecoară o monedă de un sfert de dolar în palma chelnerului când solicită masa. Localul e aglomerat și există și aici muzică, de data aceasta un fel de trio de coarde. Tata face comanda cu o evidentă încredere în sine.

În timpul prânzului tata vorbește despre planurile sale de viitor, și mama arată cu o față expresivă cât e de interesată, și cât de impresionată. Tata devine exultant, înălțat de valsul ce se cântă, și propriul viitor începe să-l îmbete. Tatăl meu îi spune mamei că intenționează să-și extindă afacerile, pentru că o groază de bani abia așteaptă să-i intre în buzunare. Vrea să-și facă un rost. La urma urmelor are douăzeci și nouă de ani, a trăit singur de la treisprezece, câștigă din ce în ce mai mulți bani, și e invidios pe prietenii căsătoriți când îi vizitează în intimitatea confortabilă a caselor lor, înconjurați, se pare, de calme plăceri domestice, de copii încântători, și apoi, cum valsul atinge momentul când toți dansatorii se învârt nebunește, și atunci, atunci cu teribil curaj, atunci îi cere mamei să fie soția lui, de alminteri destul de ezitant, și incurcat, chiar în exaltarea lui, de cum o fi ajuns la această problemă, și ea, ca să agraveze și mai mult lucrurile, începe să plângă, și tata privește nervos în jur, neștiind deloc ce să facă acum, și mama spune hohotind: "Asta-i tot ce mi-am dorit din primul moment când te-am văzut", și el găsește toate acestea foarte dificile, deloc pe gustul său, deloc cum se gândise că va fi, în lungile lui plimbări pe podul Brooklyn savurând un trabuc fin, și aceasta a fost clipa, momentul, când m-am sculat în picioare și am strigat: "Nu face asta! Nu-i târziu să-ți schimbi hotărârea, amândoi. N-o să iasă nimica bun, doar remușcări, ură, scandal, și doi copii cu caracter monstruos". Toți spectatorii s-au întors să mă privească deranjați. Plasatoarea venea în grabă pe interval luminându-și drumul cu lanterna, și bătrâna de lângă mine mă trase înapoi în fotoliu spunându-mi: "Liniștește-te. Vei fi scos afară, și ai dat treizeci și cinci de cenți să intri". Și astfel am închis ochii pentru că nu puteam suporta să văd ce se întâmplă. Am stat acolo fără să zic nici păs.

### V

Dar după o vreme am început să arunc scurte ochiri și până la urmă m-am uitat iar cu însetat interes, ca un copil care încearcă să rămână îmbufnat în timp ce-i mituit cu bomboane. Părinții mei își fac acum o poză în ghereta unui fotograf, lângă promenadă. Locul e scaldat într-o vagă lumină mov, după toate aparențele necesare. Aparatul e alături, fixat pe trepidul lui, și apare ca un marțian. Fotografii îi învață pe părinții mei cum să stea. Tata e cu brațul petrecut peste umărul mamei, și amândoi zâmbesc insistent. Fotografii îi aduce mamei un buchet de flori să-l țină în mână, dar ea îl ține inestetic. Apoi fotografii se acoperă cu pânza neagră care învește aparatul și tot ce rămâne din el e un

braț ieșit și mâna care ține para de cauciuc pe care o va strânge la urmă când va declanșa. Dar nu e mulțumit de ei cum arată. Simte cu certitudine că undeva ceva nu e cum trebuie în ținuta lor. Iese de nenumărate ori din ascunzătoarea lui cu noi instrucțiuni. Fiecare sugestie nu face decât să agraveze lucrurile. Tata începe să-și piardă răbdarea. Încearcă o poziție așezați. Fotografii le explică faptul că are și el mândria lui, vrea să facă fotografii frumoase, nu e interesat doar de bani în toată afacerea. Tata spune: "Ce-ar fi să te grăbești puțin? N-o să stăm aicea toată noaptea". Dar fotografii se tot fâțâie cerându-le scuze, și propune noi poziții. Fotografii mă încântă și-l aprob din toată inima, pentru că știu exact ce simte, și pe când critica fiecare poziție încercată după o concepție proprie despre artistic aproape că am început să sper din nou. Dar tata îi spune furios: "Haide, ai avut timp destul, nu mai așteptăm". Și fotografii, oftând nefericit, se întoarce iar sub înveltoarea-i neagră, își scoate mâna, spune: "Unu, doi, trei. Acum!", și fotografia e făcută, cu zâmbetul tatei devenit grimasă, al mamei strălucitor și fals. E nevoie de câteva minute pentru dezvoltare și în timp ce părinții mei așteaptă în lumina ciudată par deprimați.

### VI

Au trecut pe lângă ghereta unei ghicitoare și mama vrea să intre, dar tata nu vrea. Încep să discute în contradictoriu pe această temă. Mama se încăpățânează, tata își pierde răbdarea. Ce-ar vrea tata să facă în clipa asta ar fi să plece lăsând-o pe mama acolo, dar știe că asta nu se poate. Mama refuză să se urnească. Aproape că-i dau lacrimile, dar simte o dorință irezistibilă să audă ce-i va spune ghicitoarea în palmă. Tata consimte furios și intră amândoi într-o gheretă care este oarecum asemănătoare cu aceea a fotografii, având o draperie neagră și lumina colorată și scăzută. Înăuntru e prea cald, și tata continuă să spună că acestea-s prostii, arătând cu degetul spre globul de cristal de pe masă. Ghicitoarea, o femeie grasă, scundă, în veșminte ce vor să treacă drept orientale, intră în încăperea și-i salută, vorbind cu accent, dar brusc tata găsește totul insuportabil; o trage pe mama de braț, dar mama refuză să se lase târâtă. Și atunci, în teribila lui mânie, tata lasă brațul mamei și iese, părăsind-o pe mama năucită. Ea face o mișcare parcă să fugă după el, dar ghicitoarea o prinde strâns de braț și-i cere să nu facă asta, și eu pe scaunul meu sunt șocat și îngrozit. Mă simt de parcă aș păși pe frânghie la o sută de picioare deasupra mulțimii dintr-un circ și brusc frânghia dă semne că se rupe, și mă scol de pe locul meu și încep să strig încă o dată primele cuvinte ce-mi vin în minte ca să-mi exprim teribila frică, și încă o dată plasatoarea vine în goană pe interval aprinzându-și lanterna, și bătrâna mă imploră, și spectatorii șocați s-au întors să mă privească, și eu continui să strig: "Ce faci? Nu-și dau seama ce faci? De ce nu se duce mama după tata să-l roage să nu mai fie atât de supărat?" Dar plasatoarea m-a înhățat de braț și mă scoate din rând, spunându-mi în acest timp: "Ce faci tu? Nu știi că n-ai voie să faci așa ceva, nu poți face chiar tot ce vrei chiar dac-ai fi singur? O să regreți dacă nu te porți cum trebuie. N-o poți ține așa, nu-i bine, îți vei da seama destul de curând, tot ce faci are mare importanță!", și în timp ce-mi spune toate astea târându-mă prin holul cinematografului în lumina rece, m-am trezit în mohorâta dimineață de iarnă a celei de-a douăzeci și una zi a mea de naștere, pervazul strălucind cu buza lui de zăpadă, și dimineața deja începută.

În românește de  
Alexandru Vlad



## Premiile Whitbread și câteva aniversări

### Ing. Licu Stavri

■ Whitbread Prize, cea de a doua distincție literară, ca importanță, din Marea Britanie, i-a revenit, pentru anul 2005, scriitoarei scoțiene Ali Smith, pentru romanul *The Accidental*. Ea a fost preferată unor autori mult mai vestiți, ca Salman Rushdie sau Nick Hornby. *The Accidental* este, ca și romanul care a câștigat premiul Man-Booker, *The Sea*, de John Banville, un "roman literar", ne spune John Ezard în *The Guardian*. Este povestea unei femei enigmatice care se infiltrează într-o familie aflată în vacanță, îl seduce pe fiul adolescent și modifică viața fiecărui membru al familiei, îmbogățind-o în semnificații. Personajele lui Ali Smith trăiesc mai ales în imaginație, nedând semne că sunt sigure de existența lumii fizice. Whitbread Prize a fost instituit în 1971. El se acordă pentru cinci categorii: roman (premiul cel mare), roman de debut, biografie, poezie și carte pentru copii. Din fondul de premiere de 50.000 de lire sterline, 25.000 de lire este valoarea premiului pentru roman, câștigătorii celorlalte categorii luând câte 5000 de lire. Premiul pentru poezie i-a revenit anul acesta poetului veteran Christopher Logue, cel pentru biografie lui Hilary Spurling pentru volumul doi al studiului *Matisse, the Master*, cel pentru primul roman lui Tash Aw, pentru *The Harmony Silk Factory* (Fabrica de mătase Armonia), o istorisire despre soarta a patru cetățeni britanici aflați în Malaiezia în timpul ofensivei japoneze, iar cel pentru cartea pentru copii lui Kate Thompson, pentru *The New Policeman* (Noul polițist), o poveste despre două lumi paralele în care timpul devine extrem de încălțit.

■ Vladimir Pozner era, pe vremea realismului socialist, un nume destul de cunoscut cititorului român. Scriitorul (care a trăit între 1905 - 1992) vorbea fluent patru limbi, dar și-a scris opera în franceză. El și-a petrecut tinerețea în Rusia Sovietică, unde a revenit în 1919, după ce părinții lui se refugiaseră din calea revoluției. Cu prilejul centenarului nașterii sale, ne informează *Le Monde des livres*, editura Actes Sud a reeditat marea lui epopee despre Războiul Civil din Rusia, *Le Mors aux dents* (Călușul). Se spune că Pozner avea 26 de ani când marele romancier francez Blaise Cendrars i-a cerut să-i scrie, "pentru colecție", viața unui mare aventurier rus contemporan. După o scurtă reflecție, Pozner s-a oprit asupra unui general baltic al armatelor albe, baronul Roman von Ungern-Sternberg. Visul acestuia a fost să reconstitue imperiul lui Genghis Han. În 1920, baronul a străbătut deșertul Karakorum și și-a format o armată de călăreți mongoli la Urga (azi Ulan Bator). Într-un moment când alți inamici ai bolșevicilor - generalul Kolceak, hatmanul Semionov - abandonaseră lupta, von Urgen-Sternberg, îmbrăcat în roba unui lama budist, dar cu epoleții pe umeri, răspânda teroarea la granița Rusiei cu Mongolia și cu China, punându-și în practică principiul "morții

instantanee" pentru dușmanii comuniști și pentru trădătorii din propria armată. Baronul a sfârșit prin a fi, la rându-i, împușcat. Metoda compozițională aleasă de Pozner este aceea a "arheologiei istorice" - o anchetă printre refugiații ruși din Paris care-l cunoscuseră pe von Ungern. Un "roman al stepei, șiroind de sânge", l-a numit Claude Roy. Romanul a fost apreciat de Heinrich Mann, Erskine Caldwell, Andre Breton, acesta din urmă spunând că e scurt, dar pătrunde drept în inimă, ca lama unui cuțit. Alte romane scrise de Vladimir Pozner sunt *Doliu în douăzeci și patru de ore*, *Statele Dezunite*, *Moartea lui Tolstoi*. Poate că republicarea unora în românește n-ar fi lipsită de interes.

■ Cineastul din Hong Kong Wong Kar-Wai va fi președintele juriului celui de al 59-lea festival al Filmului de la Cannes, programat pentru perioada 17-28 mai 2006, ne informează *International Herald Tribune*. Prezent până acum pe ecranele românești cu un singur film, *In the Mood for Love* (al cărui interpret, Tony Leung, a câștigat premiul pentru interpretare masculină la Cannes în 2000), regizorul chinez s-a afirmat la Cannes încă din 1989 cu *As Tears Go by* (Cum curg lacrimile), iar pelicula *2046* a fost inclusă în selecția oficială a festivalului din 2004. Wong Kar-wai este inginer diplomat al Școlii Politehnice din Hong Kong și licențiat în arta grafică. A lucrat ca producător și scenarist de televiziune, înainte de a se dedica regizării filmelor.

■ L-am prezentat, într-un *Flash-Meridian* trecut, pe autorul suedez de romane polițiste Henning Mankell. Se pare că el împarte piața genului cu prolifică romancieră Karin Alvtegen, autoarea unei serii de "romane negre" având ca subiect general spaima. Spre deosebire de Mankell, creatorul memorabilului comisar Kurt Wallander (un Maigret nordic), Alvtegen are ca protagoniști oameni obișnuiți, surprinși în situații dintre cele mai banale ale vieții cotidiene, dar dominați, toți, de spaima de a fi trădați, neiușiți, neînțeleși. Cartea intitulată *Căutată* i-a adus premiul pentru romanul polițist nordic în anul 2000. Recent, în Franța i s-a fost tradus un nou roman, *Trădată*, aflăm din *Le Monde de livres*. Karin Alvtegen demonstrează că spaima generează comportamente aberante, împingând adeseori la crimă. Se simte în proza ei nostalgia pentru familia ideală, unită, în care individul să se simtă în siguranță. Ca în toate romanele suedeze, contextul social joacă un rol foarte important.

■ Aflăm din *The Guardian* că editura engleză Canongate a publicat romanul lui Ismail Kadare *The Successor* (Succesorul), inspirat de soarta moștenitorului desemnat al dictatorului Enver Hodja, Mehmet Shehu, găsit împușcat în 1981 în vila sa personală, proaspăt reamenajată. Textul romanului este compus mai ales din speculații privind acest spectaculos sfârșit al lui Shehu, ceea ce conferă intrigii o pronunțată tentă polițistă. În

mare parte, acest text se străduiește să reproducă gândurile nebuloase ale lui Hodja. Ca și în cărțile anterioare ale dizidentului albanez, istoria, mitul și toate resursele artei narative postmoderne, de la realismul documentar la alegoria kafkiană, sunt folosite pentru a reproduce atmosfera de teroare ce domnea în Albania anilor optzeci. Romanul a fost tradus și în românește de Marius Dobrescu, la editura Polirom. Reamintim că Ismail Kadare este primul câștigător al variantei internaționale a premiului Man-Booker. Pentru a afla care a fost relația specială dintre dictatorul roșu albanez, Hodja, și Ismail Kadare, vă recomandăm interesantul foileton "Scribul și puterea", publicat de Adrian Christian Kuciuk în primele numere pe 2006 ale *Ziarului de duminică*.

■ După revista *Empire*, serialul de televiziune cel mai popular în SUA în anul 2005 a fost *CSI: Crime Scene Investigation*, cu William L. Petersen și Marg Helgenberger, creat de Anthony E. Zuiker în 2000 pentru rețeaua CBS (serialul a fost difuzat și la noi, sub titlul *CSI: Crime și investigații*). Această popularitate nu le-a scăpat producătorilor, care au lansat două serii "derivate": *CSI: Miami* (în 2002) și *CSI: Manhattan* (în 2004). La începutul lui noiembrie 2005, serialul ocupa primul loc în topurile americane, cu 28,72 milioane de telespectatori, urmat de *Desperate Housewives* (Neveste disperate), cu 23,92 milioane. În aceeași lună noiembrie puteau fi văzute pe micile ecrane americane episoadele celei de a cincea și ultima serie a *CSI*, al cărei realizator și co-scenarist a fost Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*).

■ Aniversarea a 250 de ani de la nașterea lui W. A. Mozart este întâmpinată cu un documentar foarte interesant realizat, în coproducție austro-franceză, de către Ute Gebhart: *Misterul Mozart* (transmis pe canalul Arte). Conceput ca un tribut adus genialului compozitor, documentarul nu se sfiește, totuși, să risipească multe legende apocrife și absurdități legate de biografia prea puțin cunoscută a muzicianului, arată cotidianul *Le Monde*. Astfel, Mozart n-a trăit deloc în mizerie - dimpotrivă, câștiga, la Viena, echivalentul a 100.000 - 200.000 de euro pe an, dar juca mult și pierdea și mai mult. Rivalul său, Salieri, nu l-a otrăvit lent, scurtimea vieții sale datorându-se, probabil, automedicației cu leacuri pe bază de arsenic și mercur. Nu a fost înhumat într-un mormânt comun și fără martori din cauza sărăciei, ci din dispoziția împăratului. Misterul din titlu se învârtă în jurul problemei autenticității unui craniu, presupus a fi al lui Mozart (o glumă susține că era craniul lui Mozart copil), dar care, cu toate procedeele moderne, n-a putut fi identificat fără dubiu, nedovedindu-se nici că ar fi conținut creierul unui geniu, cu alte cuvinte unul disproporționat de mare.

## aduse de la chioșc

## De la „autoderiziunea zgomotoasă” la celebrarea valorilor

Așa cum ne-a obișnuit de pe vremea direcției regretatului critic Radu G. Țeposu, revista *Cuvântul* (nr. 1 ianuarie 2006) continuă acordarea acelor premii de excelență intelectuală care, alături de conferințele inițiate sub actualul directorat al profesorului Mircea Martin, i-au clădit reputația solidă. Într-adevăr, în cele 12 apariții anuale, *Cuvântul* reușește să ia pulsul vieții intelectuale românești, prin dosare tematice, eseistică profesionistă, prin susnumitele și deja celebrele conferințe, prin deschiderea către actualitatea culturală cea mai diversă.

Specific ideologiei revistei este editorialul semnat număr de număr de domnul Mircea Martin. Spirit analitic fecund, domnia sa a nominalizat odinioară „complexele” literaturii române și a girat el însuși, în vremea când conducea editura Univers, o celebră colecție de teorie și critică, în care au apărut capodopere ale gândirii critice occidentale. Aceleași analize pătrunzătoare, același diagnostic exact sînt de găsit și în *Pentru o coeziune intelectuală*, editorialul-manifest din numărul de față: în loc de „asumarea critică a tradiției autohtone”, intelectualul român practică „autoderiziunea

zgomotoasă”; refuzînd „respectarea unor principii ale conduitei intelectuale”, trăiește într-o „gravă dezordine ontologică”; în fine, nerespectînd instituțiile, ajungem, cei mai mulți dintre noi, la „instituționalizarea subiectivității”. „Ce mai presupune ideea de coeziune intelectuală? – se întreabă editorialistul – Nimic mai mult – dar nici mai puțin – decît asumarea condiției înseși de intelectual. Ceea ce înseamnă, desigur, inteligență, competență, erudiție, talent etc., dar mai înseamnă și imaginație, inclusiv – și mai ales – imaginația unor puncte de vedere diferite sau chiar opuse față de cel propriu, imaginarea altor persoane apte de performanțe cel puțin egale cu ale noastre.” Conchide criticul, anticipînd acordarea premiilor revistei: „din fericire, creație intelectuală există, ea atinge, pe alocuri, cote ridicate. Și este cazul să celebrăm rezultatele acestei activități creatoare”.

(Printre) ai cărei reprezentanți se numără, y compris, și premianții *Cuvântului* în anul 2005: Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc*, vol. 2 (premiul pentru studii culturale); Adrian Cioroianu – *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*,

Stelian Tănase – *Clienții lui tanti Varvara. Istoria clandestină* (autorii împart premiul secțiunii istorie); Daniel Barbu – *Politica pentru barbari* (premiul pentru politologie); Mircea Flonta – *Kant în lumea lui și în cea de azi* (premiul pentru filosofie); Paul Gherasim, pentru expoziția de pictură „Prologos” (premiul pentru arte frumoase); Victor Rebengiuc (premiul pentru teatru); Rodica Tapalagă (premiul pentru film); Cristian Mandeal (premiul pentru muzică); Florin Răducanu (premiul secțiunii jazz); la secțiunea literatură s-au acordat premiul pentru debut romanului *Arhanghelii nu mor*, de Anca Maria Mosora, pentru poezie, volumului *Fetița cu o mie de riduri*, de Nora Iuga, și pentru proză, romanului *Cruciada copiilor*, de Florina Ilis – să recunoaștem – revelația literară a anului 2005; Livius Ciocârlie, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei* (premiul pentru eseu); Mihail Nemeș, pentru *Faust* de Goethe, și Bogdan Ghiu, pentru *Istoria erotismului* de Georges Bataille (premiul pentru traducere); s-au mai acordat premii, oarecum insolite, dar binevenite, pentru emisiuni, reviste și instituții culturale, de asemenea pentru mecenat în cultură. Putem remarca, în rîndul premianților, paritatea generațiilor, celebrarea valorilor sigure dar și a noului, a debutului. Felicitări! (*Benny Profane*)

## ex-abrupto

## Mihai, der grosse Klein...

Radu Țuculescu

Adică, Mihai marele mic? Se vor întreba urechiștii într-ale limbii germane. Nu, îi voi contrazice eu blînd și fără aroganță, e Mihai (Ignat) marele Klein. Căci Klein e un „personaj” inventat de poeziile sale, ivindu-se printre versurile sale (fără a-și trîmbița numele) cînd te aștepți mai puțin, adesea împrăștiat precum o pilitură de fier, bine fragmentat uneori într-o bucată de carne cu pașaport alteori într-o felie de somn cu legitimație de serviciu, un individ alcătuit din vene, multe vene neîntrerupte de nici o lamă, un individ vag obsedat sexual, atît cît îi trebuie ca să arate bine, care are nevoie de nebunie și de un nume tocit în toaleta sexului opus și pentru care limba e aia de te ajută să descoperi miezul nopții. Ți-a stufos și întunecat. Sau, poate altul, dar tot întunecat. Pentru Klein, care crede că rostul lui este să nu fie sentimental, frumusețea are picioare lungi și doare atunci cînd nu i le poți desface iar romanticele picături de ploaie din praful trotuarului nu sînt decît balele lui Apollo. Adică strălucitorul Apollo, cel de la jupuit de viu pe Marsias pentru că a îndrăznit să cînte mai bine și mai frumos decît el. Uneori și versurile lui Mihai cel Klein sînt jupui de sentimente, zdrențe de sentimente, fărîmîțate adesea precum o pilitură de fier din care se pot imagina un număr nesfîrșit de fi-

guri care amintesc, uneori, de universul urmuzian. Iar în timp ce mă-sa drege în mijlocul țării maioneza tăiată, Klein se trezește vorbind cum că secolul ăsta n-a-nceput bine și, mamă, cîtă dreptate are!

Mihai Ignat e un poet cu o alură de Don Quijote care visează, blînd și cu fragmentată pudoare la un...Don Juan. Prea sensibil ca să se lase păcălit de morile de vînt, își înșiră pe lance rufele la uscat și zîmbește cu fină ironie, cu ascunsă autoironie, mascîndu-și ascuțimea inteligenței. Adesea pare stingaci în gesturi, uimit de propria sa existență pe această lume. Te privește cu o sinceritate constantă și dezarmantă, obligîndu-te, în cele din urmă, să-i răspunzi cu aceeași monedă. Dar privirile sale au și o nestăvilă avalanșă de străluciri care iscodesc realitatea înconjurătoare, o scormonesc cu o nesătulă foame pentru a-i desluși esența, chiar și numai în fărîme, în frînturi, în așchii, în mici grămăjoare de pilitură...

Cel mai recent volum al său apărut la editura Vine are un titlu năucitor: *Cangrena* ca un animal de casă. Parcă văd cangrena zbenzindu-se, ghidușă, pe sub fețele de masă, printre fotolii, printre jucăriile din camera copiilor, printre perinile pufoase, pe sub pături, gudurîndu-se în

brațele stăpînilor precum un motănel poznaș...Dar, în umbră, stă cuminte ascuns, cine altul decît Klein. Visele sale, născute sub pat, au un aer de film suprarealist căci el ar mușca din noapte precum un ciine. Andaluz. Ar evada (în noaptea?) prin cercul tăiat în geam ori prin pupila barată înfiptă-n pardoseala băii. Se răstește la lună spunîndu-i: dospește și crapă. Și atunci, afară se pornește a ninge cu pilitură de fier și, a naibii chestie, asta se vîră peste tot, ajunge pînă și pe virful limbii sub care dospesc cuvintele, în timp ce tavanul și pereții mustesc și-l invocă pe Bosch. În mod firesc, într-un asemenea decor, feerile devin de-a dreptul isterice. Pentru Klein, uitarea e un aparat dentar iar stiloul său e umplut cu saliva ultimei ore a zilei.

Mihai Ignat e poetul ritmurilor frînte. Al ritmurilor crăpate. Al ritmurilor ghilotinate. El realizează „colaje” într-un stil personal, uneori surprinzîndu-te prin exprimarea frustă, abruptă ori mascat lirică. Și tot uneori, colajele sale se doresc mai perverse decît numărul 69... Și crede, cu naivă sinceritate, că din el n-a mai rămas decît pilitură de fier, imagini în zig-zag pe o retină de adolescență cu țigara-ntră arătător și mijlociu. Ți-ar place ție....!

PS Despre teatrul lui Mihai Ignat, altădată. După ce voi ieși din anumite crize, halînd cel puțin patru cepe degerate.

## gulere, manșete, accesorii

## Cârciuma “Kosovo”, cofetăria “dl. Goe” și taxi-ul cu câine dintre ele

Mihai Dragolea

Domnul Horică Pocol, inginer constructor serios, cu viața parcelată de multe șantieri ale patriei, se bucură enorm de un scurt concediu, sunt patru luni și mai bine de când n-a mai dat pe-acasă decât în mare goană, cât să-și mai schimbe hainele și să-și vadă la chip familia. Nu e vară, să fie lumea în concedii, e o iarnă cam spălăcită, lui domnu’ inginer îi vin ca o mânășă diminețile reci și cenușii, liniștite, fără agitație; e liniște și în casă, când se trezește el nevasta e la serviciu copiii – la școli; doar el și Luță, o mândrețe de ciobănesc, mare, blând și ascultător. Cu el pleacă la plimbare, nu foarte departe de casă, la barul “Kosovo”, imediat pe malul Râului Mare; demisolul vilei unde este localul nu e frecventat dimineața decât de vreo patru pensionari, foști antrenori cu bani, un veterinar pokerist și albanezul Medin, proprietarul vilei și al localului; e cald, aerisit, barmana Katy le știe preferințele la fiecare, știe și unde îi place clientului fidel să se așeze, până ajunge la masa lui paharele sunt deja puse frumos, vodka și halba rasă; povestesc de toate, comentează evenimentele, își amintesc evenimente și întâmplări dinainte de “Kosovo”; până și Luță își are locul lui se întinde lângă teracota încinsă, acolo e și masa lui Katy, după ce îi servește se așează și ea, fumează și dezleagă integrale sau se mai uită la televizorul de deasupra barului. E a patra dimineață când își petrece dimineața la “Kosovo”, a ajuns al doilea, primul fiind doctorul veterinar și domnul inginer Horică Pocol vrea să profite de ocazie, poate-i spune doctorul ce se întâmplă concret, că el a remarcat un fel de tristete la amicii lui de pahar, chiar și patronul, albanezul Medin nu e vesel ca altădată, nici nu mai bea cu ei, tot timpul discută la celular; după ce l-a văzut pe Luță culcat lângă teracotă, domnu’ inginer Horică rade rapid vodka, nici ziarul nu-l deschide, îl lasă împăturit lângă scrumieră, îi cere altă vodkă lui Katy și îl invită la masa lui pe domnul doctor Voicescu, face el cinste, cu ce dorește doctorului îi convine propunerea, știa că nu prea are bani după câtă poftă arată, cere și el o vodkă și, după ce mulțumește de tratație, surâzător-nerăbdător, îl năucește pe domnul inginer cu o simplă întrebare: “Dom’ Horică, cinstit, vă plac purcii?” După ce-și închide gura larg căscată, dom’ Horică reușește să articuleze pelteaua “Da, îmi plac ăia cu patru labe, da’ de ce?” Voicescu, slab ca un țâr, se umflă de răs, soarbe din votkă și scoțoceste prin buzunar, de unde scoate un articol decupat dintr-un ziar, sub titlul scris mare “Taiwanul a obținut porci fluorescenți” vede o fotografie cu niște grășuni verzulii, ca prazul, și un text, nu-l poate citi, că n-are ochelarii la el; dom’ inginer Horică simte că iar îi va pica falca, bea repede și el, își proptește bărbia cu palma și, uitând pentru ce l-a adus pe veterinar la masă, se pomenește întrebând minunat: “Măi să-mi trag ceasul, da’ de ce-i vopșește verde, să fiu al dracului dacă pricep?”

Parcă asta aștepta slăbănogul de Voicescu, să explice el cum devin treburile cu porcii verzi: “Dom Horică, scrie că asta nu-i joacă, mai demult încearcă savanții să-i facă așa, să lumineze pe dinăuntru, nu-i vopșește ca pe gard, le fac modificări genetice! Îi încrucisează cumva cu meduzele alea scârboase de la mare, de la alea le vine fosforul, pe sub piele; ce te uiți așa, tu n-ai avut vreun ceas cu fosfor, să vezi cât e ora și pe sub plapumă?! Știu că ai avut porc la țară, îl ținea – cât a trăit – bietul domnu’ Pocol, nu-ți mai aduci aminte că ne-ai adus odată și jumări de la unul, pe ăla știu că îl botezaseși Boris Elțin, ce-am mai răs când ne-ai spus!” Domnul inginer Horică Pocol a ascultat încremenit cele spuse de veterinar, da, și-a adus și el aminte de purcelul Boris, o minune!, era alb, foarte curat și cuminte, prietenos chiar, când ajungea pe-acasă sta de vorbă cu el, îi plăcea să-l mângâie pe spate, purcelul Boris era încântat de gest, își arcuia încet spinarea și grohăia melodios, încet, după o repriză de asemenea tratament se ducea câținel spre măldarul lui de paie, se lăsa încet și trecea la o porție de somn; curios că bătrânul Pocol îi acorda o atenție specială, dacă la celelalte animale mai striga, le mai înjura, cu Boris vorbea întotdeauna frumos, nu-l brusca niciodată.

Al dracu’ Velcescu, tot nu-i dă pace cu descoperirile lui, că și tresare din amintirile lui când veterinarul îl întreabă răsând prosteste: “Da hai, dom’ Horică, spune drept, nu-i așa că ți-ar fi drag să ai acum un porc Boris verde, nu-i așa?” Cu asta gata!, l-a cam enervat, nici vodkă nu mai e în pahar, mai cere un rând și, pe când Katy pune pe masă paharele, aproape îi șoptește veterinarului: “Bă Velcescule, mie îmi pare rău că nu mai am porc, dar, dacă aș avea și ar veni ăștia să-i facă injecții, ca să-l facă verde, îl omor eu înainte să bage ei acu’n el! Că nu vreau să umblu noaptea, să-l văd verde, văd verde eu și fără să-mi vopșească ei porcul. Nici ție nu ți-ar plăcea, la ospățul porcului, să fii servit cu șorici și jumări verzi! Dă-le dracu’ de prostii, uite că Medin nu vine, nu știi ce are, că nu e în apele lui, nu știi ce are”. Velcescu a și uitat de porcii verzi, goleşte în grabă alt pahar, să apuce să-l lămurească pe inginer: “Ei, dom’ Horică, uită-te bine pe geam, vezi ce scrie pe clădirea aia galbenă ca lămâia? Îți spun eu, scrie “Cofetăria Dl. Goe”; n-ai de unde să știi, dar s-au făcut mai multe în oraș, sunt doi șmecheri care s-au apucat de afacerea asta, mari escroci! și nu-ți vine să crezi, dar ăștia, cu Domnul Goe al lor, au luat din clienți, unii se duc la alte cârciumi, că acum s-au prins că nevestele se duc la cofetărie, uite ce pereți de sticlă are, văd tot, stau acolo, bârfesc și mănâncă prăjituri, dar cu ochii sunt pe intrarea la noi, la “Kosovo”, te iau ca din oală. Domnul inginer Horică se uită pe fereastră, vede ceva galben, își pune și ochelarii, să vadă ce scrie pe firmă, într-adevăr, așa e, “Cofetăria Dl. Goe”, cu litere mari, frumoase, de bronz; în timp ce el se uită



Cititorul Sebastian

tăcut la noua firmă, Velcescu adaugă că Medin s-a enervat așa de tare că vrea să vândă tot, barul și vila, s-ar putea să facă figura și să se întoarcă acasă la el, în Kosovo; nu-i mai arde de povestit domnului inginer, chiar e trist, îi este urât gândul că, la viitorul lui concediu acasă, s-ar putea să nu mai existe barul “Kosovo”, unde își petrece el așa de plăcut diminețile; de necaz, mai cere un rând, plătește și pentru veterinarul care, de bucurie, o ia din nou cu porcii verzi, spre nemulțumirea inginerului care, de caz, simte că s-a cam pilit, nici ceilalți amici nu mai apar odată, nu mai are chef de discuții; comandă un taxi peste un sfert de oră, așa a făcut și în zilele precedente, vine domnu Nicu, om de meserie, singurul cu care s-a înțeles cum să-l ducă spre casă: el se așează pe bancheta din spate, cu portiera întredeschisă, să-l țină pe Luță de zgardă, domnul Nicu a înțeles cum să conducă, să nu alerge câinele prea tare, îl și plătește regește pentru acest lucru, el și așa nu mai poate alerga cu câinele, că s-a îngrășat și, după atâtea vodkă, nici nu-l mai duc picioarele.

Gata, domnul inginer Horică Pocol a plătit tot, își ia rămas bun și câinele, a sosit taxiul; se urcă încet în limuzină și când domnul Nicu, vesel, fluierând, dă să pornească motorul, îi spune că, de această dată, traseul se modifică, ar vrea să treacă prin față pe la “Cofetăria Dl. Goe”, numai să vadă și el, din mers, cum e. Domnul Nicu a încetat fluieratul, se scuză, dar nu poate să conducă așa, cu câinele pe lângă mașină, prin fața cofetăriei. La așa chestie, domnul inginer s-a enervat cumplit, nu și-a închipuit că poate exista o asemenea problemă, vociferează și înjură ca la ușa cortului; cum l-a auzit zicând că e gata să plătească regește pentru traseul cu Luță pe la cofetăria Dl. Goe, domnul Nicu reușește să-l domolească, propunând, dar numai astăzi, să meargă o bucată de drum ca de obicei, dar, când ajung pe lângă cofetărie, să-l bage pe Luță în mașină, numai până trec de clădirea galbenă; propunerea îl domolește pe domnul inginer Horică, așa e mulțumit, au și pornit, deocamdată cu Luță alergând vioi pe lângă limuzina tot galben vopsită.

## muzica

# Filosofia coregrafiată, de covârșitoare intensitate, a tangoului

Virgil Mihaiu

În penuria de cultură ce afectează televiziunile de pe întregul Glob, *TVR Cultural* e unul dintre puținele refugii la care poate apela intelectualul nostru tot mai dezabuzat. Așa mi s'a întâmplat miercuri 25 ianurie 2006, în timp ce la Miercurea Ciuc temperatura scăzuse sub minus treizeci de grade Celsius. Nefiind un telespectator metodic, nu dispun de informații privind programele de pe cablu (evident, nu am nici cablu, așa încât depind de bunăvoința amicilor, ca în vremurile când intelectualii socializau prin casele fericiților posesori de video-player). Îmi cer scuze pentru imprecizia acestei cronici – în contrast cu o anumită acribie deprinsă încă din tinerețe – dar nu pot lăsa momentul să-mi scape.

Așadar, ce a reușit să mă încălzească într'una dintre cele mai căinoase nopți ale anului? E vorba despre un documentar de lung metraj dedicat tangoului la el acasă, filmat integral la Buenos Aires în 2003. Din câte am înțeles, era o producție BBC, dar pe genericul final apărea și Televiziunea Catalană, iar realizatoarea purta un nume cu rezonanță cehă. Spre deosebire de spectacolul *Tango Pasi6n* – ce a făcut înconjurul lumii, ajungând chiar să fie înregistrat de către TVR – filmul de față nu își propune nici un fel de stilizare menită să creeze un produs vandabil pe cât mai multe meridiane. Totul se concentrează asupra esențelor, asupra autenticității acestui fenomen muzical-coregrafic. Se poate vorbi despre un fenomen, întrucât fuziunea dintre cele două arte atinge aici cote supreme. De la mare distanță, așa cum ne situăm noi în raport cu Argentina, aspectul dansant e mai dificil perceptibil decât cel muzical. Îndeosebi după moartea prematură (survenită în 1992) a părintelui așa-numitului *tango nuevo*, Astor Piazzolla, publicul european a devenit mult mai conștient de valențele artistice ale tangoului. Un caz special, de analizat separat, îl constituie briantele aranjamente pe muzica lui Piazzolla, realizate de violonistul leton Gidon Kremer și al său ansamblu *Kremerata Baltica* (din păcate, prezența acestei formații de vârf a muzicii contemporane la Festivalul *George Enescu* a fost prea puțin mediatizată). Prin urmare, muzicalmente suntem cât de cât informați. În schimb, filmul la care mă refer pătrunde în misterele dansului și ale practicanților lui.

Cam 90 la sută din acțiunea peliculei se desfășoară într'o *milonga*, un mare local, de un lux cam fumat, unde ahtiații tangoului vin noapte de noapte, indiferent de conjuncturile social-politice prin care trece țara lor, și își transfigurează obsesiile, tribulațiile personale, visurile, speranțele, în sofisticate coreografii personale. Dacă samba simbolizează extrovertitul suflet colectiv brazilian, atunci tangoul e o contrapondere de factură argentiniană, o înfinită resuscitare a ritualului amoros al perechii primordiale. Una dintre dansatoare explică: „Tangoul nu înseamnă căutare de efecte

exterioare, ci se întoarce asupra lui însuși. E un dans direcționat spre înăuntrul ființei.”

Filmul te prinde într'o țesătură de mărturisiri individuale, dincolo de care ghicești destine reale, aparținând acestor *milongueros* de diverse vârste și profesii. Cel mai adesea deduci că ei au fost împinși spre ringul de dans de solitudine, sau de vreo traumă existențială. Un june desprins parcă din echipa de fotbal cu care Argentina cucerea titlul mondial mărturisește că nu are nici o *novia*, că a trăit cu una timp de șase ani și după dureroasa lor despărțire preferă să fie singur. Partenerile întâmplătoare cu care îl vedem evoluând pe pardoseala de marmoră albă sunt svelte și frumoase. O doamnă de etate medie, în rochie scurtă de culoare roșie, e profesoară la Facultatea de Drept, divorțată, crește doi copii, dar dansează ca o balerină. Un domn care practică tangoul încă din anii 1940 se plânge că noua generație e lipsită de stilul mlădios al celor din vechime, dar nu se sfiește să danseze cu cea mai talentată jună – Genevieve. Aceasta are un partener, Javier, cu care câștigă campionatele de tango, printre ale căror organizatori se află o pereche de etate medie, ce promovează tangoul în Japonia. Vedem un grup de japonezi încercând să-și însușească măcar mișcările de bază, dacă standardele argentinieni sunt atât de greu de atins. O tânără tokyotă ne spune că și-a abandonat serviciul, spre a veni pentru câteva luni la Buenos Aires, ca să învețe acest dans. Apare și o femeie blondă din Lyon, văduvă de șapte ani, atât de impresionată de vizionarea spectacolului *Tango Pasi6n* în urmă cu cinci ani, încât a ajuns la Buenos Aires, unde s'a amoretat de un dansator argentinian. De fapt, acela – pe nume Miguel – e pictor și trăiește la New York, alungat din patrie de marele crah economic al țării sale petrecut la începutul secolului 21. Cei doi se întâlnesc periodic la Buenos Aires, spre a dansa tango, și s'ar putea să opteze a-și continua viața împreună în Portugalia. Alt cuplu, ajuns la adâncă senectute, urmează să își sărbătorească nunta de aur și, evident, cei doi se cunoscuseră tot grație tangoului. Un ex-marinar ne conduce acolo unde s'a născut de fapt dansul, în portul Buenos Aires (locuitorii metropolei sunt porecliiți *porteños*). Omul a vizitat cinci continente, are nouă copii (dintre care, am reținut, trei în Uruguay), dar n'a fost căsătorit niciodată. La întrebarea realizatoarei dacă nu a încercat măcar s'o facă, răspunde că, tocmai când intenționa să comită pasul fatal, „se cortó la luz” (= s'a luat lumina). Alt dansator înveterat crede că bărbații caută o viață întreagă femeia ideală, dar că aceea nu poate fi decât una singură: mama. O tipă blondă și-a abandonat țara natală – Paraguay – pentru a deveni profesoară de tango chiar la Buenos Aires, însă unicul aspect ce o întristează este că un loc atât de frumos are parte de o clasă politică lamentabilă. Istoriile continuă pe tot parcursul filmului, intercalate printre secvențe



Un instantaneu de Michael Trezzi, realizat pe o stradă din Buenos Aires, spre a demonstra cât de important este pentru adevaratul maestru de tango să mențină contactul vizual cu partenera sa pe toată durata dansului.

coregrafice unde îi vedem dansând tocmai pe cei care se confesaseră.

Prestația cuplului Javier-Genevieve este exemplară. Urmărind-o realizezi că marea artă a tangoului nu constă în însușirea mecanică a unor mișcări prestabilite, ci în aptitudinile improvizatorice ale protagoniștilor, exact ca în jazz! Genevieve pare o liană încolăcindu-se imprevizibil împrejurul siluetei ca o lamă de oțel a lui Javier. Acesta își controlează și ghidează partenera mai mult printr'un fel de transfer de energie la nivelul pieptului, decât cu ajutorul mâinilor. Așa cum ni se dezvăluie la un moment dat în film, o femeie condusă astfel rămâne perpetuu aservită. În acest stil, de maximă senzualitate și eleganță, partea superioară a corpului feminin se arcuiește de-a lungul trunchiului masculin, în timp ce gambele ei „negociază” strategii de eliberare și subordonare, când lin-alunecătoare, când cu fulgerătoare jeteuri (căroră le-am putea bănuși o sorginte comună cu a dansurilor irlandeze, pe filieră celto-iberică).

Nu voi nega caracterul oarecum vetust, excesiv patetic (oarecum similar fadoului portughez, născut cam la aceeași epocă) al acestei confruntări/reconcilieri între sexe pe ringul de dans. Însă arareori într'un dans „de societate” tensiunea emoțională joacă un rol atât de covârșitor precum în tango – a cărui paternitate e disputată între Buenos Aires și capitala Uruguayului, Montevideo. Combinată cu alura demnă – ca o sfidare la adresa tuturor mizeriilor vieții, dar și a iminenței morții – melancolica intensitate a tangoului reprezintă o soluție existențială, dacă nu cumva coreografierea unei filosofii.



film

## Radu Mihăileanu departe de Narnia

Alexandru Jurcan

**T**renul vieții din 1998 a conturat numele lui Radu Mihăileanu. Imediat filmul său a fost asociat cu *La vita e bella* de Roberto Benigni, prin umorul instalat într-o temă gravă (holocaustul). Evreii pun la cale o evadare - ei vor fi și evreii și naziștii. Tot satul participă la construirea uniformelor, la procurarea hranei... țigani, comuniști, evrei, naziști, amestecați în ritmurile muzicii lui Bregovici, într-un montaj amețitor.

Filmul recent al lui Radu Mihăileanu - *Trăiește* (adică *Va, vis et deviens*) a primit trei premii la festivalul de la Berlin, Premiul Publicului la Montreal, dar și Premiul Publicului de la Vancouver. În Etiopia se declanșează acțiunea de a duce cât mai mulți evrei etiopieni în Israel. O mamă etiopiancă creștină își determină fiul să se declare evreu pentru a-l salva de la foamete și de la moarte. Declarat orfan, el este adoptat de o familie de francezi din Tel Aviv. El nu-și uită mama și trăiește cu spaima că i se va descoperi minciuna. În fond, nu e nici evreu, nici orfan.

Descoperă iubirea, iudaismul și rasismul. Interpretul-copil are o față de contestatar.

Muzica filmului devine personaj (de câte ori s-a mai spus asta?). Ea umple spațiile, conferind dramatism și universalitate. Un montaj alert îmbină unghiuri de filmare inedite. Răscolitoare este imaginea finală, de la detaliu la plan-ansamblu, în tonalitate sepie, cu țipătul mamei drept fundal sonor. Să nu uităm nici imaginea de la început, când plecarea lui în necunoscut e învăluită în farurile unei mașini, precum iluminarea bruscă și implacabilă a destinului: "Du-te și trăiește și mai ales nu plânge! și nu privi înapoi!". Așa îl sfătuiește mama. Actorii par decupați dintr-o realitate stranie (Yael Abecassis, Roschdy Zem, Moshe Agazai).

Radu Mihăileanu înseamnă o realitate stringentă ușor îmbrăcată în ficțiune. Dar acțiunea la ea acasă, adică ficțiunea-ficțiune poartă numele de *Cronicile din Narnia - Leul, Vrăjitorul și Dulapul*. E vorba de filmul lui Andrew Adamson, cu Tilda

Swinton, Georgie Henley, Jim Broadbent. Sursa de inspirație: cărțile lui C.S. Lewis, britanic din secolul trecut, care a scris șapte volume din *Narnia*. Regizorul este tot un neo-zeelandez, ca Peter Jackson, care a realizat *Stăpânul inelelor* după opera lui Tolkien.

După hobbiți și elfi, iată un alt ținut fabulos, cu patru copii magici (Lucy, Edmund, Susan, Peter), cu o iarnă eternă, cu Vrăjitoarea cea Albă, cu Leul Aslan (vocea lui Liam Neeson). Ce au în comun cele două filme (*Narnia...* și *Stăpânul...*)? Efectele speciale (aceeași casa de producție Weta), filmările în Noua Zeelandă, doi regizori neo-zeelandezi, nevoia de "diluare", adică de partea a doua, a treia etc., suspansul, fantasticul, povestea. Walt Disney mizează pe acest film și vrea neapărat să-l facă serial. În fond, lumea se întoarce la începuturi, la nevoia de basm (dintr-un dulap poți ajunge în Narnia... Arcadia...), de ficțiune, de legănare, pe suspensuri mitice, de înlănțuiri de șeherezadă. Cu alte cuvinte, de copilărie, de fuga de realitatea implacabilă, de Etiopia, de război.

## Calea documentarului

Florian-Rareș Tileagă

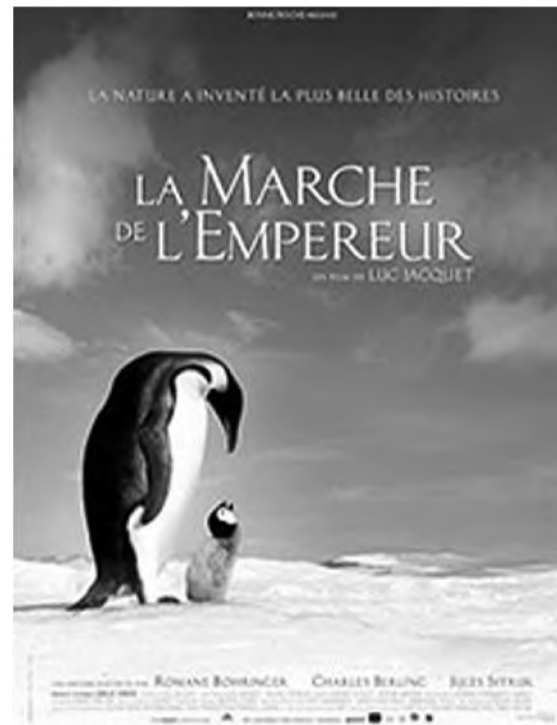
**N**u se poate să nu fi văzut prin oraș, de câteva săptămâni bune, „toate postările alea cu pinguinul care să uită în jos”... Mă folosesc de formularea asta din topor, pentru că a ieșit din gura unui foarte sincer amic de-al meu, când încerca din răspuț să mă facă atent la afișele noii premiere de la „Arta”, adică a documentarului *Calea împăratului* (*La Marche de l'Empereur*, Franța 2005; regia: Luc Jacquet; scenariul: Jordan Roberts; imaginea: Laurent Chalet, Jérôme Maison; voci: Charles Berling, Romane Bohringer, Jules Sitruk, Ching-wen Chia, Leon Dai; muzica: Emilie Simon. Distribuit de Independența Film.).

La pinguinii imperiali se referă titlul filmului și propune o incursiune epică în civilizația acestor fascinante păsări din Antarctica. Le vezi țâșnind din ocean, una câte una, până când se adună toate într-o populație de siluete care pătează cu negrul lor decorul polar, ca să înceapă „marșuri” de sute de mile pe gheața oceanului. Vara a trecut, făcând loc acum celor nouă luni de noapte și ger, în care nimic - poate doar viscolul nebun - nu trece cu rezeziune. Se petrec și te copleșesc momente cu gust de Rai, de la șirul indian al marșului până la „căsătoria” (găsirea partenerului), „dansul” (imperecherea), nașterea și moartea acestor pinguini. Adică momente ce întrec, prin poezia lor involuntară, farmecul oricărui ritual uman. Știi că asști la o evoluție și numeri nu mai puțin de cinci marșuri ce reglează viața polară a imperialilor, în acest timp de iarnă când femela și masculul devin egali în grija pentru puiul lor. Când așteptarea întoarcerii celui alt capătă o dem-

nitare a agoniei la care noi, oamenii, ajungem atât de rar. Documentarul e un cocktail de drame și mici gag-uri, din care ar fi mare păcat să nu reținem scenele de întâlnire a femeii cu puiul ei, de întârziere a acestuia, cu tot tacâmul comic; sau scenele subacvatice, unde pinguinii înoată și se încrucișează cu o viteză atât de mare, încât ai crede că fac zgomot. Dar ceea ce contează major în acest (totuși!) foarte sumar story, în această schiță feerico-mucalită „despre pinguini”, e întotdeauna emoția întâlnirii.

*Calea împăratului* nu trebuie ratat mai ales pentru eseu peisagistic îndesat în fiecare cadru, ca un mijloc excelent de contrapunct la groplanuri. Aici un ou de pinguin, crăpat și înnegrit de atâta ger - dincolo un teren larg, înfosit în praf alb, care se cascadează între pereții de gheață, până acolo unde, pe firul neted al orizontului, soarele mai mult se rostogolește decât se ridică. Ba un țurture care atâră și pipăie obrazul oceanului, ba imagini lungi și late cu o lume mânăjită de rugina amurgului și de nebunia de culori a aurorii boreale. Dincolo de informativ, filmul e solicitant vizual, întrecând orice formă de excelență a ceea ce am văzut deja cu toții la „National Geographic” sau „Discovery channel”.

Dacă Luc Jacquet n-ar fi recurs sistematic la slow-motion, flashback și panoramări, că să dea tempo acolo unde diegeza păcătuiește prin lentoare, dacă nu te-ar păcăli cu metafore imagistice, muzică și montaj alternat, te-ai plictisi nevoie mare. Ce să mai vorbim de voice-over-ul atât de insistent, pe trei voci, încât parcă și-a făcut din tautologie profesiune de credință. Fiecare scenă



relevantă era: unu-explicată, doi-arătată. Nu tu încredere în receptarea publicului și în forța imaginii, nu tu nimic! Păcat.

Ajungă la un punct unde documentarul ți se pare educativ prin simpla emoție pe care doar dacă ești încuiat rău de tot nu o s-o poți prinde. Încolo... Bis pentru Emilie Simon, compozitoarea și orchestratoarea coloanei sonore, singura din echipa filmului care parcă era acolo când au venit aștia să filmeze. O muzică de gheață caldă, pe cuvânt.

Recomandare urgentă, fraților: Faceți rost de film și de coloana sonoră! Merită, dacă ați trecut prin experiența *Ultimului mohican*...

## CTP-ul cinefil

Adrian Țion

Pe mine m-a prins. Recunosc. De multă vreme îmi doream așa ceva. Mai mult chiar, așa ceva era necesar. Pe lângă tone de filme turnate peste noi cu toptanul 24 de ore din 24, bune, proaste, capodopere sau fără noimă, mai avem nevoie și de puțină cultură cinematografică, de orientare. Dacă firul Ariadnei prin acest labirint al filmului s-a întâmpnat să fie trasat acum de CTP, nici o problemă. Foarte bine. Dezbărat de patima acidă a comentatorului politic aflat în vârful de lance al atacurilor jurnalistice, transformate în adevărate bombe de presă, CTP-ul instalat la ProCinema pe un confortabil fotoliu își lansează cu dezinvoltură formula „CineTePrinde” sub aparența unei criptograme care ar da bătăi de cap în descifrare chiar și unui Robert Langdon cinefil. Fără să țină de vreo organizație secretă – nici vorbă! – momeala aruncată de Cristian Tudor Popescu are gustul misterios și incitant al decriptării enigmelor din universul numit „Miraj cinematografic”. Și iată-l pe imbatabilul luptător coborât de pe calul său negru drăcos, întors victorios din vijelioasele incursiuni în politic, abandonând paloșul, ghioaga și praștia, ba și tonul care bagă spaima în dușmani, pentru a încăleca pe un cal alb rotat cu care pășește senin în fiecare vineri seara pe tărâmul de vis al filmului.

Dacă în alte împrejurări cameramanii îi pun în evidență ochii sfredelitori de pajură, la ProCinema i-au fost filmate îndeosebi în racursi picioarele ca unui cow-boy stăpân pe situație. Asta din cauza decorului prea sărac la început. Ce să ia în obiectiv bieții băieți? Dar tot ei ne-au

asigurat că liniile de fugă ce prezentau talpa încălțărilor fără pinteni supradimensionată, picioarele lungi și terminalul din vârf împușinat ca și părul n-au fost cu intenție. Dovadă că la ultimele emisiuni pereții studioului s-au umplut de rafturi pline cu role sclipicioase de tinichea ce abia așteaptă să fie prinse în aparatul de proiectie ca să instaleze cine-magia. Și acum proporțiile s-au echilibrat.

Cetatea Telecinematecii Prăfuite a dobândit revigorarea așteptată. Cinemateca de pe strada Eforie a ajuns în casele oamenilor în ambalaj atractiv. Ecaterina Oproiu, Călin Căliman prezentau la vremea lor filme pe micul ecran în calitate de cronicari mai mult (EO) sau mai puțin (CC) inspirați ai artei filmului. În treacăt fie spus, șarmul Ecaterinei Oproiu, informația de tip enciclopedic și stilul aristocratic al expunerii nu vor fi ușor de egalat. CTP-ul pare a fi o marcă de difuzare a filmelor de calitate. Nici asta nu e puțin, ba chiar merită atenție. Așa se vrea, așa se prezintă, cu toate că selecția propusă de jurnalist nu face concesii etichetărilor bătute în cuie. Firea lui capricioasă, de etern răzvrătit îi joacă renghiuri împotriva salutarelor intenții. Un film bine cotate ca *Născut pe 4 iulie* al lui Oliver Stone este prezentat scurt și rece la început, întrerupt de trei ori pentru a ne da câteva expresii ultrapitorești în argou din limbajul soldaților americani în Vietnam – iată ce știu eu! – iar la sfârșit se descolorosește de el într-o frază din care înțelegem că nu i-a fost pe plac și reamintește pe celelalte din serie: *Întoarcerea acasă*, *Apocalipsa*, *acum* sau *Plutonul*. Îl știu, vi-l prezint, dar mă dezic de va-

loarea lui. Cam asta ar fi. Urme de stil ranchiunos, unde chiar nu e cazul. Propria-i percepție asupra peliculei prezentate devine normă imbatabilă. Ca și convingerile comentatorului politic situat mereu în poziția de a nu admite replică. Bășcălia de tipul „*Coana Cazacu asfaltista/ A căzut și și-a rupt... femurul*” practică în paralel la „Cap și pajură” nu mai ține loc de argumentație estetică aici. Observații pertinente și efective cu ochi de specialist face în interpretarea unor secvențe pentru care oprește proiecția și deschide mintea privitorului care de cele mai multe ori nu știe ce vede. Așa a fost la *Psycho* sau la *Alice nu mai locuiește aici*. Intervenții cu adevărat salutare, de comentator competent, cinefil pasionat, plin de idei, inventiv la nivelul conexiunilor, înzestrat cu un spirit Critic Tipic Precipitat. De pildă, apropierea dintre Ellen Burstyn și Chaplin e de-a dreptul surprinzătoare. Alice, furioasă că patronul barului nu a angajat-o, se războiește pe ușă, la ieșire, dându-i un șut ca altădată Charlot. Accepți și informația că în rol de fetiță apare Jodie Foster, pe care altfel n-ai fi recunoscut-o. CTP mai poate însemna Control Tehnic Profesionist în această situație. După cum și Cine Te Pândește de după ecran sau din sticla televizorului, că nu știi când, brusc, îți apare în față. Oricum, mai bine chelia unei minți sclipitoare decât un insipid spot publicitar. Pentru comentarea secvențelor „clasice” ar fi mai indicată reproiectarea acestora în final și analiza lor detaliată. Un final dezbateri eventual. Asta pentru a nu-l confunda pe Cine Te Provoacă așa cu un spirit Critic Tipic Precipitat oarecare. S-o recunoaștem: pe Cristian Tudor Popescu nu-l prinde monologul, e un spirit prea colocvial.

## literatură și film

## Toba de tinichea și câmpul imens de cartofi

Alexandru Jurcan

Un câmp de cartofi se întinde până în depărtare. O vedem pe Anna Bronski, stând ghemuită acolo. Vocea lui Oskar: „bunica mea ședea în cele patru fuste ale ei la marginea unui câmp de cartofi; cu o nuia de alun rostogolește din cenușa focului în care se coc cartofii, prima barabulă coaptă.”

Filmul a avut drept sursă de inspirație romanul lui Günter Grass *Toba de tinichea* (premiul Nobel), care a contribuit și la scrierea scenariului. Filmul din 1979 a fost realizat de Volker Schlöndorff. În rolurile principale: David Bennent, Maria Adorf, Angela Winkler. Băiețelul Oskar (David Bennent) primește în dar, când împlinește trei ani, o tobă de tinichea. Refuzând lumea nazistă, Oskar decide să nu mai crească. Bate mereu din tobă, ca un protest sau ca un semnal al trezirii din apatiile negative. Când nu mai rezistă, țipă și atunci geamurile se prefac în țândări, ochelarii la fel. Filmul a fost compensat cu Oscarul pentru cel mai bun film străin. Cartea a apărut în 1959, iar la data aceea Schlöndorff era

asistent de regie la *Zazie în metrou* al lui Louis Malle. Nu-l interesa literatura germană. În timpul șederii în Franța a conștientizat ceea ce era german în ființa sa.

S-a gândit, deodată, la *Toba de tinichea*, la Oskar cel minuscul, care refuză lumea cu atâta îndârjire, încât nici nu mai crește. Protestează atât de tare, încât vocea lui sparge sticla. Regizorul a fost tentat de o frescă germană, de istoria mondială văzută de jos în sus - tablouri uriașe, spectaculoase, legate între ele prin Oskar. Schlöndorff îi face o vizită lui Günter Grass și discută despre importanța obiectelor (toba, pendula, candelaburul), care declanșează acțiunea. La început, regizorul s-a gândit la un pitic pentru interpretul lui Oskar, dar mai apoi l-a întâlnit pe David Bennent, care era scund și părea vârstnic. Imediat ne gândim la *Piciul* lui Chaplin: aceeași revoltă a copilului față de lumea adulților. Simbolul-șoc (toba) se vrea o salvare a omului de o înțelegere greșită a mersului istoriei.

De la roman la scenariu, apoi la film. Meritul

principal în conceperea scenariului îi aparține lui Jean-Claude Carrière. Scriitorul Günter Grass a prelucrat și a completat dialogurile. Nici o clipă n-a fost uitată universalitatea generalizatoare, atât de simplu enunțată în carte: orașul „era atât de mare și atât de mic, încât tot ceea ce se întâmplă sau s-ar putea întâmpla pe lumea asta se întâmplă sau ar fi putut să se întâmple și acolo”.

Oskar e blond, are ochi albaștri și privirea lucidă. Deși scund, pare mai vârstnic de trei ani. E ziua aniversării. Prin ușa dormitorului, părinții îl privesc. Pe măsută sunt îngrămădite cadourile. Oskar sfășie hârtia și scoate toba de tinichea „cu desene în zig-zag, roșii și albe”. Mai apoi, o stradă de periferie. Caldărâm din pietre late, atmosfera mic-burgheză, tramvaiul. Oskar traversează strada în linie dreaptă, bătând din tobă.

Mai târziu, în 1983, regizorul Schlöndorff va realiza *O iubire a lui Swann*, după romanul lui Proust, însă lipsește rigoarea din *Toba de tinichea*. În filmul *Homo Faber* din 1991 regizorul tratează paletele implacabile ale destinului. Cu toate acestea, nu poți uita nici o clipă trenul de marfă și imensul câmp de cartofi, dar nici cele patru fuste de culoarea cartofilor și basmaua ce acoperă capul și umerii femeii. Adică apogeul creației sale regizorale - *Toba de tinichea*.

## 1001 de filme și nopți

## 13. Eisenstein

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

„Le Film d'Art” este o casă de producție fondată cu sprijinul autorilor și actorilor de la Comedia franceză care oferă cinematografului francez și mondial o orientare menită să despartă definitiv cinematograful de vulgarul spectacol de bălci și să-l apropie de valorile estetice și culturale ale celorlalte arte. Astfel vor fi ecranizate marile nume ale teatrului clasic francez: Pierre Corneille, Moliere, Jean Racine împreună cu dramaturgia contemporană: Dumas-fiul, Victorian Sardou. Influența acestui tip de cinema în celelalte țări a fost majoră. De la italianul Pastrone la Griffith sau Dreyer o întreagă generație de cineaști a fost puternic marcată de noua orientare pe care cinematograful îl lua. (În România se va înființa în 1911 compania de film „Filmul de Artă Leon M. Popescu” cea care se va face vinovată de apariția un an mai târziu a filmului românesc *Războiul de independență*).

Inspirându-se din structura pieselor de teatru decupajul cinematic se depărta de schematismul tablourilor filmice de până acum. Poveștile, ajutate de literatură, erau mai complexe, mai spectaculoase. Scenografia de film iese și ea din simplism și capătă, prin truda scenografilor de teatru, un plus de realism, de exactitate și complexitate. Subiectele excepționale vor cere actori cu reale aptitudini – aflați departe de stereotipia și mecanica actorilor amatori de până acum – actori faimoși pe care publicul îi cunoștea, îi aprecia și cerea să-i vadă în poveștile cinematografului. Un an mai târziu Luis Feuillade publică manifestul *La vie, telle qu'elle est* (*Viața așa cum este*) în care se vorbește, deja în urma unor excepționale realizări cinematografice ale lui „Film d'Art” de necesitatea ca poveștile să surprindă realitatea așa cum este ea „să înfățișeze oamenii și lucrurile așa cum sunt și nu cum ar trebui să fie”.

## 30 aprilie, Paris, 1910

Aflată într-o aprigă concurență cu compania „Le Film d'Art”, „Eclair” (clasificată ca importantă și veniturii după „Pathe” și „Gaumont”) fondează „Asociația actorilor și autorilor dramatici” (ACAD) care va fi condusă de un reputat actor al vremii, angajat al teatrului „Odeon”, Emile Chautard. Acesta va lansa, câteva săptămâni mai târziu, filmul *Barberine*. Evenimentul se produce la doar două luni de data la care compania „Film d'Art” lansase, cu mare priză la public și în urma unei intense campanii publicitare, filmul *Werther*, ecranizare fidelă dar naivă a cunoscutului roman al lui Goethe. „Gaumont” nu se lasă mai prejos și în iunie lansează o serie de filme estetice o dată cu filmul lui Feuillade *Le Pater*. În replică, pe data de 1 octombrie, compania „Pathe” lansează pelicula *La Tragique Aventure de Robert le Taciturne, duc d'Aquitaine* realizat de Ferdinand Zecca și Henri Andreani. Cinematograful se reîntorcea la ficțiune prin literatură și mai ales teatru. Era pentru a doua oară când cinematograful se apropia de teatru pentru a putea merge mai departe. Paradoxal, primul care a apropiat cinematograful de teatru a fost Melies care acum, la sfârșitul lui noiembrie 1910, se apropia de faliment. Evoluția filmului de artă făcea ca publicul să nu mai guste feeriile deja de acum desuete realizate de bătrânul prestidigitator în teatrul său din Montreuil. Trucajele, decorurile din carton, structura poveștilor sale, toate păreau

învichite. Literatura și teatrul pe de o parte, regulile plastice oferite de pictură pe de altă parte, dădeau cinematografului o altă consistență, o valoare dramatică, poetică și vizuală care orientau cinematograful spre demersuri artistice superioare. În Italia, Germania, Rusia cineaștii se apropie de marea literatură iar dramaturgi importanți, regizori de teatru, producători și actori se implică activ în cinematografie. În Rusia acest fenomen al filmului de artă, al filmului estetic va fi marcat printr-o strânsă legătură dintre cinematografie și teatru, o legătură extrem de specială, prin care cele două arte vor conviețui într-un unic și fastos recital estetic, singular ca amploare și dramatism. Operele unor Maiakowski, Evreinov, Meyerhold, Eisenstein, Pudovkin etc., nu se puteau naște decât într-un climat revoluționar excepțional atât din punct de vedere estetic cât și social-politic.

## 29 martie, 1911, Paris

Poetul și jurnalistul francez Riccioto Canudo ține o conferință la „școala de studii superioare din Paris” pe tema cinematografului. Recunoscând în a sa conferință numită *Manifestul celor șapte arte* că cinematograful este un minunat instrument liric („...cinematograful este sufletul nostru modern”) Canudo recunoaște că acesta este „o artă de totală sinteză, o fabuloasă unire între mașină și sentiment, o artă care a intrat în zodia copilăriei. Prin cinematograful s-a creat acea artă totală către care toate artele cunoscute până azi par să tindă. A șaptea artă le conciliază pe toate celelalte...” Doi ani mai târziu, regizorul de teatru Meyerhold, cel care avea să-l influențeze într-o manieră decisivă pe Eisenstein, spunea într-un eseu dedicat filmului și teatrului: „cinematograful este un exemplu clar de obsesie de quasi-veridicitate (...), este de o importanță neîndoieabilă pentru știință, dar atunci când este pus în slujba artei își simte incompetența și încearcă în van să justifice o semnificație artistică”. În același an 1913, pe data de 8 septembrie, într-un *kino-jurnal*, copilul teribil al avangardei rusești, Vladimir Maiakowski, dădea cinematografului o sentință opusă lui Canudo dar pe aceeași linie cu Meyerhold. Maiakowski – pe linia unei întregi generații de rebeli ai artei – se întreba: „Poate fi cinematograful o formă de artă independentă? Evident că nu. Cinematograful poate să se comporte doar ca un multiplicator reușit sau nereușit. Cinematograful și arta sunt fenomene de ordin diferit. Arta produce imagini rafinate în timp ce cinematograful, la fel ca presa scrisă, le reperezintă și le distribuie...”

Sigur, aceste opinii, nu i-au îndepărtat pe cei doi de cinematograful... Atât creatorul *biomecanicii actoricești*, Vsevolod Meyerhold, cât și poetul și dramaturgul Maiakowski, autorul celebrului *Misterul buf*, au avut încercări notabile în domeniul filmului. Meyerhold a realizat în 1915 o ecranizare bazată pe romanul lui Oscar Wilde *Portretul lui Dorian Gray* (considerat de istoricul Jay Leyda, în a sa monumentală lucrare *A History of Russian and Soviet Film*, „cel mai important film rusesc de până la Revoluția din octombrie 1917”) iar mai apoi, în 1916 (anul lansării de către Filippo Tomaso Marinetti a *Manifestului cinematografului futurist*) realizează pelicula *Omul puternic*, ambele filme fiind astăzi pierdute. Maiakowski a scris 11 scenarii pentru film dintre care doar trei au fost filmate până la data de 14 aprilie 1930, data morții sale. Să spunem totuși că în 1922 acesta scrie un eseu

numit *Cinema și cinema* în care, chiar dacă nu recunoaște virtuțile estetice ale cinematografului, totuși crede că viitorul cinematografului stă, până la urmă, într-un „cinematograful futurist” (în 1914 grupul futuriștilor ruși produsese primul film futurist din lume sub numele pompos *O dramă în cabaretul futurist nr. 13*). În același an 1922, mergând pe linia lui Lenin, Anatoli Vasilievici Lunacearski, comisar al poporului pentru educație și învățământ, apreciază că „dintre toate artele, cinematograful este pentru noi cel mai important”. Cât de radicală era această constatare față de remarcă din 1913 a țarului Nicolae al II-lea care considera că „cinematograful este un divertisment inutil și periculos. Doar o persoană anormală poate pune pe planul artei acest fel de spectacol”. Astfel, Lunacearski va crede că cinematograful nu mai trebuie să fie un instrument de divertisment – așa cum o face cinematograful european burghez – ci unul de progres social și moral, o „artă întru folosința maselor”. Pe această linie Eisenstein va propune „Proletkultului” realizarea unui ciclu de opt filme așezate sub dogma *Către o dictatură a proletariatului*. Episodul cinci urma să se numească *Greva*.

## 26 iunie, 1913, Paris

În totală transparență companiile de producție cinematografică „Eclair” și „Pathe” publică primul lor bilanț financiar pentru anul 1912. Astfel profitul pentru „Eclair” se situează în jurul a unui milion de franci în timp ce „Pathe” va câștiga de șapte ori mai mult. În preajma primului război mondial cinematograful câștigase supremația. În Europa, multe teatre s-au închis sau se transformaseră în studiouri de producție. Regizori și actori emigraseră în masă înspre cea de-a șaptea artă. Publicul aproape uitase teatrul. Un exemplu elocvent: în ianuarie al aceluiași an are loc premiera filmului *Mizerabilii*, ecranizare bazată pe romanul lui Victor Hugo, produs de SCGAL, distribuit de „Pathe” și realizat de Albert Capellani. Astfel, în prima săptămână, filmul rulând în 33 de săli de cinema din Paris, cifra spectatorilor a trecut de 600.000. Reclama pentru acest film a fost una uriașă: peste 60.000 de afișe acopereau întreaga suprafață a orașului Paris. Un an mai târziu, criticul Adolphe Brisson remarcă în revista *Le film* netul progres al cinematografului în defavoarea teatrului făcându-l să vorbească, pentru prima dată în acei ani, de o „profundă criză a teatrului”. Cu un an înainte la Berlin „Societatea directorilor de teatru” și „Societatea germană a autorilor” interzic oamenilor de teatru (actori, scriitori, regizori) să mai colaboreze cu cinematografia. Dar interdicția va rămâne doar în plan teoretic deoarece – cum am văzut în episodul dedicat filmului german – o serie de oameni de teatru (Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Paul Wegener etc.) vor părăsi teatrul pentru a se dedica filmului.

## Septembrie, 1913, Riga

Teatrul „Nezlobin” aflat în turneu prezintă piesa *Turandot* de Carlo Gozzi în regia lui F.F. Komissarjevski. Eisenstein asistă împreună cu părinții la acest eveniment și rămâne profund marcat. Acest spectacol împreună cu *Mascarada* lui Lermontov, în montarea Teatrului „Alexandrinski” din Petersburg, au fost, conform mărturiilor cineaștilor, „loviturile de trăznet, nimicoare și definitive” care l-au determinat să se dedice mai întâi teatrului și apoi artei filmului.

(Urmare în numărul viitor)

## sumar

<b>opinii</b>	
Dumitru Pop Catolicii din Moldova	2
<b>editorial</b>	
Ion Pop Dada, din nou la Paris	3
<b>cartea</b>	
Ioana Cistelean Disecția visceralului	4
Grațian Cormoș Un pericol dispărut?	4
Vistian Goia O autobiografie ardeleană	5
<b>comentarii</b>	
Răzvan Țuculescu Vizionarul și opera sa	6
<b>dezbateri</b>	
Irina Petraș Ziua a opta	7
Ovidiu Pecican Condica de măsuri și greutate literare	9
Laszlo Alexandru Istoria hollywoodiană a literaturii române (III)	10
<b>telecarnet</b>	
Gheorghe Grigurcu Critica față de reacțiunea	11
<b>incidențe</b>	
Horia Lazăr Traducerea ca memorie comună	12
<b>simptome</b>	
Ion Simuț Învățături despre canon	14
<b>accent</b>	
Letiția Ilea Etica și calitatea informației	15
<b>eseu</b>	
Julian Boldea Liviu Ioan Stoiciu - optzecistul „atipic”	15
<b>poezia</b>	
Andrei Doboș	17
<b>proza</b>	
Valeriu Varvari Iarba-albastră de acasă	18
<b>arhiva</b>	
cu o prezentare de Dan Damaschin Ștefan Aug. Doinaș/Inedit	20
<b>la aniversară</b>	
Aurel Sasu Viața ca destin	21
<b>interviu</b>	
de vorbă cu Tamara Aleksandrovna Repina „Limba română mi-a plăcut, am găsit-o melodiouă și interesantă din punct de vedere științific”	22
<b>remarci filosofice</b>	
Jean-Loup d'Autrecourt Decadența franceză. Exemplul filosofiei	24
<b>tradiții</b>	
Radu-Ilarion Munteanu Muzeul Țăranului Român	25
<b>traducere</b>	
Delmore Swartz Responsabilitățile încep în vise	27
<b>flash-meridian</b>	
Ing. Licu Stavri Premiile Whitbread și câteva aniversări	29
<b>aduse de la chioșc</b>	
De la „autoderiziunea zgomotoasă” la celebrarea noului	30
<b>ex-abrupto</b>	
Radu Țuculescu Mihai, der grosse Klein...	30
<b>gulere, manșete, accesorii</b>	
Mihai Dragolea Cărciuma „Kosovo”, cofetăria „dl. Goe” și taxi-ul cu câine dintre ele	31
<b>muzica</b>	
Vișgil Mihaiu Filosofia coregrafiată, de covârșitoare intensitate, a tan-goului	32
<b>film</b>	
Alexandru Jurcan Radu Mihăileanu departe de Narnia	33
Florian-Rareș Tileagă Calea documentarului	33
<b>zapp-media</b>	
Adrian Tion CTP-ul cinofil	34
<b>literatură și film</b>	
Alexandru Jurcan Toba de tinichea și câmpul imens de cartofi	34
<b>1001 de filme și nopți</b>	
Marius Șoptorean I.S. Eisenstein	35
<b>plastica</b>	
Ovidiu Petca S: L: K: - O expoziție de artă olfactivă	36

Tipar executat la Imprimeria Ardealul,  
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.  
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

## plastica

## S: L: K: - O expoziție de artă olfactivă

Ovidiu Petca

Ca de obicei, noul proiect al networkerului belgian Guy Bleus *Scents Locks Kisses* a fost o plăcută surpriză pentru participanți. Acțiunea s-a finalizat cu o expoziție la Centrul Artistic Z33 din Hasselt, un catalog, un DVD conținând toate lucrările trimise, un site pe internet și o serie de tipărituri adiacente, dar și opere originale, care conțin amprenta personală a artistului-organizator.

Guy Bleus (n. 1950 la Hasselt, Belgia) cu o activitate de aproape trei decenii în rețea, ocupă un rol important în mișcarea (anti)artistică mail art (artă poștală), trăgându-și seva din dada, fluxus și fixându-și începuturile, oarecum subiectiv, odată cu înființarea școlii de Corespondență de la New York.

Contribuția artistică a lui Bleus este de natură inovativă, esențială pentru mișcare, generând o diversificare spectaculoasă a acestor trimiteri, apelând la tot spectrul simțului uman. Aș aminti în primul rând obiectele artistice impregnate cu mirosuri ciudate, promovând arta olfactivă, care a constituit un segment esențial al expoziției recente.

Este primul artist care și-a înregistrat numele ca o marcă industrială cu numărul 42.292, a emis primul act de identitate valabil pe planeta Marte și a creat un număr impresionant de ștampile și pseudo-timbre. A realizat numeroase cărți poștale olfactive impregnate cu diferite odoruri. Dar trimiterile sale nu se rezumă doar la cele poștale, tradiționale. Se folosește de fax, telegraf (inclusiv limbajul morse), pachete, bagaje, internet, aerograme, telefon. Este realizatorul unor corespondențe indirecte trimise unor personalități fictive sau decedate, cum ar fi Dr. A. Rimbaud, Via del' Illuminatione, Phoenix, Arizona.

Activitatea sa teoretică se manifestă printr-o serie de texte, unele circulând prin rețea ca manuscrise. Examinează la rece importanța mișcării, conștientizând ideea că ne aflăm în fața unui curent unic în istoria artelor care, iată că de o jumătate de secol este viabil, capabil de renașteri succesive și reprezintă singura alternativă pentru lumea plicticoasă a galeriilor și a galeriștilor, care au oficializat arta, încorsetând orice invenție cu puterea banului. Rețeaua este formată din indivizi, personalități bine conturate. Bleus este convins de importanța rețelei, promovând ideea libertății individuale. Asemenea lui Rousseau, pune persoana „în carne și oase” deasupra rețelei, susținând o descentralizare a ei. Orice persoană din rețea se află în centrul ei, aceasta fiind organizată asemenea universului. Rolul individului în rețea este conform voinței sale, ori de a nu avea nici un rol, ori de a avea un rol multiplu, esențial în restructurarea permanentă a networkului. Respectul față de om, față de liberul arbitru din fiecare din noi este mai presus de artă, orice manifestare artistică fiind un lux care distrage atenția de la viața socială. Totodată mail art permite realizarea unor colecții personale mult mai valoroase decât achizi-

Copertă: Marcel Duchamp, *Matineu DADA* (colaj de Ovidiu Petca)

**ABONAMENTE:** Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an  
Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.  
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email [abonamente@rodipet.ro](mailto:abonamente@rodipet.ro); [subscriptions@rodipet.ro](mailto:subscriptions@rodipet.ro) sau on-line la adresa [www.rodipet.ro](http://www.rodipet.ro)



S:L:K



ziționarea unor piese comandate de galeriști, promovate în mod organizat după legea modei. Acest liber schimb între artiști nu trebuie să fie egal calitativ sau cantitativ, posibilitățile financiare, starea socială sau de sănătate sunt esențiale în frecvența schimbului de mesaje.

Ideea schimbului dintre artiști este tema principală a textului teoretic din catalog semnat de Bleus. Noutatea textului este o recunoaștere implicită a valorii artistice a unei mișcări care inițial s-a declarat anti-artistică, circuitul muzeal fiind acceptat de această dată, bineînțeles prin omisiune, atacul fiind îndreptat doar către comercializarea artei și a galeriștilor. Bleus este conștient de fenomenul degradării rețelei printră lărgirea ei exponențială, dar recunoaște drepturile fiecărui individ de a contacta pe baza unor afinități alți indivizi pentru proiecte personale, pronunțându-se pentru descentralizarea rețelei. În ceea ce privește latura financiară, artistul are dreptul de a comercializa arta prin corespondență, dar niciodată în defavoarea altor indivizi din rețea, așa cum are dreptul să-și distrugă opera sau colecția sa personală.

Cel de al doilea text este o analiză a trimiterilor recente, o introducere în arta olfactivă, ca o marcă nu doar a gustului ci și a identității artistului. La fel șuvițele de păr permise din toate colțurile lumii, asemenea amprentei digitale, sunt o marcă a identității noastre, a trecerii peste timp, prin această lume. Amprenta buzelor, latura oarecum senzuală a expoziției, constituie al treilea segment al expoziției, în completarea fișei intime de identitate pe care autorul a expedit-o artiștilor.

Proiectul a mobilizat 778 de artiști din 43 de țări ceea ce demonstrează forța rețelei și puterea ei de a mobiliza în mod democratic un număr mare de indivizi.

