

TRIBUNA

128



Judetul Cluj

2 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 1-15 ianuarie 2008



Ilustrația numărului: Stefan Socaciu

„Noul clasicism” și avangarda

Dileme estetice ale „Școlii de la Baia Mare”

Dan Octavian Breaz

Premiile
revistei Tribuna

Nicolae Turcan
Cioran și religia
Partea îngerului

Bogdan Crețu
Poezie
de la Neagra

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

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:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G. Ilea

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



info

Un proiect editorial de anvergură națională

Eugeniu Nistor: *Dicționarul biografic al scriitorilor și filosofilor români de azi*

Într-o lume care este tot mai grăbită, acest *Dicționar*, se dorește a fi nu doar un mijloc de mai bună cunoaștere a scriitorilor și filosofilor noștri, de mijlocire între operele lor și publicul cititor, ci chiar un instrument eficient de comunicare și cunoaștere între ei, aceasta în situația în care sunt atât de răspândiți din punct de vedere geografic, nu doar pe întregul cuprins românesc dar, în condițiile aderării la Uniunea Europeană și ale liberei circulații peste granițe, pe multe paralele și meridiane ale planetei. Așadar, ne adresăm scriitorilor și filosofilor români de pretutindeni, dar și autorilor de literatură și filosofie de limbă maghiară, germană, sârbă și altor profesioniști ai scrisului descinzând din etniile conlocuitoare care, prin operele lor tipărite, aparțin *de drept și de facto* culturii românești. Prin urmare, proiectul *Dicționarului* nostru (vom folosi această formă prescurtată în anunț) se adresează, înainte de toate, scriitorilor și filosofilor români în viață; în acest sens, pentru ca beneficiul de informație, imagine și comunicare ale acestora să fie cât mai mare, avem în vedere posibilitatea, după publicarea ediției românești, traduceri în limba engleză și editării într-o ediție cu circulație internațională.

Inițiatorul acestui vast proiect editorial este scriitorul și editorul **Eugeniu Nistor**, doctor în filosofie al Universității din București, directorul Editurii *Ardealul* din Târgu-Mureș, în cadrul căreia - în prima parte a anului 2008 - urmează a fi redactat și pregătit pentru tipar și editat **DICȚIONARUL BIOGRAFIC AL SCRITORILOR ȘI FILOSOFILOR ROMÂNI DE AZI**. Referenții de specialitate ai lucrării sunt: pentru **LITERATURĂ** - criticii și istoricii literari Cornel Moraru, Al. Cistelean și Iulian Boldea (din cadrul colectivului redacțional al revistei *Vatra*, publicație a Uniunii Scriitorilor din România); pentru **FILOSOFIE** - acad. Alexandru Surdu, acad. Gheorghe Vlăduțescu și Angela Botez (din cadrul Colegiului redacțional al *Revistei de filosofie* a Academiei Române).

Autorii care doresc să fie incluși în acest *Dicționar* sunt rugați, într-o primă etapă, să completeze câte o FIȘĂ DE AUTOR, urmând, însă, să fie cuprinși în selecția finală a lucrării numai dacă îndeplinesc următoarele condiții:

- *Pentru literați:* orice autor care a publicat individual cel puțin o carte (având peste 60 de pagini, în formatul A5 sau mai mare), într-unul din genurile literare consacrate (poezie, proză, eseu, critică și istorie literară, îngrijire ediții, literatură pentru copii, epigrame, traduceri, memorialistică ș.a.), și a stârnit interesul presei culturale;

- *Pentru filosofi:* orice autor care a publicat individual cel puțin o carte cu conținut filosofic (având peste 60 de pagini, în formatul A5 sau mai mare), reprezentând creație filosofică originală, eseu, aforisme, studii de interpretare și istorie a filosofiei, monografii critice, ediții îngrijite, traduceri din opere filosofice de valoare recunoscută, dicționare de filosofie ș.a. - receptate și recenzate în publicații culturale sau/și de specialitate.

FIȘA DE AUTOR va fi completată individual, realitatea datelor comunicate fiind garantată de semnătura fiecărui autor, respectându-se cu strictețe cerințele formulate mai jos:

Numele și prenumele (pseudonimul).

Domeniul de interes (literatură/filosofie).

Data și locul nașterii (ziua, luna, anul, localitatea).

Școli absolvite.

Profesia de bază; activitate profesională desfășurată (concis, în maxim 30 de cuvinte);

Debutul literar/filosofic în reviste și în volum.

Cărți publicate, cu precizarea expresă a titlului complet al fiecăreia, a genului literar/filosofic, editura, localitatea, anul; de asemenea, vor fi menționate cărțile la care este co-autor și prezențele cu texte și studii în lucrări colective (antologii, volume de studii etc.) - dar nu mai mult de zece!

Referințele critice vor fi maximum zece, publicate în reviste sau cărți, atât pentru literați cât și pentru filosofi și nu vor cuprinde reproduceri de text, ci doar următoarele date: autorul și titlul cronicii/recenziei, revista/carta, anul apariției, nr. revistei, editura și localitatea, nr. de pagină.

Premii literare/filosofice obținute. Se vor menționa: premiile literare/filosofice ale Academiei Române, premiile acordate de Uniunea Scriitorilor din România și filialele teritoriale ale acesteia, din țară și străinătate, premiile Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, cele internaționale recunoscute (Nobel, Herder, Struga, Apollinaire ș.a.). Dintre premiile decernate în cadrul marilor festivaluri de literatură/filosofie (Neptun, Eminescu, Blaga, Argezi, Coșbuc), vor fi trecute doar cele acordate pentru cărți publicate și pentru opera de ansamblu desfășurată de un autor (scriitor/filosof), NU și cele pentru grupaje de versuri și proză sau studii dispartate etc., în cadrul diverselor concursuri.

Apartenența la asociații profesionale de prestigiu, la uniuni și societăți de creație literară, filosofică, științifică (precum: Academia Română,

(Continuare în pagina 10)



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

De la CineMAiubit la Cannes

Ioan-Pavel Azap

După un an, 2007, în care cinematografia românească a „punctat” la superlativ – Palme d’Or poate fi considerat pe bună dreptate echivalentul Nobelului pentru literatură – este aproape firesc ca editorialul care deschide noul an 2008 (scris, evident, în 2007), cu osebire fiind vorba despre o revistă de cultură, să se refere tot la filmul românesc. Mai ales că este vorba despre un eveniment care are legătură directă cu succesul de la Cannes: Festivalul Internațional de Film Studențesc CineMAiubit (ediția a XI-a, București, 10-13 decembrie 2007; organizatori: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” – Facultatea de Film și Tv, Uniunea Cineaștilor din România, cu sprijinul Centrului Național al Cinematografiei, Ministerului Culturii și Cultelor, Ministerului Educației, Cercetării și Tineretului).

După un promițător, prin *Furia* lui Radu Muntean și *Occident*-ul lui Cristian Mungiu, an 2002 și timidul 2005, în care s-a remarcat doar *Moartea domnului Lăzărescu* al lui Cristi Puiu, 2006 marchează boom-ul unui „nou val” în cinematografia română: Tudor Giurgiu (*Legături bolnăvicioase*), Cătălin Mitulescu (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*), Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?*), „recidivistul” Radu Muntean (*Hărtia va fi albastră*), Ruxandra Zenide (*Ryna*). Am pus „nou val” între ghilimele pentru simplul fapt că toți acești tineri sau aproape tineri regizori nu au un program estetic comun, un manifest, filmele lor nu seamănă defel între ele (cu excepția *Rynei* și a lui *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, probabil / posibil datorită faptului că Mitulescu a fost producătorul Ruxandrei Zenide), fiecare aleargă pe culoarul lui, „reinventând” parcă cinematograful cu fiecare nou film (în acest sens, cel mai „inovator” este Cătălin Mitulescu, ale cărui scurtmetraje, *București-Wien 8:15*, *17 minute întârziere* sau *Trafic*, nu poartă amprenta regizorului unic și nu pregătesc, nu anunță stilistic – cum, de pildă, *Marilena de la P7* conține „in nuce” stilul din *California Dreamin’* – lungmetrajul *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*). Și totuși regizorii anului 2006 au ceva în comun: toți, cu excepția Ruxandrei Zenide, sunt produsul aceleiași școli de film (mă refer la instituție ca atare): Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București, iar parte dintre ei au fost premiați la CineMAiubit: Cătălin Mitulescu în 2000 (*București-Wien 8:15* – Premiul pentru regie) și în 2002 (*17 minute întârziere* – Marele Premiu), Corneliu Porumboiu în 2002 (*Pe atipile vinului* –

Premiul pentru scenariu) și în 2003 (*Călătorie la oraș* – Premiul criticii). Și Cristian Mungiu este laureat al Festivalului: Premiul pentru regie (*Mariana*, 1997) și Marele Premiu și Premiul criticii (*Mâna lui Paulișta*, 1998). Lui Cristian Mungiu i-au trebuit mai puțin de zece ani și doar două filme pentru a face istorie cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Cineva cinic ar putea spune că Festivalul CineMAiubit și-a încheiat menirea...

Nefiind cinic, voi încerca să „povestesc” în rândurile ce urmează cea de-a XI-a ediție CineMAiubit.

În primul rând este de remarcat amploarea internațională a Festivalului, în această ediție a XI fiind prezentate – în competiție sau în secțiuni paralele – filme din Anglia, Argentina, Australia, Belgia, Bulgaria, Cehia, Finlanda, Franța, Germania, Israel, Italia, Polonia, Portugalia și Ungaria. Și nu risc nimic afirmând că filmele studenților români nu sunt cu nimic mai prejos decât cele ale concurenților din orice colț al lumii. O premieră a fost în această ediție secțiunea Panorama, în cadrul căreia au concurat Școlile de Film din Munchen, Tel Aviv și Lodz, juriul decizând – pe bună dreptate – că cea mai bună selecție a fost cea propusă de Școala de Film din Tel Aviv. De altfel, filmul străin a fost mult mai bine reprezentat anul acesta comparativ cu edițiile anterioare și în palmaresul general, meritând să fie amintiți aici: Rodeon Brodsky (Israel) – Premiul special al juriului „Cristian Nemescu” pentru *Tolya* (flash plin de tandrețe despre condiția emigrantului); Irena Todorova (Bulgaria) – Premiul pentru interpretare feminină (*Two on The Bridge*, tragicomedie pe motivul imprevizibilității destinului); Bogusława Furga (Polonia) – Premiul pentru montaj pentru *Porno* (povestea unui băiat aflat la „ingrata” vârstă a primei iubiri și a trezirii instinctului sexual); Balint Kenyeres (Ungaria) – Premiul rectorului U.N.A.T.E.C. „I.L. Caragiale” pentru *Before Dawn* (o performanță uluitoare: 13 minute de film dintr-un singur plan-secvență, fără cuvinte, izbutind totuși o poveste coerentă); Rafal Skalski (Polonia) – Premiul „Victor Iliu” pentru *52 Percent* (un documentar despre viața dură a copiilor-balerini); Jenifer Malmqvist (Polonia) – Premiul pentru film documentar „Paul Călinescu” pentru *13 Years and 10 Months* (drama unei fete - dintr-un orașel - a cărei viață este marcată de boaslă și monotonie); Edward Edwards (Marea Britanie) – Premiul de regie film documentar „Ion Bostan” pentru *Scarlet Sunrise* (istoria unei comunități umane „artificiale”:



Un nume pe care se poate miza - Paul Negoescu

un orașel construit de comuniști, în timpul U.R.S.S., la cercul arctic, pentru exploatarea cărbunelui); Luciano Andres Gallo (Italia) – Premiul pentru film de animație „Ion Popescu Gopo” pentru *Punto di fuga* (un film despre efortul și singurătatea pe care le implică performanța).

Scriind, în urmă cu un an, tot în paginile „Tribunei”, despre ediția din 2007 a CineMAiubit, spuneam că la festivalurile studențesti, care propun nume, filme ce pot conține germele unei opere viitoare valoroase, este interesant – atât pentru critic cât și pentru cinefil – să parieze pe, să crediteze anumite nume. Aș fi ipocrit să nu recunosc că m-am bucurat să regăsesc în palmaresul ediției 2007 nume asupra cărora atrăgeam atenția atunci și asupra cărora voi insista acum.

Câștigător al premiului pentru regie la ediția a X-a, pentru excelențul film *Examen*, Paul Negoescu este cu siguranță mai mult decât o promisiune. El „recidivează” la ediția a XI-a, adjudecându-și iarăși Premiul pentru regie cu *Radu + Ana*, o comedie savuroasă, condusă regizoral impecabil. *Radu + Ana* a mai primit Premiul Asociației Criticilor de Film din cadrul Uniunii Cineaștilor din România și Premiul pentru interpretare masculină, acordat lui Bogdan Marhodin. Mai puțin elaborat, mai static, *Scurtă plimbare cu mașina* ar fi meritat un premiu pentru dirijarea actorilor și pentru simplitatea cu care regizorul-scenarist știe să construiască o dramă din câteva replici banale. Cel de-al treilea film, *Târziu*, o incursiune în lumea jurnalismului de scandal, este cel mai ambițios dar și cel mai artificial, neconvingător titlu din filmografia lui Paul Negoescu (care, însă, ar putea fi un titlu de glorie în filmografia altcuiva!).

Stanca Radu – un nume pe care anul trecut l-am propus și la „Așa nu!” (pentru *Căldură mare*), dar

(continuare în pagina 33)

Premiile revistei Tribuna

Joi, 20 decembrie 2007, redacția revistei Tribuna a decernat premiile pentru cele mai bune cărți apărute în anul 2007. Premiile, în valoare de 1000 de lei, au fost acordate pentru următoarele secțiuni:

roman: *Asediul Vienei*, de Horia Ursu, apărut la editura Cartea Românească;

proză scurtă: *Funcționar la singurătăți sau contabilul de imagini*, de Mihai Dragolea, volum apărut la editura Paralela 45;

poezie: *skycam*, de Rareș Moldovan, volum apărut la editura Vinea;

eseu: *Măștile libertății. America în scrisorile lui Thomas Jefferson*, de Marius Jucan, apărut la editura Casa Cărții de știință.

critică literară: *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, de Radu Vancu, volum apărut la editura Vinea.

actualitatea literară

Macroistorie și dramă personală

Grațian Cormoș

Andrei Simuț
Literatura traumei
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

Volumul lui Andrei Simuț – unul dintre comparații de viitor ai școlii clujene – surprinde printr-o lectură paradigmatică cele mai reprezentative jurnale și mărturii ale deceniului cinci, încadrându-le în ceea ce el numește „literatura traumei”, unde sunt grupate acele texte-oglină a epocii care ne demonstrează incapacitatea scriitorilor bulversați de evenimentele celui de-al Doilea Război Mondial de a mai crea proză, revanșându-se, în schimb, plenar, în sectorul diaristic. Scrierea cărții a pornit, după mărturia autorului, dintr-o triplă suprapunere: a plăcerii de a recita romanul *1984*, a fascinației pentru „cel mai tulburător deceniu al secolului XX (anii '40)” și cu pasiunea pentru istorie.

Într-o primă parte a eseului său, Andrei Simuț radiografiază prăbușirea „turnului de fildeș” al scriitorilor interbelici, arătând că jurnalul intim este cu predilecție o formă a literaturii traumei ale cărei semne apar sub amenințarea directă a războiului mondial. În continuare, eseistul ne propune o memorabilă incursiune prin jurnalele unor scriitori ca Ștefan Zweig, Julien Green, George Orwell, Eugen Ionescu, Mihail Sebastian, Mircea Eliade și

Jeni Ackerian, oprindu-se în final și asupra intelectualilor europeni refugiați în America (Erich Fromm, Denis de Rougemont și Theodoro Adorno), dar și a lui Ernst Jünger.

Povestind experiența tuturor acestor scriitori marcați de dezastru și atrocitățile celui de-al Doilea Război Mondial, comparatistul (re)descoperă pentru cititor – prin intermediul lui Orwell și al lui Bartov – schizofrenia limbajului totalitar, *Nov-limba*, cu față dublă, dar care paradoxal unilateralizează ființa, în timp ce substituie prin „eufemisme o gamă largă de orori și realități problematice: depravarea devine morală, masacrul și gloria devin sinonime, vinovăția - onoare, atrocitatea - eroism, iar genocidul - redempțiune” (p. 30).

La o observație obiectivă și obiectivată de modul în care Andrei Simuț se raportează la realitățile perioadei, putem desprinde și un profil atitudinal și comportamental al eseistului, atașat mai degrabă de George Orwell (care pleacă în Spania din pură convingere să lupte pentru democrație, experiență surprinsă novelistic în *Omagiu Cataloniei*) decât de Henry Miller și de alți intelectuali ai timpului, cărora li se poate aplica sintagma *I accept*, aici intrând impasibilitatea creatorului ce nu se lasă bulversat de dramele istoriei contemporane lui.

Respectul comparatistului clujean pentru Orwell este sesizabil și din ponderea acordată

acestui în economia volumului: mai mult de două capitole din patru, din care se desprind atât portretul moral al romancierului, diaristului și eseistului, dar și fizionomia unei opere implicate în problemele curente ale epocii. Un capitol întreg este dedicat numai anti-utopiei totalitare, *1984*, unde Andrei Simuț ne propune o recitare a romanului din perspectiva literaturii traumei, între interpretare și suprainterpretare, încercând și o paralelă între această profecție mereu actuală și povestirea *Lobocoagularea frontală* a lui Vasile Voiculescu, scrisă în iulie 1948, adică într-o evidentă simultaneitate și similitudine tematică, conferită de confruntarea celor doi autori cu același climat derutant al anilor de după război.

Preocupat și șocat de derularea istoriei contemporane, asemeni lui Orwell, pe parcursul analizei sale, eseistul clujean stabilește în permanență conexiunea situațiilor din perioada evocată diaristic cu evenimente recente – cum ar fi atentatul de la 11 septembrie 2001 – ce au marcat opinia publică internațională într-un mod la fel de traumatic.

Andrei Simuț practică scrisul concentrat, fraza bogată în informații dense și diverse. Un alt plus al lucrării constă din „lizibilitatea” atractivă a modului nesofisticat în care sunt analizate și reactualizate aceste realități ale deceniului cinci al secolului trecut. De altfel, se vede că problema l-a preocupat de mult și că stăpânește o bibliografie aproape exhaustivă asupra temei (inclusiv excelențele volume de eseuri ale lui Orwell, netraduse încă în limba română), însă, cel puțin pentru lectorul tradițional, există un mare neajuns al demersului său: absența oricăror concluzii sau măcar a unui cuvânt de încheiere, care să evite impresia de abrupt.

Dicționar de personaje

Adrian Țion

Constantin Cubleșan (coord.)
Mihail Sebastian/Teatru/Dicționar de personaje
 București, Editura Hasefer, 2007

Am fost cât se poate de plăcut surprins să constat că în „Anul Mihail Sebastian” un colectiv de profesori și cercetători literari de la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, sub conducerea lui Constantin Cubleșan, s-a gândit să marcheze „centenarul unui scriitor actual (1907-2007)” prin redactarea unui „dicționar de personaje” din dramaturgia autorului aniversat. Rezultatul muncii întreprinse de cei patru autori este o carte de 300 de pagini. În plină epocă a dicționarelor specializate, o lucrare de acest fel vine ca o necesitate în stare să confirme faptul că personajele lui Sebastian sunt încă vii în memoria multor spectatori care le-au văzut întruchipate pe scenă. *Dicționarul* vine și în întâmpinarea studenților de la teatru, fiind un instrument de lucru în construirea și aprofundarea unor personaje virtuale, după cum poate să fie și o carte de vizită a teatrului lui Sebastian pentru generațiile ce vin.

Tocmai când răsfoiam cu bucurie și interes *Dicționarul*, un cititor pasionat de literatură bună, mai ales răsfrându-se cu traduceri recente, aparținând vârstei a doua, m-a întrebat de ce nu se mai joacă Sebastian pe scenele noastre. Întrebarea mi s-a părut pe moment legitimă. „Pentru că e

evreu?”, a adăugat repezit cititorul cărților editate la *Cotidianul* și dacă prima întrebare putea să treacă drept retorică, a doua aștepta cât de cât un răspuns. Am trecut în revistă cam ce dramaturgi se joacă pe scenele noastre și am enumerat în gând: Brian Friel cu *Dansând pentru zeul păgân* (text de o platitudine îngrozitoare), John Ford cu *Ce păcat că-i curvă*, Martin McDonagh cu *Billy șchiopul* sau George F. Walker cu *Geniul crimei* (piesă despre care critica de specialitate s-a exprimat negativ de la primele montări). Printre aceste nume „celebre” și străine, Rodica Popescu Bitănescu, autoarea spectacolului cu *Cinci femei de tranziție*. Desigur, îmi asum malițiozitatea cu care am încropit lista de mai sus, dar am vrut să subliniez prin asta că regizorii joacă prioritar piese de succes din Occident. E o modă, un val care șterge de pe scenă dramaturgia autohtonă. După un timp am aflat că situația nu e chiar disperată: Teatrul Național București are în repertoriul său prezent *Ultima oră*, iar teatrul din Oradea joacă *Steaua fără nume* în regia lui Victor Ioan Frunză. Vor mai fi și alte montări despre care n-am auzit, din păcate. Iată că Sebastian se joacă de bine de rău, mi-am zis, dar nu cum se monta în trecut, asta-i drept. I-am rămas dator prietenului cu această informație. Cât privește însinuarea de politizare culturală antisemită a repertoriului cred că prietenul exagerează involuntar, în necunoștință de cauză. E doar o acerbă luptă de interese ce nu-l are în vedere pe



Sebastian. Poate așa se explică intrarea dramaturgului într-un aparent con de umbră.

O altă latură a acestei umbre endemice e legată de valorizarea exegetică a operei dramatice a scriitorului. Critici și istorici literari, care au cu teatrul tot atâtea tangențe câte există între ieslea calului și cuibul rândunelelor de sub grinda grajdului, s-au pronunțat tăios, erijându-se în adevărați justițieri literari care știu să dea sentințe usturătoare unde nu e cazul, motroșind scriitori minori sau poleindu-le în superlative creația. Unul e Al. Piru, din care Constantin Cubleșan, coordonatorul *Dicționarului* de care ne ocupăm, citează în „cuvântul înainte” al cărții. Iată ce scrie Al. Piru în *Panorama deceniului literar românesc*

(1968) despre Mihail Sebastian: „Piese sale ne pun în fața unui comediograf agreabil, inteligent dar lipsit de adâncime”. Cam la fel se exprimă și Nicolae Manolescu despre opera dramatică a lui Sebastian, făcând o disjuncție netă între aceasta, minoră, și restul creației sale. Două poziții tranșante din partea unor critici fără organ pentru receptarea și înțelegerea scrierilor teatrale. Mergând pe firul acestor denigrări venite din partea unor „specialiști” de asemenea calibru, (vor mai fi și alții, poate într-adevăr antisemiți) vom înțelege de ce regizorii nu se reped spre un dramaturg ușor prăfuit, pus sub semnul întrebării, când sacul e plin de succese asigurate la îndemâna clientului. Apoi, alegerea repertorială ține și de mici afaceri precum „Mă joci în România, te invit în cutare țară” sau altele de acest fel. Așa se face că Mihail Sebastian e pasat pe raftul doi. *Jurnalul* publicat între timp, cu larg ecou în presă, n-a contribuit cu nimic la reconsiderarea lui Sebastian ca dramaturg, din păcate.

Studiile, fișele caracterologice, eseistice, analitice, argumentative ale personajelor întocmite de Constantin Cubleșan, Lucian Bâgiu, Gabriela Chiciudean și Ileana Gheșu pun în evidență, mai mult decât montările pe scenă, viabilitatea teatrului scris de Mihail Sebastian, exprimă dragostea pentru universul lui tematic, dovedesc o temeinică aprofundare a replicilor după ce acestea au fost răsucite și interpretate pe toate fețele.

Știința de a sintetiza valențele funcționale, trainice ale unui univers teatral solid, original încheșat, luat spre analiză, face din Constantin Cubleșan, el însuși distins om de teatru și dramaturg, un subtil interpret al scriitorului omagiat, parcă tentat să-i dea o replică târzie lui Al. Piru, obtuz la cântul și îmbierile scenei: „Ceea ce surprinde Mihail Sebastian cu finețe, ceea ce dă profunzime reală teatrului său, este acea reliefare a frumuseții morale a condiției umane, în efortul de a descoperi banalitatea ucigătoare a realității pedestre, prin poezia visării. Aici se și întâlnește cu poezia lui Giraudoux, cu suflul liric al lui Claudel, cu ironia candidă a lui Jules Renard sau cu inocența impenetrabilă din *Topaze* de Marcel Pagnol. E o punere în scenă a unor conflicte cu rezonanță scăzută, ca de muzică de cameră, în care sunt căutate psihologii și atitudini polemice, protestatere, cu tandrețe și duioșie chiar, căci eroii, protagoniștii săi au ca dominantă umană o structură poetică ce-i poartă cu nonșalantă rezistență în necunoscut...”

Numai citind *Dicționarul* de la cap la coadă, ca pe un roman, te poți convinge de actualitatea personajelor, de aventurile (mai ales interioare) pe care le trăiesc, de complexitatea lor psihologică, de farmecul lor aparte, farmec individualizat pe tipologii temperamentale de visători incurabili, numai așa poți să-ți dorești să le cunoști mai bine structura intimă. Autorii acordă atenție atât protagoniștilor, șirului de vedete, cât și personajelor episodice. De pildă, Lucian Bâgiu vede în Agneș, servitoarea vilei din *Jocul de-a vacanța*, care „primește contur prin absența sa constantă din scenă” un „fals Godot miniatural”. Trimiterea dovedește aplicație pentru fenomenul teatral, aptitudine recunoscută și în alte „fișe de personaje” semnate de Lucian Bâgiu. Constantin Cubleșan se încumetă să includă în rândul personajelor din *Ultima oră* pe însuși Alexandru cel Mare, în postură de umbră autoritară, altă absență fizică de pe scenă, prototipul eroului adulat de Magda Minu și de profesorul Andronic. Alexandru Andronic este integrat într-o „tipologie de eroi literari – bine reprezentată în literatura noastră interbelică” (C. Cubleșan). Urmează configurarea acestei tipologii și conexiunile exemplificatoare: Andronic „se înrudește cu Ștefan Valeriu din *Jocul de-a vacanța*, cu Ion Anapoda din *Idolul și Ion*

Anapoda de G. M. Zamfirescu”. Scurte fișe biografice ale lui Copernic și Kepler sunt strecurate informativ, șugubăț așa zice, lărgind șansele cititorului de a afla ceva în plus despre modelele profesorului Miroiu din *Steaua fără nume*. Mai mult chiar, ziarul *Deșteptarea* e tratat (*cum grano salis*) ca unul din „personajele-cheie” ale piesei *Ultima oră*. Adevărul e că ziarul devine unul dintre actanții conflictului cu ajutorul căruia Magda îl înfrânge pe temutul Bucșan „aducând pentru prima dată deplina victorie în tabăra visătorilor”. Este victoria „celor inocenți și idealști” conchide Constantin Cubleșan.

Nu puține sunt legăturile dintre personajele create și autor. Trăsături sufletești ale dramaturgului (delicatețea, sentimentalismul, spiritul retractil, inadaptabilitatea la canoanele unei societăți ce strivesc individul) transpar subliniate în text ca transfigurări simptomatice în plan artistic. De pildă Bob și Manuel din *Insula* sunt două laturi ale personalității dramaturgului însuși, oglindite și în *Jurnal* de altfel: „ceea ce a fost și ceea ce ar fi vrut să fie ca individ, în relațiile sale cu ceilalți” (Gabriela Chiciudean). Se citează secvențe semnificative din piese, așa încât se recrează *ad hoc* atmosfera, iar uneori parcă auzi glasurile interpreților celebri. Parcurgând replicile citate ale lui Grigore Bucșan, parcă auzi glasul cavernos-tunător al inconfundabilului George Constantin,

Serile cu Bartolomeu - față către carte

Diana Câmpan

Constantin Cubleșan
Serile cu Bartolomeu
Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007

„E lectura mea de seară, înălțătoare și nesfârșit luminătoare”- spune, într-o mărturisire de început de Poveste, criticul Constantin Cubleșan, despre Cartea cea Mare, Cartea Cărților. Cine gândește că numai unui teolog cultivat în spiritul receptării fără fisură a Bibliei îi este dat să se aplece asupra textului sacru fără să facă imprudențe de interpretare, se înșală. Cu egală îndreptățire, Cartea Cărților se deschide oricărui tip de cititor, nepermițându-se însă lectura leneșă, fără rigoarea gândului și fără aderența spirituală totală și necondiționată. Că este așa, o dovedește și criticul Constantin Cubleșan în volumul său de recuperări și eseuri teologice *Serile cu Bartolomeu* (Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007). Să vedem însă ce înseamnă, pentru Constantin Cubleșan, „a-și petrece serile” cu Î.P.S.S. Bartolomeu, Înaltul prelat fiind cel care i-a însoțit gândurile pe pragul înserărilor. Titlul cărții pare a propune un șir de interviuri cu teologul și filologul Bartolomeu Anania, însă lectura cărții aduce deopotrivă o surpriză contextuală și un alt gen de dialog, cu siguranță la fel de încărcat de semnificații ca orice stare confesivă: criticul Constantin Cubleșan nu stă față către față cu omul de cultură Bartolomeu Valeriu Anania, ci față către CARTE. De un dialog se poate vorbi, fără îndoială, însă nu despre un dialog rutinat, ci despre starea de grație care face ca doi intelectuali să își transfere, dincolo de timp și de mode, dincolo de litere și norme, valorile morale, etice și estetice. Și o impresionantă doză de sensibilitate.

Este foarte adevărat că I.P.S.S. Bartolomeu ne-a răsfățat pe lungă anilor cărare cu nenumărate daruri duhovnicești și literare, însă Darul Darurilor

inegalabilul interpret al personajului. Mai mult expozitiv e discursul Ileanei Gheșu la decodarea misterului subiacent cu care a fost înzestrată Mona/Necunoscuta din *Steaua fără nume*. În schimb Domnișoara Cucu îi oferă posibilitatea de a reliefa ticurile de provincială sarea ale profesoarei de fizică și chimie care „se identifică cu școala, mascându-și malițiozitatea și agresivitatea cu dorința de a servi comunitatea”. Dese referiri se fac la Leni Caler, prototipul real avut în vedere la crearea principalelor personaje feminine, acțița pentru care dramaturgul a scris special *Insula* sperând ca ea s-o întrușipeze pe Nina. Dar Mircea Șeptilici a încredințat rolul acțiței Beate Fredanov.

Era de dorit câte o listă exhaustivă atașată fiecărui personaj cu actorii care au interpretat personajele respective pe scenă sau în filmele inspirate din opera lui dramatică (au fost câteva reușite în această direcție). Din acest punct de vedere informațiile sunt extrem de sărace. Regretul autorilor (și deopotrivă al cititorilor) este că n-au primit nici fotografiile din spectacole, excepție făcând Teatrul Național București. Când se dau totuși astfel de informații, ele sunt incomplete.

este Cartea Cărților. Preț de o viață, așezarea în lumină a Cărții fundamentale a creștinismului, laolaltă cu numeroase lucrări de hermeneutică teologică aplicată Bibliei ca purtătoare unică și definitivă a Sensului umanității au dat rost bun așteptărilor atâtor generații de căutători ai sacralului, și poate mai ales în folosul celor care, aidoma criticului Constantin Cubleșan, au traversat anevoios timpul marilor clivaje ale culturii românești sub stigmatul totalitarismului. Ne revin obsesiv în minte, prin calitatea de mărturie valabilă pentru întreaga intelectualitate, confesiunile autorului *Serilor cu Bartolomeu*: „Mergeam, cu anume discreție, ca să nu spun pe furiș, la biserică, iar în casă nu aveam cărți (teologice) de religie, cu toate că ai mei – învățători de țară și apoi, mai târziu, la oraș – avuseseră o bibliotecă destul de frumoasă dar, îmi spuse tata, fără să mă privească în ochi, *Biblia* se prăpădise în timpul refugiului și al războiului, împreună cu alte cărți... de același fel” și, puțin mai încolo, „Atunci l-am văzut pe tata plângând, singura dată, punând pe foc un braț de cărți pe care le alesese din rafturile bibliotecii noastre.”

Suntem tentați să credem, în acest context, că lectura aplicată Cuvântului celui viu are, pentru Constantin Cubleșan, cel puțin trei valențe remarcabile: pe de o parte, demersul exegetic rează în ordine puterea spirituală evidentă a criticului, emancipat definitiv de traumele unui trecut care îl privea de libertatea de a se mărturisi identitar în fundamentul biblic; mai apoi, *Serile cu Bartolomeu* aduce în prim-planul receptării un discurs de specialitate, diortosirea și tâlcuirea Bibliei de către Părintele Mitropolit Bartolomeu Anania, privite prin orizontul de așteptare al filologului, adică fructificând cele două corpusuri ale vocației intelectualului ortodox pentru care logaritmul creației ține obligatoriu de asumarea



totală a condiției creștinului; în fine, un al treilea reper al cărții de față vine dintr-o copleșitoare finețe a autorului care, - deși se ferește să mărturisească (dintr-un bun-simț și o eleganță desăvârșite în ființa sa după tiparele sănătoase ale satului tradițional) - a găsit în lectura de seară a Sfintei Scripturi diortosite de I.P.S.S. Bartolomeu și în întreaga serie de texte însoțitoare sau pregătitoare, o alternativă la cotidianul pe cât de provocator, pe atât de nevrălgic, tocmai pentru că liniștirea a devenit, din ce în ce mai mult, un exercițiu ratat de omul contemporan, din pricina invaziei unei pseudo-culturi care tinde să câștige teren și să agreseze conștiința. Pentru un intelectual care se respectă - pare să spună, prin cartea sa, Constantin Cubleşan - șansa împăcării cu sine a omului (astăzi și întotdeauna) rămâne întoarcerea smerită către Biblie, ca unic text instaurator și etern recuperator al valorilor.

Fiecare capitol al cărții se constituie într-un popas meditativ și profund analitic în jurul unor secvențe fundamentale ale Bibliei, Constantin Cubleşan propunându-și, în timp, să acopere, cu înțelegerea proprie, principalele paliere ale instituirii semanticii profunde a textului sacru. O face însă mereu însoțit și revendicându-se din ediția critică a Bibliei pe care i-o datorăm I.P.S.S. Bartolomeu, iar ceea ce surprinde în mod aparte este devotamentul cu care au fost urmărite fiecare dintre intrările în lume ale secvențelor Septuagintei tălmăcite de Părintele Mitropolit, până la apariția Ediției Jubiliare a Bibliei, în 2001. De altfel, un întreg capitol surprinde *Atelierele de lucru* elocvente pentru înălțătoria osteneală a eruditului hermeneut și diortositor, I.P.S.S. Bartolomeu.

Lectura se face cu instrumentele intelectualului care caută miezul semantic și metaforele largi ale textului sacru, tot așa cum încearcă să propună un proiect de re-lectură viitoare pentru teologi și filologi deopotrivă, dar și pentru toți cei care s-ar cuveni să poposească spiritual în preajma textului sacru. Se lasă pătruns autorul eseurilor teologice - căci, în cele din urmă, astfel s-ar putea identifica tipul de exegeză operat de Constantin Cubleşan - de farmecul sapiențial al *Eclesiastului*, al pildelor lui Solomon sau ale *Cărții lui Iov* și de profundul lirism interior al *Psaltirei* și al *Cântării Cântărilor*, tot așa cum propune analize erudite în marginea *Cărților Profetilor* Vechiului Testament (Isaia, Iezechiel, Ieremia, Daniel, Osea, Amos, Iona, Naum, Mihea, Ioil, Avdia, Avacum, Sofonie, Agheu, Zaharia, Maleahi). Se bazează, fidel, pe lectura *Cărții profetului Daniel și a celor doisprezece profeți mici* (versiunea revizuită după *Septuaginta*, redactată și comentată de Bartolomeu Valeriu Anania, sprijinit pe numeroase alte osteneți, Editura Anastasia, 2000), dar emite propriile judecăți literare și, de ce nu, adesea de factură teologică limpede.

Sensul este promovat ca descifrare a metaforelor biblice, autorul înțelegând foarte bine cât este de necesară pentru lumea contemporană promovarea pe înțelesul ei a *Cărții Cărților* și tocmai de aceea scoțând în evidență, cu reverența culturală cuvenită, importanța strădaniei Părintelui Mitropolit Bartolomeu Anania.

Lecturile din *Serile cu Bartolomeu* definesc, pentru Constantin Cubleşan, o esență ecleziastică: „Pentru orice lucru este o clipă prielnică / și o vreme pentru orice mișcare de sub cer...”. S-ar părea că, de această dată, timpul mării Întâlniri a prins contur de carte.

comentarii

Poezie de la Neagra

Bogdan Crețu

Ștefan Manasia, Radu Vancu, Miruna Vlada, Dan Coman, Diana Geacăr, Marin Mălaicu-Hondrari, Cristina Ispas, Bogdan Lipcanu, Rareș Moldovan, Vlad Moldovan, Florin Partene, Bogdan Perdivară, V. Leac,

La Neagra,

Arad, Editura Mirador, 2007

Între 9 și 16 septembrie a.c. s-au derulat Atelierele de creație de la Săvârșin, unde au participat poeți, poete cu umor, parazitați de subsemnatul în calitate de, chipurile, critic literar. Antologia rezultată a apărut de curând la editura Tritonic și merită privită mai îndeaproape. E limpede că, în cazul poezilor, ideea unui atelier de creație impune anumite rețineri. Păi, se poate întreba oricine, se scrie așa, poezia, la comandă? Ca o cronică literară? (Să vă spun un secret: nici cronicile, nici articlăraia nu se scrie chiar oricând și oricum...) Poezia cere inspirațiune, că doar nu e rebus, veți spune. Perfect de acord; dar vă rog să fiți și dvs. de acord cu mine că, viețuind 7 zile la Săvârșin, nu avea cum să nu te ispitescă muza. Pe mine abia acum mă ispitește, dar asta-i meseria...

Prin urmare, nu o analiză meticuloasă a fiecărui grupaj de texte din această antologie de circumstanță am să comit acum. Ar fi prea mult, prea obositor (pentru cititor, mai ales) și nu văd la ce concluzii aş putea ajunge. Am să încerc, în schimb, să creionez câteva trăsături definitorii pentru fiecare poet participant, să conturez, altfel spus, un portret-robot al fiecăruia, din datele pe care aceste texte mi le-au pus la îndemână. De altfel, vă sfătuiesc, fără șagă, să le parcurgeți chiar din acest moment, întrerupând lectura acestei prefețe. La care, de veți simți nevoia, vă puteți întoarce ulterior. Dacă nu, nu veți pierde, fiți siguri, mare lucru.

Diana Geacăr practică o poezie a faptului cotidian, din care se străduiește să extragă acel sămbure latent de poezie. Ea face caz de condiția feminității sale, confecționându-și din asta o mască din spatele căreia dau buzna uneori dilemele, spaimele, angoasele sale: singurătatea, compromisul, identitatea-puzzle, sexualitatea neconvențională. „Personajul” liric pe care Diana Geacăr îl deleagă să o reprezinte este un soi de Bridget Jones, nici vampă, nici femeie matură cu responsabilități, pentru care celula reprezintă o traumă, iar cutare lectură canonică o bucurie mai mare decât spasmele pe care i le pretinde „vaginul isteric”. Totul nu e însă decât o tentativă de a abate atenția de la ceea ce este resimțit ca fiind mai agresiv: singurătatea. Căci nici o făptură nu se teme mai mult de singurătate decât femeia tânără, aflată în plină ebuliție hormonală: „... Sâmbătănoaptea/ înseamnă cea mai urâtă singurătate. Machiată și gata/ să intri într-o rochie de impresie, dar nu vine nimeni să caute/ acest obiect prețios și pierdut. Unde ai vrea să ajungi, domnișoară?” Poezia se apropie de jurnal, iar autoironia pigmentează fericit un discurs agitat, care ocolește cu prețiozitate orice efort de stilizare. Cel puțin aparent. Cred că, în timp, poezia Diane Geacăr se va decanta și va reuși să ofere momente de intensitate lirică necalpă. Dincolo de prozaismul ei manifest, se simt



semnele unei trăiri autentice, care se cere expulzată. Poetic sau nu - asta nu pare să fie principala preocupare a autoarei.

Pentru Cristina Ispas poezia înseamnă și elaborare, regizare a unei atmosfere apăsătoare, care se impune ca efect al unei izolări. Spațiul închis devine orice altceva decât garantul unei liniști: dimpotrivă, omul se simte hărțuit, permanent urmărit; el se lansează în căutarea disperată a unui sentiment de *siguranță* pe care are naivitatea să speră că îl va găsi tocmai întorcându-se către sine. Dar *rezistență* (e titlul unui text) nu e de găsit acolo. Angoasa parcă se acutizează, mai ales atunci când devine clar că empatia nu mai e posibilă; și totuși, poeta pare a trata acest fapt cu o detașare cumva răutăcioasă: „mă gândesc cum interpretează oamenii apropierea/ ca pe o contaminare/ între două guri calde pline de sânge/ și cum rămân la sfârșit fără rezistență”. Este atitudinea cuiva care are certitudinea că tot ce merită cunoscut și aprofundat se află în sine. Și totuși, nu e pic de narcisism aici, ci doar încercare disperată de a face față obsesiei că i se anulează intimitatea: „în timp ce măsură camera cineva îți numără întotdeauna pașii/ întinde mâna și-ți face semn să stai cu spatele drept/ și-ți face semn să te ștergi pe față să îți dizolvi unghiile/ să te dezbraci de haine să aștepti”. E ceva în această rostire dramatică din discursul dement al unui maniac ce se teme mai mult decât de orice de „contaminare”. Altfel spus, de comunicare. Mai adăugați că nici cu sine nu prea se are bine și iată alienarea. Una peste alta, Cristina Ispas mi se pare o voce distinctă și extrem de matură în poezia de dată recentă. De urmărit cu orice preț!

La Bogdan Lipcanu se simte intenția de a prozaiza totul. *Discursul despre socată* nici măcar nu urmărește o poantă, ci se mulțumește, polemic, să emită, sec, o serie de truisme, în care nostalgia este mai curând maimușărită la pachet cu clasicul motiv *ubi sunt*, decât investită cu simț de răspundere: „unde sunt bunicile noastre să ne

dea *socata* noastră cea de toate zilele?/ Unde sunt bunicile noastre de altădată, care ne plimbau prin parcuri, ne așezau pe leagăne, balansoare, bile și ne turnau *socată* în pahare? În mod demonstrativ, nu există nici un climax, nici un chichirez. Poezia mizează uneori pe memoria afectivă, fără a se chinui să transmită aceeași încălzire emotivă și cititorului. Decupajul, focalizarea sunt suficiente. Golănește spus, autorului i se rupe, i se fâlfaie de toate astea. El este un fotograf ce-și îndreaptă obiectivul către trecut. Cine pricepe, bine, cine, nu, să fie sănătos!

La **Miruna Vlada** se poate sesiza un efort de drămuire a efectelor poetice. Acum, ea nu mai dă glas trăirii nude, nu-și mai exhibă feminitatea sub forma unui flux confesiv, ci construiește scenarii prin intermediul cărora sugerează o problemă de aceeași extracție grațioasă. Cultivă, altfel spus, o lirică a măștii, pe care și-o confecționează dintr-un set de convenții sociale. *O femeie bine crescută* atrage atenția tocmai asupra acestei inadecvări temperamentale între conduita comportamentală afișată și natura răzvrătită a protagonistei: „O femeie bine crescută/ mănâncă întotdeauna/ doar jumătate din porție.// Și pe aceea prefăcându-se că/ îndeplinește o obligație./ Cu un fel de grație politicoasă/ pe chip”. Dincolo de aceste convenții însă, *foamea de viață* este mare și își cere drepturile, astfel încât este nevoie de antrenarea unui „rafinament” al mimării: „Cu timpul m-am rafinat/ am învățat să-mi îndes/ pe nevăzute/ cealaltă jumătate de friptură/ în decolteu./ O consum apoi în tihnă la toaletă”. Faptul că, treptat, întregul scenariu se îngroașă, căpătând, către final, tușe grotești, denotă într-un fel alura parabolică a poemului: bulimia este semn al prea plinului, al vitalității care își cere, la tinerete, tributul. Dincolo de aparențe, dincolo de glazura fistichie de bune maniere, clocotesc porniri primare, care, cu cât sunt mai mult cetluite, cu atât creează o presiune mai mare. Una care nu se poate elibera decât prin irumperea în oniric. E, de fapt, semnul că feminitatea ascunde mari neliniști, că grațioasa curtezană poate deveni oricând un brutal mahalagiu. Dar totul în semn de consecvență cu sine, cea de dincolo de mască. Altfel spus, cu vitalitatea debordantă care zace în ea.

Miruna Vlada experimentează o formulă poetică inedită pentru ea și se pare că îi merge bine.

Dan Coman este un fantast, care își împarte

disponibilitățile între vizionarismul supt de la sânul (metaforic, că altfel brrr!) al lui Ion Mureșan și apetitul ludic, autoironic, butaforia dandistă. În fond, fidel temperamentului său, poetul reia amestecul de suprarealism și expresionism, pe care majoritatea criticilor i l-au remarcat încă de la început; nu vreau nicicum să formulez ipoteza unui discurs mimetic, chiar dacă la lectură am simțit un ușor iz de *dejà vu*. El e preocupat să sondeze adânc în sine, dar totodată și să nu lase impresia că se ia prea mult în serios. Își creează, prin urmare, o poză pe care o tot contemplă, dar o și ia, discret, peste picior: „în după-amiezele acestea înalț cerculețe de fum deasupra capului/ ba chiar jumătate de trup mi-l înalț deasupra capului./ stau în fotoliu și mă privesc: mâinile mele lungi. mâinile mele splendide”. Sau: „sunt foarte frumoși. sunt admirabili. aproape că-mi vine să mă mănânc./ mai ales acum cu berbecul acesta mărunț/ înfigându-și coarnele fosforescente în plămâniile mele/ (când expir deasupra rochiilor elegante/ mii de punctișoare sclipitoare se lipește de țesături/ și femeile sunt încântate)”. Și totuși, nu e nimic senin, luminos sau măcar liniștit în aceste poeme care doar mimează confesiunea, derulând de fapt scenarii dintre cele mai stranii. Dan Coman este un neliniștit, poemele sale emană o timiditate, ba chiar o teamă fără cauzalitate definită, specifică celui care își lipește pe obraz tot felul de grimase doar pentru a evita confruntarea cu sine și cu ceilalți. Escapadele sale retorice suplinesc, de fapt, o terapie a mărturisirii. De aceea, poezia lui Dan Coman, una dintre cele mai puternice din noul val, este una a angoasei traduse în histrionism.

Cu **Marin Mălaicu Hondrari** se acutizează în poezia recentă criza înstrăinării. Nu numai cea, firească, de înțeles, a emigrantului, dar și cea a individului ce și-a construit, prin mijloace onirice, etilice (tot aia), o lume a lui, în care îi place să facă oficiile de gazdă. Rupt de casă, de gineceul protector, bărbatul se simte asfixiat de diversitatea unei lumi care nu îi spune nimic; el este opusul lui Ulise, căci nu are gustul aventurii, ci doar obsesia a ceea ce a lăsat în urmă. Se știe, *partir c'est mourir un peu*, de aceea poemul nu face uz de trucuri lirice, ci preferă rostirea simplă, directă, care pune degetul pe rană: „iată-mă,/ un muribund asistând siderat/ la căpătâiul acru al celor trei culturi cordobese muribunde./ îmi spăl fața cu apa calcaroasă și cu fiecare dimineată/ îngroș albul feței de paiată.// mă doare capul./ mă dor dinții/ mă dor vintrele./ mint,/ iar când

nu mint, răstălmăcesc”. Această „răstălmăcire” a realității răspunde unui impuls autodefensiv al celui care se simte din ce în ce mai departe de sine însuși. De aceea, *Immigrant song* împrumută tonalități de lamentație, ca în tânguirile sfâșietoare ale lui Robert Plant. Deloc afectat, Marin Mălaicu Hondrari reușește să dramatizeze momente-limită ale existenței bărbatului. Iar ruperea de cămin, de Penelopa părăsită reprezintă un astfel de moment. *Ultima întâlnire cu Viorel Paraschivoiu la barul Sălăuța* nu are nimic prozaic, narativ, cum titlul ar promite-o. Sugestia morții iminente se administrează cu pipeta, astfel încât scenariul diafan pare a fi ultima licărire a vieții în bietul Paraschivoiu: „deunăzi o copilă precoce l-a pândit între cărți./ o pasăre înfricoșată i s-a pus dinainte./ omul a trebuit mândios să o alunge.// de acum era singur./ când ea va reveni, toate vor fi sub zăpadă.// și-a scufundat fața în palme./ se făcea tot mai frig./ își dorea să adoarmă”. Într-adevăr, toate, chiar toate vor fi sub mormântul zăpezii. Frigul, dorința adormirii sunt ultimele repere dintr-o lume pe care Viorel Paraschivoiu o părăsește fără a mai bifa vreodată o întâlnire cu cineva. Se grăbește la întâlnirea cu propria moarte. Există aici ceva din poza instituită ca atitudine poetică de Mihai Ursachi, numai tonul este mult îmblânzit. Eschivele nu sunt categorice, ci rafistolate, catifelate până la îmblânzirea lor.

Florin Partene ridică fragilitatea la rang de poezie. Prin poezie, ființa pare că cerșește protecție, securitate, că își caută o pavază împotriva unei spaime nedefinite. Singurătatea, virtualitatea morții, eșecurile sexuale, timiditatea, neconcretizate, ci gândite doar ca posibilitate sunt de ajuns pentru a-i impune celui slab de înger o atitudine retractilă, excesiv de precaută. Totul este din zona diafanului în poezia lui Florin Partene, de la „bănușul” care cade din inima îndrăgostiților ce nu găsesc calea directă de a pecetlui cu maturitate iubirea, la „gleznele subțiri” ale celui care caută copilăria etalând „jucării inutile” scoase din pântecul unui dulap-arhivă a memoriei. Căutând cu disperare protecția sau măcar comunicarea, bărbatul renunță la atributele virilității, ba și la cele ale maturității: „m-am depilat/ m-am dat cu ceară/ și vreau să vin la tine/ să mă iei de trupul meu mic/ până când scânteii ca moartea lentă/ ne vor convinge/ și una dintre zilele noastre/ va rămâne de bună voie cu noi// eu vin la tine/ doar să bem o cafea/ să stăm așa/ și să-ți plac// eu sunt bine/ m-am epilat/ m-am dat cu ceară/ și mă uit pe geam/ ceara e împreună cu ele/ cu toate firele tăcute și plouă// acum cresc alt păr/ vreau să mă adăpostesc în el”. Cum să nu-ți vină să-l înfiez? Infanțilitatea aceasta asumată provine dintr-un sentiment al sfârșitului. Al sfârșitului iubirii, al sfârșitului liniștii, al sfârșitului vieții. Când e vizitat de astfel de spectre, orice bărbat devine un biet „copchil” (dacă aș vrea să par cult, v-aș trimite la *Frații Karamazov*) care are nevoie de protecție.



Exodul nesfârșit

Adriana Stan

Gabriela Adameșteanu
Întâlnirea
 Iași, Editura Polirom, 2007

Cu o rădăcină în solul realist specific primelor sale scrieri și cu alta în etajarea narativă experimentalistă forțată de atmosfera ideologică din România sfârșitului anilor '80 (când a fost elaborată prima variantă a romanului), *Întâlnirea* Gabrielei Adameșteanu apare în 2007 la Polirom într-o formulă omogenizată stilistic și cât se poate de actuală ca temă prin punerea în discuție a efectelor totalitarismului asupra conștiinței individului. Partitura prozatoarei mizează, prin urmare, pe tonuri acute, iar structura reflexivă a romanului existențialist și structura inițiativă a prozei simbolice à la Eliade îi furnizează cadrul cel mai confortabil al meditației. Nu însă fără nuanțări surprinzătoare până la finalul romanului, întrucât, într-un asamblaj original, Gabriela Adameșteanu lucrează cu motive tipice (străinul, exilul, întoarcerea, coborârea în infern etc.) de o manieră care e și nu e realistă, e și nu e simbolică.

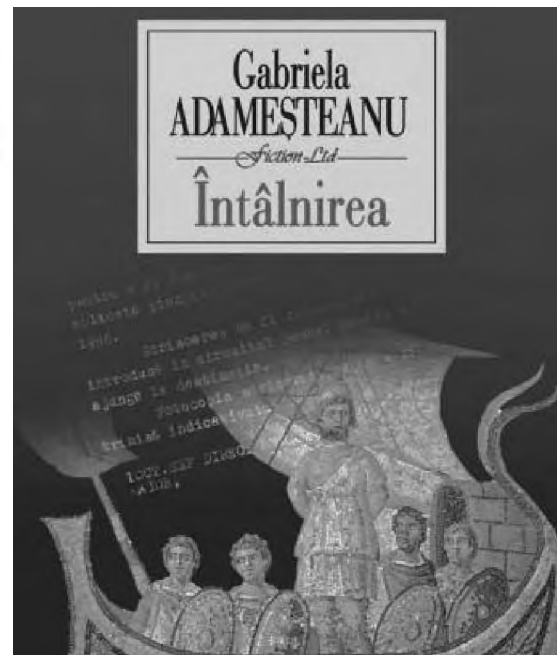
Narațiunea primară merge în liniile scenariului cunoscut: întoarcerea în țara natală, în fapt și în amintire, a protagonistului, Traian Manu, român stabilit de câteva decenii în Italia, ar fi menită să descopere „sensul ascuns al rătăcirilor lui”, să coaguleze un nucleu identitar altminteri destul de difuz. Căci deși este director al unui institut de cercetare, deținător de titluri, recunoaștere academică și statut social, Traian Manu alunecă dintru început în afara categoriei de personaj convențional cu biografie și destin în sensul cel mai brut realist. Dimpotrivă, coșmarul de persecuție cu care se deschide romanul, cu spaima în fața controlorului și incapacitatea de a defini coordonate clare ale identității, sugerează o figură liminară, amorfă. „O minte strălucită într-un comportament arhaic”, cum spune soția sa, Christa, „metecul, Ausländer-ul, străinul” e dominat de amintirile copilăriei din „țara îndepărtată” și își dorește irepresibil să revină în România, în pofida atmosferei politice turburi de acolo.

Odiseea întoarcerii în patrie constituie scheletul simbolic pe care se atașează planurile succesive ale narațiunii, digresiunile personale, conversațiile cu Christa sau cu studenții, diferitele relatări ale copilăriei sau ale drumului în România. Titlurile capitolelor punctează în pentacluri paralelele cu Ithaca, Penelopa, Calypso, țara feacilor etc., iar referințele la Homer ritmează pedant episoadele imaginare din memoria personajului, cât și episoadele reale din timpul vizitei sale în România. Mai mult, se poate spune chiar că autoarea plusează deseori supraînvăluind simbolic unele episoade („Soarele orbitor de alb prin care trec femeia și bărbatul îmbrăcați în negru: două siluete eterne, încremenite, solemne”). Cu tot acest eșafodaj la vedere, asemănările dintre periplul lui Ulise și cel al lui Traian Manu se opresc la nivelul de suprafață, al scandării poetice, deoarece firul roșu care conduce călătoria este cu totul altul decât cel care conferea coerență și continuitate *nostos*-ului original.

Spre deosebire de eroul homeric, căruia un sistem etic precis îi asigura dimensiunea realului și controlul destinului, noul exilat trăiește conform unor coordonate transplantate, în consecința amputării sistemului de referință primar (bunacuviniță occidentală apare mereu în contrast cu arhaismul țării de origine); pe de altă parte,

personajul Gabrielei Adameșteanu nu descinde nici din linia apocrifelor lui Joyce, scurtcircuitând cele două extreme, ale realismului neînsemnat și ale eroului epopeic, demonștră că existența cea mai sordidă posedă o structură poetică invizibilă ce o asimilează epopeii. *Întâlnirea* este de fapt un fals roman mitic, în care simbolul, menit să acroșeze universul aparențelor și cel al esențelor, se manifestă ca o matrită goală, castrată de funcția sa unificatoare: „Versurile lui Homer curg mecanic, indiferent de golul speriat din el”. În cazul lui Traian Manu, mai apropiat de personajul lui Musil - capabil de reflexie, dar inapt a se mai integra în structuri - decât de eroii inițierii din prozele lui Eliade, adevărul rămâne ascuns și nu se arată decât răsucit, prin negativul său. Trecând de juxtapunerea îndelung explicată dintre „pietroasa Ithacă” și „țara îndepărtată”, parabola întoarcerii și a regăsirii mai are doar caracterul unei urme, al unui tipar din care originalul s-a retras. Deși se agață de elementul narativ primitiv (trebuie să-mi reamintesc, să refac piesele lipsă din poveste ca să știu cine sunt, ca „lumea să devină pe loc atașantă, transparentă”), istoria personală nu se mai poate rotunji întrucât e concuroasă de istoria mare, factologică. Această incompatibilitate de fond constituie axul de greutate al romanului Gabrielei Adameșteanu, nicidecum psihologia personajului sau rescrierea unei narațiuni mitice. Coliziunea memoriei istorice/informaționale cu memoria etică este unilateral destructivă, în sensul ideii lui Norman Manea că marile tragedii istorice, precum comunismul sau nazismul,ucid individualitatea în conștiință, ulterior petrecerii lor, prin aceea că nu pot fi apropiate decât în aspectul lor colectiv, catalogate sub formă de clișeu.

Încercând să înțeleagă ce s-a întâmplat în țară pe parcursul exilului său, Traian Manu execută o deznădăjduită fandare în real, însă izbutește prea puțin să se conecteze la un timp pierdut care ar putea fi regăsit; mai degrabă, se blochează înregistrând inert un timp paralel, străin și neliniștitor, cu informatori, cozi, sărăcie, nesiguranță, la care asistă neputincios ca la defilarea imaginilor unui coșmar: „Când te întorci, totdeauna mergi ca în vis: aceleași case, aceleași străzi, numai că micșorate, chircite”. Istoria sa personală este populată în continuare cu figuri și imagini, dar nu mai are nici o articulație. O lume fugară, glisantă, de vreme ce e ținută doar în cuvinte. Căci, dacă este un om fără biografie, Traian Manu este în primul rând un om cu dosar, cu o poveste nu trăită, ci spusă, nu unitară, ci diseminată pe multiple registre și voci. Relatările exhaustive ale cadrelor informative despre viața și faptele „transfugului”, precum și despre presupusele activități subversive la adresa regimului politic din țară par să spună totul și să nu mai lase prea multe de adăugat. Mai ales că fișele respective, scrise cu tot dichisul protocolului agramat al Securității, vin oarecum să umple lacune de informație acolo unde memoria intimă e deficitară. De partea cealaltă, memoria „transfugului” însuși nu se mai poate naște spontan, proustian, din iradianța obiectelor și a persoanelor. *Întâlnirea*, ce ar fi trebuit să funcționeze ca revelator al conștiinței, cu „corul” de mătuși, verișoare, țate e un fals catalizator, are stridența unui teatru burlesc, ce virusează imaginația purului și „posomorâtului Daniel”. În jurul exilatului se adună un ciorchine de istorii bastarde, presupuneri bazate pe bârfe sau mici meschinării despre cum și-ar fi părăsit el tatăl infirm în țară, despre ce subterfugii necurate l-ar fi



ajutat să își construiască o carieră etc. Rubedeniile îl copleșesc ca niște demoni bulgakoviieni cu o „familiaritate deplasată”, încercând să obțină de la el niște adidași, o cafea, ceva, sau să îl determine să le pună o vorbă bună „acolo sus”, iar sub balastul relatărilor isterizate chiar și amintirile autentice devin incerte, Manu nemaifiind în stare să spună cu precizie ce s-a întâmplat în realitate și ce nu. Străbătut de atâtea priviri, el devine un personaj transparent, în care cu greu se mai poate coagula o identitate.

De fapt, condiția golurilor de ființă, ca în sculpturile lui Henry Moore, este comună celor trei personaje esențiale din romanul Gabrielei Adameșteanu: Traian și Christa, prin tragediile istoriei, Daniel, prin experiența morții, trăiesc deopotrivă cu o memorie măcelărită; suferind de un insurmontabil deficit de real, ei se transformă în triști spectatori ai propriilor vieți - de aici impresia lui Traian că „țara comunistă e un univers în culori șterse și întunecate, ca un film alb-negru”, de aici desfășurarea de peliculă a amintirilor Christei și ale lui Daniel. Traian care nu reușește să își concretizeze nostalgia vagă în întâlnire veritabilă, Christa care trăiește prezentul prin prisma trecutului plin de răni (revede la nesfârșit filmul bombardamentului sau așteaptă de la Traian să fie nici mai mult nici mai puțin decât Hermann, fostul său soț), Daniel care plutește într-un fel de autism post-traumatic, visând să se transfere „dincolo”, în viața profesorului Manu, par în complet defazaj în raport cu circumstanțele concrete ale vieții lor actuale, derealizați față de tot ce li s-a întâmplat. De aceea, tot ce fac pentru a-și împlini nostalgiile sau pentru a-și acoperi rănile are o alură de vis resemnat, capotând în utopie. În contrast cu omogenitatea luminoasă a epopeii, romanul Gabrielei Adameșteanu se plasează astfel de partea fracturii, sugerând că timpul și istoria rup fatal circularitatea dintre om și destinul său. Personajele sale rămân monade claustrate în tuneluri personale, care nu se mai pot brânși la celălalt și la real și pentru care scurtcircuitul promis, „întâlnirea” visată nu se mai produc. „Transfugul” regăsește o patrie străină, iar în țara sa de adopție de la care simte că nu a primit decât luciul occidental al „bunecuviniței”, trăiește într-un „veșnic contratimp” cu Christa, la rândul său prizoniera trecutului personal.

Traian care nu se întâlnește cu Christa decât pe fundalul impersonal al istoriei, Daniel care nu se întâlnește cu Traian decât în imaginația sa flamboiantă plutesc în derivă în cosmosurile proprii, sunt indivizii solitari, cu genealogia fracturată, ai epocilor post-totalitare, care au falsificat orice mit al coapartenenței.

ordinea din zi

Pornind de la „â”

Ion Pop

Crede că, la acest început de mileniu trei, suntem singurul popor din lume care își scrie limba cu două ortografii. O țară din aproape centrul Europei și intrată în Uniunea Europeană – continent, nu-i așa, civilizată și cu norme cât de cât stabile – n-a ajuns încă măcar la elementarul consens al grafiei după aceleași reguli.

Există și vor exista, desigur, întotdeauna dispute privind justificarea unui anumit mod de a scrie un cuvânt sau altul, simplu sau compus, mai vechi sau mai recent pătruns în vocabular etc. – în funcție de etimologie, de formele impuse de uzul general (ar fi chiar situația formelor verbale *sunt*). Eliminarea apostrofului, de exemplu, între formele scurte ale adverbului de negație sau pronumele reflexiv la perfectul compus al verbului (de pildă: *n-a avut, s-a dus*, în loc de *n'a avut, s'a dus*, cum se scria înainte de reforma din anii '50) nu mai e resimțită ca o mare pierdere – deși, dacă se ține așa de mult la logica ortografierii, dispariția unei vocale ori a unui grup de sunete nu mai este astfel marcată unitar, căci se scrie, și acum, *făr' de moarte, dom'le*, cum e și firesc, cu semnul ce marchează eliziunea...

Personal, nu voi înțelege niciodată de ce se mai recomandă scrierea unor verbe precum *a înșela, a așeza*, la persoana a treia indicativ prezent, sub forma *înșală, așază*, de vreme ce nici măcar pronunțarea majoritară nu sună așa, iar – lucru și mai important – logica alternanțelor vocalice *e-ea*, în situații similare, nu e respectată. Rezultatul este că se creează încă o dificultate pentru cei care caută o ordine în foarte stufosul sistem de alternanțe sonore al limbii române, fără a mai ține seama de argumentul, minor, desigur, al muzicalității cuvintelor în cauză, devenite mai „pietroase”...

Tot la capitolul verbe, DOOM-ul recomandă, pentru verbul *a continua*, forma *continui*, la persoana întâi singular de la indicativul prezent, încurajând confuzia cu persoana a doua. În loc de *eu continuu, tu continui*, cum ar fi normal, ar trebui să scriem: *eu continui*... Poate, după aceeași regulă deviată, și eu *mă sperii*, în loc de eu *mă speriu*, eu *mă apropiu* în loc de *mă apropiu*...

Și, ca să mai prelungesc, o clipă, nedumeririle, voi adăuga doar una ce ține de scrierea, pe indicațiile stradale ale unor nume de localități.

În dicționarul ortografic n-am reușit să dau de aceste situații, dar pe drumurile României și în unele mărci de băuturi provenite din nume de localități ele mișună, încurajând un soi de agramatism destul de ciudat – căci explicația *rostirii* nu e întotdeauna convingătoare. S-au impus nume de localități precum *Satu Mare, Câmpulung Satulung*, (acestea fiind scrise într-un singur cuvânt), dar de ce se scrie, să zicem *Bărsău Mic, Mireșu Mare, Poiana Negri* (și nu: *Negrii*, provenit din *Negrei*)? Bănuiesc că *Bucureștii Noi* sau *Filipeștii de Pădure* își mai păstrează articolul la plural, cum e perfect logic, iar în acest caz sunt în suferință și logica limbii, și ortografia celorlalte nume de pe hartă...

Revenind la norma academică revăzută, legată de scrierea cu „â”, nu doar în numele țării, nerespectarea ei de către o bună parte dintre editurile, chiar cele de prestigiu, și dintre ziarele și revistele noastre, indică mai degrabă o lipsă mai generală de respect față de reguli și legi, caracteristică, din păcate, României de azi. Această nesupunere e doar un aspect al dezordinii din viața noastră imediată, încă o probă a slăbiciunii și neașezării instituțiilor românești, a pierderii de autoritate cvasigenerale. În cazul în speță, întoarcerea la câteva dintre regulile ortografice de dinainte de reforma făcută în grabă de regimul comunist e respinsă din motive, vorbind ca pe vremuri, neprincipiale, de strict și îngust partizanat politic. Cum noua Academie nu și-a eliminat multe dintre rămășițele vechiului regim, și noile norme ortografice au trebuit să sufere în consecință.

Nu mai că lucrurile nu trebuiau amestecate. Se știe cu ce sentimente de nemulțumire a fost întâmpinată reforma de acum mai bine de cincizeci de ani, interpretată de mai toată lumea ca încercare de reslavizare, cel puțin în forma scrisă, a limbii române, latinitatea marcată chiar în numele țării amintind, probabil, prea mult de rădăcinile noastre... occidentale. Ani de-a rândul oameni de cultură însemnați s-au străduit să-l readucă măcar în acest nume pe alungatul „â”, nereușind decât foarte târziu. Iar acum facem pe uitucii, la modul cel mai ipocrit, sub pretextul că tot ce face Academia încă „impură” nu trebuie acceptat. Pornirea, cam prea răspândită pe plaiul mioritic, de a nu ține seama de mai nicio regulă comunitară, mare sau mică, se verifică, din

păcate, și aici.

Însă, de data asta, nu e vorba de un lucru mărunț, ci de expresia însăși a limbii naționale, pe care nu s-ar cuveni să o luăm atât de „la lăgère”, după ciudata logică a bășcăliei „balcanice”. Se uită, totuși, că în toate școlile din țară profesorii le dau note proaste elevilor care nu respectă normele scrierii academice. Aceiași discipoli citesc și ziare, reviste, cu cele două ortografii, și nu cred că e foarte simplu să li se explice această bizarerie unor minți încă sănătoase. Democrația noastră s-a dovedit originală și în această elementară privință. (Nu-i vorbă că și grupări intelectuale prestigioase, precum cea din jurul revistei ieșene „Viața românească”, se încăpățâneau să scrie numele publicației în forma *românească*, din pricini de orgoliu de școală lingvistică locală... Iar în 1952, ideal ar fi fost, probabil, din punctul de vedere al noilor guvernanți, să scriem „Viața *rîmînească*”, dacă nu mai mergea „*rîmlenească*”, pentru a arăta că „de la Rîm ne tragem” și nu de la periculoasa Romă, nu doar putred-occidentală ci și ne-ortodoxă...

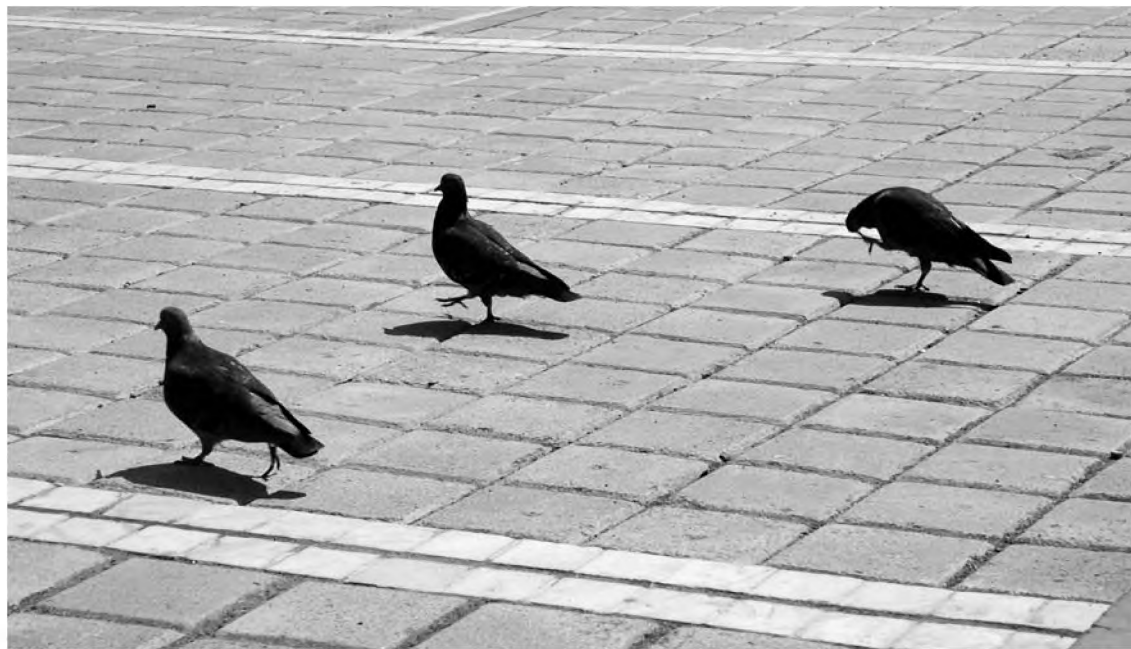
Comedia continuă, însă, și Academia nu prea are ce face. În ce mă privește, recunosc că nu am nicio idee despre cine și ce ar putea realiza, ca să mă exprim un pic bombastic, „unitatea națională”, măcar sub acest aspect, – căci mai toate celelalte, de la minimul sentiment de compasiune pentru omul căzut pe stradă, la marea solidaritate civică, atunci când e vorba despre inițiative cu adevărat de valoare „patriotice” (ce atribut o mai fi și așa în zilele noastre?), românul nu „marșează”. Pentru că nu vrea. El e o ființă, nu-i așa, liberă, cu o individualitate puternică și de neștirbit. „Să nu vină să-mi spună mie ăla ce trebuie să fac” – e o formulă încă de mare circulație...

Dacă alfabetizat fiind, totuși, vede – dacă o mai vede – o inscripție precum: „Nu rupeți florile” ori „Nu călcați pe iarbă”, va rupe neapărat floarea și va bătători gazonul poaspăt plantat, pentru că „așa vrea mușchii lui”. Dacă va citi „Păstrați curățenia orașului”, va arunca anume hârtia mototolită la un metru de coșul de gunoi.. Dacă va vedea o căsuță pentru păsările cerului instalată delicat într-un parc, o va distruge din ciudata plăcere de a nu se supune unei decizii a administrației parcurilor... Regula cea mai neînsemnată e resimțită ca un atentat la prețioasa lui personalitate. De aici până la infracțiunile de toate gradele nu sunt decât câțiva pași de făcut. Mizeria nu explică, singură, de ce dispar, de exemplu, stâlpii fosforescenți de pe marginea drumurilor publice, de ce se circulă, și la propriu și la figurat, pe tot felul de „contrasensuri”. Cum se poate vedea în prezentul imediat, până și unele reguli ale Uniunii Europene se încearcă a fi eludate prin tot soiul de artificii.

Pentru prea mulți dintre noi autoritatea se traduce doar prin forța ciomagului și a discursului radical. Trebuie invocat neapărat Țepeș ca să-i adune „cu de-a sila” pe nesupuși și răufăcători într-o pușcărie căreia să i se mai dea și foc. Așa da, ar convinge, – cred atâtea capete prin care nu trece nicio clipă ideea simplă și luminoasă a consimțirii la regula Cetății, oricât de rațională ar fi ea.

Dar ce au toate acestea cu „â” și cu Academia Română?

Poate că au, totuși...



imprimatur

Un anume M. I.

Ovidiu Pecican

Un om - bărbat sau femeie - care decide că destinul său este cel de prozator are din start întreaga mea simpatie. Dacă el/ ea își pretuiește maximal alegerea, dobândește și admirația mea. Mai departe însă idila se complică, fiindcă în acest program încap multe versiuni posibile, și nu toate îmi par la fel de valoroase, oportune, benefice, roditoare. Cu Radu Petrescu cititorul care sunt a avut mereu o problemă. Într-o vreme atroce - România de după instalarea comunismului, deceniul stalinist -, el a optat pentru o scriitură estetică, fără nici o treabă cu istoria. Din același motiv mi-e, recunosc, antipatic și egolatrul jurnal cărtărescian, deși Mircea Cărtărescu nu mi se pare, el însuși, un autor neglijabil. Era însă destul de comod pe atunci să vrei să fii un Flaubert din Carpați. Radu Petrescu nu a fost singurul care a aspirat să devină așa ceva. În anii '80 - vremea recăderii în stalinism pe aceste meleaguri -, prozatorul timișorean Laurențiu Cerneț a pasișat și el o idee flaubertiană: a dicționarului ideilor primite sau, dacă se preferă, de-a gata, rămânând în pagină original, dar subsumându-și talentul unui model celebru hexagonal.

Numai că un singur Flaubert ajunge în cultura europeană, nemaivorbind de faptul că performanța lui nici nu este repetabilă. A vrea să scrii curat, economic, transparent, luminos chiar înseamnă să subscii la o estetică a clasicismului, poate chiar a realismului, să asumi proiectul mimesis-ului și să visezi estomparea expresiei în folosul reliefării conținuturilor fără „efecte” de privire și angulații fisticții. Literatura nu a așteptat să apară Flaubert pentru asta, bucurându-se înainte de proza latină a unor Tacit și Suetoniu, prilejuindu-l pe Stendhal (cel ce-și dorea să „sune” precum codul civil, precis și la obiect).

România a găsit însă mereu de cuviință, prin câte cineva, să transplanteze servil câte un topos, stil, motiv. Bucureștiul complex și răvășitor de arome, s-a încăpățânat să fie „micul Paris”, Nicolae Filimon un Stendhal, Călinescu - un Balzac de-al nostru (cam întârziat!), iar Rebreanu - un Wladislaw Reymont; Hortensia Papadat-Bengescu, neapărat, o proustiană, în competiție cu Camil Petrescu, pasămite... și tot așa. De ce ar fi fost nevoie de un Radu Petrescu sortit să devină

Flaubert-ul locului, când ne-am fi bucurat, pur și simplu, să avem un... Radu Petrescu?!

Retipărirea - în ediție definitivă - a romanului *Matei Iliescu* (Pitești, Ed. Paralela 45, 2007, 456 p.) îmi readuce în minte toate aceste întrebări ori, mai degrabă, nedumeriri. Mărturisesc, nu îmi vine ușor să observ marea originalitate a acestui roman scris atent și îngrijit, cu prudența celui ce nu vrea în ruptul capului să atingă vreun punct nevralgic din paleta realității, și dispus să își dea în schimb silința pentru a oferi o scriitură cât mai ferită de zgură. Văzut din această perspectivă, textul este, în mare măsură, dezamăgitor. El nu scapă nimic în pagină din dramatismul istoric al unor vremuri despre care, în felul lui, până și Titus Popovici a mărturisit mai acut în *Setea*. Lumea lui Matei Iliescu este provincială nu cu dinamica încetinită a provinciei românești autentice, căci acolo, o știm prea bine, *volgile* negre ale Securității pornite în incursiuni nocturne a infuzat adrenalină, istorie și tragedie cu asupra de măsură, până și în cătunele cele mai îndepărtate, ci conform unui topos literar vetust, cel din *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. Dar, așa cum anii '50 nu erau nici debutul secolului într-un tângușor amărât din Moldova, unde nici politicul, nici începuturile modernizării nu se rătăciseră încă, și nici Franța burgheză a lui Flaubert, din preambulul ori de după Comuna din Paris, unde un rentier rafinat și burlac înzestrat cu tenacitate decidea să scrie frumos, *Matei Iliescu* mă lasă cu gustul amar al unui decupaj tezig; o eboșă nu lipsită de o anume anvergură, dar nițeluș cam mincinoasă în pretențiile ei universalizante, nesustținute de un ethos al autenticității.

La urma urmei, cu un material similar - dar supus unui alt tratament - își scria Gabriela Adamesteanu *Dimineața pierdută*. Numai că acolo, în acele pagini așternute tot într-o perioadă dură a istoriei, în deceniul ceaușismului rebarbativ, istoria cu mizeriile ei e pretutindeni prezentă, și nu se rezumă să sugereze ultradiscret alungarea intelectualității interbelice din București în fundul provinciei prin două tușe vagi, aproape un alibi.

Și cu toate acestea, aerul francezesc al lui *Matei Iliescu* salvează demn artificiozitatea ansamblului, chiar dacă asocierea care mi se impune nu este, necesarmente, cea a lui Flaubert.

Protagonistul, cu aerul lui serios și matur încă din copilărie, rebel sub aerul de tânăr bine educat pe care îl afișează datorită constrângerilor educației și ale convențiilor sociale, e rudă bună cu Julien Sorel sau, mai aproape, cu „sufletele tari” ale lui Camil Petrescu. Dar „Dora se împalidă” putea, foarte bine, fi „Dora păli”, pierzând aerul vetust - poate căutat - al acestei formulări de la sfârșitul sec. al XX-lea, amintind de mărețul secol anterior. Alegerea - a celei operate de scriitor, nu a exemplului, de către mine - nu e întâmplătoare. Este semnul sigur al unui ideal prozastic plasat îndărăt și, odată cu el, o întoarcere a lui Radu Petrescu într-un alt veac, presupus a fi mai puțin atroce, mai favorabil prozei. Sunt, de altfel, azi ca și ieri, destui prozatori care scriu întorși cu fața la trecut, încercând să reproducă efectele marelui roman de odinioară, și mai puțin să creeze marele roman de astăzi în noi, originale, tipare. (Nicolae Breban chiar teoretizează undeva nevoia de a face „coppii” după maestrul trecutului.)

De-ar fi apucat/ vrut/ putut Radu Petrescu să scrie vreo alte câteva romane în cadrul aceleiași poetici, fără îndoială că, după un timp, ar fi renunțat la pedanteria excesivă pe alocuri și s-ar fi revărsat cu mai mult firesc și cu mai puțină inhibiție în albia creației epice, regăsind, poate, parfumul unei naturaleți care nu-i lipsește, de pildă, tânărului romancier Mircea Eliade decât atunci când, matur deja, decide că s-ar conveni să dea marele lui roman, necum pe când „rata” roman după roman juvenil... Cum acest lucru nu s-a petrecut, se cuvine să ne bucurăm de ceea ce ne-a dăruit. Iar în cuprinsul acestei moșteniri, nici bogate, nici sărace, *Matei Iliescu* merită atenția deplină a cititorului, chiar dacă nu este o capodoperă, cum s-a spus. Nici nu știu dacă e important să avem capodopere căci, la urma urmei, ce sunt acestea? Lucrări literare cu miez, bine scrise, la care să vii și să pleci de la ele nedezamăgit, bucuros să poți reveni cu aceeași proaspătă plăcere oricând în viitor, e însă esențial să avem. Iar *Matei Iliescu* - roman cu un titlu ce amintește, și el, romanele (*Henry Brulard*, *Lucien Leuwen*) și nuvelele italienești ale lui Stendhal (*Mina de Vanghel*, *Vanina Vanini* etc.) - s-ar încadra aici fără cusur.

Un proiect editorial de anvergură națională

(urmare din pagina 2)

Uniunea Scriitorilor din România, Societatea Română de Filosofie, Academia Oamenilor de Știință ș.a.), cu precizarea anului de când un scriitor/filosof a fost cooptat membru stagiar, corespondent sau titular.

Adresa de corespondență poștală, telefon fix (fax) și mobil, adresă e-mail (opțional);

O fotografie alb-negru sau color, cu contrast foarte bun, de preferat la dimensiunile 3x4 cm (opțional).

Semnătura olografă a scriitorului/filosofului.

Autorii care au desfășurat atât activități literare cât și filosofice vor completa două fișe, separat pentru fiecare domeniu în parte.

Conceput, mai degrabă, ca un instrument util în relațiile inter-scriitoricești și al unei informări exacte și rapide a cititorului, oferind detalii biografice semnificative și date bibliografice esențiale, *Dicționarul* face ca, în subsidiar, lectorul atent să analizeze singur, să judece obiectiv, să evalueze critic și să-și formeze astfel o părere proprie cât mai exactă despre activitatea și opera literară/filosofică desfășurată de către un autor sau altul; de altminteri, precizarea referințelor critice (conform chestionarului) are tocmai acest rost.

Pentru o mai mare operativitate, FIȘA DE AUTOR, astfel completată, va putea fi trimisă fie prin e-mail, la adresa electronică editura_ardealul@yahoo.com fie, înregistrată pe CD, pe adresa noastră poștală: Editura Ardealul, Tg.-Mureș, str. G. Enescu nr. 2, C.P. 540052, jud. Mureș, cu precizarea Pentru Dicționar. Oricum,

din prudență, pentru evitarea erorilor și exercitarea unui mai bun control al datelor bio-bibliografice, este recomandabil ca fiecare scriitor/filosof să ne trimită și prin poștă filele listate ale FIȘEI DE AUTOR, chiar dacă chestionarul a fost transmis prin e-mail sau pe CD.

Termenul limită până la care se primesc FIȘELE DE AUTOR este **30 martie 2008**.

Pentru informații suplimentare vă stăm la dispoziție

- la adresa de e-mail [editura](mailto:editura_ardealul@yahoo.com)

_ardealul@yahoo.com

- la telefonul Editurii Ardealul: 0265-261437, zilnic între orele 9⁰⁰- 15⁰⁰, persoana de contact, Eugen Nistor, coordonatorul proiectului editorial.

Pagini de jurnal

Gheorghe Grigurcu

13 aprilie 2005. C.D. Zeletin devine septuagenar. Am trimis cu acest prilej un articol la *România Liberă*. Medicul Zeletin e un scriitor categoric subestimat, cu o carismă la care sunt sensibil. Între altele, apreciez generozitatea nu de toate zilele cu care se deschide, în paginile d-sale memorialistice, cu deosebire sesizante, în fața unor autori puțin norocoși, uneori semianonimi (D. Iov, Gh. Penciu, Ion Larian Postolache etc.), în duhul unei salutare atenții ce s-ar cuveni s-o avem cu toții în raport cu predecesorii noștri. Îmi vin în minte zilele primei mele tinereti, când îi căutam cu înfrigurare, în Capitală, nu doar pe marii maeștri, ci și pe alți oameni ai scrisului, purtând prestigiul misterios al trecutului laolaltă cu starurile. I-am cunoscut astfel pe Al. Th. Stamatiad, pe Camil Baltazar, pe Vladimir Cavarnali, am reluat legătura cu Ury Benador, cel dintâi scriitor pe care cu o mare emoție îl întâlnisem, în carne și oase, la Oradea, în 1953... Ce fac tinerii de azi? N-aș vrea să cad pe schema frustă a gâlcevei dintre generații, dar nu sunt singurul care observă nu fără mirare un dezinteres al lor crescând față de înaintași... Douămiiștii se află în dispută cu optzeciștii pe care-i socotesc „depășiți” (cum trece vremea!), optzeciștii, la rândul lor, au cam întors spatele șaizeeciștilor etc. E o închidere în cușca biologică, suspectă întrucât nesocotește normala încadrare istorică și de tipologie, necesară unei conștiințe culturale integre. Aspirația utopică a unui început total, a ivirii triumfale din neant n-ar putea fi decât perdantă în măsura în care conexiunile obiective ies la suprafață, într-un inevitabil proces de limpezire critică. Oricât de înzestrați (și negreșit există douămiiști foarte promițători, chiar dacă abia au luat startul), creatorii care evită a privi înapoi sau în lături dovedesc nu doar o impolitete estetică (fără mare importanță, la urma urmei), ci și o stranie neglijență pentru realizarea personală. Căci fără asumarea unor relații, oricât de „liberalizate” sau de eteroclite, cu trecutul trebuitor precum un postament, construcțiile lor riscă a se amplasa pe nisip. Pe nisipul clipei dispuse a luna în spre alte năzăriri de absolutism generaționist ce ar fi foarte păguboase dacă n-ar fi și efemere. Dacă până și suprarealismului, până și tuturor avangardelor li s-au găsit puncte de inserție istorică, ai noștri tineri actuali n-ar putea fi mai raționali recunoscându-și cu onestitate

filiațiile, de altminteri vizibile cu ochiul liber? Până una-alta, un efect al acestei superbii izolaționiste îl reprezintă aspirația de afirmare a unor serii de literați ce-și zic generație la un interval de zece ani (nouăzeciștii, precum un tampon între optzeciști și douămiiști), cu tot tam-tamul „originalității” sută la sută! De parcă un deceniu ar fi fost îndestulător pentru maturizarea unui individ, capabil în acest răstimp să zămislească generația următoare...

*
Trăiesc cu speranța că trecutul meu mă va succeda. Viitorul va rămâne în urmă, inutil.

*
Nota de violență, oricât de disimulată, a oricărei întrebări. A întreba înseamnă a disloca o stare de fapt, a atenta la o ordine.

*
Bardul N.U., cu aerul său de lăutar, care de-o viață încearcă să învețe notele și nu prea ajunge la capăt. Îi vorbește de rău, cu sistem, pe toți cei care țin un condei în mână. Când are nevoie ca unul din ei să-i facă un serviciu, începe să-i dea târcoale, adulându-l ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, apoi reîntră pe făgașul nesecatei sale bârfe, aidoma unui animal care încearcă voluptatea irepresibilă a scâldării în noroi.

*
Sublima naivitate romantică a condeiului Domnișoarei de Scudéry, care a murit fată (foarte) bătrână, la 90 de ani: „Pasiunile dau plăceri infinite celor care încearcă să le satisfacă și nu fac rău decât celor care vor să le distrugă”.

*
În Nordul Australiei se întâlnesc fluturi cu dimensiunea de 26 cm. Localnicii folosesc carnea lor. Acești fluturi nu sunt vânați cu plasa, nici cu pușca, ci cu arcul și săgeata...

*
De ce oare au succes, se impun mai totdeauna ironia, sarcasmul, cinismul? Pentru că ființa noastră bicisnică se teme de adevăruri și le sfidează, aidoma omului arhaic, recurgând la măști „însăpăimântătoare”. În egală măsură, ființa e înfricoșată de lume și de sine.

*
Onestitatea uitării, perfidia memoriei.

*
25 aprilie 2005. Sfârșitul erei Iliescu. Acel bătrânel agitat ca o marionetă la Congresul care

l-a rejectat, intră pe neașteptate în seria politicianilor de vârf rămași „pe tușă”, precum Petre Roman, Radu Câmpeanu, Emil Constantinescu, Victor Ciorbea. Cu o notă agravantă: Iliescu poartă răspunderea grea ca o stâncă pentru sângele zori ai venirii sale la putere, în decembrie '89, ca și pentru vandalicele mineriade, ca și pentru mișleasca ațâțare etnicistă de la Tg. Mureș. Dovezi ale faptului că nărvurile bolșevice sunt iremediabile. Omul acesta însetat de putere la un mod ieșit din comun a făcut slalom între evenimentele ce-l depășeau (bunăoară fazele integrării noastre europene), voindu-se un herald al „timpurilor noi”, însă neizbutind a fi decât, în tot mai mare măsură, un conservator crispat, mânuind un surâs mecanic, tot mai desemnificat. L-au urmat, paradoxal, privilegiatii vechiului regim laolaltă cu săracii, ultimii victime de fapt ale celor dintâi. Intelectualii cu șira spinării dreaptă l-au respins, așa cum era și normal, în schimb i-au făcut curte asiduă oportuniștii de curte nouă, gen. E. Simion și A. Pleșu. Peste noapte, „citorul de epocă” Iliescu a devenit piesă de muzeu, vietate împăiată la care vizitatorii curioși se vor holba din când în când.

*
Eleganța: frivolitatea frumuseții.

*
3 aprilie 2005. Îmi telefonează de la Paris, M.K. Deplânge situația poeziei franceze „care a atins odinioară o statură atât de înaltă, încât ametești măsurând-o”, dar care azi nu se mai citește. „E greu să mai publici versuri în patria lui Baudelaire”. Trist.

*
Copilul e o ființă minunată pentru că nu are Destin. Chiar dacă ursitoarele i-au făcut o menire la naștere, n-o conștientizează. Neavând Destin, e liber în raport cu Lumea (Destinul reprezintă o servitute față de Lume).

*
Neîmplinirile nu te umilesc pe tine, cel ce le suporti. Îți umilesc Destinul.

*
Cât de idealist este Camus! „Judecata capitală (e vorba de condamnarea la moarte) rupe singura solidaritate umană indiscutabilă, solidaritatea împotriva morții, și nu poate fi legitimă decât printr-un adevăr sau principiu care se situează mai presus de moarte”. De-ar fi oamenii într-adevăr solidari împotriva morții!

*
Ciudat caruselul reputațiilor noastre literare! I. Negoșescu și Cornel Regman par a intra în conul unei indiferențe la care nu ne așteptam (câțiva critici mai tineri ne-au spus fără ocol că-i socotesc „neinteresanți”, „minori”), în vreme ce un Ov. S. Crohmălniceanu a fost înălțat pe un soclu al superlativelor (George Cușnarencu, care, spre stupefacția noastră, îl proclamă un nou Maiorescu sau un al doilea Blaga, nu e chiar un izolat; optzeciștii cei atât de circumspecți cu predecesorii lor i-au consacrat un veritabil cult!). Ce să credem? Privite cu detașare, lucrurile par să fie ca un joc de zaruri. Nicio logică estetică, etică sau istorică nu intră în asemenea evoluții pe care se vede că rămâne a le amenda un viitor mai îndepărtat.

*
Cât de îngust este felul în care nu-L reprezentăm pe Dumnezeu, dacă ne putem gândi că un om ar putea fi mai iertător decât El!



sare-n ochi

„Tigani Europei”?

Laszlo Alexandru

În primele decenii ale secolului XX, mari intelectuali români (Nicolae Iorga, Vasile Pârvan) organizau turnee de conferințe în străinătate, înființau instituții academice în Franța și Italia, publicau articole și cărți în diverse limbi străine. În primii ani ai secolului XXI, românii par să fi devenit spaima Europei, numele lor e echivalat cu delincvența, iar prezența lor e privită cu deznădejde. Cum s-a ajuns aici? Ce a provocat prăbușirea? Pentru a vindeca boala, trebuie stabilit diagnosticul. Așadar: de ce sînt azi românii atît de prost văzuți peste hotare?

De la moartea lui Nicolae Iorga și pînă la moartea lui Nicolae Ceaușescu a trecut o jumătate de secol. În această perioadă s-au alternat trei generații, s-a experimentat un program politic falimentar, s-a alterat fibra etică a unei națiuni. Dictatura le-a retezat locuitorilor simțul verticalității, i-a obișnuit cu duplicitatea, cu soluțiile improvizate, cu infracționalitatea mărunță și generalizată, cu tratarea inumană a categoriilor defavorizate (bătrîni, femei, copii). Comunismul românesc a fost o oală uriașă, închisă ermetic, unde cloceau cele mai respingătoare vicii ale traiului în comun, sub aparența triumfalismului despot.

Revoluția din decembrie 1989 a adus sacrificiul tinerilor idealști, sub ploaia de gloanțe, și pasul înainte al comuniștilor din rîndul doi al nomenclaturii. Dar, din nimic, nu s-a putut constitui o clasă politică nouă, nepătată. Egalitarismul comunist de odinioară s-a transformat în insule ale bunului-plac și ale abuzurilor locale. Legislația severă ar fi împiedicat acumulările ilicite de avere, justiția incoruptibilă ar fi deranjat capitalismul spontan. Așa că dreptatea a fost pusă în cătușe. Micile aranjamente, delincvența la colț de stradă, lipsa de scrupule față de semenii, în loc să se diminueze, după căderea comunismului, s-au amplificat. Politicienii, care ar fi trebuit să intervină în atenuarea acestor vicii naționale, le-au tolerat impasibili. Dacă nu puteau să le ofere cetățenilor bunăstarea, le-au lăsat măcar chiverniseala haotică.

Justiția s-a aflat, de-a lungul tranziției, în trena

politicii. Infractorii parcurg o cale lungă pînă la condamnarea definitivă (și derizorie), iar apoi sînt generos grațiați. Legile sînt fabricate dinadins permisiv – în așa măsură încît însuși ambasadorul SUA se vede nevoit să protesteze. Politicienii români, cînd se trezesc vorbind, lansează aberații uluitoare, care pot figura în orice antologie a incompetenței. Ministrul de externe român propune înființarea lagărelor de muncă în deșert, pe alt continent. La cîteva zile distanță, președintele Camerei Deputaților îl atacă, într-un limbaj suburban, pe însuși ambasadorul SUA, pentru vina de a ne fi criticat nesimțirea autohtonă. Intelectualii români de frunte, în puținele situații cînd reușesc să se coalizeze, își ridică vocea într-un apel adresat Președintelui, Primului-Ministru, Guvernului, Academiei Române și mass-mediei, în care solicită reabilitarea postumă a unuia dintre cei mai exaltați propagandiști ai lui Adolf Hitler: Vintilă Horia.

Cu acest nivel al intelectualității, al clasei politice, al sistemului public, al conștiinței colective, nici oamenii de rînd nu pot depăși înălțimea ștachetei. Dar ceea ce noi știm și ascundeam politicos, a fost dezvăluit o dată cu libertatea de circulație. În Europa, mentalitatea nu se constituie dintr-o sumă de complicități. Delincvența nu e acceptată ca stil de viață. Furtul din buzunare se pedepsește, traficul de droguri se sancționează, vînzarea copiilor nou-născuți șochează, crima gratuită stîrnește oroare. Infracțiunile răsunătoare, comise de anumiți indivizi, ajung să ilumineze prăpastia uriașă – economică, politică, mentală, morală – pe fundul căreia rătăcesc românii de o jumătate de secol.

Cocteilul Molotov a explodat în Italia, pe terenul fertil al unor crize concurente. Partidele de dreapta cer, prin vocea lui Calderoli, blocarea frontierelor. Nepoata dictatorului Mussolini continuă ce a învățat în familie: diabolizarea unor grupuri de oameni. Partidele de stînga nu se lasă depășite în vocalize și îl aruncă în luptă pe Walter Veltroni care, ca autoritate executivă, în loc să dispună măsuri concrete de aplanare a tensiunilor, se

lansează în declarații incendiare. Însă italienii de rînd au o mentalitate profund tolerantă. Nici prea antisemiți n-au fost, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Ulterior i-au primit cu înțelegere pe marocani, pe albanezi. De ce sînt ei supărați pe români?

Delictele individuale trebuie să atragă pedepse individuale drastice. Dar e scandalos ca psihoza intoleranței etnice să fie creată cu deliberare, de sus în jos. Este revoltător ca organismele de presă italiene să deformeze tendențios, să prezinte știri false, să exagereze infracțiunile locale la dimensiuni internaționale, să inventeze portretul unui popor de monștri. Ați citit cumva, la Genova, că celulele Al-Qaeda se antrenează în România? (Nu știu dacă ați văzut și dezmințirea acestei aberații.) Ați citit cumva, la Veneția, că a fost arestat un cetățean român avînd cadavrul unei femei în portbagaj? (Nu știu dacă ați citit și dezmințirea că era vorba despre un ucrainean, iar mașina era înmatriculată în Germania.) Ați citit cumva că poliția italiană a năvălit în camera de hotel a unei traficante de ființe umane? (Nu știu dacă ați citit și dezmințirea care spunea că de fapt e vorba de actrița Laura Vasilu, aflată oficial în Italia și al cărei film tocmai a cîștigat Marele Premiu la Cannes și candidează la Premiul Oscar.)

Românii au drum lung de străbătut pînă cînd un nou Nicolae Iorga, organizînd glorioase conferințe europene, să fie primit cu respect și admirație. Poate nu chiar alți 50 de ani. Dar efortul trebuie să pornească de aici, din țară, prin reforma instituțiilor și a clasei politice. Efectele unde de șoc vor ajunge astfel, treptat, în cele mai îndepărtate colțuri. Totuși o egală obligație, nu doar morală, îi revine și occidentalului bine hrănit și bine îmbrăcat, de a nu scuipa spre cel căzut în șanț. Înainte de a practica victimizarea colectivă a unei comunități, italienii de azi ar trebui să stea pe gînduri și să-și amintească lecția Sfîntului Francisc, care împingea umilînța pînă la predica în fața păsărilor sau a leproșilor. Urmașii săi post-moderni ar trebui să identifice căile virtuții, fără a uita exemplele trecutului.



Primul clasic al nouăzecismului

Șerban Axinte

Poezele lui Cristian Popescu au fost audiate și citite pentru prima dată în cadrul Cenaclului "Universitas" al Facultății de Litere din București. Astfel, printre primii comentatori și susținători ai poetului s-au numărat: Ioan Es. Pop, Mihail Gălățanu, Daniel Bănulescu, Gabriel Stănescu, Lucian Vasilescu, Marius Oprea, Cătălin Țârlea, Horia Gârbea, precum și conducătorul cenaclului, Mircea Martin. Amintirea acestor nume nu este pur decorativă. Scriitorii mai sus amintiți au fost cei care au văzut în Cristian Popescu pe liderul generației lor, intuiția acestora fiind confirmată la scurtă vreme și de nume mult mai sonore în aceea perioadă precum Zigu Ornea, Radu Cosașu sau Marin Sorescu, cei care în anul 1990 i-au facilitat intrarea în Uniunea Scriitorilor din România.

Cele trei volume antume *Cuvînt înainte*, *Familia Popescu și Arta Popescu*, precum și textele puse în circulație după moartea poetului sunt rodul unor elaborări de durată ce vor să răspundă unui deziderat teoretic foarte clar exprimat: "Desfidăm, cu toate riscurile, statutul de Artist-Creator, considerîndu-l un produs nociv al orgoliului artistului de a fi *altfel* decît ceilalți oameni, de a-și statua o compatibilitate directă cu divinitatea. Scriitorul nu este un Dumnezeu făcător de lumi, ci un om care încearcă să priceapă această lume. În fond, orice meserie nu este altceva decît un demers spre înțelegerea mai adîncă a Lumii lăsate de Dumnezeu. Nu produsul acestui demers interesează în mod absolut, ci demersul însuși. Textul rezultat este util social și valoros estetic în măsura în care poate conduce spre recompunerea procesului facerii lui. De aceea literatura nu va mai fi o nobilă inutilitate, ci o *simplă utilitate* în descifrarea *existenței* celui ce o produce". Acest fragment de manifest este în măsură să numească doar parțial liniile de forță ale unui discurs poetic ce scapă de multe ori de sub supravegherea strictă a autorului.

Textul publicat în revista „Nouăzeci” (din care am citat adineauri) pune în discuție necesitatea diferențierii de paradigmele generației 80. Autorii publicației și-au dorit o departajare clară, o "independentă în plan estetic și moral" față de perioada culturală imediat precedentă. Orice intenție de acest gen are ca rezultat o resuscitare a receptării și o schimbare a accentului în ceea ce privește modelul de referință. În cazul de față, problema e puțin mai complicată. *Nouăzecismul* este o continuare firească a *optzecismului*. Nu există diferențe fundamentale decît dacă vrem cu adevărat să vedem un hiatus acolo unde pare mai degrabă evoluție, metamorfoză. Mulți scriitori răspund ambelor formule, îmbrățișează uneori chiar aceleași deziderate teoretice. Indiferent dacă se face raportarea la modernism, postmodernism sau suprarrealism există un animit spirit al timpului care îi unește și pe cei mai doritori de conflicte ideologice. Nu se poate înțelege *nouăzecismul* fără *optzecism*, cum nu se poate privi *optzecismul* în limita celor cîțiva ani în care s-a afirmat. Și ca să continuăm în același registru al *isme-lor*, trebuie menționat faptul că opțiunea pentru „îmbunătățirea” istoriei literare o dată la

zece ani cu noi și noi promoții de scriitori a creat o redenumire chiar și a generațiilor anterioare. De exemplu, *șaptezecismul*, termen inexistent în anii '70 (după cum observă și Mircea Cărtărescu). Memorabilă este afirmația lui Cezar Ivănescu: „eu nu sînt șaptezecist, ci șazecioptist”. De aceea cred că o mai potrivită abordare a unui scriitor precum Cristian Popescu trebuie să pornească de la textele sale și de la programul unui grup literar cum a fost cel de Cenaclul Universitas.

Prozopoeemele lui Cristian Popescu reprezintă ruptura clară, definitivă de un model de poetizare a realității (din lăuntru și din afară) impus de Nichita Stănescu. Mai mulți scriitori ai *întunecatului deceniu literar nouă* au reluat, într-o mai mică sau mai mare măsură, ideologia stănesciană, bineînțeles transformînd-o în punctul de plecare al propriilor inovații. Aici trebuie amintit excelentul volum *Totul* al lui Mircea Cărtărescu. Narativizarea limbajului liric la Cristian Popescu (care nu este o inovație, ci o opțiune) atrage după sine o altă disponibilitate a receptării. Atenția cititorului nu se orientează către sintagma revelatoare restrînsă și concentrată; există ample momente de respirație în care textul ordonează, în modul dorit de poetul-narator, lumea. Banalul captivează prin *dejă vu* și îl face pe receptor, părtașul unui schimb de esențe: „Toată familia mea benchetuește la Localul familial. Bere. Lăutari. Antren. Mama aduce liliac alb în halbe. Verișoare. Bunicul, după teighea, ascute cuțit pe cuțit, privește buchetul de liliac, rîde, ascute: hîrști, hîrști, hîrști, cuțit pe cuțit. Într-un colț un țigan își înmoaie vioara în halba de bere, ca pe un miez de piine. Bunicii mei din flori, mătușile. Cu poze din albumul de familie, bine eu arunc pe masă poza]...[amestecate, filate febril, rudele mele joacă un joc. Poza mea de la 13 ani drept valet de verde, drept damă de cupă, drept șeptar rupt la un colț”.

Lumea poetului Cristian Popescu poartă numele de Popescu. Și nu e nicio ironie aici. Este vorba despre proiecția fidelă a unui univers asumat cu sinceritate. Pentru prima oară în istoria literaturii române, numele de Popescu (personaj al unei opere literare) nu exprimă ideea de generalitate, loc comun, frivolitate, demagogie. Popescu iese din categorie *est*-lor. Și cu toate acestea nu se poate vorbi despre *biografism*. „Datele personale” sînt transformate oniric în date ale materializării unei componente afective psihoanalizabile. Poetul imprimă senzația de firesc, de întîmplare cotidiană, unor acțiuni ferite de incidența locului comun. De aceea, toate asperitățile de limbaj (atunci cînd ele există) provenite din juxtapunerea tonului grav al metaforelor revelatoare cu inserția de colocvialitate sînt anulate sub presiunea ansamblului: „Bunicul spunea că ferestrele sînt lipite de zidul neted al blocului. Lipite ca niște etichete pe borcanele de compot, ca afișe pentru muzeul înființat în apartament. Spunea că de vremea lui sînt lipite acolo. Îi răspundeam cu toții că o să dezlipim ferestrele de pe zidul neted al blocului, o să le vindem drept ziare pe stradă, le vom folosi drept cerșaf unsuros pe cele din



Cristian Popescu

sufragerie. Și-apoi, bunicule, tu ai să privești cît vrei de la pervazul lor. Bunicul are un copăcel sub fereastră și ca să fie de-o vîrstă cu el a dat copăcelul cu lac. A împăiat poza bunicii și plînge și-i spune pe numele de fată. Bunicul și-a dat și ridurile cu lac, a devenit maestru în artizanat, le lustruiește în fiecare dimineață cu o cîrpă moale”.

Cristian Popescu reușește să creeze un alt fel de a fi al poetului în poezie. Este prezent pretutindeni, în gîndurile ascunse ale mamei, în memoria bunicului, în moartea bunicii, în proiecția viitoare a surorii sale. Este o prezentă ce ține locul unui fluid care alimentează vasele capilare ale unui țesut complex. Nici bufoneria și nici jocul nu îi sînt străine poetului. „Esențial, Cristian Popescu e un oniric, un spirit fantast, un clovn trist dintr-un bîlci freudian”. Cam așa arată poetul în viziunea lui Mircea Cărtărescu; o definiție la care opera răspunde: „Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lingă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stîlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE”.

Cristian Popescu are neșansa de a fi primul clasic al generației sale. Dosarul de presă dezvăluie o diversitate surprinzătoare a opiniilor critice formulate în legătură cu o operă de dimensiuni relativ restrînse. A avut parte în general de o primire entuziastă, deși au existat și critici la adresa „inepțiilor despre tramvaiul 26”. În cazul acestui scriitor nu contează numărul volumelor publicate. Edificiul său are la bază inventarea unui limbaj poetic, asumarea unei maniere ce-l individualizează. Cristian Popescu nu a avut timp să se repete.

„Noul clasicism” și avangarda

Dileme estetice ale „Școlii de la Baia Mare”

Dan Octavian Breaz

Dacă istoriografia de artă din România se mai află încă la stadiul de fixare a unor cronologii și de acumulare a unor date cantitative în ceea ce privește fenomenul artistic băimărean, istoriografia de artă maghiară, în schimb, este de mulți ani preocupată de acest fenomen și o face într-un mod surprinzător de unitar. Însăși istoriografia maghiară mai nouă (Otto Mezei, Nora Arcadi și Lajos Nemeth în anii '60-'90) își structurează, la rândul ei, discursul în jurul acelorași idei care fondează optica istoriografică tradițională.

În această ordine de idei, fenomenului artistic „Școala de la Baia Mare” i se conferă o unitate care, pentru Tiberiu Alexaⁱ, rezultă, pe de o parte, din identificarea aproape exclusivă a substratului etnic cu cel maghiar, iar pe de altă parte, din importanța acordată „generației fondatorilor” și progresiei lineare a generațiilor. O asemenea optică, pusă în practică printr-un discurs expozițional elocvent, a generat una dintre cele mai animate dispute din presa locală recentă. Astfel, Ioan Botiș relatează că o fundație culturală din Szentendre a organizat între 1 octombrie 2005 și 15 ianuarie 2006 o expoziție dedicată Școlii băimărene de pictură.ⁱⁱ Potrivit conceptului expozițional, Școala de pictură din Baia Mare și-ar fi încheiat activitatea istorică la sfârșitul anilor '40, pentru ca, ulterior, deopotrivă în România și în Ungaria, cenzura socialistă să conducă la o altfel de artă. Ioan Botiș cataloghează selecția lucrărilor drept tendențioasă, ceea ce, potrivit aceleiași opinii, ar fi condus la eliminarea unor pictori români valoroși, precum și a unor nume reprezentative ale perioadei interbelice, între care: Traian Bîlțiu Dâncuș, Tasso Marchini și Ipolit Strâmbu.

Potrivit unei sublinieri din 1983 a lui Tiberiu Alexa, referitoare la caracterul lacunar al cunoașterii perioadei interbelice, o asemenea deficiență de ordin expozițional pare a fi totodată și una a istoriografiei de specialitateⁱⁱⁱ. Pe de altă parte, după cum se susține în continuare^{iv}, însăși valoarea europeană a artei de la Baia Mare nu s-ar reduce la reverberațiile continentale ale antiacademismului perioadei Hollosy (cum pare să crediteze istoriografia maghiară), cât, mai degrabă, s-ar datora perenității fenomenului artistic inaugurat de către Simon Hollosy.

Conform aceleiași sublinieri^v, dialectica geoculturală interior-exterior, respectiv tradiție-inovație ar fi putut reprezenta unul dintre factorii esențiali ai longevității aproape seculare a acestui fenomen artistic. În acest context, cercetători precum Raoul Șorban și, mai ales, Tiberiu Alexa au adus anumite corecții și completări în privința acestui fenomen artistic. Primul^{vi}, venind pe urmele lui Antal Kampis, întărește ideea că avem într-adevăr de-a face cu un veritabil „centru artistic”. Cel de-al doilea^{vii}, încearcă, la rândul ei, să demonstreze de ce nu ne putem mărghini nici la ideea de „școală”, nici la ideea de „colonie”, ci trebuie să considerăm Baia Mare ca fiind cu adevărat un „centru artistic” cu trăsături distincte, cum ar fi: continuitatea funcțională și temporală a structurilor învățământului artistic; exportul cultural, care, sprijinindu-se pe vocația de a produce, prevalează în fața consumului cultural; existența unor instituții (Filiala Baia Mare a Uniunii Artiștilor Plastici, Societatea Artiștilor Plastici din Baia Mare,

Societatea Fictorilor Băimăreni etc.) care tutează, formează, promovează artiștii și le distribuie operele; echilibrul dat de numărul relativ constant de participanți. Toate aceste trăsături reprezintă, prin urmare, tot atâtea caracteristici de natură să diferențieze Baia Mare de tipologia coloniilor-satelit (Worpswede, Skagen, Concarneau etc.).

Cu toate acestea, Baia Mare poate fi considerată, în același timp, și o colonie. Însăși această formă de asociere, remarcă Tiberiu Alexa, este specifică nonconformismului din jurul lui 1900^{viii}. Mai mult decât atât, tradiționalismul acestui mediu *plein-air*-ist manifestă o deviere înspre etosul avangardist prin propensiunea sa pentru experiment. Nu este vorba doar despre părăsirea spațiului închis al atelierului în favoarea unui refugiu în solitudinea naturii. Linda Nochlin (1990)^{ix} observa, în acest sens, că gestul retragerii presupune consumarea unor experiențe existențiale și creatoare numai aparent în medii strict „naturale”. De fapt, avem de-a face cu niște hibride periferii rural-citadine. Prin urmare, putem afirma că posibilitățile de însușire a unor procedee artistice și obiceiuri de viață noi, ieșite din convențional, în zone periferice izolate de centru, mai puțin supravegheate și, deci, mai libere, dau naștere unor dispute nu numai de ordin estetic, ci și la nivelul politicilor artistice. De altfel, însăși detașarea de individualitatea unui centru, care conferă premisele renegocierii unor adevărate sfere de influență artistică, reprezintă o componentă a amintitului etos avangardist.

Acesta este și cazul lui Simon Hollosy (Corbul). El a părăsit temporar centrul artistic din München, pentru a întemeia centrul artistic de la Baia Mare, unde a experimentat tehnici artistice noi, comparativ cu cele încercate la München. Conjuncturile care au condus însă la asemenea schimbări au fost și ele semnificative. Astfel, după cum consemnează Raoul Șorban^x în 1895, Hollosy primește comanda de a picta după natură ruinele cetății Hust. I se ofereau, cu alte cuvinte, toate pretextele de a idiliza un cadru istoric, dar simultan i se și refuza, prin comanda venită din partea județului Maramureș, tendința de a face apel la

asemenea mijloace de reprezentare. Rigorile și contextul prezentate anterior rămân, cu toate acestea, emblematice pentru schimbările produse în opera sa, ca și în aceea a discipolilor săi din München, aduși, pe timpul verii, la Baia Mare. În perioada 1896-1901, observă Raoul Șorban^{xi}, Hollosy va trece de la utilizarea naturii ca „pretext de figurare” la reprezentarea unei naturi desprinse din viața reală. Simultan, precizează Raoul Șorban, reprezentarea naturii va deveni tot mai independentă și se va debarasa de narație, Hollosy transformându-se tot mai mult într-un pictor al imaginii, în sensul în care un anumit mesaj sau o stare subiectivă sunt transpuse în însăși materia picturală^{xii}. Chiar dacă, pe de o parte, aceste experimente ale mentorului și ale discipolilor săi se dovedeau în esență novatoare față de preocupările lor anterioare, pe de altă parte, ele erau perfect integrabile climatului artistic românesc al primei decade a secolului al XX-lea, climat în care persistau portretistica realistă, reprezentările intimiste ale interioarelor domestice și peisajele cu efecte *plein-air*-iste^{xiii}.

Fără a face din Simon Hollosy un reprezentant al avangardei istorice, s-ar părea că acesta împărtășea cu spiritele de avangardă aceeași idiosincrazie^{xiv} față de cultura și moravurile burgheze, poziție care ar data încă din perioada müncheneză, constituind unul dintre motivele pentru care, în 1901, Hollosy a părăsit Baia Mare. Abia după plecarea lui Hollosy, în ciuda faptului că marele dialog european s-a purtat în forme atenuate până în 1918, s-a putut remarca^{xv} influența tot mai mare a centrului parizian și, simultan, o tot mai pronunțată deschidere înspre avangarda europeană, în operele unor artiști precum Alexandru Ziffer, Perloth C. Vilmos, Alexandru Duma, Boromiszta Tiberiu, Klein Jozsef sau Eugen Pascu. Între anii 1902-1918, artiștii acestei grupări au coabitat cu generația fondatorilor tradiționaliști (Andrei Mikola, Bórtzök Samuil, Kriszán János etc.), cu o generație în bună măsură eclectică (Nana Kukove, Kósztá Jozsef, Hans Hoffman etc.), atingând în deceniul trei apogeul dezvoltării lor artistice în direcție avangardistă, pentru ca, ulterior, în sensul „întoarcerii la ordine”, o mare parte dintre ei (Alexandru Ziffer, Eugen Pascu, Klein Jozsef etc.) să se îndrepte înspre valorile naționale, respectiv către acelea ale unei arte tradiționaliste. Aceasta ne-a determinat să plasăm bipolaritatea tradiție-avangardă într-un spațiu al comunicării între direcții și programe estetice distincte. Nu urmărim, așadar, să propunem variante de interpretări și verdicte istoriografice globale asupra fenomenului artistic



Tiberiu Boromiszta

Peisaj din Baia Mare

băimărean. Dimpotrivă, pe fondul acestei cazuistici istoriografice, încercăm să circumscriem nu atât un sector al disputelor de ordin estetic, cât mai degrabă unul al comunicării între programe estetice aparent diametral opuse. În această ordine de idei, a observa bipolaritatea tradiție-avangardă reprezintă, în sine, nu numai un demers de contextualizare, ci și unul de interpretare a naturii orientărilor artistice de la Baia Mare. Atât centrul de la Baia Mare, cât și mișcările avangardei istorice sunt tributare unor conjuncturi socio-istorice comune. Pe de altă parte, colonia de la Baia Mare, ca și avangarda istorică, se caracterizează prin ceea ce am numit „reversibilitatea artistică bipolară”, concept la care vom reveni în cele ce urmează. O atare tratare a unor direcții estetice atât de distincte presupune cel puțin două argumente imediate.

Primul argument, acela al înscrierii ambelor direcții estetice (Baia Mare și avangarda primelor decenii ale sec. XX) în contextul socio-istoric care le-a influențat devenirea într-un grad atât de hotărât, ne induce, în același timp, și o tentație diametral opusă: aceea de a vedea în avangarda însăși o generatoare a istoriei^{xvi}. Tocmai din această cauză, avangarda istorică, ca și realitățile plastice subsumate conceptului general de avangardă, ne îndeamnă să înțelegem arta ca pe o serie de consensuri provizorii, iar restul situațiilor conflictuale să le înțelegem ca pe niște condiții necesare derulării ciclice a istoriei. Și, într-adevăr, „devenirea-ca-artă” (Thierry De Duve)^{xvii}, făcută posibilă prin negare și rupere a consensului, este preocuparea unui istoric al avangardei, a cărui prioritate ar fi, mai degrabă, prospectarea validității programelor avangardiste. Configurarea unei istorii a stilurilor nu este urmărită ca un scop în sine, cum ar proceda orice istoric al artei a cărui privire e retrospectivă, ci pentru a sublinia anumite momente de vârf, momentele generatoare și regenerative pentru continuitatea istorică. Deoarece validarea este întotdeauna retrospectivă, noțiunea de artă este utilizată de către un istoric al avangardei cu precauțiile necesare, adică fără ca acesta să adopte instantaneu consensul subiacent noțiunii de artă, dar plasând în schimb mișcările de avangardă în contextul mai larg al culturii, al civilizației sau al istoriei.

În acest scop, poate fi invocată discuția Magdei Cărneci^{xviii} asupra exemplului extrem al realismului socialist. Potrivit acesteia, „estetica” realismului socialist era departe de a fi cu totul nouă în epocă. Astfel, în anii '30, a existat așa-numitul „realism social”, care a influențat deopotrivă arta nazistă, arta fascistă din Italia, precum și aceea promovată în Franța de către *Frontul Popular* sau curentul regionalist din Statele Unite ale Americii. Acest „realism social” trebuie pus în legătură cu un fenomen petrecut la începutul secolului trecut: în țările în care efectele modernității au dus și la bulversantele crize economice ale primelor decenii ale secolului XX a fost concepută, în contrapartidă, așa-numita „democrație pentru mase”, al cărei corolar era „cultura de masă”. În mod analog, curentul „noului clasicism” al anilor '20, care a precedat realismul social din anii '30, a fost marcat de criza economică provocată de Primul Război Mondial. Acestei crize i-a urmat din punct de vedere politic un naționalism tot mai accentuat, dublat de conștiința că proiectul primei modernități ar fi avut vina de a fi fost „prea” avangardist. De aceea, descoperirea încă dinainte de al Doilea Război Mondial a „erorilor artei moderne”, a nevoii „angajamentului în real” și a necesității „întoarcerii la ordine” a devenit, pentru o mare parte a artiștilor moderniști în general sau chiar avangardiști, un imbold pentru receptarea unor precepte artistice de factură tradițională.

Realismele apărute pe scena europeană în deceniul al treilea al secolului trecut - așa-numita „întoarcere la ordine” - reprezintă, în opinia Ioanei Vlasii^{xix}, un demers opus avangardismului, de revalorizare a artei tradiționale. Tendința generală a *plein-air*-ismului băimărean se înscria, prin urmare, printre primele asemenea revalorizări ale artei tradiționale realiste de la începutul secolului XX. De asemenea, Ioana Vlasii mai sublinia și faptul că artiști precum André Lhote, André Derain sau Emile Othon Friezs, reprezentanți ai așa-numitului „nou clasicism francez” (pentru care singura constantă era încercarea de a găsi un punct comun între modernism și spiritul clasic, în accepțiunea sa cea mai largă) fuseseră și măștrii unora dintre pictorii români ai perioadei interbelice. Pe de altă parte, s-a observat și faptul că însăși arta acestor măștri a oscilat între starea de spirit avangardistă a momentului și *chemarea tradiției*^{xx}. În vreme ce la André Lhote această pendulare este, în opinia lui Constantin Pruteanu^{xxi}, mai subtilă datorită constanței preocupării sale de a geometriza figura umană, de a delimita clar suprafețele de culoare și de a conferi compozițiilor sale rigoarea regulilor matematice, la André Derain și Emile Othon Friezs, în schimb, radicalismul fovist al primilor ani ai secolului XX a fost tot mai mult înlocuit, în cel de-al treilea deceniu, potrivit Ioanei Vlasii^{xxii}, de nostalgia idealurilor clasiciste, respectiv de preocuparea pentru desen și rigoare compozițională. Așadar, acești trei artiști, indiferent pe ce căi ar fi făcut-o, după consumarea experiențelor cubiste și foviste și urmând rigorile noului spirit al întoarcerii la clasicism, s-au implicat tot mai mult în reabilitarea conformității cu realul. În aceeași perioadă, mai adaugă Ioana Vlasii^{xxiii}, pictorii mai radicali, precum Picasso, au manifestat o neașteptată schimbare de stil. Printre altele, acesta a realizat binecunoscutul portret al Gertrudei Stein, care dă seama despre noul gust clasicizant remarcat anterior. În acest sens, s-a invocat și faptul că Cézanne însuși i-a încurajat în această perioadă pe aceia care încercau să se conformeze maximei: „*Refaire Poussin d'après nature*”^{xxiv}. Altfel spus, măsura și echilibrul presupuneau să nu se sacrifice forma de dragul luminii, așa cum procedau impresionistii, nici desenul în favoarea culorii, în manieră fovistă și nici realitatea obiectivă în favoarea materiei picturale, cum se putea întâlni la Dunoyer de Segonzac, potrivit observațiilor lui Dorival^{xxv}. Prin urmare, au fost revalorizate genuri picturale precum compoziția și portretul, după cum și anumite convenții renascentiste și prerenascentiste^{xxvi}.

În Italia, consideră Ioana Vlasii, verismul practicat între 1920-1930 a avut la bază pictura metafizică ce a transmis noii orientări preferința pentru formele compacte, reduse la esențial, motivul izolat, volumele bine delimitate, dar și un spațiu perspectival articulat cu claritate și coerent. Întoarcerea la natură, meșteșug și tradiție erau principii larg împărtășite inițial de artiștii din jurul revistei „*Valori Plastice*” (1919-1921), pentru ca, în 1926, aceiași artiști să formeze grupul „*Novecento*”^{xxvii}. Nu întâmplător, arta de după 1920 a lui Carlo Carrà și a lui Morandi a fost calificată de către istoriografia de artă drept „realism arhaic”^{xxviii}. În Germania, în schimb, reacția față de expresionism, conchide Ioana Vlasii^{xxix}, a fost fermentul tendinței spre revalorificarea aspectelor realului. Artiști precum Dix, Grosz, Hans și Lea Grundig, Hubbuch sau Schlichter aveau ca principal obiectiv o angajare socială care i-a condus înspre o viziune critică la adresa societății burgheze sau la adresa realității tragice de după război.

După cum s-a putut observa până aici, modul în care anumite conjuncturi socio-istorice au putut deveni într-o asemenea măsură hotărâtoare, încât

înșiși Picasso, Derain sau Carrà, importanți reprezentanți ai avangardei istorice, să-și îndrepte atenția asupra gustului realist-clasicizant promovat de „întoarcerea la ordine” a deceniului trei.

Dar așa cum importanți artiști de avangardă s-au întors la bazele educației lor artistice, tot așa, printre exponenții târzii ai *plein-air*-ismului pot fi întâlniți și unii artiști contaminați de spiritul avangardei istorice. Acesta este punctul de la care pornim pentru a propune cel de-al doilea argument al tratării integratoare a unor direcții estetice atât de distincte: acela de a discuta binomul tradiție-avangardă, înlocuind termenul de tradiție cu cazul particular al propunerilor estetice ale centrului artistic de la Baia Mare. Tocmai această mobilitate estetică ne-a determinat să reflectăm la procesele artistice de la începutul secolului XX ca la niște procese reversibile, capabile să-și împrumute reciproc caracteristici, chiar și atunci când vorbim de diferențe artistice radicale.

Pentru Călin Stegorean^{xxx}, Klein Jozsef a fost unul dintre artiștii băimăreani care, intrând în contact cu noile direcții estetice și raportându-se la Picasso, Chagall și Utrillo, s-a opus programului fondatorilor, fără ca acest lucru să-l împiedice să asocieze expresionismul, cubismul și constructivismul influențelor neoclasicismului (*Compoziția cu nuduri* nedată este un exemplu elocvent pentru acest eclectism avangardist suprapus formației sale tradiționaliste originare).

Mund Hugo este, în opinia lui Călin Stegorean^{xxxi}, un alt artist care, în ciuda legăturilor sale periodice cu grupul de la Baia Mare, s-a opus preceptului tradiționalist al „fanatismului pentru natură”, propus de Thorma Janos, printr-o operă preponderent expresionist-cubistă. Și în cazul său, viziunea geometrizat-sintetică scoate la iveală, după 1924, influențe neoclasiche. Litografiile care datează cel mai probabil din 1924 (*Două femei, Femei în pădure, Trei capete de femei, Nud sezând, Compoziție cu trei femei, Portret de Evreu și Fictori de la Baia Mare*) sunt dovezi ale amintitei coexistențe avangardist-tradiționaliste. Perioada 1916-1919, apreciază Călin Stegorean^{xxxii}, a însemnat pentru Eugen Pascu o hotărâtă participare în mediul cultural avangardist din Budapesta. Artistul s-a manifestat atât în cadrul expozițiilor de avangardă din jurul revistei „*Ma*”, cât și prin desene publicate anterior, în primul număr al revistei „*Tett*”. După stabilirea sa, în 1919, la Baia Mare, Eugen Pascu și-a continuat cercetările de factură expresionistă, respectiv exaltările cromatice prezente și în *Portretul lui Alexandru Ziffer* (1921) sau *Călăreții* (1930). Elev al lui Matisse și apropiindu-și totodată sugestii oferite de operele lui Picasso și Derain, Perltrott Vilmos Csaba a preluat de la profesorul său, conform sursei menționate anterior^{xxxiii}, doar o construcție formală cvasi-cubistă. Datorită acestui lucru și datorită ecourilor expresioniste de care se resimte uneori opera sa, era ironic numit *neo* în perimetrul artistic de la Baia Mare. Potrivit aceleiași opinii^{xxxiv}, linia expresionist-fovistă a fost urmată și de Tihanyi Lajos, care, deși a frecventat colonia artistică băimăreană, nu numai că nu a subscris conservatorismului promovat de către mentorii acestei tendințe, dar, după întâlnirea sa cu Kassak Lajos, a aderat la mișcarea activistă de la Budapesta.

Odată cu aceste ultime exemple, avansăm ipoteza că avangarda artistică și tradiția artistică a începutului de secol XX nu sunt doar poli separați prin numeroase polemici și dispute. Prin faptul că avangarda și tradiția sunt două realități estetice alternative, acestea devin, în același timp, capabile să configureze un spațiu cultural al comunicării, ceea ce înseamnă că avangarda și tradiția nu se relaționează una la cealaltă doar printr-un raport





antitetic, ci și printr-un raport al corespondențelor. De aceea, pe baza acestora, devine posibilă substituția de elemente plastice și estetice dintr-o direcție în cealaltă, după caz, afectând sau potențând identitatea respectivei mișcări artistice. Această capacitate de substituție am numit-o *reversibilitate artistică bipolară*. Numai astfel s-ar putea explica modul în care Picasso, Derain sau Carrà au putut prelua elemente ale gustului realist-clasicizant promovate de *întoarcerea la ordine* a deceniului trei, fără să rezulte o artă propriu-zis tradițională, respectiv o artă caracterizată prin nonconformismul avangardei, dar în cadrul căreia să poată funcționa și elemente plastice tradiționale (compatibile cu ideea de avangardă). Tot astfel s-ar putea explica modul în care Mund Hugo (*Maternitate*), Jandi David (*Compoziție*) sau Traian Bîlțiu Dâncuș (*Pereche maramureșeană*)^{xxxv} au putut prelua elemente ale limbajului plastic de avangardă fără să rezulte o artă avangardistă propriu-zisă.

Reversibilitatea artistică bipolară poate fi pusă în legătură și cu una dintre aspirațiile utopice ale avangardei fondatoare, care, în opina lui Philippe Sers, constă în capacitatea de a scoate imaginea din ipostaza sa de subprodus al discursului. Nu întâmplător ideile primilor pictori abstracti (Kandinsky, Malevici sau Mondrian) converg înspre atingerea *noumenului* în și prin imagine^{xxxvi}. Potrivit aceleiași opinii, pentru aceștia din urmă, imaginea tindea să se ordoneze în funcție de propria sa rigoare, fără să se raporteze la un model discursiv exterior, astfel încât, simultan, să aibă virtutea cunoașterii imediate^{xxxvii}. De aceea, imaginea își propunea să convoace realitatea de care se leagă printr-un statut de participare, ceea ce ar putea să evoce limba post-babel-iană a *paradisului* („Paradiesprache”)^{xxxviii}, pe care dadaștii o propuseseră pentru a contracara o fractură istorică. Revenind la formularea propusă, *reversibilitatea*

artistică bipolară ar putea reprezenta, prin diversitatea propunerilor estetice asociate, tocmai o astfel de încercare de regăsire a unui principiu originar sau a unei *limbi primordiale*. Corolarul acestui ideal utopic ar putea fi reprezentat de încercarea de reconstrucție a unei limbi originare a avangardelor. De altfel, în sensul observațiilor lui Clement Greenberg^{xxxix}, o asemenea regândire de sine specifică artei moderne, fie și numai în sensul unei autocritici referitoare la mijloacele plastice, deci nu neapărat una conștientă sau de factură teoretică, se regăsește, în general, în încercările de sinteză interavangardistă aparținând la ceea ce considerăm a fi *avangarda concluzivă* practică în România.

NOTE

1. Cf. Tiberiu Alexa, *Baia Mare. Școală, Colonie sau Centru Artistic?*, Teză de doctorat, conducător științific, Prof. univ. dr. Mircea Țoca, Cluj-Napoca, 1998, p. 12.
2. Cf. Ioan Botiș, *Gheara Ungariei în tezaurul băimărean*, în *Gazeta de Maramureș*, 10 oct. 2005 (<http://www.hotnews.ro/pp/articol/print.php?ID=articol=6420>).
3. Tiberiu Alexa, *Centrul Artistic de la Baia Mare. Argumente în favoarea unei recuperări integratoare*, în *Arta*, anul XXX, nr. 9-1983, București, p. 10.
4. *Ibidem*, p. 10.
5. *Ibidem*, p. 11-12.
6. Raoul Șorban, *Centrul de artă de la Baia Mare*, apud Tiberiu Alexa, 1998, p. 147.
7. Cf. Tiberiu Alexa, 1998, p. 147, 148.
8. *Ibidem*, p. 9.
9. Cf. Linda Nochlin (1990), apud T. Alexa, 1998, p. 20, 152.
10. Raoul Șorban, *Simon Hollosy (Corbul) 1857-1918. Întemeietorul Coloniei de la Baia Mare*, în *Centenar Muzeal Orădean*, 1972, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Bihor, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, p. 565.
11. Cf. *Ibidem*, p. 566-567.
12. *Ibidem*, p. 567.
13. Cf. Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern*

- Europe from the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1934*, Cambridge University Press, 1999, p. 248.
14. Cf. *Scrisoarea lui Hollosy către Lipich*, în lucrarea *Németh Lajos, Hollósy Simon, és Kora művészte*, apud Raoul Șorban, 1972, p. 567.
 15. Cf. Tiberiu Alexa, op. cit., 1983, p. 11.
 16. Cf. Thierry De Duve, *Kant după Duchamp*, Editura Idea Design & Print, 2003, p. 23.
 17. *Ibidem*, p. 23.
 18. Cf. Magda Cârneli, *Artele plastice în România (1945-1989)*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 40.
 19. Cf. Ioana Vlasu, *Anii '20, tradiția și pictura românească*, Editura Meridiane, București. 2000, p. 11, 12, *passim*.
 20. *Ibidem*, p. 11.
 21. Cf. Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, București, 1982, p. 250, 251.
 22. Cf. Ioana Vlasu, 2000, p. 13, 14.
 23. *Ibidem*, p. 11.
 24. *Ibidem*, p. 11.
 25. Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, 1946, apud Ioana Vlasu, 2000, p. 12-13.
 26. *Ibidem*, p. 13.
 27. *Ibidem*, p. 15.
 28. *Ibidem*, p. 16.
 29. *Ibidem*, p. 17.
 30. Cf. *Avangarda din România în Colecții Clujene*, Expoziție și catalog de Călin Stegorean, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 8-30 noiembrie 2006, p. 32.
 31. *Ibidem*, p. 55.
 32. *Ibidem*, p. 59.
 33. *Ibidem*, p. 66.
 34. *Ibidem*, p. 70.
 35. *Reproduceri* în Tiberiu Alexa, 1983, p. 9-11.
 36. Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, Les belles lettres, 2003, p. 14.
 37. *Ibidem*, p. 14-15.
 38. *Ibidem*, p. 15.
 39. Cf. Clement Greenberg, *Pictura modernistă*, în *Idea*, nr. 18, Cluj-Napoca, 2004, p. 15, 17.

Foto-dileme

(Urmare din pagina 36)

- Ți-ai schimbat optica, tehnica, de la absolvirea facultății?

- Tehnic am evoluat foarte mult, dar încă sunt în perioada de căutări în ceea ce privește concepția. Sigur, fiind mai stăpân pe tehnică mi-e mult mai ușor să spun ceea ce vreau să spun ... dar, în artele plastice, despre experiență și exercițiu este vorba ... Astăzi nu mai sunt genii la 7 ani, nu?

- Atunci ce crezi despre Nechita ...

- Cred că e vorba acolo mai degrabă de un „produs de marketing” și mai cred că perioada ei de glorie a cam trecut deja ... ca orice produs - trebuie ambalat, promovat, ș.a. ... și apoi apare un alt produs ...

- Dar miza ta ...

- Miza? Să rămână ceva după ce se trage linia ... eventual să se mai zică undeva, cândva că ... era un fotograf pe care-l chema așa ... Deocamdată ar fi O.K. Am scos până acum două albume, lucrez la al treilea ... sigur se putea mai bine ... dar ...

- Nu sunt câteva clișee disparate ... Crezi că ai putea ajunge la un moment dat într-un punct în care să spui că tot ceea ce ai făcut până atunci nu te mai reprezintă ... și să-ți schimbi cu 180° orientarea?

- Se poate ... însă, nu cred că aș spune că lucrările din trecut nu mă mai reprezintă ... Aș spune: perioada de căutări s-a terminat, de-acum îmi aleg drumul ăsta ... N-aș trage o linie de demarcație prea brutală ... Chiar cred că acum e momentul pentru mine să fac o schimbare ... de aceea mi-am luat și aparatul acesta nou ... o să mă

îndrept de acum spre portret ... N-aș putea să definesc portretul exact așa cum îl am eu în minte, dar simt nevoia să fac un „portret” al lumii culturale de astăzi ...

- Imagini de genul acesta trebuie să le vâneze îndelung ... uneori ani de zile ... Momentul adevărului ...

- Avantajul meu este că sunt la mine acasă și aici pot surprinde pe toată lumea ...

- Mai vrei să adaugi ceva ...

- Prefer să rămân în spatele aparatului ...

- Nu e cumva un fel de a te ascunde - acest „în spatele” -, de a nu te implica ...

- Poate fi și așa, dar de implicat - mă implic.

- Cum? Sunt unii care fotografiază o crimă, să zicem, în desfășurare ...

- Asta a fost o discuție foarte aprinsă acum câțiva ani ... Cineva, nu-mi amintesc acum numele, a luat un premiu pentru o fotografie cu un vultur care tocmai era pe cale să sfâșie un copil ... undeva în Africa ... și s-a pus întrebarea: dacă ai posibilitatea să salvezi copilul sau să faci poza, ce faci? Respectivul a apărut cu poza ... deși a declarat ulterior că a făcut poza și apoi a salvat copilul.

- Dar vulturul putea să-i scoată un ochi între timp ...

- Asta făceam și eu ... făceam poza prima dată ...

- Te-ai gândit că se pot petrece lucruri care nu sunt cuprinse în parametrii tăi de fotograf, sau mai multe lucruri interesante simultan ... pe care s-ar putea să nici nu le observi, preocupat doar să fotografiezi? E și un fel de boală ...

- Se poate. Nu mi-am pus niciodată așa problema ... eu spun că sunt mai câștigat, că văd mai multe decât ceilalți ... Fiecare cu vicile lui ... aș

putea spune că fotografiile sunt toți, într-un anumit fel, hoți: hoți de imagini sau hoți de momente ... că, de fapt, cu asta se ocupă - fură momente din viața din care fac parte ... Se așteaptă de la ei, în anumite momente, să uite că sunt fotografi. În situații extreme se așteaptă de la ei, nu să facă fotografii, ci să intervină. Dar cum să intervină mai eficient? Să zicem că lasă aparatul și infractorul fuge fără a mai putea fi apoi identificat ...

- E vorba de o minimală solidaritate umană ... infractorul - la urma urmei poate fi mascat, nu?

- Hotărât, fotograful trebuie să intervină, dar să nu-și uite nici meseria ... dacă le poate face pe amândouă e minunat ... dar dacă trebuie să aleagă, e foarte greu ...

- Mai sunt și aspecte ale vieții care e mai bine să le treci cu vederea ... să le pui în paranteză ... sau măcar să le tratezi cu o anumită pudoare/decentță ...

- Am înțeles - e vorba de paparazzi - ei fac o muncă interpretabilă ... de un gen aparte ... problema e cu cei care cumpără pozele - publicul larg consumator de reviste de scandal ... Am pățit-o și eu ... am fotografiat, pe stradă, un om într-o condiție ... să-i spunem inconfortabilă și o tanti m-a atenționat imediat că există dreptul la imagine ... Care drept la imagine? Adică toți avem drepturi și nimeni n-are obligații?

- Mobil, Internet, telereportaj „live” ... mereu în direct ...

- Da, a devenit un mod de viață ... Cât despre mine, primul impuls este să pun mâna pe aparat imediat ce văd un subiect interesant.

Interviu realizat de
L. G. Ilea

reverberații

Materia pe care sunt clădite visele

Radu Stegăroiu

Motto:

"We are such stuff as dreams are made on
and our little life is rounded with a sleep"

W. Shakespeare
"The Tempest", IV (Prospero)

Cei iubiți trec prin lume ca sfinții, cu făptura iluminată de-o aureolă de afecțiune. Mulți, puțini, departe sau aproape, bărbații care le dăruiesc prietenia lor și femeile care le dăruiesc admirația și dragostea creează și întrețin în jurul lor prin aceste sentimente un contur de lumină pe care alunecă neputincioase ura, invidia și trădarea. Un singur punct vulnerabil are această "armură" invizibilă: sentimentele simulate, care ascund sub perfecțiunea rafinată a aparențelor o nepăsare mai distrugătoare decât ura.

Senin, calm și stăpân pe sine a trecut astfel prin lume și Mircea Veroiu (29 aprilie 1941 - 27 decembrie 1997) până când o boală implacabilă i-a curmat zăbava în această pușcărie pe care noi, cei vii, o numim viață. Căci nimeni nu te întreabă dacă vrei să trăiești sau dacă vrei să mori; ești, pur și simplu, condamnat. Condamnat la viață, condamnat la moarte, parcă nici nu mai contează din moment ce nici viața nici moartea nu stau la alegerea ta. Astfel, viața devine cea mai neiertătoare pușcărie: odată condamnat, nu mai ieși din ea decât mort. Și nici moartea nu-i altfel: odată condamnat, nu mai ieși din ea decât viu. Iar, pe drumul dus-întors dintre cele două pușcării, noi flectăm despre libertate... doar așa, ca să ne mai treacă timpul. Și ca să uităm că Materia e prizoniera lui Dumnezeu pe vecie, temeul însuși pe care El își clădește visele...

Locuim - când și când - în faptele noastre iar, după o vreme, ne mutăm fără întoarcere în ele, adică la acea adresă de neschimbat unde răspundem "Prezent!" și deschidem ușa chiar și după moarte... Ori împotriva ei. Mult prea devreme s-a mutat și Mircea în faptele ori, mai degrabă, în visele sale cu ochii deschiși despre semenii, despre lumea pe care a oglindit-o în sine. Cum prietenia pe care i-am purtat-o a făcut din mine un solz al "armurii" ce l-a apărât o vreme, am visat împreună - cu ochii larg deschiși - puținele filme pe care le-am putut împărți și primejdiile prin care acestea urmau să răzbească. Și a fost bine că mi-am ținut ochii deschiși: așa mi le pot aminti mai limpede, laolaltă cu oamenii și faptele ce le-au stat împotriva.

Sfârșitul nopții

În primele două-trei săptămâni după numirea mea (în martie 1983) ca director al Casei de Filme Patru am primit vizita mai multor regizori, unii cu care fusesem coleg de an la I.A.T.C., alții - mai tineri - cu care fusesem doar coleg de institut, unde nu apucasem nici măcar să ne cunoaștem. Mircea făcea parte dintre aceștia din urmă, dar cu doi ani înainte - când nici mie nici lui nu ne trecea prin cap că ne vom regăsi cândva în câmpul aceleiași profesii - ne întâlnisem la premiera piesei lui Kobo Abe *Strigoii la Kitahama*, a

cărei versiune românească mi se datora mie și unui student japonez, spectacolul (memorabil!) fiind semnat de Cătălina Buzoianu. Am descoperit atunci că împărțeam aceeași admirație pentru teatrul și arta japoneză în general. Rigoarea și acuratețea ei erau, de altfel, lesne de descifrat în rigoarea și acuratețea expresiei cinematografice a filmelor lui Mircea.

Multă vreme am încercat, fără succes, să-mi explic această neașteptată popularitate de care se părea că am parte până când, într-o bună zi, m-a luminat chiar Mircea, care mi-a spus că asta avea de-a face mai puțin cu persoana mea: veniseră cu toții să vadă ceva aproape incredibil. În condițiile în care cultura comunistă avea o foame insașiabilă de "guriști" analfabeți și tocmai de aceea lipsiți de complexe, când la conducerea caselor de filme erau numiți de regulă activiști P.C.R. sau - în cel mai bun caz, dar extrem de rar - scriitorii, numirea în cinematografie a unui conducător cu studii superioare chiar în domeniu ținea de miracol. Și făcea să vezi asta cu ochii tăi! Vorba lui Arghezi: "Aș vrea să-l pipăi și să urlu: <<Este!>>".

Moștenisem de la echipa anterioară filmele anului precedent (1982) care așteptau, trase pe o linie secundară, să fie vizionate de conducerea C.C.E.S., tăiate și apoi "eliberate" în premieră. **Toate mai mult decât onorabile!** Mircea avea printre acestea *Sfârșitul nopții*, un film superb dar ireverent față de realitatea socialistă, a cărui acțiune se petrecea în mare parte într-un cămin muncitoresc. Zgârcenia sufocantă a spațiului, paturile metalice suprapuse, cu așternuturile lor sărăcăcioase precum și absența totală a oricăror altor piese de mobilier aminteau flagrant celelele de închisoare, de parcă - înainte de a deveni conducătoarea societății - clasa muncitoare ar fi avut de efectuat un stagiul pregătitor obligatoriu prin pușcăriile patriei. Poate că tocmai sărăcia lucie, lipsită de speranțe a instituției tulburase considerabil conștiința reprezentanților clasei muncitoare în conducerea Culturii, mai ales că, după ei, urma vizionarea (foarte primejdioasă!) rezervată membrilor C.C. al P.C.R. care se puteau supăra și le puteau aplica urecheli sălbatică. Lui Mircea activității C.C.E.S. îi recomandaseră chiar să refilmeze scenele din cămin, adică circa 30% din materialul util! Refuzase, bineînțeles, în maniera lui definitivă (politică, dar ferm) drept pentru care filmul aștepta răbdător, cu acea răbdare caracteristică tuturor actelor de creație, considerate de importanță secundară pentru viitorul "de aur" al României comuniste. "Ia să facă bine să mai aștepte domnii aștia scliviști, intelectualii, care nici nu știu ce înseamnă să muncești din moment ce nu transpiră și nici măcar n-au bătătură în palmă". Mentalitate caracteristică foștilor "muncitori cu trupul" care - ce să-i faci - conduceau România tot cu trupul, adică singura unealtă de care dispuneau, simțindu-se în consecință - ori de câte ori umileau Cultura - răzbunați pentru trecutul lor de oameni fără carte, care mai nădușeau și acum (căci aceasta este, nu-i așa, singura dovadă autentică a muncii) de fiecare dată când erau nevoiți să redacteze vreun raport ori vreo informare către partidul care-i înălțase, aruncându-i,



astfel, din anonim de-a dreptul în ridicol.

Am stabilit cu Mircea o strategie comună după care trebuia să ne batem "la baionetă", cu maximă îndârjire, împotriva modificărilor minore - pe care convenisem, de fapt, să le acceptăm - spre a-i face pe cenzori să le uite pe cele majore și să aibe, totodată, satisfacția înșelătoare a unei bătălii câștigate. Cum ne-am respectat amândoi cuvântul, strategia a funcționat și filmul a ieșit, într-un târziu, în premieră. Am fost amândoi vreme îndelungată mândri de această "capcană pentru activiști", simplă dar eficientă, mai ales că filmul - protejat astfel în datele sale esențiale - a dobândit Marele Premiu al A.C.I.N., spre cinstea acestei organizații. Acest moment a generat o metodă de lucru ce a devenit, în scurtă vreme, o trăsătură definitorie a activității Casei de Filme Patru: producătorul discuta în repetate rânduri cu regizorul despre slăbiciunile (vizibile ori previzibile) ale scenariului și, apoi, ale viitorului film, încercându-se amândoi treptat de ispitele, de promisiunile, ca și de pericolele proiectului. Admitând că interesul de-a lansa un film de valoare era comun, cei doi conveneau asupra modificărilor utile și a manierei celei mai profesioniste de-a le opera. Numai după acest acord lista modificărilor convenite era transmisă în scris echipei de filmare, pentru care devenea obligatorie. Atât producătorul cât și regizorul aveau, desigur, a lupta ulterior - cu mijloace specifice fiecăruia - împotriva "modificărilor agramate" provenite mai apoi din numeroasele observații ale diverselor comisii "cetățenești" de cenzură din Capitală ori chiar din diverse județe mai sărguincioase la ideologie. Mi-a fost dat să întâlnesc și regizori care "se răzgândeau" pe neașteptate și începeau să colaboreze cu diverși centri de putere peste capul Casei. Și nu toți erau dintre cei neînsemnați ori dintre debutanții firească mai temători! Am lucrat chiar eu cu un regizor care și-a retras personal filmul din difuzare ca să-l ciopârtească - pe tăcute și fără acordul producătorului - numai fiindcă i se promisese ulterior premierii (!) că, dacă elimină anumite cadre pentru circuitul intern, va putea să-l exporte intact în rețelele europene. Un gest care batjocorea explicit riscurile expulzării din breaslă și degradării sociale, pe care mi le asumaseră! Pentru asta, eu unul n-am decât o explicație.

Iat-o: libertatea fiecăruia din noi se oprește





gard în gard cu libertatea celorlalți. Singurul lucru pe care-l au ele în comun e gardul. Și, pentru că aparținem aceleiași specii și trebuie să iubim tot ce avem în comun, există o puzderie de libertăți care-și iubesc gardul. E și asta o probă de umanitate, nu-i așa?

Prima mea colaborare cu Mircea Veroiu mi-a lăsat, așadar, o amintire de neuitat: amintirea unui gentleman autentic, a unui om curajos care-și asumă toate răspunderile pentru ceea ce face fiindcă – dintr-un orgoliu de bună calitate – detestă să le arunce în spinarea altora. Este vorba aici nu doar de orgoliu ci și de-o onestitate constrângătoare ca destinul, datorită căreia oamenii de felul său preferă să-și facă rău – în mod sinucigaș – lor înșile decât să năpăstuiască pe alții. În Transilvania, despre un astfel de om se spune că e “un domn”, termenul desemnând – mai presus de orice îndoială – o categorie morală, nu una socială cum s-ar putea crede la prima vista. Aici până și țărani comentază actele consătenilor prin judecăți de genul “ăsta-i un domn” sau “ăsta nu-i domn”. În ce mă privește, am descoperit în Mircea un om profund civilizată, adică un om la care cultura devine comportament în modul cel mai firesc. Iar el era unul dintre puținii regizori de film la care lectura făcea parte din programul zilnic.

Contactul cu filmele anului 1982 a fost pentru mine un soi de “abecedar”, cel puțin în ceea ce privește substanța morală a regizorilor cu care aveam să lucrez în anii ce urmau. Dacă Mircea și alți câțiva regizori (patetic de puțini!) se încadrau într-un profil etic și profesional definit de interesul și atașamentul exclusiv pentru arta pe care o practicau și pentru care erau dispuși să-și asume – deschis și curajos – toate riscurile, numeroși colegi de breaslă erau preocupați mai curând de poziția socială și de puterea pe care producția de film a acelei perioade le-o asigura automat, deîndată ce izbuteau să contracteze un titlu cu o casă de filme. Ca să nu mai vorbim de bani! Am cunoscut un astfel de ins, despre care pot afirma că era exact opusul lui Mircea, adică un adevărat magician al minciunii, un ins viclean și laș, dispus oricând să-și lepede răspunderile personale în cărucia celor care nu prezentau niciun pericol, dar gata să iasă la aplauze deîndată ce dispărea riscul personal! După revoluție a ocupat câteva funcții de înalt conștopist cinematografic și – cum Dumnezeu nu bate cu parul – tot asta e și acum. La urma urmelor, ce răzbunare ar fi putut fi mai dulce pentru posesorul unei culturi generale cât se poate de generală?! Poate tocmai de aceea n-a mai făcut niciun film – deși, din poziția lui, i-ar fi fost prea ușor să obțină fonduri – ceea ce constituie dovada certă că, pentru el, adevărata vocație fusese dintotdeauna puterea, nu arta, dovada certă că pentru genul acesta de oameni arta constituie nu idealul fără de care nu poți trăi, ci doar o cale oarecare – poate ceva mai întortocheată – către putere. Căci, dacă pentru omul normal puterea e doar un mijloc, pentru complexați puterea e un scop în sine, adeseori scopul însuși al vieții.

Același “abecedar” m-a învățat că – în România comunistă – producătorul de film risca oricând – în prezența unor astfel de indivizi – să devină “partea moale a sandvișului”, din care mușcă lacom, cu egală satisfacție, atât superiorii săi ierarhici cât și regizorii pe care încearcă să-i ajute. Fiindcă unii regizori își comunicau nemulțumirea față de deciziile conducătorilor politici ai cinematografiei lovind în producători – de la care nicio primejdie nu li se putea trage – ca să priceapă “iepele” de partid și de stat. Care erau

mult prea mari și prea violente pentru curajul lor.

Și tot pentru producția anului 1982 – pe care n-o gândisem și n-o dorisem eu și cu care făceam abia acum cunoștință – am avut primul “meci” cu secretarul cu propaganda al C.C. al P.C.R., Petre Enache. În prezența vicepreședintelui “de resort” al C.C.E.S. și a mea, înalta căpetenie comunistă indica, pe un ton iritat, acele cadre care – după părerea sa – ar fi trebuit eliminate din filmul pe care tocmai îl vizionam împreună. Când i-am explicat că nu poate fi eliminat cadrul X deoarece, laolaltă cu cel anterior, formau o metaforă cinematografică, omul a izbucnit într-o subită și perfect autentică explozie de furie: “Dumneata n-ai fost pus aici ca să ridici obiecții, ci ca să notezi și să execuți ce-ți zic eu!”. Am replicat imediat, destul de tâfnos, că până atunci trăisem într-o stare de confuzie datorată conducerii C.C.E.S. care mă asigurase că am fost numit în acea funcție ca specialist, nu ca executant și că – din moment ce era nevoie doar de un executant – era limpede că sunt inapt pentru conducerea casei de filme, pe care eram dispus oricând s-o părăsesc și pe care, de altfel, nici nu mi-o dorisem. Ceea ce la rigoare putea confirma chiar vicepreședintele C.C.E.S. aflat acolo. Spre stupoarea mea, omul s-a potolit aproape tot atât de brusc pe cât explodase, dar n-a uitat să-mi reproșeze la sfârșitul vizionării, pe un ton de departe mai civilizată, că puteam fi mai atent în timpul filmărilor, deși (repet!) acel film nu-mi aparținea. A început, totuși, să-mi aparțină – ca mai toate celelalte producții ale anului 1982 – datorită fermității cu care i-am (și le-am) apărat valorile și riscurile pe care mi le-am asumat voluntar pentru acestea. Și nici nu s-ar fi putut altfel din moment ce părinții mei – sub aspect moral – și I.A.T.C. – sub aspect profesional – mă deprinseseră să recunosc valoarea și s-o apăr ori de câte ori o întâlnesc.

Merită amintit, în încheiere, ecoul târziu pe care *Sfârșitul nopții* l-a avut în filmul unui prieten apropiat al lui Mircea. Furiile și nazurile oficiale legate de sărăcia căminului muncitoresc – un cămin real pe care Mircea îl alesese tocmai pentru că era, altminteri, incredibil de curat – l-au făcut, câțiva ani mai târziu, pe amicul său să reacționeze cuminte și preventiv. Cum parte din acțiunea filmului său se petrecea tot într-un cămin muncitoresc, acesta a preferat să și-l construiască în platou, rezultând ceva mai degrabă științifico-fantastic: camere spațioase pentru (numai!) două persoane, cu mochetă și cu un mobilier nou-nouț, simplu dar elegant, o sală de sport foarte bine utilată, televizoare color precum și alte invenții ale imaginației “creatoare” a regizorului, detalii care n-aveau nicio legătură cu realitatea și care – tocmai de aceea – au stârnit pe loc entuziasmul conducerii superioare a P.C.R., făcând din însuși Dumitru Popescu “Dumnezeu”, acel Pater Tonans al C.C., un fan definitiv și fără scăpare al acestui film. Singura scuză a regizorului consta în faptul că problematica filmului era mult mai gravă și a putut trece de vizionările primejdioase tocmai datorită recunoștinței pe care o trezise în tovarăși acel cămin muncitoresc “de anticipație” pe care-l priveau cum numai copiii ar putea privi o vitrină plină cu borcane de dulceață. Deh, când realitatea te incomodează, e musai s-o anihilezi prin imagine, ceea ce moștenitorul capitalist al P.C.R. – un partid cameleon sau mai degrabă “cameleonimic”, căci are la activ mult prea multe denumiri – face și în zilele noastre. Mă mai întreb și acum dacă acel cămin opulent reprezenta un act de lașitate sau, dimpotrivă, unul de subtilitate – o copie oportună a “capcanei pentru activiști” a cărei eficacitate Mircea i-o fi descris-o bunului său

prieten. Încă nu găsesc un răspuns, mai ales că, după revoluție – așa cum scriu ziarele – omul a luat în repetate rânduri masa cu “struțocămile” de mari dimensiuni, foști ștabi comuniști deveniți în zilele noastre, după cum era de așteptat, ștabi anticomuniști, luptători neînfricați pentru prosperitatea și importanța personală.

Să mori rănit din dragoste de viață

Atunci când am preluat conducerea Casei de Filme Patru, planul de producție pentru anul 1983 era deja aprobat. Excepție făcea scenariul pe care și-l asumase Mircea Veroiu. Scenariul propunea ca personaj principal un tânăr erou comunist urmărit obsesiv de o căpetenie a Siguranței. În final, pentru a nu se preda polițaiului, tânărul se sinucidea, gest reprobabil atât după canoanele Bisericii cât și după cele laice ale activiștilor C.C. al U.T.C. Lunga așteptare a scenariului se datora, așadar, în cea mai mare măsură observației secretarului general al C.C. al U.T.C. cum că tinerii eroi comuniști n-ar putea comite un atare act de lașitate. Era începutul lunii martie și, dacă nu intra în producție în cursul acelei luni, filmul n-ar mai fi dispus de cele două luni necesare unei realizări tehnice și artistice optime. Scenaristul nu mai avea soluții, nici regizorul, deja sâstisit, așa că soluția norocoasă a venit de la mine. Într-o singură după-amiază am rescris finalul astfel încât – în momentul în care polițaiul odios îl lega imprudent pe rebel cu cătușă de propria sa mână – tânărul se arunca în prăpastia pe marginea căreia se petrecea scena, luându-l cu sine în moarte și pe odiosul său urmăritor și transformând, astfel, “actul de lașitate” în crimă de C.C. al U.T.C. într-un foarte convenabil act ofensiv, de curaj.

În două sau trei zile, scenaristul, regizorul, operatorul și subsemnatul am fost chemați la secretarul general al C.C. al U.T.C. care ne-a comunicat personal înalta sa aprobare cerându-ne, totodată, categoric să nu-i trecem numele pe generic deoarece mai avea numeroase îndoieli pe care nu le exprimase, numai și numai din prețuire pentru arta cinematografică. A doua zi filmul intra în producție, premiera lui urmând a fi apoi, în repetate rânduri, amânată datorită modului atipic, supărător de original, în care regizorul înțelesese să vizualizeze litera scenariului. Căci,



sub pretextul luptei U.T.C. în ilegalitate, Mircea concepușe un film existențialist, cu totul indiferent la motivări doctrinare ori la eroismele și elanurile ideologice ale luptei de clasă. Motivația reală a dramei stătea exclusiv în datele caracterologice ale protagoniștilor, în istoria relațiilor dintre ei, în structura lor psihică și morală individuală, motiv pentru care scenariștii – un tânăr scriitor arivist al cărui nume prefer să-l uit – s-a putut discosa oportun, în repetate rânduri, de regizorul sub a cărui egidă de prestigiu se aciuse cu speranța neroadă că renumele acestuia se va dovedi, în scurtă vreme, contagios. De câte ori situația filmului se tensiona, scenariștii invoca (și recita) milog pasaje propagandistice obscuroase din “opera” sa, pe care regizorul le ignorase deliberat din bun simț și, mai ales, din dorința ca filmul său să poată fi receptat și agreat pe toate meridianele, fie ele geografice ori ideologice. Ceea ce s-a și întâmplat în timpul vizitei în S.U.A. a unui grup de cinești români însoțiți de filmele lor, când un renumit coleg de breaslă american – Francis Ford Coppola, dacă bine-mi amintesc – l-a felicitat public pe Mircea pentru ceea ce el considera călătoria inițiată a unui tânăr către cunoașterea de sine și către întâlnirea cu sine în moarte și, mai presus de asta, un splendid și emoționant film de aventuri dedicat prieteniei și curajului.

Odată finalizat, filmul a oferit activiștilor C.C.E.S. și C.C. al U.T.C. nenumărate alte motive de îngrijorare, dintre care mă amuză să enumăr câteva. O observație validată de toate viziunile de până atunci consta în faptul că luptătorul P.C.R. urmărit de Siguranță, căruia tânărul utecist avea misiunea să-i asigure salvarea, avea o înfățișare de mafiot, începând cu chipul lat și indescifrabil, privirea fixă și inexpressivă și isprăvind cu încheieturile grosolane ale mâinilor cu palme late și degete boante, pe care Lombroso le-ar fi catalogat negreșit ca mâini de criminal și care contrastau flagrant cu manșetele fardosite, de-o albeață scânteietoare. Așa cum cer legile conspirației, omul umbla deghizat, într-o ținută vestimentară de fante de mahala în care Miron Radu Paraschivescu l-ar fi recunoscut cu delicii pe al său “Rică, fante de Obor”, ținută care-i demasca extracția modestă prin stinghereala vizibilă cu care-și purta straietele și prin lipsa lui de “cooperare” cu acestea. Ai zice că asta era o performanță de rafinament a actorului, dar – cum evoluția lui ulterioară n-a mai probat astfel de “scânteieri” – cred că e drept s-o trecem tot în contul regizorului și al rafinamentului expresiei sale cinematografice, pe care l-a probat în repetate rânduri și înainte și după acest film.

Înfățișarea individului nemulțumea profund și violent atât pe activiștii C.C.E.S. cât și pe cei ai C.C. al U.T.C. care aveau probabil săpat în memorie portretul robot al eroului comunist după cum, în miezul Evului Mediu, inchizitorii aprobau pictura murală a lăcașelor de cult numai dacă aceasta respecta portretele robot ale sfinților, așa cum fuseseră ele concepute și parafate de înalții ierarhi ai bisericii creștine. La urma urmelor nici comunismul nu era altceva decât o religie care, deși laică, îți cerea – asemeni tuturor celorlalte religii – să crezi fără a cerceta.

Din aceleași motive devenea dubios și supărător și comportamentul atipic al tânărului erou utecist care – în loc să se comporte ca un îngeraș laic, adică așa cum ar fi cerut “buna cuviință” politică – se lăsa inițiat într-ale sexului de-o circăreasă rea de muscă și doldora de sex appeal, personaj altminteri neînsemnat în scenariu, unde se mulțumea doar să-l ascundă în vagonul ei.

În ciuda tuturor îngrijorărilor și temerilor, după ce premiera a avut loc și filmul a început să fie frecvent și substanțial elogiut de presa de specialitate, secretarul general al C.C. al U.T.C. care dezertase de pe generic încă din faza de scenariu s-a răzgândit și – regretând pesemne notorietatea pe care i-ar fi putut-o aduce acest film pe care-l obstrucționase cu tenacitate – m-a părât vicepreședintelui C.C.E.S. Ion Traian Ștefănescu cum că l-aș fi șters din proprie inițiativă de pe generic. Îmi pare rău că i-am uitat numele; ar fi trebuit amintit cu acest prilej pentru că numeroși “șoimuleți uteciști” *ejusdem farinae*, cum probabil și domnia sa personal, ocupă în prezent poziții foarte bine remunerate în Legislativul și Executivul societății capitaliste multilateral dezvoltate din România zilelor noastre, fiind generos și compensatoriu nominalizați pe “genericile” a numeroase jafuri din avutul public. Ceea ce demonstrează că foamea de analfabeți a comunismului n-a putut fi distrusă nici măcar de revoluție. N-am nicio îndoială că – dacă Mircea și ceilalți martori n-ar fi confirmat prompt și curajos că tovil își ceruse personal eliminarea de pe generic – vicepreședintele “de resort” al C.C.E.S. m-ar fi expediat fără ezitare la “munca de jos”, cum deja o și făcuse recent cu unul din membrii echipei mele. Că nu degeaba personalul caselor de filme îl botezase – cu înfricoșată tandrețe – Trăienică Labă de Plumb. Adică o labă grea, care-ți taie cheful să mai miști în front, ba chiar să mai miști în general. În rest, nu încetez nici azi să mă mir de integrarea atât de profundă în limbajul oficial a acestei sintagme pline de dispreț aristocratic față de muncă (“munca de jos”) într-o societate care se pretindea a fi condusă tocmai de clasa muncitoare.

Aventurile prilejuite de acest film au relevat, totodată, o altă “față” a regizorului Mircea Veroiu, cunoscut în general de colaboratori și de prieteni ca un om echilibrat, cu un comportament tolerant și deschis dialogului și, mai ales, imposibil de imaginat ca un ins agresiv ori violent.

În fruntea Compartimentului “Cinematografie” din C.C.E.S. fusese numit de curând un individ care venea din funcția de secretar cu propaganda al comitetului P.C.R. al nu știu căruia din sectoarele Capitalei. După un liceu făcut “pe sărite”, omul urmase – pesemne după aceeași “atletică” metodă – și vreo trei ani de studii “superioare” la “Ștefan Gheorghiu”. Omul “sărea” bine așa că – la atâta amar de școală – nimic nu se lipse de el! Practica sa politică nesatisfăcătoare l-a demască ca incult și prost, deci inapt pentru activitatea sa de la sector. Dar, dacă tot s-a dovedit incult și prost, era clar că omul putea fi deosebit de util în Cultură, unde “intelectualitatea cinematografică”, în plină expansiune artistică și economică, trebuia viguros controlată. Căci inteligența este mereu dezarmată în fața prostiei deoarece ea se manifestă coerent – prin urmare descifrabil și previzibil – fiind astfel permanent controlabilă, în timp ce prostia este, în permanență, imprezibilă chiar și pentru posesorul ei.

Ei bine, C.C.E.S. l-a adoptat cu entuziasm, ba chiar l-a numit șef al unui compartiment “de specialitate” unde, în mod firesc, nu era nici țipenie de specialist. Ca “mătură nouă” ce era, omul s-a apucat de treabă cu o hărnicie de-a dreptul revoltătoare. De ce revoltătoare? Păi, dacă te-ai născut ticălos, e moral să fii și prost, iar dacă ești prost, e moral să fii și lenes fiindcă, astfel, strici mai puțin. E, de altfel, singurul mod în care poți compensa, măcar parțial, inaptitudinea de a crea. Dar omul era de-o hărnicie de-a dreptul imorală, întârziind – prin numeroase viziuni

personale fără finalitate – drumul filmului *Să mori rănit din dragoste de viață* către vizionarea vicepreședintelui C.C.E.S., vizionare care decidea, printre altele, și achitarea restanțelor de plată către regizor. Fiind “pe contract”, acesta din urmă nu avea niciun alt mijloc de trai și putea fi astfel șantajat “după placul inimii” de tot soiul de indivizi obscuri de această teapă.

Scârbit, într-un moment de exasperare explozivă, Mircea a operat toate observațiile agramate ale individului – fără să mă mai prevină deoarece luase jocul în contul lui – ba chiar a “plusat”, operând numeroase tăieturi proprii, bunăoară eliminarea integrală a “mafiotului” P.C.R. atât de hulit de oficiali. Cum Mircea era și un as al montajului, ceea ce a rezultat era un film de vreo 60 de minute a cărui acțiune evolua cu viteza unui torent de munte, încă plăcut privirii datorită valorilor sale vizuale indiscutabile dar din care nu se mai înțelegea nimic. Cu alte cuvinte, caricatura filmului pe care-l știam, caricatură pe care însă “tovarășul specialist” a fost nevoit s-o accepte deoarece nu mai putea ridica nicio obiecție “ideologică”. Profund derutat și vizibil îngrijorat de efectele rizibile ale “muncii” sale, individul mă prevenise cu puțin înaintea vizionării oficiale, prilej de care am profitat spre a-l porcăi energic pentru viziunile neautorizate ale filmului nostru. L-am speriat cu talent și cu o răutăcioasă îndemănare care, când e vorba de prostie, îmi e caracteristică. Drept pentru care, la vizionare, omul n-a zis nici “păs” lăsându-l pe Mircea să explice, tacticos și relaxat, vicepreședintelui cum se ajunsese la acea dramatică mutilare, cum fiecare cadru eliminat atrage după sine și eliminarea consecințelor sale logice, dramaturgice și vizuale. Dezgustat, vicepreședintele l-a mustrat, de ochii lumii, pe prea harnicul său activist și a dat mână liberă Casei și regizorului să revină la forma inițială a filmului și, totodată, să decidă singuri data următoarei vizionări. Tot timpul acestor discuții omul a stat cu ochii pe mine ca să fie pregătit pentru momentul în care voi aminti de viziunile lui clandestine, după cum îi promiseseam. N-am făcut-o, lăsând în continuare acest pericol să apese asupra lui. Cu bune rezultate, desigur, pentru că – începând din acel moment – a devenit sensibil mai “cooperant” și mai conștient de lungul nasului său.

Încă mă mai întreb și acum ce s-ar fi întâmplat dacă vicepreședintele accepta acea versiune mutilată, lucru perfect posibil dacă luăm în considerare practicile perverse de atunci ale administrării puterii. Mircea a riscat enorm și – dacă aș fi știut – l-aș fi împiedicat cu siguranță; pesemne tocmai de-aia nici nu mi-a spus. Dar ce să-i faci? Onestitatea fundamentală a omului de spirit stă tocmai în aceea că el se află simultan la ambele capete ale inteligenței sale primejdioase, ca obiect și subiect al acesteia, cu alte cuvinte ca victimă și călău deopotrivă. Asumându-și personal riscul sinucigaș de a-și pune sub semnul întrebării reputația pe drept câștigată de talent de excepție, Mircea a reușit să-l pedepsească pe intrus printr-o ironie corozivă, cu efecte pedagogice de cursă lungă nu numai asupra acestuia ci și a colegilor săi.

puncte de vedere

Pe marginea unui articol semnat de Michael Shafir

Eliezer Palmor

În data de 28 octombrie 2007, am trimis Doamnei Rodica Palade, redactor-șef al *Revistei 22*, articolul de mai jos, însoțit de următoarea scrisoare: "Doamnei Rodica Palade/ Atașat vă trimit mărturia mea în legătura cu acușările lui Michael Shafir la adresa defunctului Raoul Șorban. Textul meu explică relația mea cu acest subiect. Sper să publicați intervenția mea la locul convenit în *Revista 22*. / Cu stimă, / Ambasador Eliezer PALMOR".

Revista 22 nu numai că nu a publicat textul trimis, dar nici măcar nu a catadicsit să îmi dea un răspuns, așa cum se procedează în toată lumea civilizată.

În aceste condiții, apelez la amabilitatea revistei clujene *Tribuna*, cu rugămintea să publice textul refuzat de *Revista 22*. (E.P.).

*

Prin bunăvoința unui coleg de la Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, am luat la cunoștință, cu ocazia unei călătorii recente în România, de articolul (necrolog?) consacrat de Michael Shafir lui Raoul Șorban și publicat în *Revista 22* (numărul 856 din 4-10 august 2006).

Am citit cu toată atenția cuvenită articolul amintit, care m-a șocat prin vehemența stilului gazetăresc folosit de cineva care, ce-i drept, a practicat în trecut ziaristica, dar a devenit între timp cadru didactic universitar. Mă așteptam să găsesc, așa cum se cuvine chiar și când critici faptele unui om dispărut, un text decent și sobru, dar am văzut, în schimb, că autorul nu s-a mulțumit doar să folosească un stil vehement, ci a găsit nevoia să recurgă și la anumite adjective injurioase – ca de exemplu când scrie că "meritele atribuite lui Șorban s-au datorat unei imposturi" –, crezând că adjectivele se pot substitui argumentelor, pe care nu le aduce, în favoarea tezei sale de condamnare a "impostorului". Nu mai vorbesc de faptul că acesta, firește, nici nu mai are posibilitatea să se explice.

Dar ceea ce m-a revoltat mai presus de toate în articol – dincolo de penuria surprinzătoare a

documentelor citate în favoarea tezei susținute de autor: cartea unui Zoltan Tibori Szabo și memoriile doamnei Dorli Blaga, aceasta din urmă referindu-se numai la relațiile lui Șorban cu profesorul Tudor Bugnariu –, este dezinvoltura cu care domnul profesor Shafir creează impresia că ar fi cunoscând secretul atitudinii adoptate de Institutul Yad Vashem din Ierusalim, față de acușările la adresa lui Raoul Șorban, afirmând – și mă întreb pe ce bază? – că acest institut, care i-a acordat lui Raoul Șorban titlul de Drept între Popoare, "are cunoștință de această impostură (a lui Șorban -E.P.), dar se pare că nu dorește să se pună în penibilă situație de a-i retrage titlul".

Această afirmație a lui Shafir nu este adevărată. Adevărul este cu totul diferit. În decursul lunii iulie 2005, în urma unei campanii pornite de câteva persoane, care reclamau anularea titlului de "Drept între Popoare" acordat lui Raoul Șorban, am fost solicitat, de către conducerea Institutului Yad Vashem, să fac recomandarea cuvenită, în baza documentelor aflate la dosar. Analizând mărturiile păstrate în arhiva Yad Vashem – un număr substanțial mai important decât cele două surse invocate de Shafir – am ajuns la concluzia că hotărârea de a-i acorda titlul de "Drept între Popoare" lui Raoul Șorban a fost, la timpul adoptării sale, întemeiată și, prin urmare, nu este cazul să fie anulată acum. Nu fiindcă Raoul Șorban ar fi salvat zeci sau sute de persoane, ci chiar și dacă n-ar fi salvat decât viața unei singure persoane.

După cum se știe, în tradiția noastră, "cineva care a salvat viața unui singur om este prețuit ca și cum ar fi salvat o lume întreagă". Mărturiile confirmă însă faptul că Raoul Șorban a salvat mai mult decât viața unei singure persoane.

Iată de ce Yad Vashem nu a retras titlul acordat lui Raoul Șorban.

Dacă Michael Shafir ar fi respectat normele deontologiei consacrate în practica științifică, nu ar fi ajuns la situația penibilă de a susține afirmații care nu au nici în clin și nici în mănecă cu adevărul pur și simplu.

Ierusalim, 28 octombrie 2007



Ambasador Eliezer Palmor*
25 Kubovi str.
96757 Jerusalem
e-mail: eliezerp1@bezeqint.net

* Dr. Eliezer Palmor s-a născut într-o localitate situată între Carei și Satu-Mare, sub numele Izrael Pollák. În 1949 a terminat liceul la Oradea, după care a urmat Facultatea de Filosofie din Cluj și București, apoi Facultatea de Litere din Cluj, ambele terminate cu rezultate excepționale.

Devine cercetător la Institutul de Istorie al Academiei RPR, Filiala Cluj, apoi urmează studii de doctorat la Universitatea Ebraică din Israel (1960-1964). La sfârșitul studiilor este admis în corpul diplomatic, devenind asistent pentru Direcția Europei de Răsărit din cadrul MAE al Statului Israel. Între 1969-1973 este secretar prim la Ambasada Statului Israel din Bruxelles, apoi consilier (însărcinat cu afaceri ad interim) la Oslo, după care revine la Ierusalim, unde ocupă funcția de director-adjunct în cadrul Direcției Europei de Răsărit din cadrul MAE al Statului Israel (1975-1977). În această calitate, participă ca delegat oficial la diverse conferințe internaționale din spațiul fostei Uniuni Sovietice (a fost primul diplomat israelian care a intrat în Uniunea Sovietică după "înghețul" de zece ani dintre cele două țări). Între 1983-1984 a urmat Institutul de Apărare Națională din Tel Aviv. I se încredințează apoi alte misiuni în străinătate: ministru consilier la Buenos Aires (1980-1982), ministru plenipotențiar la Paris (1984-1987), ambasador extraordinar și plenipotențiar la Montevideo, șeful delegației permanente a Statului Israel la UNESCO, Paris (1991-1994). Din 1995 este delegatul MAE în Comitetul Executiv al WJRO (Comisia Internațională pentru Restituirea Bunurilor Evreiești). Este căsătorit cu Shoshana Schaffer, biochimistă, originară din Cluj, și are doi copii.

Pe lângă activitatea diplomatică, Eliezer Palmor are și un impresionant palmares științific. A publicat numeroase articole de filosofie și politică internațională în presa de specialitate din România, Israel, Belgia, Norvegia, Argentina, Franța, Uruguay etc. Este autorul articolelor despre relațiile dintre Israel și țările Europei de Est din *Encyclopedia Judaica* (Ierusalim, 1971) și *Encyclopedia Judaica Year Book* (1977). A publicat mai multe volume: *Prietenia la încercare*, Editura Carmel, Ierusalim, 1998; *Francois Mitterand și conflictul israelo-palestinian*, Editura Institutului de Relații Internaționale „Leonard Davis”, Universitatea Ebraică, Ierusalim, 1999, apoi lucrarea *Afacerea Lillehammer. Pagini din jurnalul unui observator involuntar*.

Domnul Eliezer Palmor vorbește engleza, franceza, germana, rusa, spaniola, portugheza, româna, maghiara și câteva limbi nordice.

Dr. Eliezer Palmor a participat la mai multe seminarii și a susținut mai multe conferințe la Universitatea "Babeș-Bolyai": *Relațiile dintre Statul Israel și țările din Europa de Răsărit - antimodel de relații între state*; *Contribuția evreilor originari din România la constituirea și consolidarea națiunii israeliene*; *Aspecte caracteristice ale diplomației la sfârșitul secolului 20*. În anul 2002, Editura Presa Universitară Clujeană i-a publicat volumul *Convergențe diplomatice și culturale*. (Redacția *Tribuna*)

Eliade și „gândirea Tradiției”

Sorin Nemeti

Biografiile și exegezele eliadiene tind azi să egaleze în dimensiuni opera marelui istoric al religiilor. Simbol al succesului cultural românesc în contextul prăbușirii României în comunism, Mircea Eliade este autorul ale căruia viață romanescă și destin excepțional au atras atenția autorilor din diverse domenii culturale. Viața sa a constituit obiectul mai multor biografii (Mac Linscott Ricketts, I. P. Culianu, M. Handoca, F. Țurcanu etc.) iar memoriile, jurnalul și interviurile creează senzația că știm tot ce se poate ști despre Eliade, omul sau personajul. Copilul Eliade entomologul, tânărul Eliade jurnalistul și „șeful generației”, Eliade scriitorul, Eliade indianistul și istoricul religiilor, toate acestea sunt fețele unei personalități complexe și fecunde, în știință și literatură. Este căutat cu insistență și un Eliade ascuns, culpabil prin atașamentul său la ideile Dreptei interbelice. Dosarul bogat al dovezilor acestui atașament a fost făcut public în repetate rânduri în articole, monografii, corespondență, interviuri. Dar măștile lui *hombre segreto* se multiplică: afin cu Eliade legionarul este Eliade ezotericul (Marcel Tolcea, *Mircea Eliade și măștile lui hombre segreto*, studiu introductiv la M. Eliade, *Note asupra simbolismului acvatic*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2002, p. 7-30).

Dosarul atitudinii lui M. Eliade față de Studiile Tradiționale, de R. Guénon, A. K. Coomaraswamy și J. Evola, a fost întocmit de Marcel Tolcea într-o teză de doctorat intitulată *Literatură și ezoterism. Mircea Eliade și René Guénon* (Universitatea de Vest, Timișoara, 1988), publicată ulterior cu titlul *Eliade, ezotericul* (Ed. Mirton, Timișoara, 2002, *non vidit*). Ideile principale sunt rezumate în studiul citat la ediția anastatică a articolului *Note asupra simbolismului acvatic*. Eliade pare un personaj de uz comun, bun de revendicat de către toate lumea, din orice segment al vieții culturale, științifice sau politice. Ezoterismul presupus care ar răzbate din opera științifică a lui Eliade și atitudinea sa față de Tradiția scrisă cu majusculă determină introducerea acestuia în panoplia autorilor guenoniști din România, alături de Mihail Vâlsan, Vasile Lovinescu, Anton Dumitriu și Marcel Avramescu (Claudio Mutti, *Guénon în România. Eliade, Vâlsan, Geticus și ceilalți. Succesul lui Guénon printre români*, București, Ed. Vremea, 2003). Subtitlul este chiar mai edificator, Eliade deschide seria iar guenoniștii declarați, mai obscuri, sunt ascunși în categoria „ceilalți”.

Dosarul Eliade / Studiile Tradiționale arată ca un dosar al acuzării construit din tăieturi din ziare. Fragmente de conversații, note din memorii (în special ale altora, despre Eliade), supoziții, lecturi cu subînțelesuri ale unor pasaje din opera istoricului religiilor, eschive ale lui Eliade în interviuri, bănuieli, faptul că avea cărțile și revistele lui Guénon în bibliotecă. Într-un cuvânt, puține lucruri concrete. Niciunde Eliade nu s-a declarat, explicit, adeptul ideilor lui Guénon despre existența unei Tradiții Primordiale și nu a uzat de metodele ezotericului francez în căutarea urmelor acesteia.

M. Tolcea vrea să demonstreze că pe lângă Eliade, istoricul religiilor, există și «un altul, *hombre segreto*, ezoteric, abstrus, cochetând cu

tradiționalismul, în orice caz mai apropiat de o paradigmă antimodernă, supraratională, cu un abia reprimat caracter soteriologic» (p. 7). Care sunt argumentele? Faptul că Eliade a definit într-un interviu ezoterismul și Tradiția „în termeni mai mult decât guenonieni, de parcă ar fi făcut un rezumat” (p. 13-14) sau menționarea lui R. Guénon, J. Evola și a operelor acestora în diferite contexte (p. 14-15). Mai revelator i se pare autorului faptul că Guénon îl citește și recenzează pe Eliade. Mai mult chiar, în anii de după exil, în *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Eliade „riscă două trimiteri tradiționaliste” (studiile lui Luigi Valli și R. Ricolfi) (p. 16-17).

Legătura între legionarismul lui Mircea Eliade și ezoterismul fascizant al lui Julius Evola este făcută direct de către M. Tolcea, fără să aducă vreun argument în acest sens: „influența doctrinară a lui Evola ține, ..., mai ales de orientarea legionară a lui Eliade din acea perioadă” (p. 18). Ezoterismul apare aici drept un corolar al orientării de dreapta. În plus vorbește despre legăturile dintre cei doi ca despre un „discipolat mărturisit”, pentru ca mai apoi să adauge „sau, mai degrabă, resimțit doar din corespondență” (p. 18). Nu cred că cititorului îi este clar: discipolatul este „mărturisit” sau „resimțit”?

Este chiar mai bizar modul în care spre ilustrarea unui Eliade ezoteric guenonist sunt aduse ca argumente tocmai refuzurile și retractările acestuia. Răspunsul dat lui Julius Evola cum că el (Eliade) nu scrie pentru inițiați și „contrar lui Guénon și emulilor lui” socotește că nu are nimic de scris care să le fie în mod special adresat, este văzut de M. Tolcea ca o explicație precaută datorată faptului că Evola l-ar fi acuzat de „amnezii guenoniste”. (p. 18). Sub semnul precauției este și faptul că Eliade a refuzat să colaboreze la *Hommage René Guénon*. Cum poate aceasta să illustreze apropierea lui Eliade de Guénon? ne putem întreba. În „Încercarea labirintului” Claude-Henri Rocquet îl întreabă direct despre poziționarea lui față de Tradiție și Guénon. M. Tolcea consideră relevantă retractarea lui Eliade și faptul că citează din opera lui Guénon doar „*Omul și devenirea sa după Vedanta*”, cea mai puțin riscantă lucrare pentru un istoric al religiilor” (p. 22). Putem încerca să ne imaginăm cum ar fi fost dacă Eliade în loc să se eschiveze cu precauție ar fi recunoscut că este un adept al Studiilor Tradiționale, că în secret manevrează cu conceptele acestei *philosophia perennis* pentru a submina știința academică. Atunci nu ar mai fi trebuit să-i răstălmăcim spusele și să-l bănuim de precauții și ascunzișuri.

Dar ceea ce schițează cel mai bine portretul lui Eliade ezotericul sunt pozițiile lui Guénon și Evola. În special două citate sunt aduse în sprijinul ideii că Eliade este fidel, în secret, gândirii Tradiției. Primul este extras dintr-o scrisoare a lui R. Guénon către Jean Robin: „Pentru că vorbiți de Eliade, am recenzat deja mai multe lucrări de-ale sale, cărți și articole, și îmi propun să scot la iveală ce are mai bun (...). De fapt, este aproape în întregime de acord cu ideile tradiționale, dar nu prea îndrăznește să o arate în ce scrie, deoarece îi este teamă să nu contrarieze concepțiile admise oficial”. Al doilea pasaj este

extras dintr-o scrisoare a lui J. Evola către Eliade: „Este izbitor faptul că duceți la extrem grija de a nu menționa în lucrările dumneavoastră nici un autor care nu aparține strict literaturii universitare celei mai oficioase. Așa se face că îl găsim citat din abundență în cărțile dumneavoastră pe amabilul Pettazzoni în timp ce domnul Guénon nu e pomenit nici măcar o dată așa cum nu sunt pomeniți nici alți autori ale căror idei sunt totuși mai apropiate de cele care vă permit să vă orientați cu atâta siguranță în materia pe care o tratați” (F. Țurcanu, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, București, 2003, p. 485-486). Deși scrisoarea de răspuns al lui Eliade către Evola nu se păstrează, din scrisoarea următoare a lui Evola M. Tolcea observă că acesta este mulțumit de explicații, „fiindcă deducem clar că Eliade invocase o *francmasonerie universitară* în care el ar fi pătruns asemeni unui cal troian”. (M. Tolcea, *op. cit.*, p. 19-20) Aceste pasaje dovedesc mai degrabă refuzul lui Eliade de a folosi scrierile gânditorilor Tradiției în opera sa științifică și ilustrează perplexitatea lui Guénon și Evola vizavi de atitudinea rezervată a acestui autor atât de familiar cu ideile tradiționale și, considerat de ei, atât de apropiat în scopuri și metode.

Nu se poate contesta faptul că Eliade a cunoscut operele lui Guénon, Coomaraswamy și Evola încă din tinerețe și că acestea i-au influențat uneori reconstituirea științifice. Se știe că a corespondat consecvent cu Coomaraswamy și Evola. Eliade a avut un contact timpuriu cu gândirea Tradiției prin intermediul profesorului său de latină de la Liceul Spiru Haret, Nicodim Locusteanu. Când acesta îi cedează elevului său Marcel Avramescu, coleg cu Eliade, colecția revistei „*Voile d'Isis - Études Traditionnelles*”, Eliade avea deja în bibliotecă două cărți ale lui Guénon, *L'Ésoterisme de Dante* și *Le Roi du Monde* (C. Mutti, *op. cit.*, p. 96).

Dar, din motive doar de el știute, a refuzat sistematic să se afilieze vizibil acestei direcții ezoterice, așa cum au făcut-o M. Vâlsan, V. Lovinescu, A. Dumitriu sau M. Avramescu. Este lăudabil efortul de a investiga cele mai ascunse unghere ale universului lui Mircea Eliade, pentru a descoperi toate măștile lui *hombre segreto*. Obiecția noastră este că avem de-a face în acest caz cu o lectură instaurativă a unor texte, o lectură orientată care inversează uneori semnul, văzând adeziuni acolo unde sunt de fapt retractări. Introducerea lui în clubul ezotericilor români este forțată, nejustificată și a fost făcută doar cu argumente circumstanțiale. Lectura operei lui istorico-religioase în cheie ezoterică este posibilă așa cum este posibilă și cea în cheie mistico-fascistă (*ezoterism fascizant*) datorată lui D. Dubuisson (*Mitologii ale secolului XX. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Iași, 2003, p. 181-326).

philosophia christiana

Cioran și religia

Partea îngerului

Nicolae Turcan

Gândirea religioasă a lui Cioran, deși s-a bucurat de o atenție deosebită din partea comentatorilor, a fost adeseori omologată fără rest nihilismului și scepticismului radical. Așa se face că, încetul cu încetul, "cioranismul" a devenit mai puternic decât Cioran, negațiile și îndoielile gânditorului franco-român ajungând să fie monedă curentă de schimb în receptarea critică, în timp ce afirmațiile - puține, neconvingătoare și aproape furtive, ale "marelui înrăit" - s-au văzut tot mai mult trecute sub tăcere. Să fie de vină voluptatea provocatoare a nu-ului cioranian și prezența lui cvasitotală sau faptul că experiența religioasă despre care vorbește în termenii lui nihil ne este mai apropiată și mai accesibilă? Indiferent de răspuns, vom încerca în cele ce urmează să vorbim despre afirmativul Cioran, adică despre urmele minunate care au rămas după lupta cu Cel Preainalt (cu toate că, spre deosebire de Iacob, care l-a învins pe Dumnezeu, Cioran n-a cunoscut decât înfrângerea).

Oricât ar părea de surprinzător, opera lui Cioran nu e lipsită de afirmații religioase. Diseminate de-a lungul paginilor, ele nu sunt întotdeauna "pure", ci adeseori se dezvăluie ca puncte de susținere pentru lupta autorului împotriva altor obsesii - omul, civilizația, religia chiar - având statutul paradoxal de afirmații negatoare. Cioran va afirma o religie pentru a nega o alta (va lupta de exemplu împotriva creștinismului și va susține superioritatea budismului, dar se va contrazice apoi și în acest punct), va situa religiile într-o stare de neechivalență, ele neoperând, în fapt, cu același concept al lui Dumnezeu, se va arăta entuziasmat de conceptul de Dao și de diferite texte sfinte, pentru a le combate câteva pagini mai încolo. Nu în ultimul rând, pasiunea lui pentru mistică se va dovedi, de-a lungul anilor, de-a dreptul insașiabilă, aidoma pasiunii pentru înțelepciune, cele două articulându-se în lumi apropiate, dar diferite totuși, ajungând uneori să fie considerate de Cioran aproape două extreme (pasionalitatea mistică vs. ataraxia înțelepciunii). Ceea ce ne interesează momentan sunt aprecierile religioase pe care le putem extrage din paginile gânditorului.

Să luăm de pildă religia, privită în general. Ne oprim doar în trecere la susținerea ferventă a existenței păcatului original, care oferă o explicație valabilă a existenței răului, fiindcă această afirmație, care n-a cunoscut niciodată anihilarea, reprezintă o armă pentru dezvăluirea decadenței și răului, așadar disimulează o negație (deși a crede în potențialul explicativ al unor asemenea termeni, înseamnă deja a crede pur și simplu!). Pe lângă aceasta, putem găsi însă ideea unei panreligiozități mistice nealterată de paradoxii, în care se afirmă aproape în exces: "Uneori senzația cea mai mică și mai indivizibilă ne apropie de absolut, ca o revelație. O atingere delicată a pielii ne umple de un fior mistic; amintirea unei senzații, de neliniște nepământeană. Culorile capătă strălucire transcendentă, iar sunetele accent apocaliptic. Totul este religios. [...] Când ultima senzație mă apropie de Dumnezeu ca o cantată de Bach... Oare mai există pământ?" Ni s-ar putea obiecta că o clipă nu dovedește nimic și că, în

fond, e vorba doar despre acele excepții care nu fac decât să întărească regula (o regulă ce, în cazul de față, e reprezentată de atitudinea critică față de religie și nu de această panreligiozitate mistică). Lucrul ar fi adevărat dacă nu am avea alte argumente pentru a susține totuși că, în ciuda secvențialității sale, afirmațiile lui Cioran pot fi veritabile. În *Caiete*, de pildă, gânditorul nota un lucru care trezește uimirea, argumentând astfel în favoarea afirmativului Cioran: "Ceea ce nu se poate traduce în termeni de religie nu merită să fie trăit." Afirmația aceasta este lipsită de echivoc. Ea nu aruncă în aer negațiile, mult mai răspândite, ale lui Cioran, dar e totuși o afirmație tare, împinsă la limită, putând sta sub semnătura oricărui mistic veritabil. E o dovadă că, departe de a fi un simplu nihilist, Cioran este mai întâi de toate o personalitate complexă, iar această complexitate face să subziste în el laturi dintre cele mai incongruente.

În ceea ce privește conflictul său cu creștinismul, putem de asemenea găsi afirmații care, chiar puține, dovedesc o înțelegere corectă a acestuia. Nu e vorba de acceptarea unor virtuți, precum profunzimea, pentru a le critica (asemenea Marelui Inchizitor), ci de potențialul tălmăduitor pe care religia paternă îl are în fața suferinței: "...îmi propusesem să fac apologia politeismului, plasându-mă pe poziția toleranței, adoptând un punct de vedere aproape politic deci; apoi, profitând de problemele mele de sănătate, ca și de revenirea vechilor angoase, creștinismul m-a ajutat, firește, să le îndur; păgânismul e prea exterior, nu oferă nimic care să ne poată ușura pe culmile nemângâierii." Este, într-adevăr, o afirmație foarte... creștină!

Domeniul credinței cunoaște nuanțe nebănuite, fiindcă scepticul Cioran, cel care se îndoiește de Dumnezeu și de credința proprie, ajunge până la urmă, tocmai în virtutea principiului scepticismului, să se îndoiască și de propria necredință. Revolta lui e considerată "o credință pe care o îmbrățișez fără să cred în ea" și, precum altădată Stavroghin, un alt personaj dostoevskian, Cioran nu este sigur nici de "nepăsarea față de mântuire": "Dacă aș fi sigur [...], aș fi de departe omul cel mai fericit din câți există." Nu este fericit printr-o necredință absolută, dar se bucură de afirmațiile credinței atâta timp cât ascultă Bach: "Când ascult Bach, cred", subliniază el. Dacă mai adăugăm acestei afirmații și faptul că Cioran nu se crede necredincios, vom avea un portret pe cât de complex, pe atât de greu de surprins. "Nici Dumnezeu n-ar putea spune unde mă aflu în materie, nu de credință, ci de religie. Aparțin așa de puțin acestei lumi, că mi-e cu neputință să mă socotesc necredincios! Prin această inaderență aparțin "religiosului" .

După această trecere prin îndoială, putem oferi exemple în care Cioran admiră credința, fără ca afirmațiile sale să se mai lase umbrite de negații. "E infinit mai meritoriu să crezi, decât să nu crezi", scrie el în *Caiete* și tot acolo își arată, admirația față de credință: "3 decembrie. Ideea că există un Dumnezeu și că răspunde când îl chemăm în ajutor este atât de fantastică încât poate și singură să țină loc de religie". Menționarea datei subliniază impor-

tanța acestui gând, echivalent cu o revelație pas-caliană.

Se poate manifesta însă credința în absența rugăciunii? Dincolo de rugăciunile ambivalente, dincolo de rugăciunile care își schimbă sensul la sfârșit, transformându-se în anateme, putem descoperi printre fragmentele cioraniene și rugăciuni veritabile. Iată cum arată una dintre rugăciunile acestui sceptic dezlănțuit: "Ferește-mă, Doamne, de ura cea mare, de ura din care izvorăsc lumi. Domolește-mi tremurul agresiv al corpului și descătușează-mă din încleștarea fălcilor mele. Fă să dispară acel punct negru ce se aprinde în mine și se întinde în toate membrele, născând în arderea nesfârșitului negru al urii o flacără ucigătoare. // Scapă-mă de lumile născute din ură, eliberează-mă de nesfârșirea neagră sub care mor cerurile mele. Deschide o rază în această noapte și fă să răsară stelele pierdute în ceața deasă a sufletului meu. Arată-mi calea spre mine, deschide-mi poteca în desișul meu. Scoboară-te cu soarele în mine și începe lumea mea." Este o "rugăciune în vânt" pe care Cioran o rostește, să recunoaștem, nu fără originalitate, lăsând-o totuși neatinsă de negație.

Să-i alăturăm și o rugăciune cu adevărat veritabilă, pe care Cioran o rostește înfiorat de amintirea morților din viața sa: "Deodată îmi vine în minte figura tuturor morților pe care i-am văzut, chipul lor de pe urmă, cu neputință de privit; și mai văd fețele tuturor prietenilor mei în ceasul morții și pe mine însumi la începutul și sfârșitul procesiunii macabre. Îndură-te de noi, de noi toți. Tu, care nu poți fi numit". Finalul e cât se poate de convingător și dovedește că, atunci când ironia îi dispare și stadiul estetic este depășit, Cioran poate fi cu adevărat un om care se roagă. Și pentru ca portretul să fie rotund, să-i adăugăm o afirmație care ar putea sta cu succes pe buzele oricărui sfânt cu acte de canonizare în regulă: "În fond eram făcuți să ne rugăm, și pentru nimic altceva".

Cu acest fragment care face din rugăciune scopul omului, partea îngerului din gândirea lui Cioran, s-a rotunjit. N-am încercat să fim exhaustivi (nici nu se putea în contextul de față), ci doar să semnalăm existența acestui Cioran aproape necunoscut. Deși reprezintă o latură slabă a gândirii sale, tărâmul afirmațiilor religioase nu este mai puțin fascinant. El completează, în ultimă instanță, portretul lui Cioran, care ne apare acum nu doar cu însemnele nihilismului sau ale scepticismului de serviciu, ci și cu cele ale sfântului ratat, ale celui ce recunoaște adevărul, deși nu-l poate ajunge.

Note

1. Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, Ed. Humanitas, Buc., 1991, p. 220.
2. Emil Cioran, *Caiete*, vol. I, trad. de Emanoil Marcu și Vlad Russo, ed. a II-a, Ed. Humanitas, Buc., 2005, p. 17.
3. Ibidem, p. 317.
4. Emil Cioran, *Ispita de a exista*, trad. de Emanoil Marcu, Ed. Humanitas, Buc., 2002, p. 15.
5. Emil Cioran, *Demiugul cel rău*, trad. de Irina Bădescu, Ed. Humanitas, Buc., 1996, p. 168.
6. Emil Cioran, *Caiete*, vol. III, trad. de Emanoil Marcu și Vlad Russo, ed. a II-a, Ed. Humanitas, Buc. 2005, p. 190.
7. Emil Cioran, *Caiete*, vol. I, p. 274.
8. Ibidem, p. 274.
9. Emil Cioran, *Caiete*, vol. II, trad. de Emanoil Marcu și Vlad Russo, ed. a II-a, Ed. Humanitas, Buc., 2005, p. 145.
10. Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, p. 104.
11. Emil Cioran, *Caiete*, vol. I, p. 2006.
12. Ibidem, p. 3006.

dezbateri & idei

Câștigurile absenteismului — învățăminte după votul din 25 noiembrie 2007

Sergiu Gherghina

Evenimentele electorale recente, alegerile europarlamentare și referendumul pentru introducerea votului uninominal în varianta propusă de președintele României, au monopolizat toamna anului 2007 în plan politic. Acestea au continuat să rămână semnificative după încheierea votului prin prisma efectelor pe care le-au produs. Numărul foarte scăzut al alegătorilor, mult sub pragul de 50% sub care România nu coborâse niciodată a făcut ca aceste alegeri să fie privite cu scepticism. Elementele de noutate pe care absenteismul le-a adus sunt însă semnificative: eșecul unui referendum fundamentat pe carisma președintelui mai mult decât pe informarea alegătorilor și absența extremiștilor din Parlamentul European. Ambele reprezintă câștiguri la nivelul cetățeanului și semnale pe care politicienii trebuie să le ia în considerare.

Înainte de a discuta despre beneficiile exercițiului electoral din 25 noiembrie, trebuie enumerate constantele post-electorale. Prima a fost reprezentată de discursurile patetice ale președinților PD, PSD și PNL care, în seara aflării rezultatelor, se întreceau în a își cataloga partidele drept „cel mai puternic din Europa”, „luptând împotriva tuturor” sau „cel mai nou partid istoric din Europa”. A doua constantă este armonia discursivă dintre Palatul Cotroceni (pe post de emitent) și PD (pe post de ecou) care s-a păstrat, cele două instituții concluzionând pe baza unui rezultat de peste 80% favorabil la referendum că românii doresc reformarea clasei politice. Ceea ce se ignoră în aceste discursuri este faptul că absenteismul nu înseamnă cu necesitate acordul cu ceea ce a fost propus, cu actuala stare de lucruri sau cu indiferența față de situația politică. Poate însemna și dezacordul cu modalitatea în

care referendumul a fost promovat și utilizat. O analiză atentă a prezenței la vot indică faptul că peste 500.000 de români au ales euro-parlamentarii, dar nu s-au prezentat la referendum. Pe ce se bazează afirmațiile „fostului” și actualului lider democrat și de ce consideră cei doi aleși că versiunea propusă de guvern este atât de îndepărtată de cea pe care o susțin, nedorindu-se reformarea clasei politice? Sistemele electorale propuse de guvern și președinte au avantaje și dezavantaje, care însă nu au fost supuse unei dezbateri publice înainte de referendum. Votul uninominal este primul pas spre o nouă clasă politică, dar trebuie însoțit de eliminarea din partide a compromișilor ce dețin funcții de decizie și care au traversat tranziția în guvernele multiple din care a făcut parte de două ori și PD. Situația este identică în celelalte partide ce încearcă și ele mirajul mesajelor populiste, fără a avea însă susținerea unui președinte de țară.

Carismă fără informare

Sondajele de opinie indicau faptul că alegătorii români sunt în favoarea unui sistem electoral în care listele să fie înlocuite de persoane. Cetățenii doresc un contact mai puternic cu reprezentanții lor, vor să îi cunoască înainte de alegeri. Guvernul, susținător și câștigător în fața Parlamentului a unui proiect de lege care implica vot uninominal pentru jumătate din aleși, trebuia să aștepte aprobarea populară a unei idei a președintelui. Majoritatea statelor democratice, ale căror modele le adoptăm, își modifică sistemele electorale fără a își întreba cetățenii. Chiar dacă încercăm să înțelegem dorința președintelui de a cheltui 20 de milioane de euro pentru organizarea unui referendum în care populația este întrebată

ce părere are despre ideea sa, modalitatea în care referendumul a fost promovat ridică multe semne de întrebare. Susținătorii politici ai acestei idei nu au inițiat dezbateri și informări referitoare la noutatea acestui sistem și explicarea diferențelor dintre ce dorește Palatul Cotroceni și versiunea Palatului Victoria. Carisma care l-a propulsat pe Traian Băsescu în scaunul de primar al Bucureștiului, în postura de președinte al României și care l-a ajutat să își mențină funcția în urma referendumului din mai 2007, nu a funcționat de această dată. Nu a fost îndeajuns pentru a determina românii să aprobe o idee insuficient promovată și susținută. Fără cinism, trebuie remarcată modalitatea în care alegătorii au reacționat la un mesaj difuz și la o situație de confuzie generată de existența a două idei apropiate pe aceeași temă. În contextul în care diferențele dintre cele două sisteme nu au fost explicate pe înțelesul alegătorilor, rezultatul este unul de înțeles.

Reacțiile post-referendum ale PD și PSD au venit să întărească ideea tratării superficiale a exercițiului recent încheiat. De ce PD nu a propus spre dezbateri un proiect de lege bazat pe sistemul propus de Traian Băsescu înainte de referendum? Care este utilitatea dezbaterii în Parlament a acestei propuneri acum și de ce nu a fost oferită această alternativă când Guvernul și-a asumat răspunderea? Un alt răspuns decât „populismul” este greu de oferit. PSD, un partid anost cu o conducere similară, a acceptat propunerea Guvernului, dar acum dorește să propună propriul proiect de sistem electoral. Mesajele populiste par a contrabalansa deciziile contradictorii și situațiile penibile din punct de vedere politic în care a fost pus PSD în ultimele luni care au culminat cu eșecul destituirii președintelui și Guvernului. Absenteismul și eșecul referendumului ar fi trebuit să conducă în mod automat la promulgarea legii asumate de către Guvern în Parlament. Indiferent de înțelesurile pe care politicienii le atribuie numărului scăzut de alegători sau procentului exprimat în favoarea propunerii prezidențiale, aceștia intenționează să tergiverseze luarea unei decizii. Ceea ce însă electoratul a clarificat a fost faptul că nu i se poate cere să se pronunțe asupra unui act confuz doar pentru că la originea aceluia se află cel mai carismatic președinte avut după căderea comunismului.

Lecția bulgară

Cu doar câteva luni înainte de alegerile din România pentru Parlamentul European, Bulgaria înregistra cea mai scăzută prezență la vot din istoria sa post-comunistă și trimitea în Parlamentul European (PE) extremiștii de la ATAKA din postura de al patrulea partid, cu aproape 15% din voturi. Sondajele premergătoare alegerilor din România ofereau multiple indicii care conduceau la repetarea situației și în țara noastră. PRM și PNG erau cotate, împreună, cu circa 15% din preferințele românilor. Absenteismul a condus la insuccesul celor două partide de a atinge individual pragul de 5% necesar accederii în PE. Acuzele de fraudare, acuzele aduse liderilor principalelor partide parlamentare, precum și declararea demisiei din





Parlamentul național au caracterizat, așa cum deja ne-am obișnuit, discursul președintelui PRM în perioada imediat următoare alegerilor. Prima nu a fost dovedită, cea de-a doua a rămas la gradul de insultă, iar cea de-a treia nu s-a materializat. Nimic surprinzător...

De ce nu extremiști în PE? Cu ce sunt mai răi decât restul parlamentarilor pe care România i-a trimis acolo? La cea de-a doua întrebare nu se poate răspunde în mod direct, dar pentru prima există foarte multe alternative. Prima dintre acestea constă în absența sau slăbiciunea programelor politice din campania celor două partide. Cum nici pentru legislativul național nu au existat propuneri de politici în programe, nici PE nu a reprezentat excepție. În al doilea rând, ne putem imagina euro-parlamentarii PNG, partidul aflat mai aproape decât UDMR de pragul electoral, propunând politici și luând poziție la prezentările rapoartelor comisarilor. În contextul în care acest partid s-a afirmat doar prin declarațiile grosolane și contribuțiile financiare ale președintelui său, mult mai apropiat de un patron de fotbal mioritic decât de un reprezentant/ales al cetățenilor, se lasă încă așteptată apariția unor alți membri ai partidului. De cealaltă parte, PRM avea lista sa de propuneri cu candidați „activi” care s-au făcut remarcă în multiple ipostaze politice. În al treilea rând, absența extremiștilor români din PE periclitează existența grupului parlamentar european înființat ca urmare a aderării Bulgariei și României. Caracteristicile naționaliste nu își găsesc locul într-o Uniune bazată din ce în ce mai mult pe absența barierelor. Pentru noi cel mai clar exemplu al exagerărilor naționaliste este comportamentul autorităților și unor cetățeni italieni la adresa românilor.

Absenteismul electoral are avantaje și dezavantaje. Percepția sa negativă este asociată cu dezinteresul pentru alegerile respective și cu faptul că o prezență redusă nu conferă legitimitate sistemului. Există și avantaje ale absenteismului, unul dintre acestea fiind că merg la vot doar cei interesați și, posibil, informați asupra alegerilor. Prezența scăzută de la ultimul exercițiu electoral din România a adus două beneficii la nivel societal și reprezentativ. În primul rând, a arătat clasei politice că alegerea unui sistem electoral nu este o problemă de interes general și votarea nu se realizează doar pe baza cunoașterii proponentului său. Pentru înțelegerea acestor aspecte este interesant de reiterat faptul că aproape 10% dintre cei ce s-au prezentat la urne au decis să voteze doar pentru PE, nu și pentru referendum. Există, bineînțeles, între aceștia și alegători strategici care au făcut acest pas pentru ca referendumul să fie invalidat. În al doilea rând, românii nu au mai decis să fie reprezentați de extremiști (cu toate că procentele însumate ale celor două partide considerate extremiste au depășit 9% din voturile exprimate). Deși extremismul este o componentă a democrației, permițându-se astfel exprimarea opiniilor societale radicale, prezența acestuia la nivel european nu aduce un plus calității euro-parlamentarilor sau politicilor propuse.

Despre vinovăția dorinței

Vlad Mureșan

După milenii de calomniere, dorința a fost supusă unei uriașe opere de reabilitare. Ultimul secol a fost secolul redescoperirii dorinței de sub inflexibilitatea obiectivă a legii. O inimă prea fragilă și efeminată, sau presiunea unui cazan înfierbântat de miliarde de frustrări au desăvârșit inocentarea dorinței și au consacrat impunitatea ei contemporană. Numai cenzura este astăzi cenzurată, și noua lege anti-legică spune că maxima acțiunii noastre să fie ca *oricărei dorințe să-i revină o adecvată satisfacere*.

Propunem câteva obiecții împotriva acestei decriminări, precum și un argument homeostatic privitor la vinovăția dorinței.

Violența dorinței

De obicei începem prezentarea lui René Girard cu ideea *violentei*. Răul se impune retinei, răul este întotdeauna „vedeta”... Chiar el o spune: „*la început este violența*”. Dar gândul însuși arată, însă, că *baza violentei este dorința*. Nicio contradicție: i) *fenomenologic* violența este prima vizibilă, dar ii) *ontologic*, dorința precede violența și o face posibilă.

Societatea are deci baze antropologice. Originară este dorința, forța care îi scoate pe oameni din solipsism și îi proiectează „achizitiv” asupra lumii. Suntem în plină doctrină hegeliană, în care „o conștiință este pentru altă conștiință” și „dorința este infinită”. Pentru Hegel, o conștiință își câștigă realitatea prin faptul de a fi *oglindită* de o alta, în mod original și constitutiv. Pentru Girard, vom vedea, pe lângă setea unei *recunoașteri* de către altul, apare și nevoia mimetică de a-l reproduce pe celălalt. Hegel nu este însă străin de această interpretare: dialectica recunoaștere presupune undeva în adânc *reflectarea* opușilor, plus reciproca lor rivalitate concurențială apoi mimetică, unde fiecare aspiră să elimine pe celălalt și să asume identitatea celuilalt. Există o inspirație hegeliană *absolută* în teza fundamentală a lui Girardⁱⁱ. Aproape toate fazele mecanismului victimar sunt prezente în dialectica conștiinței de sine – în același capitol Hegel discută și independența conștiinței, dar și raporturile de stăpânire și servitute generate tocmai în câmpul dialectic al dorințeiⁱⁱⁱ. În orice caz, acest *mimesis* depinde el însuși de

recunoașterea unui terț, astfel că ceea ce părea doar bilateral este de fapt un psiho-triunghi de fier.

Când imităm dorința celuilalt, apar, pentru aceeași entitate dorită, două dorințe concurente. Mai multe dorințe și un singur obiect generează rivalitate, deci violență, deci moarte. Dorința este oarecum „nevinovată” (Nietzsche), la un prim nivel încă naiv, într-o nemijlocire caldă încă. Dar când mai multe dorințe devenite convergente prin imitație aspiră către unul și același obiect, ele intră în *coliziune intențională*. Astfel, nemijlocirea unei nevinovate și simple tinderi lasă locul genezei conștiinței *individuate* a dorinței, și a scindării cu care individuația volitivă rănește „sufletul frumos”.

Doctrine ale dorinței

1. *Buddha* vizează extirparea dorinței înseși, de la rădăcina ei transcendentală, adică de la *dorința de a fi*, în sus, către întregul arbore transcendental al dorințelor care ne aservesc întotdeauna de un obiect, și care atunci când este devorat, se reface sau se deplasează într-o derivă infinită a proiectului deziderativ pe care o numim *insașiabilitate*. Dorința este astfel *răul*, care generează iluzia, existența. Existența este suferința, deci dorința este principiul însuși al suferinței.

2. *Hegel* ia act și el de dorință, dar o ridică la nivelul constituirii conștiinței de sine. El observă dependența oricărei conștiințe de dorința de *recunoaștere*. Mecanismul oricărei societăți umane rezidă pe intersubiectivitate. Multiplicitatea conștiințelor se întâlnește și se ciocnește în dorința de recunoaștere, oferită sau negată. Această dialectică a dorinței de recunoaștere explică stratificările sociale și structura comunității însăși. Hegel are o importanță particulară pentru doctrina girardiană:

„Cea mai bună manieră de a măsura nouitatea radicală a antropologiei girardiene este, fără îndoială aceea de a studia în profunzime ceea ce separă dorința *mimetică*, care e o *dorință potrivită Celuilalt*, de dorința hegeliană de *recunoaștere*, care e o *dorință de Celălalt*.”^{iv}

Și pentru Hegel „idealismul”, luciditatea denunță structurile aservirii care derivă dintr-o dorință *necontrolată* de recunoaștere. Dorința mimetică este de fapt o subspecie a dorinței de recunoaștere, o altă formă prin care Celălalt ne posedă și ne deviază libertatea.

3. *Nietzsche* proclamă că dorința e pur și simplu *inocentă*, și că ea a fost reprimată absurd și maladiv prin ficțiunea „Legii”. El devine astfel vocea surmenajului, prin care strigă de fapt oboseala dorinței de a tot fi calomniată și înlănțuită printr-o asceză prevăzătoare și calculată. Nietzsche este anti-budistul suprem. Dar având în considerație potențialul aservitor al dorinței, Nietzsche apare ca cel mai *naiv* dintre toți doctrinariii dorinței, un simplu *eliberator al anarhiei*, prin care devenim liberi să ne închidem în lanțurile interminabile ale dorinței. Libertatea nu este pur și simplu dorința: este de ajuns să vedem câtă *alteritate* există în așa-zisa noastră „dorință *proprie*” pentru a vedea cât de alienantă și aservitoare este ea. Dacă am *defula* spontan toate dorințele, am obține anarhie *individuală* (individul s-ar destrăma, nu și-ar mai da limite, ar



deveni remorca tuturor ispitelor posibile) și una socială, în care toate dorințele și-ar disputa, prin foc și sabie, toate resursele existente. Am reuși să devenim cu totul altceva decât noi înșine.

4. Girard sesizează și el că totul se joacă la rădăcinile ființei umane unde activează larvar dorința. El sesizează structura *mimetică*, ca lege a variațiilor volitive. El nu spune să extirpăm dorința, ci să-i înțelegem logica mimetică, dar să ne găsim un *ideal ne-rivalitar, unul așezat altundeva decât în imanența noastră dialectică*. Trebuie să avem un „ideal”, după a cărui asemănare să devenim (altfel am deveni *râme* horizontale) – dar întreaga miză a vieții noastre spirituale se joacă în autenticitatea idealului nostru. Să fim mimetici – dar să conștientizăm că din triunghiul mimetic orizontal nu putem evada decât prin integrarea într-un triunghi mimetic vertical. Mai degrabă decât să fim bovarici, să fim idealști. Mai degrabă decât să imităm vedeta, să imităm spiritul.

Alienarea din interiorul libertății

Mai ales când dorința „mea” nu este de fapt... a mea - decât ca posesiune, nu ca origine sau conținut, ea fiind *copiată* de la altul, atunci nu mai sunt cu necesitate liber în exercițiul așa-zisei mele dorințe... În realitate, atunci când eu îmi imit semenul pentru a smulge recunoașterea unui terț, eu *plagiez* identitatea altuia: conținutul libertății mele pur elective devine astfel *străin, impropriu*. Prin aceasta, libertatea mea formală devine vehiculul heteronomiei fondului meu interior. Ceea ce poartă de acum libertatea mea în forma ei nu mai este propriul meu conținut, sinele meu, ci sinele altuia (imitație). Și nu în vederea mea, și în vederea altuia (recunoaștere). *și ce-i va folosi omului de va câștiga toată alteritatea dacă-și va pierde identitatea?* Paradoxul este că există „doctrine” indiferente sau chiar opuse libertății formale, dar conștiente de gravitatea conținutului demn de o astfel de libertate, după cum există doctrine care au un cult al libertății formale în spatele cărora tolerează cele mai subversive alienări posibile. Cine era mai liber: Platon cel „fascist” sau sorbonarzii iconoduli care se închinau la portretul lui Mao? Nu tot cel ce strigă „*Libertate, Libertate*” va intra în împărăția libertății.

Există o vinovăție originară a dorinței, și aceasta rezidă în *necoincidența* ei funciară cu libertatea. Numai când libertatea va prelua dorința în propria ei homeostază vom fi liberi. Altfel, într-o epocă a proliferării simulacrelor, libertatea noastră electivă va deveni remorca nenumăratelor dorințe implantate de alteritate în inima identității noastre.

ⁱ „Conștiința-de-sine este în și pentru sine atunci când și prin aceea că ea este în și pentru sine o altă conștiință-de-sine; adică ea este doar ca ceva *recunoscut*.” (G.W.F. Hegel, *Fenomenologia Spiritului*, Ed. IRI, p. 112).

ⁱⁱ „Cercetarea modernă a dorinței umane coboară până la *Fenomenologia Spiritului* a lui Hegel”, Robert G. Hamerton-Kelly, *Sacred Violence. Paul's Hermeneutics of the Cross*, Fortress Press, Minneapolis, 1992, p. 15.

ⁱⁱⁱ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia Spiritului*, Ed. Academiei, 1965, p. 112-137.

^{iv} Dupuy, Jean Pierre, *Mimésis et morphogenèse*, Paris, pg. 232.

rezonanțe

Cosmopolitism

Marius Jucan

Mai demult, nu foarte demult, cuvântul din titlu cântărea greu, ca un păcat. Să dai de bănuț că ești cosmopolit în estul Europei, era un gest sinucigaș. O dată descoperit sindromul, bolnavul urma să fie vaccinat, ori, după caz, operat de urgență la marele spital al reeducării. Denușterea cosmopolitismului, alături de alte tipuri de demascări ritualice, a fost nu numai o formă de eugenizare ideologică, ci și o carieră lucrativă. Dar mai mult decât eroismul vigilenței răsplătite din tașca puterii, părerea cosmopolitilor a demonstrat că suspiciunea putea fi cea mai bună dovadă a fidelității, atunci când crezul politic lipsea, sau se schimba prea des. Strategiile împotriva străinilor de cauză, ca și cea împotriva străinilor de neam și țară, nu au dovedit în cele din urmă cât de periculoși erau străinii, ci cât de vulnerabili erau „ai noștri”. Teama de indezirabili are indubitabil o veche tradiție antropologică. Ea l-a făcut pe străin „invizibil”, cum arată Clifford Geertz, ori l-a supradimensionat la proporțiile unui om al catastrofei. Deloc întâmplător, un astfel de personaj cutreieră azi Europa sub masca emigrantului.

Reacțiile europenilor împotriva emigranților au pus capăt antractului euforic care galvanizase Europa Unită la începutul acestei decade. În câteva țări europene, celebre pentru vechea lor ospitalitate, în pofida verbiului multicolor despre multiculturalism, interculturalism, ș.a.m.d., masa nativilor se regroupează în fața valurilor de emigranți în corpul blindat al națiunii care își va reafirma cu violență identitatea monolitică. Critica multiculturalismului de import, paliativ pentru identitățile europene în criză, face pentru un gânditor de calibrul lui Giovanni Sartori obiectul unei incisive distincții între pluralism și multiculturalism. În *Ce facem cu străinii. Pluralism vs multiculturalism*, Sartori pune în lumină confuzia care se face între pluralism și multiculturalism, cu consecințe nefaste pentru noii veniți ai lumii europene. Pledoaria sa pentru pluralism și societatea liberă ca societate „bună” semnalizează pericolul ambiguității în care se scaldă mitul unității europene. Vechea butadă a fostului secretar de stat Henry Kissinger care se întreba la ce număr de telefon va trebui să sune atunci când îl va căuta pe mr. Europe, își păstrează grăuntele, indisolubil, de adevăr.

De la cinici încoace, cosmopolitismul a predicat despre idealul și aventura de a fi cetățean al lumii. Goethe scria unui corespondent al său că din expresia „*Individuum este ineffabile*”, se putea deduce o lume¹. Nu e mai puțin adevărat, cosmopolitismul nu a putut exista fără un loc *anume* pentru a avea înaintea ochilor tabloul unei lumi libere, deasupra religiilor, raselor, etniilor. În absența spiritului universal, cosmopolitii au fost lesne confundați cu niște exilați, pustnici, ori cu membrii unor confrerii sau organizații secrete. De fapt, ei continuă să apară niște străini în ochii celor mulți. Cetățeni fără patrie, locuind doar în spiritul lor versatil și acrobatic, sărind peste diferențe și țări, ca peste niște părleazuri identitare, adaptându-se fără să își etioleze substanța ființei lor mozaicate, ei nu au, ori ascund mai degrabă din interes decât din pudoare, lipsa unei origini „sănătoase”.

Pentru Kwame Anthony Appiah, autor american descinzând dintr-o familie anglo-ganeză,

întrebarea despre cosmopolitism este sinonimă cu cea despre cine deține dreptul de proprietate asupra culturii, altfel spus despre o etică necesară într-o „lume de străini”². Appiah se întreabă ce înseamnă să fii azi un cetățean al lumii, ori dacă idealul unei lumi cosmopolite mai poate fi folositor cuiva înafara utopiilor ce respiră doar sub clopotul de sticlă al bibliotecii. Copilăria ganeză, educația britanică, cariera universitară americană, l-au determinat pe Appiah, profesor de filosofie la Princeton, să nu fie mefient ca intelectualul care stă sub „vremi”, ci să vadă în cosmopolitism o cale spre dialogul necesar cu cei pe care îi numim de obicei, străini. Exemplul conversației (după un tipar iluminist) este pentru Appiah aplicabil în cazul diferențelor dintre majoritatea nativilor și minoritatea străinilor, fără a face apologia diferenței, fără a o pulveriza însă, mai ales atunci când confruntarea așteaptă după colț. Capacitatea (culturală) de a conversa nu duce neaparat la înțelegere, crede Appiah, dar poate induce interlocutorilor obișnuința de a se tolera reciproc.

Strâns cu ușa între vechiul și noul european, românul Europei Unite privește cu un ochi la cosmopolitism, cu altul spre naționalism. Strabismul zilei e o afecțiune care se poate corecta, desigur, nu însă cu ochelarii de cal ai corectitudinii politice. Europeismul nu e de fel același lucru cu cosmopolitismul, și după cum se vede, nici cu pluralismul. După cum nu toate mărimile birocratice ale Europei Unite au un trecut democratic ori liberal, unele dintre ele fiind în tinerețe, comuniști ori anarhiști notorii. De la intonarea „*Internaționalei*” la „*Odă bucuriei*” efortul convertirii a fost poate prea mare, nu doar la Roma, Paris ori București, și am rămas pentru o clipă, probabil pentru mai multe, fără suflu.

În elanul de a imagina Elizeul european drept cea mai bună dintre lumi, ar trebui poate să luăm o pauză. Să nu ne prefacem că nu știm că xenofobia, rasismul, intoleranța etnicistă, ghettoizarea au fost patentate în Europa. Și de asemenea, că nu intuim că lecțiile despre multiculturalism, în lipsa celor despre pluralism și/sau cosmopolitism, seamănă cu vânzarea de indulgențe.

¹ Citat în Antoine Compagnon, Jacques Seebacher, *Spiritul Europei. Gusturi și maniere*. Ideea europeană, Polirom, Iași, 2002, p. 112.

² Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, W.W. Norton&Company, New York, London, 2006.

flash-meridian

Multe și mărunte, la început de an

Ing. Licu Stavri

■ S-a petrecut din viață, la 19 noiembrie 2007, scriitoarea maghiară Szabo Magda, autoare de romane, piese de teatru, cărți pentru copii și volume de poezii, una dintre cele mai cunoscute personalități ale literaturii din țara vecină (în 2003 i s-a decernat premiul francez "Femina" pentru romanul *Ușa*, apărut în original în 1987). Personalitate luminoasă a literaturii ungare, după cum scrie *Le Monde*, Szabo Magda s-a născut la Debrecen în 1917, a început să scrie de la o vârstă fragedă, fiindcă provenea dintr-o familie artistico-intelectuală (mama, pianistă, tatăl, magistrat) și a publicat primele cărți înainte de al Doilea Război Mondial. Venirea la putere a comuniștilor a redus la tăcere vocea acestei scriitoare nesupuse, care nu a mai fost auzită până în 1959, când a publicat romanul *Căprioara*, o critică voalată a regimului dictatorial. Scriitoarea a devenit apoi membra cercului literar "Luna nouă", alcătuit din intelectuali dizidenți, care au jurat să nu servească regimul în niciun fel. *Căprioara* a fost tradus în germană, la recomandarea lui Hermann Hesse, și cariera internațională a scriitoarei a fost lansată. Deși a rămas în relații reci cu regimul, Szabo a continuat să publice, mai ales poezii, drame și povești pentru copii. În 1963 i-a apărut romanul *Balada Izsei*, despre șocul cultural suferit de o țărăncă adusă de fiica sa să locuiască la Budapesta. În 1969 apare *Strada Katalin*, având ca subiect dispariția unei tinere în timpul războiului și problemele pe care amintirea ei le crează locuitorilor unei străzi din capitală. Această narațiune a primit premiul Cévennes al romanului european în iulie 2007. În sfârșit, în 1987 Szabo Magda publică *Ușa*, cartea care îi va aduce premiul Femina Étranger, roman "de o finețe extraordinară, în care sunt exploatare relațiile dintre o femeie autoritară și servitoarea ei." (R. Rérolle). Multe dintre operele scriitoarei maghiare au fost traduse în germană și franceză. În românește a apărut un volum cu romanele scurte *Căprioara* și *Pomana porcului*, la "Univers", în 1967 (traducere de Nicolae Jianu și Iosif Czinczar) și romanul *Pilat* (tradus de L. Hegedüs pentru aceeași editură, în 1985).

■ Patrick Modiano continuă să cultive misterul, ne asigură revista *Femme Actuelle*. În cel mai recent roman poetic al său, *Dans le café de la jeunesse perdue* (În cafeneaua tinereții pierdute), "cel mai discret dintre romancierii francezi" își exploatează din nou temele predilecte, trecutul și căutarea identității. În cartea cu titlul nostalgic este vorba de o femeie misterioasă și de trei bărbați aflați în căutarea ei. Fiecare personaj apare, pe rând, în avanscenă și-și rostește monologul, narațiunea dobândind astfel un efect coral. Istoria femeii misterioase, Youki, pe care fiecare bărbat o caută dintr-un alt motiv, asigură firul narativ al romanului. Cafeneaua Le Condé este locul geometric al anilor 1960, în cartierul Odeon, sediul boemei și al intelectualilor. Autorul pare obsedat de efectele psihologice ale dispariției ființelor iubite. Fiu al unui evreu italian și al unei actrițe belgiene, Patrick Modiano și-a pierdut tatăl când avea 17 ani, iar fratele lui, Rudy, a decedat la numai zece ani. Modiano a obținut Premiul Goncourt în 1978, pentru romanul *Rue des boutiques obscures*, apărut în românește la "Univers", în 1981, în traducerea lui Șerban Velescu.

■ Din aceeași revistă aflăm că Marie Darrieussecq, autoarea *Truismelor*, a revenit în librării cu un roman în care se transpune în situația unei tinere mame care și-a pierdut copilul. *Tom est mort* este o istorie fictivă povestită pe un ton grav: o mamă și-a pierdut, la Sydney, în Australia, fiul în vârstă de numai patru ani și jumătate și acum, după zece ani, cu o scriitură simplă, lipsită de înflorituri, evocă momentele petrecute cu el cu o dragoste, o feroare și o profunzime care-l vor urmări multă vreme pe cititor.

■ Filmul lui Julie Gavras - fiica faimosului regizor de filme politice Costa Gavras - *Blame It on Fidel* (Dă vina pe Fidel), ecranizare a romanului autobiografic al Domitillei Calamai, examinează Parisul anilor 1970 prin ochii unei fetițe de nouă ani ai cărei părinți, având opinii politice de stânga, își neglijează copiii, angajându-se să lupte pentru cauza lui Allende, în Chile. Maturizându-se, Amra devine anti-comunistă și

religioasă, sub înrăurirea doicii ei de origine cubaneză, o înfocată anti-castristă. În rolul principal, ne informează *The Observer*, Julie Depardieu.

■ Noul roman al lui Elmore Leonard se intitulează *Up In Honey's Room* (Sus în camera lui Honey). Autorul, creator de westernuri și de romane polițiste în tradiția dură Chandler - Ross Macdonald - Dashiell Hammett și un stilist de mare clasă, a compus acum o mai puțin caracteristică poveste de spionaj, plasată în anii celui de al Doilea Război Mondial. Honey este fosta soție a unui măcelar de origine germană din Detroit, membru al unei rețele naziste de spionaj. Soțul ei ascunde în casă doi prizonieri de război germani evadați și urmăriți de șeriful Carl Webster, care, în trecere, flirtează cu Honey. Elmore se amuză mult pe seama personajelor sale excentrice, aproape neglijându-și intriga de roman captivant, ne previne revista *The Bookseller*.

■ În *The Guardian*, Lian Hearn recenzează un impresionant roman istoric, având ca fundal China medievală: *Peony in Love* (Peony îndrăgostită) de Lisa See, apărut în toamnă la editura londoneză Bloomsbury. Lisa See este pasionată de perspectiva feminină asupra istoriei, căutând s-o illustreze prin romane lirice. În cărțile precedente, *Snow Flower* (Floare de zăpadă) și *The Secret Fan* (Evantaiul de taină), și-a ales ca subiecte *nu shu*, codul secret scris folosit de femei, și sitemul *laotong*, prin care două tinere fete încheagă, pe viață, o prietenie dependentă, nelipsită de accente erotice. Ea țese o narațiune pasionantă în jurul acestor motive culturale și obiceiuri populare, reușind să învie cu măiestrie unele aspecte din trecutul unei importante civilizații, prea puțin familiară cititorului occidental. În *Peony in Love*, multe informații literare și istorice sunt combinate cu credințele supranaturale din China secolului XVII. Principalul izvor de inspirație este opera clasică *Pavilionul bujorilor*, compusă de Tang Xianzu, care a trăit între 1550 - 1616. Cealaltă sursă importantă este un text din secolul al XVII-lea târziu, *Comentariul celor trei soții despre Pavilionul Bujorilor*, în care se explică unele aspecte ale renumitei opere, în special cele legate de iubire și de atitudinea fatalist-romantică a chinezoaicelor față de acest sentiment. Eroina romanului Lisei See este o adolescentă aristocratică și răsfățată, care pândeste, prin crăpăturile dintre paravane, cum opera este montată de către tatăl ei în grădina casei. Ea zărește un bărbat de care se îndrăgostește: pe poetul Wu Ren, ale cărui trei neveste de mai târziu vor deveni autoarele comentariilor pomenite mai sus. Dragostea o consumă atât de mult pe Peony încât se stinge din viață, iar în partea a doua a romanului fata devine o stafie flămândă, care observă viața familiei ei de pe pământ. Romanul *Peony îndrăgostită*, așadar, este un fel de comentariu ficțional-spiritual despre opera *Pavilionul bujorilor* și, totodată, o narațiune istorică menită să deschidă o fereastră spre viața intimă, ocrotită de ochii lumii, a tinerelor din China unei perioade încă incomplet cunoscută europenilor.



de la lume adunate

Bomboana de pe coliva globalizată

Monica Gheț

După ce o doamnă din București a fost grav accidentată de un ofițer atașat Ambasadei SUA, al cărui jeep a luat-o razna pe șosea, iar legământul asigurării imunității tuturor descrieraților de peste Ocean a fost semnat doar de România, să nu ne mirăm dacă ieri Teo Peter, azi dna Vasilescu iar mâine poate cineva *foooaarte* important vor fi o cifră anonimă între victimele vajnicei armate a marilor cauze mondiale. (Faptele enumerate nu constituie nicidecum o scuză pentru belferii de neam prost ai României care scapă nepedepsiți în urma crimelor ori schimbă marcajele de circulație când au vătămat pe cineva la trecerea de pietoni!).

Degeaba ne dezvăluie acum *Washington Post* casete cu interogatorii abuzive luate în 2002, când am asistat pe viu la cenzurarea emisiunii lui Larry King privind aberațiile Securității americane la vremea căderii Turnurilor Gemene. Relatările supraviețuitorilor dezastrului fiind pe deplin contradictorii, a fost preferată sistarea lor. CIA a distrus după trei ani, în noiembrie 2005, casetele interogatoriilor compromițătoare. Cică familiile împrișnărilor executori ai dispozițiilor radicale riscă să ajungă ținte ale Al Qaeda. Iată pentru ce România ar face bine să nu respecte *literal* pasaje figurând în *Drepturile omului* pe timpul anchetelor Procuraturii în opinia Excelenței Sale, Ambasadorul

Statelor Unite *hispano-anglo-maionezo-saxone*. Căci *hysteria millenaristă* neo-protestantă e cam pe butuc și încearcă aprinderea rugului pe teritorii "mai virgine în democrație", numai că Europa e o adresă profund greșită în acest sens. Fie și la "Porțile Orientului" care în traducere transatlantică aidoma cărților de joc cade tot pe "Popa" Orientului Mijlociu. Nicio "legiune privată" a *Apei Negre* (*Blackwater*, o firmă de combatanți particulari specializați deocamdată în masacrarea civililor...) - "apa ca un bivoli negru", cu referire la un film românesc, nu mai intimidează civili ori militari prinși în "focul dezbaterilor".

Surd și orb la realitățile de pe teren, Pentagonul acuză aliații NATO de neparticiparea la suplimentarea instructorilor, elicopterelor și infanteriei pentru Afganistan (*Washington Post*, decembrie 2007). De la reconstruirea teritoriilor devastate de războiul citorva decenii s-a ajuns la "contraofensivă" împotriva talibanilor, deloc domesticități, și a forțelor misterioase Al Qaeda. Afganistanul - ce părea "tranchilizat" - creează la această oră mai multe probleme decât Irakul.

Îst timp, resursele/depozitele de hrană (Food Banks) s-au împușinat dramatic, iar o eventuală catastrofă "globală" îi va surprinde pe nord-americani (nu și pe canadieni!) în mare jenă ... O

"repetiție generală" a fost deja edificatoare: ravagiile Uraganului Katrina în statele din Sudul țării. De vină sunt pe de o parte seceta ultimilor ani dar și decizia fermierilor de a-și vinde produsele pe piața internațională. Suplimentarea rezervelor de avarie a scăzut în acest an cu 6 procente. Totodată, cererea de alimente s-a intensificat în interiorul SUA: tot mai mulți cetățeni sunt expuși sărăciei.

În plus, "bomboana pe colivă" e glazurată cu fondurile destinate operelor de caritate în profitul veteranilor războiului din Irak și Afganistan. Numai că opt din cele mai vaste organizații de acest tip au dăruit mai puțin de o treime din banii colectați. Un grup dintre cele menționate a donat "umanitar" abia câte un cent pe dolar. Altul a plătit fondatorului și soției sale 540.000 \$ drept compensație și beneficiu pentru anul trecut. Vorba mai veche a lui Bernard Kouchner: *charité business...*

Și pentru ca bradul de Crăciun să fie bine împodobit, îi adugăm o bomboană ce va cădea negreșit pe colivă... mai târziu sau mai devreme: premiul Nobel pentru Pace al anului 2007, Al Gore, aflat la Bali - în 13 decembrie, 2007- își acuză țara, Statele Unite ale Americii de a fi principala responsabilă de obstrucționarea progresului soluționării derapajelor climatei, recomandând Comisiei să lase un spațiu alb însoțit de o notă la subsolul documentului Conferinței, în speranța viitoarei semnături a Casei Albe.

Iar eu am încălecat pe-o stea și v-am spus povestea așa:

„De Crăciun, numai de Bine!”

rânduri de ocazie

Plimbări cu Francisko...

Radu Țuculescu

Cartea a apărut, pur și simplu, pe biroul meu. Nu știu cine a adus-o, cine a pus-o acolo. Nimeni n-a revendicat, pînă azi, gestul... O carte verde cu o imagine demnă de E. Munch în mijlocul copertei. Un copac dezgolit de frunze, precum niște brațe răsucite a tipăt înăbușit și înălțate spre un cer vînăt. Alături un rîu în care se reflectă un soare sîngeriu. Ceva m-a împins să deschid cutia viorii. Am scos-o de acolo și am început să cînt o partitură de Bartok. Mi-am amintit de mama care nu înțelegea muzica pe care o interpretam dar aplauda, întotdeauna, entuziasmată și fericită... Secundarul ceasului de pe birou începu să se rotească invers, ca și cum s-ar fi străduit să-mi transmită un mesaj misterios, vag neliniștitor. Iar prin fereastra murdară, amurgul se prelingea ca o apă viscoasă...

Cartea, care m-a făcut să încep astfel prezentarea ei, se intitulează *Plimbări cu Freud*, e semnată de Kocsis Francisko și a apărut anul trecut la editura Ardealul din Tg. Mureș. Dacă sînt „plimbări cu Freud”, trebuie să fie și vise, nu-i așa? și alte adîncimi ale existenței noastre, mai mult ori mai puțin cunoscute. O carte de proză scurtă, plină de mister(e), cu personaje care alunecă pe „coridoarele” unei realități paralele cu cea în care ne mișcăm de obicei, cu „ambiguități” acoperite de vâlul fin al tainelor nedesluite, cu o atmosferă de un fantastic domestic și, totuși, adesea terifiant fără a deveni agresiv. „Sînt zile

cînd trăiesc în toate timpurile deodată, cînd memoria nu poate apăra frontierele precise dintre zile și ani și o devălmășie cronologică îmi mută tot trecutul în prezentul acut, toată viața în clipa trăită, de parcă m-aș pregăti de un transcendent continuu, de parcă m-aș muta în ora următoare ca într-o altă existență, fără grațiere și fără a fi cîștigat dreptul la uitare”.

Neliniștea se insinuează discret în inimile protagoniștilor (dar și într-ale cititorilor), punînd stăpînire pe gînduri și simțuri. Luciditatea capătă alte dimensiuni, nu mai are puterea firească și nici nu poate da explicații. Ceea ce e „ciudat” alunecă, pe nesimțite, într-un firesc surprinzător și parcă nici nu-ți mai vine să cauți „explicații”, ele devin caraghioase și inutile. Se investighează laturile necunoscute, nebanuite ale existenței noastre, fantasticul iese la lumină fără teamă. Voci care se aud ca venind de pe alte tărîmuri sau, poate, doar din interiorul nostru, de la celălalt „eu”.

Un invalid care își „transferă” invaliditatea unei alte persoane, așa, pur și simplu, ca un gest cît se poate de „normal”. Un bărbat care nu mai îmbătrînește, așteaptă ca fiul să-l ajungă din urmă cu vîrsta, apoi îmbătrînește 25 de ani făcînd 25 de pași... Bătrîni care întineresc în cîteva clipe... Trișori pedepsiți de străini magicieni... Dispariții inexplicabile pentru că nu întotdeauna avem puterea să credem fără a cerceta... Memoria are

depozite greu de studiat care pot izbucni și se pot materializa, luînd cele mai stranii înfățișări. Memoria, un adevărat iluzionist.

Și, cum spune un personaj (bătrîn, bineînțeles...): „Nu te grăbi să înțelegi, fiecare lucru își are clipa lui de lumină, abia atunci îi vei înțelege rostul. Pînă atunci nu trebuie decît să accepți”.

La Kocsis Francisko, povestirea se dezlănțuie drept rod al unei imaginații pe care, paradoxal, autorul nu și-o asumă întotdeauna... Dar acesta e un joc al prozatorului, o cochetărie, un alt fel de a sugera existența unor puteri pe care nu sîntem capabili să le înțelegem. Și, poate, nici nu trebuie întotdeauna să găsim răspunsuri. Ar pieri farmecul misterului, al inefabilului. Scriitura curge fără poticneli, ca o apă lină, ca o muzică lentă însă fără momente de monotonie. Din contră. Printr-un ritm interior bine regizat, cu scene scurte în contrapunct cu cele lungi, prozatorul reușește să creeze foarte bine atmosfera încărcată de straniețe, de fantastic din care momentele de poezie nu pot lipsi: „...perdelele vâlureau într-o birfă elegantă de societate cu vîntul despre timpuri mult apuse...” sau „...ca prins de o forță din cer, bătrînul fag începu să trosnească și să se desprindă de la locul lui secular, se ridica încet în aer, își scotea rădăcinile din pămînt, ca o nemaivăzută pasăre în timp ce-și ia zborul. În clipa aceea, totul era învăluit într-o lumină cum nu mai văzuse și care nu venea de nicăieri. Exista, pur și simplu...” Așa cum există și proza lui Kocsis Francisko.

epiderma de bazalt

Călătorii cu piept, cărți și nași magnetizați

Mihai Dragolea

Emanuel este prieten bun cu Sebastian și, spre deosebire de acesta, își ține gura închisă, nu precum căscatul, e un încă tânăr domn, sobru. A pornit într-o călătorie ceva mai specială, într-un fel de pelerinaj pe urmele unui fost prieten, prematur dispărut; la dus, s-a pomenit într-un compartiment curat și încăpător, de Inter City, acolo îi era locul; faptul că toți se puteau vedea în ferestrele ca niște oglinzi, le modifica evident comportamentul, erau, cu toții, mai rezervați, făceau economie de gesturi, nici de conversat nu se prea omorau s-o facă, de vorbit nu se vorbea decât la mobilul pe care, fiecare, îl avea în dotare; viața în oglinzile ferestrelor, faptul că toți se puteau observa reciproc, dădea tuturor și fiecăruia în parte un aer stingher, cum îi spunea Emanuel amicului Sebastian; i-a mai spus că el n-a scos o vorbă tot drumul, nu l-a sunat nimeni, cât despre conversație nici nu putea fi vorba; în schimb, a privit continuu, avea o ofertă generoasă, mai ales privind celălalt șir de fotolii, în diagonală: în plan depărtat se distingea o tânără blondă, cu fizionomia de un oval foarte fin, cu bustul potrivit, învelit de elegante textile în nuanțe de violet; nobila făptură citește dintr-o carte, Emanuel nu distinge titlul, autorul, blonda cititoare e, totuși, departe; ceva mai aproape, tot în diagonală, privirea lui Emanuel distinge o altă prezență feminină, cam de aceeași vârstă cu suava blondă: brunetă, față rotundă și năucitoare prin bustul spectaculos, proprietara unor sâni enormi, fellinieni de-a dreptul; aceasta nu citește, din când în când mai conversează șoptit cu tânărul de lângă ea, acesta cu ochii lipiți de uriașii sâni, e evident că ea știe ce anume privește junele din

imediate ei apropiere. Privind când la blondă, când la brunetă, Emanuel recunoaște că a și uitat de revistele pe care le avea, abia de a citit un articol; la coborâre, trecând pe culoarul dintre cele două șiruri de fotolii, a observat că suava blondă citea o carte de Herman Hesse, doar atât. I-a mărturisit amicului Sebastian că tot timpul pelerinajului s-a gândit la blonda citind Hesse, îi părea rău că n-a intrat în vorbă cu ea, cine știe ce surpriză ar fi avut! La întoarcere a fost cu totul altfel, mult mai spectaculos! A călătorit în regim nocturn, cu un accelerat cam pustiu, compartimentul și omul; în vagonul unde avea loc nu era fir de căldură; aștepta să vină controlorul, nașul, să-l întrebe ce e de făcut; nașul n-a apărut până la jumătatea călătoriei, când urma să se schimbe și locomotiva; atunci a trecut în vagonul vecin, unde era la fel de puțină lume, dar era cald, chiar prea cald; abia se instalase și vroia să se apuce de citit, când a observat ceva mișcare ciudată pe peron: impiegatul gării, flancat de doi feciori de la poliția TF, îi căuta pe nași și discuta aprins cu mecanicii de la locomotivă; în timp ce auzea cum mecanicii reclamau că întârzie prin stații deoarece nașii nu dau semnalul de plecare, Emanuel i-a văzut pe cei doi nași trecând pe culoar, primul cu o sticlă mare în brațe, al doilea - cu pahare de plastic în mâini; au trecut repede, după vreo două minute i-a auzit certându-se cu șeful gării; în sfârșit, trenul a pornit, Emanuel s-a pus pe citit; nu pentru multă vreme, deoarece, la un moment dat, în compartimentul vecin, i-a auzit, din nou, pe Costică și pe Ilie, cei doi nași; a ieșit din compartiment, să-i vadă: singuri în compartiment, cu chipiele puse pe



banchetă, fiecare cu un pahar în mână, Costică (se pare că el era mai mare) cu voluminoasa sticlă între picioare; după cum vorbeau de încălțit, sigur că mai topiseră o sticlă înaintea celei de la picioarele lui Costică; pe el nici nu l-au băgat în seamă; Emanuel s-a întors în compartimentul lui; nu mai citea, asculta ce-i spunea Costică lui Ilie: el va renunța în curând la nașitul pe tren, pleacă în America, să dea de urmele unui bunic, dus acolo pe la 1900. Discuția s-a întrerupt brusc, bănuia că cei doi au adormit, răpuși de alcool și oboseală. La sfârșit, Emanuel i-a arătat lui Sebastian biletul de tren intact, nu le-a ars, lui Costică și Ilie, de perforat un petec de hârtie.

zapp-media

„Îmblânzirea televizorului”

Adrian Țion

Dacă anul se înnoiește, televiziunea nu poate rămâne în straie vechi. Se împoștonează și ea în culori țipătoare, paiete și atlazuri să ia ochii mulțimii debusolate. Am văzut-o pe Andreea Raicu în catifea, îmi pun și eu catifea! și uite așa, televizorul hulit devine avanpostul împospătărilor vizuale, lexicale și comportamentale. Tăiem din norme. Dacă, de pildă, un invitat în studio nu avea voie să răspundă la mobil, acum o poate face nestingherit, adăugând și o glumă nostimă pe seama mesajului primit.

Vorbirea de mahala e în top și teledivertimentele adună cartiere întregi de tipi informați, gata să peroreze competent despre... sex, manichiură și „cum să-l îmbrăcăm pe Trăistariu”, subiecte fără de care înaintarea României spre râvnitul progres și iluzoria civilitate ar fi imposibilă.

Emisiuni noi dau buzna pe ecran în 2008! În loc să ne bucure, amenințarea ar trebui să ne pună pe gânduri. CNA-ul s-a pus chiar pe propuneri: mai multe programe educative în

2008! Îndemnul vine după ce s-a constatat că preferințele românilor în materie de muzică înclină, numeric vorbind, spre manele și după ce unele posturi (ca B1) au început să fie sancționate pentru folosirea incorectă a limbii române. Bine că cineva s-a milostivit de biata, siluita limbă română! Cu vreun efect? Mă îndoiesc.

Problema e alta. Nu ducem lipsă de agramăți nici la subtitrarea filmelor străine, dezacordurile se înmulțesc, anacolutul se scaldă în voie în apa clocită a *talk-show*-urilor cu subiecte alese pe sprânceană. Nodpapurismul unora nu prea are ce căuta la dialogul în direct, viu, spontan. Oameni supuși greșelilor suntem cu toții. Atenția CNA ar trebui să se îndrepte spre limbajul licențios afișat chiar pe burtiera de serviciu, precum la proaspătul „Răi da' buni” (emisiune de duminică dimineața când piticii butonează după desene animate) de pe Antena 2. Anunțând alt subiect șocant despre reclamele sexy la sicrie realizate de o firmă italiană, ca să fim mai destinși în legătură cu moartea (ce dracu!), băieții (răi sau buni?) au titrat dedesubt: „Din ciclul: Am cu ce, mă’, am cu

ce!” Țștia sunt glumeții de la Antena 2 care fac din „demenții de seară” vedete tv, adică virtuale modele, fără ca cineva să-i sancționeze pentru asta. La cât mai mulți demenți, așadar, în 2008! Se pare că demența are priză la public.

Totuși, Antena 2 reacționează într-un târziu și la prăfuitul apel CNA de „îmblânzirea televizorului” (un alt titlu de pe OTV), se debarasează de scandaluri de zi sau de noapte și pornește cu stângul (politic, vorba vine) la îmblânzirea urii împotriva lui Ceaușescu. În barometrul de opinie pus la cale de sociologi, „genialul pingelică” a ieșit pe primul loc în sondaje ca cel mai bun lider politic din ultimii 100 de ani. Să auzi, să te crucești și să nu crezi. Ba să crezi, zice convingător Adrian Păunescu invitat la Turcescu și la „Special” și băieții grijulii de la Antena 2 derulează în paralel imagini îmblânzite de timp cu nea Nicu și Elena. Ambii numai zâmbet și iubire de neam. Vocea bardului prăpăstios răsună dojenitor, protector, declamator. E tonul adecvat reabilitării. Cred că nu o astfel de îmblânzire se dorește.

ferestre

Europenitatea Europei

Horia Bădescu

O sumă de întâmplări petrecute în vremea din urmă, ai căror «eroi» au fost, uneori cu voie, alteori fără voie, europeni de origine română – vreau să cred că aceasta este exprimarea corectă din perspectiva stării de fapt a mult visatei construcții politice a continentului nostru – au pus sub semnul întrebării și în cumpăna judecății, modul de a ne administra practic europenitatea. Ba, mai mult, forma de a gândi și de a simți această europenitate.

Nicio construcție politică nu are sens fără conștiința apartenenței la ceva profund, la ceva ce aparține fiecăruia și tuturor. Și fără o comuniune spirituală nicio uniune politică nu are șanse reale. Fără a găsi acele valori de civilizație, acele valori culturale care constituie fondul comun și care pot estompa tensiunile născute de alteritate, orice proiect de integrare riscă să explodeze sub presiunea acestor tensiuni, mentalul dovedindu-și totdeauna predominanța asupra factorului politic și chiar a celui economic.

Orice ordine socială, orice sistem sau construcție politică se bazează în realitate pe argumente de morală socială, adică pe valori care aparțin unui mod de a fi, rod al unei culturi, al

unei civilizații. Construcția noii Europe nu face excepție de la aceasta. Dacă vrea să supraviețuiască, Uniunea Europeană este obligată să pună accentul pe matricea sa culturală, din care se poate constitui suportul său real: conștiința europenismului, identitatea sa în bogăția diferențelor. Căci știm unde suntem doar atunci când știm ceea ce suntem.

Dar, în fond, ce este Europa? Care este identitatea sa? Este această identitate «O pluralitate culturală cimentată prin valori comune», așa cum afirmă cei mai mulți dintre exegeții? Este spiritul său definit prin esența sa universalistă și prin încrederea în Om?

Dacă este adevărat că «a căuta să definești Europa înseamnă a o face», cum spunea Denis de Rougemont, nu e mai puțin adevărat că a face Europa înseamnă a o căuta sau, mai degrabă, a-i căuta identitatea, spiritul ei, rădăcinile ei profunde. Europa pieței comune, a monedei unice, a structurilor comune și a unei politici, adesea dar nu întotdeauna, unitară, această Europă nu este încă unică, în sensul de a avea conștiința tuturor diferențelor culturale, a întregii sale bogății, a tuturor specificităților care se află în afara modelului occidental, și de a ține cont de toate

acestea. Căci tendința universalistă a spiritului occidental este mai degrabă aceea de a accentua diferențele decât valorile comune.

Și totuși, există o singură cultură europeană, exprimată într-o multitudine de experiențe particulare, la nivel individual sau național, complementare și egale axiologic. Cum bine spunea Jankelievici: «Nimeni nu poate revendica pentru sine întregul adevăr». În concepția modernă, alteritatea nu mai este o amenințare, ci, mai ales, o complementaritate în identitate, un alt mod de exprimare a acesteia. Adevărata sfidare a construcției europene este aceea de a vedea dacă europenii sunt capabili sau nu de a-și imagina viitorul împreună cu ceilalți europeni.

Europa viitorului trebuie să fie una a egalității de rang și, din punct de vedere cultural, o Europă a sincroniei în diacronie, o Europă a integrării Estului în Occident și a Occidentului în Est. Iar aceasta nu se poate face fără a înlocui cunoașterea preconcepută printr-una adevărată. Căci a cunoaște înseamnă a înțelege și a înțelege înseamnă a umaniza!

Marea problemă a omului contemporan, fie el european sau nu, este însă dacă el voiește, cu adevărat, să se umanizeze. Adică să se cunoască și, cunoscându-se, să se recunoască în celălalt!

remember

Un cartier puțin frecventat

Tudor Ionescu

(Urmare din numărul anterior)

În principiu, cartierul Iris se întinde între malul Someșului, Strada Oașului, Depoul de tramvaie și nordul extrem al orașului unde, odinioară, exista și o vamă Chinteni.

Pe vremuri, adică prin 1960 și 1967, mi s-au întâmplat două „chestii” legate de Valea Chinteni.

În 1960, într-o sâmbătă seara, am fost la un bal („întrunire tovarășească”) la clubul CAM, cel al fostei Fabrici de țigarete – devenită ulterior Fabrica Someșul, devenită mai nou un teren menit altor scopuri. La bal am „pescuit”, am „agățat”, am „cucerit” o domnișoară drăguță despre a cărei arătare nu-mi mai amintesc nimic. Dar... ceva, un ceva apoape de neuitat nu m-a părăsit niciodată: pe la sfârșitul balului (3-4 dimineața), a început mai toată lumea să o ia spre casă. Mie îmi era foarte ușor deoarece locuiam de-a dreptul în curtea Fabricii de țigarete. Dar domnișoara...? *Noblesse oblige*, este? Am întrebat-o dacă îmi permite să o conduc acasă. Cu chipul luminat brusc, s-a grăbit să-mi răspundă afirmativ. Cam pe unde locuiește nu se cuvenea (încă) să întreb. Că există taxiuri, știam din relatările altora.

Am luat-o spre nord, pe strada Paris. Și dă-i și dă-i, și umblă, fă pași! La un moment dat, a început să mă treacă treaba mică. Aveam 17 sau către 18 ani, așa că în niciun fel nu puteam spune ceva de genul „Stai, feto, să mă piș!” Nu se cădea. În schimb ne îndreptam hotărât și constant spre nord, iar vezica mea (aia ne-biliară) devenea din ce în ce mai neîncăpătoare, mai opresată de lichidul acumulat, la fel cum simpatia pentru domnișoara însoțită scădea vertiginos. Până la urmă, ajuns la piața 1 Mai (pe atunci Herbák János, cred), m-am oprit ca fulgerat, sub podul de cale ferată și mi-am

oferit o descărcare de vreo două minute.

Domnișoara mea privea ca fascinată ultimele stele de pe cer. Ușurat de circa un litru suplimentar, eram gata pentru noi aventuri. Așa că am întrebat-o pe duzue: – Cam pe unde ziceai că locuiești?

Domnișoara, oarecum sfiită (zic „oarecum sfiită” deoarece eu, pe moment, n-am văzut motivul vreunei sfieli, cu atât mai mult cu cât despre strada aceea nu auzisem niciodată), șoptește în altă parte: – Pe Valea Chinteni... – Aha, zic eu, străduindu-mă să dau impresia că am priceput.

Valea Chinteni? Nu-mi spunea nimic. Dar avea să-mi spună! Din plin! Abia vreo 2-3 kilometri ne despărteau de țintă! Încă vreo 20 de minute, și am început să simt că picioarele mi s-au tocit până la genunchi. Dansasem toată noaptea... Domnișoara mea, sprinteioară, avansa înspre nord, de-mi venea să cred că spre Zalău. De unde până atunci întrebarea majoră pentru mine fusese cum să fac s-o pup pe duduiță, acum mă întrebam doar cum, naiba, voi ajunge acasă. Acasă la mine. M-am uitat întrebător la domnișoară, ea mi-a arătat o căsuță abia de zărit în lumina zorilor ce începeau să mijiească.

Am ajuns și până acolo, am pupat repede ce aveam de pupat și m-am retras ca un câine scăpat din lesă, îndărătul primului pom. Cu treabă. Mică.

Am pornit îndărăt, spre casă, unde am ajuns puțin după ora 7. Taman când s-a sculat și tata. Ce a ieșit prefer să nu povestesc; mai bine uit!

Cealaltă „întâmplare” legată de Iris s-a petrecut vreo șase ani mai târziu și fără ca eu să dau prin cartierul cu pricina. Adică terminasem facultatea și urma să mă duc prin București într-o repartiție guvernamentală obligatorie și de neevitat. Din punctul de vedere al celor interesați de Cluj, eram pe primul loc, deci relativ calm și potolit. Dar... dar

eram înșurat, nevasta îmi era foarte gravidă și mă consideram **strict interesat** de un post în Cluj.

Înainte de a mă duce la București, mă întâlnesc pe stradă cu vecinul meu Andor, care, aflând ce mă așteaptă, îmi spune că **nu cumva** să-mi aleg postul din... Valea Chinteni, pe care el tocmai îl părăsise, deoarece era foarte anevoie de ajuns acolo chit că postul era prezentat drept „Cluj”.

Ajung la București, pe Pitar Moș. Singurul post din Cluj, ațișat, era cel din... Valea Chinteni! La București, ațișate câteva zeci de posturi la... București, alte zeci la Ploiești, Constanța, Bacău ș.a.m.d. Dar eu voiam la Cluj, mai puțin pe Valea Chinteni! În felul acesta am ajuns profesor la Gherla – 45 de km de Cluj. **Voilà!** Astea au fost legăturile mele cu cartierul IRIS.

Pardon: prin clasa a noua sau a zecea (1958/1959) am fost pentru „practică” la fabrica „IRIS”, fabrica de porțelanuri. Activitatea cea mai interesantă și mai susținută au fost bățile noastre cu bucăți înmuiate de caolin. Fiid început de vară, era foarte haios. Cred că am prăpădit materia primă pentru vreo câteva servicii de 12 persoane. Așadar, „practica” noastră, pe lângă distractivă a fost și mult-folositoare economiei naționale.

În legătură cu același cartier, am și o mărturisire mai anevoie de consemnat: tare bucurosi sunt că n-am avut treabă cu nicio gașcă din Iris!

Și, dacă tot a revenit vorba, să încerc, totuși, să lămuresc câte ceva din originea acestui nume de cartier/ fabrică/ formație. În mitologia greacă, Iris era mesagera dintre Zeus și Hera, dintre Pământ și Cer, simbolizând – simbolizată fiind de curcubeu.

Pe de-altă parte, este o floare a primăverii, zisul stânjeneț. În Japonia, are un rol purificant și protector, precum și frunzele lanceolate ale acestei flori. La 5 mai, japonezii fac o baie de iris pentru a se pune la adăpost de fel de fel de neazuri de peste an. Le reușește? Treaba lor; eu sunt român, așa că Good-bye!

teatru

Scene românești, scene europene (III)

Claudiu Groza

Două spectacole străine au fost evenimentele cu adevărat memorabile ale ediției 2007 a Festivalului Național de Teatru.

Filosofii (Centrul Coregrafic Național din Orleans), un „spectacol pentru cinci interpreți, inspirat din opera lui Bruno Schulz”, după cum scria în caietul-program, mi-a indus la final o stare de frustrare, pe care am și făcut-o publică a doua zi, la discuțiile cu regizorul Joseph Nadj.

Pe scurt, ieșind din sală, după reprezentație, simțeam nevoia acută să am la dispoziție un cd cu spectacolul, pe care să-l pot rula/derula, poposind asupra unor scene, sărind peste altele pentru a ajunge la cea care făcea legătura cu una dinainte, întorcându-mă uneori pentru a-mi fixa mental câte o imagine.

Nu ezit să recunosc că „am uitat” unele secvențe din *Filosofii* încă de la încheierea spectacolului, într-atât de opulent, amplu, năvalnic, ritmat, amuzant, parodic, simplu și sofisticat este acest produs teatral. Care nici măcar nu are o „poveste” anume, de redat pentru curioși. E foarte greu să scrii despre *Filosofii* unui public ce nu va fi văzut spectacolul, fie din precara memorie personală, fie din frica de a nu putea articula coerent și relevant o mare de imagini, concepte și situații scenice extrem-vizuale.

Filosofii este un spectacol de mișcare, un uriaș tablou în care ideea capătă trup vizual, într-o semioză ce alătură gestul, expresia, sugestia și subtextul, toate la fel de importante în economia semantică a ansamblului.

Montarea lui Nadj are un sâmbure parodic, vizibil încă din titlu și din filmul ce precede evoluția *live* a interpreților. Cei patru (de fapt cinci, al cincilea fiind o întrupare a Maestrului ori a Tatălui, în sens... *sofic*, de înțelepciune, cunoaștere și legiferare a acestora), cei patru, așadar, sunt niște *căutători*, niște călători nițel bezmetici, nițel naivi, care descoperă, cu delicii și „revelații”, lumea, cu tot cu animalele, peisajele și drumurile ei. Pentru că nu sunt doar simpli

observatori, ci și niște demiurghi, ei re-articulează universul, experimentând noi alcătuirii, într-o neobosită identificare de sensuri sau... non-sensuri. Periplul lor seamănă unor ani de ucenicie ai unor puberi, însă are și încărcătura ușor perversă a maturității capabile să *dea sens*, chiar abuziv, unor elemente. Ar fi vorba, în cele din urmă, de o recreare a lumii după chipul și asemănarea acestui grup iscoditor, neastâmpărat, de o curiozitate ce ar părea maladivă dacă n-ar fi plină de umor (inclusiv auto-proiectat).

Cei cinci vorbesc cu animalele (un măgar și o bufniță ar fi cele două extreme ale *zoologiei cunoașterii*, ambele la fel de importante pentru echilibrul *filosofiei* grupului), își fac mici farse, primesc ori dau lecții, într-un febril exercițiu maieutic.

Transferată apoi de pe ecran pe scena de lemn, căutarea capătă alt sens. De la acumularea datelor exterioare, *documentarea*, aș zice, se trece la interiorizarea ontologică, la apropierea universului. Nici aici, însă, spiritul ludic nu lipsește. Figura Maestrului e întruchipată de o păpușă ce se ițește deasupra jobenului adevăratului Maestru, disimulat neutral acum. Manevrelor sunt ambigue: cine manevrează pe cine? *Puterea* e un concept relativ, care glisează aleatoriu, încât niciodată postura demiurgic-impozantă nu e stabilă, putând să se răstoarne pe neașteptate în emfază ridicol-găunoasă.

Un *joc hermeneutic*, o lecție ontologică drapată în falduri ludice este *Filosofii*. Oglindindu-te în vreunul din personaje, nu poți decât să înțelegi și să îți asumi faptul că nici revelațiile, nici înțelepciunea, nici superioritatea regnului tău, nici metafizica ori știința înaltei-cunoașteri nu fac o ceapă degerată dacă nu ești în stare să te destruzezi și să te privești ghidus dinafară. Doar așa vei avea într-adevăr măsura propriei tale împliniri și măsura tuturor lucrurilor...

Impecabilă a fost evoluția celor cinci (plus unul) actori-dansatori – Thierry Bae, Guillaume Bertrand, Istvan Bickei, Peter Gemza, Joseph Nadj și Martin Zimmermann (în film) – toți cu o



Scenă din *Filosofii*

ținută fizică de invidiat, cu o finețe a sugestiei remarcabilă și o perfectă coordonare, tonici, ludici, expresivi și în joc și în meditație. Nu mai puțin, muzicienii – Szilard Mezei (vioară și contrabas), Albert Markos (violoncel) și Tamas Geroly (percuție) – au legat și dezlegat cu acuratețe și implicare *nodurile* neobișnuitei provocări vizuale.

Nu mai e de spus despre *Filosofii*, din punctul meu de vedere (au spus alții mai bine decât mine, oricum, din 2000, de când există acest spectacol admirabil), decât că e un produs din stirpea celor care-și depășesc prin semnificații și dezvoltare chiar creatorii.

Vă recomand *Filosofii*, dar numai dacă puteți să-l vedeți de două-trei ori. Sau pe un suport electronic. Veți înțelege de ce.

În cu totul alt registru, însă tot într-o montare de calibrul, a evoluat *Nora* de Ibsen (Schaubühne am Lehniner Platz, Germania), în regia lui Thomas Ostermeier. Este uimitor cum un text destul de plat, tezis și prăfuit, după opinia mea, a devenit un spectacol plin de culoare, vitalitate și pasiune, o confruntare între personalități, o imagine familiar-contemporană, în ciuda celor 120 de ani pe care-i are piesa ibseniană.

Ostermeier a modificat cronotopul dramatic, eliminând orice ar „data” în vreun fel acțiunea.

Splendidul decor (Jan Pappelbaum) închipuie o vilă destul de luxoasă, cu diverse *gadget-uri* electronice, cu un imens acvariu, cu mobilier modern. O structură funcțională, ingenios concepută, în care fiecare element are noima sa. Nu există, în acest decor, nimic în plus, nimic în minus, iar pregnanța pe care o are în economia vizuală a spectacolului nu este deloc de neglijat. Așezată pe o scenă turnantă, uriașa casă se mișcă, uneori lent, alteori aproape frenetic, marcând schimbările de scene, trecerea timpului sau precipitarea evenimentelor.

Eroii piesei au aceeași alură de oameni de azi, pe care-i poți întâlni pe stradă. Dialogul lor este firesc, fără inflexiunile patriarhal-burgheze ce s-ar cuveni – așa-zicând – subtextului tezis. Dimpotrivă, *Nora* (Anne Tismer), este o femeie voluntară, stăpână pe sine, cu un moment de derivă datorat situației aparent fără ieșire în care se află. Ea va ști însă până la final să conducă lucrurile, abia deznodământul scăpându-i. Aici, drama lui Ibsen se transformă într-o bănuită tragedie. *Nora* îl omoară pe Helmer, iar ipotetica sa eliberare din „casa de păpuși” în care trăiește



Scenă din *Nora*

foto Maria Ștefănescu

nu mai e decât preludiul unei alte sclavii, a propriei conștiințe culpabile. Nora nu se poate elibera de culpă, fie aceasta o *trădare* financiară, fie o crimă. Precum eroinele tragice, Nora ispășește un *hybris*, păstrând, firește, proporțiile. Dincolo însă de acest orizont hermeneutic, în care teza lui Ibsen face loc tezei lui Ostermeier (aceasta din urmă mai validă, iată, decât prima), spectacolul are un plan semantic orizontal coerent, accesibil oricărui spectator. Este, în cele din urmă, o dramă de familie ce ar face deliciul televiziunilor senzaționaliste și tabloidelor.

Spectacolul lui Ostermeier n-are nimic melodramatic, trebuie spus. Dimpotrivă, temperatura sa e mereu sub control, tensiunea se acumulează treptat, pe nesimțite parcă, până la finalul neașteptat.

Actorii germani au jucat... nemțește, impecabil adică, natural, cu o acuratețe a expresiei și intonației remarcabilă, susținut, fără „burți” sau gesturi inutile. Acest spectacol are un reglaj de ceasornic, într-atât e de bine finisat.

Ostermeier a mizat pe anumite particularități ale personajelor, care accentuau acumularea



Joseph Nadj foto: Maria Ștefănescu

tensională. Rigiditatea lui Helmer (Jorg Hartmann), onctuoșitatea agresivă a lui Krogstad (Kay Bartholomeus Schulze), flegma doctorului Rank (Lars Eidinger), ascunzând pulsioni nebănuite, șters-umila prezență a doamnei Linde (Jenny Schily) ori scoaterea din „figurație” a bonei (Agnes Lampkin) – acum o tipă tânără, mulătră, care se amuză ori miră de bizarii săi stăpâni – au fost scoase și mai mult în evidență, marcând interacțiunile conflictuale dintre personaje.

Nora este un spectacol de teatru *curat*, de factură clasică, dar deloc bătrânicos, care pune în valoare un text dramatic, actorie de cea mai bună calitate și o regie onestă, discretă, persuasivă, deloc pusă pe „demonstrații” de virtuozitate și „interpretare” a piesei. Un spectacol care poate fi privit și gustat de toți spectatorii, de la „bătrânii stanislavskieni” la „tinerii mizerabiliști”.

muzica

Cântări letone la Muzeul Muzicii din Lisabona

Virgil Mihaiu

Una dintre lăudabilele inițiative culturale ocazionate de președinția portugheză a Uniunii Europene (iunie-decembrie 2007) a aparținut Muzeului Muzicii din Lisabona. Acesta și-a propus să prezinte câte o serată dedicată fiecăruia dintre statele membre, sub titlul generic *Culturi muzicale ale Uniunii Europene*. În cronică de față mă voi opri asupra minunatului concert prezentat de cvartetul *Altera Veritas* din Riga, sub patronajul Ambasadei Letoniei din Portugalia.

Dimensiunile modeste și poziția geopolitică mereu periclitată de imperiile învecinate au împins *Țările Baltice* (Lituania, Letonia și Estonia) într'un nemeritat con de umbră. Însă, pentru oricine le cunoaște cât de cât, aceste națiuni nu încetează să fie o sursă de tonică uimire – popoare mici, dar foarte coerente, ce și-au menținut, în pofida adversităților istoriei, demnitatea, identitatea și conștiința europeană.

Ar fi fost dificil de imaginat o trupă mai adecvată scopurilor urmărite de organizatorii portughezi decât cea selectată să reprezinte cultura muzicală letonă: cvartetul *Altera Veritas* aduce în prim-plan două interprete la kokle, un străvechi instrument popular, specific acelei țări. (Că tot veni vorba de vechime, unul dintre motivele fascinației mele pentru Letonia și Lituania este caracterul de relicve lingvistice al limbilor vorbite acolo; experții consideră letona și lituaniana a fi cele mai apropiate de paradigmaticul, misteriosul idiom mega-indo-european, ce se presupune că ar fi dominat spațiul dintre Scandinavia și India, înainte de dezintegrarea sa în limbile atât de diverse, și totuși cu fond comun, existente azi pe acel imens teritoriu.)

Kokle e un fel de țiteră cu aspect de țambal semiportativ (ceva mai mare decât Hackbrett-ul helvet, dar mai mic și cu înfățișare mai fragilă decât cel cunoscut în zona noastră). Timbrul și tehnica instrumentală sunt asemănătoare harpei, așa încât nu e de mirare că majoritatea celor ce cântă la kokle sunt femei. Să mai adaug că, dacă varianta tradițională a instrumentului avea doar 5-9 coarde, cea modernă dispune de până la 30 de coarde, cu registre reglabile. Kokle este fie ținut în poală, sau stă fixat pe o măsuță, iar interpretele – în cazul formației *Altera Veritas*, Anda Zaborovskas și Ieva Mezgaile – obțin sunetele prin ciupirea coardelor cu mâna dreaptă (fie cu vârful degetelor, fie utilizând o pană, numită *brauce* – pronunțat „brauțe”), în timp ce palma stângă atenuază sau blochează vibrațiile nedorite. Impactul emoțional e deosebit, chiar și pentru cineva care aude pentru prima dată sunete de kokle, ca să nu mai vorbim de conotațiile de coloratură patriotică pe care le stârnește, inevitabil, printre letoni. Delicatețea, discreția, grația sunt câteva caracteristici imediat notabile ale climatului afectiv creat de kokle. Putem considera asta drept o metaforă sonoră a frumuseții fragile ce rezistă unor presiuni colosale (evocând miracolul prin care o națiune alcătuită din mai puțin de trei milioane de oameni a supraviețuit intențiilor devastatoare ale celui mai mare imperiu din secolul trecut).

Pe lângă interpretele deja menționate, *Altera Veritas* beneficiază de aportul excelențelor Andis Klucnieks / flaut & flaut-bas și Marko Ojala / acordeon cu butoane. Improbabila, eclectică



alăturare de instrumente s'a dovedit în cele din urmă optimă, din punctul de vedere al concepției muzicale. În loc să se lase copleșiți de aura istorică sau folclorică a nobilelor kokle, cei patru interpreți au mizat pe omogenizarea potențialului expresiv propriu și pe subordonarea acestuia unei viziuni postmoderne. Recitalul debutează cu arhetipala *Tocata și fuga în Re-minor (BWV 565)* de J.S. Bach, rearanjată de Vilnis Smidbergs cu atâta ingeniozitate, încât face instrumentele deloc impozante de pe scenă să creeze împreună efecte la fel de puternice ca o orgă!

În continuare sunt prezentate compoziții de mare diversitate stilistică, dar vădind un respect înăscut pentru valorile perene ale muzicii, datorate lui Valdis Zilveris, Georgs Pelecis și Agne Meistere. În unele pasaje, kokle devine obiectul unor interesante abordări neconvenționale – îndeosebi ca posibilă sursă de... percuție alternativă, dar și ca neașteptat contrapunct în registrul grav (efectul de bas e obținut pe o variantă special adaptată, având prinse pe cutia de rezonanță doar coarde groase).

Letonia e cunoscută pentru imnurile sale religioase (de sorginte protestantă, spre deosebire de frații lituanieni, care sunt catolici), enormele manifestări corale (specifice, de altfel, tuturor celor trei țări baltice) și subtilitatea muzicii camerale. La fel ca în toată jumătatea orientală a Europei, școala națională de compoziție s'a bazat intensiv pe tradițiile muzicale autohtone. Dar cvartetul *Altera Veritas* știe să evite capcanele unui repertoriu axat exclusiv pe asemenea tradiții. Programul excelează prin diversitate, profesionalism și un tonus pozitiv, de-a dreptul contaminant. Există o bună „punere în pagină” a pieselor, cu o adevărată paradă de virtuozitate în partea finală – încă un aranjament semnat de Vilnis Smidbergs pe o cunoscută temă de Paganini: unisoane fulgurante, solouri de flaut cu sclipiri de improvizatie jazzistică, ingeniosul travaliu armonico-ritmic al acordeonului și, de data asta, cele două interprete la kokle frecând coardele cu periute de sârmă (cam așa cum procedau pe toba mică bateriștii de bossa nova, sau cei care acompaniau prelucrările de muzică barocă ale grupului *Swingle Singers*).

Delectabilul spectacol oferit de *Altera Veritas* mi-a întărit convingerea că melomanii merită să-și îndrepte atenția către spațiul baltic, unde respectul pentru cultură rămâne o trăsătură definitorie.

O călătorie fascinantă

de vorbă cu Remus Azoitei și Gotfried Rable

Una dintre instituțiile emblematiche ale muzicii, care datează de acum 350 de ani, este "Royal Academy of Music" din Londra, unde, cel mai tânăr profesor din toată istoria instituției este un român, violonistul Remus Azoitei. În 2007 ilustrul profesor a înființat Societatea Enescu din Londra, aflată sub patronajul Casei Regale a României, unde funcționează ca director artistic. Un alt oaspete al Filarmonicii „Transilvania” din Cluj, în luna noiembrie a anului trecut, a fost dirijorul Gotfried Rable. Profitând de prezența la Cluj a celor doi maeștri – care au oferit, împreună, publicului meloman un extraordinar concert – le-am solicitat un scurt interviu.

„George Enescu, un nume enorm în istoria muzicii”

Ciprian Rusu: – Maestre Remus Azoitei, cine au fost cei care v-au îndrumat pașii în muzică?

Remus Azoitei: – Am absolvit Liceul de Artă „George Enescu” din București la clasa doamnei profesoare Mihaela Tomescu, după care am absolvit Conservatorul din București la clasa maestrului Daniel Podlovski, în 1995. Am avut șansa de a obține o bursă de studii la renumita „Juilliard School” din New-York, unde am urmat studiile de master cu Dorothy Delay timp de trei ani, iar domnia sa m-a recomandat lui Itzak Perlman cu care am lucrat alți doi ani, fructuoși pentru mine, dar m-am bucurat și de îndrumarea unor mari violoniști, precum Ivry Gitlis, Bujor Prelipeanu, Menahem Pressler sau Zakhar Bron. Am fost admis la Academia Regală de Muzică din Londra ca student, unde am studiat cu Maurice Hasson – marele violonist francez, fost student al lui H. Szingar –, iar din 2002 am avut onoarea de a fi numit profesor de vioară al Academiei Regale de Muzică din Londra.

– Distins cu numeroase premii, violonistul Remus Azoitei este laureat al Concursurilor Internaționale de vioară „George Enescu”, Michelangelo Abbado, Michael Hill World, Weimar și Jeunesses Musicales. Ce amintiri deosebite ne puteți spune din prestigioasă dumneavoastră carieră?

– Un punct de reper ar fi Dublul concert de J.S. Bach, interpretat alături de Nigel Kennedy, în cadrul ediției din 2005 a Festivalului Internațional „George Enescu”, concert preluat de nouăsprezece stații de radio și televiziune din Europa, incluzând aici și BBC, Arte și Mezzo.

– Știu că în 2006, alături de pianistul Eduard

Stan din Germania, ați înregistrat întreg repertoriul pentru vioară și pian de George Enescu, un proiect în premietă mondială realizat cu vioara Stradivari „Maurin”, datată 1718, cedată de către Academia Regală de Muzică din Londra, din care a și apărut primul CD. De ce acest proiect cu muzica lui Enescu?

– Pentru mine prioritar în ultimii ani este George Enescu peste hotare. Din poziția mea de la Academia Regală din Londra, consider că este și o datorie dar și o onoare de a prezenta marelui public creația mai puțin cunoscută a celui care a fost George Enescu, un nume enorm în istoria muzicii. Cel mai ambițios proiect al meu a fost să înregistrez în premieră mondială toate lucrările pentru vioară și pian ale maestrului, împreună cu pianistul Eduard Stan, aducând la lumină lucrări unele chiar necunoscute, acordând acestui proiect câțiva ani buni din viața mea. Dar entuziasmul cronicilor de specialitate de pe mapamond mi-au răsplătit efortul iar astăzi suntem, atît eu cît și Eduard Stan, foarte mulțumiți. Primul dintre cele două CD-uri a apărut deja pe piață și cuprinde suita „Impresii din copilărie” op. 28, Sonata în la minor „Torso”, datată 1911 și Sonata Nr. 2 în Fa minor op. 6, datată 1899, cînd George Enescu avea doar 18 ani. „Impresiile din copilărie” este, după părerea mea, una dintre cele mai monumentale dintre toate piesele sale. Ultima piesă este „Răsărit de soare” – Enescu își dă seama că este bătrîn și se îndreaptă spre o Mare Poartă, care ne ia pe toți.

– Așa este, doar că unii lasă urme iar alții nu...

„Mă bucur să revin la pupitrul Filarmonicii clujene”

– Stimate maestre Gotfried Rable, nu vă aflați pentru prima dată la pupitrul Filarmonicii clujene. Cum a fost această ultimă întâlnire?

Gotfried Rable: – Mă bucur foarte mult de fiecare dată cînd revin la pupitrul acestei orchestre, îmi face impresia că sunt în fața unei noi orchestre, și asta datorită – în special – a repertoriului. În funcție de repertoriu, are loc o schimbare, parcă lucrez cu o orchestră cu o altă strălucire, cu o concepție diferită de primele audii. Prima dată cînd am venit la Cluj am dirijat Gustav Mahler, iar acum am propus un repertoriu romantic cu J. Sibelius și Concertul pentru vioară și orchestră de J. Brahms, cu un violonist de excepție – Remus Azoitei.

– Ce credeți despre sala de concert? Cît de importantă este după părerea dumneavoastră o sală bună de concert?

– Problema sălii este foarte importantă pentru că o orchestră este un ansamblu, și tocmai din cauza aceasta problema acusticii și – implicit – a sălii este o problemă capitală. De exemplu, în această sală acum sunt instrumentiști plasați mai în spate și nu aud ce se întîmplă în față, iar asta afectează toată orchestra. Astfel, sincronizările sunt o mare problemă tocmai din cauza sălii. E foarte greu să le pretinzi orchestranților să cînte deodată, cînd ei săracii nu se aud unii pe alții.

– Cum înțelegeți muzica, cum ați da o definiție subtilă a muzicii?

– Nu este o întrebare ușoară pentru că muzica are multiple fațete, este reflexivă într-un fel aparte, iar din această cauză trebuie privită și admirată din punct de vedere intelectual – se adresează părții drepte a creierului, deci este destul de complicat a defini în termeni precizi și în puține cuvinte un limbaj atît de subtil ca muzica.

– Dar sunteți de acord cu definiția dată de George Bălan: „muzica este o chestiune de suflet”?

– Muzica într-adevăr se adresează sufletului, dar există diferite tipuri de muzică și de compozitori. Unii – care ne conduc pe calea cea dreaptă – ne arată direcția, încotro să ne îndreptăm privirea, ca de exemplu în „Flautul fermecat”. Dar sunt și alți compozitori, în speță cei contemporani. Cu muzica lor ne trezim deodată surprinși, și nu știm pe ce cale să apucăm. Am putea face o comparație: este ca și cum am fi „parașutați” într-un oraș complet nou – nu știi unde ești, ce să cauți, unde sunt cele mai importante locații; nu te simți în largul tău, e și normal, dar la a doua vizită este cu totul altceva.

– Vorbeați la un moment dat despre repertoriu, despre cum trebuie să privim muzica...

– Muzica este de fapt o călătorie; la început ne punem întrebarea unde e bine, unde nu, este firească dorința de a te simți bine, de a fi „ca acasă”. În altă ordine de idei, la concertul Filarmonicii clujene am dorit să aduc ceva nou, să captez atenția publicului clujean, să „sprijin” ascultătorii, să-i fac să se bucure de noutatea momentului. Din această cauză am propus J. Sibelius, o lucrare nouă în repertoriul orchestrei clujene, și prin aceasta am vrut să captez atenția publicului meloman clujean, să-i îmbăgățesc percepția cu o lucrare romantică cu totul deosebită.

– Vă mulțumesc!

Interviu realizat de
Ciprian Rusu



Remus Azoitei și Gotfried Rable în concert la Cluj

foto: Ion Petcu

film

Beowulf

Lucian Maier

În prima sa luptă din film, Beowulf e dezbrăcat. În prima sa apariție în chip de femeie în film, Angelina Jolie e dezbrăcată. Și cum era de așteptat, Angelina apare dezbrăcată chiar în fața lui Beowulf. Beowulf doar nu era să se rușineze, se dezbracă și el. Iar rezultatul dezbrăcării lor îl aflăm la final...

Probabil că cea mai învățată cu ceea ce se petrece în *Beowulf* (și aci nu mă refer la despuier, ci la tehnica de animație folosită, rotoscopia computerizată) trebuie să fie Angelina Jolie. Într-una din viețile sale anterioare de pe marile ecrane a fost Lara Croft, celebrul personaj din *Tomb Rider*, un videogame *bestseller*. Doar că în filmul lui Zemeckis drumul său e invers: dacă în *Tomb Rider* Jolie umaniza un personaj dintr-un joc, în *Beowulf* se eliberează de propriul trup și rămîne doar un chip, un simulacru, într-o animație care putea fi oricînd un joc video. De ce să mergi la cinema pentru a trăi senzații apropiate de cele dintr-un joc de acțiune și aventură? Pentru că e mai ieftin și economisești timp, ar putea spune cineva de la Hollywood...

Jocurile video au devenit inamicul principal al cinematografului. Disputa asupra realității, asupra gradului de veridic existent în propunerile fiecăreia, o dispută specifică timpurilor în care televiziunea fura publicul cinematografului, este înlocuită astăzi de o dispută centrată pe identificare, unde cinematografia întilnește un adversar feroce, jocul video. Eroii marelui ecran devin neputincioși în fața eroilor din jocuri... fiindcă în joc se produce cu adevărat transferul de personalitate, erou devine chiar cel care conduce personajul, cel care are în mîna combinația tastatură-mouse ori *gamepad*-ul consolei. Personajul de videogame pur și simplu reacționează la indicațiile celui care stăpînește comenzile jocului, mișcarea pe care o imaginează cel din urmă în minte se materializează aproape instantaneu pe ecran, jocul ia cursul pe care el îl dictează, astfel că identificarea jucător-personaj din joc este perfectă (sau, cel puțin, atinge cota cea mai înaltă de pînă astăzi). Jocul video implică participatul, cinematografia îl ține în poziție de spectator. În cinematografie spectatorul trebuie să aleagă dacă se implică, în jocuri simpla participare

presupune implicare directă în acțiune. Că în cazul jocurilor video, de fapt, participantul nu face decît să se înscrie într-un aranjament logico-matematic prestabilit în detaliu de scenariștii și programatorii care au gîndit acel joc... cine are timp să mediteze asupra acestui aspect în focul unei lupte din *Half-life 2*?

În acest nou conflict, salvarea cinematografului stă în propria mobilitate: imaginea este o materie fluidă, poate lua forma inamicilor, astfel încît rămîne în vecinătatea jocurilor în ceea ce privește imaginile, ca tipologie a personajelor și prin construcția acțiunii; pe deasupra, poate primi și un gust ademenitor (o Jolie dezbrăcată, de exemplu, măcar virtual-dezbrăcată). Cinematografia nu va oferi o identificare precum în jocuri, fiindcă spectatorul nu are controlul asupra caracterelor de pe ecran. Însă cinematografia răspunde altfel acestei provocări: cu bătrîna sa armă, imaginea supradimensionată, cinematografia poate face în așa fel încît spectatorul să își piardă autocontrolul, evident, nu în forme periculoase din punct de vedere social, ci atît cît e necesar pentru a fi amețit apoi înghițit de acțiunea de pe ecran. Iar *Beowulf* are un întreg arsenal de secvențe (supradimensionate) trase cap-coadă după tipare din jocuri celebre: poduri în flăcări, ziduri de piatră care se dărîmă, o întreagă echilibristică nuanțată atent, precum în seria *Prince of Persia*, balauri, dragoni, săbii și un erou precum în *Ninja Gaiden*, promisiuni sexuale care cresc pofta de viață, precum în seria *Gran Teft Auto*.

Ce adaugă cinematografia pentru a crește atracția față de spectacol? Toate aceste detalii sînt îmbrăcate în chipuri deja celebre pe marile ecrane – Ray Winstone, Anthony Hopkins, John Malkovich, Angelina Jolie sau Robin Wright Penn. și, mai presus de orice altceva, cinematografia adaugă o marcă proprie, siropul dulceag, nemuritoare dragoste. Ea este cea care țese și rupe firele narrative în *Beowulf*.

Bătrînul rege danez Hrothgar (Hopkins) poartă cu sine un blestem. În tinerețe căzuse în mrejele unei zgrițuroiace care luase forma unei frumoase femei (Jolie). Îl seduce pe rege și împreună au un fiu, monstrul Grendel. Acesta va bîntui bătrînețile



regelui și va ucide pe oricine-i va ieși în cale. Hrothgar promite jumătate de împărăție și pe frumoasa lui soție drept răsplată celui care va răpune dihania. Beowulf (Winstone), bravul fiu al goșilor, vine să răpună fiara, îi reușește, devine rege, dar, la rîndul său va fi sedus de mama creaturii ucise. Au împreună un copil, care, mai tîrziu, datorită nerespectării unui legămînt, va ieși din grotle pămînturilor în chip de balaur pentru a întuneca existența tatălui său. Beowulf luptă cu propriul fiu, pe care-l va ucide. În fața regelui rănit, copilul mort apare în chipul tatălui, într-o secvență parcă extrasă din *Portretul lui Dorian Gray*. Beowulf, ca și Hrothgar, a dus o viață destrăbălată, scăldată în minciună și secrete. Fiul său nu e decît rodul firesc al acestui tip de conduită morală, minciuni față de camarazi și supuși, secrete față de propria soție...

Mie mi-a plăcut filmul. Fiindcă *Beowulf* joacă mult mai onest decît seria *Die Hard*, *Rambo* sau *Predator*. Filmul lui Zemeckis, la fel ca *300*, nu își ascunde genealogia videogames. În *Beowulf* sau în *300* modul de lucru este evidențiat. Iar asta anulează mult din ceea ce ar putea fi o critică a schematismului poveștii. Anulează și tendința de a respinge unele elemente deja văzute prin diverse alte locuri. În același timp, prin faptul că nu își ascund sursele de inspirație, *300* și *Beowulf* își întăresc natura cinematografică.

De la CineMAiubit la Cannes

(Urmare din pagina 3)

și la promisiuni (pentru *Întîlnire de gradul III*) – s-a hotărât să tranșeze problema și „și-a tras”, cu Ștefan, Marele Premiul al ediției a XI-a a CineMAiubit. Ștefan este o comedie (iarăși o comedie!) despre „drama” unui puști care trebuie să pregătească pentru serbarea de final de an un fragment din „Apus de soare” a lui Delavrancea, acestuia revenindu-i rolul lui Ștefan cel Mare. Dacă s-ar fi rezumat la atît, filmul putea să treacă neobservat. Dar Stanca Radu, regizoare și scenaristă alături de Simona Ghiță, pornind de la acest pretext reușește o incursiune veridică în domesticul univers familial.

Și clujeanul Mihai Chirilă „recidivează”, trecându-și în palmares nu mai puțin de trei premii: Premiul pentru ficțiune film experimental și Premiul special „Ion Truică” pentru *Nigrendo*. Cel

de-al treilea premiu (primit pentru *Nigrendo* dar și pentru *O lălea ce și-a pierdut mințile*), pe care Mihai Chirilă l-a împărțit cu Anamaria Chioveanu (*Fragmente*, *Ochiul meu stîng*), a fost lansat în premieră la această ediție de către Tudor Giurgiu, președintele juriului pentru film de ficțiune la CineMAiubit 2007. Premiul special al Festivalului Internațional de Film „Transilvania” constă într-un sejur de documentare de cinci zile la următoarea ediție a TIFF.

Și Vlad Trandafir s-a remarcat la ediția a X-a cu un film echilibrat, chiar dacă neconcludent ideatic, *Datotie*, pentru ca acum să câștige Premiul „Pro Cinema”, girat de către exigentul Cristian Tudor Popescu, pentru *Sinopsis docu-dramă*, abordare în cheie comică a raportului artă-bani, cultură-putere, mai bine spus a condiționării ideologice și financiare a artistului de către comanditar.

Un alt nume ce merită să fie reținut este Ciprian Alexandrescu, care regizează cu mîna sigură și umor *Interior scară de bloc* (pe un scenariu de Simona Ghiță și Maria Săvulescu – răsplătite pe merit cu Premiul pentru scenariu

„Cătălin Cocriș”): o poveste despre intruziunea neprevăzută în viața noastră.

Deși mi-am propus ca despre ediția a XI-a a CineMAiubit să scriu numai de bine, pozitiv – adică să comentez doar filmele și autorii buni – nu pot să nu remarc nivelul extrem de scăzut, submediocru, al filmelor realizate la Universitatea Media și, în egală măsură, la Universitatea Hyperion. Nu neapărat de o lipsă de talent a studenților este vorba, cît mai ales de, probabil, neglijență și indiferență din partea îndrumătorilor. Nu se explică altfel cum filme care au subiecte mai mult decît promițătoare (amintesc aici, compătîmîndu-i pe autori pentru neșansă: *Nod*, sc. și r. Alina Ciocărlie; *Răfuiala*, sc. Alexandru Molico și Bogdan Ilie Micu, r. Bogdan Ilie Micu; *Romanța prostului*, sc. și r. Mircea Nestor; *Stai să vezi*, sc. și r. Tiberiu Iordan), chiar bune și incitante, se transformă pe ecran în parodii involuntare a ceea ce ne-am obișnuit să considerăm a fi cinema.

colajonări

Fericiți cei ce văd trotuare nespălate

Alexandru Jurcan

Într-o noapte târzie mi-a dat telefon o prietenă disperată. Că i s-a întâmplat o nenorocire și că doar eu o pot consola. Ce ireparabil, deci? Cum? Am înțeles: nu i se asorta covorul cu mobila. Cretinul de soț n-a fost atent când a cumpărat. Degeaba i-am vorbit despre inundații, despre oamenii rămași în copaci, care... nu se mai asortau cu nimic. Mama, săraca, făcea curățenie în fiecare zi, însă tata nu era maniac, nu pune obiectele la loc. Care avea dreptate?

Văzând filmul lui Jens Lien *Omul problemă* (*Den Byssomme mannen*, Norvegia, 2006; sc. Per Schreiner; r. Jens Lien; cu: Trond Fausa Aurvaag, Petronella Barker, Per Schaaning) – am devenit fericit de-a dreptul, după ce m-am înfiorat ca un arici, gata să nu mai suport ceea ce se petrecea acolo, în orașul perfect, cu o curățenie fără cusur. Groaznică e perfecțiunea! Deodată m-am bucurat că sunt balcanic, că văd pe geam vița-de-vie, că pot mânca prăjituri **cu gust** de la sora mea, că pot admira mizeria din gări, recipientele de plastic din păduri, scuipatul aruncat pe banchetele din trenuri. Fericiți cei ce văd trotuare nespălate!

Domnule Jens Lien, m-ai convins. Filmul dumitale, lăsând la o parte atâtea premii importante atârinate de gâtul lui... e perfect. O lume rece, robotizată, suprarealistă, cu zâmbete artificiale, cu prăjituri otova, fără gust. Birouri luxuriante, străzi de pe care poți linge zahăr (dar cine să arunce?). O hipercivilizație care mi-a amintit, în treacăt, de filmul *Brazil* al lui Terry Gilliam (vezi și *Regele pescar*, *Armata celor 12 maimuțe* etc.). O civilizație sofisticată, o goană spre perfecțiune, ce sună a moarte, un oniric terifiant. Însă curg în neștire hârtii în filmul *Brazil*, deoarece birocrăția

rezistă și există ca un virus triumfător.

Să răsfoim Kafka. De ce? Pentru că Jens Lien îl citează cu voie sau fără voie. Îi vedem pe cei doi agenți, simțim absurdul, atemporalul, ne amintim chiar de Gregor Samsa din *Metamorfoza*, care într-o bună dimineață, după o noapte de vise urâte, se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare. A propos: Gide zicea că domnul Kafka ne prezintă în așa fel un univers fantastic, încât acesta devine real sub ochii noștri.

Dar de unde vine Andreas? Dintr-un autobuz bizar, apoi urcă într-o mașină și ajunge în orașul ideal. Imediat are un apartament, un birou. Totul. Acolo e alienarea, robotizarea, absurdul, mesele fastidioase cu discuții prefabricate. O existență de Sisif ridicat la rang de... învingător. O descindere imperfectă în *Procesul* lui Kafka. Ieșind de la slujbă, Andreas vede un sinucigaș. Un corp străpuns de barele de metal ale unei potți. Nicio grijă, nimeni nu se agită, imediat va fi ridicat, iar trotuarul bine spălat. Vor dispărea și intestinele acelea oribile, risipite ca lanțuri vii, roșii. Degetul tăiat al lui Andreas va regenera. Aha, am înțeles: nicio șansă de evadare. Nici măcar nu poți muri. Degeaba am răsfoit cartea cu sinucigașii lui Jean-Marie Rouart (*Cei care au ales noaptea*, Ed. de Vest, 1992). Refuzul compromisurilor rămâne același, elanul dezamăgit e crunt, secretul celor ce vor să moară e la fel de nepătruns, însă... ce folos dacă nu-ți reușește sinuciderea? În jurul tău, auzi slogane putrede: „Nouă ne place aici! Majoritatea oamenilor sunt fericiți, Andreas!”. Atunci el, Andreas, o cunoaște pe Anne, care se ocupă de amenajări interioare. Preocupată de bucătărie, de coraliul care nu e azuriu, chiar dacă se vede clar în ce măsură

„coraliul unor firme devine exact azuriul alteia” (prietenei mele cu covorul neasortat îi recomand această secvență). Și se aruncă Andreas sub câteva trenuri și apare cu carnea de pe trup tocată și însângerată, însă Anne nu strigă, ci îl anunță cu tonul cel mai glacial că duminică la ora ... „avem musafiri”.

Dezumanizare între mobile din trestie indiană. Străzi pustii care doar uneori amintesc de *Fragii sălbatici*. Prăjituri uscate, care n-au nimic de-a face cu madlenele lui Proust. Și, deodată, marea găselniță a filmului. Subsolut! Gaura, ca un vagin. De parcă ar anunța o naștere, cum se exprimă cinefilul Mihnea Columbeanu. Se aude o muzică... pământeană, sublimă, ireală. Unde duce tunelul? Andreas și Hugo sapă. Măcar va atinge o prăjitură adevărată, într-o lume ascunsă, revolută (sau poate că nu). Însă agenții apar, acoperă, rezidesc. Și Andreas va fi târât în locul deșertic de unde a început totul. Un autobuz din care coboară o doamnă (așa era și la Buzzati în *Deșertul tătarilor*). Unul încheie experiența, altul o începe. Mai apoi recitesc din *Fundația* lui Antonio Buro Vallejo (Teatru, Ed. Univers, 1984, traducere de Ileana Georgescu), când Thomas strigă: „S-a suit pe balustradă și s-a aruncat! Și inovati sunteți dumneavoastră. Va trebui să răspundeți de nenorocirea asta!”. Omul e inovat de goana către tehnizarea excesivă. Filmul lui Jens Lien e un semnal de alarmă. De altfel, așa crede și Vallejo: „descriu tragedii pentru că ele abundă în lume, dar totdeauna am susținut că orice tragedie postulează posibila eliberare de destinul presupus fatidic”.

Andreas (Trond Fausa Aurvaag), cu o figură de Pierre Richard îngrijit, realizează performanța opunerii unui sistem. El nu va gusta prăjiturile savuroase ale Crăciunului românesc (și nu numai), nu va trăi sărbători de iarnă ca la Bergman (*Fanny și Alexander*), ci – eventual – se va consola cu prietena mea, al cărei covor tinde mereu să se asorteze cu secolul.

Forspan

Ioan-Pavel Azap

Speranța moare ultima (*A Mighty Heart*, SUA / Marea Britanie, 2007; sc. John Orloff, după o carte autobiografică de Mariane Pearl; r. Michael Winterbottom; cu: Dan Futterman, Angelina Jolie) poate fi văzut și ca un pandant la *Drumul spre Guantanamo* (2006), anteriorul film al lui Michael Winterbottom. Ambele filme au un subiect comun – terorismul internațional – și pornesc de la fapte reale. Aparent, *Drumul...* prezintă perspectiva teroriștilor, iar *Speranța...* pe cea „terorizaților”. În fapt, văzute împreună, cele două filme demonstrează un loc comun: nu există o tabără curat bună și o alta curat murdară. *Speranța...* prezintă cazul ziaristului american Daniel Pearl, care, în 2002, în timp ce ancheta un caz de terorism în Pakistan, este răpit de membrii unei grupări teroriste islamice și decapitat. Ulterior, Mariane Pearl, soția lui Daniel, publică o carte despre cele întâmplate, carte ce stă la baza filmului. În fapt, problema este simplă: nu se mai știe cine pe cine stimulează în întreținerea conflictului – „teroriștii” sau „antiteroriștii” – metodele folosite de cele două tabere ajungând la un moment dat să se identifice, iar uneori – posibil în majoritatea cazurilor – miza este comună: interese economice, politice, ideologice, religioase ș.a.m.d. Meritul filmului lui Winterbottom nu este

atât că reușește să creeze suspans pornind de la întâmplări cu final nu previzibil, ci cunoscut – cât, mai ales, că izbutește să nu transforme discursul filmului într-unul politic partizan.

Transfer de captivi (*Rendition*, SUA / Africa de Sud, 2007; sc. Kelley Sane; r. Gavin Hood; cu: Omar Metwally, Jake Gyllenhaal, Reese Witherspoon, Alan Arkin, Meryl Streep) ar fi putut fi o glumă bună dacă nu se lua prea mult în serios. Și nu este vorba despre o seriozitate profesională, ci despre una tezigă, apelând la ingredientele cele mai banale: „acțiune de aventură”, un pic de melodramă, personaje tipice (chiar și cele atipice sunt, de fapt, „fumate” și intrate în clișeele cinematografice – americane în special – propagandistice), oleacă de dragoste tragică, un final comic... dar mai bine să nu anticipăm finalul. Un american de origine arabă, suspectat de terorism, este răpit de către CIA, dus într-o țară arabă și torturat bocnă (parcă se spune „înghetat bocnă”, dar în cazul de față nu contează). Evident, neoficial. Oficial, omul a dispărut pur și simplu în timpul unui zbor (cu avionul, evident) din Africa de Sud în SUA (și nu suntem în Dosarele XI). Acum, să vezi minune, la Washington, se găsește cineva care să se pună cu Corinne Whitman



Angelina Jolie în *Speranța moare ultima*

(Meryl Streep, tot mai banală de câtăva vreme încoace, amintind cu greu de actrița care a fost cândva), șefa programului „transfer special” (cel care îngăduie CIA-ului să transfere prizonieri, adică inși nici măcar arestați, în alte țări și să-i ancheteze acolo), care n-ar recunoaște nici sub tortură că SUA torturează. Și mai și, e faptul că observatorul CIA, agentul Douglas Freeman, care supraveghează ancheta insului despre care scriam la început, este convins de nevinovăția acestuia și, sătul de torturi (pe care nici măcar nu le făcea el!), îl ajută pe individ să scape și să se întoarcă în patria adoptivă (era să scriu „patria mună”). V-am avertizat că finalul e comic... Cam puțin de la regizorul Gavin Hood, cel care, în 2005, a regizat *Tsotsi*.

1001 de filme și nopți

53. Olivier

Marius Șopterean

Scriam în numărul trecut despre modul în care cinematografiile lumii au știut să intre în primii ani ai păcii. Comparăm cinematografia americană cu cea europeană, mai precis cu anumite cinematografii europene care se relansau cu putere. Este vorba de neorealismul italian, școala poloneză sau fenomenul numit în cultura britanică *Tinerii furioși*, fenomen reflectat în cinema sub denumirea de *Free Cinema*. Acesta din urmă, deși născut la momentul apogeei școlii italiene neorealiste – în a doua jumătate a deceniului cinci, și perfect contemporan cu *Nouvelle Vague*, combătând cu aciditate și vehemență unele tare ale vieții sociale britanice năștea un cinematograf polemic, un mare cinematograf-oglină a lumii britanice ruinate uman, social, spiritual dar și închisă într-un rigid conservatorism, opac la noile cerințe ale timpurilor post-război. Așa au apărut la mijlocul deceniului cinci Lindsay Anderson, Tony Richardson sau Karel Reisz, regizori care au dat istoriei filmului universale opere cinematografice de referință, de la *Privește înapoi cu mânie* și *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* până la *Gustul mierii* sau *Sâmbăta seara, duminică dimineață* și, mai ales, *Dacă...* – film considerat ca fiind opera de referință și, totodată ultimul film important al *Free Cinema*-ului. Este un fapt cunoscut influența majoră pe care filmul britanic de care vorbim a suportat-o din partea teatrului britanic contemporan și asta în special prin dramaturgul John Osborne.

Dar înainte de zece, cincisprezece ani a existat o puternică personalitate artistică ce a înobilat arta cinematografică orientând-o spre teatru, spre Marele Teatru. Acesta este actorul și regizorul Laurence Olivier. În 1944 realizează – încă în plin război – *Henric al V-lea* iar patru ani mai târziu, în 1948, are loc premiera capodoperei cinematografice *Hamlet*, considerată de mulți specialiști ca fiind un răspuns dat de cineast față marilor și gravelor probleme cu care se confrunta societatea britanică în acei primii ani de după război. Din perspectiva mesajului, *Hamlet*-ul lui Olivier anunță, poate în mod paradoxal, nașterea noii școli de film britanice. Să mai menționăm că doar cu un an în urmă, în 1947, Lindsay Anderson (*Viață sportivă, Dacă...*, *În fiecare zi în afară de Crăciun* – cel din urmă fiind un documentar) fondează împreună cu alți câțiva tineri revista *Sequence* care va apărea până în 1951 și care va orienta ca un fel de manifest filmul britanic care avea să se nască zece ani mai târziu. Spuneam că într-o oarecare măsură filmul lui Olivier anunță nașterea cinematografului tânăr britanic și asta în mod cert prin atitudineⁱ. Manifestul *Free Cinema*-ului cuprinde o frază memorabilă: „Un stil înseamnă atitudine, o atitudine înseamnă stil.”

În 1947, atunci când Olivier se lansează într-o gigantică producție pentru transpunerea cinematografică a piesei *Hamlet*, era deja o puternică personalitate a teatrului și filmului britanic. Avea aproape cincizeci de ani și o lungă activitate teatrală, în primul rând ca actor. Nu trebuie uitat un fapt important. În anul 1944, după prezentarea filmului *Henric al V-lea* în Statele Unite, primește un Oscar pentru întreaga activitate cinematografică. Era la ora aceea cel mai tânăr cineast căruia i se acorda o astfel de distincție. În cuvântul de acordare a premiului Oscar s-a vorbit despre teribilul curaj al echipei de filmare conduse de Laurence Olivier, și asta deoarece pe toată

durata filmărilor, petrecute în câteva platouri mici din centrul Londrei, capitala britanică a suferit cele mai severe bombardamente de pe întreaga durată a războiului. Nimeni nu știa la acea oră, și cu siguranță nu știe nici acum, că în Europa alt regizor transpunea pe ecran o altă piesă de teatru pe parcursul unui asediu teribil. Orașul asediat era București, regizorul se numea Jean Georgescu iar filmul său, produs în studiourile fostului și actualului Centru Național al Cinematografiei, era adaptarea cinematografică a piesei lui Ion Luca Caragiale *O noapte furtunoasă*.

A face la sfârșitul războiului un film despre tragedia lui Hamlet, prizonier existențialist între culpa crimei și disperarea răzbunării, era o atitudine trimisă ca mesaj nu numai contemporanilor din țara sa dar și întregii Europe. Din acest punct de vedere, *răfuiala* tânărului Hamlet nu este departe de criza contestată a personajelor filmelor din *Free Cinema*. Pe de altă parte, acest raport *prezent-trecut*, configurație temporală care stă la baza nașterii plotului shakespearian, anunță din nou acea *viziune subiectivă rememorative* a filmelor din *Free Cinema*ⁱⁱ. Și asta doar dacă ne gândim la reprezentația pusă în scenă de Hamlet cu actorii amatori în fața lui Claudius și a reginei mamă Gertrude. Piesa de teatru pregătită de Hamlet este în fond un flash-back implantat abil în realitatea *uzurpatoare*. La începutul filmului vedem, prin spusele fantomei tatălui, ce s-a întâmplat. Apoi în reprezentația teatrală îl vedem pe Claudius care, la rândul lui, vede ceea ce a făcut el într-un trecut nu prea îndepărtat. Amintirea este de fapt vizualizarea scenei puse în scenă de Hamlet. Asemănarea faptului adevărat, uciderea tatălui lui Hamlet, cu acțiunea teatrală este izbitoare. Pentru a pune în valoare această idee Laurence Olivier apelează la un *travelling* semicircular, astfel încât noi vedem într-o continuă mișcare *stânga-dreapta* spatele regelui și al reginei iar dincolo de ei, în planul doi, vedem reprezentația teatrală. De trei ori această mișcare este *tăiată* de prim-planul strâns al regelui care realizează treptat capcana pregătită de Hamlet. Există o puternică tensiune dată de această mizanscenă în care privirea – și prin aceasta conștiința pătată a regelui – devine una cu interogația interioară a prințului Hamlet. Acesta, retras într-un colț, îl urmărește pe rege iar timpul narațiunii filmice este unul real deoarece este gândit *aproape* ca un plan secvență. Și atunci răbufnirea isterică a regelui este inevitabilă iar demascarea este totală.

Poezia mizanscenei, a construcției vizuale, fac din acest film un moment important al cinematografiei europene. Într-un anumit sens, *Hamlet*-ul lui Olivier este replica europeană a filmului lui Orson Welles *Citizen Kane*. De altfel, mare admirator al acestui film, Laurence Olivier s-a inspirat – ca plastică și tehnică cinematografică – din această capodoperă.

Un alt exemplu: moartea Ofeliei este un prilej de scriere poetică de o impecabilă originalitate, prin folosirea ingenioasă tot a unui *plan secvență*. Ofelia, în apa unui râu înconjurat de pomi în floare, este filmată de sus și corpul îmbrăcat în alb al tinerei alunecă pe sub camera de filmat. Pentru câteva clipe imaginea fixează curgerea apei pe care trec petale albe de flori. Apoi urmează un *travelling* de-a lungul apei urmărind această curgere albă.

Laurence Olivier în *Hamlet*

Când cadrul se stabilizează, vedem apa în profunzime dar nu și corpul Ofeliei. Ca și când aceasta nici nu ar fi existat; sau ca și cum am trăi în interiorul unui vis.

De altfel tot filmul este străbătut de imaginea vieții, imaginea iubirii, imaginea morții și a răzbunării sub „acoperișul” temei *viața este vis*. Toată realitatea crudă a scrierii shakespeariene este transformată de Olivier într-o impecabilă stare onirică.

Întreg filmul, inclusiv exterioarele, au fost realizate în câteva platouri din Londra. Spațiile uriașe ale interioarelor, lipsa aproape totală a obiectelor, amplele mișcări de aparat, soluțiile găsite în interiorul mizanscenelor, interpretarea hieratică, starea de continuă amenințare par a duce în final într-o grandioasă hipnoză cinematografică. Sigur, intensitatea clar-obscurului – dată și de folosirea peliculei în alb și negru –, jocul inteligent al planurilor cinematografice, accentele sonore, toate acestea ne duc cu gândul la filmul *noir*, atât american cât și britanic, în speță promovat în Marea Britanie de Hitchcock și, într-o anumită măsură, de Carol Reed.

Un amănunt nu lipsit de interes. În anul 1977, când BBC și-a propus grandiosul proiect de transpunere pentru televiziune a întregii opere teatrale shakespeariene – proiect terminat un an mai târziu, producătorii au impus ca standard artistic și de producție pelicula lui Laurence Olivier, aceasta devenind model de studiu și creație cinematografică pentru toate echipele artistice de la BBC implicate în proiect.

ⁱ Ca atitudine-răspuns a regizorului față de problemele cetății londoneze. Deoarece din punct de vedere stilistic (al limbajului, al plasticii sufocante, al atmosferei hieratice) *Hamlet* descinde mai degrabă din splendoarea imagistică a expresionismului german

ⁱⁱ Criticul de film Ioan Lazăr spune, pe bună dreptate: „(...) regizorii curentului *Free Cinema* vor să adauge o linie demonstrativă, reluată în mai multe rânduri la limita dintre flash-back (înțeles ca viziune subiectivă rememorative) și construcția de planuri psihologice, emane de o **conștiință** iar nu de o stare oarecare, comodă, de privire întâmplătoare înapoi. De aici, aspectul unui flash-back total, ca să zic așa, al unei retrospective absolute a vieții, de examen continuu, ivit din atitudinea de permanentă veghe neliniștită.” (*Teme și stiluri cinematografice*, Ioan Lazăr, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 407)

sumar

info	Un proiect editorial de anvergură națională Eugeniu Nistor: Dicționarul biografic al scriitorilor și filosofilor români de azi	2
editorial	Ioan-Pavel Azap De la CineMAiubit la Cannes	3
actualitatea literară	Grațian Cormoș Macroistorie și dramă personală	4
	Adrian Țion Dicționar de personaje	4
	Diana Câmpan Serile cu Bartolomeu - față către carte	5
comentarii	Bogdan Crețu Poezie de la Neagra	6
	Adriana Stan Exodul nesfârșit	8
ordinea din zi	Ion Pop Pornind de la "ă"	9
imprimatur	Ovidiu Pecican Un anume M. I.	10
telecarnet	Gheorghe Grigurcu Pagini de jurnal	11
sare-n ochi	Laszlo Alexandru "Țiganiile Europei"?	12
eseu	Șerban Axinte Primul clasic al nouăzecimului	13
	Dan Octavian Breaz "Noul clasicism" și avangarda	14
	Dileme estetice ale "Școlii de la Baia Mare"	14
reverberații	Radu Stegăroiu Materia pe care sunt clădite visele	17
puncte de vedere	Eliezer Palmor Pe marginea unui articol semnat de Michael Shafir	20
corecții	Sorin Nemeti Eliade și "gândirea Tradiției"	21
religie	philosophia christiana Nicolae Turcan Cioran și religia Partea ingerului	22
dezbatere & idei	Sergiu Cheirghina Câștigurile absenteismului - învățăminte după votul din 25 noiembrie 2007	23
	Vlad Mureșan Despre vinovăția dorinței	24
rezonanțe	Marius Jucan Cosmopolitism	25
flash-meridian	Ing. Licu Stavri Multe și mărunte, la început de an	26
de la lume adunate	Monica Gheț Bomboana de pe coliva globalizată	27
rânduri de ocazie	Radu Țuculescu Plimbări cu Francisko...	27
epiderma de bazalt	Mihai Dragolea Călătorii cu piept, cărți și nași magnetizați	28
zapp-media	Adrian Țion "Îmblânzirea televizorului"	28
ferestre	Horia Bădescu Europeanitatea Europei	29
remember	Tudor Ionescu Un cartier puțin frecventat	29
teatru	Claudiu Groza Scene românești, scene europene (III)	30
muzica	Virgil Mihaiu Cântări letone la Muzeul Muzicii din Lisabona	31
	de vorbă cu Remus Azoitei și Gotfried Rable	32
	O călătorie fascinantă	32
film	Lucian Maier Beowulf	33
colaționări	Alexandru Jurcan Ferițiți cei ce văd trotuare nespălate	34
	Ioan-Pavel Azap Forșpan	34
1001 de filme și nopți	Marius Șoptorean 53. Olivier	35
plastica	Livius George Ilea Foto-dileme	36

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

plastica

Foto-dileme

de vorbă cu fotografii Stefan Socaciu

L.G. Ilea: - *Ai absolvit o școală de artă în care fotografiei - odată cu înființarea, în 1993, a secției foto-video - i se atribuie un statut autonom, altul decât cel de element auxiliar al plasticianului ...*

Stefan Socaciu: - Școala nu m-a învățat să fotografiez ... nu atât cât m-a introdus în sistemul genurilor ei specifice: fotografia de artă, publicitară, a detaliilor de finețe; cam acesta a fost marele său rol: contactul cu lumea bună a fotografiei.

- În care aspiți să intri și tu la un moment dat?
- Nu știu; problema cu elita e grozavă ... însă multora care cred că fac parte din ea le cam lipsește opera ...

- Ți-ai găsit un mediu în care ai putut să te miști, să experimentezi, și să-ți cauți/găsești locul ...

- Da, practic în cei 4 - plus cei 2 ani de master - mi s-au dat niște teme ... rolul lor a fost ca să mă regăsesc eu într-una dintre ele și să identific genurile de fotografie care îmi convin: fotoreportaj, fotografie de modă sau artistică, de produs ... Mai existau și specializări de video sau pagini web, creație grafică 3 D. Eu am ales fotografia ...

- Ca tendință, din punct de vedere tehnic, ce crezi că se urmărește? O unificare a tuturor limbajelor de exprimare vizuală a noilor media - foto, video, film, grafică 3 D ... sau individualizarea lor? Cum te raportezi la tehnica fotografică - te conduce ea sau i te poți sustrage într-o oarecare măsură - urmărindu-ți propria viziune artistică?

- Eu așa am învățat fotografia: să încerc să stăpânesc cât mai mult din partea de tehnică, să cunosc care sunt posibilitățile tehnice prin care pot să mă exprim, pentru ca să știu cam până unde mă pot extinde cu partea artistică ... și filmul foto, și fotografia digitală își au calitățile și limitările lor ...

- Lucrezi mai mult pe film ...
- Da, în majoritatea cazurilor lucrez pe film, profit cât mai mult ... până nu dispăre din uz - fiindcă se pare că va dispărea, și atunci ... În plus de asta, îmi place cu mult mai mult, îți dă o altă senzație ... contactul direct cu materialul ...

- În fotografia alb-negru ...
- Da, vorbesc strict de fotografia alb-negru ... la color lucrez pe digital ...

- Unii fotografi consideră fotografia alb-negru ca adevărata fotografie de artă ...

- Cred că fotografia alb-negru permite mult mai multe zone de interpretare; eu știu ... un roșu poate fi redat ca un gri închis sau mai deschis în funcție de context ... apoi ... pe lângă încărcătura istorică mai are și una poetică ... Totuși unele imagini cer să fie fotografiate color ... de exemplu unele locuri nu pot fi „surprinse” bine decât cromatic ...

- Ai încercat să definești un „genius loci” al Clujului într-un fel de reportaj cotidian subiectiv; ai căutat totuși să-i descoperi atmosfera generală, lumina specifică, dinamismul ...?

- Printr-o singură imagine, printr-un singur detaliu mi s-ar părea destul de greu ... printr-un grupaj mai degrabă ... Oricum, am încercat să exprim modul în care concep eu realitatea imediată a Clujului într-un moment anume. Am avut, cred, și o imagine - color - în care îmi pare că am surprins „Silueta Orașului” - Catedrala Sfântului Mihail ... ciorile ... un anume sentiment al cetății ... Ar fi fost greu de redat în alb-negru ... Fiecare loc

are un parfum aparte, ceva distinct, care e numai al lui ... Mie îmi place Clujul. Aici mă simt acasă. Brașovul, Sibiuul ... sunt frumoase ... dar nu sunt ca și Clujul. Și în străinătate sunt orașe frumoase, dar ... Domul din Köln, Parisul - sunt spectaculoase, dar parcă ceva nu mai este însă în regulă acolo ...

- ... Ai vreun model?
- Nu, în niciun fel. Îmi place să cred că pot sau aș putea să-mi descopăr propriul meu drum. Bine, sigur că da ... îmi plac anumite fotografii mai mult, alții mai puțin ... sau anumite imagini ale anumitor fotografi ...

- Atunci, repere de rigoare tehnică și de deontologie profesională ... să zicem ... americane?

- Americanii sunt cu o sută de ani înaintea noastră ... au o tradiție, posibilități tehnice impecabile, bani ... și altă mentalitate ... La ei nu există expresia românească: „merge și așa!” ... și au o altă relație cu subiectul ... ei intervin, își aranjează cu mâna modelul ... la noi: „stai așa!” și „... clac!”

O să ajungem și noi acolo ... la ei se plătesc fotografiile ... a devenit deja, de mult, un business și atunci e normal ca lucrurile să decurgă un pic altfel ... La noi, toată lumea „se pricepe la toate”, inclusiv să facă poze ... și pretențiile sunt mai mici ... acolo am văzut oameni care, deși aveau aparate extrem de sofisticate, preferau să apeleze la profesioniști ... și asta chiar când aveau scule mai bune decât aceștia ...

- Nu se potrivește cu Europa ... alte mentalități ...
- Cu totul altfel ... ritmul de viață este cu totul altul ... infinit mai alert ...

- Dar Estul după anii '80-'90 ...
- Estul, după părerea mea stă foarte bine ca și concepție ... cu realizarea tehnică stă mai prost ... deși acum, după aproape 20 de ani, decalajele s-au mai atenuat ... Modul de prezentare, însă, lasă de dorit ...

- Crezi că rolul fotografului din Est e cumva diferit, mai implicat socio-politic?
- Fie că e din Est, fie că e din Vest, fotografii nu poate să vină decât cu viziunea lui vis-à-vis de subiectul pe care îl abordează ... Rămâne la latitudinea privitorului dacă își schimbă sau nu optica față de subiectul propus ... Personal eu sunt încă în etapa în care să propun publicului un alt mod de a vedea lumea ... și oricum ... să încerci să schimbi părerea cuiva despre ceva seamănă a manipulare ...

- În cazul în care ați/ descoperi un adevăr și lumea este manipulată să nu-l perceapă, iar tu vrei să-i deschizi ochii, să vadă cu „proprii ochi” ...

- Da, atunci este altceva ... e civism ... Dar eu, în general, nu abordez genul acesta de subiecte ... sunt poate mai aproape prin preocupările mele de ceea ce americanii numesc a fi un «street-photographer» ...

- Simți nevoia să te raportezi la o anume arhivă foto-document? Să re-contextualizezi imaginea originară?

- Valoarea de document și arhivarea sunt, cred eu, foarte importante în fotografie ... și acum, e important și să găsești foarte repede informația conținută în fotografie ...

(continuare în pagina 16)

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 12 lei - trimestru, 24 lei - semestru, 48 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 21 lei - trimestru, 42 lei - semestru, 84 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. R085TREZ2165010XXX007079 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



6423416000015