

TRIBUNA

85

Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 16-31 martie 2006

1,5 lei



Anul Internațional Mozart
Monica Ghet | Oleg Garaz

interviu **Markus Poschner** *Elena Abrudan | Laszlo Alexandru*
În dezbateri: **Literatura română contemporană** *info art* **Berlinala 2006**

Supliment Tribuna: Claviaturi

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



agenda

În apărarea Universității

În ultimele săptămâni, Universitatea „Babeș-Bolyai” a fost obiectul unei campanii mediatice locale și internaționale, care, dezinformând opinia publică și forurile europene cu privire la respectarea drepturilor educaționale ale minorității maghiare din România, urmărește scindarea Universității „Babeș-Bolyai”, distrugerea caracterului ei multicultural și multilingual, precum și revenirea la o formă de învățământ revolut, instaurat de oficialitățile comuniste din România după 1948.

În realitate, Universitatea „Babeș-Bolyai”, principala universitate din Transilvania, cu peste 43.000 de studenți, are o structură modernă și democratică, adoptată în 1995, prin *Carta Universității „Babeș-Bolyai”*. Carta a reorganizat instituția pe trei linii de studii (română, maghiară, germană). Aceste trei linii de studii sunt în conformitate cu structura culturală și istorică a Transilvaniei. Ele se reflectă în existența a 19 facultăți în care se studiază complet în limba română, a 16 facultăți în care se studiază complet în limba maghiară, a 10 facultăți în care se studiază complet în limba germană, iar în 2 facultăți se asigură studiul ebraic și al istoriei poporului evreu. Structura universității a fost rezultatul opțiunii corpului academic, care, în locul monoculturalismului - depășit din multe puncte de vedere în lumea de azi - a ales multiculturalismul și multilingvismul.

În ceea ce privește drepturile educaționale, niciodată nu au studiat mai mulți maghiari în limba maghiară, la Universitatea „Babeș-Bolyai” existând astăzi 50 de specializări la nivel de licență, 6 extensii în teritoriu, 22 de specializări la nivel de masterat, cu 6.401 studenți la nivel de licență și 271 studenți la nivel de masterat; la

aceștia se adaugă 1.887 studenți maghiari care studiază, conform opțiunii lor, în alte limbi.

Profilul multicultural al universității s-a dovedit a fi o soluție înnoitoare și democratică, confirmată ca atare de cele 3 evaluări internaționale la care ea a fost supusă: *Înaltul Comisar OSCE pentru Minorități, 2000; European University Association, 2001; Salzburg Seminar, 2002*. De asemenea, trebuie să adăugăm că din 1995 încoace nu s-a înregistrat la Universitatea „Babeș-Bolyai” nici o plângere de discriminare etnică sau de disfuncționalitate a sistemului multicultural.

Actuala campanie de presă amestecă în mod voit două lucruri care nu au nimic în comun, și anume doleanța comunității maghiare de a avea o universitate maghiară de stat, și structura academică multiculturală-multilinguală a Universității „Babeș-Bolyai”. **Dorința comunității etnice maghiare de a avea o universitate monoculturală, monolinguală, construită pe criterii pur etnice, este o problemă de rezolvat între comunitatea maghiară din România și statul român. Rezolvarea acestei doleanțe nu are însă nici o legătură cu Universitatea „Babeș-Bolyai” și nu trebuie făcută pe seama instituției academice clujene.** Universitatea „Babeș-Bolyai”, programatic multiculturală și multilinguală, este o instituție de tip european, a cărei armonie academică trebuie să rămână neatinsă. Dacă maghiarii doresc o „casă” academică pur maghiară, această chestiune se discută în alt loc. Dar nu înțelegem ca, în acest scop, să dezmembrăm „casa” multiculturală, de tip european, care este Universitatea „Babeș-Bolyai” în forma ei actuală.

1 martie 2006

Andrei Oigșteanu
Adam J. Sorkin
Nancy Sorkin
Alex Ștefănescu
Domnița Ștefănescu
Ana Blandiana
Romulus Rusan
Ana Mureșanu-Hagiu
Anca Măniuțiu
Mihai Măniuțiu
Nicolae Balotă
Andrei Șerban
Basarab Nicolescu
Matei Călinescu
Carmen Firan
Cătălin Ghiță
Mircea Oprîță
Ruxandra Cesereanu
Corin Braga
Daniel Cristea-Enache
Dan Shafran
Ioan-Aurel Pop
Dora Pavel
Eugen Pavel
Dumitru Țepeneag
Gelu Ionescu
Georgeta Horodincă
Horia Gârbea
Ion Vianu
Laura Pavel-Teuțișan
Călin Teuțișan
Dr. Leon Volovici
Liana Pop
Eugen Pop
Liviu Antonesei
Magda Cărneci
Marco Cugno
Rolf Marmont
Monica Spiridon
Moshe Idel
Aura Christi
Ion Moldovan
Ștefan Borbely
Carmen Borbely
Vladimir Tismăneanu
Alexandru Singer
Alex Baumgarten
Vasile Muscă
Marius Chivu
Mariana Codruț

Mircea Petean
Edgar Reichmann
Simona Sora
Doina Oprîță
Ștefan Balotă
Ștefan Vianu
Ion Vartic
Marta Petreu
Adrian Grănescu
Victor Rebengiu
Ileana Mălăncioiu
Miron Beteg
Mircea Pricăjan
Petronela Moldovan
Bruno Mazzoni
Mihai Dragolea
Ovidiu Pecican
Ion Maxim Danciu
Octavian Paler
Augustin Buzura
Dr. Victor V. Jinga
Sanda Tomescu
Dr. Lucian Tomescu
Victoria Moldovan
Florin Moldovan
Ioan Bălin
Alina Branda
Gabriel Troc
Elena Porumb
Maria Bârsan
Nora Sava-Rebreanu
Nicoleta Paina-Racolța
Anca Boca-Stângaciu
Monica Pop
Camelia Moraru
Ion Taloș
Gheorghe Pavalescu
Ștefan Trappen
Mircea Maniu
Gabriel Bădescu
Cosmin Marian
Călin Baciu
Vasile Surd
Ciango Nicolae
Cosma Constantin
Prof. Iustinian Petrescu
Prof. Militan Frențiu
Prof. Petru Blaga
Prof. Wolfgang Breckner

Prof. Radu Precup
Prof. Gheorghe Stratan
Matiș Dumitru
Nistor Răzvan
Dumbrava Partenie
Cristian Chifu-Oros
Magdalena Vorzsak
Cristian Stan
Pop Cornelia
Schreiber E. Wilfried
Surdeanu Virgil
Toader Mihaela
Doru Radosav
Liviu Malița
Dan Eugen-Rațiu
Sandu Frunză
Gál László
Titus Beu
Prof. Cozar Onuc
Prof. Pop V. Aurel
Marolicaru Mariana
Mircea Borcilă
Cristea Castelia
Alina Andreica
Pop Marius Dorel
Ciobanu Gheorghe
Nistor Ioan
Preda Vasile
Ilea Petru
Florin Dan Irimie
Ștefan Damian
Delia Marga
Ion Cuceu
Liviu Ilieș
Plăiaș Ioan
Prof. Gheorghe Roman
Conf. Flavia Rusu
Conf. Alexei Mircea
Conf. Zamfir Gheorghe
Prof. Popescu Ionel
Cătălin Sabău Nicolae
Haiduc Iovanca
Gheorghe Sălăgean
Prof. Mureșan Anton
Ladislau Gyemant
Nicolae Păun
Prof. Vasile Leb

Prof. Valer Bel
Prof. Sorin Filipescu
Adrian Opre
Diaconu Monica
Sorina Poledna
Poledna Rudolf
Ceașcai Liliana
Anca Janina
Sorin Marțian
Traian Rotariu
Octavian Popescu
Liviu Muntean
Dan Petrea
Nicolae Coande
Patrel Berceanu
Ionuț Popescu
Pop Ovidiu
Cornel Dirle
Adrian Muraru
Ciprian Mihali
Claudiu Mesaroș
Lucian Vasiliu
Dan Jumara
Vasilian Doboș
Florin Buciuileac
Liviu Apetroaie
Valeriu Stancu
Cassian Maria
Spiridon
Carmelia Leonte
Daniel Corbu
Constantin Parascan
Butnaru
Călin Cocora
Liviu Papuc
Dragoș Cojocaru
Constantin Dram
Călin Ciobotari
Marian Constandache
Ancelin Roseti
Simion Bogdănescu
Cristian Livescu
Silviu Lupescu
Dorli Blaga
Mircea Flonta
Livia Piso
Ion Piso
Virgil Nemoianu
Gheorghe Carageani
Gheorghe Schwartz

Radu Ardelean
Lucian Tomescu
Dumitru Oneț
Mihaela Rascarache
Nicoleta Tohănean
Teodor Fischer
Alexandru Octavian-Centea
Daniela Pinte
Florina Moldovan
Tiberiu Maior
Diana Marieșan
Ileana Almașu
Liviu Almașu
Dochița Onul
Radu Onul
Lăcrămioara Perju-Dumbravă
Antoni Radu Negru
Vlad Zdrenghea
Gheorghe Buică
Ioan Szabo
Virgil Pașca
Vasile Țibre
Cristian Ursu
Ion Mureșan
Nicolae Prelipceanu
Tania Radu
Dan. C. Mihăilescu
Solomon Marcus
Doina Cetea
Radu Constantinescu
Mircea Morariu
Mircea Pricăjan
Marius Mihet
Lucian Scurtu
Ionel Daina
Elena Daina
Liviu Câmpeanu
Gheorghe Vidican
Mihoc Blaga
Carol Iancu
Andrei Bereschi
George Banu
Dan Stanca
Florin Manolescu
238 semnatari

Mozart "über alles"

Monica Gheț

Se pune întrebarea dacă am mai recunoaște un personaj cu înzestrarea lui Mozart, de-ar fi să circule azi printre noi? Și oare ce am putea face cu el, atât în Vest cât și în Est (mă refer la civilizația iudeo-creștină, de bună seamă) într-o lume din ce în ce mai standardizată pe două dimensiuni ale referințelor profund contradictorii, însă egal imperative (și imperialiste...):

"corectitudinea politică" a multiculturalismului și obsesia "antitero". Să ne imaginăm, așadar, un copil hiper-activ și hiper-dotat, neastimpărat, inventiv, modelat de tatăl său, precum un Leopold al zilelor noastre, cam inhibat de protestele educatoarei sau ale "tovarășei învățătoare" ce nu răzbește cu acest "prunc minune", insistând ca părinții să-l ducă la vreun terapeut, psiholog, psihiatru, așa ceva... din a căror terapie ar trebui să rezulte o "legumă" bine aliniată pe frontul "societății armonioase"...

Să mai fantazăm la soarta unui tânăr imposibil de controlat în fecunditatea talentului artistic, având gustul parodiei, de o ironie șfichiuitoare, nițel erotoman, răsfațându-se însetat de tandrețe, insubordonat, inadapabil structurilor instituționale. Cine l-ar credita, cine s-ar expune angajându-l? Ar fi mereu subiect de scandal în societate, la serviciu, poate chiar în familie - l-ar părăsi nevasta, l-ar umili "patronii" - cum i s-a întâmplat și lui Mozart în dificila relație cu arhiepiscopul de Salzburg, prințul Colloredo, deși salariul de concert-maestru al lui Wolfgang Amadeus era amețitor de mare față de orice remunerație acordată unui debutant în profesie, îndeosebi pe meleagurile noastre. În fine, prieteni și familie l-ar consilia să viziteze un terapeut (tot psihiatru ori psiholog) - acest "șaman", polițist al spiritului propriu societăților contemporane. Ar mai putea să primească o corecție corporală, "soră cu moartea" din partea băieților de la Serviciile speciale, din brigada lui "Big Brother" veghind asupra "siguranței naționale" tulburată de un muzicant narcisiac, un "scîrța-scîrța" pe hîrtie... cu degete înnaripate, adulat în saloane, deși tratat drept serv.

Dar să fim îngăduitori cu epoca noastră. Nici lui Mozart nu i-a mers prea bine. Trei sferturi din viață și-a petrecut-o călătorind cu poștalionul, compunînd pe genunchi, alergînd după comenzi muzicale, susținînd concerte. De la vîrsta de 5 ani și pînă la moarte (5 decembrie, 1791) pentru a-și întreține familia, soția (Constanze Weber) și copiii.

Johannes Crysostomus Wolfgangus Theophilus devine Amadeus abia în timpul șederii sale în Italia (1769-1771) Așadar, o viață petrecută în turnee, pe de-o parte adulat de public, pe de altă parte, umilit de unele curți princiare (Colloredo la Salzburg, prințul elector Maximilian III la München, indiferența parizienilor în fața tînărului, după ce aplaudaseră "copilul minune", etc.) În fine, moartea cea grabnică la numai 36 de ani din motive nu tocmai elucidate: infecție renală ori trichineloză, unde cea mai puțin plauzibilă este legenda otrăvirii pusă la cale de Antonio Salieri (speculație, pare-se, lansată de Pușkin în 1830!) Cert e faptul că omul de geniu cu "fir direct la tăriile azurului", după inspirata expresie a unui faimos regizor, suferea deja de multiple afecțiuni reumatice îndurate cu stoicism. Așadar, Wolfgang

Amadeus Mozart, Mozartul nostru planetar sărbătorit nu are un mormînt la care să te reculegi... precum Johann Sebastian Bach în Biserica Sf. Thomas din Leipzig!

O digresiune: am citit cu plăcere și amuzament articolul lui Sorin Ioniță din revista "22" (februarie), unde îl opune pe Mozart lui Wagner, cel din urmă un fel de autor isteroid, obsedat parcă mai mult de propria-i identitate creatoare decît de muzica în sine, în "traducerea" lui S. Ioniță un fel de "Wallala-hu" și "Wallala ha". Dacă luăm în serios sugestiile lui Sorin Ioniță, suntem mai aproape de adevăr opunîndu-i lui Mozart pe... Bach. În treacăt fie spus, se pare că Salieri l-a introdus pe Amadeus în "universul Bach". Și Bach și Mozart sunt gentilomi burghezi, muzicanți stipendiați, unul e meșteșugar de geniu - "părintele Muzicii, sireacul" - vorba lui Caragiale. Celălalt, adică Mozart, deja artistul interpret internațional, deci în afara ordinii subordonărilor prescrise și previzibile. Ambii, într-adevăr, tați de familie responsabili, Bach avînd la activ două mariaje și o puzderie de copii, savurîndu-și destinul cel cuminte, mare mîncău și

băutor, de Dumnezeu iubitor, fidel "locului de execuție" muzicală în templul ce-i poartă rămășițele, Mozart, mobil, călătorind perpetuu, mai întii perceput ca interpret juvenil înaintea stuporii cauzată de prolificitatea sa proteic-impredictibilă. Altfel spus, Mozart este întiiul creator-artist de sine conștient (muzical vorbind...) al cărui "model" l-a urmat, deosebit de articulat-accentuat, Beethoven, și care a fost dus la paroxism de Wagner. Calea este, deci, mai subtilă și de durată.

Fenomenul înregistrat azi, la jubileul celor 250 de ani de la nașterea "miracolului" are nenumărate și inconfundabile tente Kitsch. Ciocolată Mozart, prezervative Mozart, ceramică Mozart, grăvide pe al căror abdomen umflat tronează portretul compozitorului - doar, doar ceva din geniul misterios dispărut se va insinua în circulația cerebrală a progeneriturii așteptate... etc., etc.

Noi, mai modești, preferăm să ne rezumăm la urarea ce încheia o emisiune dedicată muzicianului: "Happy Birthday, Amadeus!" "La Mulți Ani, Amadeus, oriunde ai fi!"



cartea

Cu gândul la lumea de altădată

Ștefan J. Fay

MIHAI SORIN RĂDULESCU
Cu gândul la lumea de altădată
 București, Ed. Albatros, 2005

Sub acest titlu, istoricul genealogist Mihai Sorin Rădulescu ne oferă o nouă carte asupra societății românești (1866-1914).

Cu un prilej, referindu-se la munca genealogiștilor, autorul spunea: „Istoria apare ca un joc al continuităților și discontinuităților, pentru că, de fapt, trecutul, și mai cu seamă trecutul genealogic («această ereditate istorică»), nu dispune decât parțial”. Este ca o mărturisire de credință, căci Mihai Sorin Rădulescu și-a asumat, încă de la primele sale cărți, sarcina de a readuce la viață tocmai acea parte din istorie care, prin legea firii, este gata să dispară din conștiință. Cu pensulări scurte și viguroase, istoricul nostru pictează, prin cuvinte reci, lumea fierbinte și plină de complexitate a societății românești moderne.

Volumul de față, deci, continuă opera începută de autor cu un deceniu în urmă: aceea de a evidenția, prin instrumentul de cercetare genealogică, figurile de vârf ale civilizației și culturii românești, într-un neîntrerupt șir de portrete montate pe metopele istoriei noastre. O muncă pe care autorul o desfășoară cu remarcabilă erudiție, răscolind sute de documente, nu doar din arhivele de stat și particulare de la noi, ci, cu aceeași râvnă, și din arhive mari sau mici din Franța, Anglia, Germania etc., pentru a ne reda cât mai deplin chipul câte unei personalități autohtone sau chiar străine, când aceasta a trudit și a lăsat urmă de cinstă în țara noastră. Îmi vine a spune că șirul său de portrete crește cu fiecare carte nouă pe care o publică autorul, construindu-ne treptat o enciclopedie de referințe solide, fără fisură în logică și exactitate. Toate biografiile pe care istoricul le ia în evidență se definesc prin lumea în care fiecare erou își află locul în galaxie, asemenea unui astru – mai mare sau mai modest –, fără de care nu ar reflecta propria sa lumină.

Tot autorul spune undeva: „A încerca să înțelegi natura puterii într-un stat presupune a răspunde la întrebarea cine sunt purtătorii acestei puteri”. Și ne răspunde: „elitele!” Dar pentru Mihai Sorin Rădulescu nu va fi vorba – decât dacă eroul este implicat întâmplător – de elita aristocrației tradiționale, despre care a scris și cu alte prilejuri, ci de omul de elită care se impune prin valoarea sa personală, prin ceea ce a făcut spre a-i rămâne numele înscris în anale, pe tăblița unei străzi sau a unei Case Memoriale, căruia i s-a ridicat bust ori monument spre neuitare. Pe acest ins îl caută Mihai Sorin Rădulescu, acestuia îi urmărește ascendența prin toate orașele și satele țării, ba uneori trecând și dincolo de granițe – spre a ni-l aduce din trecutul care uită, în prezentul recunoscător. Pentru Mihai Sorin Rădulescu, omul nu este o ființă întâmplătoare. El stă sub semnul unui destin, de influențe multiple. Iată de ce, atunci când vorbește de cineva, nu-i uită locul de baștină, casa părintească, dascălii și rudele între care își duce viața, destinul acestora în toată roata familiei și a universului mărunț sau larg – pentru înțelegerea cât mai exactă și adâncă a insului.

În pagini de o densitate care, la fiecare paragraf,

deschide perspectiva altor cercetări istorice, cartea ne oferă tabloul clocotitor al unei României în plin efort de așezare în context european, degajată de opreliștile apăsătoare ale unor puteri „tutelare” – înlăturate prin eroism politic, diplomatic, militar, uneori cu sprijinul unor prieteni de prestigiu – mai cu seamă din Franța! – și este interesant de văzut cum, în ciuda frământărilor sociale inerente – ca în toată Europa după revoluțiile care o zdruncinaseră –, în România există un consens în avântul de progres, o sete generală de afirmare în fața continentului, uneori până la monumentalizare.

Pe cărările genealogilor, istoricul român descifrează substraturile care dinamizează momentele de pace binevenite ridicării edificiilor reprezentative ale României ori acelea ale furtunilor pe care țara este nevoită să le înfrunte, păstrându-și identitatea națională.

Este cu neputință ca, într-o recenzie de revistă, să se poată dezvălui bogăția de personalități pe care autorul ne-o aduce în față, fiecare ins cu partea sa de talent sau de geniu dăruit țării. Cartea ne pune la dispoziție – o dată cu prezentarea istoriei și a personalității luate în discuție – o enormă documentație care, de fapt, îl face pe cititor să parcurgă două cărți paralele și concomitente, a biografiei și a documentului, una mai bogată ca cealaltă.

Personalități puternice în ideal, în idei, în realizări, deseori modeste în firea lor, se află angajate în vârtejul construirii României moderne. De la Unirea Principatelor la Regalitate – un drum fulminant, în care apar zeci și zeci de figuri, din toate domeniile de activitate: politic, social, economic, universitar, medical, al arhitecților, al militarilor, cărora, ca în *Comedia umană* a lui Balzac, Mihai Sorin Rădulescu le redă viața trecută prin trăsăturile condeiului său, făcând parcă și el, aici, o concurență registrelor de stare civilă!

Să încercăm a rezuma cuprinsul cărții, prin categoriile ordonate de autor.

Arhitecți celebri, care-și caută drum prin efortul de a împlini concepțiile școlii franceze cu tradiția, spre ceea ce autorul numește „monumentalitate și intimitate”, tradiție transfigurată prin material (cărămidă, piatră), către un simbol urbanistic autohton, echilibrat și uman.

Printre figurile arhitecților, autorul va cerceta genealogia, viața și opera lui Ion Mincu, Nicolae Ghika-Budești, Horia Creangă – venit cu influența cubismului –, a lui G. M. Cantacuzino, Ștefan Balș, a francezilor Cassian Bernard și Erneste Doneaud, a elvețianului Louis Blanc, care, lucrând în România, au proiectat edificii ce fac cinstă țării noastre, adeseori înrundindu-ne și pe această cale cu arta și spiritul francez.

Vin apoi sculptorii Ernest Dubois – autorul statuii lui I. C. Brătianu, demontată de autoritățile comuniste –, Alexandru Călinescu, pictorul Theodor Pallady, acest „Crai de Curtea Veche”, cum îl numise filozoful Matila Ghika.

În carte avem și câteva studii de istorie și genealogie, dedicate unor familii ca: Beldiman, Nasta, Burghel, Voiculescu, apoi câteva convorbiri înregistrate cu doamnele Ecaterina Costinescu, Vera Iorga – nora istoricului, Natalia Dinu – fiica fostului nostru ministru politic, cu arhitectul P. E. Miculescu, cu sociologul H. H. Stahl (care-și deapănă amintirile sale legate de Iorga și Gusti) și cu bizantinologul de talie europeană Petre S. Năsturel, de care se zicea: „Om de trei țări: România, Franța, Grecia”, ani de zile profesor de „diplomatică bizantină” și „bizantinologie” la Sorbona.

Avem și un capitol oarecum surpriză, despre Francmasoneria din România. Nu este – și nici autorul nu și-a propus să fie – o istorie a francmasoneriei de la noi, ci pur și simplu s-a urmărit menționarea istorico-genealogică a personalităților românești aflate ca membre în arhivele Marelui Orient Francez, de care țineau în obediență lojile din România și care au adus o influență pozitivă țării noastre. Capitolul este incitant, pentru că viața acestor societăți a fost întotdeauna învăluită de mister, făcând să curgă cerneală în apărarea sau denigrarea lor, ele fiind socotite uneori subversive, altele generoase, după cum băteau vânturile politice.

Cartea *Cu gândul la lumea de altădată* trebuie citită. Ea se citește cu plăcere și interes istoric. Este o carte de dragoste și adevăr. Ne dezvăluie „o societate de care ne îndepărtăm în timp, care s-a aflat la un incredibil de înalt nivel de cultură și rafinament”. O societate care, din trecut – zic eu – ne duce către viitorul pe care îl pregătesc oamenii generației de azi.

Un iluzionist lucid

Sanda Văran

ALEXANDRU JURCAN
Să ieși din viața mea cu o lumânare în buzunar
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005

„Grafoman orgolios și ticălos ce ești! De ce nu-ți recunoști limitele? Din cauza unora ca tine oamenii fug de literatură. Sunt genial, așa să știi!”

(Alexandru Jurcan - *Fisica meseriașă*)

Anul 2005 înseamnă pentru Alexandru Jurcan și al șaptelea său volum publicat. De data asta este vorba despre o colecție de povestiri, câteva dintre ele apărute deja prin revistele literare, cu care autorul colaborează consecvent.

Volumul, intitulat crud și insolit, ne oferă măsura întregă a talentului, pe care Alexandru Jurcan îl are, de a surprinde, în scris, absurdul, grotescul, comicalul și tragicul existenței. Un amestec bizar, atrăgător-respingător, care te ține „agățat” de el până la ultima pagină.

Textele pornesc de fiecare dată de la realități imediate, întâmplări trăite de autor, în care este profund implicat, la care a fost doar martor-observator, care i s-au povestit sau pe care doar le-a bănuțit, recompunându-le potrivit gustului său, uneori excentric, altele nemilos, cel mai adesea ironic și plin de surprize. Fie că este mai mult sau mai puțin evident, povestirile sale nu se îndepărtează prea tare de faptul divers, de „accidentul” care a declanșat nevoia și dorința de a scrie, de fapt, de a „transcrie” bucăți întregi de viață.

Cu toate astea, Alexandru Jurcan este foarte departe de a fi un simplu reporter cu veleități literare. Proza sa se hrănește dintr-o realitate specială, pe care o detectează, absoarbe și prelucrează după o rețetă strict personală, din care nu lipsesc, pe alocuri, accentele naturaliste dar nici alunecările în fantastic, acestea din urmă servind, mai ales, la operațiunea foarte delicată de a proteja ficțiunea, de a o menține în stare de funcționare.

Personajele, multe dintre ele, deși poartă nume

“conspirative”, sunt persoane vii, surprinse, plăcut sau nu tocmai, să se recunoască în scurtele “pelicule” ce le-au fost dedicate și în care nu e loc de ascuns sau de pozat în ipostaze mai avantajoase. Lumina cade direct, necruțătoare, pe fețele tuturor celor aleși. Fără să recurgă la mijloacele clasice ale analizei psihologice, prozatorul oferă portrete la minut, conturează destine, “filmează” amănuntul definitiv pentru caracterul fiecăruia și îl servește prompt, fără menajamente.

Într-adevăr, poate că observația cea mai corectă ce s-ar putea face referitor la acest volum este că povestirile care îl alcătuiesc sunt construite ca niște scurte scenarii de film. Textele sunt “cinematografice” și dacă ar fi transpuse în imagini, susținute de acestea, ar căpăta, probabil, o forță mult mai mare de a comunica absurdul și grotescul existenței, în forme de maximă puritate. Foarte diverse, pline de surprize și neprevăzute, textele circumscriu lumile reale în care Alexandru Jurcan se mișcă, pe care le privește cu teribila-i detașare, în care se implică uneori, și în care vânează materialul brut al scrierilor sale.

Ar fi interesant de urmărit ce anume atrage și concentrează, totuși, atenția acestui exersat “vânător”, în învălmășeala teribilă pe care o străbate. La o încercare de strictă contabilizare, se poate observa că există o serie de povestiri ce s-ar putea numi “de scriitor” (*Fisica meseriașă, Barul și bara, O proză străpunsă, Sănătate maximă la găini din cauza mea, Pompe funebre complete non-stop*) și o alta, “povestiri de profesor” (*Șopârta înfometată, Ciclonul blond, Scrisoare de felicitare, Găina*).

Acestea preiau aspecte comic-absurde și le etalează, în mare parte, sub forma unor dialoguri alerte, creatoare de atmosferă. O pisică, “școlată la Paris, la un individ paranormal, care lucrează la o editură”, devine criticul literar “de excepție”, care “miroase” și distruge manuscrisele fără valoare. Altundeva e “filmă” momentul festiv al lansării unei antologii numite *Sănătate maximă la găini din cauza mea*, în cadrul unui ceneclu al “celor care n-au scris niciodată literatură” – multă mâncare, băutură, grandioase discursuri critice boicotate de “ciclul lunar al unei poete de excepție”. *O proză scurtă străpunsă de reclame* – un posibil, amuzant, nedorit viitor pentru scriitorul zilelor noastre, silit să pornească în căutarea sponsorilor necesari sau, din aceeași sferă, evident satirică, povestea succesului de casă al literaturii erotice într-o librărie aflată în concurență cu o firmă de pompe funebre – “astfel m-am obișnuit cu moartea oamenilor, dar și cu a literaturii”.

O “soție victimă”, de la țară, o reclamă inspectoratului școlar pe învățătoarea (Rogojana Papuc, alias “șopârta înfometată”) care îi “vampirizează erotic” soțul – urmarea, însuși Inspectorul-șef (care declară “sunt un tip modern, înfometat și nu țin la lenjerie”) se deplasează la Depărtenii de Munte, pentru a restabili echilibrul și liniștea comunității; o directoare de școală frustrată sexual, pornită să-și devasteze colegii, nu poate fi oprită decât cu ajutorul unei scrumiere de fontă primitivă în cap de la profesoara de engleză – prilej de a arunca o privire întrebător-amuzată în interiorul sistemului relațiilor interpersonale din acest mediu plin de tare morale și psihologice; o nefericită găină hărăzită unei inspectoare face infarct, pentru că doamna e atât de ocupată cu zecile de “profesori suplینitori, care așteaptă un post, o decizie”, încât n-are timp să o preia și o lasă să zacă legată de un pom, în plină caniculă.

Comicul absurd e prezent și în povestirile care au o temă tragică, solemnă, precum cea a morții. În *Schimbarea*, două moarte sunt trimise sau preluate

greșit de familiile lor, de la morgă, și acestea, târziu, își dau seama și pornesc să facă schimbul, salutat doar de un bețiv de ocazie.

Moartea nu e o temă izolată, periferică în proza lui Alexandru Jurcan. Ea revine și în povestirile *Mesteacănul tatălui, Dulapul și înmormântarea sau Cglinzile papagalului*. La fel și nunta (*Zuru cu barba de oglindă, Lebăda, ora 16*) pare să fie un eveniment care oferă situații ce vin în total contrast cu solemnitatea și sacralitatea pretinsă. De altfel, dacă urmărim cu atenție textele selectate în volum, însăși ideea de cuplu îndrăgostit este destul de compromisă. Povestirile *Să ieși din viața mea pe geamul pisicilor rățacite, Colivia cu mocheta vișinie, Lupișorii, Ramona, nu-mi apăsă inima, Storiile ca niște pleoape, Un fel de clone sau Siliana și barul cu acordeon*, par să confirme că iubirea nu poate respira într-un univers atât de dominat de ridicol.

Viespea și Telefonul portabil sunt două proze, foarte scurte, în care preceptele biblice, textele sacre ale slujbei bisericești, vin să întretaie profanul, comunică hilar cu întâmplările imediate.

Și acestea nu sunt decât o parte din textele care alcătuiesc volumul aflat în discuție. Alexandru Jurcan nu obosește atât de ușor în selectarea scenelor macabre (*Să nu dea Dumnezeu cât poți duce, Singer, Kaiser, Zinger, Tabița și Stuparu*), fantastice (*Trenul albastru și caii roșii, Barul și bara, Fă-mi din loc pe peina ta, Cglinzile papagalului*), grotesci (*Săgetările strugurilor sidefii, Canișul și tăișul*) sau, pur și simplu, absurde (*Saliva care*

onorează, *Jelade, Andrei și metii gârbovi, Musca, O mustață semeață, Vânătorul de carne, Doi bărbați cu o sacoață neagră*).

Acestea pot pune oricui rezistența la încercare, așa cum ies, parcă, la comandă, din jobenul de iluzionist lucid al autorului, care, abia în *Barul și bara*, se îndură, să-și răsplătească cititorul aiurit de lectură, cu o pauză liric-confesivă. O binevenită pauză de cafea, cu Marguerite Duras, plutind în fundal, fantastic, complice, printr-un bar și printre meditațiile unui admirator: “Dimineața pare blajină. La cafea, stau de vorbă cu mine însumi. Mi-a mai apărut o carte, dar asta nu înseamnă nimic, dacă nu e o <lovitură>. Adică gloria? Deșertul celebrității? Ce poate fi o <lovitură> într-o lume cu coordonate fixate oriunde, însă nu în cărți?! Din frica de a nu plictisi, am început să scriu simplu. Văd cu ușurință defectele altora. Întrezăresc veleitarismul și maculatura”.

Cu fiecare carte sau scriere apărută – proză, poezie sau critică literară – Alexandru Jurcan își mărturisește și profesiunea de credință, care ar putea suna asemeni replicii unui personaj din *Barul și bara*: “Iubesc viața, doresc aspecte noi, cărți noi, nici un plictis nu mă paște”.

De aceea, el este incontestabil îndreptățit să devină oricând un model de încredere în literatură, de curaj și luciditate.

Un iluzionist lucid

Ioana Hanchevici

DIANA ADAMEK
Eseuri creole
Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005

Profesor de literatură comparată, Diana Adamek propune în ultima ei carte, *Eseuri Creole*, parafrazăre a lui Dumitru Țepeneag, o provocare în alb și negru, un joc interpretativ, o mutare de șah care își așteaptă replica. Volumul este o selecție de doisprezece autori ale căror opere au ca temă comună șahul, cu ecouri în dublu, multiplu, galon și cercuri concentrice.

Instituție divină în Orient, delectare a minților luminate, șahul provoacă și acaparează atât pentru supremația câștigului, cât și pentru plăcerea jocului. Șahul, asemeni oricărui joc, are loc într-un timp și spațiu propriu, unde domnește ordinea. Orice abatere, orice nerespectare a regulilor impuse de/pe tabla de șah poate să strice frumusețea acestei ordini instaurate ca o schemă a cărei diagramă trebuie urmată.

Într-o lume a regulilor, unde hazardul nu își are locul, scriitoarea încearcă o defalcare a textului secvențial, a romanului fragmentar în care planurile glisează. “Crochiu” în os și lemn, ecouri ale creșterii, morții și cumpenei, tema analizei Dianei Adamek se situează într-o lume a palimpsestului în care o mână șterge pentru a face loc scriiturii celeilalte mâini, într-un spațiu al contrastelor, unde jocul, știința și arta devin parte integrantă a aceluiași întreg.

Suprafața tablei de șah este propice combinațiilor numeroase, înaintărilor și replierilor; multiplicarea lumilor, pendularea între mii de poli se face pe baza unei logici interioare, asemănătoare celei a funcțiilor liniare sau combinațiilor de litere, borgesiene. Lectura acestor eseuri propune familiar-

izarea cu un *inside-out* al aceluiași lucru privit din unghiuri diferite, rezultatul fiind o viziune caleidoscopică, cubistă.

Din analogiile Dianei Adamek reiese asemănarea dintre scriitor și jucătorul de șah, asemănare care are la bază frenezia creativ-imaginativă, dorința de a fi nimeni și celălalt și apoi toți, la care se adaugă abilitatea de a încheia alianțe sau de a purta bătălii (ex. conflictul persoană-personaj, chip-mască). Marea tragedie a jucătorului de șah este neputința de a juca împotriva lui însuși: în ciuda dualității, alt motiv foarte des întâlnit în analiza scriitoarei, partida de șah este sortită remizei, vidului, neantului, tocmai pentru că mâna stângă va ști exact ce mutare va face mâna dreaptă și viceversa, iar această anulare vine ca urmare a strategiei impuse de șah: “jocul are loc numai dacă se dezvoltă în două capete deosebite unde negrul nu cunoaște manevrele albului, dar încearcă să le prevadă și să le zădărnicească. De cealaltă parte albul vrea să pareze intențiile negrului”.

Prin titlurile alese, Diana Adamek reușește să treacă în revistă o serie de simboluri a căror interpretare întărește *mélange*-ul cultural, moștenire și împrumut, Occident și Orient pe aceeași pagină. Uneori baroce, abordarea și scriitura dezvăluie preferințele autoarei pentru spectacolul multiplu pe scena lui nimeni, pentru dihotomiile limită-non-limită, phantasia-mimesis, fantezie-geometrie. Lumea cu susul în jos, Yin și Yang, bal mascat, regulă și ipoteză, număr și ritm, toate se regăsesc în oglinda eseistică a Dianei Adamek.

Motivul reiterării, al refecției traseului, al textului care se rescrie căpătând viață și un statut de sine stătător, se descoperă cu fiecare cutie scoasă dintr-o cutie mai mare, cu fiecare expediție a lui Marco Polo, cu fiecare ghicitoare, teoremă și, nu în ultimul rând, cu fiecare labirint. Volumul de față e o păpușă rusească în care sunt ascunse o mulțime de alte simboluri la a căror descoperire și interpretare cititorul este invitat.

11

Despre teoerotism

Petru Moldovan

MOSHE IDEL
Cabala și Eros
București, Editura Hasefer, 2004

Moshe Idel ne propune prin această nouă lucrare de mari dimensiuni o abordare a problemei erosului în mistica iudaică, cu alte cuvinte în literatura cabalistică.

În una din principalele teorii propuse aici, Moshe Idel susține că în câteva din direcțiile majore ale Cabalei medievale și ale hasidismului așkenaz, identificarea unui rol important al unei puteri divine creează o polaritate între aceasta și o putere divină masculină, polaritate conciliată prin ritualul evreiesc. Ritualul era interpretat ca fiind sursa unei întâlniri erotice și sexuale dintre aceste puteri, asigurând astfel o stare unificatoare a tărâmului divin. Plecând de aici, Moshe Idel observă modalitatea erotică îndrăzneată în care era interpretat ritmul vieții intradivine, astfel că principalele școli cabalistice descriau modurile de participare la acest ritm și de influențare prin practicarea serviciului religios.

Trebuie evidențiat faptul că Moshe Idel se apropie în considerațiile sale de scrierile unei elite. Astfel, concepțiile reflectate sunt ale elitei, iar ele sunt exprimate de cele mai multe ori pentru elită; de aceea se consideră că privesc mai degrabă idealuri și nu comportamente care ar caracteriza un grup social sau altul. Pe parcursul acestei lucrări, Moshe Idel urmărește modalitățile de conceptualizare, sau imaginarul religios. În abordarea sa pornește de la presupunerea că în diversele literaturi cabaliste sau hasidice nu există o singură concepție de tip monolitic despre iubire, dar mai ales că aceste concepții nu au avut în istorie o evoluție lineară.

Moshe Idel distinge clar între *agape*, iubire dezinteresată - care va desemna atitudinea ce indică o atracție față de Dumnezeu sau ființe umane, dar este lipsită de impulsurile libidinale, și *eros* prin care înțelege desemnarea unui complex

de sentimente, elaborări ontologice și forme de comportament ce se pot întâlni într-o anumită cultură. Acesta este locul unde se poate modela impulsul care duce la stabilirea de contacte sexuale/ emoționale/ fizice/ spirituale între două entități. Dacă acest impuls duce la consumare fizică, atunci aceasta poate fi denumită *sex*, dar dacă se află în plan spiritual, atunci poate fi descrisă ca iubire platonice sau experiență mistică.

Moshe Idel identifică în gândirea evreiască medievală două impulsuri teologice marcante. Primul încearcă să dea imagisticii și proceselor sexuale o mai mare importanță pentru descrierea, înțelegerea și crearea unui impact asupra lumii divine, cu o mare preponderență în Cabala teozofic-teurgică; însă în ceea ce privește Cabala extatică, de exemplu, Moshe Idel observă faptul că exista o tendință de desexualizare a naturii divinității. Impulsul de sexualizare a dus la generarea unor structuri divine complexe și dinamice care au fost numite teozofii, unde „schimbul” sau „procesele metabolice” dintre planul divin și cel uman sunt marcante. Prin complexa și minuțioasă analiză pe care o întreprinde, autorul propune o distincție clarificatoare pentru variatele tipuri de erotism: *androginitate, etno-erotism, cosmo-erotism, crono-erotism, topo-erotism*.

După cum se poate observa și din celelalte lucrări semnate de Moshe Idel, concepția sa asupra dinamicii misticii iudaice iese clar evidentă. Astfel, el afirmă că literatura cabalistă de la finele secolului al XII-lea a debutat cu sisteme teozofice diferite, dar bine definite, care au continuat cu elaborări de tip sistemic și inovator, ce au permis crearea unor tipuri diferite de formule complexe în care au fost combinate diferite tradiții independente. Acest lucru a fost posibil, susține Moshe Idel, deoarece în orice literatură de tip tradițional diversitatea inițială duce în mod evident la un grad mai înalt de complexitate conceptuală.

Ne este propusă existența unor forme

corelaționale de teologii evreiești, care nu înfățișează tărâmul divin ca parte a unei cunoașteri statice, cât mai degrabă făcând parte dintr-o serie de sisteme mai complexe care includ moduri de acțiune inspirate de natura specifică a puterilor divine aflate într-o interacțiune dinamică. Se poate observa motivul pentru care înțelegerea centralității îndeplinirii ritualului este esențială în analiza principalelor școli ale Cabalei, și anume cele numite teozofic-teurgice.

Una din principalele caracteristici ale Cabalei teozofic-teurgice este importanța acordată teoriei intradivine referitoare la *eros* și *sex*, și care e numită de autor *teoerotism*.

Prezența imaginarului erotic, în opinia lui Moshe Idel, nu reflectă o atitudine pozitivă față de *sex*, dar nici nu demonstrează ideea că iudaismul ar fi o cultură a erosului, una care a evoluat spre un cult orientat înspre femininul divin, idee directoare în această lucrare. Numai că, după cum spune Moshe Idel, accentul pus pe importanța rădăcinilor binitare ale Cabalei teozofice poate deschide drumul spre o mai bună înțelegere a procesului de sexualizare care a avut loc în contextul unei viziuni binitare sau diteiste deja existente. Astfel, cu toate că existau o mulțime de sisteme binitare încă de la primii cabaliști, unul dintre acestea care a câștigat o poziție centrală în teoriile cabaliste cu referire la cea de a opta și a zecea sefiră care a dobândit polaritatea sexuală bărbat/ femeie deja existentă în sursele evreiești anterioare. Cabala teozofică rescrie astfel, într-o anumită măsură, pentru Moshe Idel, iudaismul biblic și rabinic în termeni preistorici, mitici, cu puternice conotații erotice.

Cu o privire generală, Moshe Idel consideră că situațiile istorice, alături de cele cu caracter național, au avut un impact asupra modului în care lumea divină trebuie imaginată, iar aceste configurații divine trebuie înțelese ca parte a unei serii de încercări speculative de a înțelege conceptele divinităților ce nu sunt sisteme închise în sine, ci unele care exprimă anumite forme de logică care au menirea de a da sens lumii umane și ritualurilor religioase. Astfel, o contribuție majoră a Cabalei teozofice la iudaism o constituie punerea în relief a unor moduri de gândire teologică și mitică ce includ puteri feminine care fac parte din drame importante pentru ordinea și dinamica planului divin alături de cel uman.

Pentru o înțelegere cât mai bună a variatelor roluri jucate de feminitate și sexualitate în literatura cabalistică, Moshe Idel susține ideea apelării la teoriile complexității, deoarece permit curente semnificative de încrucișare și sinteze între acestea. Din punctul de vedere al autorului este importantă explorarea afinităților explicite dintre ritualuri și diferitele supra-structuri, și nu căutarea doar a uneia singure de tip unitar pentru întreaga literatură cabalistică. Numai din acest punct de vedere se poate afirma că individual sau național, personalist sau cosmic, intelectual sau emoțional, senzual sau platonice - rolul erosului în sens larg a fost cardinal pentru acest tip de literatură mistică. Moshe Idel ajunge la concluzia că erosul și practicile erotice sunt parte a unei mai largi încercări de a înălța actele religioase prin clădirea unor construcții ontologice mai vaste, pe care le reflectă dar le și consolidează.

Prin această lucrare distinsul autor reușește să aducă mai multă lumină asupra Cabalei și erosului în cadrul iudaismului din perspectiva literaturii sale elitiste de tip mistic evidențiind pertinent diferitele atitudini sistemic.



În dezbatere:

Literatura română contemporană

Un scriitor al timpului nostru

Elena Abrudan

Prin recenta sa carte, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*, apărută la București la Editura Mașina de scris, Alex. Ștefănescu demonstrează că este un om al timpului său. În era postmodernității, una din preocupările scriitorilor este aceea de a distruge orice mitologie înțeleasă ca bază ideologică a puterii care impune conștiinței un model unic, absolut, de adevăr, veșnicie, libertate și chiar fericire. Scopul principal al lui Alex. Ștefănescu este acela de a demonta mitologia comunistă, care a dominat, abuziv, România, timp de aproape o jumătate de veac, cu efecte dezastruoase. Totuși, autorul nu se poate abține să nu prezinte tabloul idilic al societății românești în perioada interbelică.

Descrisă cu talent și o imaginație debordantă, imaginea României interbelice este resimțită ca pierdere iremediabilă a unei stări de fericire, ordine și armonie asemănătoare celei care guvernase cândva tărâmul mitic al Atlantidei. Această stare de euforie nu durează prea mult. O serie de evenimente care au avut efecte catastrofale pentru viitorul României, războiul, comunismul, înlătură definitiv normalitatea vieții, instaurează haosul, moartea, silnicia. Pierderile sunt imense și justifică intenția demistificatoare a autorului *Istoriei...*, care face o critică severă a mitologiei comuniste, deci a realismului socialist în literatură și artă și chiar a avangardei literare (Tristan Tzara).

La început sunt amintite compromisurile făcute ideologiei comuniste de autorii consacrați anterior instalării comunismului în țara noastră. Sunt analizate cu regret lucrările scrise *pe linie* de Mihail Sadoveanu sau poezia mai puțin consistentă scrisă de Tudor Arghezi, dar și romanul *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu. Scriitorii ca Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu sunt practic desființați ca autori de proză sau poezie. Alex. Ștefănescu face astfel dreptate scriitorilor care au fost interziși, obligați la tăcere sau la compromisuri de teama de nu dispărea ca autori.

Alex. Ștefănescu nu desființează pur și simplu miturile constituite de-a lungul timpului, ci le demontează cu abilitate și spirit critic, în scopul de a demonstra dualitatea sau contradicțiile fiecărui text, a creației unui autor și chiar a întregii producții literare a unei generații. Identificând cu claritate compromisurile, lașitățile, influențele, autorul pune în evidență și reușitele, originalitatea, noutatea din operele autorilor consacrați sau a celor care promit. Astfel, este subliniată importanța existenței lui Marin Preda în peisajul literar românesc sau este reconsiderată valoarea romanului lui Radu Tudoran. Cu toate că amendează o parte a prozei lui Petru Dumitriu, autorul consideră *Cronică de familie* "o performanță în materie de creație literară pe care nu se știe dacă o va egala cineva vreodată". *Cartierul Primăverii*, romanul lui Titus Popovici despre nomenclatura comunistă, este apreciat drept "cea mai expresivă reprezentare a acestei lumi". Exemplele ar putea continua, dar

chiar și așa devine clar că autorii analizați de Alex. Ștefănescu în *Istoria...* sa au fost aleși, în majoritatea cazurilor, în funcție de atitudinea pe care au avut-o față de dictatul politic și estetic al perioadei comuniste și de măsura în care aceste elemente au influențat conturarea profilului artistic și destinul acestor scriitori.

Autorul insistă să arate că scriitori foarte talentați au cedat șantajului politic, scriind despre subiectele considerate dezirabile în epocă și într-un stil văduvit de savoarea scrierilor anterioare sau a textelor care nu erau destinate publicării, cum ar fi *Jurnalul unui cobai* al lui Miron Radu Paraschivescu. De asemenea, autorul consemnează gesturile de disidență interioară ale unor scriitori – Mircea Dinescu este un exemplu elocvent –, dar și gesturi radicale, hotărârea scriitorilor de a emigra și măsura în care ei au reușit să se adapteze și să se afirme în mediul social și artistic occidental. Indiferent dacă unii dintre aceștia s-au întors în țară după 1989, iar alții au refuzat să facă acest lucru, dezamăgirea față de societatea românească postcomunistă, față de lipsa de radicalitate a schimbărilor acestei perioade sunt identificate ca principale surse ale atitudinii, de cele mai multe ori critice, a emigrației românești referitoare la mediul artistic de la noi. Reușite portrete de autor sunt dedicate unor poeți, prozatori, dramaturgi, critici, publiciști care au ales calea exilului: Matei Călinescu, Bujor Nedelcovici, Alexandru Papilian, Matei Vișniec, Petru Popescu, Dumitru Țepeneag, Monica Lovinescu, Emil Hurezeanu.

Această perspectivă contribuie la crearea impresiei că scriitorii sunt personajele unui roman care populează un anumit spațiu – România și, uneori, Occidentul Europei, în special Franța – și într-o perioadă de timp bine precizată – 1941-2000 (accidental se face referire la unele lucrări apărute după această dată limită, cum ar fi *Povestirile lui Cezar Leofu* de Gabriel Chifu – 2002). Alex. Ștefănescu prezintă principalele evenimente biografice și aprecieri aparținând unor critici consacrați atunci când împărtășește aceeași opinie referitoare la operele analizate. Alteori își exprimă dezacordul cu unele opinii critice sau cu tezele avansate chiar de autori cu privire la opera lor sau la întreaga producție artistică a generației lor. Spre exemplu, optzeciștii se considerau postmoderniști, dar Alex. Ștefănescu consideră că singurul postmodern veritabil este Mircea Cărtărescu. Scriitorul are luciditatea de a nu se pierde în aprecieri generale sau exclusiv laudative, dimpotrivă, pe un ton firesc, semnalează orice scăpare sau scădere chiar și în lucrările autorilor pe care îi apreciază cel mai mult. Fără să analizeze pe larg toate scrierile unui autor, urmărind cu perseverență criteriul estetic, autorul se oprește asupra lucrărilor sau fragmentelor care i se par reușite, comentează, exemplifică, astfel încât, oricât de lapidar este evocată personalitatea unui autor, reușește să contureze o imagine clară a fiecărui personaj al *Istoriei...* sale.

Titlurile și subtitlurile lucrării exprimă esența fragmentului, o caracterizare succintă a unei perioade de creație sau a întregii opere a unui autor. În manieră postmodernă, acestea fie sunt preluate din diverse opere literare, fie sunt parafraze ironice, parodice ale unor titluri sau sintagme celebre: *Amintiri din copilărie*, *O „cronică de familie”*, *Unde sunt zăpezile de altădată?*, *Cartea roză a securității*, *Portretul artistului în tinerețe*, *Un erou al timpului nostru*, *Seducători de școală nouă*, *Frumoșii nebuni ai anilor '70*, *A bate câmpii cu grație*. Autorul este lucid, echilibrat, stăpân pe situație, are umor, fără a avea dorința de a-l face pe cititor să rădă. Referindu-se la factura scrierilor unui scriitor, Alex. Ștefănescu face comparații surprinzătoare chiar și pentru un cititor avizat. Spre exemplu, Ioan Groșan "este cel mai bun autor român de proză rusească", iar Matei Vișniec este "un englez al literaturii noastre".

Printre autorii analizați de Alex. Ștefănescu se numără și critici, între care Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Șerban Cioculescu, Adrian Marino, Gheorghe Grigurcu, Dan C. Mihăilescu, Ion Simuț sau poeți și prozatori care fac și critică literară, dar și filosofi – Constantin Noica, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu – care sunt priviți din perspectiva relației lor cu literatura. Și de această dată, relația individului cu puterea, felul în care aceștia au reacționat la dictatul estetic ocupă un spațiu destul de mare în textele dedicate publicisticii sau filosofiei.

Trebuie remarcată abilitatea cu care Alex. Ștefănescu reușește să apere cauza românismului, să discute promovarea deficitară a intereselor României în lume sau situația intelectualului român. Sunt semnalate și descrise situații delicate referitoare la politica dinaintea și de după 1989, sau diferențele de opinii dintre generațiile vechi și noi de scriitori. Autorul *Istoriei...* recunoaște uneori că poate n-a reușit să privească o lucrare din perspectiva cea mai potrivită, ceea ce poate conduce spre o relativizare a interpretării. Cu toate că are opinii personale, pe care le expune tranșant, autorul este conștient că propria sa versiune poate coexista cu numeroase alte interpretări.

Lucrarea lui Alex. Ștefănescu creează impresia că literatura română contemporană este un conglomerat format dintr-o mulțime de texte-mitologii, ideologii, tradiții, stereotipuri, utopii, rămășițe ale memoriei istorice, puseuri de originalitate și lirism. Din aceste fragmente, autorul năzuiește să construiască o nouă mitologie, neierarhică, oarecum ludică, adică o *Istorie a literaturii române contemporane*, în care importanți sunt scriitorii, iar nu grupările sau tendințele pe care aceștia le reprezintă. Tocmai de aceea, autorul își vede lucrarea ca pe o Arcă a lui Noe, suficient de încăpătoare pentru a putea salva valorile care au reușit să treacă prin plasa deasă a cenzurii sau care au fost redescoperite și reconsiderate după 1989, dar și întreaga literatură de valoare de după 1990. Ea poate exista alături de *Arca...* lui N. Manolescu, alături de alte *Istorii* care s-au scris până la el sau alături de cele care se vor scrie de acum înainte.

Istoria hollywoodiană a literaturii române (V)

Laszlo Alexandru

"Si dă-i, si dă-i si luptă..."

Ținta strategică principală a autorului (dar o strategie mărunț, de doi bani) e legată de negarea și denigrarea optzeciștilor. Născuți de asemeni din mantaua lui Nicolae Manolescu, mamoș al șaițecismului, era inevitabil ca optzeciștii să nu recurgă la o similară strategie de cucerire a bastioanelor literare, prin edificarea unei structuri piramidale pe direcții fundamentale de activitate: Cel Mai Mare Poet: **Mircea Cărtărescu**; Cel Mai Mare Prozator: **Mircea Nedelciu**; Cel Mai Mare Critic Literar: **Ion Bogdan Lefter**. Schema – trasă la xerox după construcția șaițecistă – suferă de o similară artificiozitate, sacrificând, de dragul "strategiei", realitatea pulsantă și schimbătoare a vieții.

Multe pot fi discutate ori contestate, în sfera de acțiune sau în modul de... re-acțiune ale optzeciștilor: că Mircea Cărtărescu nu s-a mulțumit doar cu sectorul poeziei, ci s-a năpustit și în proză (ba chiar și-a manifestat ridicole veleități de teoretician literar postmodernist); că Mircea Nedelciu e departe de a fi măcar un important prozator (iar dacă recitim prefața ceaușină din *Tratament fabulatoriu*, stupefacția indignată poate chiar spori în intensitate); că Ion Bogdan Lefter examinează orice text literar prin ochelarii strategului specializat în luptele de hărțuire etc. O critică diversificată și nuanțată le poate fi adusă, cu toată buna credință, optzeciștilor – fie și cu riscul de a-ți atrage apoi furia lor vindictivă, peste ani și ani. Dar a le nega pur și simplu existența literară și specificitatea doctrinară reprezintă o nouă limită a nesimțirii profesionale, pe care Alex. Ștefănescu o depășește surzător.

Nici un efort nu va fi prea mare pentru a fi pus în slujba falsificării flagrante. Se exagerează în mod artificial importanța promoțiilor circumstante (șaițecismul și nouăzeciștii), pentru a se acționa pe post de levier împotriva optzecismului. Este glorificată și idealizată, în contrapartidă, generația șaițecistă. Unii scriitori optzeciști sînt exilați în umbra tăcerii (Ion Mureșan, Alexandru Mușina, Ioan Morar, Romulus Bucur, Magdalena Ghica, Alexandru Vlad, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Nicolae Iliescu, George Cușnărenu, Hanibal Stănculescu, Ioan Lăcustă, Ion Bogdan Lefter etc. etc.) ori sînt persiflați global: "autori tineri din deceniul nouă, parașutați pe scena vieții publice de diverși strategii ai literaturii și înarmați pînă în dinți cu sofismele necesare pentru luarea cu asediu a ierarhiei literare existente" (p. 760). Sînt certați – ce-i drept, cu prudențe și gudureli – criticii literari care le-au admis totuși existența: "Avînd o distincție înăscută, o cultură însușită deplin, transformată într-o a doua natură și o vocație a contemplației solitare, lui Eugen Simion nu-i stă bine să-i curteze pe tineri (așa cum face în ultimul timp), intimidat de aplombul lor. Mulți dintre «optzeciștii» pe care îi ia în considerare sînt insignifianți ca valoare și nu merită să figureze într-o lucrare monumentală ca *Scriitori români de azi*" (p. 760).

Este contestată frontal însăși temelia teoretică de la care ei se revendică: "Criticii literari au luat în serios ceea ce a declarat generația '80 în legătură cu ea însăși. Noi sîntem postmoderniști, au afirmat optzeciștii. Ei sînt postmoderniști, și-au

notat criticii în fișele lor, cu gravitate. / Reanalizată, povestea cu postmodernismul se dovedește a fi însă doar un slogan publicitar, folosit de nou-veniți pentru promovarea unei producții literare asemănătoare în multe privințe cu aceea a unor avangardiști dinainte de război (Ion Vineanu, Ilarie Voronca, Șașa Pană ș.a.). (...) Dacă generația lui Nichita Stănescu este neomodernistă, generația lui Mircea Cărtărescu este neoavangardistă." (p. 907-908). Iată-l pentru întâia dată pe Alex. Ștefănescu, un gazetar literar boulevardier, un practician prin excelență, dînd atenție fundamentelor teoretice ale discursului critic. Am începe să-l luăm mai în serios, dacă n-am înțelege că noua dimensiune a preocupării sale reprezintă o altă butaforie. Autorul se preface mai subtil decît este, pentru a-și calibra suplimentar forța de impact a izbuzurii.

E prea bine cunoscută povestea ciobanului care își păcălește consătenii strigînd "lupul!", deși în realitate nu există vreun pericol. Atunci cînd lupul va veni, nimeni nu-i va mai sări în ajutor. Cam așa pățește și Alex. Ștefănescu. Citim cu atenție opiniile sale, pe alocuri persuasive. Apoi ne amintim însă că preconcepțiile tendențioase îi ghidează stiloul pe foaia de hîrtie. Deși sîntem înclinați ici-colo să-i dăm afectiv dreptate, ne îndepărtăm rațional de paginile lui, din teama de a nu ne lăsa manipulați. Ce poate fi mai catastrofal pentru un critic literar decît să nu mai fie crezut nici măcar atunci cînd spune adevărul?

"«Nuvelele» lui Mircea Nedelciu, reetichetate ulterior drept «texte», se citesc cu mai mult interes decît romanele lui, complicate inutil, greoaie, nerelevante din punct de vedere literar" (p. 1024). "...proza sa scurtă are factura unui joc literar studentesc, ilustrînd – ca și în cazul altor reprezentanți ai generației '80 – o imaturitate intelectuală eternizată supărător" (p. 1025). "Mircea Nedelciu este un prozator inteligent și inventiv, lucid pînă la cinism, căruia îi lipsește însă simțul artistic" (1025). Poetul "Mircea Cărtărescu este un improvizator, ca și Nichita Stănescu. Numai că, spre deosebire de Nichita Stănescu, care practica, fie și amuzîndu-se, un ritual al exprimării sentențioase, el rămîne harnic și prozaic ca o dactilografă în actul scrierii" (p. 907). Teoreticianul literar Mircea Cărtărescu inventează un curent care nu există: postmodernismul. Îi descrie pe ceilalți pentru a ne predica de fapt tot despre sine, cu fanatism: "În timp ce ne vorbește cordial și prevenitor, privirea lui rămîne fixă, ca a unui posedat" (p. 912-913). Prozatorul Cărtărescu a rămas structural un imatur: "Lumea copilăriei evocată de cineva care la vîrsta încăruntării părului încă nu s-a maturizat și care se pasionează de jocurile pe computer și laudă la emisiunile TV muzica hip-hop – aceasta este proza lui Mircea Cărtărescu" (p. 914).

Nici "douămiiștii" nu se bucură de un tratament preferențial. Cu excepția unui Daniel Cristea-Enache (coleg de revistă cu autorul), adevăratele nume sonore ale literaturii tinere de azi sînt pur și simplu omise cu suficiență: Marius Ianuș (poezie), Ioana Bradea (proză), Paul Cernat, Luminița Marcu (critică).

Istoria literaturii române contemporane – la fel ca tot restul producției lui Alex. Ștefănescu – degajă o inconfundabilă boare de conservatorism

cu pană. Ea înscenează metamorfozarea în cheie glorioasă a marii pasivități politice de care a păcăluit elita culturală de-a lungul ceaușismului. Reprezintă o pătimașă pledoarie în favoarea generației '60, a punctelor de vedere și a ierarhiilor osificate în jurul revistei *România literară*. Tragedia culturală românească a anilor '50 e conștientă din avion și prin intermediar. Activitatea generației '80 e satirizată, diminuată și castrată. Generația 2000 e căutată acolo unde nu există, în schimb e ignorată în numele sale reprezentative. Mișcarea spontană a revistei *Dilema* de repunere în discuție, pe noi baze, a mitului încremenit al poetului național, e sancționată în pagini furioase și reprobatoare. Nici măcar vecinătatea "conceptuală" a naționaliștilor scuturați de *delirium tremens*, ori a delatorilor din umbră ce au fabricat pas cu pas *Cartea Albă a Securității* nu-i dă frisoane vajnicului activist. Criticul literar rămîne surd și orb la modificarea radicală a literaturii române după 1989: ignoră procesul masiv de deficiențizare, nu observă criza romanului și a poeziei, neglijează hegemonia scrierilor non-fictive (jurnal, corespondență). În schimb persiflează noile grile de lectură, tot mai sensibile la componenta etică din cadrul esteticii, ba chiar îl urechează superior pe Gheorghe Grigurcu pentru consecvența sa în această direcție. Falsifică în mod caraghios clasamentele de azi, în funcție de simpatiile sale șleampete: "cele mai șocante romane" anticomuniste românești vor fi, va să zică, cele fabricate de C.C.-istul Titus Popovici, și nu cele scrise și publicate de Paul Goma (!).

O triplă miză pare să stea la temelia ultimei cărți publicate de Alex. Ștefănescu: prelungirea cronologică pînă azi a *Istoriei* lui G. Călinescu (dar fără a-i prelua sistematizarea și clasificările); impunerea ierarhiilor stabilite de cronicile literare ale lui N. Manolescu (dar fără a-i dubla judecățile asertive prin analize și argumentații); acreditarea stilului frivol-boulevardier în istoria literară (singurul pariu pe deplin respectat).

Nu cumva e prea puțin pentru un monument?

P.S. Afirmarea istoricului literar improvizat, privind faptul că Nicolae Manolescu are "o operă critică vastă, care niciodată n-a fost examinată în totalitatea ei, deși a suscitat permanent curiozitatea" (p. 743), cuprinde cel puțin un neadevăr. La Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj, subsemnatul a susținut încă din 1998 o teză de doctorat care, tocmai, examina "în totalitatea ei" "opera critică vastă" respectivă, întocmind și sinteza exhaustivă a cronicilor literare publicate de autorul bucureștean. Se vorbea acolo inclusiv despre teoreticianul literar (*Arca lui Noe; Despre poezie*) sau monografistul literar (*Contradicția lui Maioreșcu; Sadoveanu și utopia cărții; Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*), laturi ale operei manolesciene pe care subordonatul său le ignoră pînă azi. Sigur că Alex. Ștefănescu nu avea obligația de-a fi prezent la Cluj, așa cum, cel puțin prin textele lor, au fost Nicolae Manolescu, Paul Cornea, Gheorghe Grigurcu, Mircea Martin, Ovidiu Pecican, Liviu Petrescu, Luca Pițu, Monica Spiridon, Mircea Zăciu etc. Însă ar fi putut răsfoi măcar volumul *Criticul literar Nicolae Manolescu*, tipărit de subsemnatul în 2003 la Ed. Dacia din Cluj. Iar dacă nu toate aparițiile editoriale ajung pînă în centrul Bucureștiului, ziaristul ar fi putut fotografia amplul comentariu pozitiv pe care Gheorghe Grigurcu l-a dedicat acestui subiect în *România literară* (nr. 3/28 ianuarie-3 februarie 2004, p. 9, 31). Sau nici propria revistă nu se mai citește?... ■

Turnuri și metereze

Ovidiu Pecican

După două decenii de așteptare activă, care i-au prilejuit nu numai schimbarea radicală a contextului social-politic al cercetării, ci și lecturi odinioară interzise, săpături arheologice abundente, reflecții mereu reluate și contacte cu alți specialiști, Adrian Andrei Rusu își publică, în sfârșit, teza de doctorat de odinioară sub titlul de *Castelarea carpatică. Fortificații și cetăți din Transilvania și teritoriile învecinate (sec. XIII - XIV)*, la Cluj-Napoca, Ed. Mega, 2005, 654p. și un CD-rom. Strădania perseverentă a autorului se lasă descifrată la fiecare pagină, referințele abundând, problematica etalându-se generos cu deschideri noi, uneori surprinzătoare, și într-o notă de eferescență polemică mai cu toată lumea (de la clasici și somități la colegi de generație ori mai tineri). Masivul volum beneficiază de o prezentare grafică excelentă, iar abordarea savant-monografică l-a condus la dimensiunile fizice care susțin, până la urmă, celelalte dimensiuni, parametrii calitativi care îi conferă anvergura.

Aici mai mult decât în altă parte, Adrian Andrei Rusu își dezvăluie spiritul neliniștit, dinamic, ambițios și chiar orgolios, încadrat însă într-un chenar metodologic și tematic care îl prezintă cititorului în chip de virtute, și nu de neajuns. Într-o istoriografie mai atentă decât a noastră la noutate, cartea ar suscita dezbateri intense între specialiști. Este însă foarte posibil ca în contextul pe care îl etalează astăzi breasla – nu tocmai nepopulată – a medievistilor români, întâmpinarea tacită și condescendentă să prevaleze. Iată de ce mă grăbesc să mă număr printre cei care asumă, oricât de parțial, provocările amplului și consistentului studiu, sperând ca în acest fel să stârnesc nu numai curiozitatea experților față de carte, ci și a unui public mai larg.

Argumentat fâțiș, titlul reține atenția prin inovația de vocabular „castelare”. Ar fi vorba, în fapt, despre procesul de înzestrare a unui anumit cu castele, cetăți și alte tipuri înrudite de fortificații teritoriu. Intenția istoricului, atunci când vorbește despre castelare – undeva el recunoaște că anterior a preferat varianta „încastelare” – pare să fie decupajul tematic dintre

tipurile de fortificații existente într-un interval de timp dat (în principal evul mediu) al unui subtip, cel al cetății; o atenție măturisită consecvent pe parcursul lucrării, pentru specializarea în marș forțat a limbajului de specialitate de la noi, rămas în urmă, se spune, față de alte arealuri culturale. În ce mă privește, m-aș fi menținut, cred, cu mai mari șanse de a fi urmat, la termenul de „fortificare” fiindcă, deși are dezavantajul că mai este întrebuințat în câteva sensuri (în sport, de pildă), el este de-acum pe deplin acceptat în familia de cuvinte a substantivului „fortificație”. Dorința de a preciza cât mai atent și mai nuanțat, caracteristică uneia dintre laturile cele mai importante ale construcției cărturărești a autorului, vădește o frustrare legitimă față de stadiul acestei ramuri a arheologiei, istoriei artei și istoriei militare și civile din România ori chiar mai departe. Ea corespunde unei nevoi de științificitate și tehnicism într-o zonă unde discursul a rămas, adeseori, imprecis și inconsecvent. Cu toate acestea, „[în]castelare” sună excentric și rămâne de văzut dacă se va impune vreodată.

Cutezanțele terminologice de acest fel survin, la Adrian Andrei Rusu, în contextul unei atente critici a istoriografiei problemei. Prilejul este utilizat din plin pentru a reliefa incongruența precedentelor, comentarii corozive îndreptându-se în direcția ezitărilor, lipsei de criterii ferme ori chiar a fantezismului unor soluții. Monograful îmi apare însă, aici, excesiv, chiar dacă bine intenționat. El așteaptă de la istoricii moderni o coerență și consecvență pe care nici epoca studiată, când cetățile și oamenii ale căror vieți erau legate de ele, nu le etalau. Într-o Transilvanie care făcea parte din Regatul Maghiar, în care cetățile erau reședințe nobiliare, cel mai adesea, și unde realitățile se consemnau documentar și narativ cu ajutorul latinei, nu trebuie uitat, totuși, că limbile vorbite rămăneau măcar trei: maghiara, germana și româna. De ce ar fi, atunci, neomologabilă utilizarea simultană a sinonimelor „iobagi ai cetății” și „iobagi castrensi” ori, să zicem, „servienți regali”, „slujitori regali”, ba chiar mai arhaicul echivalent românesc „slugi crăiești” (ca în Simion Dascălul)?!

Chestiunea nu rămâne cantonată numai în zona terminologică, ci dezvăluie o dificultate reală, care nu trebuie expeditată, ci mai degrabă examinată cu răbdare. Lumea medievală este o lume a particularismelor de tot felul, a celor mai diverse status-uri sociale, politice și a felurilor privilegii. În acest context, s-ar cuveni oare să încercăm, noi, istoricii de astăzi, să nivelăm cât mai mult aceste realități, pentru a le face cât mai ușor comprehensibile, sau ar fi mai potrivit să prezervăm cât de mult putem din diversitatea vremurilor de altădată, fie și la nivelul vehiculării terminologiei? Întrebarea suportă, cred, răspunsuri divergente, între care nu doar unul are dreptatea de partea sa. Poți trata chestiunea țărănimii, să zicem, în formula schematizantă a lui Marx, punând sub același nume generic toată mulțimea de categorii populaționale rurale, sau poți opera aidoma lui David Prodan în cunoscutele lui monografii dedicate țărănimii, care dezghioacă din documente multiplele condiții social-economice așa-zicând țărănești din vechiul regim.

În acest punct, Adrian Andrei Rusu pare să fie partizanul unei anumite simplificări terminologice, întrucât aceasta ar conduce la lipsa de ambiguitate și la eliminarea redundanțelor; perfect legitim din punct de vedere științific și în conformitate cu logica oricărei cercetări care se respectă. În același timp, însă, autorul se vede obligat să consemneze la tot pasul o realitate colcăitoare, extrem de variată, care nu poate fi redusă la un numitor comun decât operând voluntar și conștient anumite abstrageri de la concret, în folosul enunțării de noțiuni și de definiții. Timpul care curge modifică însă conținuturile noționale și categoriale din câmpul istoriei sociale, și „iobagii” devin – exemplu cunoscut – dintr-o categorie de mici privilegiați, niște oameni care și-au pierdut libertatea.

Aș încheia acest prim rapel dedicat *Castelării carpatice* observând, într-o primă instanță, abilitatea lui Adrian Andrei Rusu de a deschide dezbateri pasionante și de a se răfui cu nerealizările disciplinei. Dar nu întotdeauna el dă soluții proprii, preferând să lase viitorului onoarea de a culege laurii pe câmpul glorios unde el însuși a provocat măceluri.



După patru decenii

Gheorghe Grigurcu

S-au împlinit, iată, nu mai puțin de patru decenii de când intram în redacția care pregătea apariția celui dintâi număr al *Familiei* postbelice. Din când în când timpul stă în loc și începe să fiarbă aido-ma unui ibric cu cafea. Desigur, ceea ce s-a petrecut aparține ficțiunii. Dar e o ficțiune hrănită din sîngele și carnea noastră, sublim parazit al vieții, care ne obligă la reciprocitate. Adică la simțămîntul că-n absența ei n-am putea exista nici noi. Fatalmente sîntem concreșcuți cu ficțiunea trecutului și cu cea a viitorului. Momentele de efervescență ale memoriei (amintiri, regrete, nostalgii...), ca și cele ale proiecției în viitor (speranțele) au rostul de-a ne trezi din automatismul prezentului (timp brut, inform, mărginit și implacabil), idealizîndu-ne, pacificîndu-ne, purificîndu-ne, așa cum se-nîmplă și în cazul ficțiunii estetice. Dacă arta se străduiește a nu imita viața, viața se străduiește, cu sau fără voia noastră, a-i călca pe urme...

Așadar: în toamna lui 1965 se înjgheba colectivul care-și propusese, în acel moment de liberalizare ce n-avea să dureze, resuscitarea revistei lui Iosif Vulcan și M.G. Samarineanu. În fruntea sa fusese numit Al. Andrițoiu, poet cu har și ins carismatic, deci o captură cu atît mai prețioasă pentru regimul comunist care-l folosea din plin și de care se folosea deopotrivă. La dreapta sa se aflau secretarii generali de redacție Stelian Vasilescu și Ion Popovici (cel din urmă a deținut o funcție efemeră, fiind izgonit în cel mai scurt timp de presiunile celui dintîi, deasupra căruia se afla, în mod evident, măcar cu un cap intelectual). În curînd a apărut și un redactor șef adjunct, în persoana cerchistului Radu Enescu, importat din Cluj, mai exact de la *Tribuna* unde lucrase cîțiva ani, de asemenea într-un post de conducere. Remarcabila-i cultură în speță filosofică, purtînd o amprentă nemțească, se altoia pe o ființă ciudată, fluctuantă la culme. Caustic și conformist, spiritual și obedient, amical și cinic, dădea impresia unui cîntar care, balanșînd fără-nctare, nu putea cîntări nimic. Informația pe care am primit-o recent, cum că ar fi fost dependent de droguri, ar putea lămuri pînă la un punct lamentabila sa inconsecvență. Restul redacției se împărțea între "tinerii" și "zimbrii". "Tinerii" eram noi, cei ce nu împliniserăm încă 30 de ani. Dumitru Chirilă, inteligență calmă, plin de tact, dibuînd mereu fâgașul unor medieri, al unor armonizări, Mircea Bradu, veșnic agitat, avînd o mie și una de treburi la serviciu, în oraș, în țară, în univers, François Pamfil, personaj aristocratic, sceptic probabil dintr-o disimulată neîncredere în sine, debordînd de sarcasm spre a-și lua revanșa asupra lumii, Ion Iuga, flăcău iubăret, naiv-ambițios, simpatic foc, ce se proclama într-o poezie "cel mai frumos bărbat din Nord" și subsemnatul. "Zimbrii", care vasăzică cei doi seniori, Nicolae Balotă și Ovidiu Cotruș. Abia ieșiți din detenție, ne înfățișau, pe lîngă prestanța cărturărescă și strălucirea speculativă revărsate într-o bogată oralitate, și acea aură dramatică a experienței de viață *in extremis*, acea notă de sfidare a sistemului totalitar care nu putea decît să le sporească magnetismul. Deveniră, firește, mentorii noștri. Balotă, mai pozitiv, mai pragmatic, urmărînd prin stilul său de viață strict organizat și laborios, țelurile împlinirii unei opere și ale unei cariere, Cotruș mai boieros, neobosit *causeur*, deducit la o boemă salubră în care mîncarea îmbelșugată ținea locul excesului de băutură, mai puțin activ de bună seamă din pricina unei boli grave contractate în temniță, care avea să-l răpună prematur.

În ce mă privește, nu ezit a aprecia angajarea mea la *Familia* aflată pe pragul nașterii drept unul dintre evenimentele importante, poate chiar cel mai important al vieții mele. De la terminarea facultății, în 1958, intrasem într-o fundătură din care aveam

simțămîntul că nu voi mai putea ieși. Nu numai că n-am ajuns redactor la una din revistele clujene, astfel cum nădăjduisem cu candoare și cum de altminteri mi se promisese, dar nu mai puteam publica nimic. Fusesem "demascat" de către cîteva influente condeie proletcultiste drept poet "idealist", "mistic" și un "critic de salon" și ținut, așa cum se cădea, într-o carantină ideologică ce risca să nu mai aibă capăt. Plimbat de la un loc la altul, la periferia învățămîntului orădean (funcția mea inițială fusese cea de profesor la un curs de ucenici-vînzători, pregătiți pentru comerțul sătesc, plătit cu ora și nevoit, în consecința, a-mi reînnoi angajarea prin căciulele trimestriale la autorități), trăiam zile amare. E lesne de înțeles că solicitarea venită din partea lui Al. Andrițoiu mi s-a părut un soi de înviere. Oricît de mult m-a dezamăgit ulterior, îi rămîn recunoscător bardului cu statut ambiguu pentru că mi-a deschis drumul în literatură pe care-l urmez pînă-n prezent. Chiar dacă, într-un fel, încă suport consecințele înlăturării mele nedrepte din redacția mensualului orădean (altfel cum s-ar explica faptul că locuiesc în Amarul Tîrg?), consider că acest rău este contrabalansat de puțința de a-mi împlini chemarea, de a-mi identifica viața cu truda literară.

Dar să schițez cîteva aspecte ale perioadei 1965-1974 în care m-am bucurat de măgulitoare calitate de redactor al *Familiei*, de atunci unul dintre cele mai bine cotate periodice literare ale României. Doar în primul an m-am simțit, ca să spun așa, în condiții de normalitate. În acel răstimp inaugural, Andrițoiu se ocupa direct de revistă, aflîndu-se mereu între noi, punînd umărul la toate treburile, inclusiv la cele din sfera tipografiei. Spirit perspicace, cu intuiția valorilor (oportunismul său acut constituia un comportament asumat ca atare, care nu-i eclipsa complet dreapta judecată, exprimată în particular), știa să ne stimuleze scrisul și să țină-n frîu veleitățile păguboase. Însă de cînd și-a sporit absențele, ajungînd a locui aproape tot timpul la București și întreprinzînd foarte numeroase voiajuri peste hotare, veleitarii au început a-și scoate capul și a-i prigoni pe cei ce le stăteau în cale. Existau redactori care-și petreceau mai multe ore în anticamera activiștilor de partid și de la "cultură", unde se țeseau diverse intrigi și se lansau nu puține calomnii, decît la masa de lucru. Cel mai nociv era neîndoielnic Stelian Vasilescu. Mediocru și prezumțios sub o mască de om devotat revistei (în realitate urmărea a o monopoliza în beneficiu propriu), se încercase în mai toate genurile literare cu rezultate dintre cele mai modeste. Drept care și-a concentrat tirul răutăților asupra celor pe care, deoarec era mai apreciați pentru scrisul lor, îi percepea drept... rivali naturali. Din capul locului au fost vizati "zimbrii". În ciuda prestigiului lor, aceștia s-au pomenit nu peste mult timp eliminați din redacție. Balotă printr-o cu totul neașteptată adresă care l-a șocat, iar Cotruș printr-o pensionare către care a fost împins de atmosfera tot mai greu respirabilă ce se crease. Pentru ca lectorii prezentei însemnări să înțeleagă mai bine de ce gen erau metodele întreprinse împotriva indezirabililor de către Stelian Vasilescu, "secretarul general de redacție", care, în urma unei corecturi intervenite "de sus", pentru ca în România să nu existe decît un singur "secretar general", a devenit, spre dezolarea sa, pur și simplu "secretar de redacție", voi menționa cîteva. Deși aveam cele mai numeroase texte apărute în revistă (cronici literare, poezii, aforisme, note polemice, diferite articole, într-o etapă și poșta redacției) și dobîndeam laude pentru conștiinciozitatea corecturii efectuate, eram cu regularitate omis de la rubrica "premieri". "Primești și așa bani în plus la onorarii, mi se spunea pieziș, de ce să nu cîștigi și cei care scriu mai puțin?". N-am fost niciodată cooperat în "delegațiile" redacționale care plecau peste

hotare, iar cînd veneau la Oradea oaspeți străini mă vedeam omis de la programul ce li se consacra. Într-o bună zi, în care a trebuit să merg urgent la dentist, am fost amendat din salariu pentru... "absență nemo-tivată", cu toate că nu aveam ore fixe de prezență la redacție. Cu prilejul unei întîlniri a membrilor Cercului de la Sibiu în orașul în care a luat naștere Cercul, la care fusesem invitat din vreme și la care aș fi dorit mult să particip, m-am trezit încărcat intempestiv cu atribuția "de serviciu la tipografie", deși nu era rîndul meu. Bineînțeles, numitul Stelian Vasilescu nu ținea seama vreodată de recomandările subsemnatului în legătură cu sumarul revistei. Dimpotrivă, acele "materiale" pe care le avizăm favorabil aveau cele mai puține șanse să apară. ș.a.m.d.

În fine, după nouă ani de șicane și hărțuiri de tot felul, Stelian Vasilescu, susținut de cîteva culturnici care jurau pe politica partidului și pe cultul, aflat în deșănțată ascensiune, al marelui său cîrmaci, a trecut la ultimul act al răfuiei. Deși, în fond, a fost o decizie a organelor de partid, montate însă cum se cuvenea. Împreună cu graficianul și criticul plastic François Pamfil, incomod și el printr-o conduită independentă și prin limba sa mușcătoare, am fost dat afară din redacție pe motivul "reducerii schemei redacționale". Ce "reducere"? După ce criterii? ne-am întrebat. Răspunsul, un răspuns onorabil, n-a fost posibil. Cîteva persoane, apărute cu ani buni în urma noastră în componența redacției, care n-au strălucit în creația literară nici înainte nici după acea împrejurare, au rămas. Ba chiar corectorul a fost avansat redactor! Abilul Andrițoiu se afla în acele săptămîni fierbinți, ca din întîmplare, într-o călătorie în Canada (nu e deloc exclus ceea ce s-a afirmat cu insistență și anume că era purtătorul unor epoleți invizibili, precum Valentin Lipatti și, desigur, și alți scriitori!), iar Radu Enescu, în loc de-a ne susține, se prăpădea de rîs ca în fața unui spectacol umoristic. Tot el a fost cel care a semnat, în Cartea de muncă, demiterea mea, căci bossul a evitat să-și pună semnătura pe un act compromișător. Nici o urmă de colegialitate nu s-a manifestat cînd am ajuns în impas... Substratul dublu al măsurii represive era clar: "lipsa de atașament față de partid", faptul că nu-l citez niciodată pe "tovarășul Nicolae Ceaușescu", conturau mobilul său ideologic (mi-a fost comunicat cu discreție de dactilografa care trăsese cu urechea la convorbirile "șefilor" și ulterior confirmat de Vasilescu), iar resentimentul visceral ce mi-l purtau politrucii și culturnicii nu o dată ratați literar, în frunte cu mișelul Stelian Vasilescu, reprezenta mobilul personal. Se împlineau douăzeci de ani de cînd fusesem dat afară, din pricini de asemenea politice, de la Institutul de literatură Mihai Eminescu din Capitală, pe care l-am putut frecventa doar un trimestru... În pofida mult trîmbișatei pe atunci "etici și echități comuniste", document demagogic între atîtea altele ale "epocii de aur", nu mi s-a răspuns la nici unul dintre memoriile de protest pe care le-am adresat oficialităților. Abuzul se cufunda în tăcerea ilegală chiar sub unghiul reglementărilor în vigoare în acei ani de nouă "strîngere a șurubului". Ca o încununare a batjocurei, mi s-au oferit, în "compensație", două posturi... inexistente: cel de asistent la Institutul pedagogic și cel de ajutor de secretar literar al Teatrului. Cînd m-am înfățișat la conducătorii numitelor instituții orădene, aceștia au făcut ochii mari, spunîndu-mi că nu poate fi vorba decît de-o greșeală! În cele din urmă, întrucît devenisem incomod prin insistența de-a fi repus în drepturi, am fost obligat, sub amenințare, să părăsesc orașul de pe Crișul Repede, oraș în care bîntuie fantasmalele tinereții mele, în pămîntul căruia sper să mă întorc și eu în clipa sfîrșitului trupesc, alături de cei dragi.

N-aș putea rezuma mai expresiv perioada *Familiei* din trecutul meu biografic decît citînd cîteva versuri ale lui Lucian Blaga: "De pretutindena suflînd un vînt / Ne întetește-o clipă nimbul / Ce-l dobîndirăm cu-nțîzire / Ca să ni-l pierdem prea curînd".

incidențe

Scrisorile scriitorului

Balzac și doamna Hanska

Coralia Telea

HONORÉ DE BALZAC

Lettres à Madame Hanska. 1845-1850, Paris, Robert Laffont, col. „Bouquins”, 1990, 1209 p.

Chiar dacă exprimă și presupun gesturi și atitudini intime, chiar dacă au un singur și sigur destinatar, scrisorile scrise de scriitori (să ne fie iertată intenția ludică de dincolo de aceste vorbe) sfârșesc, cel mai adesea, prin a fi publicate. Astfel, cititorul află lucruri (până atunci ignorate) despre autorul unor scrieri celebre și descoperă o parte (până atunci ascunsă) a personalității acestuia. Honoré de Balzac este bine cunoscut ca fiind autorul *Comediei Umane* și mult mai puțin cunoscut ca semnatar al unor scrisori de dragoste remarcabile. O jumătate de secol după moartea scriitorului, un bibliofil belgian reunește și publică pentru prima dată aceste scrisori adresate doamnei Eveline Hanska, adică celei care avea să devină soția scriitorului în ultima parte a vieții acestuia (1). Abia în 1967, Roger Pierrot, editorul corespondenței lui Balzac, întreprinde prima publicare integrală a acestui uimitor document care a încântat și în egală măsură a scandalizat cititorii vremii.

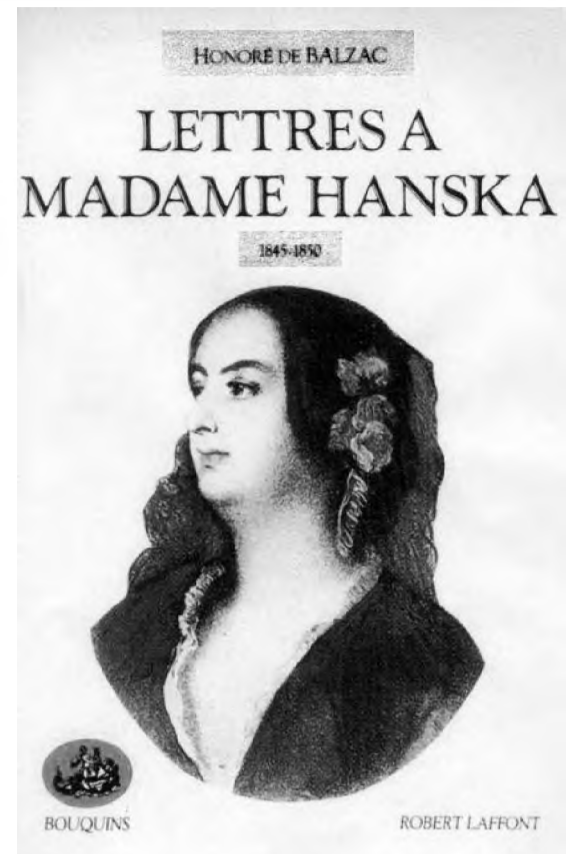
În ansamblu, aceste scrisori pot fi considerate a reprezenta adevărate scrieri documentare despre oameni, vremuri, locuri și fapte trecute; ele mai pot fi citite ca scrisori-impresii de călătorie sau chiar ca roman autobiografic scris sub formă epistolară, înscriindu-se în tradiția romanului epistolar francez ilustrat de scriitori ca Montesquieu, Laclos sau Rousseau. Astfel, putem profita prin lectura scrisorilor lui Balzac, deoarece referințele biografice sau istorice prezente în aceste documente ne îndreptățesc pe deplin să o facem.

Analizând elementele materiale ale scrisorilor

balzaciene, constatăm că data și locul redactării acestora nu sunt întotdeauna precizate, aceste mențiuni figurând, mai ales, în scrisorile redactate în locuri sau la ore neobișnuite pentru acest tip de activitate. Faptul că Balzac scrie mesaje intime la miezul nopții, de exemplu, ne confirmă faptul că scriitorul se ocupă de corespondența sa privată abia după încheierea strădaniei zilnice de scriitor. Formulele inițiale ale scrisorilor fac, în general, dovada sentimentelor, a afecțiunii profunde resimțite pentru destinatarul rândurilor scrise. Intimitatea discursului este redată prin formule de început simple iar formulele finale aproape că înlătură distanța fizică existentă între cei doi îndrăgostiți, dovedind preocuparea zilnică pentru acest dialog care are loc în absența unuia dintre locutori.

Scriitorul îi descrie doamnei Hanska lumea în care el trăiește, schițează portrete ale unor contemporani, mai mult sau mai puțin celebri (2) evocă evenimente istorice importante (3). Nimic din ceea ce se petrece în jur nu scapă spiritului său critic, nici privirii sale omnisciente: el vorbește cu aceeași măiestrie a cuvântului despre construcția căii ferate între Paris și Berlin, despre întoarcerea în Franța a rămășițelor pământeste ale lui Napoleon, despre scânteia de geniu pe care o vede strălucind în personalitatea scriitoarei George Sand sau despre defectele celor trei surori ale doamnei Hanska.

Constituită din scrisori fie prea scurte, fie prea lungi, trecând de la scurte bilete la lungi descrieri ale intențiilor sale privind decorarea casei (însoțite chiar de desene făcute de scriitor), corespondența adresată de Balzac doamnei Hanska stă mărturie pentru munca titanică a scriitorului, care menționează adeseori chiar și numărul de pagini pe care trebuia să le predea editorilor. Putem spune că scriitorul îi vorbea iubitei sale despre tot ce îl preocupa și îl frământa, despre tot ce îl



interesa și îl intriga în egală măsură.

Aproape toate scrisorile încep cu evocarea momentelor fericite petrecute de scriitor în compania iubitei sale doamne Hanska. Balzac evocă primele lor întâlniri de care își amintește cu tandrețe dar și cu regret: tandrețe, pentru că o iubește sincer pe doamna Hanska și regret pentru că toate momentele lor de intimitate nu reprezintă decât ceasuri apuse, clipe trecute de fericire. Dată fiind distanța nemiloasă care îi separă pe cei doi îndrăgostiți (4), e ușor de înțeles că întâlnirile lor viitoare constituie subiectul celor mai multe dintre scrisori. De altfel, felul în care scriitorul își trăiește viața între două călătorii, își numără zilele rămase până la următoarea întâlnire cu ființa iubită, nerăbdarea cu care așteaptă momentul revederii cu femeia care reprezintă pentru el sensul existenței și esența vieții, toate acestea nu reprezintă altceva decât dovezi de iubire.

Roland Barthes exprimă într-una din scrierile sale ideea că discursul despre dragoste e de o extremă solitudine, că îndrăgostitul vorbește în sine și cu sine (5). Această singurătate este ilustrată și de scrisorile balzaciene, tăcerea doamnei Hanska fiind copleșită de un discurs multiplu, invadator, care se substituie dialogului (imposibil, de altfel, din rațiuni de distanță în spațiu). Numeroase sunt reproșurile adresate iubitei sale și uneori grele sunt vorbele lui Balzac, care își exprimă îngrijorarea pentru absența scrisorilor îndelung așteptate. Cu toate acestea, nici unul dintre mesaje, nici chiar cel mai acuzator și categoric, nu invocă posibilitatea abandonului definitiv, a despărțirii.

Deoarece scrisorile poartă, aproape toate, mențiuni legate de data redactării sau de cea a posibilei expedieri, totalitatea lor ar putea fi privită și analizată ca jurnal intim al scriitorului, cu atât mai mult cu cât Balzac descrie minuțios toate activitățile sale zilnice. Vorbind despre programul său, scriitorul precizează chiar și numărul orelor de somn pe care și le acorda (6), îi vorbește doamnei Hanska despre spectacolele pe care le-a vizionat (7), făcând-o pe aceasta părtașă la emoția artistică resimțită, îi descrie





→ vizitele făcute unor cunoștințe comune și atmosfera din casa acestora, îi împărtășește planurile de a mări sau de a mobila viitoarea lor locuință, descriindu-i în cele mai mici detalii toate lucrările efectuate, precum și costul acestora. Detaliile bănești nu sunt deloc de ignorat în scrisorile balzaciene, subiectul fiind dintre cele mai des reluate în corespondența privată a scriitorului. Fie că este vorba despre costul călătoriilor sale, fie că este vorba despre cumpărăturile făcute, Balzac se dovedește a fi foarte riguros în ceea ce privește veniturile și cheltuielile, foarte măsurat cu cele din urmă. Astfel, el găsește firesc să-i vorbească iubitei despre evoluția investițiilor sale financiare și a afacerilor sale bursiere. E evident că Balzac nu a avut niciodată banii pe care și i-ar fi dorit și că starea sa financiară nu a fost niciodată mulțumitoare, ceea ce se poate datora spiritului său liber, care nu a suportat nici un fel de constrângeri, fie ele chiar și de ordin material. De fiecare dată când se găsea în criză de bani, Balzac se apuca de scris, după care bătea la ușile editorilor pentru a le propune manuscrisul. De îndată ce intra în posesia unei sume de bani provenind de la vreuna din editurile care-i acceptaseră nuvela ori romanul, scriitorul se arunca într-o horă nebunească a călătoriilor și a cadourilor scumpe pentru cei dragi. Doamna Hanska era la curent cu toate datoriile și termenele de rambursare angajate de Balzac, acesta înștiințându-o, prin scrisori, chiar și cu privire la salariile pe care le plătea servitorilor. Nu numai că nu existau secrete între cei doi îndrăgostiți, ba mai mult, scriitorul dorea să-i împărtășească iubitei sale tot ce îl frământa. El îi scria adesea pentru a-i cere părerea cu privire la personajele cărora le dădea viață în romane sau chiar la editorii cu care colabora, doamna Hanska fiind deja informată, din scrisorile anterioare, despre calitățile și defectele acestora.

Reluând o sintagmă consacrată, putem afirma că „scriitorul omniscient” (Balzac, în cazul de față) este și un partener de viață omniscient. El știe tot despre ceea ce se întâmplă cu ființa iubită (chiar dacă aceasta se află la multe sute de kilometri) și nu încetează să-i dea sfaturi : să se

îngrijească, să se îmbrace gros, ba chiar să fie atentă cu cine își mărită fata. Cu aceasta din urmă, Balzac a întreținut o relație privilegiată, care a luat naștere de la complimentele transmise prin intermediul scrisorilor adresate mamei și s-a finalizat printr-o bogată corespondență între cei doi.

Scopul declarat al scrisorilor sale este, conform mărturiilor balzaciene, acela de a întreține focul pasiunii și de a cultiva relația de dragoste, în așteptarea căsătoriei. Scriitorul îi împărtășește doamnei Hanska toate proiectele și dorințele sale privitoare la viața comună. De exemplu, îi descrie casele vizitate atunci când se afla în căutarea locuinței viitoarei lor familii, care trebuia să răspundă multor exigențe: să fie bine situată, să fie confortabilă și (amănunt deloc de neglijat) să aibă un preț rezonabil. Odată aleasă casa, scriitorul se ocupă de decorarea acesteia, cumpărând mobile, covoare și chiar obiecte decorative. De fiecare dată când ezită în alegerea perdelelor, a cearșafurilor sau a draperiilor, el îi scrie doamnei Hanska, pentru a-i cere sfatul și face acest lucru atât pentru a respecta dreptul cuplului de a decide asupra vieții comune, cât și pentru a-i face plăcere soției, care va trăi înconjurată de toate aceste obiecte alese împreună. Chiar și atunci când se hotărăște să trimită la restaurat câteva tablouri, Balzac îi scrie viitoarei sale soții, vorbindu-i acesteia despre locul unde va așeza aceste tablouri, ba chiar despre prețul ramelor.

Cei șaptesprezece ani de legătură de dragoste (8), presărați cu scurte și rare întâlniri, au constituit o grea încercare pentru iubirea dintre Balzac și doamna Hanska. Despărțiți de o crudă distanță, cei doi protagoniști au știut să păstreze prospețimea sentimentelor lor, sfârșind prin a construi o relație durabilă, fondată pe încrederea absolută și respectul celuilalt. Ei trăiesc unul prin celălalt și unul pentru celălalt, fiecare păstrându-și personalitatea. Sinceritatea absolută ce domnește în cuplul lor se va materializa prin crearea unui univers confortabil, aflat la adăpost de orice răutate și de ipocrizia umană, persoanele autorizate să pătrundă în această lume fiind extrem de puține și având calități excepționale.

Povestea de dragoste trăită de Honoré de

Balzac și de Eveline Hanska este asemănătoare cu oricare alta în care cei doi protagoniști își împărtășesc sentimentele. Ceea ce surprinde, uimește și încântă este faptul că cei doi iluștri protagoniști ai poveștii evocate mai sus au construit și au păstrat relația lor prin intermediul scrisorilor, în ciuda distanței și a timpului scurs, care s-au dovedit a fi nemiloase dar nu de neînvinș. Lectura corespondenței intime balzaciene ne descoperă aspecte ignorate sau mai puțin cunoscute ale personalității scriitorului. Deși suntem tentați să vedem în acesta expresia geniului, a unei valori supraomenești, deși suntem tentați să-i interpretăm scrierile ca fiind rezultatul unei munci susținute și încrâncenate, care nu ne stă tuturor la îndemână, cititul scrisorilor balzaciene ni-l apropie pe autor, ni-l face mai uman. Din scrisori, îl descoperim pe omul Balzac, preocupat de binele său și de cel al celor apropiați, îngrijorat de averea sa și temător cu privire la absența scrisorilor de la iubită. Cât despre romancierul Balzac, acesta a fost stimulat în munca sa de schimbul epistolar cu doamna Hanska: dorind să meargă în Germania sau în Rusia pentru a o întâlni, se vedea obligat să petreacă zile și nopți în șir la masa de lucru, pentru a-și redacta paginile cerute de editorii care, de altfel, erau cei care îi asigurau scriitorului mijloacele financiare pentru a putea face aceste călătorii. Balzac mărturisește că doamna Hanska reprezintă pentru el inspirația, echilibrul, rațiunea de a exista. Fiind pe deplin conștient de rolul jucat de această femeie în viața sa, scriitorul îi face, într-una dintre scrisori, cea mai frumoasă declarație de dragoste, acea declarație pe care fiecare femeie își dorește să o audă de la cel pe care l-a ales să-i stea alături pentru tot restul vieții: *Tu es ma gloire, mon seul bonheur, mon Dieu...*

Note

1. Primul volum ce reunește corespondența lui Balzac cu Eveline Hanska apare în 1899 sub titlul *Lettres à l'Etrangère*, iar ultimul, al patrulea, în 1950.
2. Scriitorii Lamartine, Hugo, Nerval (scrisoarea din 3 ianuarie 1845), artizanul Victor Paillard (6 noiembrie 1846), sculptorul Bartolini (24 iunie 1847), actrița Bathilde Figeac (8 august 1847), ducele de Praslin (25 august 1847) ș. a.
3. Evenimentele revoluționare din Paris îi sunt descrise doamnei Hanska în mai multe scrisori din 1848.
4. Contesa Hanska moștenise de la soțul ei domeniul Wieruchoznia, în Polonia, iar Balzac locuia la Paris.
5. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
6. În scrisoarea din 25 iunie 1847, Balzac declară că și-a reluat obiceiurile și programul de lucru, precizând că începe să lucreze la două și jumătate noaptea; în cea din 2 august 1848 mărturisește că s-a sculat la ora patru dimineața pentru a începe să lucreze.
7. Despre comedia *Le Capitaine des voleurs* doamna Hanska află că a fost foarte bine jucată de actorul Etienne Arnal (21 noiembrie 1846), iar despre spectacolul *Léa ou la Sœur du soldat* e informată că ar fi „cea mai execrabilă piesă din lume” (10 august 1847).
8. Eveline Hanska devine soția lui Balzac cu puțin înaintea morții scriitorului, în 1850.

Identitățile personajelor lui Philip Roth

Iuliu Rațiu

Scrisul despre scris face parte din marile teme ale lui Philip Roth. De obicei, e de ajuns ca scrisul să îi dea autoritate oricărui scriitor. În *The Ghost Writer*, ca și în viața sa zbuciumată, Anne Frank există datorită jurnalului său. Dar ce se întâmplă când, prin pură contrafactualitate rothiană, Anne Frank scapă din lagărele de concentrare naziste și ajunge să trăiască în Statele Unite sub numele și înfățișarea lui Amy Bellette? Este ea cu adevărat salvată și, mai ales, cine salvează pe cine? O salvează Amy pe Anne, asumându-și identitatea acesteia? O salvează Anne pe Amy, ajutându-i astfel pe Zuckerman și Lonoff să iasă din situații aparent fără ieșire? În sfârșit, cine sînt aceste personaje și altele ca ele? Ele sînt toate creațiile lui Roth, bineînțeles cu excepția lui Anne Frank. Și poate a lui Zuckerman, cel care nu are nevoie să fie creat fiindcă el deja există, iar mulți critici îl consideră a fi Roth însuși. La fel se întâmplă și cu Lonoff, identificat și el cu un alt mare scriitor evreu american – Bernard Malamud. Prin urmare, cine e Amy Bellette? Cu un artificiu facil, Amy Bellette e pentru Roth scrisul însuși. Pe scurt, în spatele lui Zuckerman scriind povestea lui Amy se afla Roth scriind despre scris. În fapt, încercarea lui Roth de a scrie despre scris reprezintă o căutare identitară: el nu scrie despre sine sau despre identitatea sa (american, evreu, etc.) și deci nu își extrage autoritatea din scris. În schimb, Roth scrie despre ceea ce alții consideră a fi scriitura/scrisul lui. Or, nimic nu poate fi mai postmodern decît literatura de gradul doi sau trei, iar, în ceea ce îl privește pe Roth, e clar că el nu scrie despre Anne Frank, ci despre Amy Bellette. Așadar, de ce scrie Philip Roth și, mai ales, ce scrie Philip Roth?

Roth scrie din cel puțin trei motive. Înainte de toate, el scrie fiindcă este un scriitor și vrea, ca orice scriitor, să fie considerat ca atare și, prin urmare, citit. Pentru acest scop nobil, el face tot ce îi stă în putință să își consolideze legenda. În prefața unei culegeri de eseuri (*Writing about Myself and Others*), Roth scrie că preocuparea lui continuă a fost cu relația dintre lumea scrisă și cea nescrisă: „această simplă distincție îmi e mai folositoare decît distincția dintre imaginație și realitate sau dintre artă și viață. Întîi, pentru că oricine sesizează diferențele dintre cele două, apoi, pentru că lumile între care mă împart zi de zi nu ar putea fi mai bine decrie. Înainte și înapoi, între cele două lumi, aducînd informații noi, instrucțiuni detaliate, mesaje confuze, căutări disperate, așteptări naive, provocări uluitoare, distribuit fiind în rolul curierului Barnabas, pe care Supraveghetorul K. l-a angajat să traverseze drumul abrupt și ocolitor dintre sat și castel în romanul lui Kafka despre dificultățile de a rezista”. După cum ne face să credem cînd îi citim cărțile, Roth folosește un mimesis inversat: la el nu arta imită viața, ci viața imită arta. De

aceea, artificii și inovații tipic rothiene (cum ar fi înrudirea sa cu Kafka, atît literară cît și literală în *I Always Wanted You to Admire My Fasting; or Looking at Kafka*) devin pe deplin rezonabile în cadrul lumii nescrise.

În al doilea rînd, Roth scrie deoarece el consideră literatura ca un „conservant al vieții”. Într-un interviu cu scriitorul ceh Ivan Klima, el afirmă că „într-o cultură ca a mea, unde nimic nu e cenzurat, dar unde mass media ne inundă cu dezastruoase falsificări ale relațiilor umane, literatura serioasă e la rîndul ei un conservant al vieții, chiar dacă societatea adesea uită acest fapt”. În sfârșit, al treilea motiv pentru care Roth scrie este o bună introducere pentru răspunsul la cea de a doua întrebare legată de ce anume scrie Roth. Ei bine, Roth scrie pentru a regla conturi, pentru a se angaja în dialog cu criticii romanelor sale, pentru a răspunde prin scris scriind despre scris. După necruțătorul atac al lui Irving Howe asupra sa publicat în numărul din decembrie 1972 al revistei *Commentary* și intitulat *Philip Roth Reconsidered*, autorul își dă seama că ar fi timpul să facă publice propriile idei despre opera sa. Cu toate că acest răspuns i-a luat nu mai puțin de șapte ani, rezultatul e o adevărată cotitură în cariera sa, poate chiar mai importantă decît scrierea și publicarea romanului care l-a făcut celebru, *Portnoy's Complaint*. Pe de o parte, această reconsiderare îi oferă lui Roth șansa de a răspunde criticilor aduse operei sale și de a dovedi ca e un scriitor mare pe drept cuvînt, pe de altă parte le dă cititorilor patru romane interesante, pline de satiră, ironie și introducere parodică în lumea vieții artistice și literare.

Reproșul cel mai mare al lui Howe, prefigurat încă de altfel de la răsunătorul debut al lui Roth



cu colecția de proză scurtă *Goodbye, Columbus*, este că scriind *Portnoy's Complaint*, Roth „își neagă programatic viziunea marilor sale posibilități” de a scrie despre evreime și că „opera sa dezvoltă o narațiune îndreptată spre finalități cognitive fixate dinainte”. Cu alte cuvinte, Howe demistifică mult apreciată vocea rothiană („Zuckerman are cea mai convingătoare voce pe care am cunoscut-o în ultimii ani, mai ales pentru cineva aflat la debut. Nu fac referire la stil, ci la voce: ceva care începe undeva în spatele genunchilor și urcă pînă deasupra capului” spune Lonoff în *The Ghost Writer*) și îl acuză pe Roth de a fi incapabil să înțeleagă o tradiție, cea a scriitorilor evrei, care „a încetat să îi mai hrănească imaginația”. Prin această critică, Howe anulează atît stilul lui Roth (perspectivă limitată la persoana întîi, sofisticații tehnice, conștiință de sine și improvizație) cît și temele sale (începuturi false, caricaturizarea problemelor evreiești, lipsă de încredere în personajele proprii), pentru a concluziona nici mai mult nici mai puțin că „*Portnoy's Complaint* reprezintă sfîrșitul filosemitismului în cultura americană”.

Ceea ce individualizează opera lui Roth în cele patru romane cu și despre Nathan Zuckerman





(*The Ghost Writer*, 1979, *Zuckerman Unbound*, 1981, *The Anatomy Lesson*, 1983, și *The Prague Orgy*, 1985) este faptul că acum Roth nu se mai împarte între lumea scrisă și cea nescrisă, ci oscilează între, cel puțin, două lumi scrise. Instituindu-se pe sine și întreaga lume culturală în cadrul lumii scrise, Roth afirmă cu claritate puterea ficțiunii, prezentând și reprezentându-se pe sine în adevărata imagine literară, cea de romancier. Dincolo de a-l avea pe Nathan Zuckerman ca protagonist și dincolo de reglarea de conturi cu Irving Howe, cele patru romane sînt esențial diferite. Într-un fel, cele patru romane sînt „ficțiuni folositoare”, iar Zuckerman apare pentru prima dată în opera lui Roth în romanul *My Life as a Man* unde este personaj al lui Peter Tarnopol, el însuși un alter-ego rothian. Cu toate acestea este *The Ghost Writer* care îl introduce pe Zuckerman ca scriitor și posibil alter-ego al lui Roth. Romanul este un pelerinaj literar pe care Zuckerman, un scriitor tînar, i-l face lui E. I. Lonoff, un venerabil scriitor evreu care acum trăiește retras. Zuckerman este în căutarea unui tată spiritual, care să îi înțeleagă și legitimeze ca artă o proză, *Higher Education*, pe care tatăl său natural, un podiatrist din New Jersey, a desființat-o ca fiind defăimătoare, nefolositoare și periculoasă pentru comunitatea evreiască pentru că oamenii, neevreii, „nu citesc arta – ei citesc despre oameni. Și îi judecă ca atare”. Dar cei doi nu au ocazia să discute această problemă fiindcă Lonoff e pe cale să pună capăt unui mariaj de 30 de ani cu Hope din cauza lui Amy Bellette, o fostă studentă, bibliotecară acum, care îl ajută să își sorteze manuscrisele. Misterul lui Amy Bellette, gratitudinea lui Lonoff și băuturile servite după cină îl fac pe Zuckerman să imagineze soluția perfectă pentru toată lumea. Transformarea lui Amy în Anne Frank îi va ajuta pe cei doi scriitori. Lonoff își va salva căsnicia, iar Zuckerman se va împăca cu tatăl său, căsătorindu-se cu Anne Frank și dovedindu-i acestuia că nu e un trădător al tradiției, curățindu-și astfel imaginea. Din nefericire, lucrurile nu se

întîmplă tocmai așa, iar a doua zi, în urma unei certe, Zuckerman îl părăsește pe Lonoff, care se arată curios să afle odată „cum am ieșit noi toți. Ar putea fi o povestire interesantă. Tu nu ești așa de politicoși și de drăguț în prozele tale. Tu ești o altă persoană”.

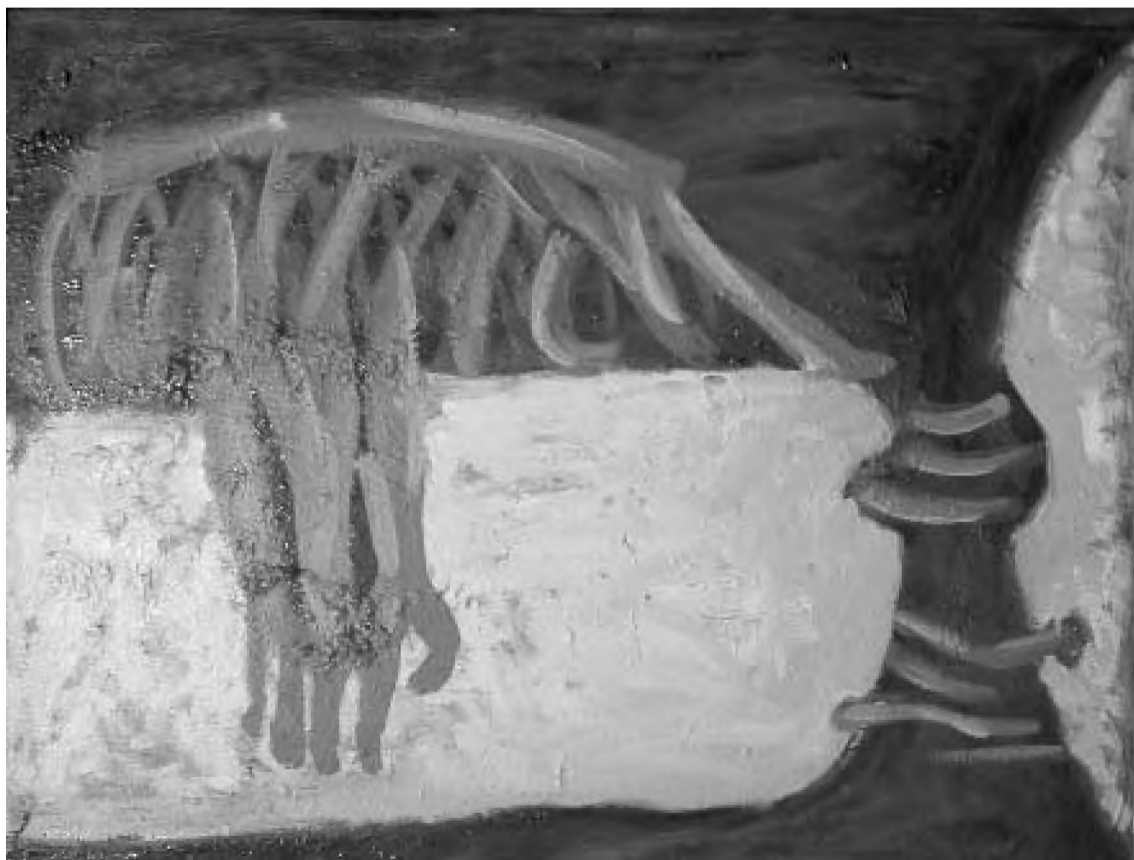
Zuckerman Unbound este un roman tipic despre greutățile unui scriitor, atîta că în cazul lui Roth, dificultățile nu vin din eșec, ci din glorie. De data asta lucrurile sînt mai transparente. Zuckerman este alter-egoul lui Roth care suferă de pe urma succesului ultimei cărți, *Cornovsky*, adică *Portnoy's Complaint*. Din nou, convențiile ficțiunii sînt încălcate și toată lumea îl tratează pe Zuckerman drept Cornovsky, la fel cum unii critici l-au recunoscut pe Roth în Portnoy însuși. În plus, pe lângă succesul pe care romanul i-l aduce autorului, acesta îi provoacă nu doar divorțul, dar și moartea tatălui. Paradoxal, aceste evenimente se dovedesc a fi în avantajul lui Zuckerman. Rămăs fără familie, în ciuda unei mame sperioase și a unui frate revoltat, Zuckerman nu mai poate fi blamat ca trădător. El este în sfîrșit dezlănțuit.

Lección de anatomie îl găsește pe Zuckerman în groaznice dureri fizice. Mai mult, orice legătură cu familia e acum imposibilă, mama fiind moartă, iar legătura cu fratele ruptă. Pentru a se trata și a-și spăla păcatele, Zuckerman are o nouă fantezie: își va schimba profesia și va deveni doctor. Într-un fel asistăm la o întoarcere la origini: el merge la Chicago pentru a se înscrie la școala de medicină la universitatea unde a studiat literatură și unde a început să scrie primele proze (cauza nevrozelor sale). În drum spre Chicago joacă farsa vieții sale, asumîndu-și identitatea dușmanului său, criticul Milton Appel (Irving Howe). Dar el nu se oprește aici și inventează o nouă identitate pentru el și una nouă pentru inamicul său, care devine astfel proprietarul unei reviste porno și a unui bar pentru adulți. El chiar încearcă să o convingă pe șoferița limuzinei care l-a așteptat la aeroport să vină cu el la New York și să lucreze pentru el. (prostituarea criticilor)

Ultimul roman, *The Prague Orgy*, ne prezintă

un Zuckerman vindecat, angajat într-o altă mare problemă evreiască. După ce a reușit să-și rezolve problemele personale, Zuckerman se înhamă la rezolvarea problemelor diasporei evreiești. Pentru asta el pleacă în Praga comunistă pentru a recupera manuscrisul unui mare scriitor idiș. Din nefericire, eșuează și intră în mai multe belele, astfel încît autoritățile cehe hotărăsc să îl alunge din țară și îl acuză de a fi un agent sionist.

Aceste rezmate ale rezumatelor romanelor lui Roth mă ajută să explic de ce Roth, în lumile sale scrise, a răspuns criticilor lui Howe. O recapitulare a criticilor acum doar va clarifica răspunsul. Deci, pentru ce a fost învinovățit Roth? Întîi de toate, el a fost și poate încă este pus la zid pentru imaginea defăimătoare pe care evreii o au în operele sale. Apoi, a fost acuzat că folosește mijloace, teme și personaje ieftine și simple pentru obținerea unui succes comercial, favorizînd *ratingul* în fața unui public restrîns dar cultivat... În sfîrșit, arta i-a fost chestionată drastic și pusă la îndoială. Privind în urmă, aceste remarci s-au dovedit a fi în avantajul lui Roth, forțîndu-l pe romancier la o reconsiderare serioasă a literaturii sale. Mai mult, i-au asigurat noi teme și provocări. De fapt, aceste critici l-au obligat pe Roth să își distileze arta și să își șlefuiască marile teme. Deși materia primă a operei sale, după cum se exprima Howe în legătură cu portretele evreilor lui Roth, a dispărut de mult, Roth și-a făcut cu prisosință datoria, îndeplinind unul dintre marile sale obiective, acela de a conserva viața. Spre exemplu, indecența unui personaj de 60 de ani, surprins într-o relație extramaritală cu o vecină, așa cum e descrisă drama într-una din nuvelele de tinerete, *Epstein*, nu mai pare a fi rușinoasă și asta tocmai pentru că evreitatea personajului a fost un simplu accident în lumea ficțională a autorului său. Ce contează nu e etnia personajului, ci cauzele și consecințele faptelor sale. Ca un favor lui Howe, în GW, Roth îl împiedică pe Lonoff să îi calce pe urme lui Epstein și refuză legătura adulterină cu Amy Bellette, dovedind dacă mai era nevoie că adulterul nu e o chestiune de rasă, ci una de opțiune. Mai mult, cînd Zuckerman, în *ZU*, taie orice legături cu familia sa și cu oamenii săi, Roth prezintă argumentul că în lumea scrisă legăturile de familie și barierele identitare sînt la fel de evidente și stricte ca în lumea nescrisă. În același timp, cînd se deghizează în inamicul său, oferindu-i criticului identitatea unui director de revistă porno, Zuckerman ne arată că și criticii, nu numai romancierii, sînt la fel de hotărîți să își satisfacă instinctele, nevoile și fanteziile. În sfîrșit, cînd Zuckerman își riscă viața în Praga pentru a recupera manuscrisul demult uitat al unui mare scriitor, Roth ne spune că nu numai criticii, ci și romancierii sînt în stare să recunoască și să recupereze o scriitură bună. Așadar, pentru Roth scrisul despre scris devine un mod de a explora și reconsidera propria identitate, scrisă și nescrisă, așa cum o va face, nu peste mult timp, în autobiografia sa, ironic intitulată *The Facts, A Novelist's Autobiography*, unde Roth și Zuckerman își dispută cele două lumi/identități într-un dialog epistolar inedit.



Poeme

Nicanor Parra

Născut în 1914, în Chile. În 1937 publică prima sa carte: *Cântăreț fără nume*. Cea de-a doua îi apare 17 ani mai târziu (1954): *Poeme și antipoeme*, carte care înseamnă consacarea lui Nicanor Parra ca poet cu voce proprie, de mare valoare. Toate cărțile pe care le-a publicat după 1954 îi consolidează demersul poetic către o poezie colocvială, antiretorică. (M. M.H.)

Vipera

ani lungi am fost condamnat să ador o femeie demnă de dispreț,
să mă sacrific pentru ea, să sufăr nenumărate umiliri și bațocuri,
să lucrez zi și noapte pentru a o hrăni și îmbrăca,
să îndeplinesc delictе, să comit greșeli,
la lumina lunii să săvârșesc furtișaguri,
falsuri de documente compromițătoare
mănat de frica de a nu scădea în fascinanții ei ochi.
în orele de bună înțelegere obișnuiam să străbatem parcuri
și să pozăm împreună manevrând o barcă cu motor,
ori mergeam la un disco-bar
unde ne dedam unui dans nestapănit
care se prelungea până noaptea târziu.

ani lungi am fost prizonierul farmecului acelei femeie
care obișnuia să se prezinte la biroul meu complet dezbrăcată
executând contorsiunile cele mai greu de imaginat
cu intenția de a încorpora bietul meu suflet pe orbita ei
și, mai ales, de a mă estorca până la ultimul bănuț.
Îmi interzicea categoric să țin legătura cu familia mea,
prieteniile mi-i îndepărta prin intermediul unor pamflete infamante
pe care vipera le publica într-un ziar de-al său.
pasională până la delir, nu-mi dădea nici o clipă de răgaz,
cerându-mi neîncetat sa o sărut pe gură
și să răspund fără amânare întrebărilor ei prostești
multe dintre ele despre eternitate și viața viitoare,
teme care-mi dădeau o lamentabilă stare de spirit,
țuituri în urechi, accese de greață, leșinuri premature
de care ea, cu spiritul practic care o caracteriza,
știa să profite
pentru a se îmbrăca rapid, fără pierdere de timp
și părăsea departamentul meu lăsându-mă năuc.

Această situație a durat mai bine de cinci ani.
Periodic locuiam împreună într-o cameră rotundă
unde fiecare își plătea partea, într-un cartier luxos,
aproape de cimitir
(în câteva nopți a trebuit să ne întrerupem luna de miere
pentru a înfrunta șobolanii care se strecurau pe fereastră).
Vipera ținea un minuțios caiet de conturi
în care trecea fiecare bănuț pe care i-l ceream împrumut,
nu-mi permitea să folosesc periuța de dinți pe care eu i-o făcusem cadou
și mă acuza că i-am distrus tinerețea.
Scoțând flăcări pe ochi mă purta prin tribunale
ca să-i achit din datorii la termen
doar ea avea nevoie de acești bani pentru a-și termina studiile.

Așa că am ajuns să trăiesc pe drumuri și din mila oamenilor,
să dorm pe băncile din parcuri
unde poliția mă găsea muribund
între primele frunze ale toamnei.
Din fericire lucrurile nu au mers mai departe,
pentru că la un moment dat când iarăși pozam niște dulci mânuțe îmi acoperiră ochii
în timp ce o voce iubită de mine mă întreba cine sunt.
Ești iubirea mea, am răspuns cu seninătate.
Îngerul meu, zise ea repezit
lasă-mă să mai stau încă o dată pe genunchii tăi.
Atunci mi-am dat seama că abia de purta chiloței.
A fost o întâlnire de neuitat, chiar dacă plină de neînțelegeri:
Mi-am cumpărat un teren, nu departe de abator,
exclamă,
mă gândesc să înalț acolo un fel de piramidă
în care să petrecem zilele ce ne-au rămas din viața noastră.
Mi-am terminat studiile, sunt avocată, dispun de niște bani, să ne dedicăm unei afaceri profitabile,
noi doi, iubirea mea, adaugă,
departe de lume să ne construim cuibușorul.
Termină cu neroziile, am replicat, planurile tale îmi inspiră neîncredere,
gândește-te că în orice moment adevărata mea soție
ne poate lăsa pe toți în cea mai cumplită mizerie.
Copiii mei au crescut, a trecut timpul,
mă simt profund obosit, lasă-mă să mă odihnesc o clipă,
adu-mi niște apă, femeie,
dă-mi ceva să mănânc undeva
sunt mort de foame
nu mai pot lucra pentru tine.
Totul s-a terminat între noi.

Eu nu sunt un bătrân sentimental

un sugar mă lasă în totalitate rece
n-aș lua în brațe un sugar
chiar dacă s-ar prăbuși lumea
fiecare să se scarpine cu unghiile proprii.
ma plictisesc la chefurile în familie.
prefer să mi se dea o cărjă-n cap
decât să mă joc cu odraslele rudelor.
nepoții nu mă impresionează nici atât
vreau să spun că mă scot din sărite.
nici nu mă văd bine când revin de pe țarm
că se aruncă asupra mea, cu brațele deschise,
de parcă aș fi Moș Crăciun
(mama care i-a făcut!)
ce și-au imaginat ei despre mine

Amintiri din tinerețe

E sigur că umblam dintr-o parte într-alta,
Uneori mă izbeam de copaci,
Mă izbeam de cerșetori
Imi făceam loc printr-o pădure de scaune și mese,



Cu sufletul pe sponci vedeam cum cad marile frunze
Dar totul era degeaba
Mă scufundam tot mai mult într-un fel de peltea;
Oamenii râdeau de ieșirile mele
Indivizii se agitau în fotoliile lor
Ca niște alge purtate de valuri,
Femeile îmi adresau priviri pline de ură
Făcându-mă să urc, făcându-mă să cobor
Făcându-mă să plâng și să râd împotriva voinței mele.

Din toate astea a reieșit un sentiment de lehamite,
O furtună de fraze incoerente,
Amenințări, insulte, jurăminte fără rost,
Au decurs niște epuizante mișcări din șolduri,
Acele dansuri funebre
Care-mi tăiau răsuflarea
și mă împiedicau să-mi ridic capul zile în șir,
Nopti la rând.

Eu umblam hai-hui, e drept,
Sufletul meu plutea peste străzi
Cerând ajutor, cerând puțină tandrețe.

Cu o foaie de hârtie și un creion intram în cimitire
Hotărât să nu păcălesc,
Dădeam ocol după ocol aceleiași probleme,
Observam lucrurile de la mică distanță
Ori îmi smulgeam părul într-un atac de mânie.

Astfel mi-am făcut intrarea în sălile de curs,
Ca un împușcat mă țaram prin atenee,
Am trecut pragul caselor particulare
Din vârful limbii încercam să vorbesc cu spectatorii.
Ei citeau ziarul
Sau dispăreau dinapoia unui taxi.

Unde să mă duc!?
Magazinele-s închise la asemenea oră;
Mă gândeam la o bucată de ceapă văzută la cină
Și la hăul care ne separă de celelalte hăuri.

traducere de
Marian Mălaicu-Hondrari

puncte de vedere

„Afinități și opțiuni”

Gaál Áron (Ungaria)

„Ca o grămadă de lemne despicate / zace una peste alta lumea / strânge, apasă, cuprinde / un lucru pe celălalt / și astfel fiecare este determinat.”

(Jozsef Attila: *Illuminare*)

A te naște undeva este o problemă de destin. A te naște undeva este o problemă de destin? Nici măcar punctuația nu este numai o problemă de sentiment, de alegere. Dacă dintre lemnele despicate ale lui Jozsef Attila eu sunt unul, atunci destinul meu se determină deja în acela al părinților, bunicilor mei. Dacă toate acestea se întâmplă în timp în Europa Renașterii, atunci poate lucrul este corect, dar dacă privim la Europa statelor naționale, atunci schema nu mai este atât de simplă. M-am născut în Ungaria, am devenit poet maghiar tot aici. Dar oricât de evident ar părea aceasta, nu este de fel așa. Fiindcă mama mea a vorbit mai degrabă germană decât maghiară, după ce mama sa din Bavaria vorbea germană, în timp ce tatăl ei a fost maghiar ca membru al populației iazige de origine iraniană care odinioară vorbise o limbă de sine stătătoare. Dar pentru ca problema să fie și mai complicată, pe linie maternă unul dintre străbunicii mei a fost croat, și un altul italian din Elveția. Această țesătură multiplă se colorează mai departe datorită ramurii paterne. Ramurii străbune de origine celtică-bretoniană care a înflorit apoi în secuime i se adaugă și o nuanță rusă, și chiar una - trecută sub tăcere de către toate rudele mele pe linie ascendentă, dar existentă totuși fără îndoială - evreiască. Această textură de naționalități nu ar fi completă fără apartenența religioasă multiplă. După cele de mai sus, poate că nu este surprinzător că în copilăria mea la aceeași masă de paște luau parte ca membri ai aceleiași familii catolici, greco-catolici, reformați și evrei botezați. Moșieri, funcționari, comercianți, meseriași și câte un artist rătăcit de la „turma cea sobră”. Astfel familia mea mare reflecta în mic diversitatea națională și confesională a Europei de la răsărit de Elba. În acest caz, deci, Ungaria era numai locul dat al epocii date - fie că iau în considerare propriul meu caz de după, fie pe cel al bunicilor mei de dinainte de Trianon. Fiindcă punctele de plecare ale arborelui genealogic au căzut și mai departe de granițele mult mai largi ale Ungariei de dinainte de Trianon, ba chiar la hotarele Europei clasice. În cazul meu, așadar - ca și în nenumărate alte cazuri - determinismul nașterii nu a coincis din capul locului cu un anumit determinism familial, ca să nu zic de sânge sau - în formulare extremistă - rasială. Membrii diferiți ai familiei noastre s-au întâlnit pe baza unei anumite atracții dintre felurite meserii, vocații și înclinații pe aceste meleaguri, alegându-și și păstrând totodată caracterul originar - Patria. De ce nu m-aș putea considera, așadar, băștinaș și străin în același timp, cu conștiința sigură că acestea două, cel puțin în mine, nu se exclud una pe alta? Așa sunt eu maghiar și poet maghiar, pe baza unei alegeri, în timp ce atracțiile mele mă împing, pornind de la rădăcinile mele multiple, în diferite direcții, dacă se vrea, cultural, sau, dacă se vrea, chiar și genetic. Despre toate acestea, desigur, nu s-ar merita să scriu, dacă nu s-ar înșirui afinitățile și opțiunile, cu toată specificitatea și deosebirea lor, a câtorva dintre precursorii mei literari.

Faptul că literatura americană este de origine engleză este binecunoscut, așa că niciodată nu a

fost surprinzător, dacă vreun scriitor englez a devenit american, sau scriitor american - englez. Această schimbare de identitate a fost cel mult culturală și nu s-a asociat, totodată, și cu o schimbare a limbii. Desigur, ar fi o nouă întrebare, dacă identitatea se înrădăcește mai degrabă în cultură sau în limbaj. Literatura austriacă are o culoare, gust și dezvoltare aparte, dar limba sa este cea germană, după cum a celei belgiene este franceza, a celei elvețiene sau germana, sau franceza, sau italiana. Cunoaștem și cazul austriecilor praghezi Rilke, Kafka, a flamandului belgian Maeterlinck, Verhaeren, a germanului elvețian Max Frisch sau al eseistului francez Thibaudet, sau al americanului ca origine T. S. Eliot care a luat la 39 de ani cetățenie engleză, sau exemplul lui Edward Taylor, personalitate originală a literaturii americane timpurii, născut în Anglia. Nici nu a fost caracteristică constrângerea chinuitoare a autodeterminării lingvistice pentru nici una dintre aceste literaturi! Totuși, pune pe gânduri cazul lui Jozsef Teodor Konrad Nulecz Korzeniowski de origine poloneză, pe deasupra născut pe teritoriul Ucrainei de astăzi care, deși la vârsta de 19 ani (!) nu știa încă nici un cuvânt englez, totuși a devenit unul din scriitorii englezi cei mai remarcabili ai secolului nostru. Oare Joseph Conrad cel de limbă maternă poloneză, care și-a schimbat nu numai patria, identitatea culturală, ci și limba - și cu aceasta și identitatea lingvistică - și-a pus vreodată întrebarea: „cine sunt eu de fapt?” Abia dacă, în înțelesul de mai sus. Și-a pus-o însă în privința simțământului responsabilității morale și al obligației artistice. Iar la aceste întrebări ale sale răspunsul ni-l dau romanele sale. Răspunsul la ceea ce se întâmplă dacă individul își pierde aprecierea morală de sine, acel sentiment de responsabilitate care îi impune alegerea și faptul de a fi ales. După cum însuși scrisul ca tehnică existențială este în același timp o alegere și o chemare. Sentimentul responsabilității, conștiința artistică a lui Conrad, a provenit, poate, tocmai de la originea, de la rădăcinile sale plurale, de la alteritatea limbii sale materne. De aceea eu susțin că noi, cei care trăim aici formând ca vecini Europa Vecinătăților, putem da de la răsărit de Elba un surplus specific de responsabilitate și de conștiință artistică importantă Europei de la apus de Elba, tocmai datorită originilor, rădăcinilor plurale și diferitelor noastre limbi materne. Din această perspectivă apare cu totul altfel asumarea maghiarității de către Petofi (Petrovici) Sandor, născut dintr-o mamă slovacă și un tată sârb, care scrie împreună cu și pe lângă autoexprimarea națională cuvântul „libertate universală”. Și altfel privim la poetul slovac definitiv născut la Budapesta și cu studiile terminate tot acolo, Laco Novomesky, care tot datorită alegerii, și nu numai pe baza afinității a devenit ceea ce este și a putut scrie cum a scris: „Trenul își pierde șinele strălucitoare / șinele își pierd lumina-soare // Cine găsește ceea ce s-a pierdut? / Cine mi dă înapoi cu ce-am rămas dator?” (*Călătorie*, Fragment). Și mai avem permanent în fața noastră imaginile cutremurătoare ale poetului sârb de primă importanță, de origine română, născut în Banat, Vasco Popa: „Am răs de cântec / Am legat adevărul / și l-am înjunghiat acolo sub tei // Ochiul a fost plin / De ceva întunecime străină /

și n-a văzut nimic” (*Cântecul adevărului*, Fragment). Căci ce spune poetul Vasco Popa despre responsabilitatea cuvintelor poetului? Pe de o parte nu mai mult decât: „Te străduiești ca cuvintele tale să devină făpturile și facerea însăși”. Iar dacă atât nu ar ajunge ca asumare și alegere, ca responsabilitate și conștiință, atunci, pe deasupra, nu mai puțin, decât: „atunci și numai atunci începe adevăratul angajament, din care reiese ce poți să întreprinzi tu cu cuvintele, și cât pot duce ele, dacă le constrângi”. Și apoi ar mai fi Rebreanu care a terminat Academia militară la Șoproș și Budapesta, care în timpul șederii sale la Gyula și-a ținut jurnalul în limba maghiară (pe deasupra, într-o limbă maghiară perfectă), devenind, fără îndoială, una din personalitățile determinante ale prozei românești, iar odată cu partea a literaturii europene universale. Îl voi cita totuși, în încheierea acestui tablou-diagnoză, nu pe el, ci pe Danilo Kis, care, născându-se maghiar prin numele de Kis Daniel, a devenit scriitor sârb de primă importanță, din romanul lui ce se petrece în anii celui de-al doilea război mondial: „Trăim timpuri în care, când ne gândim la noi înșine, trebuie să analizăm probleme de viață și de moarte...”

Astăzi, noi trăim alte vremuri. Vremurile pline de contradicții și de greutate, dar și de speranțe ale democratizării și ale reunificării Europei. Vizitând Memorialul de la Sighetul Marmației din Maramureș, și provenind totodată dintr-o familie pătașă prin intermediul tatălui și al bunicului meu la ororile prezentate astăzi la muzeul Casa Terorii de la Budapesta, cred că aceste întrebări nici astăzi și nici pe viitor nu pot fi ocolite. Pot fi iertate, dar nu și uitate, tocmai pe motivul responsabilității care îi revine oricărui scriitor autentic, care cunoaște greutatea și puterea cuvintelor, și nu le consideră doar niște instrumente ale câștigului bănesc sau ale acrobațiilor sale exhibiționiste. Cuvintele se înrădăcează în limbile noastre, iar prin nașterea noastră - în noi înșine: polonezi, slovaci, sârbi, români, cehi, ucraineni, maghiari și croați... ele se întrupează în noi înșine, cei care trăim la răsărit de Elba, în contextele noastre culturale și lingvistice mai largi sau mai restrânse. Cuvintele și împreună cu ele limba sunt închise în noi, și de noi depinde câtă libertate le permitem. Sau nu este așa? Tocmai exemplele de mai sus aruncă lumină și asupra acelei credințe false - pe lângă celelalte - a epocii statelor naționale conform căreia noi, vecini pe aceste meleaguri, suntem zidiți ca niște martiri ai „construcției” în limbile noastre. Neghiobie! Vedem că nu ne determină nici unde ne-am născut și nici limba maternă. Nu există limbă minoră, literatură minoră (și mai puțin literatură intraductibilă), în sens cultural-artistice nu există țară mică, și în consecință nu are sens să gândim în termeni de mare limbă-mare literatură. Performanța cultural-artistice nu este determinată de mărimea populației, de teritoriu, trecut istoric, condiții naturale, economie. Și Islanda, și Albania au îmbogățit semnificativ literatura europeană universală și, prin aceasta, cea mondială. Aceasta nu ar fi completă fără personalitățile hotărâtoare. Exemplul lui Conrad dovedește că nu acela se pierde care își asumă metamorfoza totală, ba chiar și schimbarea limbii, ci exact invers, acela își pierde autoexprimarea spirituală interioară, limba, cuvintele sale, care nu își asumă șinele, în mod conștient și responsabil.

Problema determinismului nașterii și celui al limbii materne nu este într-atât problema mem-

brilor așa-numitei „națiuni majoritare” provenite din epoca Europei statelor naționale, cât mai degrabă cea a minorității care conviețuiește cu această națiune majoritară ca parte a sa. Această problemă nu are sens decât la răsărit de Elba, aici, în contextul Europei Vecinătăților. La „malul opus” ei nu prea o înțeleg, și mai ales nu o simt. Până când nu am călătorit mult și frecvent „dincolo”, și eu am fost supărat din această cauză. Astăzi însă deja înțeleg perfect, ce nu înțeleg „cei de dincolo”. De aceea am adus la începutul acestei scrieri exemplele americano-engeleze, belgiano-franceze, germano-austriece, elvețiano-italiano-francezo-germane, cu toate că așa fi putut să mă inspir mai adânc dintr-un domeniu mult mai vast. (Acest lucru ar necesita însă cel puțin mai multe capitole, sau mai degrabă un întreg volum de studii.) Fapt este însă că, pentru a ajunge vreodată, așa împreună, „la malul opus”, dacă tot ni s-a dat un asemenea surplus, va trebui să ne înțelegem; majoritari pe cei majoritari, minoritari pe cei minoritari (și așa dori să subliniez în mod special această problemă din urmă, pentru că de cele mai multe ori este trecută cu vederea), și, desigur, cei majoritari trebuie să îi înțeleagă pe cei minoritari, iar cei minoritari pe cei majoritari. Cel mai bine este să începem toate acestea considerând nu un blestem, ci o binecuvântare responsabilă a acestei sarcini, nu un handicap, ci un excident problemele afinităților și ale opțiunilor. De aceea am și adus exemplele lui Petofi, Laco Novomesky, Vasco Popa, Rebreanu, Danilo Kis. Iar pentru a putea măcar ajunge la începutul celei de-a doua părți a acestei tematici, a trebuit neapărat să pomenesc cazul propriei mele familii și origini, pentru a explica de ce pot să mă simt în același timp, în mod conștient și responsabil, atât ca băștinaș cât și ca străin, fără ca acestea să se excludă reciproc; și de ce pot să simt gravitatea și constrângerea morală a acțiunii, exprimării și a scrierii atât față de majoritate cât și față de minoritate, fără ca ele să se excludă reciproc, pentru că, conform convingerii mele, singurul răspuns autentic la această problemă este asta.

Eu trăiesc și creez la Gyula, într-un oraș multicultural, unde conviețuiesc de multă vreme nemți, români, maghiari. Trăiesc și creez în județul Bekes, unde conviețuiesc de multă vreme nemți, români, slovaci, sârbi, maghiari. Trăiesc și creez în Ungaria, într-o țară multiculturală, unde conviețuiesc de multă vreme nemți, români, slovaci, sârbi, croați, bulgari, polonezi, rusini, armeni, evrei, romi, maghiari. M-am născut, am studiat și am trăit la Budapesta, iar de acolo am venit aici, unde această multiplicitate a putut fi găsită simultan. Nu este întâmplător că, trăindu-mi propria metamorfoză limitată, voi pomeni în felul meu, în mod conștient și responsabil, atras fiind și optând totodată, de românimea centrată din punct de vedere cultural și confesional în jurul orașului Gyula, care trăiește în cel mai mare număr în județul Bekes. Conform datelor ultimelor statistici care s-au ocupat, pe baza alegerii apartenenței, de minoritățile din Ungaria, proporția celor care se declară români abia întrece sfertul unei sutimi din totalul populației. (În cele ce urmează nu doresc să mă ocup nici de proporții ale populației, nici de procese istorice sau aspecte etnografice și sociologice. În mod evident, ele ar putea constitui subiectul unor alte scrieri ce sunt mai degrabă de resortul specialiștilor care se ocupă de aceste probleme, decât de cel al unui scriitor.) Un scriitor, mai ales dacă înclinația sa îl predispune la acest lucru, să fie, ținându-și mâna pe pulsul vremurilor sale, un diagnostician al „stării de sănătate” a comunității sale mai restrânse și mai largi, conștiința esenței sale intime. Să vorbească, dacă trebuie și dacă i s-a

dat, chiar și atunci, dacă mulți consideră că exprimarea nu își are rostul, locul ei aici și acum. Pentru că s-ar părea că totul e în ordine, ne democratizăm în gândirea noastră și în sistemul nostru instituțional, în raportările și acțiunea noastră. Toate acestea sunt adevărate, nu sunt însă și suficiente. Am notat cifra de mai sus pentru că statistica nu reflectă realitatea, și nu pentru că nu ar fi bună, ci pentru că, în ciuda obiectivității sale nu ne permite să zărim realitatea adevărată dincolo de cea aparentă. Proporția românilor este, pe baza propriilor mele cunoștințe subiective, cel puțin dublă, dacă nu chiar triplă pe plan național față de numărul menționat. Dacă acest lucru este adevărat, atunci trebuie să ne punem întrebarea, unde a rămas diferența dintre cele două numere. Unde-au rămas celelalte suflete? Și nu folosesc la întâmplare acest cuvânt. Pentru că, odată cu fiecare existență minoritară se pierde și un suflet, iar acest suflet constituie o parte deosebit de importantă a sufletului nostru comun majoritar, în măsura în care și noi înșine suntem o parte integrantă a sufletului întregului european. De aceea, nu trebuie să trecem cu vederea acest fenomen, pentru că salvarea de suflete constituie deja o sarcină scriitoricească, cel puțin în sens cultural și lingvistic. Așadar, unde dispar sufletele - în cazul nostru, sufletele minoritare române din Ungaria? Desigur, această întrebare s-ar putea pune și ar trebui să se pună și în Serbia și Muntenegru, în Republica Moldova, în cazul emigranților din Occident și oriunde, unde ea își are locul. (Și la fel în cazul celorlalte minorități naționale.) Se ascund? S-au asimilat? Trec printr-o criză de identitate și de aceea nici ei nu știu cine sunt de fapt? Și oare din ce cauză? Cu toate că există și funcționează bine o anumită structură, un anumit sistem instituțional. Ceea ce există este însă prea puțin. Există administrația locală pe plan național, însă nu și o reprezentare parlamentară directă. Acest lucru nu depinde însă de voința politică, ci de structura prost întocmită, inadecvat construită. Lipsește parlamentul bicameral care ar face posibilă intervenția directă, formarea de opinie și urmărirea intereselor proprii pentru minorități, confesiuni, organizații sociale. Pentru a avea un parlament bicameral, este nevoie de o reformă administrativă, iar pentru asta de o voință politică majoritară de două treimi. Iar aceasta, chiar dacă în principiu ar și exista, devine întruna victima priorităților cotidiene. Circus viciosus. Pentru a putea funcționa într-adevăr eficace, Administrația Locală Națională a Românilor din Ungaria ar avea nevoie de mult mai mulți bani (și la fel și celelalte), atât din partea bugetului de stat maghiar de totdeauna, cât și din partea celui român. Ar trebui modificată și structura existentă: de exemplu, școlile ar trebui scoase din competența administrațiilor locale și trecute în competența administrației naționale, pentru că nici o localitate, oricât de empatică ar fie ea, nu poate întrevedea problemele specifice ale minorităților ei, și nici nu poate coordona sarcinile lor complexe, al căror domeniu primar îl constituie tocmai școala ca fundament al viitorului. Deși, trecând peste hotare, posibilitatea există și acum, învățământul ar trebui extins de la grădiniță și până la universitate în interiorul țării. Universitățile de la Arad ar putea avea secții detașate care ar satisface nevoi speciale la Gyula, cele de la Timișoara la Szeged, cele din Oradea la Debrecen. Astfel, posibilitățile oferite de Catedrele de Română de la Budapesta și Szeged s-ar lărgi în mod considerabil. Prezența lingvistică în mass-media națională este, și ea, prea mică. În cazul mass-mediei locale a localităților unde trăiesc minorități nu putem vorbi de nici un fel de prezență, cu toate că tocmai aceasta ar putea avea

un efect imediat și real, iar în acest fel și importanță pornind de la specificul lor local. Ar trebui, în sfârșit, înființate peste tot, unde există nevoie și posibilități reale pentru aceasta, bibliotecile românești de sine stătătoare (și nu afiliate) din punct de vedere instituțional, infrastructural și material. Revistele și periodicele românești reprezentate, în ciuda eforturilor continue de lărgire, doar o secțiune mică. Nu există nici un muzeu care ar prezenta în cadrul unei expoziții permanente trecutul, prezentul și aportul valoric al românimii din Ungaria. Nu putem vorbi nici despre un teatru românesc permanent (pe când teatru german există la Szekszord), cu toate că baza acestuia l-ar putea oferi atât Aradul, cât și Oradea și Timișoara. Înființarea episcopatului ortodox de la Gyula a constituit un mare pas pozitiv, este însă o anomalie faptul că singura colecție de obiecte religioase se găsește la Miskolc, iar vizitarea ei este destul de anevoioasă (presupunând că se știe măcar de existența ei), nemaivorbind de condițiile vitrege datorate lipsei de bani. Am putea spune, desigur, că raportându-ne la un număr atât de mic, nevoia de a crea aceste condiții materiale este ireală. Eu consider însă că una dintre cauzele posibile ale ascunderii, asimilării și crizei de identitate este tocmai acest mod de gândire cântăritor. Pentru că sume mult mari decât cele care ar trebui investite în rezolvarea acestor sarcini se scurg pe sute de canale ale statului. Desigur, este o altă problemă dacă, presupunând că partea materială ar fi asigurată, ar exista și solicitare pentru toate acestea. Potrivit crezului meu, surplusul cultural merită acest sacrificiu, iar crearea condițiilor va aduce cu sine și sollicitanții. Astăzi oricine poate să fie mândru de romanitatea lui, dar în ce măsură poate să o și trăiască cultural, pe plan local? Lipsit de posibilitatea regulată a contactului cu limba proaspătă și mereu în schimbare, în ce măsură mai este capabil să și-o păstreze pentru generațiile următoare, care în multe cazuri a devenit deja în mod necesar altceva decât a fost limba mamelor și a bunicii? Pentru că schimbarea de limbă și pierderea de limbă nu sunt același lucru. Nici nașterea, nici limbajul nu constituie un factor determinant. Afinitatea și atracția trebuie să fie urmată însă și de opțiune. Iar alegerea nu poate să fie conștientă decât dacă ai ce și ai din ce alege. Posibilitatea acestor lucruri nu poate fi creată de scriitori, dar este obligația lor să își ridice glasul în vederea ei. Mai ales dacă, din punct de vedere cultural, ei înșiși au rădăcini multiple. Cu ce altceva ar putea încheia acest șir de idei, decât să amintesc cuvintele lui Spengler din *Amurgul Occidentului*: „Multe lucruri nu le putem alege liber, putem alege însă să facem necesarul sau nimic. Iar acea sarcină a cărei necesitate istoria a prescrist-o, se împlinește oricum.” Noi cărturarii însă nu ne putem considera moștenitorii „civilizației faustice”.

Vocația și devotamentul celor care trăiesc la răsărit de Elba este, dincolo de necesitate, urmarea unei alegeri. Tocmai regăsirea reciprocă a acestor popoare, etnii și minorități poate fecunda culturile lor, pentru ca apoi ele la rândul lor să poată fecunda ca vecini acea Europă, considerată „cealaltă” pentru mult timp, pentru ca generația viitoare să poată vorbi în locul viziunii triste a amurgului Europei despre zorile ei.

Gyula, 6 decembrie 2005, ziua Sfântului Nicolae

Traducere din limba maghiară de
Vasile Muscă

Vivaldianismul lui Mozart

Oleg Garaz

*Cu recunoștință și respect
pentru muzicologul László Fényes*

Ceea ce ne izbește la un prim contact cu faptul genialității este acea frapantă ignorare a oricărei descendențe, a oricărei genealogii legitimoare. Poate din inconștiență, poate din dispreț, însă atunci când apare, geniul instaurează iminența unei rupturi printr-un refuz radical de a se supune asemănării printr-o evidentă incompatibilitate a proporțiilor, dimensiunilor și calităților. Un derapaj flagrant înspre sensurile superioare ale umanului: Leonardo, Napoleon, Einstein.

Îi putem reprezenta drept o distorsiune, o deviere, o abatere... înspre un alt tip de cartografiere a realității, înspre un alt fel de „contabilizare” a calităților mai degrabă decât a cantităților prin scurtcircuitări violente ale lungimilor euclidiene. Prezența geniului videază spațiul printr-o lumină orbitoare pe care o degajă, similar unui fulger – un fascicul stroboscopic estompând culorile, „înghetând” obiectele lumii în instantanee halucinante, rupând legăturile de continuitate între fenomene și instaurând altele, proprii. Însă „arde” nu doar spațiul, ci și timpul, comprimat la presiuni existențiale inimaginabile. Schubert moare la 31, Mozart – la 35, Rafael Santi, Chopin și Van Gogh – la 37 de ani. Mult prea puțin pentru un om obișnuit. Suficient însă pentru un Modigliani, mort la vârsta de 36.

Mozart își este sieși astru și sistem planetar, galaxie și univers autosuficient, închis asupra sa, ceea ce muzica lui reflectă cu atâta fidelitate. Fără a fi scris un rând de text filosofic, Amadeus își structurează creația într-o conformitate surprinzător de omogenă cu „alfa” și „omega” celui mai elevat kantianism. „Critica rațiunii pure” îi este domeniul genului cameral, „critica rațiunii practice” îi este aria concertisticului, iar drept o „critică a puterii de judecată” se impune lanțul celor patruzeci și una de simfonii. Mozart este însă mai mult decât Kant, deoarece scrie și o a patra „critică” nici măcar imaginată vreodată de gânditorul de la Königsberg. Este o „critică” scrisă exclusiv în limbajul operei, lume a oamenilor, însă concepută într-o armonie internă aproape cosmică, algebrică, geometrică și, în esență, algoritmică până în cel mai mic amănunt. A patra critică își are cele trei „rațiuni” constitutive ale sale care se boltesc peste primele trei „critici” ale cameralului, concertisticului și simfonice, cuprinzându-le și valorizându-le într-o dependență directă de simplitatea unei comprehensiuni aproape spontane. O dependență genetică și genealogică deopotrivă. Ne putem reprezenta cele trei rațiuni drept trei lanțuri ascensionale, împletindu-se într-o spirală trimorfă, „multicoloră”, corală, imnică. „Ratio essendi”, prima, evoluția cuplului Eros-Tanatos, de la „Răpirea din Serail” la „Don Giovanni”; „ratio agendi”, a doua, de la „Nunta lui Figaro” la „Cosi fan tutte”, între ludus și agens, iar apoteoza ultimă – „ratio cognoscendi”, prezintă evoluția dihotomiei infans-morbis, între „Bastien și Bastienne” și „Flautul fermecat”. Universul se închide în sine, deschizându-și înspre înlăuntru

infinitatea infiniturilor, fractali încolăcindu-se adânc, ADeNeic (aproape „adonac”) înspre spectre tot mai subtile ale invizibilului.

După Mozart, muzicii europene i s-ar fi putut întâmpla orice în afară de Mozart. Chiar și cu muzica lui Franz Xaver, propriul lui fiu, însă niciodată ajuns la înălțimea celor trei Bach – Johann Christian, Wilhelm Friedemann și Philipp Emanuel, următoarea verigă în genealogia muzicală a bătrânului continent s-a impus drept un Beethoven, ultimul clasic, contemporan cu Schubert, primul romantic. După Mozart în muzica europeană nu s-a mai întâmplat nimic mozartian, predicție aparținând chiar lui Haydn: „... nothing would do after Mozart's compositions” (cuvinte rostite la Londra, în timpul unui turneu). Însă nici după J. S. Bach nu s-a mai putut întâmpla nimic bachian, după Bartók – nimic bartókian, iar după Șostakovici – nimic șostakovician. Epuizând în cele patru „critici” sensurile propriilor lumi, Mozart într-o măsură egală închide, finalizându-și el însuși propriile drumuri, precum deschide muzicii căile de înaintare înspre alteritate. „Vidul” creat prin deflagrația unei sublime omnisciențe creative aspiră doar diferitul, alteritatea și neasemănarea. Este un vid a cărui fertilitate îl scoate în prim-plan pe Beethoven, „titanul” egotic care spre deosebire de Mozart, aruncat într-o groapă comună, a amprentat întreg secolul XIX romantic prin suflul patetismului său monumental.

Geniul romantic este un demiurg răătăcit printre oameni. Un demon căzut, ca în picturile lui Vrubel sau în poezia lui Eminescu. O înșiruire de măști, ca în „mozaicurile” picturale ale lui Gustav Klimt sau picturile lui Gustave Moreau. Ceva în genul chipurilor din imaginile lui William Blake, pânjitor și acvatic deopotrivă, înfiorător și „ars” într-o lumină incandescent de rece.

Nimic „mozartian” în imediata lui actualitate. Nu ne servește la nimic plasarea lui între „Papa” Haydn și Beethoven, amândoi fiind ușor devansați de către noblețea și superioritatea muzicii lui Mozart. Pe primul Amadeus îl devansează în subtilitatea și puterea gândirii structurale, al doilea îi este prin definiție străin în opțiunea lui pentru grosolanția unui ethos patetic supralicitat. Pe Haydn însă, îl omagiază cu cele șase cvartete, iar pe Beethoven îl vede o singură dată, chiar atunci proclamându-i cu toată convingerea statutul de ales în ale muzicii.

Nimic mozartian după Mozart. Poate doar „Reminiscences de Don Juan de Mozart” de Fr. Liszt, suita „Mozartiana” de P. I. Ceaikovski sau „Variațiuni pe o temă de Mozart” de M. Reger, însă toate cu caracter omagial, vădit manierist și explicit stilizant.

Spre deosebire de Wagner și Schoenberg, Mozart nu este un profet. El nu prezice, nu deschide drumuri, nu prefigurează viitoruri. Mai degrabă ar fi un „nostalgic”, jucându-se în cea mai pură formă a neastâmpărului baroc cu atât de seducătoarea senzualitate a grațiosului și galantului rafinement manierist al rococo-ului. Nu mai rămâne nimic din suprasaturația contrapunctică și ornamentală a barocului, însă preluându-le pe amândouă și retrasându-le



geometria semnificațiilor, Mozart le transpune în tiparul limpede și clar al unui *clasicism elegant*. Ornamentația, ca și contrapunctul, nu mai sunt *scriitură*, definind în baroc „clocotul” temperat al materiei muzicale. Amândouă sunt convertite în favoarea transparenței unui contur melodic aproape rudimentar, bidimensional, de la „basorelieful” timbral-tematic al unei expoziții de fugă la „macramé”-ul arpeggiilor cantabile, ca în Sonata Facile în Do major pentru pian sau în Mica Serenadă.

Germinația vegetală este înlocuită cu *planantul figurativ* al formulelor armonico-ritmice repetate, ca într-un bas „albertin”, pe când ornamentația sonoră devine simplu *ornament, decor*, iar contrapunctul – pretext pentru un *joc dezinteresat*, rareori implicat în gravitatea unei expresii „serioase”, ca în „Kyrie eleison” din Requiemul în re minor. Atât de puțin mozartian acest început al slujbei funerare, spre deosebire de scriitorul și sprințarul început al Părții a IV-a din cea din urmă simfonie, a patruzeci și una, supranumită „Jupiter”. Surpriza însă este una cu totul stupefiantă, deoarece „scânteietoarele” patru sunete ale temei (spre deosebire de „descărcările electrice” din începutul Simfoniei a IX-a de Beethoven) sunt nu altceva decât Kreuzmotivul bachian, motivul Crucii și simbolul muzical al Răstignirii (din Pasiunile după Matei, dar și din albumul „Passion” al lui Peter Gabriel), care la Mozart devine, însă, una inversată, deliberat deviată de la expresia tragediei cristice înspre fulgurația vibrândă de ghidușie a unei „curse” contrapunctice transpusă în filigranul argintiu, volatil și sclipitor, al unei pânze de păianjen țesută parcă din picături de mercur.

Apetența mozartiană pentru contrapunct. Îi găsim un început chiar în studiul acestei tehnici la Bologna, împreună cu Padre Martini și cu o asiduitate egalată poate doar de „tocilarul” și „nostalgicul” Bruckner. O licărire a „dependenței” contrapunctice o surprindem ani de zile mai târziu, chiar în timpul acelei singure întâlniri cu tânărul Beethoven, sosit la Viena pentru a-l „cere” pe Mozart de profesor. Din ce oare să fi constat testul impus năvalnicului tânăr anonim venit de la Bonn? Wolfgang Amadeus îl pune să-i cânte mai întâi din „Clavecinul bine temperat” de Bach, pentru ca mai apoi să-l lase să improvizeze

(citește: să se joace) în voie.

L-am putea privi pe J. S. Bach drept o filiație „nostalgică” pentru Mozart, a cărui geniu rezidă nu atât în simetriile pătrate ale articulațiilor formale, nici în *Stollen-Stollen-Abgesang-ul* aproape medieval al *Barformului* și nici în aparenta simplitate a limbajului muzical, cât în virtuozitatea de a reda contrapunctului dimensiunile unei geometrii a *jocului* și *expresiei dezinteresate, neostentative, descărcate* de pathos și tehnicitate aproape esoterică, precum în contrapunctul renașcentist sau în lucrările barocului înalt. Nu este, însă, decât doar o ipoteză, insuficientă pentru a înțelege „mozartianismul” din Mozart. Nici în prolificii Scarlatti, tată și fiu, Alessandro și Domenico, oarecum opuși lui Leopold și Amadeus, nu am putea identifica un referent legitim al „nostalgiei” genealogice la Mozart măcar pe linia limbajului omofon sau a formei de sonată, chiar dacă Uvertura la opera „Nunta lui Figaro” este concepută într-o formă de sonată fără tratare (mijloc), aluzie clară la tiparul baroc al acestei forme. Și este clar că privind genealogic problema, mai degrabă artistic decât genetic, Amadeus moștenește pe oricine, numai pe Leopold, propriul lui tată.

Geniul modern nu are nimic în comun nici cu enciclopedismul umanist al Renașterii, nici cu cel al Luminilor, epoci deja demult consacrate drept piese de anticariat. În secolul XX emfaza și patetismul romanticilor și-au găsit refugiu între desuet și ridicol. Totalitarismul cerebralității și voinței de dominare, acreditate în mod egal în șah, dar și în politică. Geniul care joacă șah. Cerebrulul, însă atât de stihialul Aliohin. Geniul geo-politic joacă șah cu popoare întregi, machiavelic și stalinist deopotrivă. Geniul modern este un meșteșugar, ca Picasso, atât de renașcentist în atitudine, la fel de viril în pictură, pe cât de creativ în amor. Geniul modern este un răsfățat, un dandy cu mustăți răsucite de mușchetar, ca Dali, profetic și batjocoritor, mistic și profan, scotocind prin sertarele unui corp de femeie după floreta pierdută. Și Debussy, și Bartók, și Schnittke. Geniul modern este un longeviv. De la „matusalemicul” Verdi la „matusalemicii” Stravinski și Lutoslawski.

Un indiciu ni-l oferă, surprinzător și chiar halucinant, o „nostalgie” bachiană nu neapărat vizibilă la o primă privire în calitatea ei de nostalgie. Este în egală măsură o tentativă a Marelui Cantor de a „deghiza” o muzică străină în propriile sale veșminte, precum și altfel, poate mult mai adecvat, de a îndesa în „intestinele” propriei muzici, într-un mod aproape „alimentar”, sonoritățile altei gândiri muzicale. Nu era un plagiat, nu în sensul modern al cuvântului, împrumutul de material muzical fiind o practică frecventă în perioada barocului. Este vorba despre transcrierile concertelor pentru vioară ale lui Vivaldi realizate de către Bach și atașate „corpului” propriei creații. Găsim și la Mozart o astfel de „deghizare”, însă într-un mod, poate, mult mai subtil – celebrul rondo „Alla turca” – conceput nu ca rondo, ci ca o formă tristrofică. Și chiar dacă Bach însuși devine un „referent nostalgic” consacrat în întreaga cultură europeană, ne interesează mai mult identificarea unei surse „referențiale” suficient de puternice pentru a fi luminat, similar unui far, până dincolo de baroc chiar și prin „scutul” creației bachiene. Iată o a treia ipoteză în care Antonio Vivaldi, „preotul roșcat”, ne-ar putea servi drept „referent nostalgic” în înțelegerea „mozartianismului”

mozartian.

Dacă figura lui Bach poate sta drept „referent” lămuritor al originii mutațiilor pe care le are ornamentația și contrapunctul în muzica lui Mozart, atunci Vivaldi ar putea sta drept semn pentru „instinctul” concertistic – *concertare (concertare)* – al barocului, iar acesta din urmă – drept semn al improvizatorului, a jocului suprem, „de-a muzica”. Având de ales între cele două modele de improvizație barocă – tumultul stihial a cosmogoniei sonorităților de orgă bachiană și exuberanța concertării „panteiste” de orchestră vivaldiană, îl remarcăm, totuși, pe Vivaldi drept „referent” preferențial pentru înțelegerea ideii ludice mozartiene. Chiar dacă am alătura „Brandenburgicele” lui J. S. Bach și „Anotimpurile” lui A. Vivaldi, înspre Mozart țintește, totuși, mai degrabă Vivaldi. Mai putem încerca și Concertele op. 6 de Corelli, opunându-le Concertele op. 6 de Haendel, însă cu același rezultat – prea eterat Corelli, prea „mustos” și ceremonial Haendel. Tot cu Vivaldi rămânem.

Geniul pos-modern este prin definiție un schizofren. Filme ca „Beautiful Mind” sau „Pi” cu Stephen Hawking în rolul principal. Iată imaginea geniului la sfârșit de secol XX: o hiper-minte a unei ființe trăind în algoritmi cibernetici (Spassky și Fischer, Karpov și Kasparov jucând



șah cu Deep Blue), cablată și scurtcircuitată, însetată de volții și amperii care îi întrețin arderile organice tot mai sintetic. Geniu autentic, însă păstrat în „cuva” criogenică a unui corp-suport, platformă pentru tuburi, conducte, furtunuri, implanturi, amplificatoare senzoriale și ser fiziologic. Un demiurg rătăcit în interfață sau, mai plastic, printre imprimante „scuipând” nesfârșite „limbi” de hârtie, tot mai multe, împachetându-l în albul hârtiei pe care în limbaj cod-mașină, binarul-banalul algoritim al lui 0-1, stă gravat secretul infinitului.

Jocul lui Mozart merge mult mai departe, chiar mult dincolo de superficialitatea unei definiții exclusive drept „joc” sau „joacă”. Și s-ar putea să nu fi fost o „joacă” dezinteresată, izvorâtă din suprema inconștientă a unui geniu sau dintr-o bravadă infantilă, ci chiar dintr-o constrângere, drept semn al unui dezacord fundamental. Joaca lui Mozart nu poate fi doar elegantul arabesc melodic-armonic, dansant sau/și planant, din sonate, cvartete sau simfonii.

Joaca lui Mozart este un „derapaj” asumat și deghizat drept „ludic” față de cadrele hiper-determinate ale gândirii muzicale clasiciste, aceasta din urmă într-un mod fundamental anti-barocă. Este o eludare explicită a cvadraturii structurale, a standardizării formale, a fixității armonice-tonale, dar și a etosului epic-eroic-patetic-monumental. De aici și *Stollen-Stollen-Abgesang-ul* formei de Bar, și tristroficul „deghizat” în rondo, și sonata fără tratare, dar și sonata fără... sonată, aceasta substituită prin variațiuni în La majorul Sonatei a unsprezecea pentru pian. De aici și opțiunea „retrogradă” pentru Menuet – dans galant și în egală măsură jucăuș – ca parte a III-a dintr-un ciclu simfonic, spre deosebire de opțiunea pentru „laendler” la Haydn sau „scherzo” la Beethoven. De aici și improvizatoricul nedisimulat – neastâmpărat-concertistic – de tentă aproape barocă în cadențele concertelor pentru pian, mult mai „obraznice” (citește: inventive, surprinzătoare și spontane) decât orice și-ar fi putut imagina unul ca Beethoven.

Cuvântul-cheie pentru înțelegerea *ludicului* mozartian este *evadarea*. Înspre încotro însă, dacă nu înspre „beția” exuberanței concertistice-improvizatorice pentru care, poate, doar Vivaldi ar rezista să rămână simbol reprezentativ atât prin muzica sa, cât mai ales prin temperamentul deloc stăpânit, supus sau docil. Un Vivaldi care este compozitorul-simbol al instrumentalității în plină ascensiune după un Ev Mediu și o Renaștere a polifoniei vocilor umane, a limitelor impuse de mecanismul respirației și, în egală măsură, a dogmei religioase. Pentru un Vivaldi cuvântul-cheie și este acea „beție” a improvizatoricului, a „răspopirii” trăită pe propria piele, destinal, și a descătușării tehnice-interpretative deopotrivă cu descătușarea imaginativ-creativă. Poate de abia aici îl putem regăsi pe Mozart într-o deplină motivare a propriei „evadări” înspre un punct de joncțiune cu „nostalgia” sa ultimă – solaritatea barocă-panteistă și improvizatorică a unui Vivaldi iremediabil pierdut în „ebrietatea” violonisticului, artă și joacă, amândouă ridicate la nivelul suprem al *concertării*, joacă și competiție, pentru care drept sinonim poate sta doar libertatea.

Iar geniul mozartian rămâne una dintre singurele chei realmente utilă pentru a înțelege această ipostază de „frontieră” a umanului, însă nu atât prin schizofrenia modernității sau emfaza romantică, cât mai degrabă prin acea supremă, barocă și chiar renașcentistă, autosuficientă în asumarea organică a totalității. Mozart nu-și etalează, redundant și narcisist, superioritatea și așa sesizabilă în cazul lui. El este modelul unei realități definibilă mai întâi de toate printr-o irezistibilă convergență a constituentelor sale, prin suplețea raționamentului, claritatea intențională și suprema eficiență expresivă a unei gândiri recognoscibile prin simplitatea și esențialitatea aserțiunilor, și nu în ultimul rând prin spontaneitatea gestului valorizant, prin autenticitatea unui elan creativ neostentativ și de aceea atât de veridic; deloc sobru și parcimonios, ci mai degrabă vibrând de candoarea unei atitudini ludice atât de infantilă și dezinteresată. Spre deosebire de Beethoven sau Ceaikovski, unicitatea lui Mozart rezidă în simplul fapt de a fi fost un geniu nevinovat de propria sa genialitate.

interview

„Muzica este politica pură a vieții”

de vorbă cu Markus Poschner

Markus Poschner s-a născut în 1971, la Munchen. Este considerat drept unul dintre cei mai buni dirijori ai tinerei generații. A colaborat cu muzicieni celebri, ca Sir Colin Davis și Krzysztof Penderecki. Versiunea dirijată de el a operei mozartiene *Răpirea din serai* a obținut Premiul criticii la Festivalul de la Munchen din 1998. A dirijat prestigioase orchestre filarmonice și radiofonice din Germania, Chile, Argentina, Franța și Austria.

Mihai Vieru: *Vorbiți-ne despre corespondența dintre literatură și muzică. Aveți o imagine anume când dinjați o piesă sau vă ghidați după o matematică?*

Markus Poschner: În primul rând, lucrul esențial pe care îl cred este că muzica și poezia sînt un metalimbaj, un limbaj dincolo de un altul. Punctele mele negre de pe partitură și cuvintele unui poet alcătuiesc capodopere, pot alcătui capodopere, pe care le poți găsi și recunoaște în povestea cititului printre rînduri. Cunosînd o poveste de suprafață ajungi să o vezi și pe cea din spatele cuvintelor. Dacă scrii un poem, subtextul acestuia, mesajul poate fi ceva imens, un înțeles nescris, dar mult mai mare, reprezentînd cuvîntul dincolo de cuvînt: tonurile, sunetele în muzică. Există un material brut, mort. Pentru a-l umple cu viață, cu spirit – uitați-vă la Van Gogh, *Lan cu corbi* este mai mult decît lan cu corbi, *Floarea soarelui* este mai mult decît pictura florii soarelui, fericit sau trist ea reprezintă un univers reiterat, nesfîrșit – trebuie dimensionat de acesta. Fiecare își imaginează propria istorie, fiecare poate umple diferit și simți diferit umplerea unui spațiu. Poezia, muzica și pictura umplu un spațiu mărindu-l. Cu cît opera este mai mare cu atît este mai mult loc pentru imaginal.

- Cînd priviți un Van Gogh la ce compozitor vă gândiți că i-ar putea umple universul? Sau există o arie anume?

- M-aș gândi la Debussy mai întîi și apoi la Ravel. Sigur muzica lor este o pictură, sau mai degrabă o dinamică a imaginii. Nu există contururi foarte clare ale muzicii lor: de exemplu *La Mer* a lui Debussy presupune nu numai sunete, ci o atmosferă. Debussy este un compozitor atmosferic

- Putem spune că Van Gogh s-a răsfîrînt pe muzică în impresionism...

- Sigur că există acest revers.

- Care ar fi compozitorii care transgresează granițele simbolismului, impresionismului și expresionismului în muzică, pentru că ele rămîn fragile, în cele din urmă?

- Dacă ar fi să compar același model psihologic ar putea fi Gesualdo, deși a trăit cu 300 de ani mai devreme. A încercat să recunoască o creștere, pe care nu o sesizezi cu ochiul liber, a lumii, cu peste 100%. Nu cred că este un accident. Freud trăia pentru psihanaliză și încerca să găsească spații întregi ca mai tîrziu Einstein lucrurile invizibile. Tot ceea ce se vede este făcut din ceea ce nu se vede. Cred că era prin 1870-80 cînd s-a descoperit atomul. Real dar invizibil. Nu există spațiu gol, pentru că atunci nu ar fi; el este umplut de energii și forțe. El pare gol numai pentru cele cinci simțuri

Ca să ne întoarcem la Van Gogh, la fel ca în fizică sau psihanaliză, trebuie să se recunoască o lume care nu este vizibilă. Devine un univers mai mare. În Renaștere a început să se picteze ca în fotografii. S-a descoperit perspectiva. S-a învățat să se arate că spațiul este tridimensional. Dacă

privești un Giotto, ai să vezi demonstrația perspectivei, care nu vine din două puncte de reper ale situației, să zicem, fiecărui dintre noi, ci dintr-un al treilea. De exemplu, pictura sacră ortodoxă este bidimensională.

- Dar există o percepție aparte în ce privește iconografia ortodoxă, o particularitate similară mozaicurilor romane: ochii icoanelor te privesc indiferent de poziționarea în încăpere. O tehnică mai subtilă a perspectivei care sugerează un spațiu nevăzut dincolo de fereastra icoanei?

- Da, așa este, o idee și o tehnică mitică, dar fără o expresie a feței. De exemplu, în Evul Mediu german tîrziu, Crist pe cruce are spații goale. Și o aură, un portret. Sînt niște reguli ale iconografiei; nu o vei vedea pe Fecioara Maria altfel. Este aceeași, dar nu este reală și pentru asta este nevoie de simboluri. Apostolii au întotdeauna simboluri alăturate, altfel nu i-ai recunoaște (Sf. Marcu are un leu etc.)

- Și în iconografia ortodoxă există simbolurile, Sf. Ecaterina are roata, Sf. Filofteia are barda...

- Și în muzică se întîmplă la fel. Dacă asculți muzica gregoriană, ai să vezi că nu există un compozitor.

- S-a spus că este ternă, statică, epică, sugerîndu-se chiar plictiseala...

- Nici vorbă, nu se poate spune așa ceva. Muzica gregoriană este ca o rugăciune, ca o meditație de tip zen. Calea este cea care contează, pentru că de ajuns ajungi la capăt, dar calea este importantă și scopul este calea. La Bach lucrurile stau diferit, acolo avem un scop utilitar anume: conflict, dezvoltare, dezvoltare. Simfonia a V-a a lui Beethoven este un itinerar de la întuneric la lumină. Aici scopul este lumina, dar în muzica gregoriană totul este lumină: un cerc complet.

- Amîndouă, mă refer la Bach și muzica gregoriană, îmi inspiră acea curgere anamnetică, a lui Okeanos, așa cum l-a definit Thales, acel cosmic flow, ce părere aveți?

- Cred că există multe simboluri în muzică pentru emoții, iar Oceanul este unul dintre ele. El este acolo, nu curge, dar se mișcă, are valuri, marea, furtuni, limpezimi adînci, curenți, este pur și simplu *Das Sein*. Nu are o direcție anume.

- Puteți încadra compozitori, urmînd tipologia elementelor, într-aceea a apei, o clasificare de genul compozitori-rîu și compozitori-ocean?

- Muzica medievală și cea preclasică ar constitui muzica ocean, ca și John Cage și toată muzica spirituală a secolului al XX-lea. Au experimentat, cei din urmă, tot felul de muzici, indiene, indoneziene, din Java. Au preluat o serie de elemente din muzica lumii ca să se exprime. Deja am pierdut granițele muzicii, putem călători oriunde, putem auzi muzică oriunde, putem cumpăra muzică, să zicem sud-africană, oricînd. Muzica dezvoltată într-o anume direcție este

muzica lui Beethoven. El este muzica-rîu. Chiar și Bach. Dar Beethoven pentru că a deschis o nouă fereastră, ca să zic așa, nașterea dialecticii în muzică, discuția nouă, contrast, nu neapărat dihotomie.

- Vorbiți-ne despre origine, complementaritate, direcție.

- Ce s-a întîmplat, în primele simfonii Beethoven a presupus conflictul. Brahms și el presupun un conflict, sunt compozitori dialectici, care merg către o direcție, așadar rîu.

- Dar Handel? Despre „apele” lui...?

- Este incredibil – foarte reprezentativ pentru epoca sa, epoca barocului, care este una din cele mai nebunești perioade. Cred că oamenii erau atît de obsedați, încît își puneau în scenă pînă și propria viață: dacă te gîndești la Ludovic al XIV-lea, dacă privești înapoi ai să vezi că viața lui nu exista. Hainele, eticheta, viața întregă se desfășura pe scenă. *Muzica este poetica pură a vieții*. Cred că mai mult nu se poate. Este de o puritate perfectă. Pură expresie. Nu a fost niciodată o reacție normală. O caracteristică și a muzicii rock de azi. Totul era la scară mare, imensă. Iar Handel a simțit această putere. Azi poți face muzică cu adevărat mare

- Există o proporție a muzicii, sau cînd se poate vorbi de o acuratețe a proporției în muzică?

- Evoluția mentalităților a avut loc după Evul Mediu tîrziu. Atunci au fost capabili să facă un pas în afară. Călugării treceau Alpii de la Ausbruch la Veneția și nici măcar nu descriau natura: nu vei găsi nici o descriere a ei, nici chiar la Dante, care să spună cît de frumoasă este. Cu Da Vinci a început fixarea în proporții. Acum este timpul picturii posibile și al muzicii. Primul fapt este o tehnică descrisă și numită tehnica tăieturii de aur – asta este prima trimitere

- În ce manieră proporția colorează muzica?

- În primul rînd armonia este cea care dă culoare muzicii. Cromatic – semnele culorii implicit – înseamnă semantic, chiar și în muzică. Există 12 tonuri aflate în corespondență. Ai cîteva posibilități de a crea atmosferă, personalitate și caracter. Cred că unul din cele mai importante lucruri în muzică și în artă este contrastul. Conflict sau contrast. Acesta este impulsul din partea artei. Am o părere despre dialectică. Reprezintă începutul dialogului. Avem nevoie de contrast în muzică, altfel nu vedem. Tensiunea creează muzica. În Renaștere era era o plăcere să crezi corpusul muzical ca pe cel arhitectural. Gabrielli a scris o slujbă în care include proporțiile arhitecturale ale bisericii în muzică: capul-altarul, nava, apsisul. Arhitectura și muzica – nu zic un lucru nou – au fost mereu strîns legate. Cred că emoțiile noastre au același contrast ca o respirație.

- Ce sfaturi ați da unui profan venit cu cele mai bune emoții pentru a și le trăi la un concert neștiind în ce imagini ar trebui să și le investească?

- Să-și deschidă larg mintea. Nu e necesară asocierea de imagine, poate ajuta, dar nu este necesară. Simfonia lui Berlioz este fantastică, este o călătorie, spre exemplu. Muzica face o călătorie. Și nu tu o călătorești, ci ea te călătorește. Iar în zilele noastre exemplul perfect de periplu ar fi un Deep Purple sau colosalul Miles Davies. Urnește-ți inima pentru că ea poate zbura, trupul nu.

Interviu realizat de
Mihai Vieru

info art

Berlinala 2006

Marius Șopterean

A 56-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Berlin a avut loc în perioada 9-19.02.2006 și s-a împlinit prin prezența unor importante opere cinematografice precum și a unor actori, regizori, producători de certă valoare, s-a împlinit în performantul act de organizare și de desfășurare.

Anul acesta a fost al cincilea an desfășurat sub mandatul carismaticului, histrionicului, extraordinarului director Dieter Kosslik. Sub atenta și harnică îndrumare numărul filmelor, ca și al țărilor participante, a crescut cu peste 30% față de ultima ediție a Berlinalei. Astfel, în acest an au participat 56 de țări - de pe toate continentele - cu peste 400 de filme (lung metraj, scurt metraj, ficțiune și documentar), filme care au fost angrenate în mecanismul acestor secțiuni competitive, fiecare dintre ele cu un profil și o tematică aparte. Astfel au fost peste zece secțiuni competitive: *Secțiunea competiție lung metraj, Competiție scurt metraj, Berlinale Special, Panorama, Panorama Special, Panorama Documentar, Panorama Scurt-Metraj, Forum Lung-Metraj, Kinderfilmfest, 14Plus etc.* Fiecare din aceste secțiuni având propriile ei filme, regulamente de organizare și desfășurare, propriul ei juriu, proprii spectatori etc. *Panorama*, de exemplu, cuprindea peste 40 de filme și se dorea a fi o perspectivă de ultimă oră, o imagine social-politică a țărilor, mai ales europene. *Forum (International Forum of New Cinema)* era dedicat mai ales acelor filme inovatoare în care expresia cinematografică se dorea a se găsi mai aproape de experiment, de inedit, de ideea unui cinematograful tânăr, departe de rigorile canonizante ale tradiției. De altfel, unul din semnele distincte ale acestei ediții, indiferent de secțiunea participantă din concurs, a fost tinerețea, noutatea, multe debuturi sau personalități ale artei cinematografice încă tinere au fost răsplătite la această ediție. O notă aparte a făcut-o veteranul și mereu tânărul cineast polonez Andrej Wajda, care a primit un *Urs de aur* pentru întreaga sa activitate cinematografică desfășurată pe distanța, atenție!, de mai bine de 60 de ani...

Un program atent, corect și judicios a făcut ca aproape patru sute de filme - multe dintre ele având de fapt premiera oficială la Berlin - să fie proiectate în cele peste 50 de săli de cinema, în condiții tehnice (imagine și sunet) impecabile. Astfel de la săli, precum gigantica *Berlinale Palast* (o impresionantă construcție din sticlă și oțel constituind un fel de zonă zero a Festivalului), impresionantele săli de cinema cum ar fi cele de la *Zoo Palast, Arsenal* (complexul cinematografic inclus în celebra clădire *Sony Center* care mai cuprinde excepționalul *Muzeu al Cinematografiei, Librăria cinematografică, sau cochetul și luxosul bar Billy Wilder, CineMax X, International, CineStar, Delphi FilmPalast, Urania etc.*, aceste adevărate complexe cinematografice descriu un arc ce leagă nordul de sudul festivalului, pe axa *Barndemburg Tor, Potsdamer Platz și Zoologischer Garten*. În afara acestor manifestări, competiția efectivă și târgul de filme, a mai avut loc o interesantă retrospectivă cinematografică (care a umplut până la refuz sălile complexului *CineMax X*) numită generic *Star of 50*, care a cuprins o serie de filme celebre ale anilor '50 cum ar fi: *The Bad and the Beautiful* (Vincente Minelli, 1953), *To catch a thief* (Alfred Hitchcock, 1954), *Wild is the Wind* (George

Cukor, 1957), *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956), *Johnny Guitar* (Nicolas Ray, 1953) etc. Un alt eveniment important a fost șirul de conferințe și întâlniri care au avut loc cu precădere în confortabila clădire de pe *Auguststrasse*, clădire care adăpostește *Institutul pentru Artă Contemporană*. Aici a avut loc, printre altele, o inedită întâlnire a publicului cu Wim Wenders și Agnieszka Holland. Cei doi redutabili cineaști au vorbit cu eleganță și emoție, cu prilejul împlinirii, în 2006, a zece ani de la dispariția marelui Krzysztof Kieslowski, despre viața și opera marelui cineast polonez prea repede plecat dintre noi.

Cu un fast ceremonios, pus totuși sub semnul distincției și al bunului gust, caracteristică a lumii germane, s-a deschis pe data de 09.02, la ora 19 Gala Filmului de la Berlin, ediția 56. Deschiderea acesteia a prilejuit o fastuoasă plimbare a vedetelor din lumea filmului pe celebrul, de acum covor roșu. Mă refer deopotrivă la actori și la regizori sau chiar producători, primiți, la coborârea din strălucitoarele limuzine ale Festivalului, cu brațele deschise, de către Dieter Kosslik. Zâmbetul acestuia era îndreptat pe jumătate către invitați, iar cealaltă jumătate, poate mai mare, mai simpatică, mai șarmantă, era dăruită din plin zecilor de camere de filmat. În treacăt fie spus au fost acreditate nu mai puțin de două sute de televiziuni din întreaga Europă pentru a transmite imaginii de la această ediție a Berlinalei. Festivalul a început, nici nu se putea altfel, cu un film canadiano-american, *Snow Cake*, având în cap de afiș pe simpatica și vigoasă vedetă americană, actrița Sigourney Weaver, care, jucând rolul unei autiste într-o poveste tragică și misterioasă în același timp, a oferit un recital actoricesc de zile mari. Nouă zile mai târziu, ceremonia de închidere a festivalului a oferit înspre vizionare, în premieră mondială, o altă peliculă americană, filmul - considerat de unii istorici ca fiind unul dintre cele mai importante westernuri americane - *Pat Garrett and Billy the Kid*, aparținând regretatului regizor american Sam

Peckinpah (*The Wild Bunch, Bring me the head of Alfredo Garcia, Cross the Iron, Convoy etc.*) plecat dintre noi în 1984, în plină putere creatoare, la doar 59 de ani. Proiecția cinematografică, denumită și *The Special Edition*, este o nouă versiune restaurată, ca imagine și sunet, și cuprinde încă 16 minute adăugate la copia a cărei premieră a avut loc în anul 1973.

Pentru prima dată în istoria de 56 de ediții a acestui Festival a avut loc și Târgul de Filme al Festivalului (*European Film Market*). Acest târg nou apărut pe harta industriei cinematografice mondiale, găzduit impecabil de celebra *Martin Gropius Building*, ansamblul arhitectural de stil renascentist, construit de celebrii arhitecți Martin Gropius și Heino Schmieden și inaugurat în anul 1881, a reușit să adune mii de titluri de filme, producători și distribuitori și a fost considerat un eveniment major în industria cinematografică mondială.

Să mai spunem că, printre multe alte evenimente *colaterale* acestui festival, s-a petrecut și lansarea oficială a Festivalului de film de la Cottbus, festival care va avea loc în perioada 14-18 noiembrie 2006. În alocuțiunea sa, directorul acestui atât de important festival european, Roland Rust, a subliniat faptul această ediție va cuprinde în mod cu totul special o secțiune numită *Focus*, în care va fi prezentată o selecție de filme din România și din Bulgaria ca un omagiu adus acestor două candidate *cu certitudine aderate în 2007 la Uniunea Europeană*. Tot aici, prin vocea sa, directorul Roland Rust a invitat din nou *SIGNIS ROMANIA* pentru a face parte din juriul ecumenic al Festivalului de la Cottbus.

În general, dacă este să ne luăm după premiile acordate în acest an, putem spune că ediția 56 a *Berlinalei* a impus două tendințe, două orientări, reflectate nu numai la nivelul selecției, dar și la cel oglindit în premiile decernate: una cu caracter vădit politic, cealaltă dedicată acelor lumi și subiecte - să le spunem *minoritare* - venite din periferia socialului de zi cu zi, filme care abundă în problematica unor personaje cu comportamente deviate, bolnavi mintal, transexuali sau toată linia cinematografului de tip *gay*. De altfel, această ediție a Berlinalei a





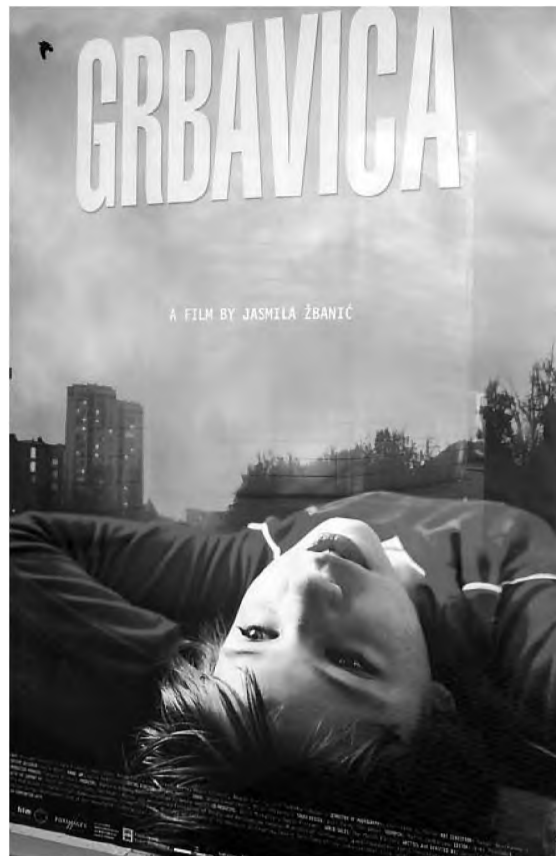
sărbătorit cei douăzeci de ani de istorie a filmului gay și multe producții europene de acest gen au fost invitate să participe la festival (este și cazul filmului de debut a lui Tudor Giurgiu, *Legături primejdioase*, peliculă care, plasată în secțiunea *Panoramei*, s-a bucurat de o bună primire la public).

Juriul Mare al Festivalului a fost compus din importante personalități ale artei cinematografice: Charlotte Rampling (Președinta Juriului), celebrul director de fotografie polonez Janusz Kaminski, ineditul regizor american Matthew Barney, cunoscutul și îndrăgitul actor german (poate cea mai îndrăgită personalitate actricească a Germaniei de azi) Armin Mueller-Stahl, producătorul și regizorul indian Yash Chopra și, ultimul dar nu cel din urmă, prolificul producător de cinema american Fred Ross. Aceștia, în procesul jurizării, au avut o sarcină deloc ușoară, deoarece nivelul producțiilor cinematografice – în număr de 26 – s-a dovedit a fi, din punct de vedere calitativ, deosebit de înalt. Astfel, alături de veterani ca Robert Altman (*A Prairie Home Companion*), Sidney Lumet (*Find me Guilty*), Claude Chabrol (*L'ivresse du pouvoir*), Michele Placido (*Romanzo Criminale*), s-au găsit tineri cinești, unii dintre ei aflați chiar la ora debutului: Jasmila Zbanic (câștigătoarea *Ursului de Aur* și al *Premiului Ecumenic*), Pernille Fischer Christensen (câștigătoarea *Marelui Premiu al Juriului – Ursul de Argint* cu filmul de debut *A soap*, peliculă realizată la compania *Nimbus Film* condusă de Lars Von Trier), Oskar Roehler (câștigător prin formidabilul actor Moritz Bleibtreu al *Ursului de Argint pentru interpretare* în filmul *Particule elementare*), iranianul Jafar Panahi – aflat la al treilea film (cu *Offside*, film câștigător al *Marelui Premiu al Juriului – Ursul de Argint*) sau Michael Winterbottom și Mat Witecross (fost monteur a lui Winterbottom aflat acum la ora debutului ca regizor) cu filmul *Drumul spre Guantanamo* (o docu-drama care a câștigat *Ursul de Argint pentru cel mai bun regizor*). Marele învins, după opinia mea, se numește Bennett Miller, tânărul regizor

american, aproape necunoscut în urmă cu câteva luni, care cu debutul său cinematografic numit *Capote*, unul dintre marile filme făcute în SUA în ultimii zece ani, se anunță un cert câștigător al câtorva premii *Oscar* din acest an (este deja nominalizat la *Oscar* pentru cel mai bun film, cea mai bună regie, cel mai bun actor, cea mai bună actriță și cea mai bună adaptare cinematografică).

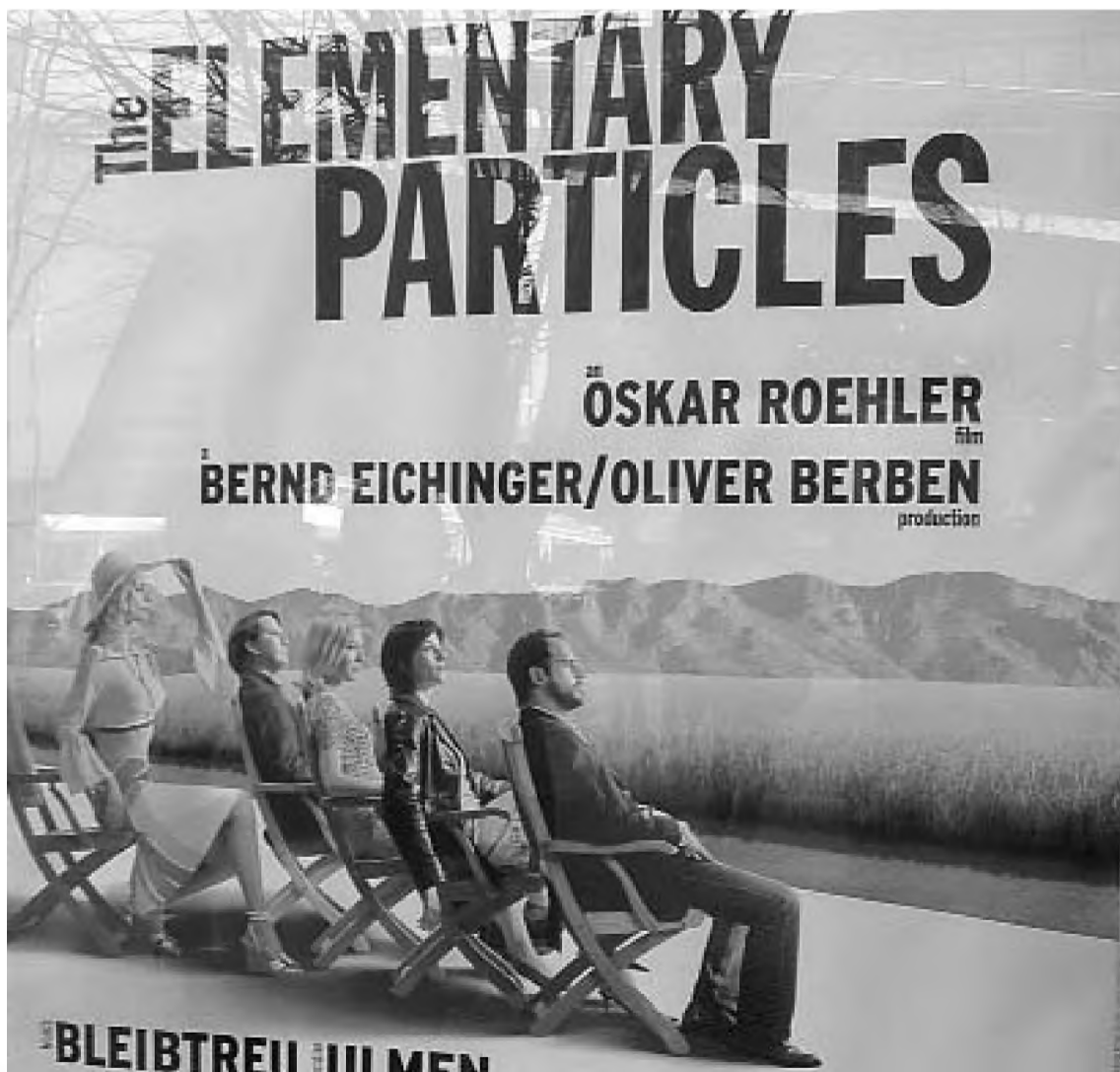
Juriul Ecumenic (INTERFILM și SIGNIS – juriu prezentat într-o frumoasă și distinsă ceremonie¹ de primire la Catedrala St. Matheus, la doi pași de Potsdamer Platz) a fost format din PD Dr. Jorg Hermann (INTERFILM) – Germania (studii de Teologie protestantă în Roma și Berlin, directorul Centrului Media al bisericii luterane din Nordelbien), Miljia Radovic (SIGNIS) – Scoția (absolventă a Facultății de Teologie Ortodoxă din Belgrad cu o teză de licență pe tema relației dintre Biserică și Mass Media, actualmente scrie și lucrează în Edinburgh, unde își pregătește un doctorat în cinema), Dr. des. Christine Stark (INTERFILM) – Elveția (studii de teologie protestantă în Germania și Elveția, delegatul Bisericii Protestante din Elveția pe teme de cinematografie și teologie), David Tlapek (SIGNIS) – SUA (*master of Arts* în producție de film, studii de film la Oxford, scenarist, producător, regizor de filme documentare, multe dintre ele cu tematică biblică), prof. dr. Reinhold Zwick (INTERFILM) – Germania (studii de teologie catolică, doctorat în teologie biblică, profesor de exegeză a Vechiului și Noului Testament, profesor la Facultatea Catolică din Munchen, a scris inedite și interesante lucrări despre chipul lui Cristos în cinematografie) și subsemnatul în calitate de vicepreședinte al *Asociației Catolice pentru Comunicare Audiovizuală SIGNIS-ROMÂNIA*, asociație născută în urmă cu trei ani la București ca filială a lui SIGNIS WORLD cu sediu la Bruxelles.

Criteriile și regulile de decernare al Premiilor Ecumenice, printre altele, au în vedere: impactul universal (nu doar unul zonal sau local), reflectarea culturii locale și respectul față de tradițiile, de imaginea culturală a fiecărei țări în



parte, respectul față de demnitatea umană, solidaritate și compasiune cu minoritățile, dreptul la libertate, dreptate, pace, reconciliere. Premiile Ecumenice mai vizează încurajarea producțiilor cinematografice independente, iar pentru a avea un cert succes de distribuție acestea trebuie să posede o înaltă calitate artistică. Juriul Ecumenic încurajează filmele care contribuie la progresul uman, producțiile cinematografice care prezintă adevăratele valori umane în totală corespondență cu cele spirituale, creștine.

Din acest punct de vedere, Juriul Ecumenic a avut o sarcină dificilă și de mare complexitate – având în vedere numărul mare de producții care trebuiau a fi vizionate. Vreau să spun că acest juriu a trebuit să vizioneze în medie cinci filme pe zi, acoperind nu numai *Selecția Oficială*, dar și secțiunile *Panorama* și *Forum*. Pentru o mai corectă arie de acoperire, Juriul condus de elvețianca Cristine Stark a hotărât a se împărți în două grupe pe cele două secțiuni (*Panorama* și *Forum*) urmând ca producțiile cinematografice din *Selecția Oficială* să fie vizionate de ambele părți. Discuțiile privind filmele vizionate urmau să aibă loc a doua zi, iar dacă într-o secțiune sau alta apăreau surprize, datoria noastră era ca aceste pelicule să fie imediat vizionate. Volumul de muncă (vizionare și discuții care uneori se întindeau pe ore) a necesitat o foarte judicioasă și atentă programare a propriilor vizionări, a culegerii de materiale informative, fie prin intermediul celor două reviste importante ale Berlinalei, *SCREEN* și *VARIETY*, fie din cutiile poștale aflate la Centrul de Presă, care trebuiau verificate la fiecare șase ore din cauza volumului mare de materiale primite. În decursul celor nouă zile de vizionări au avut loc cinci ședințe – inclusiv ultima, cea a jurizării – în care s-a discutat în detaliu despre aproape fiecare film în parte. S-au adus, de-a lungul acestor discuții, argumente pro și contra de către fiecare membru al juriului și s-au nominalizat acele pelicule care urmau a fi discutate pentru cele trei premii ce trebuiau acordate, *Premiul Ecumenic al Selecției Berlinalei*, *Premiul Ecumenic al Panoramei* și *Premiul Ecumenic al Forumului*. Trebuie spus că în toate aceste zile nivelul discuțiilor, al dialogului între membrii juriului a fost unul extrem de profesionist, de multe ori în argumentația personală a fiecărui jurat se nășteau adevărate lecții de artă și istoria filmului, apăreau reale și incitante idei legate de structura scenariului, de



construcția personajelor, de plot, de temă și idee, de formule cinematografice, de ineditul filmic, de sensul și valoarea umană, spirituală rezultată de fiecare operă în parte supusă dezbaterii etc. Sigur că numărul filmelor nominalizate a fost mare. Pe lângă cele trei filme premiate: *Grbavica* - Premiul Ecumenic (este pentru prima oară în istoria Festivalului de film de la Berlin când acest premiu coincide cu *Ursul de Aur*), *Komornik* - Premiul Ecumenic al Secțiunii Panorama (film realizat de celebrul regizor polonez Feliks Falk, creator, împreună cu Kieslowski și Holland, în anii '70, al *cinematografului anxietății morale*) și *Conversation on a Sunday Afternoon* realizat de africanul Khalo Matabane, au mai fost aduse în discuție pelicule ca *The Free Will* (Matthias Glasner - Germania), *Offside* (Jafar Panahi - Iran), *Family Law* (Daniel Burman - Argentina), *Breakfast on Pluto* (Neil Jordan - Irlanda), *The Red Cockatoo* (Dominik Graf - Germania), *Little Red Flowers* (Zhang Yuan - China), *Stay* (Mark Foster - Marea Britanie), *Slumming* (Michael Glawogger - Germania), *Snow Cake* (Marc Evans - Canada, SUA), *The Elementary Particles* (Oskar Roehler - Germania) și *A soap* (Pernille Fischer Christensen - Danemarca).

Personal, inima mea rămâne lângă un film nenominalizat la nici o secțiune și care a avut în revista *Variety* o cronică entuziasmantă iar în *Screen* una dezastruoasă. Filmul se numește *Casa de areja* (*Casa de nisip*) și este o producție braziliană realizată de un tânăr regizor (coscenarist și coproducător la acest film), Andrucha Waddington (aflat cu acest titlu la al treilea lung metraj). Povestea a trei generații de femei, rătăcite într-un deșert de la marginea lumii, pe durata a nu mai puțin de 59 de ani, pare desprinsă dintr-o pagină de literatură sud-americană în tradiția unui Márquez sau Borges. Această parabolă a vieții, văzută ca o călătorie printr-un deșert fără de sfârșit, intrigă și emoționează la un nivel cum puțin mi-a fost dat să văd până acum în istoria de cinefil înrăit. Iar imaginea semnată de Ricardo Dela Rosa este o galerie de imagini picturale în care culoarea și lumina deșertului surprinse într-un permanent regim capătă valențe plastice ieșite din comun. De altfel, cercetând biografia acestui exemplar cineast observăm că a învățat cu brio lecția unor maeștrii ai filmului brazilian cum sunt Hector Babenco (*Pixote* dar mai ales celebra peliculă recompensată cu *Oscar* și *Palm D'Or*, *Kiss of the Spider Woman*) sau Walter Salles (creatorul celebrului film *Gara centrală*, film recompensat cu peste 40 de premii internaționale). De altfel, cele două nume sunt nume de referință în devenirea artistică a Andrucha Waddington, acesta lucrând ca asistent sau co-producător la filmele celor doi menționați mai sus.

Așa cum am arătat mai sus marele câștigător al festivalului de la Berlin din 2006 (*Ursul de aur*, *Premiul Ecumenic*, *Premiul Păcii*) a fost debutul tinerei regizoare din Bosnia, de nici 32 de ani, care practic a surclasat nume sonore ale cinematografului contemporan. *Grbavica* - o producție Austria, Germania, Bosnia-Herțegovina și Croația - este povestea unei mame și a fiicei acesteia, o adolescentă de 12 ani, care locuiesc într-un cartier pauper în Sarajevo-ul zilelor noastre. Fire extrovertită, independentă și extrem de hotărâtă, Sara trăiește cu certa convingere că tatăl ei, decedat în timpul războiului de la începutul anilor '90 din fosta Yugoslavia, este unul dintre eroii martiri ai orașului Sarajevo. De fapt, această credință este împărtășită de mai mulți colegi de clasă ai Sarei. Toți cred că tații lor au fost eroi. Mama Sarei, Esmă, o femeie care își trăiește cu demnitate singurătatea prin dureroasa tranziție social-istorică, face câteva mici compromisuri pentru a câștiga bani pentru existența lor de zi cu zi, dar și pentru a îndeplini o dorință fierbinte a fiicei ei. Acea de a pleca cu

școala într-o excursie. Războiul s-a terminat de mult, dar cicatricile par totuși să nu se mai închidă. Într-o puternică secvență de final, admirabil interpretată de actrița Mirjana Karanovic, mama îi spune fetei cruntul adevăr: pe timpul ocupației armatelor sârbe ea, împreună cu foarte multe alte femei, toate musulmane, a fost violată nopți și zile la rând... Unul din acei mulți soldați-violatori este tatăl ei, al Sarei... Secvența următoare acestei cutremurătoare confesiuni se mută în interiorul unei moschei unde un grup de femei cântă dureros o rugăciune închinată lui Alah. În următoarea secvență, cea a finalului peliculei, Sara, împreună cu colegii ei, pleacă în excursia promisă. Copiii cântă un imn închinat orașului Sarajevo. Un cântec compus de un cunoscut compozitor sârb... Viața merge mai departe, este slăvită mai departe indiferent de lumina sau noaptea din ea. Un film simplu, tragic și tulburător. Un film care încă din momentul primei sale proiecții desfășurate la *Berlinale Palast* a atras atenția și s-a detașat mișcând audiența prin frumusețea lui disperată și profundă. Revistele *Berlinalei*, *Variety* și *Screen* l-au dat încă de a doua zi drept un candidat la un premiu important. Nimeni nu se gândea la *Ursul de Aur*... Departe de a fi un film demonstrativ, departe de teză, filmul impresionează prin *grandoarea simplității*. Tremurându-i vocea, firavă în gesturi și în trup, ascunzând, cum altfel?! o emoție covârșitoare, regizoarea Jasmila Zbanic, a urcat atât pe scena unde i-a fost acordat *Marele Premiu Ecumenic*, cât și pe impozantă scenă de la *Berlinale Palast* pe care a primit de la Charlotte Rampling faimoasa statueta și a implorat publicul din sală, presa prezentă, opinia publică să facă tot ce poate pentru a prinde pe marii criminali de război Radovan Karadžić și Ratko Mladici, ambii acuzați de crime de război împotriva umanității. Sigur, un astfel de festival care se termină cu un apel politic spune multe despre ce-ar mai fi de făcut prin catacombele istoriei contemporane, spune multe despre firava trestie aplecată și, deseori, și ruptă, de uraganul cutremurelor istorice. Istorie contemporană convertită ca tragic neant uman căscat în crevasele ontologice ale disperării și absurdului despre a cărei existență cinematograful, cea de-a șaptea artă, pare a depune cu smerenie și forță o mărturie unică, dramatică și splendidă, care transcende individul, arta, spiritualitatea. Cinematograf de totală esență ecumenică, *Grbavica*, așază sub semn aristocratic acest grandios și luxos festival de la Berlin - oglindă perfectă a imperfecțiunii lumii contemporane.

Februarie 2006



Notă:

¹ În urma acestei primiri, la discuțiile amicale care s-au desfășurat ulterior, președintele INTERFILM, Hans Honle, mi-a atras atenția asupra unui bărbat de acum în vârstă, dar înalt și încă foarte robust, care stătea retras într-un colț și, împreună cu soția lui, minionă și subțirică, privea peste toți cei adunați sub cupola catedralei St. Matthäus. Era nimeni altul decât celebrul Aleksandr Askoldov, cel care în 1990 a câștigat la Berlin Premiul Special al Juriului și FIPRESCI pentru filmul său *Comisara*, film realizat în anul 1967 și care, după vizionare, a stat închis în cutie de cenzura vremii timp de mai bine de 20 de ani. Am întins mâna acestui exemplar artist al lumii filmului universal și l-am felicitat pentru această operă, pentru puterea de a rezista de-a lungul unui timp istoric complet anapoda. Cu o voce moale, de bunic trecut prin multe, mi-a spus, printre altele, că niciodată până la *Perestroika* lui Gorbaciov nu a crezut că sistemul va muri cum nu a crezut niciodată că filmul său va mai fi arătat vreodată marelui public. Mi-a mulțumit pentru amabilitate, mi-a întins mâna și a zâmbit. Pentru o clipă, zâmbetul acestui om nu a mai fost zâmbet, ci o grimasă de durere. Părea a spune că scepticismul lui rămâne în continuare, că pesimismul lui îl face pe mai departe rezervat și că totul, până la urmă, nu este decât o sinistră farsă a istoriei. Am vrut să mai adaug ceva pentru a înțelege mai bine povestea cu *farsa* dar clopotele masive ale catedralei au început să bată cu putere, anunțându-ne că este timpul pentru o nouă rugăciune.

AD VISUM 2006

Cenaclul „Andrei Mureșanu” al Casei de Cultură din Vișeu de Sus, Maramureș, organizează concursul literar AD VISUM — 2006, cu secțiunile:

1. volum de proză — 200 euro;

2. volum de poezie — 200 euro.

Se vor trimite câte 2 exemplare din volume tipărite după mai 2004.

3. concurs de haiku — 100 euro.

Poeții vor trimite câte 6 haiku-uri, scrise în forma clasică. Înscrierea se va face pe o fișă A4 care va cuprinde un CV: nume, vârstă, studii, adresă, telefon și cele 6 haiku-uri. Precizăm că vor fi premiate poemele și nu autorii, deci va fi *un poem câștigător*.

Se acordă *un singur premiu* la fiecare secțiune!

Termenul limită de trimitere a materialelor este de *15 aprilie 2006*, pe adresa: Marian Nicolae Tomi, str. 22 Decembrie, bl.T 17, sc. B, ap. 40, 435700 Vișeu de Sus, jud.

Maramureș,

sau prin e-mail (ca fișier atașat): marian2006@acasa.ro

Premiile se vor înmâna la sfârșitul lunii iunie 2006, cu ocazia „Serbărilor Vișeuului” și a aniversării a 50 de ani de la întemeierea orașului.

tradiții

Muzeul etnografic al Maramureșului (II)

Radu-Ilarion Munteanu

Dacă periplul deja relatat fu cât se poate de real, cel puțin în fapt, dacă nu integral în organizarea ca ficțiune a trăirii, continuarea promisă a programului e doar bazată pe memoria acelei experiențe, schimbările de décor fiind imaginare. Dar într-o progresie temporală retrogradă.

Așadar, Muzeul sătesc de la Sighet - vara. Aici, în nordul țării, nu foarte departe de un punct aflat la egală distanță de Marea Nordului și de Egee, nu-i chiar arșița din sudul Câmpiei Dunării, dar libertatea convenită a imaginației îmi permite să aleg o zi de mijloc de iulie, la fel de tipică precum cea de octombrie în care-am avut contactul real. Cerul e spălăcit, curat altfel, aerul fix, lipsit de orice adiere, respirația îngreunată de fiecare pas care urcă, simt înțepături în glezne coborând de pe tăpșanul din fața bisericii, iarba e palidă, pământul uscat, mai sare câte-o șopârlă când mă apropii de câte-o casă, stau și ele și se soresc. În locul liniștii tomnatice care mă lăsa să aud imaterialele și transparentele ființe de care vorbeam, zumzăitul găzelor pare o gardă aeriană. Nici o frunză pe jos, necum să le vezi transformate în frunze de arțar.

Urc aleea acum prăfuită de la clădirea porții către așezarea sătească și-mi concentrez auzul la șoaptele celor doi sfătuitori ai mei, Gimminy, din urechea stângă, cea cu care aude Castor și Neghiniță, din urechea dreaptă, cea cu care aude Pollux. Gimminy spune că arșarii de pe malul nord-vestic al lacului Ontario, mai ales între Oakville și Toronto acum adăpostesc, cu umbra lor, cabane la fel de pitorești ca și *casa Marinca din Sângi*. Poate mai funcțională, dar sigur nu așa de intimă sufletește. Neghiniță nu apucă, însă, să spună nimic, căci Ariel, duhul transparent, se ițește de după ușa de mijloc a *casei Arba din Vadul Izei*, plimbă degetul pe un stâlp ornamentat al tindei, își materializează pistruii și glăsuiește răcoros: *Ai uitat că azi e ziua mea, căpitane? Ce dar ai de gând să-mi faci? Păi, o să mă descalf și o să pășim împreună prin fața tuturor caselor, să le trec numele în jurnalul de bord, zi de vară, până-n seară, apoi o să-ți arăt cum, înainte de a apune după dealul de colo, soarele va polei o treime din acoperișurile de șindriliță cu aramă topită. Mulțumit? Vrei să spui cerul din jurul acoperișurilor, căpitane, nu mă aburi, lemnul uscat și cenușiu al șindrilei nu poate reflecta în zona asta de spectru. Mai bine nu uita că peste nici o lună va fi și ziua prințesei tale negre din pădurea de arțar, pregătește-i un dar mai serios. Uite, pune mâna și ajută oamenii muzeografilor la strâns fânul, umple batâr un oboroc.*

Urc iarăși tăpșanul către biserică, mă hodin o țără. Privesc în zare. Se răcorește. Se iscă vânticel. Soarele se dă înapoi, e mijlocul dimineții. Iarba e spuzită cu părăluțe galbene de păpădie, frunzele sunt mici și mai lucioase. Zumzăitul de acum

câteva ore din timpul meu subiectiv s-a nuanțat: privesc de-a curmezișul razelor soarelui, văd punctulețe care scilipsesc intermitent: sunt albine. Dar ce caută aici? Nu văd decât prea puțin pomi fructiferi și oricum mai sunt cam 3 săptămâni până înfloresc. *Sunt salcâmi, bătrâne, ce, nu știi că mierea de salcâm e cea mai bună? Cu mintea ta dusă după arșarii pe care n-o să-i găsești tu aici, unde-s adunate case din tot Maramureșul. De salcâmi n-ai prea avut ochi. Dacă te-ai dat 3 luni înapoi de la ziua lui Ariel ai nimerit de ziua mea.*

În privirea cenușiu-albastră a cultivatoarei de miere, veche camaradă de arme, se oglindesc salcâmi din spatele câtorva case: Bărcan din Siliștea, construită din brad, cu rame de frasin la uși și ferestre, cămară rece, tindă și o încăpăre de locuit dublată printr-o ușă interioară, Bărsan din Bărsana, cu două încăpăre de locuit separate de tindă, cu beci de piatră și stâlpi ornamentați încheiați cu arcade.

Ultimul anotim imaginar învește totul cu o superbă plapumă de nea, în lumina albăstruie a serii timpurii: pantele șindrilate, în două sau în patru ape, coperișurile glugilor de coceni, ale fântânilor, ale porților, ale gardurilor de nuiele. Îmi închei periplul început la poarta așezământului, în octombrie, în real, acolo unde duc toate drumurile: la biserică. Deși am mai trecut pe aici, poate e punctul de intersecție a multor volute, cel puțin 3 reale. *Un drum care nu duce la biserică nu duce nicăieri*, îmi sună în cap replica finală din *Căința*. Straniu, imaginația mea m-a adus aici singur, însoțitorii mei nevăzuți, care nu mă părăsesc în nici un drum de când i-am angajat pe corabia mea sunt aproape, dar îmi respectă momentul de singurătate. Mi-l respectă și zăpada, nu văd nici o urmă a pașilor ce m-au adus aici și sunt

sigur că nici n-am zburat. Singura explicație logică e că pentru ultimul drum la biserică satului compozit al Maramureșului am călătorit nu numai în imaginație, dar și în ipostază imaterială.

Până acum nu intrasem în biserică. Haideți s-o facem acum împreună, tot cu ajutorul profesorului Dăncuș (op.cit.):

Biserica este cea mai veche construcție conservată în muzeu, fiind adusă din localitatea Oncești de pe Valea Izei, unde se afla într-un stadiu înaintat de degradare. Ca urmare a lucrărilor de restaurare la care a fost supus monumentul în muzeu, a fost salvat de la pieire. Biserica de la Oncești, datată în secolul al XVI-lea, a fost transferată la Oncești din satul Criciova de pe Valea Talaborului (Maramureșul din dreapta Tisei), fiind donată de cricioveni credincioșilor din Oncești.

Biserica a fost repictată în anul 1802. În biserică s-au păstrat icoanele „Sfântul Nicolae” și „Apostolul Petru”, pictate în anul 1639. Ușile împărătești sunt pictate, iar într-un medalion o inscripție consemnează anul 1621.

Al treilea și ultimul episod rezervat muzeului etnografic al Maramureșului va pune unele probleme mai generale ale acestui tip de expunere publică, probleme valabile mai mult sau mai puțin pentru toate muzeele regionale.

Pentru finalul episodului de față mă voi referi la o constatare care mă surprinsese oarecum la primul contact cu muzeul în aer liber, anume contrastul dintre porțile de dimensiuni modeste găsite pe colinele satului reprezentativ și ceea ce se socotește a fi cel mai caracteristic element specific Maramureșului, porțile de-a dreptul uriașe pe care le întâlnisem exportate și în țară, nu de acum. Vom apela, pentru a explica acest contrast observat, tot la profesorul Dăncuș. Dar asta tot în episodul următor.



De la datu-n bobi la datul din Google

Bumbaș-Vorobiov Aurel-Daniel

Dacă putem considera că textul este o lume, iar lumea un text și că azi trăim într-o lume a comunicării, expresiile pot deveni buni indicatori ai imaginii textului lumii. Iar dacă e vorba să spectrografiez textul lumii, în partea sa de „scripta manent”, poți arunca ușor sondele selective în mediul conservator de texte, pe care internetul îl susține cu indiferență și repetiție. Gândindu-mă „la țărișoara mea... România și la viitorul ei”, uitându-mă la portofelul meu, „mi-am jurat atunci în barbă”, să las datu-n bobi la babe, să mă mut pe internet. Ca orice român obsedat de viitorul, prezentul și trecutul națiunii știu că toate de la politică se trag și nu de la Râm. Așa că m-am apucat a căuta, cu Google de-mpreună, expresii care să mă lumineze cu întunecatele lor valențe. Ce-am găsit, am pus, „drăguliță Doamne”, între linii paralele, ca și domniile voastre să vadă ce-am văzut și eu și să se minuneze ca mai anticii filosofi. Să vadă și să înțeleagă că-n partide hoții, corupții, baronii și securiștii nu-s împărțiți în mod egal, ci mai curând direct proporțional cu vizibilitatea membrilor în textele pomelnicului internautic. Tinerilor, cu toate că fac politică de diferite orientări, li-e mai vizibilă aripa stângă – probabil că au fost surprinși din centru în timp ce făceau stânga împrejur – ori sunt mai grași cei din PSD, iar cei din PNL abia se întrezăresc, printre fulgii ingerilor prânzitori. Imaginea intelectualilor din partidele la modă, deși nu e sublimă, din unele lipsește cu desăvârșire. Dacă patronii din partide s-au ascuns de ochiul vigilent al textului, trădătorii au ieșit la suprafață ca țiteiul prin sondele care au acționat liberal. Rogu-te, prea bunule cetitor, să nu te miri de puternica imagine pe care femeile o au în viața partidelor, căci ele nu numai că sunt membre ale partidului, dar ele mai și fac membrii partidului, nu-s fără implicație ca bărbile filosofilor. În plus de asta, prin spița femeiască se transmite, de la mamă la fii, credința în buna intenție a partidului, la fel ca averea, afacerile sau moștenirile, în marile familii politice. Cum în miezul fructelor se află deseori sămburele dătător de viață, tot astfel și în centrul tablei noastre vei găsi locul dătător de speranță. Căci nu pot numi

decât speranță faptul că textul internautic ne grăiește că între membrii partidului și candidații săi nu este deosebire, tătăi is o apă și-un pământ. Adică nu-s nici mincinoși, nici necinstiți, chiar de-s securiști ori corupți, iar dalba lor imagine le vine de la faptul că nu mai fac promisiuni și nici angajamente demne de înregistrat textual, nu emit decât formulări formale irefutabile și mult prea futele.

În cele din urmă nu-mi rămâne decât să sper că „intelectualii din România” au devenit mai vizibili decât „trădătorii de țară”, mai des amintiți decât expresia „manelele din România”. Cu toate acestea, des pomeniții „tinerii intelectuali” trăiesc într-o numeroasă masă de maneliști anonimi, alfabetizați sau nu, dar care, deși își afirmă coeziunea comunității de gust cu mai puțină conștiință de clasă decât intelectualii, ne-au făcut să scriem mai frecvent cuvântul „manele” sau „manea”, decât cuvântul „Dumnezeu”.

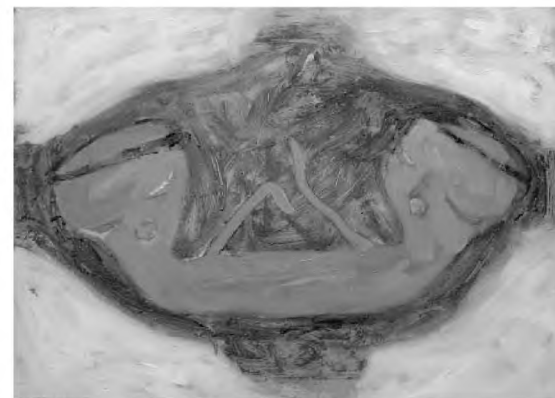
Ca să nu mă acuzați de falsificare a datelor puteți verifica și voi, aplicând selecția „pagini în limba română”. Aș vrea să știți că nici neaoșele cuvinte românești, intranscriptibile aici, nu sunt mai des pomenite decât „manelele”, doar „sex”-ul, „copii”, „apa” și „guvernul” ne mai salvează de fluxul oceanic al înregistrării cuvântului „manele”.

Și dacă mă veți găsi curat la cifre, tot vă mai rămâne ocazia să mă acuzați de semioză hermetică, dar asta nu-i o problemă, căci numai cine nu citește nu cade în patimile interpretării.

Următoarele date au fost culese în data de 24/25 ianuarie 2006 între orele 21:25 și 02:27

„intelectualii din România” - 249; „noi, intelectualii” - 242; „tinerii intelectuali” - 548; „tinerii intelectuali” - 373; „noi tinerii intelectuali” - 0; „trădătorii de țară” - 215; „manelele din România” - 125; „maneliști” - 128 000; „maneliștii” - 14 800; „noi maneliștii” - 1 930; „manele” - 815 000; „manea” - 120 000; „Dumnezeu” - 712 000; „rugăciune” - 154 000; „rugăciuni” - 63 100

	PSD	PUR	PNL	PD	Alianța D.A.
„hoții din ...”	66	0	0	0	0
„corupții din ...”	483	3	6	6	4
„baronii din ...”	161	0	2	8	0
„securiștii din ...”	31	14	4	5	0
„mincinoșii din ...”	0	0	0	0	0
„necinstea celor din ...”	0	0	0	0	0
„minciunile candidaților ...”	0	0	0	0	0
„minciunile membrilor ...”	0	0	0	0	0
„promisiunile candidaților ...”	0	0	0	0	0
„promisiunile membrilor ...”	0	0	0	0	0
„angajamentele membrilor ...”	0	0	0	0	0
„angajamentele candidaților ...”	0	0	0	0	0
„intelectualii din ...”	19	0	0	0	0
„tinerii din ...”	783	8	69	127	2
„patronii din ...”	0	0	0	2	0
„membrii ...”	2260	708	433	539	6
„femeile din ...”	350	5	48	93	0
„trădătorii din ...”	7	0	11	6	0



remarci filosofice

Virtuțile argumentației și pericolele retoricii

Jean-Loup d'Autrecourt

Argumentarea este un mijloc discursiv eficace, aflat în raport direct cu raționalitatea, exprimându-se în special prin *dialog* și exersând *puterea convingătoare* a inteligenței. Acest procedeu de comunicare este orientat către *adevăr*, contrar altor forme discursive ca retorica care nu are alt scop decât persuasiunea. Această dihotomie antică (Platon, Aristotel pe de o parte, Protagoras, școala din Megara etc. pe de altă parte) rămâne valabilă în zilele noastre, în ciuda unor tentative de reabilitare a retoricii conform unei "raționalități mai largi" decât cea reducătoare a logicii sau a științelor exacte.

Însă nu este deloc sigur că se mai poate vorbi de raționalitate în cazul unui discurs care neglijează adevărul, dar favorizează profitul și minciuna după modelul mercantil. Ceea ce este sigur însă, este faptul că retorica rămâne un proces îndoielnic din perspectivă etică, deoarece este arta de a avea întotdeauna dreptate, prin toate mijloacele posibile (latină, *per fas et nefas*) cum afirma deja Schopenhauer în secolul al XIX-lea. Dar cele două forme discursive (argumentarea și retorica) se regăsesc împreună și pot fi confundate destul de ușor. De unde și problema principală. Majoritatea studiilor aveau în vedere această dificultate filosofică, a distincției între cele două forme de discurs, cu scopul de a privilegia una în defavoarea celeilalte. Filosofii au fost întotdeauna adepții argumentării, în timp ce sofistii, avocații, oamenii politici sunt cu predilecție specialiști în retorică.

Ideea centrală pe care aș vrea să o susțin aici este că putem distinge (la nivelul teoretic, intelectual, al analizei) între argumentație și retorică, dar că nu putem să dissociem în realitate (la nivelul utilizării concrete, pragmatice) cele două practici lingvistice. Altfel spus, nu putem să argumentăm într-un dialog fără un minimum de retorică și *vice versa*, nu se poate ține un discurs exclusiv retoric, fără a renunța astfel la orice formă de inteligibilitate, fără a compromite coerența ideilor. Ca să îndrăznesc o comparație, în același fel putem distinge între certitudini și credințe, între formă și fond, între aparențe și esențe fără a reuși să le dissociem perfect în realitate.

De aceea și gândim destul de defectuos, raționamentele noastre fiind adesea false și înșelătoare. Avem nevoie de ani de zile pentru a învăța să vorbim, însă avem nevoie de decenii pentru a învăța să gândim. Din păcate cea mai mare parte a oamenilor nu reușesc niciodată. Se poate vorbi, printr-o extensie conceptuală, de "limbajul natural". Limba are ceva organic care pare preeminent omului. Însă este mai greu de imaginat expresia "gândire naturală". Poate pentru că gândirea rațională nu este tot atât de naturală ca limbajul, ci doar un produs posibil, creat, fabricat, învățat etc.

1. Actualitatea

Cu toate acestea, în registrul de raționalitate de tip occidental și care ne aparține în prezent, suntem obligați să respectăm principiile fundamentale ale gândirii: principiul de non contradicție (nu putem să afirmăm în același timp ceva și contrariul său), principiul identității (orice lucru este identic cu el însuși), principiul terțului exclus (o propoziție este fie falsă, fie adevărată; o a

treia posibilitate este exclusă), principiul rațiunii suficiente (nimic nu se întâmplă fără explicație), principiul cauzalității, deducția, inducția etc. Și în acest caz optăm *volens nolens* pentru argumentare împotriva retoricii.

Argumentația este o chestiune vastă, care interesează practicile discursive și metodele de raționament proprii științelor în general (științele umane și științele exacte), nefiind prin urmare specifică filosofiei. Îi este necesară filosofiei fără a fi suficientă. Într-adevăr nu există filosofie fără argumentație. Dar dincolo de științe, argumentarea se regăsește în limbajul natural. Conversațiile noastre sunt în mare parte tributare argumentării. La aceasta din urmă facem adesea apel în timpul dialogului. În timpul unei conferințe, atunci când prezentăm rezultatele cercetării, mai devreme sau mai târziu se ajunge la argumente. Atunci când predăm un curs suntem obligați să argumentăm. La sfârșitul muncii de cercetare (fundamentală sau aplicată), chiar și în timpul pauzelor de cafea, cercetătorul este obligat să-și justifice ideile, afirmațiile, concepțiile, metodele folosite, procedeele utilizate, în conversațiile cu colegii etc.

Această necesitate a argumentării este atât de puternică încât se manifestă chiar și în domenii în care nu își are locul. Cazul nefericit al artistului care vrea să justifice opera creatoare, ba mai mult actul de creație este cel mai penibil. Acesta se lansează în tot felul de explicații și de justificări, ba mai mult, de interpretări ale operei. Artiștii inteligenți se abțin de la astfel de comentarii deoarece au intuiția faptului că actul de creație artistică nu ține de registrul argumentării. Astfel ei preferă să tacă, deoarece s-au exprimat deja mult mai profund prin opera creată.

Însă atunci când vrem să apărăm propriile concepții, atunci când vrem să cunoaștem premisele unei idei filosofice, când explicăm în mod coerent o teorie ne aflăm în registrul argumentării. Un *argument* este un ansamblu de judecăți sau de raționamente printre care unele (cel puțin unul) trebuie justificate de celelalte. *Judecata*, în sensul cel mai larg, este expresia unei constatări sau a unei relații. Forma cea mai scurtă a unei judecăți se cheamă "propoziție"; iar o propoziție este o înșiruire de cuvinte care semnifică și despre care se poate afirma dacă este falsă sau adevărată.

2. Importanța teoretică: riscuri și confuzii

Argumentația, înțeleasă ca procedeu discursiv, are drept scop să convingă în mod coerent și pertinent interlocutorii, publicul care ascultă și participă la discuție. Toate teoriile argumentative sunt elaborate în raport cu raționamentul, cu formalismul *logic* și cu teoriile *comunicării*. Susceptibilă de a modifica *credințele* audienței prin persuasiune, argumentarea riscă să preia *puterea* și să se impună cu ajutorul cuvântului rostit; astfel se poate transforma în *manipulare* și *propagandă*.

În acest caz argumentarea devine retorică. Avocații, oamenii politici, tehnicile publicitare, mijloacele *mass media*, ideologiile extremiste fac apel la aceasta din urmă în mod masiv și aproape exclusiv. Finalitatea persuasivă a retoricii face din această tehnică un discurs redutabil. Contrară argumentării, retorica este cu atât mai teribilă cu

cât nu vizează adevărul, ci credințele și emoțiile oamenilor. De aceea retorica are câștig de cauză în majoritatea situațiilor în care este confruntată cu argumentația. Cineva care are dreptate și vrea să dezvăluie adevărul argumentând are puține șanse ca să fie înțeles și crezut. Însă manipulatorul abil care face apel la emoțiile, credințele și sentimentele ascultătorilor are câștig de cauză în majoritatea situațiilor. Epoca contemporană este dominată de retorică, manipulare și propagandă: minciuna fiind port-drapelul acestora.

Deci nu orice discurs ține de argumentație. Dealtfel ar fi absurd să fie impuse procedeele argumentative celorlalte tipuri de discurs: mitologic, narativ, poetic, literar, istoric, psihologic etc. De aceea nici nu trebuie să dezvoltăm întotdeauna argumente pentru a contracara discursurile retorice. Trebuie totuși să fim capabili să distingem între diferitele tipuri de discurs și de preferință să nu le amestecăm între ele. Registrele discursive sunt numeroase și este foarte bine dacă putem să le cunoaștem și să le stăpânim. Ceea ce mi se pare inacceptabilă este confuzia diferitelor stiluri de discurs. Această confuzie este prejudiciabilă discursului în sine (care devine incoerent), dialogului (care pierde din forța de convingere) și comunicării (care păcătuiește prin lipsa de claritate și de precizie). Astfel principiile de relevanță, de economie și de eficacitate ale discursului nu sunt respectate. Numeroase sunt practicile discursive în care apar frecvent aceste confuzii: cât de nepotrivită și insuportabilă este, de exemplu, folosirea expresiilor familiare sau a glumelor vulgare într-o conferință academică; deasemeni, cât de pedantă și de suficientă ne apare persoana care face apel în mod sistematic la erudiție și la neologisme într-o discuție amicală, familiară.

Ceea ce mi se pare uimitor (și deci important) este chiar această voință de a schimba opiniile, credințele, ba chiar concepțiile oamenilor! În plan filosofic, sunt deci pertinente întrebările următoare: din ce motive, cu ce scop și în ce contexte încercăm să acționăm asupra opiniilor altor oameni? Nu suntem mai degrabă indiferenți față de ideile celorlalți? Experiența zilnică ne arată că suntem foarte rar dispuși să ascultăm interlocutorii, iar atunci când îi ascultăm suntem cu atât mai puțin capabili să acceptăm ideile și opiniile lor. Altfel spus, dacă îi ascultăm pe ceilalți nu o facem decât din politețe sau ca să-i contrazicem. Putem foarte bine să trăim fără să cunoaștem concepțiile societăților arhaice, fără să studiem credințele triburilor amazoniene, fără să fim la curent cu filosofia scolastică sau cu ideologia marxistă și fără să urmărim vreodată informațiile televizate.

Totuși, atunci când suntem într-o situație de dezbatere, de dialog, de discuție, suntem obligați să argumentăm. Ne apărăm astfel propria poziție și prin urmare o atacăm pe cea a interlocutorului, care este adversarul nostru. Este un context de confruntare, de combatere discursivă care are aproape toate caracterele unei lupte, a unui conflict armat. Este o polemică (greacă, *polemos*; bătălie, război) născută în urma unui diferend, care trebuie rezolvat prin dispute, controverse, contestări. Astfel acest gen de dialog este foarte violent și se termină destul de rău în majoritatea cazurilor. De aceea trebuie să fim bine înarmați, iar tehnicile argumentative și retorice au fost dezvoltate pentru a fabrica armele necesare în acest tip de luptă discursivă.

Interesul față de argumentare se manifestă în societăți democratice, pluraliste, în perioade de pace, dar deasemeni în perioade de neîncredere și de criză: economică, politică, morală, culturală etc. În timp ce nu există nici o posibilitate de argumentare în sistemele dictatoriale sau totalitare. Aceste sisteme sunt prizoniere ale unei retorici de

prost gust, violente, agresive și alienante care se traduce prin cunoscuta sintagmă "limba de lemn". Cei mai incapabili și mai stupizi indivizi stăpâneau această limbă de lemn (imposibil de înțeles) pe care ne-o impuneau cu aroganță în perioada comunistă, în școli, în universități, în *mass media*, în literatură, ba chiar în discursurile publice. Argumentarea le punea dificultăți practice imposibil de rezolvate; cât despre problemele teoretice ale argumentării, proletcultiștii nu aveau nici cea mai mică idee.

3. Dificultăți și repere istorice

Dificultățile teoretice sunt generate de chiar statutul acestui tip discursiv: argumentul înțeles ca unealtă, ca mijloc de raționare, de convingere și de comunicare inteligentă. Cum să distingem între adevăr și fals, între adevăr și minciună, între știință și opinie, între aparență și realitate, între ceea ce este perisabil și ceea ce este etern, între ceea ce este în devenire și ceea ce este imuabil? Cum să avem dreptate în fața adversarilor? Cum să împăcăm principiul autorității cu autonomia gânditorului liber (franceză, *libre penseur*). Cum să preferăm rațiunea în fața credințelor? Cum să conservăm și să transmitem adevărul într-un dialog? Cum să descoperim soluții prin dezbateri, dacă dialogul se transformă mai degrabă în neînțelegere, într-un conflict, într-o dispută? Diferitele răspunsuri oferite acestor întrebări au dat naștere unor concepții filosofice care au marcat istoria filosofiei.

Optând pentru raționalitate, Platon a distins între *mithos* și *logos* (discurs mitologic respectiv discurs rațional). Prin dialogurile sale, fondatorul Academiei a încercat să illustreze maieutica lui Socrate și să impună metoda dialectică a raționamentului. Astfel a putut să combată faimoșii sofisti, printre care Protagoras este un ilustru reprezentant, căruia Platon i-a consacrat un întreg dialog. Tot împotriva sofistilor Aristotel a scris mai multe opere (*Retorica*, *Ciganonul*) pentru a pune

la punct mijloacele și tehnicile necesare în combaterea lor.

Cu toate acestea Ciceron în lumea romană reușise să înalțe retorica până la apogeu. În Evul Mediu confruntările religioase se bazau pe tehnici mult mai sofisticate decât ale grecilor și ale romanilor, în care silogistica aristotelică își găsisese cea mai subtilă utilizare în faimoasa *disputatio*.

Montaigne a scris, în epoca modernă, într-o perspectivă socratică, *Despre arta de a persuadea* (*De l'art de persuader*). Descartes propune o nouă metodă (*Discours de la méthode*), un discurs riguros fondat pe evidența și certitudinea adevărilor sigure, ideilor clare și distincte. Pascal, contemporan cu Descartes, scrie în același stil *Despre spiritul geometriei* (*De l'esprit de la géométrie*), unde raționamentul discursiv trebuia să se supună regulilor demonstrației matematice. Împingând până la extrem această exigență de raționalitate, Pascal ajunge la un fel de impas, care este deosebit de important: nu orice poate fi demonstrat, cu riscul de a cădea într-un cerc vicios. Există adevăruri prime, care sunt postulate ca atare, deoarece sunt nedemonstrabile. Chiar și Spinoza a încercat, în mod eronat, să scrie un fel de etică după modelul geometric, neînțelegând că regulile morale nu pot fi bazate pe raționalitatea geometrică; acestea depind de sensul nostru moral în strânsă legătură cu voința și cu libertatea noastră de acțiune. Leibniz, din aceeași grijă excesivă de raționalitate, sub influența lui Aristotel, caută fundamentele metafizice ale gândirii noastre și afirmă: principiul rațiunii suficiente, principiul non contradicției și principiul identității, cu care credea că poate deduce întreaga matematică. Toate aceste excese l-au condus probabil pe Kant la o critică a rațiunii pure.

Interesul pentru argumentație, pentru arta de a raționa, de a vorbi și de a discuta a fost constant. În secolul al XIX-lea Schopenhauer scrie un eseu (o capodoperă, *Arta de a avea întotdeauna dreptate*), inspirat de Aristotel, unde expune cu realismul și cu cinismul său obișnuit treizeci-și-opt de figuri de sofisme și de procedee pentru a

înfrânge adversarii necinstiți și pentru a avea astfel câștig de cauză la sfârșitul conversației. Epoca contemporană este foarte bogată în cercetări, cu interesul pentru limbaj (lingvistica, filosofia limbajului, științele în comunicație, logica etc.) dezvoltându-se și interesul pentru tehnicile de argumentare și de retorică.

Cu toate acestea, în învățământul universitar contemporan, predarea acestor discipline este invers proporțională cu importanța lor și cu locul pe care-l ocupau în trecut! În universitățile franceze abia dacă se pot considera două, trei instituții unde se predau astfel de cursuri. Acum când mijloacele publicitare, mijloacele *mass-media* și de comunicație, discursurile politice fac apel la tehnici sofisticate de manipulare a populațiilor, mi se pare cu atât mai urgentă introducerea unor astfel de cursuri universitare, cu atât mai mult cu cât specialiștii există!

În concluzie, în ciuda unei anumite reabilitări contemporane a retoricii, ne aflăm în prezent cam în același tip de dihotomie antică între: pe de o parte, mitul, ficțiunea, istoria, narațiunea, imaginația, opinia, retorica, sofismele, minciuna, relativismul, imoralitatea etc.; și pe de altă parte, *logos*-ul, dialectica, logica, raționamentul, argumentarea, știința, adevărul, idealismul, absolutismul, etica etc. Numai că *dihotomie analitică* nu înseamnă *schizofrenie filosofică*. Aceste două tipuri de discursuri se întrepătrund în mod subtil, astfel încât un discurs pur retoric nu poate exista fără a face apel la elemente de argumentație, cu riscul de a deveni incoerent și absurd; tot așa cum un discurs argumentativ pur nu poate exista fără câteva aspecte retorice, care să-i confere priza la public, cu riscul de nu fi ascultat de nimeni. Doar discursul filosofic, care trebuie să fie *integrator* și *unificator*, poate păstra o justă măsură între un maximum de argumentație și un minimum de retorism.

Îles de Lerins, Cannes
23-25 februarie 2006

ex-abrupto

"Ovizi" fără "OO"

Radu Țuculescu

Unii vor putea crede (citind titlul) că această rubrică în care am scris despre subiecte diverse, de la rețete culinare la portrete de poeți, s-a transformat într-un soi de rebus menit a pune la năncăscare ascuțimea minții românului. Nici vorbă, confrăți români! N-am eu de gând să vă produc dureri de cap și nici să vă zdruncin gândirea. Lucrurile sînt mult mai simple doar că nu întotdeauna, de la bun început, foarte clare. C-așa-i românul, un ghiduş pus pe năzdrăvăniile căruia nici nu-i pasă dacă dă, uneori, cu bita în baltă ori dacă e un tembel sadea. El nu dorește să-i apară riduri timpurii, să îmbătrânească adică mai repede, datorită muștrărilor de conștiință, îndoielilor, tristeților metafizice și alte chestii din astea. Zic cum spun. El e un lejerist, un miserupist. Chiar și cînd pozează în indignat. De aceea, scurta mea relatare care urmează, vă rog nu cumva s-o considerați ca un produs al indignării. E pur și simplu o nevinovată compunere născută din veșnic jucăușa noastră realitate, după o plimbare cât se poate de banală. Trebuie să specific că plimbarea respectivă am efectuat-o într-un orașel de pe malul unui lac, nu în orașul nostru unde totul se petrece... la scară mult mai mare!

Era o după masă nu tocmai însorită, dar nici

tocmai mohorâtă ca să te țină în casă. O după masă nici așa, nici așa. Și cum orașelul era aproape nou pentru mine (mai fusesem acolo o dată, prin anii primei mele tinereți), cel mai nimerit lucru, zic cum spun, era să o pornesc pe străzi la-nțiplare, să le descopăr farmecul. Prin urmare, am pornit-o. Lume destul de puțină la ora respectivă, puteam respira în voie și privi fără rezerve. Orașelul era cam ca toate orașele noastre. Nici prea murdar, nici prea curat, cu clădiri renovate pe ici pe colo, cu magazine și birturi, cu copaci ici colo, păsărele ici colo iar mai încolo un stadion destul de răpaciugos la care, însă, n-am ajuns că mie nu-mi place fotbalul, din partea mea pot intra-n paragină toate stadioanele, zic cum spun. La un moment dat (că vine și un asemenea moment pînă la urmă) mă holbez la o vitrină ceva mai insistent și descopăr un anunț. Pe-o bucată de hîrtie, scris cu mîină sigură și groasă: AVEM OVIZI. Fără a mă gândi prea mult și a mă întreba ce și cum, am intrat în magazin ca un român hotărît ce sînt. Vinzătoarea zîmbea de la o poștă. Am salutat frumos și, sobru, i-am spus, vă rog să-mi dați un ovid. Vai, ce simpatic sînteți, behăi vinzătoarea mioritic și îmi puse, galeș, sub nas pe teigheaua lucioasă, o statueta a poetului Ovidiu. Am plătit fără a schița măcar un zîmbet

(eu nu rîd cînd este vorba despre poezie) și mi-am reluat plimbarea cu un ovid în buzunar. Acum, însă, eram inevitabil atras mai mult de vitrine, că, deh, fui excitat. Și nu peste mult timp, descopăr un nou anunț într-altă vitrină care suna exact așa cum îl înșir eu aici: AZ NUS OO. Acest anunț, spre deosebire de celălalt, mă puse puțin în încurcătură, obligîndu-mă să gîndesc. Dacă nu, atunci ce naiba o să cer pentru a afla ce nus az? Dar, cum spuneam, românul e un tip descurcăreț, cu mintea ascuțită, deci mi-am ascuțit-o și mi-am dat seama că numai despre ouă poate fii vorba iar dacă nu, atunci voi afla. Am intrat hotărît. Vinzătoarea era babană, cu negi pe față și un început de mustață. Aveți ouă? am întrebat eu șmecheros. Dumneata ești analfabet ori îți bați joc de mine?! zberă mustăcioasa la mine. Scrie clar și mare în vitrină că nu avem, te-am văzut cum te-ai holbat la afiș, ce naiba, vrei să crăp de nervi?! Nu îi doream așa ceva unei compatriote. Am liniștit-o, scuzîndu-mă. Sînt miop, i-am explicat, nu văd nici la două palme distanță ce scrie... Babana m-a scuzat, mîrîind pe sub mustață. Am ieșit, mulțumit că ascuțimea inteligenței mi-a funcționat și de această dată. Mi-am continuat plimbarea, n-am mai descoperit alte asemenea enigmatice anunțuri, doar din cele clare, mare plictiseala în astfel de cazuri. Înainte de a adormi în camera de motel particular, am concluzionat că există și poeți (români sau de altă naționalitate), care sînt ovizi fără oo.

tutun de pipă

Costan

Alexandru Vlad

Încă de la începutul toamnei Costan începea să devalizeze pomii din vecinătate: la început crăcile uscate, de nu aveai ce face altceva decât poate să-i mulțumești, apoi, pe măsură ce iarna își intra în drepturi tăia tot mai adânc, și prin februarie tăia pomul cu totul, indiferent cât de roditor ar fi fost acesta în vara trecută. Cu timpul vedeai cum livada ta se rărește, în locul prunilor și merilor rămânând cioate urâte, zimțate, în care îți puteai frânge seara gățul. Deasupra casei lui cârpite, cu o ușă care se închidea prost, fumul din coșul de tablă nu se întrerupea niciodată, după cum niciodată n-am văzut în ograda lui o grămadă de lemne și un ferăstrău, ca la fiecare. Altfel în timpul zilei aducea vreascuri din pădure cu căruciorul, asta așa – de ochii lumii. Te și saluta de la distanță, ca nu cumva să nu-l vezi cum se chinuie cu minusculul atelaj. Să-i fii martor în eventualitatea propriilor tale obiecții. Sau poate că-l suspectez eu prea mult și n-o fi vorba de altceva decât de un alt mod de-a percepe viața, în virtutea momentului și fără nici un fel de prevedere. Nu avea stre-

sul viitorului, ci doar pe acela al prezentului.

Uneori, toamna târziu, după lăsarea întunericii, mă întorceam de la izvor împovărat cu două canistre grele cu apă, și le puneam jos în dreptul casei lui, ca să mai respir înainte de-a ataca urcușul ca o rampă care ducea la mine. Mă ustureau palmele și aerul tare ale serii îmi rănea gățul sensibilizat de tutun. În tăcerea nopții auzeam atunci o lălăială ciudată – în nici un caz nu se putea numi cântec, venind dinspre șoprocul negru ca păcura: Costan se distra de unul singur. Ciuleam urechea nedumerit. În cântecul acela al lui nu exista nimic, nici melodie, nici nostalgie pentru trecut și nici ziua de mâine. Norii joși făceau întunericul și mai dens, iarna era aproape, simțai un fel de îngrijorare mută plutind în aer. Venea frigul, lăsându-se noaptea din cer. Doar Costan lălăia singur în șoprocul în care nu-și vedea nici mâinile, după ce băuse probabil o jumătate de sticlă de rachiu. Ceilalți ai casei se culcaseră și-l lăsară să se manifeste în șoprocul.

Avea un fel nevinovat de-a se uita la tine dacă-ți trecea cumva prin cap să-l iei la rost, căsca gura uluit de parcă i-ai fi vorbit în chinezește. Care

pomi, ce fel de lemne?! Nu vedeai oare că în curtea lui nu-i nici urmă de lemn de foc, o așchie măcar? Iar într-o anume zi mi s-a părut că văd în căruciorul lui securea mea de despicaț, cea cu coada lungă și lustruită, care-mi dispăruse fără urmă din curte. Mi-a simțit privirile și s-a pus prevăzător între mine și atelaj. Chiar mustața lui căzută păru că se ridică puțin.

Nu devenea însă niciodată cu adevărat agresiv și suspiciunile mele probabil că nici nu-l deranjau prea mult, sau pe lungă durată, pentru că din când în când mă oprea și își manifesta dorința să-l trag în poză cu toată familia. Dacă se putea în zi de sărbătoare, când sunt cu toții curați și mai bine îmbrăcați. Nu-l refuzam, dar nici nu-l luam în serios pentru că știam că va uita el însuși. Parcă ar fi fost niște planuri de prea lungă durată. Plata? Îmi va împleți un coș de nuiele sau îmi va face o mătură groasă din rămurele de mesteacăn. Cum adică n-am nevoie de nici un fel de coș? Și cu ce anume îmi duceam eu lemnele de la butuc în casă, așezându-le frumos stivă sub sobă? Și cu ce anume îmi voi mătura bățătura când se vor termina lemnele? Orice om trebuie să fie cât de cât gospodar, părea că-mi spune el cu mustața puțin zburlită și privirile mustrătoare pironite în ale mele.

gulere, manșete, accesorii

Plecarea lui Sebastian, indemnizația și “durerea-n patină”

Mihai Dragolea

Din varii motive, expresivul căscat, cititorul Sebastian s-a retras la domiciliu; fără tristețe de vip, ba chiar vesel, de-acum poate căsca în voie, își permite să se transforme într-un gură cască veritabil, ipostază care îi permite să dea cât cuprinde, dar neștiut de nimeni. Mare pișicher, mare prefăcut! S-a întâmplat să fie și surprins, răsfoind el gazetele; și nu a fost uluit de micile mari nebunii politice sau modene, cât de un chenar cuprinzând o fotografie și o destul de scurtă coloană de text. Fotografia cuprindea semi-profilul unui bărbat cu obraji grăsuți, parțial acoperiți cu barbă sură, tunsă scurt; cetățeanul în cauză, fost primar, fost politician, “deține o fabrică de hârtie, o rețea de magazine în stațiile de autobuz ale orașului, un trust de presă și un institut de proiectări”; pe deasupra, omul locuiește într-o vilă ce se întinde pe câteva sute de metri pătrați și conduce mașini luxoase”. Sigur, se știe, nu e ușoară nici viața omului (foarte) bogat; dar individul în cauză “vrea indemnizație de mămică”; asta l-a turtit pe bietul Sebastian! Ce nebunie, să deții toate mai sus înșirate și să afirmi că ai depus cererea pentru indemnizație “pentru că nu mai pot face față vieții”? Fostul lider are soluții care nu numai că-l lasă cu gura căscată pe bietul Sebastian, dar și mut de uimire: după ce-și va îngriji progenitura șase luni, vrea să se angajeze paznic la cimitir, că morții nu-l pun să semneze nimic și nici n-au putere să-l aresteze. Copleșit de asemenea chip al realității, Sebastian a abandonat orice altă preocupare, și-a închis gura căscată și a încercat să doarmă nemșcat, ca în fotografie; dar somnul nu

s-a lipit nicicum de el, noaptea în cauză a fost un chin, a doua zi dimineața era buimac în ultimul hal.

O confirmare a stării precare în care se afla s-a petrecut prin alunecarea subită pe pragul unui magazin, soldată cu o cădere bruscă, urmată de aprige dureri la capul și așa destul de deformat. Neliniștit și temător, l-a pus diavolul de s-a dus să-și facă raze, să nu-i fi pleznit ceva oase de sub chelie, mai ales că avea o amică în delicata branșă a celor care văd ce se mai petrece prin intermediiul semenilor; Lorena (Lori, pentru prieteni) era foc și pară când a ajuns la ea, de o nervozitate care nu-i sta în fire; blondă și înalta lui prietenă l-a tratat ca pe cel din urmă pacient, dar, când să plece, l-a rugat să o aștepte, are să-i comunice ceva foarte important, nici nu trebuie să aștepte foarte mult, era spre sfârșitul programului. Sebastian gură-căscată a așteptat cuminte, când au ieșit din incinta clinicii, Lori l-a invitat la o cafea. Au intrat într-un bar destul de elegant (alegerea ei!), au găsit o masă ceva mai discretă, într-un colț, o masă joasă aptă de confesiuni; Lori, uitând că i-a mai povestit amănunțit isprava ei amoroasă cu un medic în pragul pensiei, a cărui foarte aplecat? asistentă a fost, a reluat istoria cu lux de amănunte, care picante, care bizare; de la ultima lor întâlnire, Lori a mai adăugat la colecția de ciudățenii una: i-a relatat bătaia pe care a încasat-o pe coridoarele clinicii de la nebuna de nevastă a radiologului, doctorița și ea, o dementă care i-a sărit la păr, chiar i-a smuls un smoc, de-a trebuit să-și schimbe freza, nici acum nu realizează cum de s-a dat în



Cititorul Sebastian

spectacol în asemenea hal, chiar a amenințat-o, în văzul lumii, că o strânge de gât! Problema care o frământă, pentru care l-a și invitat la cafea, era alta: ea a priceput că iubitul ei radiolog nu e deloc ușă de biserică, a avut senzația clară că îl înșală. A reușit să nu-i ceară socoteală, să nu-i spună nimic, dar i-a încolțit în minte o idee, legată de faptul că amantul ei este, de felul lui, un gelos; drept pentru care s-a gândit să trateze cu un tip bine, un adevărat macho; ea urma să-l plătească bine, individul n-ar fi avut altceva de făcut decât să vină pe la clinică și să se dea la ea insistent, în văzul lumii, să vadă doctorul că s-ar putea s-o piardă pentru totdeauna. Și l-a întrebat dacă nu cumva știe el un macho, să se înțeleagă cu el așa, să vadă doctorașul că, la o adică, pe ea o doare-n patină de el. Omul a ascultat-o cu aceeași gură căscată larg; cu feciorul macho era cum era, dar cum era să te doară în patină?!

Sfârșitul unei ere

Ing. Licu Stavri

■ Care să fie romancierul cel mai bine vândut în Franța? Veți greși dacă-i veți numi pe scriitorii relativ bine cunoscuți în România: Houellebecq, Amelie Nothomb sau Anna Gavalda. Pe primul loc al clasamentului publicat de *Le Figaro litteraire* este instalat confortabil Marc Levy, ale cărui cărți s-au vândut, până la sfârșitul lui 2005, în 2.313.000 de exemplare. Scriitorul nu se află pe piață decât din 2000, când a publicat primul roman, *Et si c'était vrai*. De atunci, a mai scris încă cinci. Pe locul doi, un alt necunoscut nouă, Bernard Weber, autor de thriller-e metafizice (în ultimul său roman, *Le Souffle des dieux*, protagonistul se întâlnește cu Zeus). El a vândut 1.225.000 de volume. Abia pe locul trei vine Amelie Nothomb, cu 1.063.000 de cărți vândute, urmată de Anna Gavalda cu 1.017.000. Houellebecq se situează abia pe locul nouă, cu 410.000 de exemplare. Aceștia (cu excepția lui Houellebecq) nu sunt autorii care întrunesc și sufragiile criticii literare. Cel mai înzestrat romancier francez al momentului este considerat a fi câștigătorul pe 2005 al Premiului Goncourt, Francois Weyergans. Oricum, patru romancieri francezi cu peste un milion de cărți vândute, *ca vous dit quelque chose!*

■ Filmul *Hotelul Vieții* al cineastului și compozitorului Szemzo Tibor, care va rula pe ecranele maghiare imediat după consumarea Festivalului de la Budapesta, povestește viața cărturarului și călătorului ardelean Csoma Sandor de Koros, plecat, în secolul al XIX-lea, de pe meleagurile noastre pentru a descoperi locul nașterii maghiarilor din Asia. Ajuns în Tibet, Csoma a uitat brusc de țelul călătoriei sale, s-a îndrăgostit (ca lingvist erudit și poliglot) de limba băștinașilor și s-a instalat într-o mănăstire, unde a alcătuit primul dicționar englez-tibetan și a redactat o gramatică, precum și un comentariu al Bibliei budhiste. Se știe că ulterior a fost bibliotecar la Calcutta și că a pierit într-o expediție în munții Himalaia, undeva între India și China, în 1852. Filmul lui Szemzo conține imagini filmate în India, Tibet și Himalaia, cântece religioase budiste și ale indienilor din Bengal, poezii scrise de contemporanii lui Csoma. Naratoarea, Susannah York, repovestește legendele despre Csoma care circulă de mult în Transilvania, arată cotidianul *Nepszabadsag*.

■ Cunoscuta romancieră canadiană Margaret Atwood dă o splendidă întorsătură contemporană unei povești străvechi, aceea a soartei celor douăsprezece slujitoare ale Penelopei, spânzurate pe nedrept la întoarcerea în Ithaca a lui Odisseus. Romanul *The Penelopiad* este considerat, în *The Guardian*, un exemplu de tratare modernă a unui subiect clasic, având unele asemănări cu proza bazată pe structuri mitice ale corifeilor modernismului.

■ Sfârșitul unei ere. Un reportaj de două pagini din cotidianul *Liberation* comentează apropiata demolare a unei clădiri-simbol a Uniunii Sovietice, gigantul hotel moscovit "Rossia". Situată în apropierea Kremlinului, imensa construcție cu 3000 de camere, piscină, saună, restaurante și cinematograful, a fost, la inaugurarea ei în 1967, cel

mai mare hotel din lume. În epoca sovietică, hotelul găzduia delegații unionale veniți în capitală la numeroase congrese și ședințe, sportivi, oaspeți de vază din străinătate, turiști cu bani etc. A petrece o noapte la hotelul "Rossia" era o mândrie pentru orice cetățean sovietic. Desigur, fiecare etaj, în afară de obișnuita femeie de serviciu (*dejurnaia*) avea și un birou secret al KGB-ului și toate sosirile, plecările și convorbirile erau monitorizate. Cu toate acestea, nimeni n-a găsit, niciodată, vreun microfon în veioze sau în florile Telefunken. Un film turnat în 1977 de Georgi Danelia, *Mimino*, evocă superb măreția acestei clădiri. Interesant este și amănuntul că începând din 1998 - după ce directorul Evgheni Țimbalistov a murit în condiții neelucidate - hotelul a fost administrat de ceceni, adică de familia de afaceriști Djabrailov, parteneri ai primarului Moscovei Iuri Lujkov. În ultimul deceniu "Rossia" a decăzut mult, semănând din ce în ce mai izbitor cu un bazar provincial. Acum a fost golit de mobilier și carcasa goală așteaptă buldozerele. Pe locul eliberat, autoritățile moscovite promit că vor construi un cartier popular, clădiri pentru birouri și un nou cinematograful, care să-l înlocuiască pe cel de la parterul hotelului. Ziarele anunță că o soartă similară va avea hotelul "Unter den Linden" din Berlin, cuiușor al STASI și, cândva, simbol, la rându-i, al "vitriinei socialismului" care a fost RDG.

■ E. L. Doctorow, cunoscut cititorilor români, printre altele, și prin *Cartea lui Daniel* ("Univers", traducere de Virgil Stanciu) a publicat la editura "Little Brown" romanul istoric *The March* (Marșul), care relatează, în termeni personali, campania generalului unionist William Tecumseh Sherman prin Georgia și cele două Caroline, în 1864, campanie ce a pus efectiv capăt Războiului



de Secesiune. Potrivit revistei *Time*, acest roman este un amestec năucitor de istorie și ficțiune, care împletește destine inventate cu personalități atestate istoric (așa cum proceda romancierul și în cel mai celebru roman al său, *Ragtime*, netradus încă în românește). Cartea reînvie, cu multă forță și culoare, un episod al istoriei americane, reproducând veridic haosul și suferințele războiului, precum și problemele sociale, morale și etice cauzate de el. Doctorow evită narațiunea liniară, preferând un efect caleidoscopic de montaj, prin care reușește să sugereze dimensiunile și complexitatea conflictului, dar și numeroasele istorii personale întrețesute în el. Prejudecățile legate de rasă și etnie joacă un rol important în această narațiune, care atrage atenția în special asupra efectelor Războiului Civil asupra contemporaneității.



Anul internațional Henrik Ibsen

Sanda Tomescu Baciu

În luna ianuarie, Primăria din Oslo a găzduit lansarea oficială a *Anului internațional Henrik Ibsen* în cadrul unei festivități de gală, cu o prestigioasă participare internațională, care a reliefat resursele creatoare ale dramaturgiei lui Henrik Ibsen, cu deschidere spre toate artele: teatru, cinematografie, dans, muzică, arte plastice. Momentul a fost precedat de o serie de alte evenimente culturale, printre care lansarea, în vechea Aulă a Universității din Oslo, a primelor trei volume din ediția critică a operelor complete ale lui Henrik Ibsen, sub îngrijirea reputatului ibsenolog, Vigdis Ystad. În cadrul aceleiași agende au fost vernisate două expoziții, „Privirea creatoare”, la Teatermuseet, și „Femeile lui Ibsen - Întâlnire dintre sculpturile Ninei Sundbye și manuscrisele lui Ibsen”, la Biblioteca Națională. În cadrul festivităților de la Oslo, la care au participat și înalte oficialități norvegiene, „Distincția Centenarul Ibsen” a fost decernată celor mai importante actrițe cu renume internațional care au interpretat roluri feminine din drama lui Ibsen: Glenda Jackson și Claire Bloom (Marea Britanie), Isabelle Huppert (Franța), Angela Winkler (Germania), Saoli Mitra (India), și, nu în ultimul rând, primelor doamne ale teatrului scandinav Ghita Nfrby (Danemarca), Bibi Andersson (Suedia), Liv Ullmann, Lise Fjeldstad și Wenche Foss (Norvegia).

Manifestările culturale de la Oslo au deschis suita celor peste patru mii de reprezentații ale dramaturgiei lui Ibsen pe scenele a 72 de țări ale lumii, ca omagiu adus dramaturgului norvegian. Închiderea festivă a anului internațional Henrik Ibsen este programată pentru luna octombrie, când un extraordinar spectacol-concert *Peer Gynt*, pe muzica lui Edvard Grieg, va delecta publicul chiar la picioarele Sfinxului, în afara orașului Cairo.

În România pregătirile pentru comemorarea dramaturgului norvegian au demarat din 2004 prin punerea în scenă a poemelor dramatice *Brand*, regia Ilinca Stih, la București, și *Peer Gynt*, regia Cristian Ioan, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, precum și cu reprezentațiile *Nora*, regia Radu Alexandru Nica, Teatrul „Radu Stanca”, Sibiu, și *Flay Hedda*, regia Ada Navrot, la Teatrul Nottara, București. Cu sprijinul Excelenței Sale Ambasador Leif Arne Ulland și al Ambasadei Regale a Norvegiei, al autorităților Ministerului Culturii și Cultelor din România, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași organizează în perioada 7-14 mai un *Festival internațional de teatru „Henrik Ibsen”*, eveniment cultural major al *Anului Ibsen* în România care va reuni participanți din Norvegia, România și din alte țări europene.

Între ianuarie - când s-a lansat oficial la Oslo - și octombrie - când se va încheia festiv la Cairo -



anul internațional Ibsen se derulează sub semnul trăirii, al vieții, după cum transpare din titlul *The Living Ibsen*, sub semnul căruia se va desfășura *Conferința internațională de studii ibseniene*, în paralel cu tradiționalul *Festival internațional de teatru „Henrik Ibsen”* la Oslo în perioada august-septembrie 2006.



Dacă Ioana Pârvulescu ne-a oferit recent o splendidă carte semi-documentară intitulată *În intimitatea secolului nouăsprezece*, scriitorul britanic D. J. Taylor încearcă să reînvie atmosfera aceluiași secol, folosind formula romanului victorian de mistere, în *Kept. A Victorian Mystery* (Prizoniera. Un roman-enigmă victorian), carte profund îndatorată, ca atmosferă, substanță epică și stil, unor autori ca Wilkie Collins, Charles Dickens, Emily Bronte, George Gissing sau Sir Arthur Conan Doyle. Romanul nu e atât o pastişă a epicii victoriene, ne spune Susan Hill în *The Guardian*, cât o însăilare de „petice” tributare diferiților autori, intertextualitatea fiind astfel adusă în prim-plan, iar o bună parte din deliciul lecturii este încercarea de a ghici pe cine imită fiecare fragment. Din intrigă nu lipsesc elementele cunoscute din recuzita romanelor senzaționale victoriene: jaful trenului, conacul de țară izolat în care trăiește un colecționar excentric de ouă de pasăre, femeia nebună încuiată la mansardă, tragedia de familie, scena recunoașterii. Deși intriga e palpitantă (dar voit contrafăcută), farmecul cărții rezidă preponderent în jocul literar pe care îl propune.

■ A încetat din viață la Tel Aviv, în vârstă de 83 de ani, „regina cântecului israelian”, Shoshana Damari. Născută în Yemen, solista s-a stabilit la Tel Aviv la vârsta de 13 ani și a făcut o frumoasă carieră la teatrul „Li-la-lo”. În 1948 a cucerit gloria cu o serie de cântece care, potrivit cotidianului *Jerusalem Times*, au devenit un fel de „bandă sonoră” a Războiului pentru Independență, precum *În vremea aceea*, *Bab el Wadi* sau *Noapte, noapte*. Shoshana Damari și-a cântat baladele mai ales în Israel și în Statele Unite, iar în 1988 a primit Premiul Israel pentru întreaga ei operă.

■ Un mare succes de *box-office* cunoaște în Africa de Sud filmul autohton *Tsotsi*, ne informează *Liberation*. Adaptat după un roman scris în anii cincizeci de dramaturgul sud-african Athol Fugard și turnat în Soweto (Johannesburg), filmul povestește aventurile unui șef de bandă de 19 ani care jefuiește un tren, omoară un om și își redescoperă umanitatea îngrijind un bebeluș găsit într-o mașină furată. Pelicula propagă o imagine veridică a sărăciei și violenței care marchează viața în *bidon-ville*-le sud-africane, fără a cădea pradă vechilor clișee: atât bandiții, cât și victimele

lor sunt negri, cei din urmă făcând parte din noua burghezie. *Tsotsi* își datorează în mare parte autenticitatea și atracțiozitatea muzicii care însoțește imaginile, *kwaito*, hip-hop-ul mahalalelor negre. Paradoxal poate părea faptul că regizorul, Gavin Hood, este un sud-american alb, școlit la UCLA. Filmul a luat premii la festivalurile cinematografice de la Toronto și Edinburgh, va fi distribuit pe 400 de ecrane americane și este nominalizat pentru premiul Oscar la categoria cel mai bun film străin.



Icnetele forumiștilor

Adrian Țion

Gazeta sporturilor, publicație aflată „în slujba sportului românesc din 1924”, afișează deasupra titlului sintagma „Săptămâna extra”. Greutatea superlativului pus în circulație de preadolescenți teribiliști certăți cu gramatica își etalează orgolios gama produselor din interiorul ziarului: Luni - Talon de concurs; Marți - Programul returului Diviziei B; Miercuri - Talon de concurs; Joi - Afiș cu programul returului Diviziei A; Vineri - Talon de concurs; Sâmbătă - Ghidul complet al returului. Va să zică asta se înțelege prin extra, cool, beton! Statistici cu meciuri, golaveraje și... taloane. Trebuie spus că în strategiile de vânzare a publicației a intrat recent concursul „Câte un Logan pe zi” în parteneriat cu *Jurnalul național*, deci pentru acest joc sunt taloanele. Dar aceste taloane sau clasamente pot substitui articole de fond scrise de Ovidiu Ioanițoia sau Radu Cosașu prezenți în paginile publicației?

Desigur, ziarul cu conținut informativ sportiv, în special despre fotbal, își are categoria sa de cititori. Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Adrian Păunescu au ținut cronici sportive în publicații bine cotate, dar și în presa sportivă. Au scris inspirat, abordând un limbaj colorat, artistic. Au câștigat audiență și în rândul celor neinteresați de literatură, instruind neprogramatic.

În treacăt fie spus, aranjamentul cu „Ia-ți

Loganul” a fost deja demascat de jurnaliști mai isteți ca Tucă și Ioanițoia de la *Evenimentul zilei*, nedispuși să înghită gălușca așa ușor. În caz de câștig, norocosul nu devine proprietar al mașinii decât după ce firma angajată în joc plătește în leasing contravaloarea mașinii. Asta zic și eu „săptămână extra”! Să vinzi gaura covrigului și să pretinzi că faci gazetărie. 50% din spațiul tipărit e acoperit cu reclame babane și fotografii tip poster. Câteva articole bășcălioase la adresa transferurilor de jucători, știri despre meciuri vândute, sume dosite, adică niscaiva rânduri scrise, îngrămădite pe margini. Jocul cu Loganul poate să se extindă și la un an de păcăleli. Pe lângă cele politice nici nu contează că ziarul cu pricina între timp dă faliment, să spunem. Uite popa, nu e popa! Inițiatorii oricând se pot spăla pe mâini. Important e că publicația se pune în slujba sportului românesc!

Pentru foarte mulți dintre împătimitii suporteri sportivi informațiile din *Gazeta sporturilor* sunt chiar importante, altfel n-ar cumpăra ziarul. Dar ce ne facem cu editorialiști sau incisivii comentatori sportivi care în loc să fie puși pe frontispiciu par doar admiși între paginile publicației. Ovidiu Ioanițoia, cu dexteritatea-i dovedită, croșetează dezinvolt calcule decente cu pronosticuri patriotice. Radu Cosașu, chiar dacă și-a mai pierdut din verva de pe vremea când semna în *România literară*

savuroasele sale tablete, și-a păstrat eleganța unui stil ce-l face inconfundabil. Alin Buzărin (mai tânăr, dar la fel de dotat) buzunărește de zor, cu tact și ironie, prin pantalonii abandonati în vestiar de acționarii intrați pe teren cu suflet curat și face analogii culturale extrem de subtile. De ce nu este promovată la adevărata lui valoare și discursul mai elevat? Revistele serioase procedează altfel. Scot în față valorile, nu concursurile sau tertipurile care le permit să supraviețuiască. Există o ierarhie și din acest punct de vedere care vizează educarea publicului cititor. Altfel ajungem la vocabularul forumiștilor.

Oricât de agramat sau de primitiv ar fi limbajul impulsivilor de pe forum, Ion Cristoiu nu contenește să aprecieze păreri necenzurate ale acestora, chiar injuriile proferate la adresa diverselor personalități, patos întreținut mai ales la adăpostul anonimului. Mulți dintre jurnaliștii momentului atașează în dreptul semnăturii articolului tipărit pe hârtie și adresa de e-mail. Dorința de comunicare e și o verificare după vocea de pe stradă. Asta duce la o lărgire a ariei discuțiilor și confruntărilor de idei ce nu poate decât să fie benefică în ambele sensuri. Să sperăm că, mai devreme sau mai târziu, rezultatele nu vor întârzia să apară. Atât în structura presei sportive în privința eșalonării valorilor și nu a golurilor, cât și pe forum ca semn al unui feed-back asumat. ■

subcultura

Plastic Lux

Oana Pughineanu

Life is plastic. Pe asta o știm demult, din mai multe surse neoficiale. Acum însă o putem afla și de la știri. Senzațional: păpușa Barbie revine! E varianta îmbunătățită, cu oarece operații estetice. Cel ce o prezintă transpiră cu entuziasm și se întreabă dacă relația întreruptă acum câțiva ani cu Ken s-ar putea reface. Întrebarea nu e retorică, așa cum și-ar putea închipui intelectualii. Mai mult, publicul țintă nu se limitează doar la copii sub 16 ani, care, conform unui studiu neurologic nu ar avea capacitatea să distingă între „real” și „fantastic” când vine vorba de ceea ce li se prezintă pe ecran. De fapt cine mai poate? Informația și scenariul sunt sinonime. În funcție de rating și după efectuarea unor statistici subiectele intră în atenție, în acțiune. Știrile, la fel ca telenovelele vor deveni interactive. Revenind însă la scenariu și plasarea în scenariu (și nu mă refer acum la „scenariată”) îi remarc și beneficiile comerciale: nu se mai vinde o păpușă, ci istoria amoroasă a unei păpuși. Plasticul e mai ieftin decât actrițele de telenovele și unde mai pui că e și rezistent, nu face riduri, nu trebuie „feștit” în fiecare zi. Ca și în „Filantropica”, importantă e povestea pe care o spui pentru a primi bani. Cerșetoria e o formă constrânsă și concisă a literaturii. Iar, la câți bani poți obține pe o carte, am putea spune și invers: literatura e o formă - de data asta „îmbunătățită” stilistic -, a cerșetoriei. Dacă ar găsi și o metodă la fel de eficientă de a „intra în sufletul omului” (intruziunea în spațiul personal prin trolee) lumea ar fi a ei. Revenind

însă la Barbie, probabil în câțiva timp se vor vinde cupluri Barbie-Ken în diferite ipostaze și poziții. Sex shopurile nu trebuie ocolite. Un hot Barbie sado-maso strigând eventual „Be my *violentine*” în loc de „mama” (deși pentru unii și cuvântul acesta poate provoca fantezii morbide) ar prinde bine.

Aceste transpoziții între obiect și subiect, tipice pentru societatea de consum, acapareză tot mai multe medii. Pasiunea de a deveni obiect e în top: afectelor li se preferă funcțiile (tehnice sau de orice alt fel). Inclusiv Discovery a început să prindă trendul și produce emisiuni în care oamenii nu se mai comportă ca niște animale, ci ca într-un teatru de păpuși prost îmbrăcate și extrem de previzibil manevrabile. O emisiune dedicată „fabricii de spioni” ne prezintă trei antrenori, foști agenți F.B.I. sau alte chestii dintr-astea prescurtate. Unii dintre ei sunt sub acoperire. Asta înseamnă: stop-cadru pe momentul în care ea, agenta, își pune o perucă pe cap. Discovery face compromisuri cu misterul: telespectatorului i se descoperă acoperirea. E ca și cum ți-ai pune proteza în public și-ai încerca să zâmbești convingător după aceea. Recruților li se ține o scurtă predică despre „munca de echipă” și despre cum trebuie să știe mereu, că inclusiv atunci când nu știi nimic, lucrează pentru „binele general”. Cam așa se vând și tuburile cu cremă anticelulitică. Mă gândesc că Barbie și Ken i-au luat din start. Plasticul e deja mult mai evoluat în ceea ce privește psihodramele burgheze. și mai comic e faptul că recruților li s-a dat același nume:

toți bărbații erau, să zicem, Ken și toate femeile Barbie. Telespectatorul trebuia să urmărească discuția plictisitoare dintr-o cameră plină de astfel de exemplare ce se descopereau uimite ca fiind o „serie” și care nu prea știau ce să-și spună, spre deosebire de omoloagele lor originale din plastic. Desigur, majoritatea n-au putut să-și ascundă „adevărata identitate”. O reminiscență deplorabilă.

Parcă în acord cu cei de pe Discovery, Tv Cultural prezintă un documentar despre fenomenul psi. Concluzia e nefavorabilă... n-ar prea exista astfel de fenomene paranormale... creierul nu le are cu telepatia. Genericul final prezintă o mână de porțelan pe care sunt trasate liniile vieții, liniile destinului etc. Imaginea asta mi se pare concludivă pentru tot ce am prezentat mai sus. Poveștile „metanarațiunile” - ca să fim prețioși - nu mai țin de creierul uman, decât dacă, în mod dialectic-evolutiv, așa cum prevăzuse Hegel, el reușește să se „obiectiveze”. Ceea ce n-a prevăzut Hegel era că spiritul absolut își suflă duhul peste o turmă de plastic care-și vântură determinațiile pe sticlă. Nici un mare ironic precum Nietzsche n-a putut prevedea că visul supraomului e să-și facă - tot! - turmă. Dincolo de bine și de rău, adică printr-o totală ignorare a legilor convenționale (în favoare celor naturale) nu se nasc decât „marile averi”. Prin muzeul lor câțiva apărători, ai nu contează căror tabere se vor plimba fără să-și poată ascunde un zâmbet umilit și admirativ în același timp. În preajma luxului, chiar și a celui de prost gust, teatrul de păpuși sau, cum i se mai spune, „convivialitatea civilizată” se instalează urgent și fără posibilitatea de a fi stăvilită. Ca o alergie. ■

Parfumul ebrietant al comediei

Săptămâna Teatrului Scurt, Oradea, 20-26 noiembrie 2005

Claudiu Groza

Din motive nefericite obiective, n-am reușit să văd decât patru din cele peste 20 de spectacole din programul Săptămânii Teatrului Scurt de la Oradea din 2005. Printre ele însă, și cea mai „tare” producție prezentată, aparținând chiar teatrului-gazdă: *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, în regia lui Victor Ioan Frunză.

Ediția jubiliară – a 15-a – a festivalului orădean a marcat 50 de ani de la înființarea oficială a Teatrului de Stat, prilej de editare a unui volum care prezintă nu instituția – o amplă și bine realizată monografie a teatrului a apărut în 2001 – ci oameni – actori, regizori, dramaturgi, secretari literari – care au trecut prin Oradea teatrală. Cartea se numește *Teatrul din interior. Teatrul din culise* și îi aparține Elisabetei Pop.

Marchez, chiar cu o nepermis de mare întârziere, cele patru producții, fiecare semnificativă în felul său, dar mai mult de dragul ultimei comentate, *Nevestele vesele din Windsor*, una din cele mai reușite montări românești ale ultimilor ani, pe care mi-ar fi părut rău să n-o prezint cititorilor *Tribunei*, virtuali spectatori, cu siguranță, pentru că piesa va mai fi jucată destul timp de-acum încolo.

Primul din spectacole pe care le-am văzut la Săptămâna Teatrului Scurt a fost *Tangou final* de Mario Diament (Teatrul Evreiesc de Stat, regia Moshe Yassur, SUA), interpretat de Maia Morgenstern și Tudor Aron Istodor. *Tangou final* e povestea unei foste mari actrițe, care-și reamintește viața „provocată” de un tânăr ziarist timid. E un joc al vârstelor și afectelor, al memoriei, al interacțiunii dintre două conștiințe fundamentale similare. Alura dominatoare și cinică a eroinei este abandonată chiar datorită admirației stângace dar sincere a tânărului său interlocutor. Din păcate, reprezentația a avut același defect pe care l-am sesizat și în alte situații. A fost un spectacol „pentru provincie”, nu îndeajuns susținut, cu o Maia Morgenstern cam plictisită și un Tudor Aron Istodor vădit incomodat de rol. Firește, faptul că actorii erau între două avioane justifică parțial „uscăciunea” reprezentației de la Oradea, dar ce se întâmplă pe scenă nu trebuie să aibă de-a face cu ce e în culise. Publicul orădean, numeros și entuziast, ar fi meritat mai mult...

Duet în oglindă (Teatrul de Stat „Csiki Gergely”, Timișoara, regia Vadas Laszlo) este o adaptare după piesa lui Paul Foster. Acțiunea dramatică se concentrează pe conflictul dintre două celebre figuri istorice, regina Elisabeta I și Maria Stuart. Vadas Laszlo a construit un spectacol deloc „ofensiv”, lipsit de violență confruntării, care e doar sugerată, într-o construcție scenică de mare picturalitate și rafinament. Cele două personaje se află în părți opuse ale scenei, Elisabeta în camerele regale, Maria în închisoare. Sunt despărțite doar de un curtean-păpușă, pe un soclu rotativ, care marchează foarte bine trecerea vremii și schimbările relației dintre cele două eroine. Spectacolul e construit pe nuanțe simbolice. Relevantă, de pildă, e scena îmbrăcării unui manechin, care devine, treptat, chiar simbolul regalității. Bine puse în valoare sunt frământările,

calculile și oscilațiile sufletești ale fiecărei femei. Scena finală, a morții Mariei, accentuează senzația picturalității montării. *Duet în oglindă* e un spectacol relativ static, dar care nu obosește, ci dimpotrivă, ține trează atenția. Bricolat cu mare finețe regizorală, el se bazează și pe o interpretare impecabilă. În rolul Elisabetei, Tokai Andrea surprinde excelent voluntarismul dar și feminitatea reginei. Maria jucată de Magyari Etelka este chiar marea personalitate aflată în pragul deznădejdiei, dar hrănită încă de puseuri războinice și planuri de răzbunare. Un „intermediar” atent a fost Kocsardi Levente. De remarcat și scenografia colorat-opulentă a Getei Medinschi și ilustrația muzicală a regizorului.

Un monolog pe un text românesc extrem de ofensiv a fost *Fuck you, Eu.Ro.Pal* de Nicoleta Esinencu (Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov, regia Claudiu Goga), interpretat de Ligia Stan. Monodrama tinerei scriitoare basarabene este un soi de „Scrisoare către tata”, un text polemic, persiflant, dur, cinic, minat subtextual de tragism, alienare, derută. Un discurs excelent dozat dramatic, marcat de replica-laitmotiv: „Tată, trebuie să-ți spun ceva!”. Monologul Nicoletei Esinencu e reprezentativ pentru noua generație de scriitori români. El apelează, deseori antagonic, la toate personajele-fanion, clișeele și miturile din ambientul social contemporan. Grigore Vieru, Harry Potter, trecutul comunist, Lenin, Sadam Hussein, faimoasa „eugenie”, noua modă a „degustării de rahat” fac parte din piesa cu titlu mai mult decât evident. Ligia Stan a susținut cu destulă forță o partitură nu întotdeauna comodă, deși unele ezitări au fost vizibile în jocul actriței. Totuși, spectacolul a fost unul de luat în seamă.

„Momentul magic” al festivalului orădean a fost *Nevestele vesele din Windsor*, o „soap opera după W. Shakespeare”, în regia lui Victor Ioan Frunză, jucată de actrița Teatrului de Stat Oradea. O propunere excepțională, trebuie spus de la început. Spectacolul se bazează pe o lectură regizorală atentă și foarte în ton cu spiritul comediilor shakespeareene, iar interpretarea a scos în evidență – așa cum mai rar se întâmplă în teatrele de limbă română – forța de invidiat a unei echipe actricești.

Nevestele... e o producție complexă, irezistibilă, la care chiar și cel mai grav critic reacționează mai întâi ca spectator. Se râde atât de mult încât notițele *aide-memoire* sunt inevitabil lacunare, așa că un comentariu – amenințat și de trecerea timpului – precum cel de față nu poate sesiza toate nuanțele ofertei scenice. Avem de-a face, în orice caz, cu un spectacol *dezlănțuit*. Victor Ioan Frunză accentuează grotesc trăsăturile personajelor, situațiile dramatice, valorizează fiecare accent pus de autor, într-un tăvălug comic de neoprit. Scena e mereu aglomerată de decoruri, de protagoniști, nu există timpi morți, așa că spectatorul e mereu izbit, surprins, uluit de ceva, nu are vreme să caște, să se uite la ceas, să-și interpeleze consoarta ori vecinul de scaun.

Totus mundus agit histrionem, cântecul de „prezentare”, poate fi socotit și un fel de laitmotiv al spectacolului. Histrionismul – cu toate



Pentru rolul din *Nevestele vesele din Windsor*, Richard Balint a fost nominalizat la Premiile UNITER © Teatrul de Stat Oradea

conotațiile sale – poate fi sesizat la fiecare actor, de la (foarte) efeminatul domn Page (Petre Ghimbășan), la versatila domnișoară Page (Anca Sigmirean), cabotinel pe față John Falstaff (Daniel Vulcu), intrepida doamnă Ford (Elvira Platon-Râmbu) sau cutremurătorul – prin comic – dr. Caius (Richard Balint). Senzația de *deșuheat* pe care o transmite spectacolul se construiește din diverse elemente scenice: trecerea prin scenă a trei Page pe bicicletă, cu echipament adecvat și cască de *biker*, secvența de la salonul de înfrumusețare, apariția „japonezului”... Peter Brook (!, un moment ludic al dlui Ford), preludiul duelului sau năucitoarea scenă cu vaca și vițica din... *peturi*, celebrele recipiente din plastic, tabloul de *Monalisa* al dnei Ford, cutiile ce conțin multiplele cumpărături ale casei Ford, prin care „potera” bărbaților îl caută pe „Don Juanul” misterios Falstaff, „operațiile” doctorului Caius etc. Totul magmatic, parodic, greu de „ingurgitat” la o singură vizionare. *Nevestele vesele din Windsor* e un spectacol imposibil de rezumat, de „povestit”. E de văzut, așa că mă aștept la un mare turneu al trupei orădene, care, sunt convins, ar face săli pline în orice colțșor al lumii, pentru că, pur și simplu, spectacolul nu are nevoie de nici o traducere. Victor Ioan Frunză a mizat pe toate clișeele, locurile comune și situațiile familiare ale civilizației contemporane, în spirit absolut shakespearian. E greu de trecut în revistă, separat, evoluția fiecărui interpret din marea echipă scenică. Toți au jucat cu o poftă cuceritoare. Mai merită pomenită muzica imaginată de Tibor Cari – și interpretată live de o mică orchestră –, și decorurile excelente (schele mobile, cu panouri pictate, de pildă) ale Adrianei Grand. Personal, promit să revăd spectacolul și poate să revin asupra lui mai sistematic. Altfel, am și eu doar doi ochi și două mâini pentru tastatura computerului. Ca să nu mai spun că spectacolul e *memorabil*, dar greu de reținut în detaliu, întrucât... prea sățios.

Episodicul care converge spre un apogeu unitar este *marca stilistică* a *Nevestelor vesele din Windsor*. Un succes incontestabil al Teatrului orădean, nu mai puțin al lui Victor Ioan Frunză, de care, cred, chiar Shakespeare ar fi fost mulțumit. Chiar dacă nu l-a montat el...

P.S. Recent, într-o emisiune radio, un ascultător mă întreba de ce regizorii simt nevoia să transforme radical marile texte clasice, în loc să le respecte-venereze. I-am dat un răspuns... teoretic, dar nu mi-a trecut prin cap să exemplific. Cred că dacă i-aș fi povestit de *Nevestele...*, conlocutorul meu ar fi devenit un fan. Al lui Shakespeare, „contemporanul nostru”.

Câteva considerațiuni despre carnaval

Virgil Mihaiu

Ca în fiecare an, imaginile Carnavalului de la Rio revărsându-se prin transmisiile televizate ne reamintesc de șansele pierdute ale scurtei noastre existențe terestre. Pe când în Coreea de Nord populația unui întreg stat e obligată să trăiască într'o atmosferă concentraționară – unde până și muzica se află sub controlul tiraniei instalate la putere din 1945 – pe malul golfului Guanabara dezmățul (la propriu, dar și cel de culori, sunete, ritmuri și melodii) atinge cote supreme de câte ori se apropie sezonul „apelor de martie”. Folosesc deliberat această sintagmă, întrucât ea dă și titlul unuia dintre diamantele sonore create de Antônio Carlos Jobim. Piesa intitulată *Agua de Março*, pe muzica lui Jobim și având ca text înspumatele cascadele metaforice ale lui Vinicius de Moraes, își menține statutul de capodoperă într'un domeniu al orgasmice simbioze dintre muzica braziliană și limba portugheză. Varianta referențială a cântecului datează dintr'o sesiune de înregistrări desfășurate între 22 februarie și 9 martie 1974, ai cărei protagoniști au fost Jobim și superbissima vocalistă Elis Regina. Memorabila colaborare avea să se concretizeze în albumul intitulat *Elis & Tom*, editat la casa PolyGram/Philips. Dacă aveți șansa să vi-l procurați, sub orice formă, nu ezitați s'o faceți.

Dar, vorba oltenească, altceva vrusei să zic. Cred că orice fenomen artistic de anvergură, și cu atât mai mult unul muzical-coregrafic, are rădăcini cu mult mai profunde decât lasă aparențele să se întrevadă. M'am simțit întotdeauna solidar cu marele Richard Oschanitzky în privința pasiunii pentru sinteza jazzistico-poetică braziliană. De aceea, am răspuns



prompt la solicitarea Mariei Dinescu de a concepe un studiu pe această temă pentru numărul dedicat Braziliei de către revista *Secolul 20* (8-9-10/1998). Textul se intitula *Ritmuri în sânge*. În chiar același volum de 320 de pagini am aflat un posibil răspuns la chestiunea pe care și-au pus-o atâția esteticieni: cum se explică vitalitatea, caracterul solar, disponibilitatea spre bucurie manifestate în cultura, muzica și dansurile braziliene, având drept corolar Carnavalul carioca? Merită să redau aici elocventul pasaj cu pricina, conținut în eseu *Despre modelul literar brazilian*, semnat de eminentul lusitanist Mihai Zamfir: „Cel dintâi european care a văzut Brazilia și a scris, naiv-entuziast, despre noul teritoriu descoperit a făcut parte din expediția de la 1500. Pêro Vaz de Caminha, involuntar <părinte> al literaturii braziliene, a observat peisajul paradisiac, bogăția, ciudățenia locului, dar mai ales oamenii trăind într'o stare de inocență totală. În ochii primului portughez care a întâlnit și descris femeile băștinașilor, acestea erau <tinere și delicate, cu părul extrem de negru și de lung revărsat pe spate și pe părțile rușinoase, femei atât de înalte și de svelte, cu coama atât de strălucitoare, că, oricât le-am fi privit de aproape, ele nu se rușinau>”. Ca din întâmplare – deși, în asemenea cazuri, nu există întâmplare – toate mărturiile din secolul al XVI-lea merg în același sens. Americo Vespucci, în celebra scrisoare către Lorenzo de Medici, insistă asupra poligamiei din lumea nouă și asupra primatului absolut al instinctului sexual într'o societate care <trăiește secundum naturam>. <Dacă paradisul nu este aici, conchidea Vespucci, atunci el se află oricum undeva pe aproape>. Portughezii din același secol sunt cu mult mai expliciti și uneori de-a dreptul indignați, pentru că acest naturalism naiv îi molipsise rapid pe primii coloniști veniți din Metropolă, care începuseră imediat să trăiască în libertinajul tipic băștinașilor. Pentru Manuel de Nóbrega (în *Cartas do Brasil*, 1549-1560), familia portugheză întâlnită în Brazilia are mai degrabă o formă musulmană: poligamia dominantă, stăpânii au copii cu numeroasele lor neveste, ca și cu sclavele frumoase, iar dezmățul e general. Deja apăruseră *os mamelucos* (copii născuți din tați albi și indieni aborigeni), remarcabili prin frumusețea corporală; numărul lor va crește continuu.” Să mai adaug că splendorile muzical-coregrafice despre care vorbeam mai sus pot fi considerate și ca un ecou târziu, sau ca o stilizare/estetizare a unor asemenea premise istorico-erotice?

Evident că fenomenul carnavalesc nu e unul eminent brazilian. Și totuși, e dificil de imaginat alt loc pe mapamond unde exhibarea frumuseții feminine să atingă asemenea proporții. Ei bine, pentru cei dispuși să încerce o alternativă, elegantul supliment *EXclusiv* al ziarului moscovit *Izvestia* publică o fotografie (pe care, rudimentara



noastră tehnică de tipar ne obligă să o reproducem în alb-negru). Imaginea tentantei demoazele e acompaniată de următorul text explicativ: „Frumusețile cubaneze nu sunt cu nimic mai prejos decât cele braziliene”. Cine vrea să se convingă, e sfătuit să participe la *Carnavalul în stil mambo*, ce se ține în Santiago de Cuba la început de iulie. Titulatura evenimentului este *Fiesta del Fuego* și, dacă ar fi să credem că mama progresului e concurența, m'aș oferi ca voluntar pentru a efectua un studiu comparativ, la fața locului, între desfășurările de la Rio și cele de la Santiago.

Ce vă pot spune cu siguranță este că jazzul și-a pierdut exclusivitatea afro-anglo-saxonă, din momentul în care au început polenizările încrucișate cu elemente afro-cubane și afro-braziliene. Unul dintre pionierii acestei deschideri spre America Latină a fost trompetistul Dizzy Gillespie, încă din anii 1940. Către finele deceniului următor, fabuloasele poeme de limbă portugheză combinate cu samba și bossa nova aveau să spargă monopolul limbii engleze în muzica de jazz.

Iată o temă fascinantă: cum a fost remodelat jazzul în creuzetul cultural dichotomic – hispanic și luso-brazilian – al Americii Latine? Pentru a elucida un subiect atât de vast, ar fi trebuit ca anii cei mai buni ai vieții mele să nu fi fost ferecați de un regim totalitar. Descoperirea Lumii Noi nu poate fi făcută cu oameni cărora li se interzice pașaportul. Pe de altă parte, un Paradis neatins e scutit de pericolul dezamăgirii. E bine să ne imaginăm că fericirea e totuși posibilă undeva pe Glob. și să-i savurăm, de la insuperabilă distanță, sublimările în sunet și mișcare.

film

Trăiește!

Ioan-Pavel Azap & Adrian Țion

După un debut excepțional cu *Trahir / A trăda* (1993, coproducție internațională), cel mai bun film românesc (având în vedere și subiectul) din ultimului deceniu al secolului trecut (ba chiar și până acum!), Radu Mihăileanu a confirmat din plin, dacă se poate spune așa, cu *Train de vie / Trenul vieții* (1998, tot o coproducție internațională), pentru a înlătura orice dubiu legat de talentul său cu acest cel mai recent *Va, vis et deviens / Trăiește!* (Franța / Belgia / Israel / Italia, 2005; regia: Radu Mihăileanu; scenariul: Radu Mihăileanu și Alain-Michel Blanc; cu: Zael Abecassis, Roschdy Zem, Moshe Agazai, Moshe Abebe, Sirak M. Sabahat, Roni Hadar). Toate filmele sale au fost distinse cu premii internaționale, dar le amintim aici doar pe cele obținute (până acum!) pentru *Trăiește!*: Premiul publicului la Festivalul de la Berlin 2005 și Premiul Cesar pentru scenariu 2006.

Născut în 1958, Radu Mihăileanu părăsește România la începutul anilor '80, stabilindu-se în Franța, unde își desăvârșește studiile de cinema. Asistent de regie al unor nume importante din cinematografia mondială (Fernando Trueba, Marco Ferreri, Nicole Garcia), realizator și al unor filme pentru televiziune, producător, Mihăileanu debutează, cum am mai spus, în 1993 cu un film remarcabil. Meticulos, regizorul-scenarist pare că nu este grăbit să dea film după film, preferând să și construiască opera pas cu pas, refuzând succesul facil. Remarcabilă este capacitatea lui Radu Mihăileanu de a se metamorfoza de la film la film, cele trei lungmetraje de până acum diferențiindu-se net unul de altul (un spectator neavizat cu greu ar crede că sunt filmele unuia și aceluiași regizor): *A trăda* - o dramă terifiantă despre România anilor '50, cea mai lucidă analiză cinematografică a perioadei comuniste; *Trenul vieții* - o comedie care își dezvăluie profundul tragism doar în ultima secvență; *Trăiește!* - o (melo)dramă a căutării de sine, a descoperirii propriei identități.

În anii '80, Israelul, ajutat de SUA, desfășoară o amplă operațiune de strămutare a evreilor negri etiopieni în Israel. În acest context, pentru a-l scăpa de la moarte, o mamă creștină își încredințează fiul de nouă ani unei evreice al cărei copil murise în ajunul plecării spre Israel. La scurt timp după ce ajunge în Israel, micuțul Shlomo, numele adoptiv al băiatului, rămâne orfan și este înfiat de o familie din Tel Aviv. De aici începe o lungă căutare a propriei identități, un proces complex și dificil de adaptare la noua condiție. Din copilărie până la maturitate, Shlomo nu încetează să-și caute locul în lume. Impresionează echilibrul perfect, coerența narațiunii, dozarea farmaceutică (iertat fie barbarismul) a experiențelor de viață, a sentimentelor, frământărilor, căutărilor personajului principal pe care regizorul-coscenarist reușește să le impună pe parcursul întregului film. Radu Mihăileanu evită la nuanță melodrama facilă - fie printr-o replică, fie printr-o „dureroasă” tăietură de montaj, fie, uneori, printr-o „simplă” intuiție -, tezismul de

orice natură, ideologia (calități care marchează din plin și debutul său). Evreu prin naștere, Radu Mihăileanu nu cade în „păcatul” unei propagande ieftin, nici în extrema detașării totale de condiția sa de evreu. Filmul său nu este o pledoarie nici *pro*, nici *contra* (orice ar însemna, ideologic sau politic, acest *pro sau contra*). *Trăiește!* este, chiar dacă sună patetic, o pledoarie pentru viață, pentru toleranță, pentru umanism. Dovadă, printre altele, și umorul, mult mai reținut decât în *Trenul vieții*, dar nu mai puțin semnificativ.

Trăiește! este, în același timp, și un poem dedicat mamei, de un cumplit tragism (vezi sacrificiul pe care îl face mama, renunțând practic la sensul existenței sale pentru ca fiul ei să trăiască), dar și de o splendidă demonstrație de afecțiune filială: Shlomo Trăiește!, afectiv, clipă de clipă alături de mama sa și nu renunță la gândul că, într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, o va regăsi. Numai un maestru ar fi reușit să salveze de patetism secvența în care, în sfârșit, cei doi se reîntâlnesc. Și, la ora de față, Radu Mihăileanu este un maestru al cinematografului mondial. (I.P.A.)

După decernarea premiilor Cesar, mass-media românească a preluat cu îndreptățită încântare știrea că Radu Mihăileanu a obținut premiul pentru cel mai bun scenariu la filmul său *Va, vis et deviens*. Bucuria a fost atât de mare încât vestea s-a revărsat pe hârtie și pe site-uri aproape exclusiv referitor la regizorul de origine română, neglijându-l pe Alain-Michel Blanc, partenerul său coscenarist. Dacă meritele scenariului sunt împărțite între cei doi, ale regiei rămân în întregime să-l definească pe Radu Mihăileanu. Și ele nu sunt puține, după cum o atestă și alte premii obținute până în prezent, după cum nu e exclus să mai cucerească premii și în viitor.

Mai întâi trebuie să apreciem iscusita disponibilitate de a adapta stilul narațiunii la subiect. Un „stil jurnalistic de bună calitate”, după cum a observat prompt presa. Un stil derivat din febrilitatea documentaristului atașat trup și suflet de personajul descoperit - să spunem - aleatoriu și preocupat mai apoi să urmărească soarta și devenirea ulterioară a acestuia. Traiectul inițiat al lui Shlomo, micuțul etiopian creștin ajuns în Israel în anii '80, care îmbrățișează de nevoie religia mozaică, e un drum presărat cu infinite obstacole în calea devenirii sale. Toate aceste praguri-încercări sunt închegate în etape sugestive, dramatice, cu rol determinant în cunoașterea și asumarea încâlcitelor cutume ale vieții. Salvat de la foamete și moarte - frații lui au murit în Etiopia - Shlomo descoperă în „țara unde curge lapte și miere” că lucrurile nu stau pe roze nici aici. Se lovește de problemele legate de integrare, cunoaște fețele rasismului, consecințele apartenenței la o altă cultură, descoperă delincvența juvenilă, intoleranța. Este adoptat de o familie de vorbitori de franceză din Tel Aviv, cu vederi de stânga, dar societatea civilă conservatoare nu vrea



să le dea falașilor (evrei etiopieni de rasă neagră), căci am uitat să vă spun, Shlomo e negru sau mai degrabă roșu cum îl va găsi Sarah, viitoarea lui soție, deci nu vrea să le dea falașilor statut de adevărați evrei. Dar bietul Shlomo este un intrus și printre aceștia. Salvat de tatăl adoptiv de la o forțată circumcizie ritualică, eroul va fi într-o permanentă căutare a propriei identități, ascunzându-și trecutul și apărându-și în intimitate tezaurul valorilor secrete, moștenite.

Felul în care regia urmărește acest fir narativ cu valențe de Calvar al supraviețuirii, fără a aluneca în melodramă, nuanțând parcimonios, dar elocvent, aspectele vieții intercomunitare amenințate la tot pasul de conflicte duce la o reușită de substanță în radiografierea socială a zonei. Filmul lui Radu Mihăileanu deschide o breșă într-o lume a conviețuirii tensionate trecute prin conștiința unui tânăr în formare care-și caută drumul și locul printre semenii săi. Care-și afirmă dreptul la viață. Puterea de a radiografia tumultul și contrastele acestei lumi face din *Va, vis et deviens* un film titanic, robust, plin de forță comunicațională, tulburător pentru timpurile pe care le trăim, cu o problematică extrem de pătrunzătoare în tainele existenței.

Prin îndemnul din titlu („Du-te, supraviețuiește și fii cineva!”) dat de mama adevărată a eroului când e forțat de ea să se alăture evreilor etiopieni transmutați din Sudan în Israel în cadrul operațiunii ultrasecrete „Moise”, dar și prin structura introvertită a băiețelului crescut printre străini, Shlomo îmi amintește de Momo al lui Emile Ajar (alias Romain Gary) din *Ai toată viața înainte*. Momo este un copil arab, orfan, crescut de o evreică. Atât Shlomo cât și Momo (vocabule parcă înfrățite întru nefericire și speranță) sunt ajutați, sprijiniți să înfrunte greutățile vieții, trecând curajos peste obstacolele impuse de norme sociale prăfuite sau de canoane etnice sau religioase în contratimp cu pulsul vieții. Mai mult chiar, continuându-l pe Momo al lui Gary, Shlomo al lui Mihăileanu împlinește un deziderat existențial: răzbate și reușește să-și afirme personalitatea într-o lume tulburată și turbată în același timp, excedată de prejudecăți păguboase. E vorba, de fapt, despre afirmarea valorilor umanitariste într-un discurs cinematografic de excepție. (A.Ț.)

13. Eisenstein

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

La zece ani după realizarea capodoperei cinematografice *Crucișătorul Potiomkin*, 1935, după eșecul unor proiecte extraordinare numite *Que Viva Mexico* și *Lunca Bejin*, diferendurile dintre cineștii apropiați grupului lui Eisenstein încep să se manifeste cu o din ce în ce mai mare agresivitate. Anii petrecuți în afara granițelor sovietice, cei al elaborării epopeii dedicate revoluției pe pământ mexican, aveau să-l îndepărteze pe Eisenstein de *adevăratele probleme ale revoluției sovietice* și, prin urmare, o grupare condusă discret de Pudovkin și Dovjenko avea să-i atace creația prin propriile sale arme. Astfel, teoriilor lui Eisenstein precum și remarcabilelor sale realizări de până atunci (*Crucișătorul Potiomkin*, *Vechi și nou*, *Octombrie*), autorul filmelor *Arsenal* și *Fământ* – Alexandr Dovjenko – îi răspunde: „Ascultând raportul lui Eisenstein am fost înspăimântat de întinderea cunoștințelor sale; s-ar crede că este atât de lucid încât nu va mai putea face niciodată un alt film... Sunt convins că într-un fel erudiția lui îl ucide – nu, iertați-mă, n-am vrut să folosesc acest cuvânt: am vrut să spun că îl dezorganizează...”

... Suntem în anul 1925 și încă norii nu se adunaseră peste tânărul de nici 27 de ani. După ce își încearcă metodele de creație în teatru prin așa numitul *spectacol de atracții* (după cum am văzut în numerele trecute, el se folosește de metoda meyerholdiană ducând-o, prin dinamică și ritm, la un maxim de potențialitate și agresivitate spectaculară), Eisenstein realizează primul său film, *Greva* (titlu dorit a face parte dintr-un ciclu, de altfel neterminat, *Spre o dictatură a proletariatului*), operă care atrage atenția autorităților vremii. *Comitetul executiv central* (ȚIK) dorea ca aniversarea a 20 de ani de la *Revoluția de la 1905* să cuprindă, în afara unor ample și grandioase spectacole de stradă (teatru, mitinguri și demonstrații populare), și o frescă cinematografică dedicată evenimentelor tragice și eroice ale aceluși an. Astfel că, aproape peste noapte, Eisenstein s-a trezit posesorul unui manuscris cinematografic scris de Nina Agadjanova Șutko, o veche militantă cu o activitate revoluționară mai mult decât bogată, lung de mai bine de 400 de pagini. De fapt, acest proiect fusese aprobat de *seniorii* ȚIK-ului care doreau ca viitorul film, vag numit *Anul 1905*, să fie o oglindă fidelă a acelor tulburi și definitorii momente ale Revoluției bolșevice. Anul 1905 a însemnat un an plin de frământări pe tot întinsul Rusiei monarhice. Evenimente excepționale avuseseră loc atât la Odesa, Tbilisi și Batumi, cât și la Leningrad, Sevastopol și chiar Moscova. Întinderea geografică, complexitatea socială, politică, sutele de mii de participanți, după unele mărturii ale epocii, la această Revoluție au participat în mod direct peste 10 milioane de oameni, dădeau acestei revoluții o aură specială, aproape planetară, tocmai prin caracterul ei uriaș ca dimensiune, amploare și excepțional. Cel puțin în intenție, cele 400 de pagini, avizate inițial de *Comitet*, aparținând combatantei Agadjanova Șutko (ea însăși fusese martoră la o parte a

acestor evenimente), doreau a reliefa eroismul pur al acestor evenimente și al actanților acestora, iar ideea care se dorea a fi susținută era *adevăratul revoluției* să fie redat *integralist* sub forma unei vaste și monumentale *reconstituiți*, asemeni filmelor, desigur reduse ca întindere sau problematică, ale unor Collins, Zecca sau Nonguet (ei înșiși continuatorii unui astfel de cinema *descoperit* de un Lumière sau Méliès). De altfel, aceste nume nu erau străine cineștilor aceluși timp care, în frunte cu un Kuleșov sau Vertov, cultivau reportajul cinematografic de strictă observație și actualitate. Inclusiv cel de natură politică. Când Maiakovski, prieten apropiat a lui Kuleșov (creatorul *Laboratorului experimental*, un fel de *Fabrica actorului excentric* aplicată limbajului cinematografic), îi face loc în coloanele revistei de avangardă *Lief* aceluși tânăr regizor de teatru pe nume Serghei Eisenstein, creatorul în teatru a *montajului de atracții*, poetul intuiește imensul potențial cinematografic al lui Eisenstein. Pe această linie Maiakovski întrevide o apropiere între acesta și Kuleșov atunci când se căuta o ieșire din *criza cine-ochiului* vertovian, considerat de poet ca fiind prea puternic formalist și, oarecum, lipsit de conținut. Creatorul peliculei *Întâmplările extraordinare ale lui Mister West în țara bolșevicilor*, Kuleșov, crede că prin adăugarea elementului ficțional, mai ales în direcția speculării chipului actoricesc – mă refer aici la celebrul experiment *Mojukin* care evidențiază, pentru întâia dată în istoria cinematografului, imensul potențial al expresivității chipului actoricesc – se poate reconcilia povestirea cinematografică cu observația imediată pentru a crea spectatorului iluzia unei povestiri spontane, directe și vii departe de modelele tradiționaliste, prăfuite și îmbătrânite, propuse de filmul american, film față de care întreaga *explozie sovietică* – cum o numește Sadoul – se distanțează și își construiește polemic întreg discursul său. Astfel, în opinia lui Kuleșov, Maiakovski și mai apoi a lui Eisenstein, nu numai montajul este important, ci și scenariul, actorii, scenografia etc. De altfel, *Greva*, primul film de lung metraj a lui Eisenstein, prin personajele sale generice – *spionul*, *organizatorul*, *muncitorul*, *maistrul*, *vagabonzii*, *șeful poliției* – este o demonstrație a apropierii lui Eisenstein de acest tip de demers kuleșovian.

Aflat în fața unui voluminos manuscris, lucrarea Ninei Agadjanova părănd mai degrabă un compediu istoriografic decât un scenariu cinematografic, Eisenstein avea să se decidă – și asta în timp scurt, deoarece filmările trebuiau încheiate până la mijlocul verii lui 1926 – a alege doar două pagini, și anume cele care vorbesc de *revolta marinarilor de pe crucișătorul Potiomkin* aflat în largul portului Odesa. În urma studierii și aplicării tehnicii *montajului de atracții* el știa foarte bine că două particularități, două detalii montate într-o frază cinematografică își pot sugera sau declanșa, după caz, sentimentul generalului, starea de universalitate. Nu este nevoie să se arate simultaneitatea revoluției în toate spațiile în care ea s-a resimțit cu adevărat, deoarece riscul este acela de a cădea în repetativitate, ceea ce ar distruge mitul unicității și necesității revoluției.

Peste tot revoluția a fost la fel: a dărâmat pentru a construi, a ucis pentru a renaște, a mințit pentru a propovădui. Ciclul unei revoluții, ritmul, dinamica și structura desfășurării ei sunt geometrice. Pleacă de la zero, urcă pentru a coborî din nou la zero, desigur un alt zero, într-o spirală a însăși devenirii dialectice. Asta era realitatea celor 400 de pagini manuscris-scenariu, dar demonstrația acestei devenirii istorice trebuia ocultată sub singularitatea unui demers care trebuia să apropie istoria mai degrabă de metaforă decât de lecție, de sugestie decât de teză. Istoria nu poate fi *arătată*, ci sugerată. Rezultatul unei astfel de cosmice sinteze nu poate fi reconciliat decât sub forma unei poezii de tip *haiku* sau a unei construcții ideografice de natura *Kanji*-ului din limba japoneză. Și una, și alta, Eisenstein le studiasse pe vremea când era student la Institutul de Limbi Orientale din Moscova. Apoi el mai învățase foarte bine lecția acelei metafore a lui Griffith din *Intoleranță*, cu imaginea mamei care leagăna copilul *prin negura istoriei*. El învățase că pentru a arăta trebuia să ascunzi iar pentru a ascunde trebuie totuși lăstate câteva urme. În fond, făcând imense reduceri de la proiectul inițial, el a realizat – pornind de la cele doar două pagini de proiect – un imens puzzle istoric în care revoluția este singurul personaj viu, major și real, în timp ce figura umană este un biet exercițiu stilistic în care lanțul trofic pare că experimentează noi și infinite posibilități ale trecerii...

Episoadele conturate pe parcursul a nu mai mult de cinci bobine – *Revolta marinarilor de pe Potiomkin*, *Odesa în ceața dimineții*, *Masacrul de pe scările din Odesa*, *Fraternizarea marinarilor cu revoluționarii din port etc.* –, toate adevărate și unice lecții de arhitectonică regizorală, sunt dovada unei lucidități aflate dincolo de barierele unui facil eroism tipic patosului și entuziasmului revoluționar. Parafrazând titlul unei cărți pe care Eisenstein ar fi vrut s-o transpună pe marele ecran, *O tragedie americană*, se poate afirma, pe bună dreptate, că prin acest film asistăm la o veritabilă *tragedie rusească*, spectacol grandios al demistificării politice, ilară, dramatică și splendidă comedie umană, periculos vârtej al manipulării istorice. *Potiomkin*, privit astăzi, la 80 de ani de la fastuoasa premieră ce i s-a rezervat în sala Teatrului Mare din Moscova, nu este un imn închinat unei epoci revoluate, nu este o operă de propagandă dedicată *prefacerilor lumii comuniste*, nu este o *capodoperă pusă în slujba unei dictaturi* ci mai degrabă o pagină cinematografică închinată gloriei și dezastruosului război (în sensul gravurilor lui Goya) al umanului îndreptat împotriva lui însuși. Până la urmă suntem, prin această capodoperă absolută a istoriei cinematografiei universale, închiși între rimele albe ale unui fastuos haiku care glorifică agresivitatea isterică a ființei umane îngropate în rigiditatea și implacabila menghină a devenirii istorice. Suntem martori – abia aici suntem de acord cu Dovjenko – ai unei exemplare lecții de *erudiție ucigătoare*, de *insuportabilă luciditate*, de unic demers artistic dincolo sau dincoace de care nimeni nu mai poate face nimic, nimeni nu mai poate repeta nimic. Nici el însuși, Serghei Mihailovici Eisenstein, primul și ultimul Pygmalion al istoriei filmului universal, răstignit de propriul său cuirasat...

Și totuși, *E la nave va...*

sumar

agenda În apărarea Universității	2
editorial Monica Gheț Mozart "über alles"	3
cartea Ștefan J. Fay Cu gândul la lumea de altădată	4
Sanda Văran Un iluzionist lucid	4
Ioana Hanchevici Un iluzionist lucid	5
comentarii Petru Moldovan Despre teoretism	6
dezbateri Elena Abrudan Un scriitor al timpului nostru	7
Laszlo Alexandru Istoria hollywoodiană a literaturii române (V)	8
Ovidiu Pecican Turnuri și metereze	9
telecarnet Gheorghe Grigurcu După patru decenii	10
incidente Coralia Telea Scrisorile scriitorului Balzac și doamna Hanska	11
eseu Iuliu Rațiu Identitățile personajelor lui Philip Roth	13
meridian Nicanor Parra Poeme	15
puncte de vedere Gaál Aron (Ungaria) „Afinități și opțiuni”	16
anul internațional mozart Oleg Garaz Vivaldianismul lui Mozart	18
interviu de vorbă cu Markus Poschner „Muzica este politica pură a vieții”	20
info art Marius Șoptorean Berlinala 2006	21
tradiții Radu-Iarion Munteanu Muzeul etnografic al Maramureșului (II)	24
media Bumbaș-Vorobiov Aurel-Daniel De la datu-n bobi la datul din Google	25
remarci filosofice Jean-Loup d'Autrecourt Virtuțile argumentației și pericolele retoricii	26
ex-abrupto Radu Țuculescu "Ovizi" fără "OO"	27
tutun de pipă Alexandru Vlad Costan	28
gulere, manșete, accesorii Mihai Dragolea Plecarea lui Sebastian, indemnizația și "durerea-n patină"	28
flash-meridian Ing. Licu Stavri Sfârșitul unei ere	29
Sanda Tomescu Baciu Anul internațional Henrik Ibsen	30
zapp-media Adrian Țion Icnetele forumiștilor	31
subcooltura Oana Pughineanu Plastic Lux	31
teatru Claudiu Groza Parfumul ebrietant al comediei	32
muzica Virgil Mihaiu Câteva considerațiuni despre carnaval	33
film Ioan-Pavel Azap & Adrian Țion Trăiește!	34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 13. Eisenstein	35
plastica Alexandra Sârbu Tensiunea sincerității	36

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

plastica

Tensiunea sincerității

Alexandra Sârbu

Muzeul de Artă Cluj-Napoca a găzduit în perioada 8-26 februarie 2006 o expoziție de pictură ce a readus în atenția publicului clujean, după o perioadă de absență, creația artistei Mariana Pașcalău.

Absolventă a Academiei de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, Mariana Pașcalău a început să fie cunoscută publicului încă din perioada debutului său artistic, considerat de critica de specialitate ca fiind deosebit de promițător. În anul 1992 se stabilește la Budapesta, unde desfășoară și în prezent o intensă activitate creatoare și expozițională, ca membră a Uniunii Artiștilor Plastici și a Uniunii Pictorilor din Ungaria.

Intitulată sugestiv *Țipăt*, expoziția de pictură ce poartă semnătura artistei a adus în atenția publicului clujean, într-o viziune integratoare, de o maximă amplitudine, asupra condiției umane, o selecție a celor mai recente preocupări din domeniul creației sale artistice.

O incurabilă neliniște a căutării, ce devine și un reper indispensabil al decriptării imaginii, își găsește expresia în cuvintele artistei: „Să nu ne temem să spunem adevărul care dezvăluie de multe ori taine arzătoare, umilințe, frici și pierderi. Trebuie să-i dăm formă, chiar dacă doare”.

Pictura este percepută și asumată ca *loc* al unei *cartografieri oscilante* a unei sensibilități menținute într-o egală și neîntreruptă *tensiune*.

Asistăm, cu ocazia acestei expoziții, la o potențare „în citirea” sensurilor durerii umane; la o gravă și responsabilă concentrare spirituală; la o simplitate a sublimării prin trăirea a unor *adevăruri* mereu prezente, dar de multe ori greu acceptate.

Astfel... contradicții și convulsii interioare, stări de anxietate, exasperări și temeri, fantasme guvernate de absurd, incisive atitudini puse sub instanța realității devin percutante spațializări imagistice ale lăuntricului, ce concentrează puternic și proiectează, în același timp, constante reflecții ale unei profunde sensibilități refulate.

O accentuată tensiune emoțională, evidențiată ca o constantă interioară și reliefată ca valoare simbolică, prin fixarea expresiei fundamentale ce verifică existența, ideea dincolo de aspectul ei descriptivist, este tradusă incisiv ca un element



definitiv al unei reverberații stilistice de natură expresionistă.

În accepțiunea artistei, forma plastică nu trebuie să traducă retoric conținutul, nici să-l transforme într-un simbol pur abstract, ci să-l transfigureze, agresiv și virulent, într-un impuls psihologic care influențează direct comportamente.

La naștere, astfel, un sistem al experienței condensate, intermediar-plastic de concentrare interioară, potrivit căruia forma, unitatea și devenirea imaginii plastice sunt determinate de o realitate mai profundă, ce se manifestă ca rezonanță morfologică.

Pe parcursul întregii expoziții, ca o certitudine a expresiei, forma și spiritualitatea se manifestă inseparabil.

Recurgând la structuri compoziționale simple, ce creează și închid sever forme ale unei lumi suferinde, artista și-a asumat riscul violentării percepției noastre, dar ne-a oferit, în același timp, șansa de a fi martorii unui autentic *exercițiu de verificare a sincerității*.

Poezia tânără la Cluj

Joi, 23 februarie a.c., la sediul Uniunii Scriitorilor, filiala Cluj, a avut loc un eveniment mai puțin obișnuit în urbea noastră: o manifestare dedicată 100% poeziei tinere, așa zicând „douămiște”. În parteneriat cu revista *Tribuna*, editura Vinea s-a prezentat înaintea publicului clujean cu ultimele sale apariții, printre care, de exemplu, volumele distinse în acest an cu Premiul Național de poezie „Mihai Eminescu” pentru debut: *bună, eu sunt diana și sunt colega ta de cameră*, de Diana Geacă, *mandala* de Oana Cătălina Ninu și *într-un pat sub cearceaful alb*, de Andra Rotaru. În prezența autorilor Dan Coman și Ștefan Manasia au fost lansate volumele *Chinga* și *Amazon* (ediția a II-a), despre care au vorbit editorul Nicolae Tzone, criticul și istoricul literar Ion Pop, criticul literar Claudiu Groza și poetul Ion Mureșan. Poeții Ruxandra Cesereanu și Nicolae Tzone au recitat din creația celor doi „douămiști”. Au mai fost prezentate volumele *arta scalpății*, de t.s. khasis (un debut despre care, cu siguranță, se va mai vorbi), *catafazii*, de Teodor Dună, *Război civil*, de Ștefan Bolea, și antologia *dansează ianuș*, de Marius Ianuș.

Chiar dacă am putea fi acuzați de „publicitate mascată” menționăm doritorilor că volumele editurii Vinea se găsesc, de curînd, și la Cluj, în librăriile Academica.

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; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro

