

TRIBUNA

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

136



Județul Cluj

2 lei



Alicja Snoch-Fawłowska (Polonia)

Vianu Mureșan

Conflictul naratiunilor

Salman Rushdie

Ion Pop

**În apărarea
lui Avram Iancu**

Aurel Sasu

**Interviu cu
Petru Popescu**

Francisc László

**György Kurtág
la Cluj**

Ilustrația numărului: Bienala Internațională de Gravură Experimentală, ediția a III-a

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 Mihaie
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



eveniment

Bienala Internațională de Gravură Experimentală, ediția a III-a

Livius George Ilea

Cea de-a treia ediție a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală organizată de Asociația Euro CulturArt și Centrul Cultural Palatele Brâncovenesti Mogoșoaia, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, în intervalul 29 martie - 27 aprilie a.c., parte integrantă a Anului European al Dialogului Intercultural 2008, prilejuieste un complex de evenimente culturale: Expoziția principală a Bienalei (ce găzduiește lucrările a 72 de artiști din 28 de țări participante), expoziția personală a artistului plastic Lisandru Neamțu (România), câștigătorul celei de-a doua ediții a Bienalei, cea a lui Kohsei (Japonia) - câștigătorul Premiului Special al Juriului din cadrul celei de-a doua ediții a manifestării, acțiunea/performance/instalație a plasticianului Ion Țițoiu (România) și o expoziție de gravură experimentală contemporană românească (expozantii în ordine alfabetică: Sandu Adrian, Radu Buriac, Ciprian Chirileanu, Ciprian Ciuclea, Suzana Fântânariu, Ovidiu Feneș, Peter Madaras, Ovidiu Petca, Bogdan Rață, Marian Zidaru, Zoiața). Premiile acordate în cadrul prezentei ediții ale Bienalei sunt: Premiul Bienalei: Miguel Angel Padilla Gomez (Mexic), Premiul Special al Juriului: Ines Matjevic (Croatia), Premiul Tânărului Artist: Agnieszka Cholewinska (Polonia) și trei Mențiuni: Jose Enrique Porras Gomez (Mexic), Magdalena Uchman (Polonia), și Anatoly Fedirko (Ucraina). Membrii Echipei de Proiect a Bienalei sunt: Ciprian Ciuclea (directorul Bienalei), Olivia Nițș (curatoare), Mihai Zgondoiu (curator), Andreea Micu (asistentă proiect), Cătălin Zamfir (voluntar). Din Juriul Bienalei au făcut parte: Liviana Dan - critic de artă și curator la Muzeul Brukenthal, Sibiu (președintele Juriului), Ignas Kazakevicius - critic de artă, curator, directorul Bienalei Now Art Now Future (Lituania), Leszek Czajka - artist, directorul artistic al WIZYTUjaca Galeria Internațională de Gravură Mică - Graphium (Timișoara).

În plină civilizație a divertismentului, și în cvasi-absența unei susțineri entuziast-voluntare a mecenatului privat autohton, actul artistic real - actul de cultură, în genere - pare a se găsi într-un suav proces de iremediabil reflux. Cu toate acestea, ardenții promotori ai Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală își asumă exercițiul/riscul (re)suscitării atenției unui public blazat, circumspect și mal-(in)format, victimă a pseudo-super-ofertelor „hot” și „cool”, ori purtător al unor incontornabile prejudecăți, înspre domeniul mereu viu, fertil al artei experimentale.

„Ce este experimentalul în gravură” și „cât se poate experimenta rămânând totuși în domeniul de exprimare al gravurii” - sunt întrebările cheie (re)lansate de către inițiatorii Bienalei (Olivia Nițș & Ciprian Ciuclea) tuturor artiștilor preocupați de procesul redefinirii conceptului de gravură în context contemporan. Menite a deschide apetitul de reflecție, creativitatea și spiritul ludic al participanților (și nu numai), aceste apeluri la un „nonconformism bine temperat” pornesc din intenția explicită a echipei organizatoare de a practica noi breșe în universul gravurii „clasice” - perceput drept închis și osificat - evitat de tot mai mulți dintre artiștii contemporani alergici la mai orice tip de constrângere, dornici de a se comunica integral și imediat fără a investi prea mult în asumarea unei discipline tehnice dificile și riguroase sau în materiale de lucru costisitoare.

Prin lentila novatoare a experimentului - conform pertinentelor observații ale președintei Juriului Bienalei - Liviana Dan, dimensiunea socială a gravurii, inițial potențată de gradul ridicat de reproductibilitate nealterată a mesajului ei îndeobște „militant” și de real impact vizavi de o masă largă de receptori se convertește, beneficiind de aportul noilor (multi)media la forma mai detașată, „sine ira et studio” a unui dialog „politically correct”, personalizat, angajând sensibilități comunicaționale specifice, în numele unei democratizării a culturii vizuale fără precedent istoric, și care, în mod paradoxal, face din actul artistic un fenomen în același timp individualizant și globalizant, absorbind în egală măsură miturile ancestrale și miturile modernității tehnice.

După ce vreme îndelungată a adus elogii serialității și s-a străduit să limiteze drastic efectele hazardului survenite în procesul tehnic de obiectivare, punându-și statutul de artă multă vreme sub semnul întrebării, gravura, îmbrăcându-se în haina sa de zi cu zi, experimentală, intră - și prin contribuțiile unor plasticieni pictori, sculptori sau

Bienala Internațională de Gravură Experimentală ediția a 3-a
3rd INTERNATIONAL EXPERIMENTAL ENGRAVING BIENNIAL
29 Martie - 27 Aprilie 2008 / 29 March - 27 April 2008
Centrul Cultural Palatele Brâncovenesti, Mogoșoaia / Brancoven Palaces Cultural Center, Mogoșoaia
www.experimentalproject.ro



ceramiști - sub umbrela generoasă a postmodernității revendicându-și condiția de unicat și dreptul de a coabita cu multe alte tehnici în economia obiectului/procesului artistic vizat (printul digital, colajul, instalația, tehnicile foto/video, ș.a.). „Perfecțiunea” execuției tehnice trece treptat într-un plan secund, accentul deplasându-se către comunicabilitatea și expresivitatea imaginii, spre tridimensionalitate, apoi pe concept și pe capacitatea de a demonta percepții rutinizate.

Încerci aici sentimentul reconfortant că arta, cultura românească - postcolonială - are resursele necesare de a șterge rănile lăsate de cei peste 50 de ani de dictat comunist, că a ieșit din provincialismul ei opac și, astfel, întrezărești că undeva, în filigran, renaște conștiința apartenenței sale la o comunitate culturală central și est-europeană cu vechi și bogate tradiții, ceea ce numeroasele prezențe pe simezele ei - din Polonia, Ucraina, Lituania, ș.a. - o dovedesc cu prisosință. Marea varietate a modalităților de abordare plastică regăsită aici, departe de a crea confuzie sau angoasă, este mai degrabă tonică, lăsând să transpară opțiunile unui juriu de selecție exigent, deschis spre noutatea tehnică și conceptuală. Expoziția de gravură experimentală contemporană românească din cadrul Bienalei, alături de persoanele menționate, păstrează și ea aceleași standarde calitative prin prezența lucrărilor mai multor generații de artiști autohtoni consacrați internațional, sensibilizându-ne asupra existenței, în pofida conjuncturilor istorice nefaste, a unui anume fir roșu în arta experimentală românească, niciodată compromis/abandonat. Expoziția celei de-a treia ediții a Bienalei consacră prin ea însăși un veritabil, reușit experiment.

editorial

În apărarea lui Avram Iancu

Ion Pop

Despre statui, un prozator român acum uitat a scris, într-un titlu de roman proletcultist, că nu mor niciodată. Dar s-au văzut, și mai înainte, și de atunci încoace, destule personaje de bronz murind. Unele pe drept, fiindcă nu mai reprezentau, de fapt, pe nimeni, ori pentru că aduceau aminte de idoli falși, de călăi cândva dați drept pildă de moralitate și de curaj; altele, răsturnate de pe soclu de cotropitori cu porniri de vandali și de instrumentele lor din patriile pângărite; altele, din prea vinovata ignoranță sau nepăsare a urmașilor, care le-au lăsat să se ruineze. Și așa mai departe...

Sunt, însă, și cazuri mai ciudate, când statuile îșiucid, ele însele, a doua oară, eroii pe care pretind, emfatic, că îi reprezintă pentru a-i reinvia și onora cum se cuvine. Atunci, vinovați sunt artiștii lipsiți de har și comanditarii lor de aceeași teapă – unii propunând produse lipsite de orice valoare expresivă, ceilalți acceptând, ignari sau mânâți de interese extra-artistice, lucrări jignitoare pentru orice ochi cât de cât cultivat. Și profund ofensatoare și pentru nobilele figuri pe care au pretenția că le reprezintă în efigie și simbol.

Unul dintre cazurile cele mai flagrante de omor involuntar în efigie este și acela, mult și zadarnic comentat la vremea lui, al monumentului clujean dedicat, după Revoluție, tragice și exemplare figuri a lui Avram Iancu. Într-un oraș care se crede capitala culturală a Transilvaniei a învins, culmea, în vremuri de libertate post-decembristă, dictatura prostului gust, au câștigat criteriul ridicole precum înălțimea, nu ca măsură spirituală, ci în metri liniari, iar creativității viziunii i s-a substituit clișeu și ponciful simplificator. Oameni de specialitate în materie de artă monumentală au trebuit să se plece în fața neciopliirii și a jocurilor de culise –, iar rezultatul e cel pe care suntem obligați să-l „contemplăm”, de un bun număr de ani, într-una din puținele piețe cu adevărat frumoase ale acestui oraș, între Teatrul Național și Catedrala Ortodoxă. Niciun arhitect cu simțul răspunderii n-ar fi putut admite instalarea în centrul acestui spațiu a unui fals monument, disproporționat de înalt în raport cu cele două valoroase repere amintite, ale căror imagini le taie brutal și le acoperă în parte, introducând un factor de dezechilibru neavenit. Foarte urâtă și în sine, statuia sculptată rudimentar și cocoțată amețitor pe un soclu strâmb și greoi, e parcă gata să-și prăbușească pietrele peste bielele tulnicărese - singurele cât de cât acceptabil desenate - mai

degrabă aeriene, strivite sub povara graniturilor de deasupra. Iar în ce privește modelarea spațiului din jur, la fel de inexpresivă și de inadecvată, cu supradotare în drupele și catargele lor – ce se mai poate spune? – Ele sunt expresia aceluiași spirit dezechilibrat și extremist, care, dacă va fi avut ca punct de pornire un patriotism sincer și o voință de omagiere reală a unor impunătoare figuri istorice ale României, a sfârșit în penibil, în grotesc, plantând, de exemplu, steaguri în locuri nepotrivite, pe piatra și bronzul monumentelor lui Mihai Viteazul, Horia, Cloșca și Crișan compromițând, prin exces, însuși idealul în numele căruia au fost inițiate actele omagiale. Ignoranța, incultura artistică, provinciala, mărunta voință dictatorială a autorităților locale ale momentului, și-au spus cuvântul brutal, trecând peste voința pricepătorilor într-ale artei și sfidând elementarul simț estetic al locuitorilor urbei. N-a fost destul, - s-a ajuns, cum se știe, și la ridicola vopsire în trei culori a băncilor din parcuri și scuaruri, la tri-colorarea meselor din holurile Primăriei municipale, a țăruișilor de pe margini de trotuare, ba chiar – pentru ca prostul gust și indecența kitschului să triumfe - a lăzilor de gunoi...

Din fericire, noua conducere a Primăriei clujene a reușit să steargă câte ceva din ceea ce era mai strident în spațiul nostru urban, poluat de reziduurile unor inflamări și arderi „patriotice” paradoxal toxice. Iar la ora la care scriu aceste rânduri, administratorii locului par a întreprinde, în cadrul unor lucrări mai mari de remodelare și recuperare estetic-simbolică a spațiului public clujean, și reamenajarea pieței Avram Iancu. Nu sunt, însă, semne, că ridicula și jalnica înjghebare ce voia să însemne un omagiu – necesar - pentru marele tribun ardelean, ar suferi, ea însăși, vreo intervenție. Or, în zadar se vor face oricâte reamenajări, dacă „opera” plastică jenantă prin diletantism și lipsă de gust va rămâne la locul ei, la fel de stânjenitoare pentru localnici ori pentru turiști, mulți dintre ei deja avertizați despre isprava patrioticească din centrul Clujului.

Nu cred – cum nu au crezut nici alți oameni de litere și arte ai Clujului, - că s-ar întâmpla niciun cutremur dacă zisul jignitor „monument” ar fi pur și simplu demolat tocmai pentru că aduce un afront memoriei tragice a marelui Iancu, ale cărui „care” trec de mult prin cântec „pe dealul Feleacului”. Cu un efort nu simplu, desigur, s-ar putea – și ar trebui – să se găsească

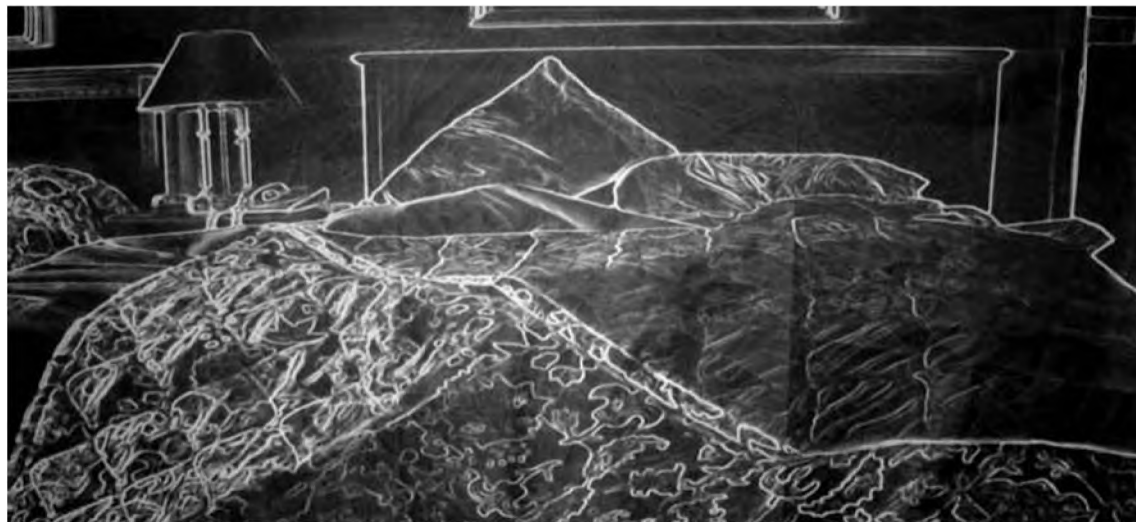
un artist și operă în stare să redea măreția autentică – și nu mărimea în metri liniari - a eroului național.

Se știe că, în anii de după Marea Unire, exista deja un proiect de statuie ecvestră de dimensiuni rezonabile, armonios înscrisă în același spațiu. Pe cal sau nu, ar fi cuviincios, în orice caz, să prindă contur un Avram Iancu pe care urmașii să-l poată simți aproape, să-l primească cu adevărat printre ei, cărora să le vorbească din bronzul sau marmura lui în chipul cel mai direct și mai familiar. Căci se știe de ce rușinoasă întâmpinare de către ai săi a avut parte, la vremea lui, imediat după înfrângerea revoluției din 1848. I s-a oferit, la masa de pomină din Câmpeni, relatată în cuvinte de neuitat de către tânărul Alexandru Papiu Ilarian, vinul cel mai prost, a fost dezavuat ca vagabond și nebun de chiar familia sa, lăsat în zdrențe și bătut de părinții „dezonorați”, desigur, de isprăvile fiului, obligat să-și poarte, rătăcitor, tristețea și amărăciunea marginalizării și a excluderii până la moarte.

De aceea, mai degrabă decât pe culmi de stâncă pompos-retorice, îl văd pe tragicul personaj cu mult mai apropiat de pământ și, poate, de un izvor, mai curând cu un fluier în mână decât cu o spadă, ori așezat între cele două, fără artificioase fântâni arteziene, recăpătând ceva din aura mitică a „păsării fără somn care cată să se facă om”, din strofa populară proiectată simbolic de un Blaga. Și îmi vine acum în minte gestul, frumos și emoționant în simplitatea lui, al portughezilor, care l-au așezat în bronz pe marele lor poet mondial Fernando Pessoa pe terasa cafenelei din Lisabona, adesea frecventată de el, printre scaune și mese reale, cu un scaun de bronz alături, pe care se poate așeza oricine, oricând...

Vom fi, oare, în stare, în momentul încă prea cețos și tulburat pe care-l trăiește lumea românească, să facem acest efort de reală reparație simbolică, de omagiu autentic, meritat de multă vreme de acest tulburător protagonist al istoriei noastre naționale? Ar fi un bun prilej tocmai acesta, al reamenajării spațiului urban clujean. Rămâne doar să se ia decizia cuvenită, pentru a se șterge astfel, cât se mai poate șterge, din petele stridente de care a avut parte Clujul unui naționalism de duzină, provincial și, în fond, compromițător și dezonorant, cum spuneam, pentru însăși ideea națională.

Dar, vai, - se va spune - se apropie alte alegeri, iar cetățeanul român ardelean, foarte sensibil la emblemele naționale, ar putea interpreta o asemenea „demolare” ca pe un gest scandalos și un atentat la memoria noastră cea mai scumpă. Numai că acelorași cetățeni li s-ar putea deschide ochii, de către condeie inspirate și prin mijloace de informare cât mai accesibile, asupra a ceea ce s-a întâmplat, și cu ce efecte, prin instalarea urâtului și jignitorului produs de piatră și de metal dintre Catedrală și Teatru. Paralel, desigur, cu prezentarea unor alte proiecte vrednice de atenție. Altminteri, statuia care tulbură acum armonia pieței Avram Iancu va rămâne încă ani mulți, poate mai bine anturată de un decor redesenat, însă neclintită în... necioplierea ei stridentă. Va avea, oare, cineva dintre autorități curajul să ia decizia de a șterge încă o pată de pe fața unui oraș căruia i se promite prin semne tot mai convingătoare, să (re)devină unul dintre marile repere ale civilizației și culturii românești repuse în pas cu Europa nouă? – Mă tem că nu.



Derek Michael Besant (Canada)

cărți în actualitate

Honorificabilitudinitibus

Bogdan Crețu

Șerban Foarță
Honorificabilitudinitibus
 Timișoara, Editura Brumar, 2007

Deși a scris o carte despre presă, analizându-i cele două regimuri (diurn și nocturn, pasă-mi-te) și, deși este (sau a fost), din câte știu, profesor la Facultatea de Jurnalistică din Timișoara, Șerban Foarță nu e un simplu ziarist nici atunci când se străduiește să devină unul, publicând periodic la gazetă. Discursul publicistic presupune, mai întâi de toate, un stil pe cât posibil neutru, în care limpezimea și denotația fac legea. Autorul *Afinităților efective* este, dimpotrivă, un est et pur sânge, pentru care răsucirea frazei contează uneori mai mult decât informația propriu-zisă, în sprijinul căreia aruncă adesea în joc o erudiție frustrantă, împinsă în unele cazuri aproape de pedanterie. În eseistica lui Foarță, virgula este stăpână, ea dă tonul și creează acea sincopare a frazei, îmbibată de intercalate, specifică autorului. Oricine s-ar încumeta să aplice rețeta ar claca, pentru că e nevoie de o inepuizabilă elasticitate ca să poți să rămâi permanent proaspăt sucind în fo(a)rță sintaxa, topica, potrivit cuvintelor în asonanțe ghidușe. E vorba despre un manierism care pustiește totul în jur, nepermițând și altora să se bucure de suculentele delicii ale estetismului eseistic. Pe urmele lui Foarță calcă, mai mult ori mai puțin timid, Luca Pițu sau O. Nimigean, dar redundant, primul, și parțial al doilea.

Atunci când se hotărăște să-și adune în volum textele așa-zicând jurnalistice, pe care le-a publicat cu spor vreme de mai bine de doi ani într-un cotidian de pe malul Begăi, rafinatul scriitor

înțelege prea bine că nu referințele concrete, legătura lor cu contingentul recognoscibil vor stârni interesul, ci aspectul expresiv. El mărturisește cu franchețe aceste lucruri, ce țin de evidentă, într-un preambul al respectivului op (inspirați adânc și declamați cu grijă: *Honorificabilitudinitibus*, editura Brumar): "nu sunt un veritabil gazetar, fiind, cel mult, un publicist domestic, fără redacție, nici reacție imediată la ceea ce numim *eveniment*". De altfel, cine i-a citit volumul de poeme-colaj din 2000, *Erau ziare, evenimente*, știe bine la ce se poate aștepta atunci când în vizorul acestui virtuoz al scrisului intră un anumit șablon textual.

În cazul volumului pe care-l comentez cu întârziere aici, pretextul jongleriilor stilistice, de scurtă, însă intensă respirație, este, de cele mai multe ori, mai curând calamburul, jocul lexical, paradoxul decât cutare eveniment politic sau social, cu ecou în presa scrisă și nu numai. Iată, de pildă, cam care ar fi maniera lui Foarță de a comenta unele litigii dintre ambasadorul S.U.A. și conducerea de atunci a țării: "Ce zicea numitul Michael Guest, atrăgându-și grabnicul protest al premierului Năstase cel modest? Ce zicea ambasadorul Guest, provocând, ca și alți domni din West: Scheele, Moor sau George (of Budapest), replica premierului modest (și-a săracului Iliescu cel onest)? Că politica, la noi e-un palimpsest: dacă răzui scrisul manifest, dai de dedesubtul malonest, ce transparen filigran, pe șest, - acest infrascris fiind un test al corupției care,-n Bucharest, nu-și găsește, până azi, arest, ci se coace,-n tihnă, ca, sub țest, alba/ neagra pâine..." Dincolo de predispoziția ludică a autorului, ironia condimentează benefic pagina gazetei (ca și pe cea a tomului), direcționând

atenția cititorului către melosul frazei mai curând decât către informația transmisă. Prin urmare, așa-numita publicistică a lui Șerban Foarță este, voit, una "pour les connaisseurs", transpirând un rafinement elaborat care se refuză *de facto* unui lector îngălat și cu ticuri de receptare neexersate.

Evident, autorul nu se dă în lături nici de la a parodia barbarismele lingvistice contemporane, amestecând stilurile, deteriorând premeditat limbajul comun și oferind adevărate mostre de *kitch*: "Alături, medicool, amicoool comun, se cam făcuse mângă. I-am însoțit pe amândoi, cu schimbul, prin cooloarul umed ca tainițele unei coole, la uncool closet cu apă (apă pe jos) și unisex. Nu cunoscusem anterior coolisele acestui sit (absent până atunci, și după, din aria mea curricoolară), pe care becool singuratic le eclera tot mai spectral, - dar aveam nasul cooltivat". Etc. etc. Este, desigur, o cale de a sancționa, cu amuzament, excesele de incultură actuale.

Altfel, Foarță împinge estetismul până la a scrie un articol despre faptul că scrie un articol, în lipsa unui subiect demn de a scrie un articol. Paradoxal sau nu, un astfel de text dă în vileag trăsătura definitorie a acestei culegeri, ce stă sub titlul baroc din Sheakespeare: nici nu e nevoie de subiect, referentul este abolit, ceea ce contează e mai ales jocul. Un joc inteligent, dibaci, care apropie ingenuul *Honorificabilitudinitibus* (mai exersați, mai exersați, o să va iasă până la urmă... Mie îmi reușește și e, credeți-mă, de efect! Studentele mele sunt impresionate.) de precedentele *Afinități - selective* sau *efective*.

„Cine omoară azi un ceasornicar mâine răstoarnă primarul!”

Valentin Derevlean

Alexandru Ecovoiu
Cei trei copii - Mozart
 Iași, Editura Polirom, 2008 (ediția a II-a)

Citind povestirile lui Alexandru Ecovoiu, mi-am dat seama că volumul *Cei trei copii-Mozart* (Polirom, 2008), aflat deja la o a doua ediție, e un volum incredibil de ușor de tradus și de receptat oriunde în lume. Pentru că aceste povestiri vin dintr-un timp nedefinit, și un spațiu asemenea, pentru a lua forma unor legende parabolă, potrivite oricărui cititor modern. Sunt povestiri făcute să „te prindă” de la prima lectură, numai bune pentru antologii ori ediții de buzunar; povestiri cu succes la publicul larg, dornic de pilde și mistere, dar și cu priză la *mofturoșii* cititori ai literelor de pretutindeni. Arborele genealogic al acestui volum își plimbă tentaculele, puternic și sigur, în solurile mișcătoare ale Americii de Sud, hrănindu-se vizibil din seva

realismului magic, un „realism” care ezită între formulele deja clasice ale unor Borges, Cortázar, Roa Bastos sau Bioy Casares și variantele „europenizate”, gen Dino Buzzati sau Arto Paasilinna.

Alexandru Ecovoiu scrie despre singurătate, fie că e vorba de testamentul caligrafului fără mâna dreaptă, fie că povestește iubirea ratată dintre Donna Iulia și vânătorul de lupi albi sau descrie, kafkian, sindromul G. - boală a singurătății ca înstrăinare de propria imagine. Toate povestirile sunt, în realitate, tatonări ale acestei singurătăți ce transformă biografiile comune în legende atemporale. De unde se poate trage concluzia că acest volum e de fapt un dicționar, un inventar de singurătăți: o singurătate a creativității ieșite din comun, care se transformă în invidie și dorință de răzbunare (*Cei trei copii-Mozart*), o singurătate ontologică, care sfârșește într-o moarte devenită spectacol, moarte prostituată de dragul autenticității cinematografului (șoseaua), o

singurătate a așteptării iubirii ce refuză să se întoarcă (*Vânătorul de lupi albi*), dar și o singurătate a ceasornicarului borgesian ce meșterește un caleidoscop al destinului comun, în povestirea *Ceasornicarul*; toate aceste nuanțe ale singurătății, culminând cu aceea a *Labirintului de sticlă* - acolo unde toți bărbații își încearcă vitejia și puterea, dar de unde nu s-a întors nimeni, niciodată. Însă volumul nu-și configurează coerența doar tematic. Există spații de legătură între texte; zvonurile și biografiile celebre circulă între povestiri asemenea călătoriilor prin vise făcute de vânătorii prințesei khazare Ateh. Se zvonește că ceasornicarul l-ar fi cunoscut pe vânătorul de lupi albi, unul dintre copiii-Mozart atinge o perfecțiune a simțirii nuanțelor doar cu buricul degetelor asemănătoare simțirii rotunjimilor în caligrafia celui fără mâna dreaptă, Erika, din *Femeia solară*, cunoaște preceptele copiatului dintr-o scriere anterioară a soțului, cea despre caligraful oficial al cetății medievale, dar și pe femeia din povestirea *Femeia solară*, scrisă tot de soțul ei. Până la urmă e o mișcare de cerc închis între textele lui Ecovoiu, fiecare dintre ele trimițându-te, asemenea unor note de subsol, la alte texte citite în același volum. Tehnica, nici nouă, dar nici uzată, dă senzația unui spațiu palimpsest, în care sentimentul de *deja-lu* devine reconfortant, dar și securizant pentru cititor.

Însă nu toate povestirile merită o a doua ediție. Unele, ca *Sindromul G.* sau *Labirintul de sticlă*, par neterminate, „rezolvate” mult prea ușor

pentru modul în care s-a construit intriga lor. Altele, precum *Spleen* sau *Femeia solară* sunt banale, scrise prost, palide aproximări ale textelor „tari” din volum. Rămân 4, 5 texte reprezentative, foarte bine conduse, atât tehnic, cât și tematic, cu o frazare lucrată, jocuri de cuvinte năstrușnice, personaje conturate atent pentru a prinde aura de mister și descrieri poetice care dau dovada mâinii autorului. Ceea ce se poate reproșa povestirilor reușite, judecând într-un mod destul de „îngust”, e influența mai mult decât vizibilă a scriitorilor sud-americani. Dar, atâta timp cât textele lui Ecovoiu își mențin doza de ingeniozitate și de farmec personal, influența fiind mai mult tehnică, cred că o asemenea acuză ar fi nefondată și, poate, imposibil de demonstrat, dacă acceptăm o intertextualitate inerentă literaturii postmoderne. Cele 4, 5 proze merită de citit și de inclus în antologii: viața ceasornicarului părăsit de nevestă, care-și dedică tot restul zilelor fabricării unui orologiu ce indică nu timpul, ci evenimentele importante ale comunității (fie ele rele sau bune), pilda vânătorului de lupi albi, în care nimeni nu avea încredere și care moare ucis de fiarele vâdate, poate și pentru a demonstra ulterior dovada caracterului său, cei trei gemeni geniali, talentați în trei domenii diferite, dar niciodată în cel dorit, și care încearcă din greu să se anihileze unul pe altul, sau ciudatul testament al caligrafului oficial, apropiat de legendă, dar și de o fenomenologie a caligrafiei (și situat undeva în vecinătatea copistului oficial al lui Eu, Supremul) sunt texte care-și pun amprenta pe imaginația cititorului și deschid, totodată, apetitul pentru fantasticul domol, bine temperat de autor. Ecovoiu știe că e bine să păstrezi un echilibru în intriga prozelor și, de aceea, influența realismului magic nu e decisivă. Textele sale nu pornesc la drum pe tărâmul nostru pentru a o continua pe celălalt, sunt mai degrabă aproximări ale trecerii dinspre real înspre fantastic, aflate în apropierea poveștilor pentru copii, poate a legendelor medievale. E o anumită apetență pentru pildă, pentru morala din subsolul textului și această trăsătură îl îndepărtează pe Ecovoiu de maeștrii prozei scurte sud-americane. Scrise lejer (o „scădere” a prozei *Caligraful* îmi pare a fi tocmai această lejeritate a scriiturii, parcă prea situată în limbajul comun), dar cu multe jocuri stilistice, fragmente de poem în proză (vezi de pildă *Conviețuirea mea cu Erika*), destinate mai degrabă cititorului de plăcere, decât celui de specialitate, povestirile din volumul *Cei trei copii-Mozart* își permit luxul de a însoți cititorul oriunde de-a lungul unei zile. Și acest lucru nu e puțin, gândindu-ne la proza scurtă românească din ultima vreme și la capacitatea ei de a te fermeca de la primele pagini. Lui Ecovoiu îi reușește, ce-i drept, doar în unele părți ale volumului prezent, însă dă senzația că ar putea-o face pe parcursul unui întreg cuprins de carte. Dacă se va reîntoarce la acest gen „minor” și poate la timpul fragmentat al cititorului contemporan, predispus parcă pentru proza scurtă, nu cred că o vom regreta. Dacă nu, tind să cred că vom pierde un povestitor capabil să cucerească repede publicul oricărei limbi în care s-ar traduce aceste texte.

Ziua și noaptea

Octavian Soviany

Andrei Gamaț
eu spun dragoste
 București, Editura Vinea, 2007

Programatic, pentru Andrei Gamaț (*eu spun dragoste*, 2007) poezia reprezintă o formă de solidarizare cu semenii, în virtutea unui „umanism” ce ar putea să surprindă în contextul unei culturi care a început să-și spună, de mai multe decenii, „post-umanistă”, dar pe care autorul îl afirmă tranșant și fără complexe: „și dacă această carte se va dovedi cea mai bună carte de poezie pe anul 2007, nu e pentru că e scrisă f. bine, ci pentru faptul că e despre om și pentru om. Eu nu îl zeific, nu îl condamn, eu îl ascult și îl iert. Omul are toată compasiunea mea, toată dragostea mea”. De aici – una din mărcile particulare ale discursului lui Gamaț: un soi de neoromantism în cheie ingenuă, în virtutea căruia dragostea este ridicată la dimensiunile unui panaceu, devine remediul tuturor suferințelor, în timp ce ființa umană își dobândește caratele de noblete prin capacitatea sa nelimitată de a iubi: „mama îmi spune în jurul meu/oamenii mor de cancer/Zâna de la et. 4 nu mai iese din casă/i-au cedat rinichii în 2-3 zile Zâna nu va mai fi/(...)oamenii mor de cancer iar eu/eu am să-ți cumpăr flori multe flori/dar asta nu e nimic/dragostea e mai puternică/și noi vom face curat în grădină/așa cum îți place/și Zâna va coborî să ne vadă/buzele mele trebuie să vindece oamenii” (*eu spun dragoste*). Raportându-se astfel mai degrabă polemic la retorica „mizerabilistă” a promoției fracturiste, autobiografiile lirice ale lui Andrei Gamaț nu vor mai explora sordidul, scabrosul sau pestilențialul, ci acele experiențe care dezvăluie vulnerabilitatea comună a tuturor oamenilor în fața morții de unde se nasc iubirea și compasiunea: „toți îl știu pe andrușa/el se trezește dimineată/când totul e de sticlă/și ascunde mâna în păr/andrușa nu se teme de moarte/el se teme să putrezească/o dată viermii au venit/la andrușa în vis și vorbeau încet/și spuneau despre andrușa că e frumos” (*andrușa începe*). Sentimentul jubilației vitaliste, elanurile adolescentine, au, la rândul lor, tendința de a se disipa aproape instantaneu, transformând gestul de tandrețe într-o mișcare protectivă, care încearcă să neutralizeze răceala neantului, ce se insinuează până și în mijlocul exploziilor de lumină și de vitalitate: „mergem înainte minunile sunt multe/am cămașa deschiată și soarele/ne arată drumul//o albină se așează pe floare/cerul e senin ca o plimbare cu tine într-un oraș mort/au promis fericire/au spus apă caldă în tot orașul//brusc lumina e așa de puternică/și parcă vreau să te apăr” (*la cald*). Astfel încât – din perspectiva poetului – rostul zilei pare a fi doar acela de a anunța noaptea, lumina conține germenii întunericii, căldura constituie doar un prelude al frigului, iar presentimentul precoce al morții devine obsesie: „mama în loc să se facă frumoasă/spală și gătește toată ziua/eu în loc să mă simt bine/mă gândesc la asta/și asta arată ca un continent//ieri am văzut un cadavru/în rochie de mireasă/și el era mai puternic decât orice suflet//Mă întorceam de la cimitir/aparent liniștit/cu piciorul am lovit o piatră/soarele mă orbea și părea că plâng/așteptam autobuzul și nimic nu mă deranja//cred că am ajuns acasă f. târziu/aproape a doua zi” (*grouse*). În virtutea acestei obsesii, viziunile lui Gamaț se întunecă, vor fi acum sumbre și anxioase, capătă aerul unor peisaje apocaliptice pe al căror fundal se desfășoară spectacolul exterminării universale, iar autobiografismul alunecă pe nesimțite spre fabulos: „nu plânge andrușa casele se prăbușesc/acolo

trăiesc oamenii/nu nu nu/râmele grase se târăsc în jurul meu și în jurul copacilor//și vor muri în paturile lor calde/și copiii striviți în hăinuțele lor colorate/sub blocurile de beton/și jucăriile lor împrăștiate sub blocurile de beton/și nici nu vor apuca să se sperie sub blocurile de beton” (*nu*). Aceeași obscuritate malignă (care – asemenea plumbului bacovian – are proprietatea de a se răspândi pretutindeni) invadează și țesuturile umane, provocând încetinirea proceselor vitale până aproape de colaps, ciudate „paralizii” ale fibrelor sufletești, astfel că jubilația vitalistă se transformă într-o contemplație obosită: „am senzația ceea/când nu poți face nimic/când stau cu tine pe malul mării/și îmi miroase a țară//te apropii și ești departe/ții mâna la spate/să nu mă supăr/ții mâna la spate/să nu mă tem/te apropii așa și ești departe/măi departe decât cele mai frumoase culori/decât cele mai fericite gânduri/acolo tu strângi în pumn până te doare/niște fire de iarbă și spui/că apa seamănă cu un fierăstrău ruginit/că mai bine nu intrăm în apă” (*fire de iarbă*). La capătul acestei „răcirii” progresive a plasmei somatice, corpul nu mai este decât un depozit de substanță glacifictă, un inventar de piese anatomice, a căror mișcare e convulsivă, agonică: „iată frigul iată corpul meu iată/tot ce am astăzi/de nu ar fi așa de urât o fiară se pregătește/să sară din el/iată corpul meu se pregătește să moară/(...)mâinile sunt cu mine picioarele sunt cu mine/capul stă pe gât umerii mei îngheață gâtul meu tremură/capul meu e o bucată de gheață în care se vede/cum crește iarba și se întinde după vântul din primăvară/dar mâinile mele sunt cu mine și totul se vede/mâinile mele leagănă un ciocănaș rece” (*totul se vede*). În asemenea poeme, care transcriu - ca niște fișe de observație - degradarea energiilor organice, presentimentul agoniei și al descompunerii, poezia lui Andrei Gamaț își atinge (dincolo de „programul” - poate cam naiv - al autorului) cotele cele mai înalte: „când vei pleca am să mă ascund/și gândacii de bucătărie se ascund/boschetarii se ascund în subsoluri/apă caldă/aerul plin de amintiri capul în baia plină/ah ce trup frumos am să arunc pe fereastră/ah ce ochi sălbatici am să dau peste cap/viermi viermi de o șchioapă încolăciți/pe trupul meu alb ca prima zăpadă/apă caldă/apă caldă/ (*un câine rău dimineța*). Nu știu dacă el reușește să fie - așa cum și-a propus - un „poet al oamenilor”, însă este, în mod cert, un poet al entropiilor și al catastrofelor biologice și un poet al „ființei pentru moarte”. Și totuși, versurile sale nu au nimic deprimant, căci - așa cum spuneam - conștiința fragilității extreme a fibrelor omenești face pertinente miracolul vieții și miracolul clipei, frigul și întunericul nu fac decât să reveleze căldura, lumina și dragostea, iar angoasa morții redevine, după ce și-a epuizat toate toxinele, explozie de vitalitate: „andrușa vrea la armată/andrușa e îndrăgostit/membrele lui sunt niște arme strașnice/de iubit//andrușa vrea la armată/să fie ras în cap/somn ușor andrușa/somn ușor/capul tău trebuie găurit/soarele stă în soare/războiul s-a terminat//andrușa vrea să moară/andrușa nu poate/andrușa vrea să moară/andrușa e nemuritor” (*Boys Chorus*). Aici trebuie căutată partea cea mai originală a acestui poet, pe care îl socotesc cea mai notabilă apariție din poezia basarabeană a ultimilor ani și - înainte de toate - poet în toată puterea cuvântului.

comentarii

Dimitrie Cantemir

Un istoric al receptării *Istoriei ieroglifice* (II)

Șerban Axinte

G. Călinescu reliefează caracterul ficțional al *Istoriei ieroglifice* și afirmă că majoritatea celor care au răsfoit această operă s-au arătat interesați de substratul istoric și au luat în serios, ca document, fiecare punct, în ciuda faptului că „punctul de plecare e bătător la ochi, și oricine vede că fără a destăinui mult peste ceea ce se știe, romancierul s-a complăcut în ficțiune”¹. Criticul nu are nicio îndoială că *Istoria ... e*, de fapt, un roman. Pornește tocmai de la această premiză. În ceea ce privește arta narativă a lui Cantemir, G. Călinescu adaugă: „Romanul colcăie de astfel de dovezi de măiestrie caligrafice, Cantemir cunoaște toate mașinăriile retorice și le folosește cu exuberanța unui clasic francez, însă, uneori, cu împiedicare în frază”².

Perpessicius se arată în 1957 de-a dreptul entuziasmat de opera lui Cantemir în general, și de *Istoria ieroglifică*, în special: „A sosit, de bună seamă, timpul ca și spiritul său să fie redat patriei în toată plenitudinea multiplelor sale virtuți creatoare. Aceasta înseamnă, în ce ne privește, deci în ordinea celor strict literare, instituirea unor condiții cât mai favorabile pentru valorificarea acestei opere literare însăși, în frunte cu *Istoria ieroglifică*”³. După ce analizează trei pasaje din opera mai sus amintită, Perpessicius se întreabă: „Sunt fragmentele acestea spicuite la voia întâmplării, ilizibile, ininteligibile, ermetice? Nu reflectă ele îndeajuns de limpede, oricâte zaimfuri stilistice ar acoperi oglinda, chipuri și moravuri din trecutul nostru?”. Firește, e destul de ușor de ghicit răspunsurile pe care criticul le dădea propriilor întrebări.

Despre chipurile și moravurile trecutului nostru vorbește și P. P. Panaitescu, convins fiind că însemnătatea *Istoriei ieroglifice* nu constă în pamfletul politic personal împotriva contemporanilor adversari ai autorului, „ci în dezvăluirea tainelor politice și sociale ale vremii, cu adevăruri pe care nu le putem regăsi nicăieri aiurea în literatura noastră veche”⁴. Criticul ia în discuție și caracterul de operă istorică al scrierii și îl combate, folosindu-se de caracteristicile pamfletului politic care este o scriere tendențioasă, unde inamicii autorului sunt ponegriți, acoperiți cu invective și caracterizați. Însă autorul deformează voit realitatea strict istorică. Scopul lui Dimitrie Cantemir nu constă în prezentarea pragmatică a faptelor, ci în caracterizarea satirică a persoanelor devenite personaje. De aici rezultă literaritatea scrierii. P. P. Panaitescu îi combate pe cei care au afirmat că *Istoria ieroglifică* ar fi o imitație după *Etiopicele* lui Heliodor (I. Milea și N. Iorga, după cum am văzut deja), aceștia bazându-se pe una dintre frazele introductive ale lui Cantemir în care dezvăluia tehnica folosită (începutul la mijloc și mijlocul la început). Dar, „Cantemir nu afirmă decât că a urmat același procedeu stilistic, dar nicidecum că scrierea lui Heliodor i-ar fi fost model sau îndemn”⁵. În afară de aceasta, autorul „a conceput singur planul acestei scrieri politico-satirice, plină de alegorii, de animale ca în fabule, de aprecieri politice și sociale asupra vremii,

îmbinate cu basme, descrieri fizice de animale. Originalitatea ei nu suferă îndoială, este o calitate a scriitorului tânăr care a creat nu numai fondul, ci și cadrul scrierii sale”. Și Al. Piru afirmă că Dimitrie Cantemir a împrumutat doar procedeele tehnice din *Etiopica* lui Heliodor, „în rest servindu-se de decoruri din *Halima*, de măști din *Bestiarii*, de parabole populare și de cugetări din Homer, Horațiu, Hesiod, Sf. Augustin și Miron Costin”⁶. În opinia criticului amintit mai sus, imaginarul epic al *Istoriei ieroglifice* este sărac, talentul lui Dimitrie Cantemir reieșind din capacitatea de a vedea aspectul grotesc, caricatural, al tuturor lucrurilor, din fantezia umoristică, dublată de verva satirică și de gustul ficțiunii fantastice.

Mulți critici care și-au exprimat rezervele și obiecțiile față de scrierea de care suntem interesați cu precădere au purces la analiza operei din perspectiva unei gândiri teoretice asupra romanului și a literaturii, în general, contemporană lor. Cu alte cuvinte, au nesocotit contextul în care *Istoria ieroglifică* a fost scrisă. Pentru a înțelege și pătrunde cu adevărat o astfel de scriere trebuie recompusă lumea în care Cantemir a trăit și a gândit, trebuie avute în vedere foarte puținele noțiuni abstracte (din domeniul literaturii) ce stăteau la baza fundamentului teoretic de la care s-a pornit. Formal, Cantemir se racorda la trecutul european și la prezentul românesc în același timp. Hiatusul dintre cultura europeană și cea românească stă la originea decalajului dintre modul în care înțelegea literatura principiile moldav și cel dovedit în practică de marii scriitori ai secolului al XVIII-lea din Occidentul european. Cantemir este un întemeietor. *Istoria ieroglifică* reprezintă nivelul maxim la care ajunsesse scrisul românesc în acea perioadă. Ea este opera închisă în toate sensurile. Nu a avut urmași, iar contemporanii nu puteau distinge mai mult de pamfletul politic așezat în prim plan. Pentru cititorul modern nu mai este valabil același *captatio*. El vrea să deslușească sensurile profunde, camuflate, ascunse și disimulate, nemaifiind interesat de parada măștilor zoomorfe. Așadar, criticii care au înțeles ermetismul ca pe un neajuns al scrierii și-au întemeiat afirmațiile pe un fundament greșit.

Șerban Cioculescu este de părere că *Istoria ieroglifică* e cea mai reușită lucrare a lui Cantemir, „cu toată țesătura criptică a pamfletului”. Această „operă involuntar literară” se dovedește a fi foarte importantă datorită contribuțiilor aduse limbii, „prin infuzia unei bogate paremiologii, în parte de origine sacră, dar mai ales în sensul cel mai larg populară, cu binevenite aluviuni orientale la marca noastră autohtonă”⁷. Deși Cantemir nu a intenționat să facă literatură, crede Șerban Cioculescu, posteritatea și-l revendică datorită inovațiilor lingvistice și grație a „ceea ce s-a putut strecura ca fantezie și creație artistică în lucrări de altă intenție”. Credem că Șerban Cioculescu greșește atunci când afirmă că Dimitrie Cantemir ajunge la literatură în mod involuntar, de vreme ce modelul mărturisit pe care îl are în vedere

scriitorul este prin excelență literar, Eliodor, iar cuvintele din *Izvoditoriul cititorului, sănătate* avertizează asupra faptului că „nu atâta cursul istoriei în minte mi-au fost, pre cât spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă”.

Întorcându-ne la înrăuirile pe care romanul le-a suportat din exterior, trebuie remarcată opinia lui Mircea Anghelescu referitoare la influența orientală existentă în *Istoria ieroglifică*: „E foarte probabil, deci, ca însăși ideea deghizării întregii acțiuni din *Istoria ieroglifică* în roman animalier să fie datorată unor exemple orientale, căci nu știm nimic despre lecturile lui Cantemir din literatura europeană și nimic nu ne autorizează să credem că modelul urmat ar fi unul din această arie (să zicem, de pildă, din *Le Roman de Renart* sau fabulele lui La Fontaine), în timp ce modelele orientale îi puteau fi mult mai cunoscute”⁸. Această observație contrazice, oarecum, părerea lui Al. Rosetti referitoare la coexistența influențelor occidentale cu cele orientale: „Dacă prin gustul pentru apologie, alegorie și ficțiune, Dimitrie Cantemir urmează modelele literaturii occidentale din secolul al XVIII-lea, în compoziția romanului el stă sub influența literaturii turcești. Acestei influențe i se datorează prezența celor 760 de proverbe sau sentințe, inserate la tot locul, în cursul povestirii, precum și unele particularități ale sintaxei și vocabularului *Istoriei ieroglifice*, care asigură acestei cărți un loc aparte în literatura românească. [...] Cantemir nu este numai un meșter al cuvântului. În munca sa de scriitor, el a făcut apel la literaturile occidentale și orientale, pe care le cunoștea deopotrivă”⁹. Principele moldovean era el însuși o sinteză între spiritul occidental și cel oriental. Lectura romanului său dovedește o înțelegere profundă a mecanismelor de construcție, a structurilor ce conduc spre întemeierea unei narațiuni solide, rotunde ce exclude amănunțele arbitrare. Suntem îndreptățiți să afirmăm că universalile speciei numite roman au fost deprinse din spațiul literaturii occidentale, în vreme ce fondul are și origini orientale. Între literaturile orientului și cele ale occidentului există serioase legături formale, subiectele abordate fiind diferite, provenind din lumi de multe ori contrasatante, cu mentalități distincte.

Manuela Tănăsescu este interesată să observe dacă opiniile conform cărora *Istoria ieroglifică* este un roman alegoric sau o fabulă supradimensionată sunt conforme cu adevărul sau nu. Cercetătoarea admite că în carte există multe scheme alegorice, dar consideră că niciuna nu se constituie în motiv central: „ele se succed sau se suprapun, contribuind astfel la extrema complexitate, stufoșenie a cărții”¹⁰. *Istoria ieroglifică* nu este o operă alegorică pentru că alegoriile se transformă în altceva, îndepărtându-se de punctul lor de plecare și pentru că, prin ficțiune se ajunge la spectacolul existenței, opus caracterului abstract al alegoriei. Acestor două motive ale detașării de alegorie li se adaugă pamfletul: „Cantemir face literatură, el despoaie persoana devenită personaj de amănuntele care i se par fără importanță și adaugă altele ce contribuie la esențializare, ferindu-se însă întotdeauna de a ajunge până la schemă. Pamfletul intervine pentru a păstra particularitățile necesare satirei și caricaturii”¹¹.

Elvira Sorohan vorbește despre *Istoria ieroglifică* în termenii de „roman în travesti” și „fabulă extravagantă” ce afirmă „un nou sistem de reflectare a realității încifrat în *sensus allegoricus*”¹². Cercetătoarea este de părere că *Istoria ieroglifică* înnoiește stilul narativ și decide

trecerea de la proza cronicărească la cea artistică, „dezvăluind esențe ale vieții în forme artistice adecvate spiritului complicat al povestitorului”.

Anton Cosma consideră și el *Istoria ieroglifică* drept primul roman românesc, deoarece „nu vrea să fie cătuș de puțin un letopiseț”¹³, în ciuda faptului că Letopisețul nu este exclus din procesul creativ, el fiind prezent „ca un model negativ, reprezentând ceea ce autorul nu voia să scrie”. Criticul vorbește despre o abatere de la *normă*, de la firescul comunicării literare din acea vreme. Anton Cosma înțelege conștiința literară avansată a lui Cantemir prin intermediul termenilor de *scriitor* („care nu mai e doar autorul de scrieri istorice”) și *istorie* („care poate însemna și fabulă, povestire inventată”). În consecință, „delimitarea de Letopiseț” este certă. Prin Cantemir, Letopisețul se transformă dintr-o „formă sincritică a culturii noastre vechi scrise” într-un „automodel”, în sensul vizat de L. Lotman¹⁴, care îndeplinește „funcția de «reglare completă» a culturii în genere și, cu atât mai mult, a evoluției romanului românesc de mai târziu, conferindu-le unitatea și originalitatea”.

Nicolae Manolescu nu este de acord cu cei ce consideră *Istoria ieroglifică* o „istorie secretă” și ermetică. Se amintește faptul că opera a fost publicată imediat după ce a fost scrisă, iar contemporanilor le era ușor să citească în spatele măștilor animaliere. „Nu din rațiuni esoterice și-a scris Cantemir povestea, ci din rațiuni ludice. Toate cifrurile, numerice sau de alt fel, nu sunt la el decât niște jocuri de om cultivat și inteligent”¹⁴.

Prin prezentarea acestor opinii referitoare la primul roman românesc, putem spune că am răspuns implicit și la întrebarea de ce *Istoria ieroglifică* aparține speciei mai sus amintite. S-a văzut că au existat de-a lungul timpului mai multe divergențe cu privire la limba și la stilul lui Dimitrie Cantemir, dar mai ales cu privire la poetica sa.

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 39.

² *Ibidem*, p. 41

³ Perpersicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 304.

⁴ P. P. Panaitescu, *Viața și opera*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.

⁵ *Ibidem*

⁶ Al. Piru, *Literatura română veche*, Editura pentru literatură, București, 1961.

⁷ Șerban Cioculescu, *Variațiuni critice*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 54-55.

⁸ Mircea Angheliescu, *Literatura română și Orientul*, Editura Minerva, București, 1972, p. 27.

⁹ Al. Rosetti, *Observații asupra limbii lui Dimitrie Cantemir în Buletin științific*, secțiunea de știința limbii, literatură și artă, tom I, nr. 1-2, 1951, p. 15.

¹⁰ Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică*, Editura Cartea românească, București, 1970, p. 87.

¹¹ *Ibidem*, p. 88-89.

¹² Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Editura Minerva, București, 1978, p. 16.

¹³ Anton Cosma, *Geneza romanului românesc*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 58.

¹⁴ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1990, p. 77.

Despre „miturile esențiale” ale sportului

Ioan Negru

Există în domnul profesor Dorin Almășan, spun fără putință de a greși, un *daimon* aproape desăvârșit, acela al creației. Aproape că nu există domeniu al literaturii în care acesta, daimonul, să nu se manifeste cu vigoare, cu profesionalism, cu bucurie: poezie (*Fără pretenții*, *Sinuciderea se mai amână*), proză (*144.000 km de fericire*, *O singură viață, o singură moarte*), teatru pentru copii, cărți pentru copii (*Colorează și ghicește*, *Vara piticului*, *Taina cetății*, *Mingea și prietenii săi*, *Carte cu animale*, *Anotimpuri cu povești*), emisiuni radiofonice, monografii (*Iuliu Hațieganu și ideea educației fizice în România*, în colaborare cu Albin Morariu, *Eroi contemporani*, *Cutezătorii ai secolului XX*, *O istorie a exercițiilor fizice*, *a educației fizice și a sportului*, în colaborare cu Gabriel Lupan); dar și cărți care pun împreună universul culturii cu cel al sportului, universul artei (al sculpturii) cu acela al istoriei jocurilor sportive (*Elogiul prieteniei*, în colaborare cu Virgil Ludu, *Spirale I (cultură, civilizație, sport)*, *Spirale II (reper sentimentale)*, *Homo sapiens, homo ludens (idei, opinii, detalii)*, *Ideea de sport în sculptură*).

Această ultimă carte a Domniei Sale - *Ideea de sport în sculptură* -, apărută la editura „Grinta” din Cluj-Napoca în 2007, ne prilejuiește rândurile de față.

Nu tot trecutul ne aparține, ci doar acela pe care ni-l asumăm. Nu că el n-ar exista în burta imensă a istoriei, în matricea cosmo-pământeană latent prezentă a lumii. Nu toate câte s-au întâmplat există cu adevărat pentru noi, ci doar acelea pe care ni le aducem nouă înșine în prezentă. A ni le aduce în prezentă înseamnă a le da un înțeles. Numai atunci când o anume faptă, un anume gând au un înțeles, numai atunci ele există cu adevărat. Oricând și-ar fi avut acestea începutul. Despre un trecut adus în existență este vorba în cartea dlui Dorin Almășan. Abia apoi despre istorie, abia apoi despre sport, și-abia atunci despre realul psihic, psihologic al trăirii faptului existențial, al unui gest anume scos din timp, împietrit, înmărmurit, înbronzat de către sculptor prin opera sa.

Într-un anume fel istoria ne-o aducem în prezentă sub forma mitului. A aceluia de întemeiere. Sub forma miturilor esențiale. Putem să-i spunem și altfel mitului: paradigmă, nucleu generativ, înțeles. În acest sens, cartea dlui

Almășan este una despre „miturile esențiale”: ale sportului, ale sculpturii, ale vieții trăite ca „joc”.

Volumul *Ideea de sport în sculptură* este, în primul plan, o istorie a jocurilor sportive, mai apoi a artei sculpturii, a mentalităților, a psihologiei omului aflat în competiție; a istoriei omului „reînviat” de către *daimon*-ul creației făptuită de către autor. Făptuirea aceasta este în același timp și o hermeneutică. O înțelegere care dă înțeles.

Cartea de față poate fi citită și ca un „roman”, cu personaje reale, cu întâmplări reale, cu descrieri amănunțite (sau doar eboșe) ale personajelor, cu fine analize psihologice, cu biografii venite dinspre istoria factologică sau dinspre artă. Jocul sportiv este un personaj; cel care-l practică un altul; istoria, biografia acestora sunt de asemenea personaje; sculptura este la rândul ei personaj; autorul ei, sculptorul, un altul; biografia, studiile, maestrul și discipolii, avatarurile vieții sale devin cu toatele ițe, urzeli în țesătura „epică” a cărții.

Deși autorul păstrează periodizarea clasică în istoria universală, dar și aceea a Greciei antice, a Heladei, ceea ce se are în vedere este una de nișă: a sportului (jocului) și a sculpturii. Nu în toate cazurile sculpturile avute în vedere sunt propriu-zis sculpturi, adică nu toate sunt realizate cu scopul bine definit de a reprezenta acest gen artistic. În acest caz acestea stau măturie despre practicarea unui sport (joc) într-o anumită eră istorică și/sau spațiu geografic. Mai apoi, nu toate sculpturile ilustrează un anumit sport (de ex. „David” al lui Michelangelo sau „Gigantul” lui Paciurea), acestea redând corpul uman asupra căruia s-a „lucrat” prin diferite exerciții, pentru a ajunge la o asemenea formă fizică. Multe dintre sculpturi sunt anonime, ele aparținând unor îndepărtate vremi și ilustrând „începuturile” unui anume sport; iar o parte dintre sculptorii selectați nu sunt nume de primă mână ale artei sculpturii. Printre sculptorii care ilustrează volumul, și mulți români.

Cred că nu există sport (joc) care să nu fie cuprins în volum. Ne sunt prezentați: arcași, alergători, boxeri (pugiliști), înotători, schiori, gimnaști, fotbaliști, poloști, canotori, patinatori, handbaliști, tenismeni, săritori de la trambulină



Albert Kruger (Germania)



sau peste ștachetă etc. În acest fel cartea devine și o mică enciclopedie a sportului, a sportivilor, a sculpturii care are ca temă sportul, dar și a artiștilor plastici aparținând istoriei universale sau naționale a sculpturii.

Interesante și pline de bun și autentic gust artistic sunt aprecierile autorului referitoare la realizarea plastică, estetică a diferitelor sculpturi prezentate, analizate; dar și comentariile de factură psihologică, caracterială. Un exemplu: „Centrul de greutate cade însă aici pe fața sportivului, spre privirea sa concentrată, mai mult îngrijorată, temătoare, îndreptată spre... un adversar cu care se va confrunta în continuare? Spre doi sau mai mulți atleți care se întrec și cu care se va confrunta în continuare și el? Sau poate pur și simplu privește în gol, preocupat, acaparată de gânduri pe care doar el le știe?” (Lysip, *Atlet legându-și sandala*, p. 87) Un altul: „Este imaginea unui om învins, a unui pugilist prăbușit, dacă nu total fizic, atunci moral cu siguranță. Nu mai e vorba de un tânăr senin cu corp suplu, ci de un om bătrân, sau mai degrabă îmbătrânit, mutilat fizic și psihic. Pumnii lui înveliți în ceste (legături din pânză sau piele, n.n.) se odihnesc, neputincioși parcă, pe genunchi. Pumnii aceștia îi asigură existența, și pentru a trăi Amykos poate a fost nevoit să-și ucidă adversarul. Sau să se apere, pentru a nu fi el ucis.” (Apollonios, *Pugilistul Amykos*, pp. 139-140)

Dacă întreprinderea dlui Almășan ar fi pur tehnică, aceste aprecieri ar fi inutile, dar ele (personale cum sunt, căci aici fiecare am putea avea alte interpretări personale) sunt cele care aduc omul din timpul său istoric într-al nostru. Autorul nu intră doar în „interiorul” personajului întruchipat în sculptură, ci și în cel al jocului ca atare, al mentalității timpului, al evoluției sale. Evocate astfel, personajele prind viață, concurează în fața noastră, se „jocă” în arenă; vin spre noi cu toată istoria seculară, milenară a sportului respectiv. Vin și trăiesc și ca joc, dar și ca artă. Ca artă a sportului în sine, dar și ca artă pusă în scenă de artiștii plastici. De către sculptori. Sunt vii. Sunt vii nu pentru că autorul le presupune anume trăiri, ci pentru că ne propune prin ei un înțeles. Orice text care dă un înțeles, dă și ființă. În fond, acesta este miracolul creației. Și aceasta este o calitate deosebită a cărții dlui Almășan; nu ține, deși face uz de ea, de bibliografie. Pe lângă studiu este și interpretare, asumare a trecutului; aducerea acestuia în prezent.

Știu că au trecut aproape trei decenii până când autorul să se convingă pe sine că trebuie să-și asume și textul de față, cartea aceasta. Știm că dl Dorin Almășan este un foarte bun specialist (adică Profesor) în educație și cultură fizică și sportivă, știm că este și un foarte bun prozator, dar și un poet căruia nu-i lipsesc nici sensibilitatea, nici îndrăzneala de a mînuși limba după propria-i vrere. Toate acestea sunt prezente, nu se putea altcum, în cartea de față. Mai trebuie spus că acest volum, prin tematica lui, este unic în bibliografiile celor două teme: sport și sculptură. Cel puțin la noi în țară.

Volumul a apărut în condiții grafice deosebite, grație editorilor editurii „Grinta” și colaboratorilor acesteia. Și, nu în ultimul rând, trebuie subliniat faptul că ea, cartea, apare în ediție bilingvă, română și engleză, traducerea fiind realizată de Alina-Laura Fodor și Diana-Viorela Ionescu.

imprimatur

La Saeculum

Ovidiu Pecican

A tunci când se spune – cu superficialitate – că, în vremea comunismului, societatea civilă a fost inexistentă în România, mă gândesc mereu că se comite o mare nedreptate la adresa acelor spirite și grupări care, profitând de formele îngăduite de întrunire, fără a face mare caz de vreo disidență și fără a se socoti suficient de proeminente pentru o opoziție fățișă la dictatură, au luptat, în felul lor, cu armele optimismului cotidian și ale inteligenței, pentru asigurarea unei libertăți, fie și limitate, de manifestare a spiritului și creativității. Printre manifestările de acest fel s-au numărat nu numai revistele studențești (*Echinoxul clujean*, *Dialog* și *Opinia studențească* din Iași sau *Forum studentesc* din Timișoara), nici doar cenaclurile din capitală („Cenaclul de luni” al lui N. Manolescu, „Junimea” lui Ovid S. Crohmălniceanu ori „Universitas” al lui Mircea Martin), ci și mișcările de idei și disputele libere ale creatorilor din alte locuri privilegiate ale țării, mai puțin expuse, poate, delațiunii interne și supravegherii polițienești, datorită coeziunii lor, dar măcar tot atât de importante. Cenaclul „Saeculum” a fost un astfel de loc privilegiat al respirației proaspete prin creație și schimb de idei, iar memoria noastră se cere împropătată cu recunoașterea distinctă a acestui fapt.

Înființat prin 1980 și funcționând vreme de trei ani la Dej, el s-a mutat ulterior – din motive de securitate (de fapt, de Securitate) la Beclean pe Someș, unde și-a continuat spornic întâlnirile ritmice până în 1990. Atunci, sub presiunea deschiderii simultane în diverse direcții – de la emigrare la inițiativă economică, la publicistică necenzurată și la politică – „Saeculum” s-a autosuspendat tacit, ca atâtea alte nuclee de același fel, de pe întreg cuprinsul țării. Era un

moment când, în fața noilor perspective, formele de microlibertate socială organizate cu infinite precauțiuni, prin tatonări și negocieri tacite ori explicite cu autoritatea comunistă au apărut dintr-o dată dezolante în marginalitatea lor înghesuită. Zeci de cenacluri SF, altele *main stream*, societăți corale ori teatrale de ici ori de colo s-au surpat de la sine, în fața unor perspective de mai mare anvergură. O serie de lideri locali s-au mutat în capitalele regionale, la București ori, și mai departe, în metropolele europene, cu gândul expres de a recupera, de a arăta ce pot, de a face mai mult și mai bine. Sau altceva.

Au trebuit să treacă vreo câțiva ani din primul deceniu postceaușist pentru ca unele dintre aceste lucruri – devalorizate retrospectiv prin considerarea lor drept o inițiativă a statului socialist (mișcarea cenaclieră fiind privită ca rezultat al unei directive a Consiliului Culturii și Educației Socialiste, de exemplu, și neținându-se seama că ea nu putea exista fără un ethos local autentic) – să renască, ici timid și fluctuant, colo mai viguros. „Saeculum” a găsit, și el, calea de a se regrupa și, iată, de prin 1996 încoace, el a revenit la viață, consacrand între timp niște nume în geografia literară a Ardealului și a țării. La bilanț, în 2006, volumul antologic al lui Cornel Cotuțiu, *Saeculum dincolo de nostalgii* (Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2006, 384 p.), însumează douăzeci și șase de nume de scriitori și artiști, protagoniști ai ședințelor de ieri și de azi ale cenaclului, unii trecuți deja în umbră.

Nota dominantă a cărții, alcătuită ca un adevărat *who's who* al Cenaclului „Saeculum” (fiecare autor beneficiază de o biografie, o secțiune de aprecieri critice și ilustrarea prin piese de creație propriu-zisă), este prietenia. Fiind



Sigitas Dackeviciute (Lituania)

compusă cu prilej jubiliar și intenționalitate istorico-literară, cum era și firesc, ceea ce se etalează în vitrină sunt mai cu seamă reușitele. O viitoare monografie critică va putea dispune eventualele accente, discriminând argumentat între ceea ce i se pare că rămâne și ceea ce s-a erodat în timp. Date fiind însă împrejurările, ofranda lui Cornel Cotuțiu trebuie citită mai curând ca o punere în posesie a celui odinioară păgubit – cenaclul însuși –, o afirmare demnă și corectă a propriei identități artistice, a vitalității creatoare a unei generații, un soi de blând manifest colectiv al unei echipe de creatori ardeleni. A trecut destul timp – și de la pornirea la drum a mișcării, și de la revoluția schimbătoare de perspectivă social-politică – pentru a putea încerca, totuși, o primă estimare a strădaniilor creatoare prilejuite de „Saeculum”. Se poate constata astfel că mulți dintre membri au deja un nume ca prozatori (în frunte cu Teohar Mihadaș, dar continuând cu C. Cotuțiu, Zorin Diaconescu, Vasile Gogea, Ioan Groșan, Ion Moise, Olimpiu Nușfelean, Aurel Podaru, Virgil Rațiu, Radu Țuculescu, Magdalena Vaida și Alexandru Vlad), ca poeți (aceiași Mihadaș, Radu Săplăcan, Vasile Gogea, Gavril Moldovan, Ion Mureșan, Viorel Mureșan, Ioan Negru, Domnița Petri, Ioan Pinteș) ori esești și comentatori literari (Radu Săplăcan, Cornel Cotuțiu, Vasile Gogea, Andrei Moldovan, Aurel Podaru, Gavril Țărmure, Magdalena Vaida, Traian Vedinaș și Alexandru Vlad). Ei sunt prezenți în publicistica generală, în cea literar-culturală, în media audiovizuală și, fapt cu adevărat mai rar întâlnit, destui dintre ei mărturisesc o vocație exemplară de manageri culturali. Așa se face că, de ani buni deja, la Bistrița, Beclean, Rodna și în alte locații același grup, împreună cu, desigur, alți prieteni și creatori exemplari – precum criticul de artă Oliv Mircea, pictorii Marcel Lupșe și Miron Duca, poetul Mircea Măluț -, ei desfășoară evantaiul „Zilelor Becleanului”, „Saloanele Liviu Rebreanu”, festivalul dedicat lui G. Coșbuc, extraordinarele sesiuni de concerte și audii datorate inițiativelor lui Gavril Țărmure... Toate acestea conturează o atmosferă de eferescență și densitate culturală de o consistență indubitabilă, făcând din județul Bistrița-Năsăud un pol exemplar al culturii trăite, al celei produse și, nu o dată, al culturii aduse din alte puncte cardinale ale țării, cu o perfectă ospitalitate nefestivă.

Rândurile de mai sus nu sunt observații de circumstanță, dar nici nu țin locul unor judecăți de valoare destinate estimării contribuției literare a cenaclului. Faptul de a fi avut prilejul, de-a lungul anilor, de a mă pronunța cu privire la mai mulți dintre autorii menționați – deci de a avea la dispoziție, ca să zic așa, și analize eșantionate – îmi permite să observ că din tulpina „Saeculum” au crescut mlădițe prozastice, lirice și eseistice de o cromatică bogată, particularizate prin stil și preferințele tematice până la pragul care permite identificarea unor personalități creatoare distincte. Spiritul „Saeculum” nu rezultă dintr-o aglutinare – suspectă, fiindcă imitativă – a vocilor și o reiterare, fie și nuanțată oarecum, a subiectelor. Gruparea nu practică epigonismul, ci mai degrabă feroarea căutărilor de sine mereu reluate. Unitatea de deasupra tuturor prestațiilor individuale vine dintr-o solidaritate întemeiată pe durată prietenilor, iar diferențele de opinii nu par să o fi afectat letal vreodată. Ceea ce este de admirat la „Saeculum” peste timp îmi apare ca fiind tocmai intuiția și buna știință a pluralității polifoniei fără sacrificarea echipei și cu respectul cald, cordial, fratern al celui alt. Mare lucru!

revizitări literare

Dante în viziunea lui George Coșbuc (I)

Laszlo Alexandru

Enciudad cum o carte reușește să cucerească mintea și sufletul unui om pentru toată viața. Prima întâlnire poate fi de multe ori întâmplătoare, silită, ba chiar amînată. Dar, odată legătura afectivă stabilită, ea rămîne indestructibilă. Cam așa ceva i s-a întîmplat și lui George Coșbuc. „Tată-meu era popă. Dumnezeu știe cum a ajuns la urechea lui că Dante ăsta ar fi scris ceva în care se vorbea de **Iad, Purgatoriu și Rai**. / «Măi, Gheorghie – îmi zise el într-o zi – tu care ai învățat și știi atîtea și atîtea, de ce nu-mi cauți ceva despre Dante ăsta!». / «Da, tată, am să caut!» – i-am răspuns fără multă hotărîre, convins că ar fi vorba numai de o toană a bătrîneții. / Însă bătrînul stăruia, și eu sfîrșii cu cumpărarea unei traduceri nemțești a **Comediei și cu traducerea în românește** (numai ca să-l mulțumesc!) a celor dintîi trei cîntece ale **Infernului**. Din clipa aceea Dante a pus stăpînire pe mine. Măi, **mare șarlatan!**”¹.

Nivelul intelectual al cititorului nu era oricum de lepădat. Departe de-a fi doar un simplu poet al vieții de la țară, G. Coșbuc cunoștea deja mai multe limbi străine. Tradusese în românește *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Virgiliu și *Sakuntala* lui Kalidasa. Dar întâlnirea cu textul lui Dante a fost hotărîtoare: scriitorul a lăsat deoparte celelalte preocupări, și-a cumpărat diverse gramatici și ediții comentate ale *Divinei Comedii*. A întreprins o călătorie de documentare la Florența, la locurile dantești. A învățat pe de rost, din pură pasiune, numeroase terține în original. Potrivit reputatului Ramiro Ortiz, prieten și adversar al „duelurilor” dantologice din ultimii săi ani de viață, „Coșbuc știa toată **Divina Comedie pe dinafară în italienește**. Era destul să-i citezi câteva versuri, chiar de la sfîrșitul **Paradisului**, ca el să continue să spună pe de rost în italienește sute și sute de versuri. Ceva uimitor!”².

Poetul și-a propus atunci un lucru extrem de ambițios: să traducă *Divina Comedie* în română, respectîndu-i atent ritmul, strategiile de versificație și polisemantismul. Încercare victorioasă, căci pînă în ziua de azi varianta Coșbuc e prima și cea mai izbită transpunere completă a capodoperei italiene (în comparație cu celelalte patru versiuni în limba noastră, duse la bun sfîrșit de către Alexandru Marcu, Ion Țundrea, Giuseppe Ciffarelli și Eta Boeriu).

Dar, înainte de-a porni să traducem, trebuie să înțelegem corect și nuanțat cu ce anume ne vom confrunta. La fel a procedat și George Coșbuc, care s-a aruncat în oceanul de analize și comentarii ale operei lui Dante. Nemulțumit, pînă la urmă, de tot ceea ce-a găsit, a hotărît să formuleze propriile sale explicații: „În cei opt ani în care am tradus în limba română **Divina Comedie**, nu mă gîndisem și nici n-aș fi visat că voi scrie vreodată studiile acestea. Pe mine mă interesa poezia lui Dante și toată grija îmi era să-l redau în limba mea maternă, limpede și în versuri frumoase. (...) Cu cît căutam la mai mulți o lămurire, cu atît mă scufundam în părerile lor din ce în ce mai confuze și mai imposibile. Și la urmă am recunoscut că de 600 de ani drumul lui Dante e un labirint, și părerile comentatorilor, un haos. (...) Am amînat publicarea traducerii și am început să cercetez cauza acestui Babilon de

părerii contradictorii și uneori, în absurditatea lor, de un comic irezistibil. Dar am obosit înainte de a pune mîna pe firele misterului. (...) Atunci i-am lăsat deoparte pe toți erudiții și iluștrii și am tras cu buretele peste tot ce s-a scris pe tabla lor, și m-am apucat să scriu eu, pe tabla mea, lucrurile ce le voi afla însumi eu printr-o atentă citire a poemului.”

Aceste mărturisiri ale scriitorului devin foarte importante, căci ne oferă clare indicii de autoapreciere și explicații de metodă. Comentariile lui G. Coșbuc pe marginea *Divinei Comedii* se nasc, așadar, dintr-un sentiment de exasperare și revoltă, provocat de numeroase variante de interpretare contradictorie ale predecesorilor. Autorul român face *tabula rasa* în sectorul cuceririlor atinse de specialiști. Pe traseul propriei investigații, el se lasă călăuzit de intuiție, precum și de suma cunoștințelor dobîndite prin lectura directă a capodoperei. Un stil de lucru temerar și, în egală măsură, imprudent.

Exegeza dantescă a lui George Coșbuc a fost recompusă din manuscrisele rămase după moartea poetului. A fost tipărită mai întîi în două volume, îngrijite de Alexandru Dușu și Titus Părvulescu³. Textul a fost revăzut și completat ulterior, în ediția critică stabilită de Gh. Chivu⁴. O nouă publicare i se datorează lui Pavel Balmuș⁵. În ciuda acestor editări succesive, trebuie spus că ne confruntăm cu bagajul impresionant (întins pe cîteva sute de pagini) al unei lucrări nefinalizate, al unei acumulări de ciorne. Intențiile autorului și mizele urmărite de el se pot într-adevăr degaja, dar ne lipsește, din păcate, structura decantată și finisată a unei cercetări încheiate. Cele mai multe pasaje descifrabile au fost tipărite; altele, greu lizibile ori întrerupte din mers, notațiile lapidare etc. au rămas mai departe în manuscris.

E bine să precizăm, de asemeni, că nu avem de-a face cu un **comentariu** propriu-zis la *Divina Comedie*, în accepțiunea obișnuită a termenului, în sensul unei intervenții auxiliare, în subsolul versurilor dantești, cu destinația de-a le decifra, de-a le descifra. Nu e vorba de-o explicație “la firul ierbii”, care să detalieze conotațiile poemului, terțină cu terțină. G. Coșbuc încearcă, în realitate, o abordare de ansamblu, pe baza unei idei principale, călăuzitoare. Aceasta vizează “corectarea” cronologiei interioară a capodoperei.

După cum se știe, *Divina Comedie* prezintă călătoria protagonistului Dante, în viață fiind, prin cele trei ținuturi de după moarte: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. Ciudățenia concepției artistice a poetului italian e legată de faptul că, deși ne aduce sub priviri un regat al fanteziei și al imaginarului, îl structurează în jurul unor personaje adevărate, al unor realități concrete, ferm atestabile. Miraculoasa expediție ascultă de regulile cronologiei, care ne este indicată, uneori ostentativ, alteori aluziv, prin elemente astronomice și naturale. Punînd cap la cap aceste indicii, comentarii lui Dante au ajuns, după cîteva secole, la un relativ consens în plasarea călătoriei protagonistului în anul 1300, cu începere din Joia Patimilor (7 aprilie) și încheiată după mai bine de



o săptămână (vineri, 15 aprilie)⁶. Acest detaliu, pînă la urmă periferic și speculativ, aprinde însă flacăra indignării lui George Coșbuc. Recitind minuțios toată *Divina Comedie*, extrăgînd din ea elemente legate de datarea călătoriei, făcînd uimitoare calcule ale unor tipuri de calendare de-a lungul istoriei (de la creația lumii, de la nașterea lui Isus, de la zămislirea lui Isus, pe stil roman, pe stil florentin etc.) și coroborînd toate acestea cu examinarea situației astronomice medievale (data pleniluniului la 1300, data Săptămîinii Patimilor la 1298 etc.), G. Coșbuc proclamă devansarea cu doi ani a fictivei expediții dantești în lumea de apoi. Iată cum un simplu amănunt, prea puțin relevant pentru înțelegerea capodoperei lui Dante, dobîndește semnificații cruciale în ochii poetului român. Ce stranie fixație i-a bîntuit ultimii ani de viață, i-a consumat vîlaga intelectuală!

Că era vorba în primul rînd de-o obsesie, plasată la granița cu monomania, ne-o confirmă febrilitatea autorului, care nu-și ascunde maxima implicare afectivă în ipoteza studiată. Dacă personajul Dante s-a închipuit pe sine însuși, pe tărîmul celălalt, în 1300 sau în 1298, dacă expediția a durat șapte zile sau chiar zece, devin pentru G. Coșbuc probleme de viață și de moarte. Autorul nu-și stăpînește exclamațiile, sarcasmele ori polemica inverșunată, în numeroase pasaje: „comentarii lucrează cu grămada lor de paie! Un pleniluniu fictiv la 25 martie ar fi foarte bine găsit, întrucît la 25 martie Dumnezeu ar fi creat lumea și deci a trebuit să fie și pleniluniul, și astfel Dante ar fi onorat aniversarea acestei zile mari cu un pleniluniu mincinos! Oh, cântare fine ale lui Dante, ce trebuie să suportați voi!”. El nu-și cumpănește nici chiar fluxul lingvistic, alternînd în repetate rînduri, sub imperiul surescitării, româna maternă cu italiana dantescă: „In questi studi parla un pazzo. Deci cel ce s-apropie de ele să știe și să lase orice speranță că se va găsi pe același teren pe care l-au învățat și l-au condus comentarii. Terenul meu e d'altro mondo. Un pazzo care a supus criticii tot ce s-a scris despre opera lui Dante și n-a avut alt criteriu de judecată decît bunul-simț. Pentru că e sigur că nici Dante n-a avut altul!”.

(va urma)

¹ Mărturie consemnată de Ramiro Ortiz în *Dante și epoca sa*, prefață la vol. Dante, *Divina Comedie. Infernul, Purgatoriul, Paradisul*, traducere de George Coșbuc, ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, Iași, Ed. Polirom, 2000, p. 57-58 (subl. R.O.).

² id., ibid., p. 59 (subl. R.O.).

³ George Coșbuc, *Comentariu la "Divina Comedie"*, vol. I, *Tavola Tonda*, text stabilit, traducere și studiu introductiv de Alexandru Duțu și Titus Părvulescu, cuvînt înainte de Alexandru Balaci, Buc., E.P.L., 1963; vol. II, *La gente sotto larve*, text stabilit, traducere și studiu introductiv de Alexandru Duțu și Titus Părvulescu, Buc., E.P.L., 1965.

⁴ G. Coșbuc, *Opere alese*, vol. IX, *Comentariu la "Divina Comedie"*, ediție critică de Gh. Chivu, prefață de Alexandru Duțu, Buc., Ed. Minerva, col. "Scriitori români", 1998.

⁵ *Divina Comedie. Comentarii*, de George Coșbuc, ediție îngrijită de Pavel Balmuș, Chișinău, Ed. Cartier, 2001.

⁶ Vezi *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-78, voce *viaggio*, a cura di Bruno Basile, citată în Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, annotata e commentata da Tommaso Di Salvo, con illustrazioni, 3 vol., Bologna, Zanichelli, 1993.

semnal

Lansare de carte

Eugène Ionesco
Sclipiri și teatru/Destellos y teatro

În 7 mai, la ora 12, va avea loc la sediul Filialei clujene aUSR lansarea volumului Eugène Ionesco, *Sclipiri și teatru/Destellos y teatro*, ediție bilingvă română/spaniolă realizată de Mariano Martín Rodríguez. Acesta semnează studiul introductiv, traducerea și notele. Domnia sa este traducător pentru Comisia Europeană, dar și autor al unei cărți despre *Teatrul francez în Madrid. 1918-1936* și al altor eseuri despre teatrul modern și aria lingvistică romanică. Volumul, la lansarea căruia autorul (excelent vorbitor al limbii române) va fi de față, cuprinde „prozele scurte” parodice și absurde *Sclipiri*, în două grupaje, între

ele aflându-se piesa *Englezește fără profesor*, în ediție necenzurată. În *Addenda*, proza *Trifoiul cu patru foi*. Cartea a apărut la Editura Fundamentos din Madrid, în seria teatru. Coperta reproduce un desen „fără titlu” al lui Eugen Ionescu. Studiul exegetului spaniol propune o lectură proaspătă și, în multe puncte, incitantă.

Mariano Martín Rodríguez a tradus în spaniolă *Învierea* lui Lucian Blaga și va participa la Festivalul Internațional „Lucian Blaga” ediția a 18-a (Cluj-Napoca, 8-10 mai).



Elsa Melendez (Puerto Rico)

Concursul național de poezie și proză scurtă „Ars Maris”

- lucrările pot fi trimise pînă în data de 1 septembrie a.c. -

Asociația Culturală „Ars Maris”, cu sprijinul Primăriei Municipiului Reghin, al Consiliului Municipal Reghin și al Bibliotecii Municipale „Petru Maior” Reghin, organizează în luna octombrie 2008 cea de a doua ediție a Concursului național de poezie și proză scurtă „Ars Maris”. Concursul este deschis autorilor care nu au volum publicat, cu vârsta maximă de 35 de ani. Lucrările (la secțiunea poezie - maxim 10 poezii, la secțiunea proză scurtă - maxim 15 pagini), dactilografiate / listate în trei exemplare, semnate cu numele autorului nu cu motto, însoțite de un CV (nume, prenume, vîrstă, adresă, număr de telefon, eventual informații succinte despre activitatea literară), vor fi expediate pe adresa: Victor Cubleșan, str. Dacia nr. 5, ap. 4, Cluj-Napoca, jud. Cluj, pînă în data de 1 septembrie 2008. Plicul va purta mențiunea: Pentru concursul „Ars Maris”.

Nu vor fi luate în considerare lucrările dactilografiate fără pauza de rigoare între semnele de punctuație și cuvîntul următor.

Informații suplimentare: Victor Cubleșan (tel. 0744-479.151), Radu Țuculescu (tel. 0724-225.184), Ioan-Pavel Azap (tel. 0749-153.967), Daniel Moșoiu (0745-569.645).

2 poeme

Miruna Vlada

Hărțuire

scoicile verzi mă sufocă
și din colier îmi intră în gât
în jugularele pe unde curge
sângele
pe care tocmai l-ai mângâiat
cheagurile care nu ți-au privit niciodată
goliciumea neagră
acum stai gol și negru
atârnat în fața mea
cu buzele desfăcute

sunt în autobuz în Regie
și luminile orașului îmi ies pe nas
vocea ta e corbul ce trece razant
printre mașinile oprite la stop

stop

am gura plină
mestec sânul angelei
doar așa o pot îmbrățișa
în general bolnavii sunt persoane
foarte lipicioase

pe întinderea apei așteptarea
face cruste
mestec acum și tălpile arse ale
bunicii de 86 de ani

toate rănilor din jur
niște fructe neculese la timp

mi se vede prin bluză
colacul de salvare găurit
tu crezi că sunt frunze galbene
și le calci
dar sunt pleoapele mele
sunt cheagurile mele de lacrimi



Magdalena Uchman (Polonia) Mențiune

poezie

rufele puse la uscat
pline de dragoste
cuvintele tale așezate pe dinții mei
acum

Efectul butterfly

voi auziți bătăile de aripi ale cocorilor
foșnetul tandru din cuiburile berzelor
aici doar gemetele stridente
din perioada de împerechere a șobolanilor
în subsolul blocului
îi simt prin pereți cum aleargă dornici
în toate direcțiile
dar la etaj noi ne ținem strâns în cuib
fără să mai lăsăm nici
un centimetru de aer nerespirat nedistilat
între o tâmplă și cealaltă

la voi fructele de mango crapă acum
de prosepțime ca umerii bronzați ai
adolescentelor
iar lângă noi crapă pietrele
printre macarale buldozere și țevi descărnate
dar puțin deasupra lor noi stăm unul în altul
cu plămânii deflorați
cu unghiile crescând una în cealaltă
cu parfumul nostru de mango
în irișii îndrăgostiți

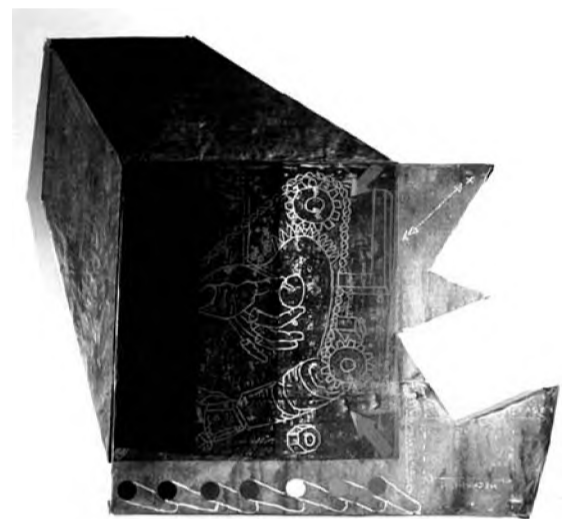
la voi e miezul zilei acum
e pârjolire și voie bună
aici e noapte șobolanii au ieșit să se caute
și nu mai încap înapoi
iar trupurile noastre zgârcite
nu mai lasă urme
doar un urlat
care miroase a mango și a singurătate

Pagini Fructifere

Bogdan Tiutiu

...Cana de ceai stă pe masă, e liniștită, nu o atinge nimeni;
lângă ea, o carte face inventarul paginilor: *nu lipsește niciuna*
(spune ea copiilor pe un ton auzit numai la circ)
doar cuvintele vor ceai și sar unul câte unul în cană...
în cameră e frig, nu mai locuiește nimeni și
s-a adunat mult praf în jurul căni, dar ea stă liniștită, știe,
curând va deveni o carte...

...Cum ar putea vorbi o mână cu un picior -



Bogdan Pelmuș (Romania)

se întreabă copilul ce vrea să fie un vierme
și unește degetele mîinii stîngi cu degetele
piciorului drept
iar degetele mîinii drepte cu degetele picioru-
lui stîng...
ar fi totul atît de ușor: să trăiești înăuntru
unui fruct, să spui cîtece pentru vară,
să refuzi alți viermi, alte fructe și să fii
refuzat la rîndu-ți de crengi și culegători;
pămîntul îl voi avea mai repede ca oricine,
nimeni nu va plînge pentru mine
și m-aș putea întreba cum ar putea vorbi o
mână cu un picior,
aș fi deopotrivă piciorul și mîna...

...Încovrigări de frunză peste glasuri -
un cămin cu o naștere pentru fiecare colț de
cameră -
șoareci și brînză -
așa imaginez eu o familie de furnici coapte...

...De cîteva zile ceva tot o să se întîmple,
e ceva important care se întîmple oamenilor
simplici -
pielea ta e masată de o vibrație lentă a unor
zile
în care trebuie să se întîmple ceva
iar ceva o să se întîmple numai atunci cînd
știi să aștepti,
vom aștepta...

Umbrela galbenă

Iolanda Bob

Dana e singurul om care m-a surprins cu adevărat.

N-o interesa mâncarea, se îmbrăca după moda de pe Marte, avea cuvinte ca rilke, derbedel, pâră, smack, îl ura pe Don Quijote, răsfoia ore în șir matrixuri de pictură veche, odisei, orice... *Da, mi-e dor de tine.*

Surorii ei, colega mea de bancă, nu reușeam să-i găsec vreun cusur la vremea aceea, era o sculptură perfectă din gheață albastră, înconjurată de un nor străveziu dincolo de care abia zăreai... Trăia din gloria ei viitoare de somitate în medicină și nimeni nu avea nicio îndoială că așa va fi. Să-i zicem snobism pozitiv, chiar a ajuns ce așteptau toți, chiar e frumoasă și deșteaptă etc. (M-am desprins greu de răutățile adolescenței).

Uneori mi-e greu să cred că în mine a trăit o ființă care se bucura de istorii inutile. Alteori nu pot să cred că am trăit înainte de '89. Dar asta e altă poveste.

Într-o zi, cuvintele Danei n-au mai ricoșat de pereți înainte de a sări peste mine, am început să văd dansul micilor întâmplări din jurul ei.

Nu cultivam singurătatea, să zicem că eram exclusiviste. Sora ei și cu mine ne alegeam prietenii după *criterii*. În schimb, Dana era prietenă cu cerșetorii, ajungea foarte ușor la ei sau la alții și mai și, de care muritorilor de rând nu le e îngăduit să se apropie doar pentru autografe.

Nu o speria nimic, avea 15 ani.

Zi de parc:

Privea oamenii cu atenție, avea o metodă și pentru asta. Mai întâi mâinile: o entuziasmau gesturile. Forme poftite suferințe.

Trecuseră câteva săptămâni de când o observam.

Semăna cu Nicoleta Luciu (știu că e greu de imaginat ideea asta!).

Stăteam pe o bancă și așteptam să ne sufocăm. Un trecător se târa pe sub copaci, căutând un loc liber; până la apus mai erau cam 75 de ore.

- Câți oameni!

Am auzit-o ?

- N-o să-i cunoaștem niciodată, a încheiat ea repede, fără nuanța de regret sau bucurie obligatorie.

M-am uitat: în dreapta două babe, în stânga moș cu nepoată. Muncitori fără cămăși, întinși pe iarbă. Liceeni cu sticlă de votcă. Și gruparea țigănci-ghicitoare făcându-și vânt cu fustele.

Mie mi se păreau foarte cunoscuți.

- Nu vă supărați, par foarte comози pantofii dumneavoastră, de unde i-ați luat?

Dana se ridicase de pe bancă și, din mers, o întreba pe băbuță despre sandalele ei de plastic. Aș fi zâmbit dacă mi-ar fi garantat cineva că n-o să transpir. Mi-era lene să duc gândul. Cea mai sexi întrebare pe care o primise în ultimii 53 de ani, răspuns pe măsură, *de la Paris*.

S-a așezat între țigănci.

Ele n-au văzut *Fisica albă, pisica neagră*. Nu, au confirmat plictisite. Nu Kusturica? Dana crezuse că e cel mai tare film despre țigani...

- Șatra l-ați văzut?

- Da, acela dha, cum nu! Da' hai să-ți zic io ce film să vezi, nu știi. Cel mai adevărat, unu' pe limba noastră, făcut de-un țigan de-al nostru, unu' secret.

Și au început toate să-i povestească *Vremea țiganilor*.

Pe vremea aceea aflam de la ea despre marii poeți. Noi treceam pe lângă ei în fiecare zi fără să le aruncăm un leu, aveam doar grijă să nu-i călcăm pe barbă, dacă erau adormiți pe trotuar. Dana îl botezase pe unul dintre ei Jerpelion și mâncau împreună deseori.

Răsfoia o carte în timp ce sora ei îmi povestea ce ar trebui să scriu la testul de fizică de a doua zi (oamenii normali se opresc cu studiul fizicii la viața sentimentală a lui Max Planck).

Dana avea 5 la toate materiile fără să fi rămas vreodată corigentă, frunzarea albumul cu fotografii celebre întinsă pe burtă în pat, nu manualu' de algebră. Se oprește, mă privește câteva clipe, dă pagina, rămâne cu ochii ațintiți undeva deasupra frunții mele:

- Cum e să fii violată, ce simți?

Cel mai aproape de un viol fusesem vara trecută, într-o noapte când am făcut baie dezbrăcată în mare, iar pe plajă nu era absolut nimeni:

- Viol cu bătaie?

- Nu-mi pot imagina ce simți, doare?

- Nu durerea contează în momentele alea.

Senzația de greață e insuportabilă. Nu există ceva mai rău.

- Dar ce simți, fizic?

- Cineva lovit cu pumnii în față, călcat în picioare și sfâșiat cu o freză uriașă de dentist? Nu se poate explica.

Începea să simtă.

- Spune-mi.

- În poza asta pare să-i placă, nu?

- Aaa, păi ăștia-s beți, nu se pune!

- Nu se vede nicăieri sânge, de asta ai întrebat?

- Am crezut ...

- Numai în bancuri e plăcut.

- Nu poți să te gândești la nimic, nu-i așa? Nu poți să-l omori.

- Ntz.

Sora ei ne privea de parcă am fi violat-o.

Dana îl cunoștea pe Cineva de la Teatrul Național, rămăneau loje de protocol neocupate, o suna și ajungeam în 2 minute de acasă.

La intrarea actorilor fumând, cel mai sexi june prim în viață, celebritatea anului. Jeanși albi, tricou alb, bronzat, perfect. Ne-am apropiat, a pupat-o pe Dana, noi clipeam orbite la un metru distanță, în muțenia desăvârșită. Mi-a pus o întrebare.

Îmi venea să-l scuipe.

Dana s-a apropiat de el, și-a lipit coapsa de piciorul lui, i-a pus mâna pe umăr și l-a trântit la pământ.

Ne dezvăluia secrete despre oamenii care treceau prin parc. Atunci nu credeam că e important să știi să-ți miști obrazul, să găsești muzici pe care nu le ascultă mai mult de o sută de oameni, nu înțelegeam banii, habar n-aveam că bărbații slabi sunt zgârșiți, spre deosebire de grași, care au doar două poziții preferate. Presupuneam că bate câmpii imitând pe cineva și nu întrebam (frustrații cu limbajul aluziv, dorurile pornografice, vorbă lungă, vorbă lată). N-o uram. Pur și simplu nu eram în aceeași barcă.

Am plecat la mare.

Noi cu 40 de cămile încărcate, ea cu perișta de dinți, două costume de baie și niște batiste lungărețe pe care le purta în loc de fustă.

Mie începea să-mi placă cum îi zdrobea pe toți meticuloșii care ieșeau la păscut, spontaneitatea ei merita atenție.

Rătăceam dintr-o stațiune în alta, în funcție de amabilitatea localnicilor. Uneori rămăneam chiar două zile într-un hotel, dacă sosea un grup nou de turiști. Dana îi fotografia, apoi venea să ni-i descrie în stilul ei. Ochii mei mureau de râs. Eram fericită că am întâlnit încă trei colege de liceu, nu eram nevoită să mă bazez pe eventuala trezire la viață a donșoarei viitoare doctor, care litoralmente era defazată rău de tot.

Dana lipea manșoane, schimba freze, scotea flori din fundurile unora, pipăia cu genele tulpinile mai răsărite și chiar se întâmpla să bage groaza în pomeții unor bărbați cu multe zerouri, care credeau că are 22 de ani.

Imperceptibil, am început să grădinărim împreună ...

Îmi plăcea s-o provoc, îi puneam întrebări și o lăsam în voia curentului. Avea momente când termina cu tâmpeniile și devenea atentă. Dealtfel, când nu zâmbea, părea să vorbească cu ea însăși, se răzbuna pe prostie.

Se apropia ziua ei de naștere, am întrebat-o ce își dorește. O umbrelă galbenă, scăpam ieftin.

- Nu există așa ceva, nu-ți bate capul, a spus Sora cea Mare.

- Ce nu există?

- Umbrele galbene. Își dorește una de când era mică.

- Ai înnebunit?, am văzut eu!

- N-ai văzut, crede-mă.

Făcusem un proiect pentru cursul de fotografie. Oameni și umbrele, fotografiisem sute! Au ales douăzeci pentru concurs, aveam eu cel puțin trei galbene. Am alergat acasă să i le arăt. Nu erau.

Roz, negre, verzi, albastre, portocalii, ocru, incolore, niciuna!

Nimeni n-a văzut vreodată o umbrelă galbenă.

Azi e ziua în care buruienile ies din asfalt singure, rădăcinile lor zac răsturnate. Da, se uscau sub razele subțiri, se topeau dispărând în clipa în care mă oream să le privesc. Mai sunt și alte lucruri pe care ar trebui să le află?

- Bază!

- Hî?

- Altceva ce mai vrei de ziua ta?

- Nimic.

Buruienile atârnav peste bloc, mormane întregi putezeau pe scări, peste mașini, peste bulevard, orașul zăcea nemișcat sub interdicția de ploaie. Curățam perete cu perete, când terminam erau înapoi la locul lor. Cât puteam de blând, mă gândeam la un alt cadou.

Mă uitam la mâinile mele tâmpite care n-aveau pe cine să strângă de gât.

Mai era o lună, aveam timp să vorbesc cu toți oamenii.

Nu trebuie să fie prea viteaz cel care caută, nu-i așa?

Până unde ajunseseră vreodată oamenii, nimeni nu auzise despre umbrela galbenă.

Salman Rushdie

conflictul narațiunilor

Vianu Mureșan

„Întotdeauna l-am văzut pe Ghibreel ca pe o forță benefică (...)

Un actor dintr-un grup minoritar care interpretează roluri

din mai multe religii și este acceptat ca atare.”
(Salman Rushdie, *Versetele satanice*, p. 642)

Cartea lui Salman Rushdie, *Versetele satanice* (ed. Polirom, 2007), apare în limba română după ce, timp de două decenii a generat reacții violente de-a lungul și de-a latul spațiului islamic, dar nu numai, mergând de la interzicerea editării, traducerii și publicării ei, arderea demonstrativă în piețe, până la emiterea de fatwa (decret al autorității religioase) în 1989 de către ayatollahul Khomeini din Iran, și stabilirea unei recompense de 2,8 milioane de dolari pentru asasinarea autorului. Lectura ei este afectată, așadar, de scandalul ce-i însoțește apariția. Nu mai este citită ca pură ficțiune literară, ci ca un manifest anti-islamic ori, măcar, ca o blasfemie.

Ne putem întreba, ce rău poate să facă o carte, în așa fel încât să fie interzisă publicarea ei, iar autorul condamnat la moarte? Asta în secolul XX. Cred că putem spera să înțelegem reacția autorității teocratice islamice la cartea lui Rushdie, dacă ținem seamă de două aspecte: *primul*, întreaga civilizație islamică, valorile și comportamentele adeptilor ei se sprijină pe o *carte sacră*, Coranul. De aici derivă că în totalitatea lor gesturile, credințele, semnificațiile, dorințele și aspirațiile unui musulman se regăsesc în spiritul Coranului. Pentru ca autoritatea cărții fondatoare să nu fie văduvită de nimic, respectiv pentru ca adeziunea practică a oamenilor la spiritul ei să nu fie tulburată este important să-i fie recunoscut caracterul revelat, tezele ei să fie adoptate ca indubitabile, îndemnurile sau ordinele ei să fie urmate fără preget.

Al doilea aspect, ca istorie, civilizația islamică n-a parcurs și nici nu consideră necesar să parcurgă momentul iluminismului secular. Deci în islam lumina revelată nu a fost înlocuită de lumina naturală, cel puțin din punctul de vedere al autorității teocratice, care poate fi străină de vocea publică și de mutațiile pe care modernitatea le-a produs în cadrul social. Ca atare, toate gesturile, întreprinderile, opțiunile și realizările omului sunt decise prin conformitatea sau neconformitatea lor cu spiritul coranic.

Judecata aplicată inițiativelor private, cum sunt actul scrisului și publicarea de cărți, care se petrec oricum în cadrul comunității și influențează comunitatea, poate fi formulată așa: tot ceea ce pune la îndoială caracterul revelat al Coranului, lezează infailibilitatea profetului Mahomed, contestă imperativele ce rezultă din revelație, vine de la Diavol, deci face rău comunității și celui în cauză. Prin urmare trebuie oprit, eliminat, sau el puțin controlat. Este tipul de situație sofisticată comparabilă celei ce-a însoțit decizia de ardere a bibliotecii din Alexandria. Când bizantinii au pierdut bătălia contra arabilor, în 642 e.n., aceștia

din urmă, după ce au luat în stăpânire orașul, descoperind imensa bibliotecă, cea mai mare colecție de papirusuri ale lumii elenice, s-au întrebat ce să facă cu ea. Răspunsul dat de califul Umar șefului militar care câștigase bătălia, Amr ibn al'Aas este simptomatic: *dacă toate cărțile de acolo spun ce spune Coranul, atunci sunt inutile; dacă ele spun ceva contrar, atunci sunt rele. Oricum trebuie arse.*

Să nu uităm, islamul n-a generat încă, după știința mea, o teologie a „mortii lui Dumnezeu”, așa cum a făcut civilizația europeană recentă pe care ezit să-o calificăm creștină, iar relația dintre adevăr și cunoașterea științifică e înțeleasă aici în grilă premodernă. Prin modernitate înțeleg două aspecte fundamentale: 1) legitimarea cunoașterii prin experiment științific și analiză rațională, nu prin recurs la revelație, ceea ce se traduce astfel: acest fapt e adevărat pentru că instrumentele noastre de cunoaștere ne-o demonstrează, iar noi putem arăta condițiile în care am ajuns la adevăr și, de asemenea, putem transmite printr-un limbaj comun ideea noastră oricărei ființe raționale; 2) interogația critică exercitată în raport cu orice fapt sau lucru ce face parte din realitate sau intră în sfera cunoașterii, căreia îi urmează necesar fundamentarea transcendentă a adevărului. Exercițiul critic se aplică integral realității, cunoașterii noastre, inclusiv realității religioase și cunoașterii în care e cuprinsă aceasta. Dumnezeu este supus interogației, devine idee, faptele biblice sunt demistificate, mitologia iudeo-creștină e transformată în fenomenologie a spiritului universal. Așadar fie că-l considerăm curaj, fie blasfemie, creștinismul modern a ajuns în faza reflecției critice asupra propriilor fundamente, fenomen ce a făcut posibilă integrarea diversității religioase, toleranța, ecumenismul, interesul epistemic și generozitatea socială față de alte religii. Islamul teocratic nu a atins încă această fază și nici nu crede că ar trebui să evolueze în această direcție, ci chiar dimpotrivă.

Să încercăm să-l integrăm pe Salman Rushdie, cu cartea lui *Versetele satanice*, în contextul ideologic al islamului rigorist. Nu contează aici nici originea etnică, nici apartenența lui culturală și nici măcar dacă este religios sau nu. Ca scriitor el ia drept temă ceva care în tradiția islamului nu ține de cultura laică, deci nu poate fi tratat în răspăr și cu tonul de hulă. Desigur, trăind în Occidentul european sau american ai contact cu un tip de literatură în care este acceptată mutual convenția ficțiunii, de la care nu se așteaptă să predice adevăruri sau să combată prejudecăți. Există filosofie și știință pentru asta. În plus, aici beneficiazi de unul dintre drepturile fundamentale umane, stipulate încă din 1789 prin *Declarația drepturilor omului și ale cetățeanului*, articolul 11, dreptul la libera exprimare a gândurilor și opiniilor „în afara cazurilor prevăzute prin lege, în care va trebui să răspundă de folosirea abuzivă a acestei libertăți”. Prevalându-te de asta, dacă ești scriitor poți spune și publica aproape orice. Problema apare în momentul în care transformi în ficțiune literară elemente ale tradiției religioase, cum sunt *Athanghelul*, *Profetul*, *Cartea* sau oferi o narațiune



alternativă. Aici Salman Rushdie, care e un scriitor de mare talent stilistic și de-o teribilă vervă ficțională, aplică procedeul demitizării, ironiei critice, luării în răspăr specifice culturii occidentale secularizate. Cum bine este știut încă mai găsim și în secolul XX anatimizări răzlețe ale unor încercări similare vizavi de tradiția creștină. Să indicăm doar cazurile notorii de scriitori ce-au provocat reacția Bisericii prin anumite scrieri literare – Kazantzakis, Saramago, Dan Brown – cărora le pot fi adăugați regizori de film sau teatru. Diferența mare este că în Occidentul creștin cultura laică și opinia publică au o autoritate enormă, pe când în țările fundamentaliste islamice domină autoritatea religioasă. În Occident poți inventa narațiuni alternative unor pasaje biblice, sub convenția bine înțeleasă a ficțiunii literare, fără ca asta să afecteze credința religioasă. În lumea islamică teocratică nu poți ieși din Coran fără a fi perceput ca hulitor, deci demn de pedeapsă. Aici oricine spune altceva sau altfel în legătură cu revelația și tradiția coranică – unică, infailibilă, absolută, de nesmintit – greșește capital prin aceea că induce ideea alternativei, adică relativismul. Ceea ce nu poate suporta nicio tradiție fundamentată pe revelație este chiar ideea alternativei. Un adevăr revelat este unic și absolut, iar ce vine după el sau pe lângă el nu poate fi decât iluzie, eroare, înșelăciune.

Care sunt propriu-zis elementele cărții lui Salman Rushdie? Fără a fi deosebit de complexă structural, diversitatea spațiilor, a personajelor și situațiilor în care sunt plasate o fac, la o primă lectură cel puțin, destul de prolixă. Ca să ți se lămurească, trebuie să o citești cel puțin de două ori, să repeți anumite pasaje, să le parcurgi încetinite. Încărcată cu o vervă burlescă inegalabilă, de un comic excesiv ce-i afectează iremediabil veridicitatea, cărții îi lipsește totuși ceva esențial, buna articulare a spațiilor vizuale. Majoritatea scenetelor se petrec undeva la limita dintre indecis și provizoriu, chiar dacă autorul dă minime indicații topografice. Ești în Londra, dar ți se prezintă o atmosferă de Babilon, după care afli că ai de-a face cu un oraș mutant, Babilondra, în care disciplina



raționalistă a omului modern este înlocuită de cultura excesului. Londra, New-York-ul, Himalaya, deșertul Arabiei, Bombay-ul, Chatnapatna plutesc undeva deasupra frunții autorului cu densitatea precară a peliculei, pentru a fi alese drept locație vreunui scenariu de film pentru personajele sale vedete de cinema. Ceea ce se petrece undeva, ar putea foarte bine să se petreacă și oriunde altundeva, legătura între personaj, întâmplare și loc fiind foarte slabă, aproape tangențială.

Lipsite de consistență biografică și de istorie, dezrădăcinate, avatare scenografice animate de suflul unor păpușari invizibili, personajele își consumă destinul între paranteze. Actori fiind, nu reușesc niciodată să înțeleagă diferența dintre viață și rol. În loc să trăiască, interpretează. Ciclicitatea existenței lor arată ca o palingeneză cinematografică. Nu au viață între roluri sau, mai precis, existența lor dintre roluri este un alt rol, dar prost, care oferă totuși ocazia unor divulgări, permite răgazul în care ascuți acutele domestice, asisti la eflorescența banalului: discuții tâmpite ori inteligente între prieteni sau simplii cunoscuți, opinii despre civilizație, lideri, organizații politice exprimate cu agasantă dezinvolvură în stilul actorilor americani sictiriți pentru care totul e „căcăcios” și „fucking”, dramolete erotice, crize de gelozie, conflicte între generații, adolescente ninfomane, vedete virgine, apatrizi complexați. (Cred aici, că dezinhibarea excesivă a limbajului, uzul slang-ului chiar și când nu e cazul indică un anume infantilism stilistic al scriitorului, o plăcere comparabilă cu cea a adolescentelor abia ieșite de sub poala mămicii care aprind țigară ostentativă, chiar dacă tușesc la fiecare fum, și își bagă picioarele în toată lumea pentru a-și demonstra emanciparea.) Însă nu zăbovești niciodată prea mult în răsfațul banalității, căci te trezești, la capătul unui pasaj aparent comun, că totul face parte din aria mai largă a unei înscenări mistice de prost gust, pentru că e vorba de simple scenarii de film, de actori ce maimuțesc experiențele religioase fundamentale sperând să izbutească a face un film de succes. Cel mai important dintre personaje, Gibreel Farishta, recte Arhanghelul Gibreel, iese din rol doar pentru a se sinucide prin împușcare, la finalul cărții, după un șir de alte crime săvârșite sub complexul „îngerului răzbnății” (p. 646) argumentând parcă antinomismul radical dintre istorie și destinul individual. Rolurile lui religioase sunt percepute ca simptome ale unei boli incurabile de care dorește să scape: „... dacă ajung la concluzia că boala nu mă va părăsi niciodată, că va reveni mereu, nu voi îndura așa ceva.” (p. 649)

Teza cărții pare a fi aceasta: n-ai cum trăi în această lume, decât adoptând un rol pe care să-l joci până la capăt, chiar și după ce luminile s-au stins și spectatorii au plecat; să joci mai departe, căci, de fapt, scena reală e însăși viața. N-ai cum te opri din joc, nu ai rol alternativ. Dacă vei întrerupe rolul te-asteaptă moartea. Dacă nu-l vei întrerupe, de asemenea. Așa că joacă mai departe, fă-te că ești pe scenă, uită de tine, roagă-te să nu te dezmeticești. Joacă-te, de parcă ai trăi, trăiește, de parcă te-ai juca. Rolul, oricum ar arăta el, e singura ta viață. Se pare că până și autorul a fost contaminat de năuceala propriilor personaje, sfârșind prin a scrie ca într-un rol oferit de-un cineast necunoscut, comandat de-o transă idiosincronică.

Niciodată Rushdie nu reușește, poate că nici nu-și propune, că te faci să imaginezi acurat domeniul realității expuse. Ai tot timpul impresia că ești pe jumătate treaz, pe jumătate încă adormit și realitatea la care participi cade peste tine dintr-un tavan aleatoriu în reliefuri de scame. Capacitatea de



a crea scene suferă prin aceea că gândurile, ideea personajelor domină gestică și mișcările lor, cu toate că nu există exces de dialog. Le auzi vocea, le înțelegi gândurile, dar ele rămân cumva fantomatice. Pare că se insinuează o ideologie, pe care trebuie să o articulezi din colaționarea opiniilor. De aceea, din compozitul lui Rushdie, care nu are nimic de-a face cu deja clișeizatul „realism magic”, pe care mai corect ar fi să-l numim „*ficțiune concomitentă*” vom selecta ceea ce considerăm a fi necesar, și suficient, pentru a ne face o idee despre caracterul ei provocator, în sens cultural în primul rând. Caracter pe care instanțele teocratice islamice îl consideră efectiv blasfemator. Eu rămân la termenul ales deja, și susțin că Rushdie a vrut să fie provocator. Altminteri de ce vorbește pe față, ostentativ uneori, forțând analogii și comparații, creând antiteze despre arhanghelul Gabriel, profetul Mahomed și Coran? Despre aceștia e vorba, chiar dacă Gabriel se numește aici Gibreel, Mahomed e pocit în Mahound, iar Mecca devine Jahilia. Scriitorul nu numai că face conștient aceste suprapuneri, dar cred că în ele constă chiar miza cărții, anume integrarea acestor elemente într-o narațiune alternativă.

Ficțiunea concomitentă este acea narațiune în care personajele și scenariile de prim-plan fac parte din scenariul unei alte ficțiuni, de fundal, care eliberează sensul jocului, oferind prin asta și miza ideologică a cărții. În cazul nostru, personajele sunt plasate într-o suită de scenarii pentru a fi distribuite, ca actori, în roluri corespondente dintr-un scenariu colateral, cel religios. Acesta din urmă la rândul lui este ficțiune, nu e preluat ca realitate brută dintr-o tradiție ori ca fapt istoric. Mai limpede spus, Salman Rushdie creează atât ficțiunea personajelor, cât și ficțiunea rolurilor acestora în diversele filme cu tematică religioasă pe care urmează să le interpreteze. O comparație ne poate ajuta aici pentru a identifica direcția unei ficțiuni. Să disociem ad-hoc *ficțiunea denigratoare*, practică de Rushdie, de *ficțiunea recuperatoare*, pe care o putem ilustra bunăoară prin cărțile a doi autori de primă mână: Mika Waltari și Amin Maalouf. Aceștia nu corup figurile eroilor lor, ci dimpotrivă, îi restaurează în atmosfera unor portrete hieratice, investindu-i cu frumusețe și semnificație pe care probabil nu le-au avut niciodată în istorie. Dacă Rushdie demitizează și compromite comic Arhanghelul și Profetul, Maalouf recuperează sublimată una dintre cel mai prost înțelese figuri

religioase din istorie, profetul, misticul și artistul Mani, în cartea *Grădinile luminii*. E greu de găsit un gânditor religios pe care istoriografia creștină să-l fi compromis cu mai mare voluptate decât pe Mani, al cărui nume a devenit comunul blasfemiei, sinonimul corupției religioase. Amin Maalouf știe să rescrie în așa fel istoria, încât ți-l oferă veridic, interesant, profund și învățat, cu inima caldă și prietenoasă, sincer, umil, curat în credință, fidel învățăturii apostolului Toma, gata să accepte martirajul pentru credința sa. Ficțiunea lui Rushdie îți oferă un arhanghel de mucava și un profet găunos; cea a lui Maalouf spală obrazul unui acuzat pe nedrept, îi restituie haina solemnă și nimbul sfințeniei.

Deci, elementele *Verstelor satanice*. Din capul locului trebuie precizat că fiecare capitol al cărții, din cele nouă, reprezintă un scenariu de film, câteva avându-l ca protagonist pe Gibreel Farishta, marea vedetă de cinema. Spațiile în care se petrec diversele scenarii sunt multiple: în văzduh, deasupra Canalului Mânecii, în Londra, în India, Bombay, Chatnapatna, la studiourile Bollywood, în oaza Jahilia etc. Sub convenția, desigur, a creației literare, personajele auguste ale tradiției islamice, arhanghelul Gabriel și profetul Mahomed sunt declassate, transformate în actori de film. Odată cu asta, având de-a face cu simplii actori se poate vorbi cu dezinvolvură despre ei, le poate fi descrisă viața, intimitățile, eșecurile, pot fi purificați și chiar bațjocoriți, dacă e cazul. Rushdie crede că e cazul, și nu-i poți reproșa nimic. E scriitor, face ce vrea cu personajele lui. Dacă Gibreel și prietenul lui cel mai bun Saladin Chamca sunt actori, filmele în care joacă ei sunt produse de cineva, undeva la Bollywood, după scenarii necunoscute. Între producători, dubiosul și fermecătorul escroc Billy Battuta, opulentul și bălbăitul domn S. S. Sisodia, care la început mizează pe talentul și carisma lui Gibreel, pentru a sfârși dezamăgit de el, când filmele s-au dovedit a fi un fiasco. Oricât ți-ai reprima ispita analogării, nu poți să nu vezi în relația Sisodia-Gibreel un raport precum cel dintre Dumnezeu și arhanghelul Gabriel sau, mai curând, dintre un arhonte gnostic și un delegat. Ideea e următoarea: după cum Gibreel, deși mare vedetă, face filme care se dovedesc a fi proaste, la fel îngerul Gabriel, preferatul lui Dumnezeu, joacă roluri religioase, care în cele din urmă vor duce la situații proaste. Există o inabilitate, o ignoranță sau o nepotrivire între scenariul de film și efectul lui

cultural, între scenariile divine și religiile propriu-zise. Undeva între intenția creatoare, scenografică, și produsul final se produce pe nesimțite o ruptură. Nimeni n-o poate identifica, nimeni n-o poate repara.

Scenariile sunt interesante și fiecare în parte, și luate în ansamblul compoziției: căderea îngerului Gibreel, înscenată ca un accident de avion, gigantul Bustan, zborul Al-420; adoptarea de către Gibreel a rolului de răzător, „*instrument al mâniei lui Dumnezeu*” (p. 549), îngerul Azrael; disputele religioase din Jahilia între Mahound și idolatrii al căror lider de facto e o femeie, Hind, etern tânără și pofticioasă datorită unor practici vrăjitoresci, preoteasă a unei zeițe crâncene și răzătoroasă, Al-Lat, ajutată de un pamfletist de curte pe nume Baal, amant mai întâi, iar apoi transfug tolerat, urmate de impunerea de către Mahound a noii revelații, deci și a noii religii, care se va dovedi viciată de așa-numitele „*versete satanice*”; falsa minune a traversării Mării Arabiei de către un cortegiu de exaltați, conduși de tână profetesă Ayesha a cărei unică și minunată rochie era un roi de fluturi, desprinși și așezați pe trupul ei după un plan secret, urmată de moartea adeptilor; în sfârșit, întoarcerea în India a celor doi actori prieteni, Gibreel și Saladin, primul pentru a se sinucide, cel de-al doilea pentru a se împăca cu tatăl său aflat pe patul de moarte.

Ce sunt propriu-zis „*versetele satanice*”? Aflăm răspunsul în capitolul II al cărții, dedicat profetului Mahound. Astfel, în orasul Jahilia, „*construit în întregime din nisip*”, se toarnă scena unei revelații religioase. Orașul e stăpânit de Abu Simbel și soția sa Hind, practicantii ai unor culte idolatre. Aceștia, și împreună cu ei locuitorii orașului deșertic, slujesc cele trei divinități feminine: Al-Lat, Uzza și Manat. În vreme ce profetul Mahound se pregătea să primească revelația noii religii monoteiste de la Gibreel Farishta, într-un scenariu de film, deci, se negociază acordarea unui statut intermediar celor trei divinități, alocarea statutului de arhangheli în sistemul religios. Mahound pare a fi tot timpul profetul real, personajul istoric ce a întemeiat islamul. Îngerul ce i-a revelat sursele coranice este însă un actor, dar profetul nu înțelege asta, raportându-se tot timpul la el ca la un veritabil mediator divin, creditându-l necondiționat. Aici este pervers scenariul cărții lui Rushdie – produce o distorsiune existențială între realități și roluri. Mahound trăiește în timpul istoric și pregătește terenul unei noi religii, dar îngerul mediator trăiește în timpul ficțiunii pure, este o inserție regizată de cineva care face pur și simplu un film. Ca atare, de bună credință, dar ignorant, profetul Mahound acordă demnitate absolută falsului înger, preluând și aplicând întocmai mesajele lui. Acestea nu sunt deloc inspirate de Dumnezeu și nici infailibile, ci conjuncturale și capricioase. Aici Salman Rushdie pune sub semnul întrebării veracitatea revelației, iar cu asta demolează temelia islamului. Falsul înger, Gibreel Farishta știe că nu are putere de a dicta o învățătură religioasă, dar îl amăgește totuși pe Mahound: „*Mahound vine la mine pentru revelații, cerându-mi să aleg între alternativa monoteistă și cea henoteistă, iar eu nu sunt decât un idiot de actor care are un afurisit de coșmar, ce dracu să știu eu despre toate astea ...*” (p. 135) După primirea revelației de la Gibreel Farishta, profetul Mahound se întoarce în Jahilia și, în fața mulțimi și a autorităților debitează o sură în care îl proslăvește pe Allah, dar le integrează și pe cele trei zeițe păgâne – Al-Lat, Uzza și Manat – cu statut de mijlocitori angelici, ceea ce pare să mulțumească pe toată lumea. Comite, adică un sincretism religios. Mai târziu, Mahound va realiza că a fost ispitit de Shaitan, care i-a tulburat viziunea, impunându-i un

fals mesaj, și va încerca să-și corijeze revelația, repudiind divinitățile preislamice din Coran. Fideliilor lui vor înțelege adevărul profund, că profetul le-a pus în fața ochilor lucrarea Diavolului, pentru ca mai apoi prin antiteză să se poată revela victoria „Celui Bun”. De aici încolo va urma lanțul de evenimente mistice, militare, administrative prin care Mahound va instaura noua religie.

În rezumat, degradarea figurilor din tradiție, contestarea veracității revelației, vicierea purității teologice a Coranului, scrierea în răspăr a hagiografiei islamice, relativizarea credinței ar fi câteva dintre „păcatele” cărții lui Rushdie. Am folosit ghilimele pentru că în niciun moment eu nu judec cartea din perspectivă teologică, ci strict literară. Însă am încercat să indic pricinile pentru care ea a fost considerată scandaluoasă în țările islamice unde a fost citită chiar cum nu trebuie, adică teologic. Scriitorul trebuie să fi știut că o atare lectură nu numai că e posibilă, dar prin anumite elemente din structura cărții o chiar forțează.

(2)

Este scriitorul numai scriitor, iar literatura joc pur? Iată ce trebuie să ne intereseze, dacă vrem să identificăm clar sursele furiei provocate de o carte precum *Versetele satanice* în anumite țări islamice. Să încercăm un răspuns, chiar dacă el rămâne provizoriu, afectat adică de prejudecățile noastre culturale. Să încercăm a ocupa cât mai mult din spațiul în care iradiază influența cărților. Există cărțile sacre cu autori cunoscuți sau anonimi, al căror prestigiu se înalță în sferile hagiografiei, care fondează credințe, comportamente, valori. Toate culturile vechi au astfel de cărți. Între acestea se numără, evident, și Biblia și Coranul. Acestea există pentru a face cunoscută o revelație divină, a comunica un adevăr suprem, a asigura o cale de mântuire și a disciplina comportamentul practic al oamenilor. Deci utilitatea lor este atât de natură epistemică, cât și morală și religioasă. Aceste cărți nu au statut de pură literatură, nu sunt jocuri ale ficțiunii, iar autorii lor nu rămân simplii virtuozii ai narațiunii.

Există, apoi o altă clasă de cărți, care nu mai sunt considerate sacre, dar care se înscriu în sfera utilității spiritual-morale pentru anumite comunități – cum sunt comentariile, exegezele, analizele cărților sacre, tradițiile scolastice ale fiecărei religii. Autorii acestora – teologi, filosofi, scoliaști – sunt calificați moral și gnoseologic să propună interpretări și convingeri vizavi de anumite chestiuni fundamentale precum: creația lumii, istoria sufletului, secretul morții, păcatul, binele și răul, izbăvirea, căile corecte de asumare spirituală, conduita etică etc. Chiar dacă nu sunt înalțați la demnitatea mitică a autorilor de cărți sacre, prestigiul cultural și social al acestora atinge cotele cele mai înalte. Marii filosofi greci, indieni, arabi, chinezi, în măsura în care operele lor au avut sarcina de-a crea și ajusta o civilizație intră la această categorie de scriitori.

Ar mai fi, în al treilea rând, producătorii de ficțiuni, scriitorii profesioniști, dezangajați teologic, ideologic sau etic, a căror ambiție este să compună jocuri de limbaj, să modeleze imaginația laică în registrul pur estetic. Aceștia nu vor nici să creeze convingeri, nu solicită adeziuni, nu oferă crezuri și valori morale, nici nu pretind că fac altceva decât literatură pură, care trebuie consumată ca meniu artistic. În principiu lucrurile stau așa, dar în fapt situația e ceva mai complexă. Dacă urmărim clasificarea tripartită de mai sus, observăm o curbă descendentă a prestigiului cărții și, implicit, a scriitorului. Dinspre autorul cărții sacre se coboară

spre pedagogul sau educatorul social și se ajunge la scriitorul estetic, care scrie pentru a se distra, a se juca cu imaginația, emoțiile și fantasmalele oamenilor. Putem insinua aici, dacă vreți, un *mit al vârstelor scriiturii*, care are aceeași idee ca și mitul grec sau cel indian al vârstelor cosmice – degradarea calității și rostului scriiturii în timp. Așa stând lucrurile, literatura de ficțiune specifică modernității seculare, demitizante și neutră ideologic, din care este evacuată transcendența și care nu mai pretinde a comunica sau mijloci adevărul, este forma cea mai degradată a scriiturii – un limbaj fără Logos, o narațiune ce nu edifică, un spectacol care excită atenția fără să ceară nimic în plus, lăsând libertatea de a-l consuma ori a renunța la el fără nicio consecință.

Desigur, astăzi, vom spune noi ca moderni, nici nu trebuie să facă altceva cărțile de literatură, decât să ne vrăjească cu povestea lor, să ne ofere o plăcută pierdere de vreme, să ne răsfete imaginația. Pot fi de acord cu asta, însă simt nevoie unei amendări. Când citim o carte, așteptăm și altceva de la ea decât să ne excite imaginația. Oricât de moderni și liberali în gândire, nu trăim fără crezuri, fără convingeri și valori, chiar dacă acestea sunt modeste și provizorii în raport cu marile valori religioase. În bună măsură, încă, valorile și crezurile noastre sunt create de cărți, fie direct prin modelarea conștiinței noastre, fie indirect prin absorbția marilor narațiuni laice, literare, în ideologia și practicile cotidiene, pe care le schimbă și direcționează implicit. Încă și acum, pentru noi, modernii, cărțile mari oferă personaje, modele comportamentale, stiluri, filosofii de viață care influențează mediul social. Există mari personaje, eroi și eroine, mari povestiri, ipostaze de viață simptomatice – toate acestea ocupând în imaginarul nostru laic exact locul pe care personajele mitice îl ocupau în societățile tradiționale. Raportul nostru cu literatura nu e departe de cel tradițional, cu diferența că atunci modalitatea de comunicare era mai degrabă orală, autoritară, pedagogică, iar acum este mai mult estetică. Totuși, să nu ne înșelăm singuri, orice societate, oricât de secularizată își bazează coeziunea pe un oarecare ethos. Dacă instituția Bisericii și-a pierdut rolul modelator tradițional, și dacă narațiunile sacre nu mai sunt citite ca atare, atunci cui revine sarcina de-a compune noul ethos social? Foarte simplu, narațiunilor alternative, literaturii în sensul cel mai larg. Aici apare principala sursă de conflict, *între narațiunile tradiționale și cele alternative*, adică între cărțile sacre și ficțiunile laice-estetice.

Salman Rushdie a picat chiar în această arie conflictuală, ba chiar aș sugera că a căutat-o. Cum? Luând ca subiect literar marea narațiune coranică cu protagoniștii ei principali, arhanghelul Gabriel și profetul Mahomed, bagatelizând Revelația, scriind în răspăr episoadele fondatoare. De ce, te întrebi, un autor de ficțiune care pretinde să fie citit și evaluat în registrul pur artistic se silește să chestioneze tocmai povestea centrală a unei civilizații religioase, producând un scenariu guignolesc unde personajele își pierd demnitatea arhetipală, ajungând victimele desfigurare ale unui simplu capriciu cinematografic? Nu există alte subiecte, decât chiar acesta, ar putea întreba o autoritate religioasă. Dacă vrei să fii considerat un simplu scriitor, de ce nu-ți inventezi toată povestea de la cap la coadă, fără a atenta la personajele unei alte povestiri, cea fondatoare de lume și civilizație? De ce parazitezi și hulești *povestea noastră*? Coranul adică. Iată o replică posibilă: pentru că nu sunt subiecte tabu, nimic din ceea ce există ca subiect posibil nu mi-e interzis! Așa crezi tu, ca scriitor laic, dar noi, autoritatea morală și religioasă, păzitorii valorilor și credințelor, nu putem să ne



jucăm. Nu suntem critici literari, pentru noi cuvântul scris poartă mesaj, fie de un fel, fie de altul. Dacă tu ai fi convins că textul tău n-are mesaj, atunci de ce-l mai produci? Scrii ceva pentru a nu spune nimic? Greu de crezut. Dacă totuși scrii pentru a spune ceva, și anume *ceva în contra narațiunii noastre*, căci te referi la *aceleași situații*, ai *aceleași personaje*, în *aceleași contexte*, înseamnă că deschizi o situație conflictuală, creezi o alternativă către care ademenești cititorii tăi. Adică, pe scurt, *înveți oamenii altceva decât i-am învățat noi deja despre același lucru*. Iei în deșert credința noastră, răzi de noi, hulești.

Dacă tot am ajuns aici, la ideea anume că *marile conflicte culturale sunt acelea între narațiunile fondatoare ale tradițiilor și narațiunile literare alternative*, ce face propriu-zis Salman Rushdie? Creează tocmai o astfel de narațiune alternativă în care Arhanghelul Gabriel, Profetul Mahomed și Coranul sunt bagatelizate. Nu e cazul să ne cramponăm prea mult de termeni, oricine spune lucruri diferite, hazlii, distractive despre *cele sfinte*, aduce cu sine bagatela, corupe tradiția, oricât ne-am sforța noi, esteții fanatici ai gratuității literare, să negăm. Să ne oprim puțin, am folosit expresia „*cele sfinte*”. Avem dreptul să vorbim despre așa ceva? Mai sunt pe lume lucruri sfinte? Dacă nu vom rămâne prizonierii frivolității noastre emancipate, va trebui să admitem că doar aceea e o lume ce și-a câștigat dreptul la existență, în care sunt *lucruri sfinte*, care a luptat și a sacrificat mult de-a lungul istoriei ei pentru a instaura un criteriu, credibil, după care să se poată disocia lucrul sfânt de cel comun sau nesfânt. Fără astfel de criteriu, lumea devine o barbarie lucrativă îmbătăită de viciul propriului succes, otrăvită de mândria propriei decadențe. Cine dintre noi, intelectualii ai unor moșteniri precum cea iudeo-creștină ori islamică, are curajul să spună că *a trecut vremea lucrurilor sfinte*, că n-avem nevoie de Dumnezeu, iar credințele în el ne deranjează? Să nu fim orbi din exces de modernitate, să nu ne tulbure prea multa-ne inteligentă. Adevărul e că numai acele comunități care au generat o poveste sacră au rezistat eroziunii timpului, și-au găsit secretul conservării rezistând naturii ostile, asaltului perfid al fricilor metafizice și, mai important poate, veninului inteligenței sceptice. Exact asta știe orice om cu credință, că inteligența sceptică poate distruge ceea ce molimele, războaiele și foametea nu pot. Poate distruge speranța, iar fără asta lumea ar arăta precum infernul lui Dante. Avem noi curajul să scriem pe frontispiciul lumii pe care-o oferim posterității – ale cărei șanse la o viață demnă depind de ceea ce își îngăduie să spere – „*lasciate ogni speranza, voi ch' entrate*”? Dacă drumul către iad poate fi pavat cu bune intenții, cred că el poate fi betonat cu excesele inteligenței. Și mai trebuie să facem ceva, să renunțăm pentru o clipă la infatuarea noastră modernă, să înțelegem că nu noi, oricât de mari scriitori am fi, nu noi am inventat lumea, nu noi am pus-o în ordine. Lumea a fost inventată, pusă-n ordine de cei care au creat poveștile pe care le-au ascultat și crezut cei mai mulți dintre oameni, care au acceptat să-și ordoneze viețile în funcție de mesajul lor – acestea fiind evident marile mituri, narațiunile religioase.

Desigur, e interesant și demn de toată lauda să produci o bună poveste literară, să propui un nou stil narativ. Dar relevanța acestui fapt se pierde în capriciul modei culturale, semnificația lui expiră odată cu tipul de sensibilitate ce l-a făcut posibil. Însă marile narațiuni, beneficiind de legitimitatea transcendenței, chiar dacă noi nu le mai valorificăm ca atare, sunt acelea care captează în matca lor

entuziasmul, speranțele, credințele speciei noastre de-a lungul veacurilor. Și dacă suntem inteligenți înțelegem că, pentru o specie de muritori precum suntem, nu totul e distracție și bagatelă. Putem fi sceptici ori agnostici ca persoane individuale, putem dubita în legătură cu orice la masa noastră de scris, dar nu avem dreptul să luăm credincioșilor idealul de care-și atârnă viețile, nu e treaba noastră să-i ironizăm, nu ne revine nouă să-i judecăm pentru credulitate ori să le sfidăm valorile. De ce bagatelizează romancierul? Simplu, ar spune el ca scriitor, pentru a vedea lucrurile și din altă perspectivă, pentru a ne emancipa de dogmatism, pentru a gândi liber. Și care e consecința acestei poziții? ar putea întreba în continuare un ayatolah. De ce ar avea oamenii nevoie să gândească altfel, liber, critic adevărul ce-a fost revelat odată? Pentru a nu fi dogmatici, pentru a nu fi manipulați, pentru a vedea și altceva decât li se predă în numele unei autorități. Dacă asta aduce cu sine necredință, agnosticism, relativism, dacă asta înseamnă subminarea tradițiilor noastre seculare nu e nimic bun, ar putea replica ayatolahul.

Sigur că dialogul fictiv între scriitor și autoritatea religioasă ar putea continua. Rushdie poate susține sus și tare că el e un simplu scriitor care creează o ficțiune, pe care oamenii o pot ignora dacă nu le convine. Nu vrea să-i educe, nu le propune crezuri sau convingeri noi. Pur și simplu le oferă un joc literar și nimic mai mult. Întrebarea e următoarea: poate o carte de ficțiune să afecteze adevărul unei cărți sacre chiar dacă nu-și propune asta? Greu de răspuns. Cei care anatemizează sau condamnă cărți și autori cred că da, o carte de ficțiune poate introduce îndoială, poate antrena un simț critic la capătul căruia marile adevăruri ale tradiției nu mai rămân întregi. De ce? Pentru că, citind, oamenii sunt tentați să vadă lucrurile și din perspectiva autorului, care pare mereu un cărcotaș, un hulitor, un geniu dubitativ care nu agreează marile narațiuni oficiale ale unei civilizații. Iar a introduce îndoiala, simțul critic, spiritul investigativ în planul religiosului riscă să deterioreze și adevărul absolut și autoritatea instituțională a celor ce-l predică.

Cu riscul de-a părea un avocat al Diavolului, într-un proces fictiv al lui Rushdie, trebuie să conchid din cele spuse, că scriitorul nu este numai scriitor, iar literatura nu e simplu joc. Cărțile circulă, sunt citite, influențează mințile, schimbă opiniile și atitudinile oamenilor într-o direcție pe care tu, ca autor, n-o mai poți controla. Sigur că e odioasă ideea unei poliții culturale care ar avea sarcina să controleze impactul public al produselor de pe piața culturii, eventual să le scoată de pe piață pe acelea care s-au dovedit nesănătoase pentru o ecologie socială. Însă nu trebuie uitat că dintotdeauna sarcina liderilor religioși și a instituțiilor religioase a fost tocmai întreținerea unei rectitudini etice, garantarea unei ecologii sociale. O sarcină, la urma urmei, terapeutică, pe care ei sunt conștienți că o exercită înspre binele societății și în numele unui imperativ divin. Păstori ai turmei umane, vindecători de suflete, garanți ai ordinii morale, delegații lui Dumnezeu în serviciul creației ei nu-și pot permite să fie nici sceptici, nici ironici, nici relativști. Trebuie să facă ceva în vederea izbăvirii lumii, iar pentru asta e nevoie de ordine, de principii, de credință. Când cineva face un lucru în răspăr cu aceste sarcini, nu poate fi văzut decât ca agent al răului în lume, un corupător ce trebuie împiedicat să-și răspândească viciul. Din acel moment nu contează ce susții tu că ai vrut să faci, pură literatură, ci efectul produs de fapta ta – coruperea imaginației, relativizarea valorilor, degradarea personajelor sacre, blasfemia.

Duplicitatea, poate involuntară a oricărui mare

autor de ficțiuni literare constă în aceasta: pe de-o parte, el iese din matca tradițiilor religioase și compune liber scenarii, personaje, situații de viață în care încorporează valorile și semnificațiile cu care el, persoană ermetic închisă în suficiența propriei grandori, întâmpină lumea, în care-și consacră micile lui misterii domestice; pe de alta, pe măsura prestigiului său, cărțile îi sunt publicate, editate, traduse și citite de mase tot mai mari de oameni, între aceștia, evident, și aderenții mai mult sau mai puțin expliciti ai marilor tradiții religioase, care sunt influențați în forme și grade diferite. Autorul se bucură de succes, îl flatează interesul public, dar păstrează o distanță relativistă față de consecințele eventuale ale ideilor exprimate în propriile cărți. Pe scurt, el spune cam așa: *eu n-am făcut decât să scriu niște cărți, nu e treaba mea cum le veți citi voi, ce veți face sub impactul ideilor mele. Eu sunt simplu creator de literatură, n-am venit să vă țin lecții de viață, deci mi-e indiferent ce faceți. Relația mea cu voi este de autor-cititor, atâta tot. Responsabilitatea mea este strict estetică, să vă ofer o carte interesantă. Ce credeți, ce faceți, ce valori vă orchestrează destinele, nu mă privește. Foarte coerent acest răspuns, numai că el este sofisticat, deci complet fals. Orice autor mare știe că schimbă orizontul de reprezentări al propriilor cititori, că prin asta le influențează viața. Numai dacă e ipocrit, se face că nu înțelege impactul literaturii în viața bunilor cititori; numai dacă e cinic, spune că nu-i treaba lui ce se întâmplă cu valorile propriilor cititori, al căror imaginar îl infestază în prealabil cu ficțiuni.*

Cum să te aperi în fața unei tradiții ce ține la rigoarea și continuitatea ei, când ai intrat în conflict cu ea de pe pozițiile unui scriitor modern relativist, demistificator? De fapt, cum să lupți cu speranțele în numele cărora oamenii reușesc să învingă teroarea timpului? Liderii religioși asta vor să apere, bazinul de credințe din care se hrănește o mare civilizație. Însă, în nicio circumstanță, reacția față de opera unui autor nu ar trebui să conducă la condamnarea lui ca om, la atentarea la viața lui. Narațiunile moderne demitizează și, ca atare, dinamitează tradițiile. În ciuda farmecului și inteligenței lor, cărțile de ficțiune viciază sentimentele, corup mintea oamenilor pentru că induc relativismul ideologic, creează o aviditate spectaculară lipsită de finalitate etică. Desigur, nu-i cazul ca literatura să propună reguli de viață, dar în măsura în care ea se produce și circulă cu succes în cadrul unei civilizații ce rezistă pe un sistem etic, e bine să nu risipească prea multe energii în a-l corupe. Grandomania laică a literaturii, ca practică adițională într-un sistem de convenții moralmente riguroase, nu rezistă decât atâta vreme cât se mulțumește să distreze și nu vrea mai mult. Aprecierea de care se bucură e întreținută de convenția mutuală a gratuității. Or cărțile sacre ale tradițiilor religioase nu intră sub incidența acestei convenții. Marea literatură, e mare pentru că nu e doar literatură; marile cărți sunt mari pentru că nu sunt simple cărți. Ele moșesc încarnarea transcendentului în istorie, și e de dorit ca oamenii să nu-și caute obstinați un model de viață lipsit de transcendență. Un scriitor ar trebui să știe și să respecte asta. Ce poate fi, de fapt, mai dramatic pentru o lume, decât să nu mai aibă cărți în al căror adevăr să creadă?

Studii Iudaice la Cluj

Gabriela Pop

Institutul de Iudaistică și Istorie Evreiască „Dr. Moshe Carmilly” s-a înființat în octombrie 1990 ca parte a Facultății de Istorie și Filosofie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și funcționează în cadrul catedrei de Istorie Medievală și Istoriografie, fiind prima instituție de acest gen din Transilvania.

Moshe Carmilly-Weinberger reprezintă o figură emblematică a Clujului anilor '36 - '44 când a condus, ca rabin-șef, comunitatea evreiască de rit neolog de aici. S-a născut la data de 7 aprilie 1908 în Budapesta, din părinți ardeleni de origine evreiască. Când avea doi ani, familia sa a decis să se întoarcă în Ardeal, Moshe Carmilly petrecându-și copilăria în comuna bihoreană Vașcău, apoi în Oradea și Satu Mare. A urmat studii de iudaism la Seminarul Teologic Evreiesc din Breslau, Germania (în prezent Wrocław, Polonia), Seminarul Rabinic din Budapesta și la Universitatea Pázmány Péter din Budapesta, unde a obținut titlul științific de doctor în iudaism cu distincția *summa cum laude* în anul 1934. A fost ales în anul 1936 în funcția de rabin-șef al comunității evreiești de rit neolog din Cluj.ⁱ

În perioada celui de-al Doilea Război Mondial, dr. Moshe Carmilly a ajutat evrei din toată Transilvania să se refugieze în România și apoi să plece spre Palestina, fiind în fruntea Comitetului de Salvare al Refugiaților, înființat în 1936.ⁱⁱ În mai 1944 a părăsit Clujul, cu doar o zi înainte de ghetozarea evreimii clujene și s-a refugiat în România. Între anii 1948-1950 a fost ofițer cultural și de imigrație la Consatul Israelian din Budapesta. A fost apoi director de școli elementare și de licee în Israel, precum și director adjunct pentru educație și cultură în cadrul administrației orașului Netanya. În anul 1957 s-a mutat în SUA, devenind profesor emerit la Yeshiva University din New York.ⁱⁱⁱ

După decembrie 1989, Moshe Carmilly-Weinberger și-a reluat vizitele în Transilvania, cu predilecție în municipiul Cluj-Napoca. Ultima vizită făcută la Cluj a fost în toamna anului 2007 cu ocazia conferinței internaționale de iudaism organizată de către Institutul de Iudaistică.

Institutul care-i poartă numele își desfășoară

activitatea în două direcții de bază: una didactică și una de cercetare. Programul didactic este destinat studenților care vor să se specializeze în domeniul studiilor iudaice, dar și celor interesați de limba, istoria, cultura și civilizația evreiască. Acest program este structurat pe trei ani, funcționând în cadrul Facultății de Istorie și Filosofie, prin secția de Studii Iudaice, începând cu anul universitar 2001/2002.

Încă din 1998/1999 a fost inițiat un program de masterat (de doi ani) și unul de doctorat (de trei ani) în studii iudaice. Din octombrie 2000, la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, secția Limbi Moderne Aplicate și secția Filologie, există grupe care urmează un program de specializare în limba și cultura evreiască.

Începând cu anul universitar 2000/2001, institutul organizează cursuri pentru pregătirea profesorilor de istorie din învățământul preuniversitar în vederea predării Holocaustului în școlile românești. Cursurile din cadrul seminarului *Predarea Holocaustului în Școlile din România* sunt susținute de către profesori din țară, dar și profesori invitați de la universități cu prestigiu din lume.

Activitatea de cercetare a institutului vizează descoperirea, inventarierea, microfilmarea și cercetarea tuturor documentelor de arhivă referitoare la evreii din România precum și a cărților evreiești în ebraică, idiș, română, germană, latină sau maghiară existente în arhivele și bibliotecile din România, studii de genealogie evreiască, presa evreiască din România precum și inventarierea cimitirelor evreiești din țară. În aceeași direcție, institutul organizează anual, începând din 1991, conferințe științifice internaționale pe teme privind istoria și cultura evreilor din România, la care participă specialiști ai domeniului de la marile universități românești și din lume. În 2007 a avut loc cea de-a XVII-a conferință internațională de iudaism cu tema *Filosofia și Cabala*.

Institutul desfășoară și o bogată activitate editorială prin publicarea anuarului *Studia Judaica*, începând cu anul 1991. Profesori și cadre de specialitate au publicat o serie de volume,

printre care amintim: Carmilly-Weinberger, Moshe, *A zsidóság története Erdélyben (1623-1944)*, Budapesta, MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1995; Radosav, Maria, *Gramatica limbii ebraice moderne*, București, Editura All, 1998; Carmilly-Weinberger, Moshe, *Cenzură și libertate de expresie în istoria evreilor*, București, Editura Hasefer, 2003; Gyémánt, Ladislau, *Evreii din Transilvania. Destin istoric*, Cluj-Napoca, Institutul Cultural Român, 2004; Fărcașan, Simona, *Între două lumi. Intelectuali evrei de expresie română în secolul al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2004; Ursuțiu, Claudia, *Senatori și deputați evrei în parlamentul României (1919-1931). Între reușită și eșec*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2006; Radosav, Maria, *Livada cu rodii. Carte și comunitate evreiască în nordul Transilvaniei (secolele XVIII-XX)*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2007; Carmilly-Weinberger, Moshe, *On Three Continents. An Autobiography*, Cluj-Napoca, Editura EFES, 2007.

De asemenea, institutul a inițiat și o colecție intitulată *Bibliotheca Judaica*, cuprinzând următoarele volume: Carmilly-Weinberger, Moshe, *Istoria evreilor din Transilvania (1623-1944)*, București, Editura Enciclopedică, 1994; Carmilly-Weinberger, Moshe, *The Road to Life. The Rescue Operation of Jewish Refugees on the Hungarian-Romanian Border in Transylvania, 1936-1944*, New York, Shengold Publishers, 1994; Carmilly-Weinberger, Moshe, *Drumul vieții. Operațiunea de salvare a evreilor refugiați pe granița ungaro-română în Transilvania 1936-1944*, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română, 1996; Dörner, Anton E., *Evreii din comitatul Satu Mare în secolul al XVIII-lea (1723-1760)*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 1998; Carmilly-Weinberger, Moshe, *Ut a szabadság felől Zsidó menekültek megsegítésének története a Holocaust idején: Erdély, 1936-1944*, Cluj-Napoca, Editura Sincron, 1999; Gyémánt, Ladislau, *Evreii din Transilvania în epoca emancipării (1790-1867)*, București, Editura Enciclopedică, 2000; Dörner, Anton E., *Evreii din comitatul Satu Mare în secolul al XVIII-lea (1761-1781)*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2000; Carmilly-Weinberger, Moshe, *The Jews in Transylvania (1944-1623)*, Jerusalem, Rubin Mass, 2003.

Acestor contribuții importante ale membrilor institutului li se adaugă numeroase articole, studii și conferințe susținute și publicate în diferite reviste de specialitate din țară și străinătate.

Biblioteca de Studii Iudaice s-a înființat în 1999 și se află, împreună cu institutul, sub egida fostului șef rabin al comunității evreiești de rit neolog din Cluj-Napoca, dr. Moshe Carmilly-Weinberger. Locația bibliotecii este în vechea sinagogă de rit ortodox, de pe strada Croitorilor nr.13 (lângă Piața Mihai Viteazul), fostul Templu Sas Hevra. În 1898 s-a constituit școala talmudică cu același nume iar în 1922 a fost ridicată sinagoga.^{iv} După ce și-a încetat activitatea ca sinagogă, clădirea a fost pe rând sediul mai multor firme (de ochelari, laborator foto precum și depozit de mobilă). În 2004 o parte a institutului și biblioteca își mută locația în acest nou sediu, achiziționat și renovat de către universitate.

Comunitatea evreiască din Cluj-Napoca a fost una dintre cele mai înfloritoare comunități



Dorota Nowak (Poland)



evreiești transilvănene. Prima comunitate înființată aici este cea a evreilor ortodocși, în 1866, care-și păstrează linia conservatoare^v iar, în 1881 se înființează și comunitatea neologă, urmând o linie reformistă.^{vi}

În Cluj-Napoca au existat și au funcționat cinci mari sinagogi și peste zece case de rugăciune evreiești. Sinagoga de pe strada Paris, sediul studioului *Antena 1*, este cea mai veche. Sinagoga de pe strada Barițiu este în prezent *Casa Tranzit* iar sinagoga de pe strada Croitorilor este sediul *Institutului de Iudaistică* și al *Bibliotecii de Studii Iudaice*. Sinagoga de pe strada Horea, numită *Templul Deportărilor*, este singura care funcționează în prezent, aici desfășurându-se serviciul religios în special pe timpul verii și cu ocazia marilor sărbători. Această sinagogă a fost aruncată în aer în timpul retragerii trupelor hortise din Cluj, fiind refăcută în 1949. A mai funcționat o sinagogă mai mică care a rezistat până în perioada comunistă, când, în anul 1967, se decide dărâmarea ei pentru a se construi clădirea *Casei de Modă*.^{vii} Pe timpul iernii serviciul religios are loc în singura Casă de Rugăciune care s-a mai păstrat, cea de pe strada David Francisc nr. 16.

Există de asemenea și patru cimitire evreiești: un vechi cimitir evreiesc pe strada Aviator Bădescu; un alt cimitir evreiesc cunoscut pentru vechimea sa este cel de pe Calea Turzii nr. 114. Aceste două cimitire nu mai sunt folosite în prezent, pentru înmormântări folosindu-se două cimitire mai noi, cel de pe strada Șoimului nr. 1 și cel de pe Calea Turzii nr. 156. Tot aici se află și un monument ridicat în memoria victimelor Holocaustului.

După Primul Război Mondial a fost înființat și un spital evreiesc, pe strada Croitorilor nr. 19-21, care a funcționat până în 1948, când a fost naționalizat.

În apropierea sinagogii de pe strada Croitorilor se află și sediul Comunității Evreiești din Cluj, pe strada A. Șaguna nr. 34 și Cantina Evreiască, pe strada Paris nr. 5-7. Ambele funcționează în prezent, institutul și biblioteca având o strânsă colaborare cu membrii comunității evreiești.

Biblioteca de Studii Iudaice se află sub dublul patronaj, al Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga”, precum și al Institutului de Iudaistică și Istorie Evreiască „Dr. Moshe Carmilly”. Arhitectura specifică, decorul deosebit și dubla cotutelă fac din această bibliotecă una cu totul specială.

Majoritatea publicațiilor din fondul bibliotecii provin din donațiile instituțiilor sau persoanelor fizice din străinătate și din țară cu care colaborează institutul. Există și o linie de achiziții și schimb internațional prin BCU „Lucian Blaga” prin care sunt achiziționate ultimele apariții din domeniu și se face schimb de publicații cu cincizeci de parteneri străini.

Fiind o bibliotecă cu tematică specifică, din păcate nu se bucură de o colaborare foarte bună cu multe edituri din țară deoarece nu multe instituții editează cărți pe această temă. Astfel, o bună parte a publicațiilor provin de la *Editura Hasefer* din București, editura Federației Comunităților Evreiești din România. Aceasta a fost înființată la 1 mai 1995 concepând un program de editare a numeroase lucrări de istoria evreilor, iudaism, de filosofie iudaică, literatură evreiască, albume de artă, enciclopedii, dicționare.

Colecțiile bibliotecii cuprind aproximativ 3.000 de volume de cărți și 80 de titluri de periodice. Publicațiile sunt în limba engleză, română, maghiară, germană, italiană, franceză, ebraică,



Carmen Gonzales Martin (Spania)

idiș. Aranjarea fondului permite accesul liber al cititorilor la toate publicațiile, deci la întreaga informație, acoperind următoarele domenii de interes: istoria generală a evreilor, istoria evreilor din Diaspora, istoria evreilor din România, antisemitism, Holocaust, iudaism, religie, filosofie, artă, limbă și literatură ebraică, politică, Sionism etc.

Fondul de referințe cuprinde dicționare în limba ebraică, enciclopedii, lexicoane, atlase, manuale. Fondul de periodice are o publicație de excepție: *Studia Judaica*, anuarul institutului. Acesta apare în limba engleză și cuprinde lucrările prezentate în cadrul conferințelor internaționale anuale precum și alte articole, studii și recenzii. Este editat începând cu anul 1991 (nr. I) iar în 2007 a apărut cel mai recent număr al revistei (nr. XIV), editor fiind directorul institutului, prof. univ. dr. Ladislau Gyémánt.

De asemenea, biblioteca mai deține un fond de extrase (documente, copii, articole din reviste) precum și o colecție de documente audio vizuale cu privire la istoria evreilor și Holocaust. Din punctul de vedere al informatizării, întregul fond poate fi regăsit în bazele de date ale bibliotecii ProCite și Aleph. Biblioteca are o capacitate de 30 de locuri pentru consultarea publicațiilor și a bazelor de date, cititorii având la dispoziție două calculatoare. Publicul deservit este alcătuit din studenți, masteranzi, cadre didactice, cercetători, doctoranzi sau alte categorii de utilizatori, accesul făcându-se pe baza permisului de bibliotecă.

Serviciile oferite de către bibliotecă sunt următoarele: acces la baza de date proprie a Bibliotecii de Studii Iudaice; acces la catalogul on-line al BCU „Lucian Blaga” și la bazele de date abonate; consultarea publicațiilor în sala de lectură; împrumuturi scurte la domiciliu; informații de specialitate.

În incinta vechii sinagogi de pe strada Croitorilor, unde-și desfășoară activitatea Biblioteca de Studii Iudaice precum și o parte a Institutului de Iudaistică, se află și un *Laborator audio video* dotat cu aparatura necesară, Sala de curs *Einstein* cu o capacitate de 80 de locuri, precum și o sală care adăpostește expoziția permanentă de pictură și sculptură a artistului Egon Marc Lövith.

Egon Marc Lövith este unul dintre cei mai prestigioși artiști contemporani în domeniul sculpturii, picturii, graficii și ceramicii. Este de asemenea un supraviețuitor al lagărului de exterminare de la Dachau. S-a născut la Cluj, la 21 mai 1923, într-o familie înstărită. Tatăl său a fost originar din Crimeea, un ceasornicar cu studii în Elveția. A fost luat prizonier în Transilvania în 1919 și rămâne la Cluj, căsătorindu-se cu o evreică născută în Transilvania, din părinți evrei lituanieni. Tatăl avea un atelier de ceasornicărie în Cluj, pe strada Barițiu, dar este nevoit să imigreze în Mexic în 1924, după ce este agresat fizic și îi este distrusă ceasornicăria de către bande

extremiste. În 1926 Egon Marc Lövith, împreună cu toată familia sa, se stabilește în Mexico Districto Federal. Prima limbă învățată de el a fost spaniola. În 1934, tatăl artistului moare iar Egon Marc Lövith este nevoit împreună cu mama și sora lui să se întoarcă la Cluj, în 1936.^{viii}

În perioada Dictatului de la Viena, artistul este dus la muncă forțată iar apoi este deportat în lagărul de exterminare de la Dachau. Familia sa este exterminată, dar în 1945 Egon Marc Lövith este eliberat din lagăr, revenind la Cluj împreună cu Margot, soția lui, deținută în același lagăr. Margot a avut aceleași preocupări artistice (sculptură, pictură, ceramică, pastel, grafică), absolvind Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj și devenind cadru didactic și șef de catedră la sculptură în cadrul aceleiași institut.^{ix}

Sala, numită *Margot și Egon Marc Lövith*, din incinta fostei sinagogi de pe strada Croitorilor, cuprinde cincisprezece tablouri și patru sculpturi cu teme biblice, altele inspirate din tragedia Holocaustului sau autoportrete. În fața sălii de curs se poate vedea o altă lucrare a artistului, și anume, bustul lui Albert Einstein.

Bibliografie:

Carmilly-Weinberger, Moshe, *The Road to Life. The Rescue Operation of Jewish Refugees on the Hungarian-Romanian Border in Transylvania, 1936-1944*, New York, Shengold Publishers, 1994

Memorial Volume for the Jews of Cluj-Kolozsvár, New York, Sepher-Hermon Press, 1988

Rus, Alexandra, *Egon Marc Lövith*, Cluj-Napoca, Alma Mater, 2003

Studia Judaica, nr. I, 1991

Studia Judaica, nr. II, 1993

http://ro.wikipedia.org/wiki/Moshe_Carmilly-Weinberger

ⁱhttp://ro.wikipedia.org/wiki/Moshe_Carmilly-Weinberger

ⁱⁱ Carmilly-Weinberger, Moshe, *The Road to Life. The Rescue Operation of Jewish Refugees on the Hungarian-Romanian Border in Transylvania, 1936-1944*, New York, Shengold Publishers, 1994, p. 50

ⁱⁱⁱ http://ro.wikipedia.org/wiki/Moshe_Carmilly-Weinberger

^{iv} *Memorial Volume for the Jews of Cluj-Kolozsvár*, New York, Sepher-Hermon Press, 1988, p. 100

^v *Ibidem*, p. 31

^{vi} *Ibidem*, p. 56

^{vii} Moldovan, Mircea *A No Longer Existing Synagogue in Cluj - Barițiu Street*, în *Studia Judaica*, Nr. II, 1993, p. 158

^{viii} Rus, Alexandra, *Egon Marc Lövith*, Cluj-Napoca, Alma Mater, 2003, p. 6

^{ix} *Ibidem*, p. 7

intermezzo clujean

Jurnal de primăvară

Petru Poantă

12 aprilie

Pornisem "Jurnalul" hotărât să scriu zilnic, ca un exercițiu de voință. Entuziasmul inițial s-a stins însă și mă gândesc dacă nu cumva în această dulce delăsare se actualizează o "genă" a specificului nostru național. Mereu începem câte ceva și mai nimic nu pare dus la bun sfârșit. Avem o plăcere secretă a tergiversării faptelor, punându-ne viitorul la dispoziția norocului și a fatalității. "Un lucru amînat e pe jumătate rezolvat". Zice înțelepciunea populară, concurînd astfel punctualitatea și sentimentul urgenței din compartimentul cotidian. Orice energie se consumă în eforturi spontane și efemere căci ne lipsește fervoarea edificării durabile. Trăim mai degrabă instantaneu, "de azi pe mâine", indiferenți la exigențele duratei.

Cel puțin o dată pe săptămînă merg la unul dintre mall-urile sau supermarket-urile din oraș. Merg de regulă la cumpărături, dar și parcă sub seducția unei ispite enigmatice. De altfel toată mulțimea care le cutreieră zilnic pare să aibă un aer oarecum sărbătoresc, vrăjită de opulența mirifică a acestei lumi pînă mai ieri "de poveste". Crescuți într-un univers al sărăciei, cei din generația mea au aici sentimentul brutal al miracolului. Dacă omul are într-adevăr un sindrom cronic al paradisului pierdut, atunci un asemenea mall reprezintă pentru el actualizarea foarte reală a imaginii paradisiace. Abundența extravagantă îi compensează pentru o clipă toate frustrările și îi satisface, măcar ca promisiune imediată și fezabilă, toate instinctele devastatoare. Mai mult: într-un timp surprinzător de scurt, mall-ul a ajuns să-i ritualizeze individului existența cotidiană. Drumul la mall a devenit pentru mulți un fel de itinerar ritualic. Spațiul acesta construit ca un organism funcțional îi induce individului sentimentul unei intimități protectoare, precum și iluzia refacerii unor legături comunitare. Lumea abundenței de aici e tangibilă și accesibilă oricui. Copleșitoare și surizătoare, se oferă tuturor privitorilor. Este prin ea însăși o urgență jubiloasă și

fascinată și întreține reveriile profunde ale posesiunii. Statisticile ne spun că zilnic trec către treizeci de mii de persoane pe la fiecare dintre cele două mall-uri ale Clujului. Unii vin la cumpărături, alții vin să ia masa ori să bea o cafea. Bunicii își plimbă nepoții pe scările rulante sau în preajma fîntînilor arteziene. Mulți ies pur și simplu la o plimbare, atrași de această ambianță mirobolantă pe care orașul nu le-o poate asigura. Spațiul al hipnozei colective, mall-ul pare să dea un sens vieților multor oameni, devenind un surogat mirobolant al fricii pe pămînt.

14 aprilie

Ieri o duminică laică, fără aură. Într-o asemenea zi, în care sentimentul sărbătoresc se rodează brusc, apare, obsesivă și extenuantă, melancolia după-amiezii. E o tristețe neliniștitoare, arhaică, similară cu aceea a unui asfințit în furtună din copilăria mea rurală. Într-o duminică după-amiază ritualul societal al "ceaiului de la ora cinci" mi se pare un imposibil mit livresc căci niciodată singurătatea nu e mai intens elegiacă și mai fluidă ca în acest interval crepuscular. E o melancolie fără obiect, de atmosferă, ca o copleșitoare și iluminantă emoție. Expresia populară "mi-e urît" ar putea aproxima această stare, urîtul fiind aici echivalentul unei neliniști metafizice.

15 aprilie

În decembrie, anul trecut, a apărut *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea* de Marin Mincu. Cu cele 1182 de pagini, în format A4, e o carte inhibantă prin chiar această masivitate ostentativă și emfatică. Prin însăși modul de a se arăta ea vrea să sugereze astfel ideea de monumental și cred că avem de-a face, într-adevăr, cu o construcție de psihologie faraonică, singulară în cultura română. Dincolo de dimensiune însă, ea este opera unui autor cu ambiții exprese de precursor și de fondator, ambiții care nu distonează aproape deloc cu realitatea textului critic. Marin Mincu producea în fond prima sinteză riguroasă conceptualizată asupra



Daria Wawrzkievicz (Polonia)

poeziei românești a secolului trecut, identificînd metamorfozele și formele de expresie ale "poeticității". Dar în primul rînd încearcă o renovare a instrumentarului critic, avînd ca miză principală eliberarea de orice impresionism și, desigur constituirea unor concepte operaționale și integratoare. Metodologic, Marin Mincu se revendică de la semiotică și textualism, diminuînd importanța criteriului estetic și interpretarea și valorizarea poeziei. Nu voi comenta însă acum lucrarea. Deocamdată mă aflu sub impresia, oarecum incomfortabilă, a primei lecturi. Cartea îmi confirmă câteva convingeri personale, dar mă și nedumirește în unele articulații ale ei. Să spun, totuși, că modelul teoretic propus de autor are coerență și mai ales o remarcabilă eficiență analitică. El dezvăluie o surprinzătoare și inedită "istorie" internă a poeziei noastre din secolul XX și reconfigurează imaginile sintetice ale principalilor ei reprezentanți. Sînt analizați 94 de poeți, în 11 capitole care constituie "variabilele" celor patru paradigme identificate de critic: simbolismul, modernismul, avangardismul și experimentalismul. "Lista" începe cu Al. Macedonski și se încheie cu Cristian Popescu. Fiecare profil critic e însoțit de o antologie din opera respectivului. Selecția autorilor și a textelor presupune niște opțiuni axiologice ferme. În mare, și exigența criticului pare legitimată de perspectiva teoretică, fiind astfel excluși cîțiva poeți de notorietate pe care grila de interpretare îi refuză (Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Horia Bădescu, Dinu Flămînd, Mircea Dinescu ș.a.). Opțiunile au însă un anume aer categoric și definitiv. Marin Mincu nu vrea să lase impresia că unele absențe s-ar datora unei eventuale subiectivități a gustului. Cartea sa pare scrisă cu un soi de sentiment sacerdotal al împlinirii unui act de canonizare. Calendarul oficial al poeziei românești din secolul XX îi surprinde exclusiv pe poeții numiți aici.



Eythia Petala (Grecia)

religie

teologia socială

Majoritatea etică

Radu Preda

Decizia recentă a Sfântului Sinod de a permite, iarăși, preoților să candideze la alegerile locale din acest an are meritul, pe lângă seria de confuzii pe care le întreține, de a repune în dezbatere o temă fundamentală pentru reflecția social-teologică a Ortodoxiei contemporane. Este vorba despre maniera cea mai potrivită prin care Biserica trebuie să fie o prezență publică activă fără să devină parte a jocului politic.¹ Să răspundem pe rând la trei întrebări.

Are voie preotul să candideze la o funcție politică? Deja la nivelul termenilor, problema este pusă diferit de adepții deciziei sinodale și de cei care, mai puțini la număr, încearcă să promoveze principiile ecleziologice ortodoxe în pofida pogorâmintelor de tot felul. Susținătorii implicării politice a clerului ortodox apelează la un artificiu de limbaj atunci când susțin cu seninătate că, de fapt, funcția de consilier local sau județean nu este una politică, ci mai curând administrativă. Pentru acest tip de logică, oameni politici sunt doar președintele republicii, membrii guvernului și cei ai parlamentului. Tot ceea ce se află dincolo de acest nivel central este administrație. Dacă ar fi așa, cum se explică, totuși, traducerea la nivelul consiliilor locale și județene a raporturilor de forță din guvern și parlament, adoptarea unor măsuri administrative prin votul unei majorități negociate, lupta dintre partide pe teme dezvoltării urbane sau ale modalităților în care se cheltuiesc banii comunităților? Pot fi cumva evacuate aceste aspecte din definiția restrânsă și concretă a actului politic? Așadar, fără să insistăm prea mult, este evident că o funcție politică la nivel local nu poate fi considerată o excepție de la politică în general, ci tocmai forma ei cea mai nemijlocită. Acesta este motivul pentru care, candidând la funcția de consilier local sau județean, preotul candidează la o funcție politică, adică aspiră la o poziție sau dregătorie aflată, potrivit canoanelor, în contradicție ireconciliabilă cu misiunea lui spirituală încredințată la hirotonie. Pentru evitarea conflictului cu rigorile propriilor canoane, s-a recurs la un al doilea artificiu de gândire și de limbaj deopotrivă, prin promovarea ideii independenței politice a preotului-candidat.

Poate preotul să fie independent politic?

Textul hotărârii sinodale insistă apăsător pe această calitate de independent a eventualului preot-candidat. Ea este înțeleasă ca neapartenență la un partid politic. Faptul de a nu face parte dintr-un partid politic nu simplifică însă chestiunea preoților-consilierii. Din simpla alăturare a implicării deschise, concretizată în candidatura anunțată, și a independenței, concretizată printre altele în absența campaniei electorale propriu-zise, se naște primul paradox: Biserica participă prin cler la exercitiul democratic, dar nu își asumă regula esențială a jocului politic, adică lupta de idei și programe. Altminteri decât toți ceilalți înscriși în cursa electorală, inclusiv cei independenți, preotul-candidat nu are nevoie să își prezinte programul electoral. Persoana lui, în care cetățeanul se identifică profund cu slujitorul Altarului, este programul însuși. În mod evident, este un start inegal, preotul-candidat având un plus de capital oferit nu de performanțele administrative anterioare și nici de atractivitatea unui program pe care, iată, nu se simte obligat să îl prezinte, ci de profesie. Ca și cum un militar-candidat ar fi garanția automată și indiscutabilă a ordinii, iar un om de afaceri-candidat garanția prosperității, dincolo de orice dovezi legate de competența militarului de a conduce o comunitate civilă și a omului de afaceri de a gestiona banii publici. Mizând, așadar, pe statutul său singular de preot, candidatul Bisericii face apel la un tip de autoritate refuzat candidaților „profani”, laicilor. El compensează astfel lipsa afilierii la un partid politic prin înglobarea demersului său public în aura propriei poziții. Preoția este deturnată de la sensul ei profund, care se sustrage criteriilor lumești, și pusă tacit în slujba câștigării unei competiții în care preotul-candidat nu mai este judecat după calitățile dovedite comunității politice din care face parte, ci după statutul de lider al unei comunități de credință pe care o domină în mod incontestabil prin natura slujirii sale. Cum cele două comunități, religioasă și politică, nu se suprapun, adică majoritatea confesională nu este automat și majoritate politică, de aici rezultă al doilea paradox: în cazul eșecului electoral, preotul riscă să diminueze șansele ca vocea socială a comunității sale de credință să fie luată în seamă,



Szbilla Skaluba (Poland)

adică să conteze în momentele deciziei politice.

Cum își promovează Biserica propria viziune? Dacă Biserica nu se poate implica prin cler în politica locală, pentru a nu vorbi despre cea la nivel național, este evident că nu poate construi o strategie viabilă, conformă rigorilor sale canonice și celor ale statului de drept, ignorând mai departe propriul laicat. Formula „implicării independente” a preoților este traducerea fidelă a situației confuze în care ne aflăm de aproape două decenii și care se caracterizează pe de o parte prin lipsa unei clase politice capabile să dea substanță democrației ca formă de conducere transparentă și pe de altă parte, din punctul de vedere al vieții bisericești, de lipsa unui dialog real între diriguitorii ecleziastici și laici. Fractura dintre vârf și bază este în continuare boala socială cronică a unei Românie care nu a învățat destul din experiența comunismului, adică a terorii în numele celor mulți, a mandatului viciat de abuz și a falsei reprezentativități. În ceea ce o privește, Ortodoxia de la noi reflectă, cu voie și fără voie, această imaturitate a societății în mijlocul căreia se află. Nesoriozitatea cu care sunt aplicate principiile, negocierea spontană a compromisurilor, adaptarea standardelor de orice fel la felul românesc de a fi, consecvența cu care este urmărită doar atingerea scopurilor personale și suspendarea permanentă a binelui comun, transformarea momentelor de normalitate în tot atâtea momente de excepție, cultivarea neabătută a formelor fără fond și ignorarea sistematică a valorilor – toate aceste deficite sociale se regăsesc în spațiul eclezial. Uneori, în forme mai puțin grave, benigne, sau, alteori, mult accentuate și greu suportabile. Este motivul pentru care, înainte de orice plan politic sau proiect misionar, România de azi are nevoie de o majoritate etică alcătuită de data aceasta de jos în sus și pe care Biserica Ortodoxă majoritară ar trebui să o încurajeze prin dialogul cu laicii ei. Aceasta ar fi, la urma urmelor, politica Bisericii, singura formă de angajare care nu se transformă în politicianism și ale cărei roade ar fi vizibile nu doar din patru în patru ani.

Un început de analiză a deciziei sinodale este articolul-editorial din numărul trecut al revistei, „Biserica și politica. Un nou experiment”.



Kriangkrai Kongkhanun (Thailandia)

PETRU POPESCU: „Nabokov, Ionesco și cu mine suntem spionii tragediei europene pe planeta materialismului american”

Aurel Sasu – Care este cea mai „clară idee” la care ați ajuns, după experiența exilului și după cele patru decenii de carieră literară?

Petru Popescu – Că omul trebuie să aibă flexibilitate, ca artist ori ca persoană. Dacă e flexibil, e nu numai avantajat pe calea succesului, dar e și viu.

– A existat, în anii regimului totalitar, un public care v-a protejat împotriva hărțuirilor cenzurii. Era publicul, generosul public cititor care vă iubea cărțile. De singurătatea primilor ani de exil cine v-a protejat?

– La început, afară de propria-mi disciplină de muncă, nimeni. Eu n-am fost un exilat cu publicitate, ca și Kundera ori Rushdie. Cu toate că *Sfârșitul bahic* se publicase la Londra, în 1975, cu cronici bune, n-aveam altfel nicio platformă publicitară. Ca și Faulkner, ca să dau exemplul cel mai extrem, am mers la Hollywood, ca scenarist, pentru ca să pot să încep să scriu în engleză imediat, și să mă pot susține financiar. Faulkner a scris și și-a pus numele pe creditele filmelor *Slave Ship* și *Gunga Din*. Ce surpriză, având în vedere statura lui de prozator legendar, că e asociat cu două filme atât de evident comerciale, și chiar „pop”. Dar au făcut-o și alții. Iar în percepția Hollywood-ului, orice scenariu care ajunge să fie filmat e un succes.

– În 1975 v-ați expatriat în Statele Unite. Ați revenit în țară, după o absență de aproape două decenii, în 1991. Care a fost mai dificilă: plecarea sau întoarcerea? De ce?

– Plecarea, și motiv, și din orice alt punct de vedere. Lăsasem multe în România, și nu mi se promitea nimic în Occident. Decât, vorba lui Churchill, *only sweat, blood and tears*.

– La întoarcerea în țară, l-ați întrebat pe Mircea Dinescu de ce nu mai e aliatul lui Ion Iliescu. Răspunsul: „sunt prea poet să fac politică”. Într-un timp, poetul a renunțat, practic, să mai scrie poezie. Să fie oare „prea politician să mai facă poezie”? Vreau să întreb: ce a ucis și ce ucide politica în noi?

– După părerea mea, lumea are acum două clase: cei pe care-i vezi pe ecran, și cei pe care nu-i vezi pe ecran. Cei în reflector și cei în umbră. Politica e o cale de a te pune sub reflector, și cine nu vrea să fie notoriu? Pe de altă parte, scrisul e o patimă care cere singurătate. Poate ca o condiție pentru a scrie cu valoare este să nu fi în reflector.

– Ați evadat în America, ați trăit în libertate și, totuși, mărturișiți în volumul *Întoarcerea* (2001), ați

continuat (sufletește?) să viețuiți în subsol, sub pământ. De ce v-ați impus această tăcere desăvârșită? La ce v-a folosit?

– Tăcerea evocată, în *The Return*, aparținea anilor când România nu mi-era accesibilă, fiindcă Ceaușescu era încă la putere. După revoluție, n-a mai fost tăcere. Dar, pe de altă parte, e greu să scriu literatură, tematic, despre România, ori despre mine ca român: în primul rând, în țara aceasta a tuturor emigranților nu există o literatură în care emigrantul să fie un erou preferat. Cele mai de succes cărți ale mele au fost cele cu eroi americani, pentru că, deși o carte ca *Întoarcerea* a avut cronici entuziaste și mi-a câștigat prietenia lui William Styron și John Ashbery, e prea fină și prea specializată ca soartă artistică ca să câștige un public de masă. Cât despre cărțile nevândute, două, nu știu de ce nu am putut să le vând. Aici, competiția cu alți scriitori, nume noi care apar tot timpul, mulți foarte talentați, e atât de uriașă, încât ești forțat să fii în competiție cu tine însuși, să te schimbi și să progresezi de la o carte la alta. Într-un fel asta e bine; te forțează să nu fi leneș.

– În ce sens experiența dvoastră de viață și literară e o experiență extremă?

– E extrem pentru un scriitor să fie obligat să cucerească o altă limbă. De ce sunt Conrad, Nabokov, Ionesco, ori eu, interesați și în afara lecturii, ca probleme, ca persoane? Pentru că au trebuit să-i învingă pe „băștinași” pe propriul lor teritoriu. Un scriitor transplantat este un personaj fascinant, e ca un spion al unei alte vieți pe planeta vieții sale noi. Nabokov, Ionesco și cu mine suntem spionii tragediei europene pe planeta materialismului american.

– În ce fel e un scriitor moral: participând la guvernare, făcând opoziție de dragul opoziției sau scriindu-și, pur și simplu, cu responsabilitate, cărțile?

– Cred că scriitorul e moral când nu trișează, la scris ori ca persoană publică. La scris, cel puțin jumătate din scriitori trișează, în orice țară. Atunci de ce n-ar trișa și în politică? Norman Mailer a candidat la primăria New York-ului. Oare din moralitate?

– Revendicați, îndreptățit, inițiativa deruralizării și a întoarcerii literaturii la mediul urban al prozei aflate, în anii '70, „între un sat fals și un oraș absent”. Lipsesc, sciați în eseul *Unde ne sunt orașenii* (1968), „prozatorii care să trateze o tragedie contemporană”. Astăzi, există? Cum se numesc și cum arată?

– S-a schimbat ceva în lume: orașul invadează ruralitatea, și chiar jungla, și planeta devin un



spațiu gheto-izat, nici oraș, nici rural, nici sălbăticie. Nicăieri pe lume nu se mai forțează temele agrare. Așa că pledoaria mea de atunci trebuia îndreptată către calitate: unde ne sunt scriitorii atât de deosebiți și de buni, ca să creeze cititori numai prin propria tematică și nivel de scris. Acești scriitori încă există, și chiar există o anumită întoarcere la calitate, chiar dacă superficialitatea cititorilor e maximă față de alte epoci în cultură.

– De ce mașinile, traficul, muzica de noapte, trotuarul, limuzina, cartierul, într-un cuvânt, orașul american nu v-a mai îndemnat să scrieți poezie? Cum explicați cititorului român această renunțare?

– În primul rând, e greu să miști mii de oameni cu poezia. Poezia e mult prea intimă. Dar am încercat să păstrez din poezie acuitatea vizuală și emoțională, și stilul direct către cititori. Se pot recunoaște amândouă în proza mea, de la *Prins* încolo, în ambele limbi.

– În fapt, ce a însemnat, pentru dvoastră, „a nu scrie pentru epocă”? Vorbiți-ne despre acel război al „prinșilor” împotriva „temnicioșilor”. A existat o reală disidență împotriva comunismului?

– Sigur. De diverse formule. Formula pe care am încercat-o eu era greu de scris, dar ușor de recunoscut. Ca să protestezi împotriva stării de captiv, chiar și prin revolta simțurilor, asta a fost metoda mea de protest. Era o formă de a fi direct și onest adesea pe muchia șocantului. Dar, se pare că nu șocantul până la urmă a dat prozei mele longevitatea de azi – *Prins* și *Dulce ca mierea*... încă își găsesc cititori noi, tineri, și azi – ci vitalitatea. Simpatia pe care o are un cititor pentru personajele mele vine de la simpatia mea pentru cititorul meu necunoscut. Aici e adâncimea acelor cărți: raportul cu viața e raportul cu cititorul. Poate că pare îngâmfare, dar am câștigat cititori români noi aici în America, care au cunoscut acea Românie prin mine. Deci, *I did my job*.

– Există o poveste pe care încă n-ați spus-o ori n-ați scris-o? Cum se numește, cum s-ar rezuma?

– Orice carte de aci înainte e parte din acea poveste. Îmi apare în iunie o carte la Harper Collins și, în februarie anul viitor, una la Simon&Schuster.

Interviu realizat de
Aurel Sasu

Părintele negritudinii

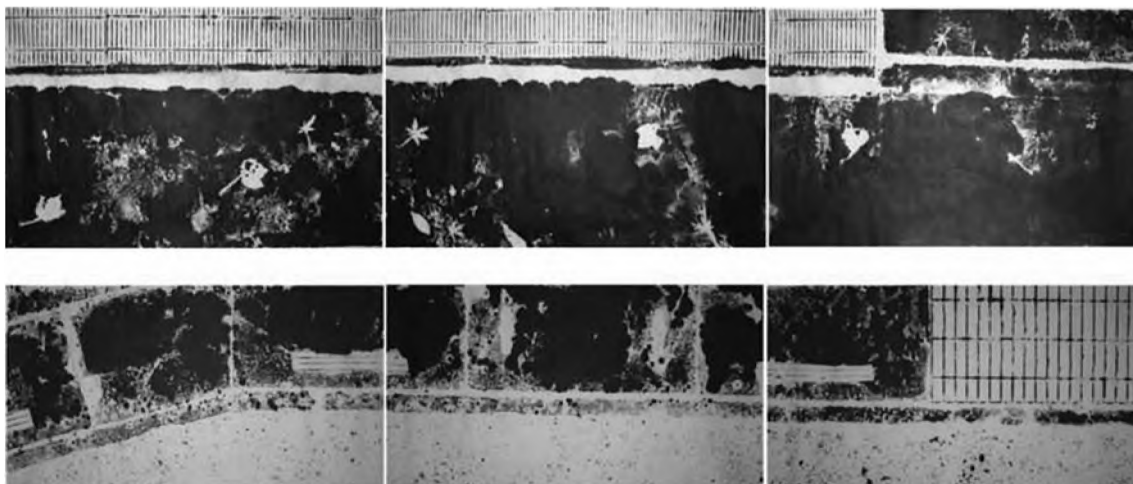
Ing. Licu Stavri

■ La 17 aprilie 2008 a murit poetul, omul politic și dramaturgul Aimé Césaire, cunoscut în lumea întreagă pentru a fi creat conceptul de *negritudine* și a-l fi ilustrat prin poezia sa – prin *negritudine* înțelegându-se conștiința de a fi african sau de a avea origine africană într-o lume dominată de cultura albilor. Césaire a fondat conceptul de *negritudine* împreună cu Léopold Sédar Senghor, ulterior devenit președinte al Senegalului, și cu Léon Damas din Guiana Franceză, în 1934, în revista studențească *L'Étudiant noir*, pe care cei trei o editau ca studenți la École Normale Supérieure din Paris. Aimé Fernand David Césaire s-a născut în 1913 la Basse Pointe, în Martinica, pe atunci cea mai bine asimilată dintre coloniile franceze, devenită ulterior un departament francez de peste mări. Mai târziu, în calitate de raportor în Adunarea Constituantă, care a elaborat legislația pentru noul statut al Martinicai în 1946, Césaire avea să considere asimilarea politică extrem de avantajoasă pentru patria sa, din punct de vedere economic, dar nu și din punct de vedere cultural, scrie ziarul britanic *The Times*. A început școala pe insula sa natală și și-a continuat studiile liceale la Paris, cu o bursă, pentru ca la Sorbona să se specializeze în clasici și literatura franceză. S-a întors în Martinica în 1939, ca să-și exercite profesiunea de profesor de liceu. În timpul celui de al Doilea Război Mondial, martinicanii au răsturnat administrația fidelă guvernului de la Vichy și s-au aliat cu Generalul De Gaulle. Césaire a jucat un rol important în această mișcare, fiind ales primar al orașului Fort-de-France în 1945. Avea să rămână în această funcție până în 2001! Ulterior a devenit – din partea comuniștilor – delgat al Martinicai în Adunarea Națională franceză. Reputația sa de scriitor a crescut odată cu republicarea unei scrieri din tinerețe, *Cahier d'un retour au pays natal*, considerată și astăzi una dintre cele mai importante lucrări privind cultura africanilor și vest-indienilor francofoni. Jean Paul Sartre scria despre Césaire: "Suprarealismul, o mișcare poetică europeană, le-a fost furat europenilor de un negru, care a făcut din el o armă împotriva lor." Volumele de poezie publicate ulterior, *Les armes miraculeuses* (1946), *Soleil du coup* (1948), *Corps perdu* (1950) erau vag suprarealiste, repetitive, cu un limbaj bogat și extrem de sugestiv, având ca teme libertatea, sclavia, oprimarea, peisajul paradisiac al tropicelor, frăția umană. Césaire s-a dezis de comunism în 1956, ca urmare a invaziei sovietice din Ungaria, și și-a format un partid propriu, Parti Progressiste Martiniquais, independent și socialist. Și-a reprezentat adesea țara în diferite foruri internaționale și în ultima perioadă a preferat să scrie piese de teatru, dintre care cele mai cunoscute sunt *La tragédie du Roi Christophe*, despre Henri Christophe, regele negru din Haiti, și *Une tempête* (1969), o versiune neagră a celebrei piese shakespeariene. Dintre scrierile sale politice, probabil cea mai cunoscută este *Discourse sur le colonialisme* (1953), o denunțare a rasismului colonial european, publicată în revista *Présence Africaine*, cât și *Toussaint Louverture*, o biografie a revoluționarului haitian.

■ Starurile cinematografului apreciate de cinefili în anii '60 - '70 ai secolului trecut nu erau toate, ca azi, americane. Deosebit de populară era Claudia Cardinale, o brunetă focoasă, protagonistă, ne asigură ziarul *La Stampa*, a peste 60 de filme artistice, de la *La ragazza con la valigia* al lui Valerio Zurlini (1961) până la ultima ei apariție cinematografică în *And Now, Ladies and Gentlemen* (2002) de Claude Lelouch. Între ele, producții precum *Rocco și frații săi*, *Ghepardul*, *Opt și jumătate*, *La ragazza di Bube*, *A fost odată în Vest*, *Fitzcarraldo*, *Pielea*. Admiratorii încărunțiți ai divei italiene vor afla cu amărăciune că ea a împlinit șaptezeci de ani. Claudia Josephine Rose Cardin s-a născut în Tunisia, la 15 aprilie 1938, din părinți sicilieni, a filmat cu mari regizori ca Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Sergio Leone, iar replica i-au dat-o parteneri precum Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Gerard Philippe, Alain Delon, Burt Lancaster, Nino Manfredi. Din punct de vedere politic, actrița are vederi liberale, luând adesea apărarea homosexualilor și participând la numeroase campanii umanitare. În 2002 a primit distincția "Ursul de aur" la festivalul de la Berlin. A scris și o autobiografie, *Moi Claudia, toi Claudia*

■ În Franța a apărut (postum) traducerea romanului *2666* de chilianul Roberto Bolaño (1953 - 2003), considerat de Baptiste Léger, cel care îl recenzează în *L'Express*, unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai contemporaneității. Roberto Bolaño este laureatul prestigiosului premiu Romulo Gallegos, pe anul 1999, cu romanul *Los detectives salvajes* (Detectivii sălbatici), comparat la vremea lui cu *Rayuela* lui Cortazar sau cu *Paradiso* de Jose Lezama și definit de un critic în *El País* drept "romanul pe care l-ar fi scris Borges". Fiu al unui camionagiu și al unei învățătoare, Bolaño a fost un vagabond și a trăit, în diferite etape ale vieții sale, în Chile, Mexic, El Salvador, Spania și Franța. În Mexic, unde emigrase familia sa, a contractat o pasiune maladivă pentru literatură, în special pentru poezia europeană simbolistă și suprarealistă. În anii 1970 a devenit troțchist și membru fondator al unei mișcări poetice minore, *infrarrealismo*. După lovitura de stat a lui Pinochet, s-a întors în țara sa natală, dar numai ca să fie arestat și aruncat în închisoare. Ajutat să scape de niște prieteni, s-a refugiat în Spania în anii 1970,

stabilindu-se în orașelul catalan Blanes, de pe Costa Brava. Acolo a și murit în urma unei boli de ficat care l-a chinat mai bine de un deceniu. Acest nomadism, afirmă Liger, se regăsește în proza lui, care trece de la onirismul baroc la realismul cel mai frust, de la încrâncenare la umorul burlesc. Deși obsedat de literatură, Bolaño a început să publice abia în anii 1990. În afară de *Detectivii sălbatici* și *2666* a mai publicat două culegeri de nuvele și un roman scurt, *Nocturno de Chile*. A scris și o *Istorie a literaturii naziste în America*, total fantezistă, în care apar autori arieni guatemalezi și poeți naivi care scriu despre lagărele de concentrare. La moartea lui Bolaño, critica a decretat că *Detectivii sălbatici* este capodopera sa, dar postum editorul său și familia au încredințat tiparului romanul *2666*, considerat, imediat după apariția în Spania, un clasic de importanța lui *Tristram Shandy* sau a *Omului fără calitate*. Romanul se deschide cu o investigație a unui grup de universitari care încearcă să descopere urmele lui Benno von Archimboldi, un fel de Thomas Pynchon german ascuns în America Latină. Apoi cititorul se pomenește la Santa Teresa, în Mexic, unde, în anii 1990, s-au produs o serie de ucideri inexplicabile având drept victime femei. O mare parte din acțiune este consacrată elucidării acestor mistere. O serie de personaje pitorești se integrează în povestire: un filosof cosmopolit și fiica sa, un jurnalist afro-american, scriitori, femei de moravuri ușoare. Narațiunea ia o amploare fascinantă și diferitele registre se întrepătrund: roman negru, fantastic, poveste de război, fabulă filosofică. Talentul de povestitor al lui Bolaño este dublat de calitățile sale de bun stilist. Romanul este împărțit în cinci părți complementare, descriind atmosfera apocaliptică a secolului XX printr-o serie de povestiri întretesute și o paletă bogată de stiluri și modalități. Titlul însuși, cu rezonanțele lui milenariste și cu aluzia la Diavol, indică tipul de atmosferă pe care Bolaño a vrut s-o evoce în acest 'roman-lume', cum îl numește critica spaniolă.



Toshio Yoshizumi (Japonia)

dezbateri & idei

Umbrele percepțiilor

Sergiu Gherghina

A fost o lună plină de evenimente politice relevante. România a fost în centrul atenției mondiale pentru câteva zile datorită organizării summit-ului NATO de la începutul lui aprilie. Evenimentul a avut dublă importanță: la nivel internațional au fost luate câteva decizii semnificative pentru viitorul organizației militare; la nivel național, perioada de pregătire a summit-ului a arătat că instituțiile pot funcționa, că cerșetorii din Gara de Nord pot dispărea fie și pentru scurt timp, că arterele principale de circulație pot fi modernizate în timp record, că responsabilizarea venită din exterior este mai puternică decât orice presiune internă. Și toate acestea au avut impact – știrile BBC, CNN și ale televiziunilor naționale ce își trimiseseră reprezentanții la București relatau despre eveniment și nu despre dificultățile infrastructurii sau despre timpul necesar parcurgerii drumului dintre aeroport și Palatul Parlamentului. Impresia generală a fost aceea a unei organizări reușite.

Două alte evenimente au ținut primele pagini ale ziarelor internaționale și au intrat în *prime time* la buletinele de știri: alegerile din Zimbabwe și boicotarea torței olimpice. Zimbabwe are, pentru prima dată de la independența sa problematică, o nouă majoritate parlamentară, dominația președintelui Mugabe părând să se diminueze dacă nu chiar sfârșească. În momentul scrierii acestor rânduri, au trecut mai bine de două săptămâni de la alegerile prezidențiale și rezultatele definitive ale primului tur prezidențial nu fuseseră anunțate. Însă, dincolo de caracterul lipsit de transparență al procesului electoral, în special la nivel de rezultate, un lucru este evident: cetățenii din Zimbabwe au ales, într-un număr apropiat de 50% și mai mare decât susținătorii eternului președinte, alternativa opoziției. Au determinat după decenii existența unui tur secund în care Mugabe nu mai este sigur de victorie. Observatorii internaționali identifică probleme multiple în alegeri, dar alături de acestea contează schimbarea unor atitudini, dorința acelor oameni de a schimba un regim care produce din ce în ce mai mulți emigranți în statele vecine, care tinde să se izoleze și înrăutățește situația economică a guvernaților. Comportamentul lor, manifestat când li s-a dat ocazia, a indicat că fiecare vot în parte poate face diferența, deși guvernanții încearcă să anuleze acest efect.

Celălalt eveniment major are legătură tot cu atitudini și percepții. China, uimind cu dezvoltarea sa economică recentă, sporește intensitatea conflictelor vizibile pe care le are cu teritoriile sale. Organizarea Jocurilor Olimpice din acest an este motiv suficient pentru mass-media internațională să profite de libertatea relativă acordată de guvernul chinez și să relateze nu doar despre pregătirile pentru Olimpiadă, ci și despre sistemul educațional, cultură, situație politică, cenzură. Boicotul susținătorilor cauzei tibetane a priorizat situația din acele teritorii pe agenda publică, iar atenția ne-a fost atrasă de acțiuni cu impact major. Turul mondial al torței olimpice a fost unul cu peripeții, protestele din Paris determinând stingerea sa de câteva ori (media chineză menționa trei stingeri, cea europeană și americană discutau de cinci). Ghidul francez pe care îl însoțeam deunăzi prin Paris inclusese deja în explicațiile și itinerariul său locațiile acestor

evenimente. Dincolo de analiza legitimității acestor proteste și a cauzelor ce le determină, mă întreb dacă scopul justifică aceste acțiuni, dacă atitudinile pe care manifestanții le au sunt transpuse în comportamentele efective și eficiente. Torța olimpică nu este un simbol al Chinei care organizează Jocurile pentru prima oară în cei 112 ani ai olimpismului modern. Este un simbol universal, ce promovează egalitate, corectitudine, competitivitate, spiritualitate și respect. Nu asta cer și manifestanții pro-Tibet? Atacând valori și simboluri comune, se vor îndepărta de propria cauză, vor îngusta spectrul căutării, ignorând ideea generală pentru o particularizare subiectivă (poate justificată).

În pofida celor trei evenimente de interes, acoperite intens de mass-media, am decis să mă concentrez pe un aspect particular valoros datorită judecăților de valoare implicate, determinării percepțiilor ulterioare și a contextului în care apare. Cu o istorie foarte recentă marcată de uciderea unui om politic (Pim Fortuyn) și a unui regizor (Theo van Gogh) determinate de poziții percepute drept radicale pe anumite dimensiuni, Olanda a mai propus o provocare. Un lider politic cunoscut pentru vederile sale extremiste, Geert Wilders, a realizat un filmuleț de 15 minute, intitulat *Fitna* și disponibil pe Internet în olandeză și engleză, în care atacă musulmanii. Filmulețul are două argumente principale: Coranul promovează violența (sunt utilizate aceleași pasaje des discutate în ultimii ani, după câte un atentat, răpire, omucidere sau altă manifestare violentă) și statele predominant

să mă axez pe acestea din urmă.

Parafrazându-l pe Jonathan Safran Foer în *Extrem de tare și incredibil de aproape*, frumosul și realul rareori coexistă. În fiecare societate mulți indivizi preferă calea simplă a generalizărilor pornind de la exemple particulare cunoscute sau povestite, a stereotipurilor, a prejudecăților și a categorizărilor simple. Densitatea și agresivitatea acestora fac deseori diferența. Însemnând mult mai mult decât țara marijuanei legalizate, a prostituției instituționalizate, a lalelelor, morilor de vânt și căsătoriilor între homosexuali, societatea olandeză este marcată de discursuri pro și anti-integrarea minorităților. Sunt lupte duse între stereotipii, realități particularizate și adevăruri proprii. Olanda are mai mult de 10% minorități, marea lor majoritate provenind din emigrație relativ recentă. Atitudinile extremiste anti-străini au cunoscut apogeul în 2002, an în care partidul care le promova a devenit, pentru câteva luni, al doilea ca importanță din politica batavă. De atunci, nivelul acestor atitudini a scăzut, dar cetățenii olandezi au rămas circumspecți. Este un cerc vicios pe care filmulețul menționat îl utilizează implicit: stereotipiile față de emigranți nu se schimbă datorită lipsei de contact și a cunoașterii exemplelor pozitive din rândul emigranților. Aceștia din urmă nu iau contact cu populația majoritară datorită temerii de a nu suferi de pe urma prejudecăților și atitudinilor ostile ce există deja în societate la adresa lor.

Prelungirea tensiunilor și a percepțiilor negative generează conflicte (nu doar fizice). *Fitna* promovează o opinie, un punct de vedere. Dacă scopul autorului a fost acela de a da naștere discuțiilor societale, după cum el însuși declara, referitor la atitudinile musulmanilor în societățile creștine, atunci este unul lăudabil. Lipsa comunicării conduce la ceea ce este enunțat în



Marcin Suryzcki (Polonia)

creștine acceptă islamismul, dar reversul nu este întâlnit. Nu sunt interesat de dezbaterile acestor argumente din două motive. În primul rând, au fost analizate în alte contexte, nu aduc elemente de noutate. În fapt, filmulețul nu este caracterizat de originalitate vizuală sau de abordare, utilizând un colaj de materiale cunoscute și reluate deseori pe diverse canale media. În al doilea rând, argumentele în sine sunt mai puțin interesante decât percepțiile la care au condus și modalitățile în care oamenii se raportează unii la ceilalți. Prin urmare, fiind consecvent cu titlul ales, am decis

prima propoziție a acestui paragraf. Exprimarea unui punct de vedere este legitim într-un stat democratic. Linia dintre exprimare liberă și insultă este una foarte subțire, fiind una relativă, judecată la nivel individual. Unii pot percepe drept insultă afirmații care se doreau a fi exprimări libere. Nu vom ști curând ce a dorit Wilders, putem specula fără limite, dar cert este că oferă alternativa unui răspuns rațional, în care cei vizați de acel film să nu reacționeze violent, ci rațional, argumentat. Liderii de opinie își pot face auzite opiniile,





explica erorile factuale și de interpretare din film (căci sunt numeroase), distorsionările (și acestea multiple). Dar mă îndoiesc că o vor face... căci religia și comportamentul/argumentele raționale au puține în comun. De când oamenii și-au creat (dumne)zei, nu au ezitat să ucidă în numele lor. Credința și religia au fost identificate (parțial eronat) cu civilizații de către Huntington, iar atacul asupra lor reprezintă deseori jignirea supremă. Schisme, cruciade, terorii, războaie, invazii, terorism – toate justificate prin religie. Nu este și aceasta o jignire?

Dar ce este *Fitna*? Tot ceea ce am spus mai sus la care adăugăm elementul decisiv – percepțiile. Nu este vorba despre Olanda și despre musulmani, ci despre interacțiunile dintre oameni, despre cum simple impulsuri detonează mici bombe mentale. Acestea decid comportamente și acțiuni. Un descendent al lui van Gogh (pictorul olandez fără o ureche) a fost ucis acum doi ani de un adolescent pentru un filmuleț de cinci minute despre ipostazele femeii musulmane, iar partenera cu care a realizat acel film se ascunde în străinătate de teamă. Faptele contează mai mult decât cuvintele. Părerile de rău și blamarea aceluși tânăr de o parte a comunității din care provine nu schimbă percepția generală determinată de crima în sine. Același lucru este valabil și în sens contrar: familiile celor dispăruți la New York, Madrid sau Londra nu trebuie să fie rasiți pentru a nu angaja arabi la propria firmă sau pentru a își feri copiii și a își controla bătăile inimii când văd cetățeni arabi în aeroporturi. Sunt percepții ce conduc la generalizări care, în absența comunicării, se transformă în realități pentru cei ce le produc și apropiații lor prin propagarea acestora în media. Un film de durata unei pauze de cafea nu poate avea impact dacă nu îl înțelegem, dacă nu îi alimentăm mesajul. Teama de reacții transmite un alt mesaj. Preocuparea pentru reacții este foarte ridicată în special în condițiile în care există precedent. Acestea sunt mizele actualului joc în care pierdem cu toții prin acceptarea unor atitudini ce umbresc perspectiva cooperării cu multipli actori din societate.

Eforturile UE de a crea identități și cetățenie comune sunt momentan în fază incipientă. Cei ce consideră aceste elemente utopice găsesc exemple numeroase care să le susțină pesimismul. Acestea par a se fi înmulțit în ultima perioadă, direct proporțional cu eforturile oficialilor din Strasbourg și Bruxelles de a creiona o Europă unită. Pot fi controlate elemente politice, administrative, chiar și teritoriale. Ceea ce însă pot fi mai greu influențate sunt percepțiile și, implicit, modalitatea în care acestea determină cursuri de acțiune. Atât timp cât ne vom evalua reciproc în termeni de etnie, rasă și religie, cât vom accepta „adevărurile” rostite de alții, cât vom insista să urmăm instinctele mai mult decât raționalitatea, șansele convergenței percepțiilor scad considerabil. În general, oamenii au înțeles că sunt singurii capabili să schimbe ceva și acest lucru este pozitiv atât timp cât o și fac. Când nu o fac, îi lasă pe alții (mult mai puțini, comparativ) să le formuleze și propriile valori și se mulțumesc să accepte căi de acțiune trasate. Acestea sunt situațiile ce corup prezentul și întunecă viitorul.

remarci filosofice

Suntem singuri în Univers?

Jean-Loup d'Autrecourt

Nici nu m-am întors bine din România, din turneul de conferințe și întâlniri filosofice făcute la București, la Cluj și la Iași, în septembrie-octombrie 2007, că a și trebuit să răspund la două invitații a unor biblioteci comunale franceze, pentru a face prelegeri de filosofie. Astfel, anul trecut pe 18 octombrie, m-am prezentat la Vif, unde mai fusesem cu câteva luni înainte pentru o conferință pe tema fericirii. De data aceasta conferința nu a avut loc la bibliotecă, ci la primărie. Demersul meu de educație populară și de dialog social continuă. Mi s-a propus să răspund la întrebarea: *Suntem singuri în Univers?* Conferința a avut mult succes, iar discuțiile au fost foarte animate după aceea; cetățenii de condiții profesionale și intelectuale diverse au participat cu entuziasm. A fost prezentă și presa locală.

Întrebarea este excelentă și bine cunoscută, însă răspunsul este dificil deocamdată, pentru că nu dispunem de toate elementele necesare pentru a-l cunoaște. Alte întrebări interesante decurg din prima: Unde sunt ceilalți, extraterestrii, dacă există bineînțeles? Ce este viața? Care este natura noastră? Ce este omul? Ce căutăm noi aici, pe Pământ? Răspunsul exact la una singură din aceste întrebări, ar oferi deasemeni niște răspunsuri pertinente și celorlalte chestiuni.

Mai întâi voi indica câteva tipuri de motive, care ne determină să discutăm această tematică, și voi ilustra deasemeni contextul în care are loc dezbateră (locul omului în lume); după care voi discuta teza care susține că mai există și alte civilizații în Univers în afară de a noastră; în fine voi arăta care sunt argumentele, în special „științifice”, în favoarea concepției opuse, destul de sceptică cu privire la existența altor forme de viață și de inteligență în Cosmos.

1 Motivele și contextul de speculație

Acestea sunt deci întrebări importante. De ce? Deoarece ele privesc originile noastre, originea lumii, prin urmare sunt legate de statutul nostru existențial în lume: Cine suntem noi? De unde venim? Unde ne ducem? Ce ar trebui să facem? ș.a.m.d. La aceste întrebări, științele nu au dat răspunsuri satisfăcătoare, fiabile; doar mitologiile și religiile au răspuns la o parte din ele. Însă răspunsurile sunt atât de eterogene și contradictorii, că nu știm prea bine cum să ne orientăm. De unde și ocazia care ni se oferă pentru a face niște speculații, niște remarci filosofice pe această temă.

Deci mai întâi există motive *metafizice* care ne îndeamnă să formulăm o astfel de întrebare, despre solitudinea noastră universală. La această chestiune metafizică religiile și mitologiile au propus drept răspuns ideea existenței unor ființe divine sau a unui singur Dumnezeu, a unui spirit creator care ar fi la originea lumii. Astfel omul apare ca o creatură, rezultat al actului divin de creație.

Un alt motiv, pentru a formula o astfel de întrebare este de tip *științific*. Dacă suntem într-adevăr unici în lume, atunci suntem produsul hazardului; deoarece nu s-a descoperit nicio lege a naturii care să arate că viața și inteligența apar cu

necesitate din materie. Problema vine din faptul că științele nu sunt adevărate ale arbitrariului, deoarece caută să explice în mod necesar și empiric legile naturii, iar nu fenomenele aleatorii, întâmplătoare. Pe de altă parte, dacă nu suntem singuri în Univers, atunci fenomenul apariției vieții este repetabil, deci observabil și verificabil prin experiență. Acesta ar putea fi descris în mod științific prin teorii plauzibile, tot așa cum se încearcă cu multă imaginație descrierea apariției vieții pe pământ cu ajutorul teoriei neștiințifice a evoluției darwiniene. Altfel spus, există speranța de a se descoperi o regularitate, care să explice cauzele și modalitățile apariției vieții în lume.

Aceste dezbateri au loc într-un context care conferă omului un loc destul de nesemnificativ în lume. Este vorba despre micimea umanității semnalată atât de bine de *Gândurile* lui Pascal, micime din care omul își trage chiar sursa măreției sale: ființă efemeră și insignifiantă în fața infinității lumii, omul nu-și găsește demnitatea și grandoarea decât prin capacitatea inteligenței sale de a cuprinde acest infinit, de a-l gândi. În prezent, savanții fac apel la metafora „calendarului cosmic” pentru a ne da o idee, fie și vagă, despre locul nostru modest, infim pe scara timpului, în lume. Astfel prima secundă, a acestui an, corespunde *Big-bang*-ului; iar ultima secundă, timpului prezent.

Calendarul cosmic poate fi rezumat astfel. Universul s-ar fi format în urmă cu 15 miliarde de ani, în urma *Bing-bang*-ului (expresie ironică, devenită cu timpul formulă științifică serioasă, pentru ignoranți bineînțeles). Două tipuri de interpretare sunt posibile cu această ipoteză: una creaționistă, cealaltă materialistă. Vârsta Pământului ar fi de vreo 4,5 miliarde de ani. Primele urme fosile ale unor organisme vii (bacterii) sunt estimate cam la 3,8 miliarde de ani, dată care este diferită de apariția vieții pe Terra; se subînțelege că aceste bacterii au apărut cu mult mai înainte de urmele fosile pe care le-au lăsat. Primele organisme multicelulare sunt datate din Cambrian, în jur de 570 de milioane de ani. Dinozaurii au stăpânit Terra timp de 160 de milioane de ani; au dispărut în urmă cu 65 de milioane de ani.

Primele primare umanoide au apărut în urmă cu 20 de milioane de ani, iar Lucy ar fi „coborât din arbori” în urmă cu 3 milioane de ani. Stăpânirea focului de omul preistoric a avut loc în urmă cu 400 de mii de ani. *Homo sapien sapiens*, dotat cu aptitudinea pentru limbaj, ar fi apărut în urmă cu 200 de mii de ani; iar omul de Neanderthal, concurentul nostru, a dispărut acum 35000 ani; acesta coabitase cu strămoșul nostru omul de Cro-Magnon. Civilizația picturilor rupestre este datată din 35000-17000 î.C.; iar neoliticul, adică preistoria noastră, începe abia cu 10000 de ani în urmă; în fine scrierea, adică primele urme materializate ale unei memorii colective, este descoperită în Sumer acum 5000 de ani. În secolul al XX-lea omul descoperă bomba atomică (modul de auto-distruge) și ajunge pe Lună (modul de evadare, de supraviețuire).

Dacă asimilăm istoria cosmică a lumii cu anul calendaristic, constatăm cu uimire că Lucy, considerată în mod eronat strămoșul omului (un fel de Evă paleontologică), își face apariția abia pe

31 decembrie către ora 22 și 15 minute. Descoperirile științifice cele mai importante au loc în ultimele minute, iar tehnologiile cele mai perfecționate, în ultima secundă. Conștiința noastră de ființe inteligente aflate în lume, de exploratori ai Universului, apare în ultima sutime de secundă, înaintea Noului An astronomic! Deci conștiința noastră, de oameni înțeleși ca umanitate, este o conștiință foarte precară; abia apărută, aceasta are tendințe sinucigașe. Acum se reformulează întrebarea solitudinii noastre cosmice. Există două răspunsuri în fața acestei neliniști.

2 Noi nu suntem singuri

Cercetările astronomice confirmă faptul că există și alte planete asemănătoare cu a noastră, care se rotesc în jurul altor sori (stele). În același timp o serie de descoperiri științifice uimitoare modifică definiția vieții. Au fost descoperite organisme în fosele oceanice, fără lumină și trăind la presiuni excepționale. De aceea ipotezele savanților asupra existenței vieții în Univers s-au multiplicat, chiar dacă acestea sunt doar de tip ficțional sau speculativ. Chiar și astronomii sau astrofizicienii au ca principale referințe literatura științifico-fantastică. De aceea rolul filosofului este important în astfel de discuții: pentru a-i critica pe unii sau pentru a-i tempera pe ceilalți.

Întrebarea care li se pune adeptilor ipotezei vieții extraterestre este redutabilă: Cum să facem pentru a întâlni alte ființe inteligente? Două sunt răspunsurile posibile: a) prin ascultarea radio, cu ajutorul radio-telescoapelor, „ascultarea cerului”; b) prin călătoriile interstelare de explorare a Universului, în același fel în care Magellan a explorat Terra.

a) În ceea ce privește prima soluție, ascultarea mesajelor intergalactice, aceasta este o mare decepție. Până în prezent nu s-a înregistrat niciun mesaj. În plus apar noi probleme tehnice odată cu înmulțirea sateliților artificiali, care gravitează în jurul Pământului și care împiedică recepția semnalelor venite din spațiu. Dar de unde vine această idee a posibilității existenței vieții extraterestre, a existenței altor lumi locuite sau locuibile?

Filosofii greci credeau în pluralitatea lumilor și în existența unor ființe inteligente: presocraticii (Tales, Heraclit); atomiștii (Democrit, Leucip); stoicii (Epicur, Lucretiu) etc. Printre oamenii de știință, observațiile făcute de Galilei în 1610, cu luneta sa, a planetelor Venus, Marte, Jupiter, l-au condus la concluzia că acestea erau ca Terra, chiar și cu sateliți lunari! Deci faptul pare posibil și în altă parte. Totuși Cristian Huygens (1629-1695) este cel care lansează pentru prima oară ipoteza „științifică” a existenței unei vieți extraterestre. El lucrase deja la Observatorul din Paris, fondat în 1667 conform sfaturilor lui Colbert. Fontenelle (1686), în opera sa *Convorbiri despre pluralitatea lumilor* (*Entretiens sur la pluralité des mondes*) a popularizat această idee. Cu ocazia unei plimbări în parc, sub clar de lună, autorul îi povestea marchizei sale, că luna este o planetă locuită ca și celelalte planete!

Mitul marțienilor este întreținut de Jules Janssen (1824-1907), pe vremea aceea director al Observatorului din Paris, când descoperă urmele „vaporilor de apă” în atmosfera lui Marte. În realitate experiența sa a fost ratată și deci eronată din cauza poluării pariziene. Însă în 1896, în discursul celor cinci Academii, acesta afirmă explicit că dorește să privilegieze cercetarea vieții extraterestre. Deci ideea era destul de veche, fiind



Helena Pokkinen (Finlanda)

perpetuată în epoca modernă și contemporană, în special de oamenii de știință.

O altă întrebare interesantă este „Ce fel de mesaje așteptăm din partea altor civilizații?”. Așteptăm indici ai unor tehnologii mult mai avansate decât ale noastre. De ce? Foarte simplu, pentru că din partea unor civilizații arhaice nu ne putem aștepta la mare lucru; nu putem comunica cu ele. Pe de altă parte și noi pământeni emitem semnale radio de vreo cincizeci de ani încoace; deasemeni există exploziile nucleare! Au fost oare interceptate? Cercetarea continuă chiar dacă nu avem niciun răspuns până acum.

Trei ipoteze științifice se află la baza acestei cercetări: i) viața și inteligența pe Pământ sunt rezultatul evoluției naturale și a proceselor fizice inerente naturii și cosmosului; ii) în condiții analoge, viața poate să apară oriunde în Univers, cu atât mai multă probabilitate cu cât sisteme solare asemănătoare cu al nostru au apărut cu mult înainte; iii) inteligența umană nu reprezintă maximum a ceea ce Universul a putut să producă! Concluzia: ar putea exista civilizații cu tehnologii mai avansate ca a noastră; deci putem trece la ascultarea semnalelor electromagnetice codate.

O altă întrebare este dacă inteligența va da naștere întotdeauna unei activități tehnologice? Răspunsul nu este evident. Au fost trimise deja plăci de cupru gravate cu mesaje codate, cu navele Pioneer și Voyager. Dar vor putea fi decodate aceste mesaje? Este greu de crezut, deoarece ele rămân inaccesibile majorității pământenilor, care în principiu sunt considerați inteligenți. Dacă da, care va fi timpul de răspuns? Mai multe mii de ani! Deci mai avem de așteptat, dacă o să mai supraviețuim până atunci.

b) De aceea savanții au imaginat și un al doilea scenariu: călătoria intergalactică, de supraviețuire prin colonizarea spațiului. Toate ficțiunile literaturii SF sunt reconsiderate în acest caz. Proiectele sunt fabuloase și foarte costisitoare. Astfel au fost căutate noi argumente în favoarea existenței vieții extraterestre, în speranța obținerii finanțărilor necesare. De exemplu, sistemul nostru solar nu are nimic excepțional; mediul nostru galactic este banal și se situează în medie; faptul că, condiția noastră este una banală, conduce la ideea că viața este posibilă și în altă parte. Deasemeni, noi ignorăm totul despre condițiile inițiale ale apariției vieții pe Pământ. Unii cred că viața a fost importată prin comete sau prin asteroizi. Aceasta ar fi o nouă ipoteză în favoarea vieții extraterestre. Dar întrebarea obsesivă revine: de ce nu există în acest caz nicio urmă, niciun contact cu ceilalți? Poate pentru că noi suntem singuri în Cosmos.

3 Solitudinea cosmică

Aceasta este ipoteza cea mai tristă, dar cea mai populară în mediile științifice, ceea ce pare paradoxal. Dar dacă într-adevăr suntem singuri, în acest caz avem o responsabilitate foarte mare,

aceea de a prezerva acest miracol care este umanitatea. De ce? Din cauza riscului de sinucidere planetară, pe care-l comportă toate civilizațiile care achiziționează puterea de distrugere în masă, de distrugere a planetei, a propriei distrugerii. Exemplele sunt numeroase; amintim aici bomba atomică și transumanismul antropotehnic (fabricarea artificială a omului de către om).

Prima este un mod de aneantizare directă, imediată, în urma unei reacții globale în lanț care poate distruge tot oxigenul de pe Terra. A doua este o distrugere indirectă prin modificarea radicală și ireversibilă a naturii umane, care este echivalentă cu distrugerea umanității. Aveam impresia că inteligența ar fi produs, prin progresul tehnostiințific, condițiile proprii supraviețuirii. În realitate, inteligența și-a procurat deasemeni toate mijloacele necesare propriei dispariții. Naturalistul Théodore Monod crede că omul are puține șanse pentru a scăpa, „pentru a se scoate” (*pour s'en sortir*).

Dar de ce cercetătorii sunt din ce în ce mai reticenți, mai prudenți în ceea ce privește nu numai supraviețuirea noastră, dar și existența altor civilizații extraterestre? Două sunt argumentele invocate. Primul argument ține de timpul prea lung pentru a intra în contact cu ceilalți. Trebuie 50 de milioane de ani pentru a călători în toate stelele din galaxie cu o viteză mai mică sau egală cu 1% din viteza luminii. Al doilea argument este cunoscut sub numele de paradoxul lui Enrico Fermi, premiul Nobel pentru fizică. În 1950 acesta propune o idee foarte simplă: „dacă ar fi existat civilizații extraterestre, reprezentanții lor ar fi trebuit să fie deja aici, printre noi”. Am fi întâlnit cel puțin urmele vizitei lor: ființe vii, roboți, sonde etc. Trebuie câteva zeci sau sute de milioane de ani pentru ca să ne răspândim în Univers; or alte sisteme solare au putut să se formeze cu mult înaintea sistemului nostru; deci ceilalți ar fi avut timp suficient ca să ajungă și la noi; faptul că nu au ajuns încă, înseamnă că nu există deloc!

Se poate încerca contracararea acestui argument în mai multe feluri: i) extraterestrii nu sunt curioși; ii) extraterestrii s-au autodistrus; iii) extraterestrii ne supraveghează discret ca și cu am trăi într-o rezervă naturală, lăsându-ne în pace. Da, dar de ce nu captăm nimic, niciun semnal al prezenței lor în spațiu? Este foarte greu de acceptat că nicio civilizație nu este curioasă, că niciuneia nu-i place să călătorească sau că toate s-au autodistrus! Pe de altă parte este uimitor că noi suntem primii și singurii în Univers!

De ce? Pentru că materia din care suntem noi făcuți reprezintă doar 10% din masa cunoscută a Universului. Esențialul de 90% rămâne invizibil! Această materie ne este deocamdată necunoscută. Emergența vieții este deci un fenomen rar. Jacques Monod, un mare biolog francez, premiul Nobel pentru medicină, a afirmat: „Apariția vieții este un fenomen atât de improbabil că nu ar fi putut să se producă mai mult decât o singură dată”. Afirmatie șocantă și supărătoare, dar plauzibilă. Deci apariția vieții și a inteligenței în Univers rămâne un mare miracol. Care dintre sfinții părinți afirmase în evul mediu „că este un mare miracol acesta prin care spiritul a creat materia, dar că ar fi un miracol și mai mare faptul ca materia să fi creat spiritul”?

Vif, 23 ianuarie 2008

corecții

Despre "basilica" din Densuș

Sorin Nemeti

Biserica Sfântul Nicolae din Densuș este un reper fundamental al arhitecturii religioase transilvănene. Ctitorie cnezială, se încadrează în categoria bisericilor românești de zid din Țara Hațegului (Strei, Streisângeorgiu, Sântămăria Orlea, Ostrov etc.). Unicitatea ei este deci relativă, însă vizitatorul e frapat în primul rând de mulțimea de monumente romane reutilizate în construcția edificiului creștin (coloane, altare funerare, lei funerari etc.). Istoricii de artă recunosc elemente ale romanului târziu și datează momentul construirii edificiului în secolul al XIII-lea. Cercetări arheologice recente (campanii din 1999 și 2000), în special în exteriorul edificiului, nu au adus elemente suplimentare pentru o încadrare cronologică mai timpurie.

Turistul ajuns la Densuș aude o cu totul altă poveste. De asemenea cititorul site-urilor informative de pe internet (Wikipedia, de exemplu) află că Biserica din Densuș este cea mai veche biserică românească, ridicată pe ruinele unei construcții antice în secolul al IV-lea. Construcția antică ar fi fie un templu al zeului Marte, fie «mausoleul generalului roman Longinus Maximus, ucis de daci» (www.ici.ro). Discursul pentru turiști al preotului din Densuș reproduce aceeași poveste despre un templu sau mausoleu, despre «marele Longinus», despre o biserică daco-romană din Antichitatea târzie.

Aceste idei nu sunt noi, ci au o vechime de aproape 100 de ani. Insinuarea lor în opinia publică s-a produs relativ recent, grație unui volum apărut în anul 1997. Este vorba de lucrarea părintelui Arhimandrit Dr. Ioan Marin Mălinaș, *La umbra Sarmizegetusei romane - basilica din Densuș. Reflexii istorice și liturgice inspirate de o carte tipărită la Viena în 1775, Viena - Oradea, 1997*.

Cartea care l-a inspirat direct pe autor este *Die Althertümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen. Aus den Zeiten als dieses schöne Land die Römer regierten*, Viena, 1775, scrisă de Sylvester Joseph, baron de Hohenhausen und Hochhaus, publicată din porunca și pe cheltuiala majestății sale, împărăteasa Maria Thereza, carte reproducă în volumul din 1997 în facsimil (anexa III). Ideea principală a baronului de Hohenhausen este că biserica a fost înălțată pe un vechi templu al zeului Marte (planul construcției, lei funerari

și prezența încăperii adosate - *diaconicum*, toate sunt văzute ca argumente pentru această interpretare). Concluziile lui Hohenhausen au fost contrazise încă din 1847, când M. J. Ackner redactează un referat prin care infirmă tezele acestuia (reprodus în anexa 2).

Tezele lui Hohenhausen combinate cu bizareria bisericii din Densuș și-au găsit ecou până azi. La teza templului păgân se adaugă, fără să o anuleze, în ciuda contradicției evidente, cea a mausoleului unui personaj istoric cunoscut din descrierea războaielor dacice de către Cassius Dio: anume Longinus, generalul capturat de Decebal ce și-a pus capăt zilelor pe pământul Daciei.

Voga de azi a acestor interpretări se datorează, însă, unui fiu celebru al Densușului, Nicolae Densușianu. Lucrarea *La umbra Sarmizegetusei romane* este tributară ideilor părintelui mitografiei. Astfel, atât la N. Densușianu cât și la părintele Arhimandrit Mălinaș regăsim ideea lui Hohenhausen cum că edificiul ar fi fost inițial un templu al zeului Marte. Domnia în Dacia a lui Marte sau a corespondentului său folcloric Marcu, idei prezente în *Dacia preistorică* (p. 651-657) sunt aduse ca argumente de către pr. Arh. Mălinaș pentru identificarea edificiului de la Densuș cu templul zeului Marte (*La umbra Sarmizegetusei romane...*, p. 57, 62).

Istoria pe scurt a edificiului așa cum a reieșit din sinteza ideilor lui Hohenhausen și Densușianu ar fi următoarea: este construit în 105 ca mausoleu al generalului roman Longinus fiind utilizat apoi „ca mausoleu și paralel ca sanctuar, cu un panteon personal de zei, între care Marte avea întâietate, până prin secolul IV, când, după toate probabilitățile, a fost dărâmat de către migratori”. (p. 50-51). În continuare se presupune „că a devenit biserică paleocreștină de rit daco-roman, apoi protoromân de limbă latină, prin secolul V”, apoi, după 568, ar fi suferit o nouă distrugere din partea hoardelor avare. „După liniștirea persecuțiilor avare, trebuie să fi avut loc o nouă reevaluare, refacere ori atribuirea unei noi destinații de cult a sanctuarului-bazilică de la Densuș, prin secolele VII - VIII” (p. 51).

Mausoleu, sanctuar, bazilică, biserică, acestea sunt formele pe care edificiul proteic din Densuș le-a îmbrăcat între secolele II și XIII. Un scenariu superb de continuitate milenară care nu se sprijină însă pe nimic decât pe efuziunile

elucubrante ale unui ofițer austriac din secolul XVIII și pe imaginația deviată a unui fost istoric.

Se impun câteva puneri la punct. În primul rând piesele romane nu sunt *in situ*. Altarele centrale sunt *cippi* funerari de mari dimensiuni și provin din necropola Ulpiei Traiana Sarmizegetusa. S-a vehiculat în mediul științific și ipoteza existenței unei *villa rustica* în apropiere de unde să provină materialul roman. Unele piese, cum sunt altarele funerare, este sigur că provin de la monumente compozite de mari dimensiuni al căror loc era într-o mare necropolă urbană. Acolo nu este doar monumentul lui C. Longinus Maximus ci și al lui C. Octavius Nepos sau Valeria Cara. Leiuri sunt lei funerari ce provin de la decorarea unor incinte funerare. Mai există acolo fragmente arhitectonice care provin din frizele decorative ale forului Ulpiei Traiana. În concluzie, materialul a fost transportat de la Ulpia Traiana la Densuș în Evul Mediu timpuriu, în scopul zidirii bisericii. Ca în multe alte locuri din Transilvania fostele orașe sau cetăți romane au fost cele mai ieftine și mai la îndemână cariere de piatră pentru oamenii Evului Mediu.

Altarul funerar din gresie calcaroasă (135 x 77 x 67 cm) care susține prima coloană din stânga era dedicat unui personaj cu cu *nomen*-ul Longinius: *D(is) m(anibus) / C(aio) Longin(io) / Maximo / vix(it) an(nis) LVIII / Iulia Afric(dis) con(i)ugi / b(ene)m(erenti) p(osuit)*. Întregirea eronată a *nomen*-ului personajului ca Longinus - un *cognomen* adică, pe post de *nomen*, a dus la identificarea cu generalul lui Traian, primul guvernator al provinciei Dacia, Longinus. Acesta poate fi probabil identificat cu un personaj polinom Cnaeus Pinarius Aemilius Cicatricula Pompeius, *consul suffectus* în anul 90 p. Chr., guvernator al Moesiei Superior între 93 - 96 și al Pannoniei în 96-98 p. Chr. El este numit de Cassius Dio, Longinus, conform uzanței din epoca Principatului după care *cognomenul* este numele personal. Personajul al cărui monument a fost dus la Densuș se numea de fapt Maximus și avea *nomen gentile* Longinius, adică numele ginții Longinia. Acest Maximus era căsătorit cu Iulia Aphrodisia, o femeie ce poartă un nume personal grecesc. Concret, nu există nici cea mai vagă posibilitate ca Longinius Maximus să fie identificat cu generalul Longinus. Primul era probabil un notabil din Ulpia Traiana și a fost înmormântat în necropola orașului. Mausoleul generalului Longinus de la Densuș nu este decât o fantezie. Ideea există în prima ediție a *Daciei preistorice*: „... comuna Densuș, fosta reședință a lui Claussius Longinus (!?), care-și construise acolo un mausoleu pentru familia sa, care există și până acum, servind ca biserică greco-catolică română sătenilor” (dr. C. I. Istrati, *Introducere*, p. IV).

Tulburați de himerele continuității milenare românești suntem tentați să producem scenarii fantasmagorice, să ne prelungim vechimea protoromână până în mileniul întunecat sau chiar până în Antichitate. Biserica de la Densuș nu este în patrimoniul UNESCO pentru că a fost mausoleul lui Longinus și stă de veacuri mărturie a continuității, ci pentru că este un monument medieval timpuriu românesc unic în felul lui.

Ar trebui vizitat, admirat și prezentat publicului pentru ceea ce este: mărturie a eforturilor unor cnezi români ce vroiau să se integreze în lumea civilizată de atunci.



Basil Colin Frank (Israel)

anestezii de larg consum

Supradimensionata Renata,
feciorul și filiforma Letiția

Mihai Dragolea

În biroul cu mobilier prăfuit nu e decât întârziatul fecior Săndel, țacăne ceva la calculator, după obicei, mai poate citi ceva bancuri până la începerea ședinței; tocmai râdea de unul singur – a citit unul, cu noua treime la români: Fotbalul, semințele, cârciuma, când a intrat, veselă și surzătoare, colega Renata, primăvărată îmbrăcată cu o bluză albă, cu flori albastrii, fustă violacee, cu alte flori cusute pe toată suprafața, ciorapi cu mari ochiuri negre, parcă ar fi un fel de năvod subțire, o capcană pentru privirile bărbaților. Săndel e gata să-i spună bancul cu noua treime, dar nu apucă s-o facă. Renata s-a repezit la telefon și vorbește cu o prietenă de-a ei, Natalia: “Tu, ce bine că te-am prins, tocmai m-am întors din Italia, a fost super, toate mi-au mers foarte bine, abia aștept să povestim. Chiar, nu ne vedem așa, pe la șase, mâncăm și o salată, știu eu un loc unde o fac foarte bună! Tu, Natalia, vezi că mă ajută Dumnezeu, mi-au ieșit toate schemele, de ce să mă trăiesc eu așa, în ură și răutate?! Tu, eu nici n-am sperat să iasă lucrurile atât de bine, super! Hai, tu, la salata aia! Nu, dragă, numai atât, nimic mai

mult, nici nu știi cât sunt de supradimensionată, crăp de ciudă! da, tu, sunt oribil de supradimensionată!” Aici, feciorul Săndel își dezlipește ochii de micul ecran, se întoarce pe jumătate către Renata continuând să povestească râzând cu Natalia, clipește des și privirea îi este prinsă de năvodul ciorapilor, chiar că, de când n-a mai dat pe la birou, s-au mai îngroșat parcă! Dar asta e ceva EXCEPȚIONAL PENTRU Săndel, lui nu-i plac decât femeile mari și cu multă carne pe oase, cu sâni cât pepenii și șolduri puternice, așa cum s-a făcut și Renata!” Săndel e atât de mulțumit de supradimensionarea Renatei încât abandonează calculatorul, zâmbește de unul singur, așteaptă să termine discuția cu prietena Natalia, să-i spună bancul și chiar, s-o invite pe la el, că pe el nu-l incomodează deloc supradimensionarea. În timp ce Săndel mestecă asemenea gânduri, iar Renata mai vorbește la telefon cu Natalia, se deschide ușa și își face apariția cealaltă colegă de birou, filiforma Letiția; nici asta n-a mai dat pe la serviciu demult, uite că apare doar la ședință! E îmbrăcată în negru, tot cu fustă mini, are și ea ciorapi cu ochiuri, dar

de culoare maronie, mai șterse și mai palide decât cele ale Renatei; ei, dar ce diferență este chiar între picioarele celor două tinere femei, remarcă târziul fecior Săndel, una pleznește de sănătate, Letiția are picioarele mai subțiri decât mâna lui. Ce să mai vorbim de restul! Și uite cum apare bolnava închipuită, când îi era lui Săndel lumea mai dragă! Cum dracu’ să-i mai spună bancul Renatei, cum s-o mai invite la el, cu supradimensionare cu tot, în prezența sfrijitei de Letiția?! Nenorocita asta strică atmosfera, cum a intrat, cum îl ia la întrebări despre cele ce s-au mai întâmplat în instituție de când n-a mai dat ea pe acolo, mai că-i vine s-o strângă de gât cu întrebările și miorlăielile ei! “Hai, dragă, să mergem, e unu, începe ședința!” anunță neașteptat Renata, a terminat convorbirea cu Natalia, se ridică și dă să plece; supus și distrus, se ridică de la calculator și feciorul întârziat Săndel; îl urmează, tot miorlând, filiforma Letiția. Încă o șansă ratată pentru Săndel; pe coridor, Săndel pretinde că trebuie să intre la toaletă; se descotorosește astfel de Letiția, n-are nicio nevoie, dar, dacă ar mai fi continuat să meargă alături de ea, posibil să-i fi cedat nervii și să se fi repezit la gâtul ei. La toaletă, în fața oglinzii, feciorul Săndel nu-și vede propriul chip, ci ciorapii cu ochiuri ai celor două femei: nici nu se compară, pe ai Renatei îi admiri, îți prind privirea, ai Letiției aproape că nu există!

remember

Biserica vorbitoare

Tudor Ionescu

Desigur, orice biserică vorbește, ni se adresează, așa simțim, așa credem, metaforic sau mai puțin metaforic – chiar de-a dreptul.

Desigur, orice biserică are un chip, oricărei biserici i se poate schița un chip, chiar un «portret», o descriere care o individualizează, o identifică, o impune prin personalitatea oferită privirii noastre. O eboșă chiar superficială ori pripită ne poate face să recunoaștem catedrala Notre-Dame sau Sacré-Coeur, Domul din Viena sau San-Marco cu piața arisită de aripile porumbeilor.

Voronețul, Bârsana...

Multe sunt lăcașurile sfinte care “vorbesc” privirii noastre prin frumusețea lor, mereu alta decât a altora, mereu alta după cum o mângâie soarele sau o încruntă pumnii strânși ai norilor. Claude Monet n-a conștient să “facă portretul” Catedralei din Chartres care nu înceta să se topească în lumini, ori să răsără din cețurile care, pentru o clipă, păreau s-o fi furat vederii muritorului.

Nici clujeanul nu este lipsit de imagini ale bisericilor. Deloc (în ultima vreme, aș zice, există chiar riscul ca ele – bisericile – să devină cam multișoare, având sau nu un aspect individualizant). Unele dintre ele fiind binecunoscute, integrate pentru totdeauna în blazonul orașului. Catedrala Ortodoxă, Sfântul Mihail, Sfinții Petru și Pavel, “Două turnuri”... Sunt multe, felurite, multe frumoase, aproape toate interesante, purtătoare de istorie, primitoare de suflete necăjite ori de vizitatori curioși.

Printre acestea, neîndoind, «Biserica lui Matei Corvin» ocupă un loc de frunte. Contra-forturile de neclintit, semeția de stană, absența clopotniței și a

crucii din vârf, absența vârfului, acordurile de orgă, parcă o apropie mai mult decât pe altele de numele ce li se dă acestor lăcașuri – “Casă a Domnului”. Da, mai mult decât oricare alta, «Biserica lui Matei» seamănă cu o casă, cu o casă foarte mare, o casă cum alte case nu-s.

Păzită cu strășnicie de viteazul Sfânt Gheorghe – răpunătorul de balaur și retrasă cu sobrietate, discreție și împietrire de munte dincolo de iubita – pentru teii săi minunați – stradă Mihail Kogălniceanu, biserica pare că nu vrea să se impună atenției trecătorului care, îndeobște, se mulțumește să-i zărească zidurile și portalul impunător. Arhitectura, de o severitate fără egal, fără ornamente migălite și numeroase, îți vine să crezi că emană un fel de răceală, de distanță, de indiferență față de orice încercare de a comunica în vreun fel cu cei care nu-i trec pragul.

Dar nu e așa! Cătuși de puțin nu e așa! Fațada de sus a acestei biserici cântă sau îi vorbește trecătorului, dacă acesta are bunăvoința de a-și înălța ochii spre cer, drum pe care întâlnește, de toamna până primăvara, chipul/obrazul fațadei, al bisericii. Da, da: ridicăți ochii, uitați-vă și veți vedea! (Sper că redacția revistei a reușit să vă pună la îndemână măcar una dintre pozele făcute de editorul Eugen Pop, căruia îi mulțumesc!)

Dacă poza nu este pe-aici, pe pagina aceasta, găsiți-vă drum și timp să vedeți “în natural” cei doi ochi perfect rotunzi, nici prea apropiați, nici prea îndepărtați, ochi ai cuiva care este foarte atent și prins de ce face, nasul mic și drept, fără fremătări nepotrivate, nu coroiat de războinic al lui Leonardo, gura larg deschisă care grăiește, râde, cântă, cheamă, strigă în ajutor...

Nu știu ce anume face. Am încercat să aflu.



N-am reușit. Nu am reușit mai ales fiindcă de fiecare dată mi se părea că face altceva (poate că așa și era!). Poate că de fiecare dată acest «portret» omenesc, antropomorf al unei biserici de piatră i se adresa unui alt eu al meu, celui din acea zi, de atunci, din clipa aceea. Poate că pentru mine era, că este o oglindă, un fel de oglindă, de oglindire.

Cred că niciodată nu voi ști. Voi afla că ochii, cei doi ochi rotunzi, de fapt sunt niște ferestruici, că gura nu e o gură ci o nișă, că...

Așa ceva nu mă interesează. Acum nu. Eu, acolo sus – deasupra portalului, văd portretul, chipul, fața omenească a unei biserici care vrea să-mi spună ceva, vrea, totuși, să comunice. Mă voi strădui să aflu ce. Ajutați-mă. (Pe strada Kogălniceanu, înainte ca teii să înfrunzească, așternând umbra ce se va risipi odată cu venirea iernii.)

rezonanțe

Urbanitatea amânată

Marius Jucan

Nu trebuie să vii de departe pentru a-ți da seama că orașul tău s-a schimbat. Nu neapărat în bine, în pofida sloganului convențional al dezvoltării urbane. Străbați străzile orașului, îi revezi piețele, refaci trasee familiare, explorezi cartiere noi în dorința de a înlătura impresia de provizorat continuu sub care a dispărut orașul de altădată. Senzația de îndepărtare persistă, ciudată și neprietenoasă. Iar dacă pleci, de asemenea, undeva departe, pentru a uita sentimentul bizar că orașul a devenit altul, la întoarcere nu se va întâmpla niciun miracol. Vei regăsi același oraș congestionat de trafic, poluat, scufundat în zgomot și praf. Se reasfaltează sisific străzile. Dar ele rămân aceleași covoare de petice denivelate. Se sparg febril trotuarele pentru a instala borduri de bulevarde, dar acestea nu prea există, sufocate de o circulație de iarmaroc. Cearta claxoanelor se desfășoară în voie peste arterele sclerozate de traficul greu, iar marșul trudnic al pietonilor printre mașinile parcate abuziv se reia în fiecare zi sub privirile absente ale agenților de circulație. Se repară ritualic canalizarea, dar totdeauna după ce s-a întins un covor proaspăt de asfalt. Iar apa și curentul electric se întrerup aproape în fiecare săptămână, alternativ, cartier după cartier. Se ridică preferențial construcții al căror nume începe cu litera „b”, bănci, biserici, blocuri de birouri și bodegi. Se schimbă iar și iar numele străzilor, fără ca acestea să devină însă europene. Iar când plouă, bălțile stradale se unesc într-o oglindă lichidă în care se scaldă defectele și improprietățile urbane, dezbrăcate de emfaza patriotardă locală și electorală.

Parantezele comunismului în care Clujul a supraviețuit letargic nu au dispărut încă. Orașul nu și-a pierdut doar locurile afective, spațiile

verzi, cafenelele de tradiție, promenadele, cartierele interbelice, ci afectivitatea propriilor locuitori. Cei mai mulți dintre ei, posesori ai unei identități de tranzit, pentru care lumea orașului se oprește la ușa apartamentului, nu au o nicio disponibilitate pentru ceea ce s-ar putea numi sentimente urbane. În lipsa acestora, orașul nu e decât o masă de clădiri și o populație stradală egalizată doar de dorința de câștig. După exodul populației programatic controlat în regimul trecut, în care Clujul a fost „oraș închis” pentru ocupațiile intelectuale, urbanizarea orașului este un proces în suferință, pentru a folosi un eufemism. Operații cosmetice, cum sunt cele care redau părți ale centrului istoric în pasaje pietonale, nu fac decât să mărească contrastul dintre centru și periferiile revărsate ale orașului. Tradiția universitară a Clujului, în continuare neglijată de edilii și de administratorii orașului, așteaptă zadarnic să fie valorificată prin zone de agrement, piscine, stadioane pentru locuitorii tineri ai orașului. Asemenea spații de urbanitate ale orașului sunt lăsate doar în seama managerilor universitari, a căror felie repartizată din tortul bugetar e, cum se știe, străvezie. Nu doar studenții, dar în general toți contribuabilii urbei continuă să fie priviți ca niște ființe abstracte față de care administrația are obligații etern limitate de fondurile precare. A cântări relația Clujului cu clujenii pe talgere mercantile, mereu înclinate de partea platnicilor înseamnă a exonera mărimile administrative de grija de a nu împinge lent și inexorabil orașul într-un muzeu obosit ori într-un târg zonal de investiții angoasat de febra de mall.

Inventarul statuilor din Cluj este cel mai bun prilej de a reevalua emblematica orașului, și de a înțelege deficitul de iubire dintre oraș și locuitorii săi. Nu voi comenta diferențele stilistice care

separă cele două personaje ecvestre ale orașului. Inutil să estimez unghiul periculos de înclinare al siluetei unui Avram Iancu, proptit grotesc între Catedrala Ortodoxă și Teatrul Național. Nu doresc să caut perspectivele alocate statuilor din sectoarele verzi ale orașului, metamorfozate în țărcuri de joacă și în locuri de plimbat câinii. Mă prefac că nu observ că bustul lui Lucian Blaga nu mai străjuiește doar Biblioteca Universitară, rămasă fără fonduri de investiții de două luni, dar și un parking nou-nouț. Mi-e greu să nu remarc însă că grupul statuar al Școlii Ardelene amplasat în fața Universității Babeș-Bolyai are parte de o utilizare aparte, bucurându-se de atenția constantă a tinerilor posesori de skate-board-uri și de mountain-bike-uri, care, urmând exemplul celor din parcul I.L. Caragiale, vor transforma probabil încurând ansamblul statuar într-un „parc de role”.

Clujul a pierdut echilibrul vechiului oraș susținut de clădirile-monument, ambianța central europeană a vechilor sale străzi, geometria calmă a câtorva piețe unde trecătorii își (re)cunoașteau reciproc condiția urbană. A locui în acest oraș este sinonim cu a ocupa un perimetru variabil de metri pătrați. Autoritatea arhitecților a cedat sub presiunea financiară a unor contemporani despre a căror gusturi și educație nu știm nimic, iar atunci când aflăm, e prea târziu. Turnurile care se ridică tăind orizontul orașului în dinți de ferestrău, nu au nimic cu culoarea locală, de altfel tot mai diluată. Nu există niciun dialog între cazematele de birouri (multe dintre ele goale), bastioanele impozante de apartamente decorate cu bannere pe care scrie cu mândrie „de vânzare”, bisericile orașului vechi, și ideea unui oraș modern. Altădată un oraș cochet al secolului nouăsprezece, azi un oraș cu un statut arhitectural incert, dacă nu unul definitiv compromis, Clujul este locul dezordinii edilitare (temporar profitabilă pentru unii) și al nepăsării civice (perdantă în cele din urmă pentru toți).

rânduri de ocazie

Scufița și capra

Radu Țuculescu

Vasile e un bărbat blonduț fără vîrstă. Are un chip constant senin. Ochii, de un albastru deschis nu arată să fi fost vreodată străbătuți de gânduri sumbre, nici măcar de vreo intenție răutăcioasă. Buzele, destul de subțiri, îi sînt mereu condimentate cu un zîmbet blînd, aproape angelic.

Vasile se plimbă prin cartier, îmbrăcat în același trening de-o culoare cenușie și încălțat în teniși, indiferent de anotimp. Nici ploaia, nici frigul, nici fulgii de zăpadă dar nici soarele arzător nu-l afectează în vreun fel pe Vasile. Pentru el, toate anotimpurile sînt identice iar intemperii nu există.

Lui Vasile îi place să hrănească porumbeii. Le aruncă semințe ori miez de pîine. Uneori, ține hrana în palmele desfăcute larg iar porumbeii se înghesuie pe marginea lor. Cîte unul i se așează pe creștetul capului. În momentele acelea, Vasile e foarte mîndru. Se simte într-o concurență loială cu statuia ecvestră din centrul orașului. Dar Vasile își iubește cartierul și ajunge în centru foarte rar, din pură întîmplare. În parcul din cartier sînt

bănci frumos colorate, sînt leagăne și tobogane și lăzi cu nisip. Ca niște cărbuși colorați mișună pe-acolo băieții și fetițele iar Vasile e încîntat să-i privească cum se joacă, să-i audă țipînd ori rîzînd, să le dea mingea cînd aceștia o scapă printre picioarele sale. Cîteodată intră și el în zona cu nisip și îi ajută pe copii să construiască cetăți și castele pe care, apoi, le dărîmă împreună înălțînd strigăte războinice. Căci tare mult le mai place ălora mici să urle și să distrugă ceea ce tot ei au construit.

O dată pe lună, Vasile intră în biblioteca de cartier. Bibliotecara, o femeie aproape de vîrsta pensionării, îl cunoaște de-o viață pe Vasile. Știe ce cărți dorește să împrumute. Aceleași două cărți, de ani de zile, de cînd a învățat să citească singur! Într-o lună scoate de la bibliotecă *Scufița Roșie* iar în cealaltă *Capra cu trei iezi*. Bibliotecara îl servește fără să clipească. Vasile este, de fiecare dată, extrem de fericit și de emoționat. Ca și cum ar împrumuta, mereu pentru prima oară, respectivele volume cu respectivele povești. Uneori, bibliotecara îl întrebă pe Vasile dacă i-a



Elzbieta Kardamasz-Cieszynska (Polonia)

plăcut cartea citită. Vasile dă afirmativ din cap, radiind de plăcere. Se mai întîmplă ca Vasile chiar să povestească fragmente din povestea citită iar bibliotecara îl ascultă fără nici cel mai mic semn de plictiseală. Ca și cum taman atunci aude și ea, pentru prima oară în viață, despre *Scufița Roșie* și despre *Capra cu trei iezi*. Numele complet al lui Vasile, așa cum stă el frumos scris în fișa personală a bibliotecii de cartier, este Vasile Lupu.

Știință și violoncel

Un vizionar la ora bilanțului

Mircea Oprîță

Întrebat de ziariști cum ar vrea să fie pomenit în posteritate, ca scriitor, ca explorator subacvatic sau ca promotor al tehnicii spațiale, Arthur C. Clarke și-a manifestat deschis preferința pentru prima variantă. Și asta în ciuda faptului că ar fi avut destule merite de contabilizat și în celelalte profesii practicate cu un recunoscut succes de-a lungul celor nouă decenii de viață recent împlinite. Din păcate, atingerea spectaculoasei vârste a coincis cu o stație terminus, fiindcă la 18 martie 2008 sufletul acestui făuritor de memorabile călătorii cosmice și-a început propria odisee spațială, prin tărâmurii pe care poate că personajele lui n-au mai apucat să le viseze.

Ca autor de *science-fiction*, Clarke face parte din generația de aur a genului, cea care nu-și putea permite să fantazeze delirant, „în gol”, ci dezvoltându-și subiectele pe seama unor motive științifice clare. A și avut, de altfel, preocupări științifice notabile, bazate pe studiile încheiate strălucit în fizică și matematică, dar și pe experiențe personale mai vechi. Întâmplarea a făcut ca tânărul din anii '40 ai secolului trecut să se miște pe toată durata celui de-al Doilea Război Mondial printre produsele unei tehnici avansate, precum aparatura radar, pe care a operat-o în calitate de instructor de specialitate pentru Forțele Aeriene engleze. Pasionat de chestiuni întrezărite la frontierele cunoașterii contemporane, a anticipat la modul genial perspectiva sateliților geostaționari, calculându-le orbita optimă și descriindu-le rostul într-o rețea a comunicațiilor globale de telefonie și televiziune. La nici două decenii după publicarea articolului respectiv, primul satelit plasat pe o orbită geostaționară era deja o realitate, iar autorul ideii putea să-și reproșeze neglijența de a nu și-o fi brevetat la vreme, dintr-o greșită aproximare a momentului când o asemenea invenție avea șanse să se materializeze efectiv. „Eram convins că n-o să se întâmple în timpul vieții mele”, avea să mărturisească el cu regret.

„Greșeala” nu se va mai repeta cu o altă predicție de-a sa, debarcarea pe Lună. În dezacord cu opiniile sceptice de la mijlocul secolului XX, Arthur C. Clarke miza pe o asemenea descindere înainte de anul 2000, ceea ce s-a și întâmplat. A

avut contribuții inspirate în anticiparea navei spațiale și a supercomputerelor. Figurat inițial într-un roman, dar dezvoltat ulterior într-un material tehnic bine documentat, unul dintre proiectele sale este „elevatorul spațial”: un funicular menit să urce materiale pe un fir întins între Pământ și o navă cosmică plasată geostaționară. O fantezie, am putea spune, surprinși de caracterul nemaipomenit al metodei, dacă n-am ști că NASA lucrează deja la propriul său proiect de elevator, inițiind chiar competiții cu premii substanțiale pentru tehnologiile care l-ar face viabil. Iar cercetările recente în materie de nanotuburi de carbon promit deja un cablu suficient de rezistent încât să faciliteze realizarea unei asemenea conexiuni insolite pe verticala globului terestru.

Și alte soluții tehnice imaginate de Clarke în romanele sale s-au bucurat de atenție din partea oamenilor de știință, dovadă că s-a găsit în ele măcar un embrion ideatic demn de a fi încercat. Nava spațială înzestrată cu motoare atomice încă n-a devenit realitate curentă, dar proiectul american „Orion” urmărea, în fond, aceleași obiective. Sovieticii au și lansat sateliți prevăzuți cu reactoare nucleare, dintre care unul, „Cosmos 954”, a căzut în 1978 în Canada, contaminând terenul din jur. Momentul de glorie al acestei invenții se va lega, presupun, de călătoriile cosmice lungi, spre planetele mai îndepărtate din sistemul solar. La fel, probabil, și alte profeții prezente în cele vreo sută de cărți ale autorului englez, precum sistemul de monitorizare a asteroizilor rătăcitori ce amenință Pământul (iar Statele Unite și Marea Britanie și-au înființat oficial servicii specializate în cartografierea orbitelor lor), prezervarea prin criogenie a vieții (peste 150 de americani sunt deja conservați în azot lichid, în perspectiva unei încercări de resuscitare, atunci când condițiile unei asemenea operații o vor permite), sau transferul inteligenței umane, a memoriei și personalității omenești, în computere perfecționate, de felul celui pe care îl știm din filmul lui Kubrik, *2001: O odisee spațială*. Uluitoare provocări ale imaginației, pe care romanul *3001: Odiseea finală* le duce până la ultimele lor consecințe, închipuind o lume a oamenilor-mașini

ce bântuie Galaxia nu la bordul unor nave spațiale, ci fiind ei înșiși astfel de „nave”. Și oricât ne-ar părea de fantasmagorice asemenea fabulații tehnico-științifice, e bine de știut că firma Microsoft lucrează de pe acum la proiectul MyLifeBits, menit să stocheze digital informația, imensă și complicată, prin care creierul produce și activează personalitatea umană.

Interesat la un moment dat de viața din recifele de corali, Arthur C. Clarke – fiu de fermier din Somerset, devenit *Sir* prin prodigioasa lui activitate creatoare – s-a stabilit în Sri Lanka, statul insular din Oceanul Indian pe care, începând din 1956, l-a considerat a doua sa patrie. Mai multe cărți științifice și de ficțiune pleacă de la experiențele sale de scufundător submarin. Mirifica lume astfel descoperită s-a străduit s-o facă accesibilă tuturor, inclusiv prin organizarea unei școli de scufundători la Hikkaduwa, nu departe de capitala Colombo. Ultimii ani și i-a petrecut însă într-un cărucior pe roțile, lucru absolut nedrept pentru cineva care își imaginase într-un mod infinit mai subtil fuziunea om-mașină. La trecerea dintre cei vii, președintele Mahinda Rajapakse l-a omagiat în calitate de „mare vizionar”. Argumentele de mai sus justifică fără îndoială gestul. Cum, însă, dorința lui Clarke a fost aceea de a ne gândi la el mai ales ca la un scriitor, titlurilor deja amintite în fugă o să le adaug romanele *Orașul și stelele*, *Sfârșitul copilăriei*, *Rendez-vous cu Rama*, *Fântânile Paradisului* și culegerea de povestiri *Cele nouă miliarde de nume ale lui Dumnezeu*. Dacă, prin absurd, tot restul bibliografiei sale s-ar spulbera în neant odată cu ființa lui pieritoare, acestea ar fi totuși în măsură să ni-l reamintească în mod convingător, ca pe un autor preocupat să dea științei și tehnologiilor de avangardă o față profund umană. ■

ferestre

Memoria lui Euridice

Horea Bădescu

A ști cine ești, a te defini, a te situa deci în lume nu numai ca individ, ci, mai ales, ca ființă, înseamnă a păstra conștiința a ceea ce nu mai este, fiind, în același timp o perpetuă prezență. Înseamnă a-ți aminti timpul în care încă nu existai și a face din acesta timpul secret al existenței, eternal prezent al sufletului.

A te salva în fața timpului nu-i altceva decât a te salva în timp, într-un alt timp pe care l-am putea numi Timp. Înseamnă a te salva în durata fără durată. Acea durată care scoate omenescul din individuația lui pentru a-l primi categorial, ca trăire a nostalgiei de sine-însuși, ca apartenență la Ființă. Nostalgiea timpului «când încă nu eram», cum spune Blaga, a timpului care «fără de trup locuiește în mine».

Precum amintirea lui Euridice în memoria lui Orfeu.

Actul orfic este actul originar prin care sacral se instalează, prin care lumea se sacralizează. Iar mitul orfic paradigma lui: ieșirea din existență și participarea la Ființă. Dar și paradigma efortului de a transcende Ne-Ființa – Ne-Ființa în ipostaza ei tranzitorie: moartea. A răpi Ființa Ne-Ființei, a o salva implică a renunța să-i privești identitatea tranzitorie, a renunța să vezi chipul lui Euridice. Euridice care nu poate fi smulsă morții decât în realul său, nu în realitatea sa. Căci adevărata privire este aceea care rămâne oarbă în fața formei tranzitorii, a accidentalului. A o privi pe Euridice la modul obișnuit, a privi lumea de o manieră profană înseamnă a contribui la moartea

lor, la neființa lor.

Iată de ce Euridice trebuie să rămână pentru totdeauna doar memoria lui Euridice, cea «stea în fântână» care locuiește în noaptea poetului, în noaptea lui Lucian Blaga. Amintirea cu majusculă, memoria existențială ca memorie ontologică: «singur triumf al vieții/ asupra morții și ceții».

Traversând memoria existențială, pe pagina albă a căreia memorie ontologică scrie, asemeni corbului, mesaje atât de clare dar de care «noi oamenii, noi am uitat», poezia lui Lucian Blaga, precum orice poezie adevărată, nu este nimic altceva decât o neîncetată căutare a «luminii stinse» pe care o glorifică poetul, «lumina stinsă» care însă continuă să strălucească de-a pururi în lăuntru lui.

Lumina Ființei căreia poezia îi este eterna memorie. ■

Oferte controversate

Adrian Țion

În loc de o atmosferă calmă, plină de bună înțelegere, cum se cuvine să fie în preajma sărbătorilor pascale, profesorii au avut parte de șicanări nemeritate din partea Guvernului. Tichetele-cadou promise și distribuite în parte au ajuns în scurt timp obiectul unor dispute între politicieni. În urma răfuieților s-a decis retragerea lor. Anunțuri derutante, augmentate de zvonistica mereu impecabilă când e vorba de a băga frica în om au pus pe jar marginalizata categorie socială a dascălilor. Ce le mai trebuie ăstora că iau șpagă destul! Unde sunt meditațiile neimpozitate? și alte voci din public postate agramat pe forum au sporit ura de clasă și o sporesc în continuare, cu consecințe dintre cele mai regretabile.

Bălbăiala Guvernului a scos în stradă un grup de protestatari: „Vrem tichetele-napoi! Nu vă bateți joc de noi!” Se vede treaba că au strigat destul de tare din moment ce a deranjat siesta primului oier al țării, aflat în vastele saloane ale palatului său. Simțind că e rost de un plus de zgomot electoral, faimosul Gigi a ieșit în întâmpinarea... camerelor pregătite să transmită mitingul nemulțumiților.

Cameramanii au fost de acord să-l filmeze din nou pe magnificul Becali în postură de providențial binefăcător al nației, dar a apărut o mică problemă. Profesorii, dezgustați de scâlbăiala jenantă a liderului de partid-plevușcă, l-au trimis la plimbare. Consternarea a fost imensă în rândurile susținătorilor salvatorului, căruia mă jenez să-i spun tocmai acum mesianic, neobișnuiți cu refuzuri de acest fel atunci când milosul infatuaț bagă mâna în buzunar pentru a împrăști cu bani în stânga și-n dreapta, arătându-și generozitatea întotdeauna intens mediatizată. Se pare că despre pilda vameșului și a fariseului bunul credincios n-a auzit încă.

Reacțiile de pe forum la această știre sunt în marea lor majoritate întru susținerea lui Becali. Forumiștii au sărit cu exemple imbatabile: popii i-au luat apărarea și l-au binecuvântat, iar profesorii, nerușinați ăștia, nu știau cum să-i sărute mâna ca să scoată ceva bani din buzunar. Ei așa au văzut. Ba mai mult, sunt făcuți mincinoși ziariștii de la *Libertatea* și *Cândul* pentru că au denaturat adevărul. Nu crede niciunul în demnitatea și

verticalitatea clasei sociale blamate. Controversa continuă să ațâțe mințile înfierbântate, în vreme ce profesorii, din nou umiliți, s-au retras cu tichetele-cadou în buzunare, căutându-și tihna în altă parte.

Unde? La Caravana Gaudeamus bunăoară, poposită în Piața Unirii din Cluj, unde afluența de public și lansări de cărți a fost covârșitoare. Cu toate că se vorbește excesiv despre dependența de televiziune, străbătând cortul cu standurile editurilor, văzând mulțimea vizitatorilor, cumpărătorilor, scriitorilor, constatăi că există și o dependență de lectură demnă de luat în considerare. Am văzut bucuria oamenilor de a cumpăra cărți. La fel s-au bucurat cadrele didactice (deveniți parcă inocenți copii) de cei 100 de euro primiți de la ministerul de resort pentru achiziționarea de cărți. E greu de explicat lui Gigi Becali această bucurie. Plăcerea și bucuria lecturii îi sunt străine. Să spunem că se vede ar fi un eufemism. Poate i-ar fi de folos cuvintele, reproduse de Demostene Șofron în ziarul local *Făclia*: „Nu este important câte cărți citești. Important este că după ce ai citit, atingi un alt nivel de maturitate intelectuală.”

subcultura

Lacul lebedelor... balșoaie

Oana Pughineanu

De vreo jumătate de an sau mai bine, se pot vedea postate prin oraș promițătoarele afișe prezentând trupe de balet celebre, Balșoi și Kiev, care prin nu știu ce minune s-au hotărât să vină cu toții să se înghesuie pe micuța scenă a Operei din Cluj. Prețurile билетelor sunt exorbitante, dar să spunem că asta n-ar fi un impediment pentru un pasionat consumator de cultură. Numai că odată ajuns acolo, consumul delicat de cultură se transformă, vrând-nevrând, într-un soi de înfulecat. În primul rând, din cei 52 de balerini anunțați apar pe scenă doar 12... vreau să spun 12 care „dansează” și încă vreo 3 care traversează scena când și când.

Dar să începem cu începutul: muzica pornește cu vreo 3-4 minute înainte de a se ridica cortina. Iar când se ridică ai vrea să fi rămas lăsată. „Decorul” e constituit dintr-o zdreanță atârnată în fundal, de culoarea cadavrului-înecat, reprezentând un soi de aglomerare de alge uriașe. Cel puțin mie așa mi se părea. Și cred că dacă mă concentram mai bine aș fi putut să văd în reluare, în aceeași zdreanță „Container”-ul lui Moodyson. Însă, în curând, șocul vizual e urmat de unul auditiv: balerinele sunt urmate la fiecare pas de minunate scârțâieli, provocate de atingerea nu prea delicată cu dușumeaua. Și când spun „nu prea delicată”, am un motiv întemeiat: se pot zări printre minunatele lebede câteva cam „balșoaie”, afișând busturi abia-abia înăbușite de corset, busturi care probabil i-au dus măcar pe unii cu gândul la Playboy, înscriindu-i astfel în categoria spectatorilor „satisfăcuți”.

După cam 20 de minute de bufnituri, de parcă ar fi trecut o cavalerie pe scenă, lebedele transpirate se retrag și apare unul dintre personajele principale: cel pozitiv. El face parte

din mai sus numita categorie de „dansatori” care nu dansează. După câteva poze se retrage, iar lebedele istovite reintră în scenă. La fel se întâmplă și cu personajul negativ, care are câteva intrări în scenă... singur. Acum aș fi nedreaptă să-l integrez și pe el în categoria celor care nu dansează, căci cu siguranță multe dintre mișcările lui pot fi adoptate cu succes de trupele de stripperi. Lebăda „principală” apare extrem de târziu, mult după (!) apariția celor doi „gânsaci”, care de fapt nici nu ajung să se „confrunte”. După alte țopăieli la *River dance*, vine o binemeritată pauză și timp pentru a rămâne tâmp la auzul comentariilor vecinilor de „înfulcat” cultură. Pauza a constituit partea cea mai deprimantă a serii. Indignarea care m-a făcut să mă vizez pentru câteva minute fiind un „jurnalist de investigație”, unul din acela „nerușinat”, care „le știe pe toate” și care ar reuși să afle cine sunt de fapt amatorii de pe scenă și cine „instrumentează” spectacolele astea de doi bani, mi-a fost spulberată rapid. Toți cei din jurul meu, adică toți cei pe care puteam să-i aud au rămas cu impresia că spectacolul e „extraordinar”, „perfect”, „nemaipomenit”. Nimeni nu părea să fi sesizat toate stângăciile, nesincronizările, lipsa de echilibru și chiar unele costume pătate. Și nimănui nu i se părea ciudat că după fiecare „scenă”, „balerinele” se opreau și făceau „reverențe” în așteptarea aplauzelor. Nici nu mai are rost să menționez că mișcările erau de o simplitate aproape brutală, implicând mai mult agitarea mâinilor, restul corpului fiind abandonat ca un butuc nefolositor. În plus, momentele de duo se păstrau la nivelul „solului”, și cred că doar o dată sau de două ori balerinii s-au încumetat să-și ridice perechea. În rest le suceau și le susțineau,

juccând mai degrabă, rolul uni stativ, a unui umerăș pentru niște rochițe puțin neastâmpărate. Oricât ți-ai fi pus imaginația la contribuție, numai datorită schimbării costumelor puteai să te plasezi în iluzia că participi la o paradă de modă mai „elaborată”.

Pentru partea de după pauză nu am multe cuvinte de spus: ea își este propria caricatură. La fel, muzica începe înaintea ridicării cortinei, dar de data asta decorul e schimbat, iar totul se petrece într-un ritm mult mai alert, mai sacadat, aplauzele fiind „obligatorii” cam din 3 în 3 minute. Și mai are rost să spun? Toată tărașenia are un „happy-end” (!) cu lebăda și „gânsacul” stând (iarăși stând) îmbrățișați în mijlocul celorlalte găște care de-acum arată nu numai ca fiind îndopate, dar și linșate.

În aplauzele și ovațiile delirante mi-am adus aminte de o apariție televizată de-a lui Horea Poenar în care spunea că nu crede că la noi se poate face cultură altfel decât în mod „intim”, adică pentru crearea unui propriu sistem de gândire și, aș adăuga eu, de percepție. Asta e singura formă valabilă, căci România e plasată din start în „marginalitate”, în „provincie”, iar cultura pentru obținerea unui „statut” e sortită eșecului. Cred și eu că, într-adevăr, cultura nu folosește decât la rafinarea propriilor iluzii, dar asta înseamnă că evenimentele culturale cu public larg, că participarea la astfel de evenimente nu poate să se consume decât în grade insuportabile de penibilitate. Poate că și cultura ar trebui să fie răspândită cel puțin într-atât de „egalitar, frățesc și liber” încât un spectator, oricare ar fi el, să se poată ridica la conștiința faptului că a fost tras pe sfoară. Altfel, ne alegem cu toții, în cel mai bun caz, cu un „ifos” de prost gust: „ifosul” de a merge la operă, balet, teatru, lansări de cărți, conferințe și alte „spectacole”.

muzica

Un compozitor paneuropean

Francisc László

În ziua de 28 martie, compozitorului György Kurtág i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj. Diploma i-a fost înmănată de compozitorul Adrian Pop, rector. După rostirea acestei Laudatio, el a mai fost omagiat de Octavian Lazăr Cosma, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, precum și de academicianul Cornel Țăranu. Sărbătoritul a mulțumit printr-o scurtă alocuțiune rostită în limba română și interpretarea, cu concursul soției, a unui scurt program de piese pentru pian, la două și patru mâini.

Laudatio

Stimate și iubite Oaspete de onoare al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” dragă doamnă Márta Kurtág, onorată Asistentă, dragi Colegi,

nu-mi pot imagina o însărcinare academică mai onorantă decât invitația de a rosti o *laudatio* despre compozitorul György Kurtág, când Domniei Sale i se acordă înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”.

Compozitorul, care de două zile se află printre noi, s-a născut la Lugoj, pe 19 februarie 1926. Drumul său spre muzică a început devreme, dar a fost sinuos. La vârsta de numai cinci ani, el a început să învețe să cânte la pian și chiar să compună miniaturi pianistice, dar, după doi ani, el a întors spatele instrumentului și muzicii, la care a revenit abia ca *teenager*, când a început să frecventeze o școală de dans. Dorința de a se face compozitor s-a trezit în el pe la unsprezece-doisprezece ani, în urma ascultării, la radio, a *Simfoniei neterminate* de Schubert, când el ar fi dorit să compună o simfonie evreiască, în mi minor, intitulată *Eterna speranță*. Și-a lărgit orizontul muzical cântând la patru mâini, cu mama sa, simfonii de Beethoven. L-a impresionat climatul cultural al Liceului „Coriolan Brediceanu” din Lugoj, mai cu seamă personalitatea

dirigintelui și profesorului său de română, Felician Brînzeu, un intelectual cult și cu har, care a deschis în fața sa perspective spirituale nebănuite. Mai târziu, în 1959, când, la treizeci și cinci de ani, avea să-și publice al său *opus primum*, *Cvartetul de coarde*, a scris deasupra partiturii un motto din Tudor Arghezi: „Din mucegaiuri, bube și noroi, / Iscat-am frumuseți și preturi noi”. Mottoul constituie mărturia implicită a rolului formativ al liceului lugojean și al profesorului Brînzeu.

György Kurtág și-a terminat studiile medii la Liceul Piarist din Timișoara. În capitala neoficială a Banatului, steaua polară a orientării sale muzicale a fost profesoara sa de pian Magda Kardos, care după cel de-al Doilea Război Mondial urma să se stabilească la Cluj, devenind un cadru didactic de vază al Conservatorului „Gheorghe Dima”. La Timișoara, György Kurtág a fost și elev, la armonie și contrapunct, al compozitorului Max Eisikovits, devenit ulterior, de asemenea, o personalitate importantă a Clujului muzical. La Timișoara a continuat și apropierea tânărului muzician de religia reformată. Cateheții săi calvini l-au îmbogățit cu noi orizonturi spirituale. Cea mai semnificativă confirmare artistică a acestei noi adeziuni este *Bornemisza Péter mondásai* (Spusele lui Péter Bornemisza) op. 7, un concert pentru voce și pian (1963-1968), o lucrare amplă, bazată pe textele unui predicator protestant din secolul al 16-lea. Această capodoperă a anilor 1960 este o mărturie de credință a compozitorului care a trecut, la începutul anilor 1940, la protestantism.

În 1946, György Kurtág s-a înscris la Academia de Muzică „Ferenc Liszt” din Budapesta, unde i-a avut ca profesori pe Pál Kadosa la pian, Sándor Veress și Ferenc Farkas la compoziție și Leó Weiner la muzică de cameră. Un moment determinant al acestei perioade de viață a fost căsătoria, în 1947, cu pianista Márta Kinsker, partenera sa de mai târziu în sute de concerte, cunosătoarea cea mai avizată a tuturor secretelor sale de atelier, mama fiului lor György jr. Studiile muzicale și le-a încheiat, în 1951, la specializările pian și muzică de cameră. În 1954,

el a obținut Premiul „Erkel”, cea mai importantă distincție a Ungariei pentru compozitori. Peste un an a obținut și diploma de licență în compoziție. Obținând, în 1948, cetățenia ungară, fără a renega vreodată rădăcinile sale spirituale adânc înfipte în solul Banatului pluriethnic și pluriconfesional, György Kurtág a rămas fidel acestei patrii adoptive și când urma să trăiască aiurea în Europa.

După Lugoj, Timișoara și Budapesta, în 1957-58 a urmat un sejur de studii pariziene. El a frecventat orele de compoziție ale lui Darius Milhaud și Olivier Messiaen, dar pare să fi fost incomparabil mai important pentru el contactul cu Marianne Stein, reputată specialistă în psihologia artei, o personalitate întrucâtva criptică pentru istoriografia muzicală, care însă, știm din confesiunile maestrului, i-a schimbat fundamental atitudinea față de actul creației și chiar față de eul său propriu. Doamna Stein l-a ajutat să iasă din valul de umbră în care l-au proiectat, încă din 1956, crizele sale de neîncredere în sine.

„Renașterea” sa a fost spectaculoasă. În *Cvartetul de coarde*, prevăzut cu amintitul motto arghezian, „gândacul a reușit să iasă la soare” (am evocat metafora maestrului). Lucrarea este de unică însemnătate biografică. Acest op. 1, dat în vileag la cinci ani după obținerea primului Premiu „Erkel”, a fost dedicat Mariannei Stein.

Pe cât de firesc a fost pentru tânărul György Kurtág să cucerească noi orizonturi spirituale, fără a renega ceva din ceea ce cucurise în prealabil, pe atât de firesc a cucerit la maturitate întreaga Europă muzicală. Fără îndoială, se va găsi cândva un tenace istoriograf muzical care să listeze, exhaustiv, premiile și recunoașterile sale internaționale, dintre care citez doar unele: titlul de Ofițer al Artelor și Literelor (Paris, 1985), alegerea sa ca membru al Academiei Bavareze de Belearte și al Academiei de Artă din Berlin (ambele în 1987), Premiul „Herder” (1993), Premiul „Feltrinelli” (Roma, 1993), Premiul „Prince Pierre de Monaco” (1993), Premiul de Stat Austriac al Compozitorilor Europeni (1994), Premiul Federației Festivalurilor Europene (1994), titlul de profesor de onoare al Conservatorului Regal din Haga (1996), Ordinul Republicii Austriece (1998), Marele Premiu al Fundației „Ernst von Siemens” (1998), Premiul „John Cage” (2000), Premiul „Hölderlin” al Universității din Tübingen (2001), calitatea de membru onorific al Academiei Americane de Artă și Litere (2001), Premiul Fundației „Leonie Sonning” (Kopenhaga, 2003)... Lista mea este incompletă.

Nu este mult mai restrânsă nici aria șederilor sale mai îndelungate în anumite capitale europene. În 1971 a fost bursier DAAD în Berlinul Occidental, în anii 1993-1995 el a trăit din nou la Berlin, ca oaspete al Orchestrei Filarmonice, în 1995-96, la Viena, unde a susținut cursuri de muzică de cameră la Konzerthaus, în 1996-1998, în Olanda, ca profesor onorific al Academiei Regale din Haga, în 1998-99, din nou la Berlin, în 1999-2001, la Paris, urmând ca în 2001, fără a-și abandona căminul din Budapesta, să se stabilească la Saint-André-de-Cubzac, lângă Bordeaux. În 2006, la împlinirea vârstei de optzeci de ani, maestrul a fost omagiat nu numai la Budapesta (cu un Festival Kurtág de o săptămână întreagă!), ci și într-o mulțime de alte centre muzicale ale lumii.

Dintre reperele principale ale drumului său creator am amintit *Cvartetul* op. 1 din 1959, care



György Kurtág și Francisc László

foto: Diana Nagy-Hintós



a fost urmat curând de *Cvintetul de suflători* op. 2. Deși a abordat două specii camerale tradiționale, compozitorul a știut să etaleze în aceste lucrări și unele trăsături fundamentale ale operei sale de mai târziu, mai ales curajul său de a compune părți scurte și dense, în care evenimentele muzicale foarte diferențiate, contrastante se succed rapid, aproape fulgerător. Faptul că el a avut și curajul de a compune lent și greu, și de a nu da în vileag decât capodoperele, rezultate ale unor îndelungi procese de gestație și elaborare, chiar ale unor repetate rescrieri, a contribuit, de asemenea, la nimbul de enigmă și stimă ce-l înconjură încă de atunci în viața muzicală a Ungariei.

Trec peste unele suite de piese instrumentale și mă mai opresc încă o dată asupra următoarei capodopere, considerate, pe bună dreptate, o piatră de hotar în istoria muzicii ungare, *Bornemisza Péter mondásai* op. 7, la care maestrul a trudit cinci ani de zile, prima sa lucrare matură în care a valorificat vocea umană. Ea se compune din 24 de miniaturi, care se grupează în patru părți, intitulate Confesiune, Păcat, Moarte și Primăvară. În mod semnificativ pentru personalitatea compozitorului, această serie de mici piese vocal-instrumentale (*nota bene*, partea de pian este infernal de grea) s-a născut în loc de un proiect al unei opere care ar fi avut la bază *Electra* de Sofocle, tradusă în maghiară de același Bornemisza.

După alți cinci ani, în 1973, Kurtág a început ciclul de piese pentru pian *Játékok* (Jocuri), dedicat memoriei profesoarei Magda Kardos, care poate fi privit ca o replică personală la *Mikrokosmos* de Bartók, un *gradus ad parnassum* prin care pot fi escaladate piscurile creației sale. Ca la Bartók, și la Kurtág observăm, la început, o pondere ceva mai mare a motivației didactice, dar încă de la primele volume primează, categoric, cea artistică. Această lucrare importantă, ajunsă celebră, nu poartă număr de opus, ceea ce se poate explica prin faptul că ea nu este o operă, ci un fel de rezervor, din care fiecare pianist poate să-și aleagă acele piese în care se poate identifica mai mult cu autorul. *Jocuri* nici nu este o operă închisă. După primele patru volume apărute în 1979, au urmat, în 1997, volumele V și VI, și nu se știe dacă nu cumva vor mai apărea și altele.

În anii 1976-1980, compozitorul a lucrat la o nouă serie de miniaturi vocale, pe un text rusesc, *Mesajele regretatei R. V. Trusova*. Tema centrală a ciclului este dragostea și, mai ales, prețul pe care femeia îl plătește singură pentru cele trăite împreună cu bărbatul iubit. Scrisă pentru voce și un ansamblu instrumental de aproape 20 de persoane, *Mesajele regretatei R. V. Trusova* este prima lucrare de o asemenea anvergură din creația lui Kurtág. Prezentarea ei în premieră mondială la Paris, sub conducerea lui Pierre Boulez, i-a adus compozitorului de 55 de ani, în sfârșit, recunoașterea mondială. Această primă compoziție pe text rusesc a fost urmată de altele, toate definitorii pentru stilul matur al lui Kurtág: *Cântecele deznădejzii și amărăciunii* pentru cor mixt și ansamblu cameral, op.18 (1980-1994), *Scene dintr-un roman* pentru soprană, vioară, țambal și contrabas, op. 19 (1979-1982), *Recviem pentru un prieten* pentru soprană și pian op. 26 (1982-1986).

În 1985-87, Kurtág a compus lucrarea cea mai extinsă a carierei sale: *Kafka-Fragmente* op. 24. Șaptezeci de minute de miniaturi pentru soprană și vioară: culmea atinsă de aforisticul Kurtág, care într-unul din extrem de rarele sale interviuri și-a declarat drept crezul său artistic: „A atinge o asemenea conciziune, încât fiecare moment să fie

esențial și important. A lăsa la o parte tot prisosul, adică a realiza maximul de expresie și conținut cu minimul de note”. Și această partitură a fost dedicată Mariannei Stein.

La șaizeci de ani, stilul lui György Kurtág s-a schimbat întrucâtva. În câțiva ani, el a terminat una după cealaltă, mai multe lucrări de mai mare anvergură. Nu doar opere și simfonii, dar și partituri ample, pentru 30-50 de executați: *Quasi una Fantasia* pentru pian și ansamblu cameral, op. 27 (1987-1988), *Op. 27. No. 2* pentru violoncel, pian și două ansambluri camerale (1989-1990), *Samuel Becket: What is the word?* pentru recitator, orchestră de coarde și ansamblu cameral, op. 30b, *Stele* pentru orchestră, op. 33 (1994), pentru a aminti numai câteva, *pars pro toto*, dintre compozițiile reprezentative ale anilor trecuți de atunci. Acest nou stil de maximă maturitate – să nu-i zicem „de bătrânețe”! – este pătruns de citate din lucrările sale mai vechi. În această nouă perioadă de creație, compozitorul se întoarce cu interes și chiar pasiune și spre rădăcinile sale bănățene. El recitește unele scrieri de filologie ale profesorului Brînzeu. Pe 19 februarie 2007, la aniversarea a 60 ani de căsătorie, el dedică soției sale un *Triptic* pentru două viori op. 45, de inspirație direct românească, bazat pe o colindă culeasă de Bartók în Hunedoara. Paralel cu aceste trei miniaturi, compune o lucrare amplă pentru cor și ansamblu instrumental, intitulată *Colindă-baladă*, op. 46. Se poate prevedea că această partitură va fi percepută de istoriografia muzicală drept o replică personală la *Cantata profana* de Bartók, bazată, precum se știe, pe textul românesc de colindă *Fii vânători preschimbați în cerbi*. György Kurtág și-a bazat această partitură pe textul aceleiași colinde din Hunedoara, a cărei melodie stă la baza *Triptic*-ului: „Plecat-o, plecat(u) / Puternicu soare, / Puternicu soare, / Că el să să-nsoare”, o versiune clasică a tipului de colindă „incestul dintre frate și soră”. Partitura poartă dedicația „...în amintirea profesorului nostru Felician Brînzeu...” Există toate premisele ca premiera mondială a lucrării să aibă loc la Cluj. Comunitatea noastră academică este entuziasmată de perspectiva acestei prime audiții și îi mulțumește maestrului deja de acum pentru ea.

Cum era și normal, pregătindu-mă pentru acest discurs am citit despre György Kurtág tot ce mi-a fost accesibil. Literatura muzicologică dedicată creației sale este uriașă, chiar dacă în ea primează studiile referitoare la unele compoziții, un volum de sinteză asupra operei rămânând încă un deziderat. Nu citez s-o sintetizez în câteva fraze, și cu atât mai puțin să lansez o exegeză personală asupra creației sale, de o complexitate care generează... complexe. Dar cred că și din puținele cuvinte în care am menționat unele lucrări în contextul drumului creator parcurs de György Kurtág, se poate înțelege care este principala motivație a atașamentului personal care mă leagă de Domnia Sa. Așa cum Bartók, prin întreaga sa operă și viață, a creat și un model general uman, există și un model Kurtág care depășește valențele estetice ale creației sale și poate constitui, pentru fiecare ființă gânditoare, un exemplu civil și moral. Dintre componentele acestuia, pe primul loc aș situa deschiderea sa totală spre valorile spirituale autentice ale oricărei alterități culturale, fără a-și dezminți propria identitate. În plus, la el, această disponibilitate de identificare merge mână în mână cu fidelitatea față de toate valorile odată cucerite, fie vorba de orașe în care se simte ca acasă sau de limbi pe care le vorbește, fie de autori pe ale căror texte compune sau de toate stilurile Europei muzicale care i-au înrăurit opera, de la cântarea gregoriană



Leena Golnik (Finlanda)

până la Webern. Nu cunosc un compozitor mai paneuropean, în sensul cel mai exigent al cuvântului, ca Domnia Sa.

Nu mai puțin admir la compozitorul și profesorul György Kurtág intransigența sa de neclintit, atât în relațiile sale cu oamenii din jurul său cât, mai ales, în ceea ce privește creația sa. El este necruțat în primul rând față de el însuși și numai într-al doilea rând față de alții. Cursurile sale de muzică de cameră ilustrează superb lupta lui încrâncenată pentru realizarea perfecțiunii care, precum se știe prea bine, este omeneste imposibilă. (Aici trebuie să intercalez o paranteză. Compozitorul, care nu s-a încumetat niciodată să predea compoziție, a fost, până la pensionarea sa, ca încadrare academică, corepetitor și un fascinant profesor de muzică de cameră. El ține și în prezent, peste tot unde umblă, ore deschise de muzică de cameră, vizitate de o mulțime de muzicieni de înaltă clasă.) Această încrâncenare se accentuează când el repetă cu interpretii partiturilor sale proprii. György Kurtág știe că gesturile muzicale ale psihogramelor sale artistice nu pot fi întruchipate aidoma, exact așa cum și le imaginează și le aude cu auzul interior, totuși luptă disperat, până-n pânzele albe, pentru a-i ajuta pe interpreți să le traducă în realitate.

Inflexibilitatea sa în problemele artei este dublată de o nemărginită sensibilitate în relațiile sale personale. Mesajele sale muzicale adresate unor colegi de carieră sunt, de fiecare dată, expresii ale unui atașament real și profund. Particularitatea umanismului său se concentrează în deviza „virág az ember” (omul este o floare), care, de la op. 7 încoace, apare în mai multe compoziții de-ale sale. Da, omul este o făptură splendidă, chiar minunată, ca o floare, totodată însă el este și fragil și – vai! – efemer ca aceasta. Și György Kurtág este un om. Ca atare, o floare. O floare-unicat, aidoma celei descrise de Saint-Exupéry, care „există într-un singur exemplar pe milioanele de stele”, cu deosebirea că pe cea din povestire o cunoaște numai Micul Prinț, pe când omul-floare György Kurtág se bucură de admirația întregii lumi muzicale, și nu numai a acesteia. Acum, când se află în mijlocul nostru, elogiindu-l pe Maestru să nu uităm s-o elogiem și pe doamna Márta Kurtág care, de peste șaizeci de ani, are grijă de floarea sa unicat, cu atașament afectiv, inteligență și un admirabil simț al răspunderii.

Maestre Kurtág, doamnă Kurtág, primiți, vă rog, cu bunăvoință omagiul comunității noastre academice!

film

Restul e tăcere

Ioan-Pavel Azap

Este stupefiantă lipsa de perspicacitate, conformismul interpretării tip grilă sau orbirea efectivă de care dau dovadă nu puțini dintre onor confrății gazetari, mai ales când (se) comentează evenimente sau opere „normale” (și mă refer doar la cultură, deși fenomenul este vizibil cu ochiul liber și în alte domenii) – totul filtrat prin sita deasă a corectitudinii politice. Nu mai puțin surprinde dogmatismul cu care sunt „înfierăți” cei care îndrăznesc să se abată de la direcția impusă parcă o dată pentru totdeauna de confrăți și/sau critici grăbiți și superficiali, care trăiesc clipa convinși că veșnicia începe și se termină o dată cu ei. Numai din această perspectivă poate fi explicată și înțeleasă cronică nefericită la *Restul e tăcere* semnată de Anca Grădinariu în „Adevărul literar și artistic” din 12 martie a.c., în care filmul lui Nae Caranfil este făcut praf și pulbere, desființat fără drept de apel. Ce i se reproșează? În primul rând scenariul, „făcut în anii '80 și asta se simte foarte tare – pare a fi conceput între două reprize de Veroiu și *Toate pânzele sus*”. Afirmăție discutabilă atâta vreme cât Mircea Veroiu cel din anii '80 este un regizor mai mult decât onorabil (vezi *Semnul șarpelui* – 1982, *Așteptând un tren* – 1982, *Sfârșitul nopții* – 1983, *Să mori rănit din dragoste de viață* – 1984, *Adela* – 1985), iar *Toate pânzele sus* este un excelent film de aventuri, cu un scenariu foarte bine articulat. Ar mai fi, la capitolul reproșuri, lipsa de stil a filmului (citez: „varză stilistică”), irelevanța poveștii, jocul actorilor ș.a., dar o să mă opresc doar asupra finalului cronicii Ancăi Grădinariu, care ilustrează perfect dogmatismul și limitele perspectivei critice cu care operează domnia sa: „Atunci când filmul a avut avanpremiera la Cluj, Caranfil, împreună cu producătorul Cristian Comeagă, a ținut să sublinieze că e un *crowd pleaser* și să se poziționeze în afara noului val românesc [...]. Din păcate pentru el, minimalismul, poveștile puternice și interpretările naturaliste sunt, în mod sigur, moderne – asta e motivul pentru care sunt apreciate la festivalurile internaționale și nu din cauza vreunei conspirații mondiale.” Gravă nu e opinia în sine, ci tonul categoric, acuzator, fals ironic în final – demn de anii '50! – prin care Nae Caranfil este executat: dacă nu e pe linia „minimalismului” și a „interpretărilor naturaliste” – caracteristice „noului val românesc” –, nu există! Cum își permite Caranfil să iasă din grila impusă (fără voia lor) de Puiu sau Mungiu? Cum își permite el să viseze frumos, să spună povești încheiate la toți nasturii, cu introducere, cuprins și încheiere, când acum – nu-i așa? – se poartă mizerabilismul? Ei, din fericire, Nae Caranfil își permite, și asta din cel puțin două motive. În primul rând, în momentul de față este regizorul român cu cea mai coerentă, mai unitară și mai personală operă – dincolo de orice fel de mode și modele, în afara cinematografului pur și a unui talent de excepție. Și, în al doilea rând, prin *E pericoloso sporgersi* (1993), *Asfalt tango* (1996) și *Filantropica* (2002), Nae Caranfil și-a făcut cu vârf și îndesat „stagiul” de actualitate, fiind el însuși – singur! – „un nou val românesc”. E timpul să înțelegem că cinematografia română nu începe în 2001 cu *Marfa și banii* al lui Cristi Puiu și nici cinematograful mondial nu începe și nici nu a atins apogeul cu frații Coen sau Tarantino. Iar minimalismul, o spun cu sinceră părere de rău,

nu l-au descoperit tinerii regizori români; e suficient să ne amintim doar neorealismul italian pentru a liniști spiritele prea inflamate. Și cu asta chiar am încheiat această prea lungă (și inutilă?) introducere.

Restul e tăcere (România, 2007; sc. și r.: Nae Caranfil; cu: Marius Florea Vizante, Ovidiu Niculescu, Mirela Zeta, Nicu Mihoc, Ioana Bulcă), cea mai așteptată premieră românească din 2008 este și cel mai bun film românesc din ultimii, nu puțini, ani. Nae Caranfil este nu atât cel mai popular, cel mai celebru regizor român – aparținând generației de mijloc, generației mature –, cât, mai ales, repet, regizorul român cu cea mai unitară, mai coerentă și mai personală operă din ultimele două decenii. În acest al cincilea titlu al filmografiei sale (să nu uităm *Dolce far niente*), *Restul e tăcere*, Caranfil evocă pseudoromanțat unul din momentele de pionierat ale cinematografului românesc – dar, fără nici un fel de exagerare, și universale –, respectiv realizarea în 1912 a lungmetrajului *Independența României*. Operă de comandă socială – se împlineau 35 de ani de la proclamarea independenței statului român – filmul a implicat de la forțe actoricești de prim rang ale epocii, cum ar fi Constantin Nottara, Aristide Demetriade sau Aristizza Romanescu, până la un straniu personaj, un mecena ciudat, Leon Popescu, cu toții mobilizați, pare-se, de un tânăr de nici treizeci de ani, spirit întreprinzător de geniu, Grigore Brezianu, fiul actorului Barbu Brezianu. *Independența României* este unul dintre cele mai ambițioase, cele mai grandioase proiecte cinematografice de la începutul secolului XX, pe plan mondial – nu atât ca realizare artistică, deși nu sunt de ignorat nici anumite aspecte estetice, cât mai ales din perspectiva investiției materiale, a desfășurării de forțe într-un moment în care cinematograful era în primul rând o distracție de bălci. Acestea sunt faptele; restul... e poveste!

Înainte de orice, trebuie subliniat că în acest film Nae Caranfil are curajul – și teribilul orgoliu – de a nu inova nimic, de a nu epata printr-o formulă narativă complicată sau doar ingenioasă. Nu, regizorul-scenarist nu face altceva decât să ne spună pur și simplu o poveste, la modul clasic, chiar tezist, însă o face impecabil, oferindu-ne și oferindu-și prima capodoperă a filmografiei sale. De altfel, însuși mărturisea în 1996: „Un film care îmi place, un film la care mă duc a doua oară, care mă urmărește, un film pe care am chef să-l povestesc și altora este rareori pentru mine, o spun chiar dacă fac o afirmație riscantă, marele film care revoluționează limbajul și care trebuie să-și construiască încetul cu încetul un public de oameni răbdători, gata să suporte două ore de austeritate pentru a găsi niște comori secrete în spatele unor imagini dur de înghițit. Pentru mine marile filme sunt cele care au știut să combine spectacolul, în cel mai bun, cel mai dinamic sens al cuvântului, și o integritate a cineastului, a artistului în cadrul spectacolului.” (v. Ioan-Pavel Azap, *Traveling*, interviuri cu regizori români de film, vol. I, București, Ed. Tritonic, 2003, pp. 28-29)

În primul rând, *Restul e tăcere* impune prin coerența narativă, prin scenariul fără cusur: nimic nu este lăsat la voia întâmplării, cele mai mici detalii, replicile cele mai „serbede” sunt perfect



în prim plan: Ovidiu Niculescu și Marius Florea Vizante

justificate dramaturgic, personajele – oricât de secundare – au relief, sunt veridice. Apoi, este cuceritoare atmosfera, parfumul de epocă; nu știu cum erau Bucureștii începutului de veac douăzeci (și nici nu are importanță), dar pot să cred că arătau așa cum și-i imaginează Caranfil. Apoi, regizorul își conduce actorii cu mână de maestru, în primul rând „binomul” Marius Florea Vizante (Grig) – Ovidiu Niculescu (Leon), perfecți – primul în vizionarismul, în candoarea și credința sa fanatică într-un ideal, al doilea în histrionismul său vituperant. Să nu uităm umorul și duioșia care învăluie ca un halou întregul film; să nu uităm nici echilibrul delicat dintre melodramă și viața autentică; să nu uităm, și nu în ultimă instanță, faptul că Nae Caranfil transformă o „întâmplare” românească într-o poveste cu rezonanță universală, ceea ce – să o spunem fără să ne fie teamă de cuvinte – este un suprem act de patriotism.

Din fericire, filmul lui Nae Caranfil nu este o demonstrație pompiestică de patriotism, ci o declarație de dragoste (iertată fie-mi sintagma atât de banală!), o declarație de iubire față de lumea filmului și a teatrului deopotrivă, a spectacolului popular în ultimă instanță, care răspunde și corespunde nevoii omului de ludic, de joc inocent, de artă neperversită de programe mai mult sau mai puțin estetice. *Restul e tăcere* este unul dintre cele mai frumoase omagii aduse cinematografului, unul dintre cele mai curate și mai emoționante omagii închinare pionierilor celei de-a șaptea arte, de o candoare și o duioșie chapliniene – ceea ce îl așează pe Nae Caranfil în proximitatea celor mai mari nume, a monștrilor sacri ai cinematografului universale.

colajonări

Cristian Mungiu între Bauby și Schnabel

Alexandru Jurcan

Într-o stație de autobus zace un câine lovit. Pare adormit de căldura soarelui. Lângă botul maroniu stă neatinsă o felie de pâine. Exact când câinele nu mai poate mânca. Înainte de moarte, cu câteva ore, cineva s-a gândit la el. Cehov șoptește mereu că un om bun se rușinează și de un câine. Însă nimeni nu-l ridică. Nici măcar eu... Mă grăbesc la întâlnirea cu scriitorul Jean Ronaud de la „Insomnia”. Da, îmi amintesc de romanul său *Câmpurile de onoare* și discutăm despre literatură. Există o criză a literaturii ori numai scriitorii mediocri cultivă această spaimă? Pe ecrane rulează *Scafandru și fluturele*, unde o carte se scrie literă cu literă, într-o trudă de nedescris. Până acum vorbeam de fraze, cuvinte. Acum luptăm pentru o literă. Să nu fim superficiali! Așa cum am fost rugat să dau o erată pentru articolul din *Tribuna*, unde am scris Brokebach în loc de Brokeback.

După ce am văzut *Scafandru și fluturele* (de fapt... „scaphandre” înseamnă carcasa, aparatul ermetic închis, în care se află ventilația cu aer - în timp ce „scaphandrier” înseamnă „scafandru”... dar atunci cum ar fi trebuit tradus titlul?) am înțeles importanța și pregnanța unei singure litere. În ianuarie, toți au scris - „Cristian Mungiu a ratat Globul de Aur”. Deoarece premiul l-a luat *Scafandru și fluturele*, iar regizorul Julian Schnabel s-a ales și cu premiul pentru regie. Mungiu n-a ratat nimic, a fost rege la Cannes și... să fim serioși! Un film există doar dacă e premiat? Cine e bine văzut la Cannes, nu prea are șanse în America (dacă tot trebuie să dăm o replică!). Dacă e mai bun Schnabel și filmul său? Greu de spus. La

ambii regizori se derulează un caz real, numai că la Schnabel cazul are un nume bine definit, păstrat în film: Jean-Dominique Bauby. Jean s-a născut în 1952 și a decedat în 1997. A fost redactor șef la revista *Elle*. Căsătorit. Doi copii. Și... deodată... în 1995 e lovit de sindromul locked. Un accident vascular cerebral, o comă odioasă, o spitalizare (la 44 de ani) la Spitalul maritim din Berck. Bauby își mișcă una din pleoape, deci poate comunica. Dictează literă cu literă și dă naștere unei cărți singulare - *Le scaphandre et le papillon*, apărută în 1997, în 6 martie. Iar el moare după câteva zile. Acum, regizorul Julian Schnabel a ecranizat cartea, iar Mathieu Amalric îl interpretează pe Bauby. În alte roluri - Emmanuele Seigner, Jean-Pierre Cassel, Max von Sydow, Marie-Josée Croze etc. Schnabel s-a născut în 1951, cu un an înaintea lui Bauby. S-a apucat de pictură. Operele sale (un fel de neo-expresionism) se află la Centrul „Georges Pompidou” la Paris (oare maniera de filmare din *Scafandru*... nu ține de expresionism?). Mai apoi a devenit regizor. Se pare că-l preocupă dramele personale. Înainte de drama lui Bauby, regizorul a realizat filmul *Înainte noapții* (2001), despre scriitorul cubanez Reinaldo Arenas, care s-a sinucis, după ani de exil și închisoare.

Actorul Mathieu Amalric (Cesar, 1997) punctează o prestație mai mult decât uluitoare (el este și regizor: a se vedea *Mange ta soupe* și *La chose publique*). Buza de jos e umflată, mutilată. Cum dictează? Bate din pleoapă, atunci când interlocutoarea pronunță litera dorită. Un spirit

lucid, un fluture viu, închis într-o carcasă. Bauby e prizonier în sine însuși. În corpul inert, doar un ochi se mișcă (singura legătură cu lumea). O clipire e **da**, două înseamnă **nu**. Filmul mizează pe aceste „stingeri” de imagini; pe jocuri de lumini, pe efecte, între poetic și oniric. Vocea din off a lui Amalric pendulează între sarcasm și revoltă. Peste voce, uneori, inundă o muzică lină, apoi începe insistenta „smulgere” a cărții. Vocea femeii ce transcrie e ca un bisturiu laborios: i, m, b, a...! Senzația de documentar persistă în goana deziluzionată a imaginilor nebuloase, apropiate, de parcă noi, spectatorii, am fi prizonieri în corpul lui Bauby. Fiecare literă fuge spre un cuvânt, ca într-un puzzle-testament. Într-un pat dezolant, un om lasă lumii o CARTE. Nu aici e mesajul tonic și optimist al filmului? Întotdeauna mai este ceva de spus, ceva de recuperat dintr-o existență umană. Rouald Harwood a scris scenariul și a fost recompensat cu un premiu Pervert. În rolul lui Bauby trebuia să joace Johnny Deep, însă atunci era ocupat cu *Firații din Caraibe*.

În filmul lui Mungiu, ca și aici, învinge umanitatea, prietenia. Mungiu folosește „bisturiul” în sculptura imaginilor, în ritm. Cautul lui Bauby a fost super-mediatizat, astfel încât filmul s-a confundat și a completat realitatea. Mungiu generalizează artistic un caz particular anonim. Personal, între cele două filme, optez pentru Mungiu, care transmite frisoane artistice fără să apeleze la ingrediente (muzică, flash-back-uri). Cu tot respectul pentru emoționantul **memento Bauby** (nu e greu să te faci remarcat cu un film despre un caz unic). Și încă reflectez: câinele acela murind nu putea transmite nimic (nota bene: iubesc animalele!), spiritul său nu avea dimensiuni umane, nici resurse livești. Poate că în fiecare om zace o carte, depinde dacă există cineva capabil s-o smulgă, s-o extragă.

Forșpan

Lucian Maier

Citiseam că Andrew Dominik prezentase producătorilor - Warner Bros, pe de o parte, Brad Pitt și Ridley sau Tony Scott, pe de altă parte - două variante ale filmului. Una care însuma aproximativ 240 de minute (și care a rulat în Festivalul de la Veneția, unde Pitt a primit premiul pentru interpretare) și cea de 160 de minute pe care o putem vedea (încă) în cinematografe. Mie mi-a părut rău că nu am putut vedea varianta de 4 ore, preferată de Pitt, dar neagreată de Warner din motive comerciale. La finalul proiecției m-am simțit văduvit de încă o oră și jumătate de film bun! Doar la *Kill Bill vol. 1* mi s-a mai întâmplat să mă trezesc cu un gol în stomac la terminarea filmului; îmi doream ca volumul 2 să înceapă imediat după volumul 1. Dar acolo era vorba de distracție, în *Asasinarea lui Jesse James de către lașul Robert Ford* e vorba despre suflet; la Tarantino e vorba de omagiu, dar și de o critică a violenței cinematografice, Dominik demitizează.

Jesse James... e un film demitizant prin felul în care discută (deconstruiește) clasică idee de erou (civilizator, rege, victorios) din genul western. În acest sens, filmul lui Dominik se apropie de demersul realizat de Robert Altman în 1971, *McCabe & Mrs. Miller*. „Eroul” aceluși film era John McCabe, un tip care, imediat ce sosește acolo, devine figura centrală a unui oraș din statul Washington numai pe baza legendelor care circulau despre el: că ar fi un pistolar fabulos, că e foarte

agresiv, că ar doborî pe oricine cît ai zice pește. Finalul aceluși film va dovedi, însă, că McCabe nu era deloc un neînfricat: va evita confruntarea directă cu ucigașii aflați pe urmele sale, pe doi îi va omorî pe la spate, iar în lupta cu ucigașul-șef, el însuși va fi rănit mortal.

Un astfel de caracter întâlnim și în filmul lui Dominik, un tip deja legendă, în luptă cu propriul statut. Jesse James (Brad Pitt) e privit de societate ca un veritabil haiduc, un tip care împarte săracilor prada luată de la bogați. Datorită acestei imagini, în orice comunitate poposea alături de familia sa, nu găsea persoane gata să îl deconspire. În periplul său, Jesse James, spre deosebire de McCabe, nu se confruntă cu frica sau teroarea în relație cu ceva exterior, ci cu monștrii care crescuseră în sufletul său. Jesse James este neconținut stăpîn pe situație, dă senzația că e cu un pas înaintea opozantului și că nimic nu îl poate atinge fără voia sa. Jesse James este, însă, un tip vulnerabil în raport cu propria conștiință și cu istoria sa: are în spate câteva zeci de crime, ultimul jaf pe care îl plănuiește e un rateu din punct de vedere material, în banda sa apar conflicte, cineva începe să ciripească poliției una-alta. În acest context, Jesse James pare sătul de propria misiune.

Filmul nu surprinde prin deznodămîntul poveștii, el este anunțat încă din titlu, apoi, de câteva ori, de naratorul poveștii (o alegere inspirată folosirea unui narator; prin el toată povestea capătă

un firesc aparte). Filmul surprinde prin felul în care acel deznodămînt se apropie. Avînd în vedere puterea lui Jesse James asupra membrilor bandei sale, avînd în vedere conștiința sa perpetuă, Asasinarea este de fapt o Sinucidere. Jesse James moare fiindcă vrea să moară. El își pregătește moartea și îi oferă lui Robert Ford (Casey Affleck) rolul principal în piesa pe care o pune la cale. Ieșirea din scenă îi întregeste lui Jesse James legenda și îl transformă pe Robert Ford într-un actor continuu. Un tip obligat apoi să ducă în spate rolul unui *curajos asasin*, care ar fi făcut dreptate, ucigînd nelegiuitul prim al Americii. Și Ford va avea parte de o ieșire exemplară din lume, însă el cade sub greutatea propriei minciuni.

Atmosfera filmului (fragilitatea sufletească a lui Jesse James) este supraîncărcată de muzica gravă compusă de Nick Cave (artistul australian are și o apariție lăutărească nostimă pe final) și de imaginea luminoasă, uneori blurată, dar constant curgătoare, semnată de Roger Deakins. Brad Pitt și Casey Affleck își compun foarte bine partiturile. Regret faptul că Pitt încarnează rar personaje precum acesta, sau precum cele din *Seven* sau *Babel*. Și m-am bucurat să constat că Affleck a ieșit bine la rampă, după ce mai mult a rătăcit în game minore prin *American Fie-uri* sau diverse *Ocean-uri*. Filmul lui John Hillcoat, *The Proposition*, și proiectul lui Tommy Lee Jones, *The Three Burials of Melquiades Estrada*, alături de *Jesse James...*, sînt cele mai bune pelicule *western* de la Altman încoace. Toate sînt în dispută pentru poziția de frunte și cu *Unforgiven*-ul lui Clint Eastwood.

bloc-notes

Cînd citesc, eu simt că plec...

Daniel Moșoiu

Între 16 și 20 aprilie, la Cluj-Napoca s-a desfășurat cea de-a 9-a ediție a Tîrgului de carte „Gaudeamus”. Un total de 78 de expozați (aproape jumătate reprezentînd edituri românești, unele dintre cele mai importante - a surprins doar absența Poliromului...), peste 40 de evenimente (în general, lansări de carte), cu aproximație - 16 500 de vizitatori, o suprafață utilă de 350 de metri pătrați în pavilionul expozițional amplasat în Piața Unirii, acestea ar fi, pe scurt, datele tehnice ale celei de-a 9-a ediții a Tîrgului de carte „Gaudeamus”, eveniment organizat de Radio România - prin echipa Gaudeamus și Radio Cluj. Interesant este că anul acesta organizatorii (care au sărbătorit 15 ani de la înființarea Tîrgurilor Gaudeamus, după cum ne-a spus directorul executiv al acestora, dl. Vladimir Epstein) s-au confruntat cu plăcuta și, totodată, neplăcuta situație (depinde cum privim lucrurile...) de a refuza expozați, și asta din cauza spațiului limitat pus la dispoziție. E drept că au existat și edituri care, văzînd condițiile din cortul ridicat lîngă statuia lui Matei Corvin, și-au strîns catrafusele și au plecat... Sigur, a mai plouat peste cărți (în trei din cele cinci zile vremea n-a ținut nici cu organizatorii, nici cu clujenii...), a mai bătut vîntul prin cort, s-a mai înghesuit lumea la unele standuri, blocînd... circulația, a



foto: Lorand Vakarc

mai scîrțit podeau, au mai existat neplăceri, mai mici sau mai mari, e adevărat. Toate acestea, însă, nu pot fi puse în cîrca organizatorilor. De bine, de rău, aceștia au găsit pentru Tîrg, de cîțiva ani, cea mai bună soluție (amplasament, locație) într-un Cluj văduvit de un mare complex expozițional situat într-o zonă cît de cît centrală. Dar asta e altă poveste despre care s-a mai scris, s-a mai vorbit (degeaba!) și la care ar trebui să mediteze mai ales autoritățile, edilii urbei. Apropo de autorități, nu putem trece cu vederea simpatica eroare a primarului Emil Boc, rostită la deschiderea oficială: „Dacă e mai, e Tîrgul Gaudeamus la Cluj!” Ei, bine, e Tîrgul Gaudeamus la Cluj, de nouă ani, dar uite că nu întotdeauna în luna mai, cum a vrut de vreo două-trei ori să ne convingă primarul Emil Boc... Dacă în luna mai ar fi programate alegerile, am mai fi înțeleș pe undeva confuzia, dar așa... Oricum, festivitatea de deschidere a Tîrgului (moderată de directorul Radio Cluj, Florin Zaharescu, animată de trompeta poetului Paul Daian și de prezența neașteptată a romancierului Nicolae Breban) s-a desfășurat fără... festivisme și vorbe în plus, lucru pe care mă gîndesc că l-a remarcat și coșarul (de cînd n-ați mai văzut/întîlnit un coșar?) care s-a postat ca din întîmplare tocmai atunci la intrarea în cort, unde aveau loc „ostilitățile”. E drept că după ce președintele de onoare al Tîrgului, în acest an prozatorul Radu Țuculescu, a declarat deschisă cea de-a 9-a ediție, și după ce în difuzoare a răsunat imnul Gaudeamus, coșarul și-a văzut de drum. Măcar să fi rămas la un pahar de șampanie, îl merita cu prisosință, prezența lui acolo putea fi de bun augur.

Și chiar a fost. Cei mai mulți dintre expozați s-au declarat mulțumiți, au vîndut binișor, organizatorii au avut o rețetă financiară bună, în sensul în care veniturile au acoperit cheltuielile, vizitatorii au putut cumpăra cărți la preț redus, după cum au putut achiziționa sau numai vedea

Radu Țuculescu, Florin Zaharescu și Vladimir Epstein
foto: Lorand Vakarc

cărți de negăsit în librării, iar cîțiva scriitori clujeni, la inițiativa editorilor, au avut șansa de a și lansa, prezenta ultimele apariții. Că unele dintre lansări s-au desfășurat într-un trist anonim și într-un spațiu meschin, chiar în fața standurilor, e altă poveste. Cît despre edituri, cele care se așteptau să vîndă, chiar au vîndut, iar cele care au urmărit doar o strategie de marketing, au bifat cu succes acțiunea. Revenind la lansări, trebuie remarcate mai ales eforturile editurilor Ideea europeană, Paralela 45 și Eikon care au propus aproape în fiecare zi prezentări de carte în prezența autorilor. Dintre scriitorii clujeni, cel mai activ a fost, neîndoind, Ovidiu Pecican, nevoit să alerge efectiv (ba, cîteodată, chiar și cu o cafea în mînă) de la o lansare la alta, fie în calitate de invitat, fie în calitate de autor. Au fost prezentate publicului cărți din toate domeniile, de la pedagogie școlară (Paralela 45), pînă la istorie (Ideea europeană), de la politologie (Eikon), pînă la poezie, critică literară și ficțiune (Paralela 45, Ideea europeană). Poate că n-ar strica să trecem în revistă cîțiva autori clujeni și cărțile lor lansate la Tîrg, în ordinea prezenței la stand: Mircea Muthu, „Balcanismul literar românesc” (Paralela 45), Mircea Gelu Buta, „Tabloul de absolvire”, „Reflecții colocviale” (Eikon), Horea Poenar (coord.), „Dicționarul Echinox” (Paralela 45), Ion Mureșan, prezent în antologia „Băutorii de absint” (Paralela 45), Cornel Udrea, „De cine se teme Virginia Woolf”, „Eu, cel Ego” (Napoca-Star, la standul Radio Cluj), Vasile Pușcaș, „Relații internaționale/transnaționale” (Eikon), Liviu-Petru Zăpârțan, „Negocierile în viața social-politică” (Eikon), Ovidiu Pecican, „Troia. Venetia. Roma” (Ideea europeană), Diana Adamek, „Vasco da Gama navighează” și „Melancolii portugheze” (Ideea europeană), Rodica Marian și Felicia Șerban, „Dicționarul Luceafărului românesc” (Ideea europeană), Ștefan Borbely, „O carte pe săptămînă” (Ideea europeană), Constantin Cubleşan, „Din mansarda lui Cioran” (Ideea europeană) ș.a. Cărți de citit. Iar cînd citești, simți pe undeva, cumva că pleci... Cel puțin așa a susținut cineva, cu un scris de copil, în cartea de oaspeți a Tîrgului, amplasată de organizatori chiar la intrarea în pavilionul expozițional: „Cînd citesc, eu simt că plec...”. Și a plecat Caravana Gaudeamus. Următorul popas, la Timișoara (7-11 mai).

Premiile ediției 2008 a Tîrgului “Gaudeamus” Cluj-Napoca

Trofeele Gaudeamus acordate expozaților prin Votul publicului:

1. Trofeul Gaudeamus: locul 3 - Editura Paralela 45, locul 2 - Grupul Editorial Rao și locul 1 - Editura Humanitas; premiile constă în standuri gratuite cu suprafața de 3, 6 și respectiv 9 mp, acordate la ediția viitoare;

2. Cea mai rîvnită carte a tîrgului: *Dragostea în vremea holerei* de Gabriel Garcia Marquez (Editura RAO);

3. Trofeul Presei a revenit cotidianelor „Făclia” și „Ziua de Cluj” - secțiunea publicații, postului Radio Impuls - secțiunea radio și postului TVR Cluj - secțiunea TV.

Trofee acordate expozaților prin Votul presei:

1. Trofeul Gaudeamus: Grupul Editorial ART;
2. Premiul Educația, acordat de către organizatori, a revenit Universității “Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca.

În cadrul Tîrgului a fost organizată finala zonală a Concursului național de lectură “Mircea Nedelciu”, la care au participat elevi de la cele mai cunoscute licee și colegii naționale din Cluj-Napoca. Câștigătoarele concursului, desemnate de un juriu format din profesori de limba română, sunt Alexandra Cadar (Colegiul Național “G. Barițiu”) - locul I, Ana Munte (Liceul Teoretic “Avram Iancu”) - locul II și Roxana Mariș (Liceul Teoretic “Avram Iancu”) - locul III. Premiile oferite de organizatori au constat în sume de bani destinate achiziției de cărți din târg. Ocupanta primului loc va participa la finala națională a concursului, care va avea loc cu prilejul ediției a XV-a a Tîrgului Internațional “Gaudeamus” - Carte de învățătură (București, 19-23 noiembrie a.c.).

sumar

eveniment		
Livius George Ilea	Bienala Internațională de Gravură Experimentală, ediția a III-a	2
editorial		
Ion Pop	În apărarea lui Avram Iancu	3
cărți în actualitate		
Bogdan Crețu	Honorificabilitudinitibus	4
Valentin Derevlean	"Cine omoară azi un ceasornicar mâine răstoarnă primarul!"	4
Octavian Soviany	Ziua și noaptea	5
comentarii		
Șerban Axinte	Dimitrie Cantemir	
Un istoric al receptării <i>Istoriei ieroglifice</i> (II)		6
Ioan Negru	Despre "miturile esențiale" ale sportului	7
imprimatur		
Ovidiu Pecican	La Saeculum	8
revizitări literare		
Laszlo Alexandru	Dante în viziunea lui	
George Coșbuc (I)		9
semnal		
Lansare de carte		10
poezie		
Miruna Vlada	2 poeme	11
Bogdan Tiutiu	Pagini Fructifere	11
proza		
Iolanda Bob	Umbrela galbenă	12
Salman Rushdie conflictul narațiunilor		
Vianu Mureșan		13
universitaria		
Gabriela Pop	Studii Iudaice la Cluj	17
intermezzo clujean		
Petru Poantă	Jurnal de primăvară	19
religie		
teologia socială		
Radu Preda	Majoritatea etică	20
interviu		
PETRU POPESCU:		
"Nabokov, Ionesco și cu mine suntem spionii tragediei europene pe planeta materialismului american"		21
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri		
Părintele negritudinii		22
dezbatere & idei		
Sergiu Gheorghina	Umbrele percepțiilor	23
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Suntem singuri în Univers?	24
corecții		
Sorin Nemeti	Despre "basilica" din Densuș	26
anestezii de larg consum		
Mihai Dragolea	Supradimensionata Renata, feciorul și filiforma Letiția	27
remember		
Tudor Ionescu	Biserica vorbitoare	27
rezonanțe		
Marius Jucan	Urbanitatea amânată	28
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	Scufița și capra	28
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Un vizionar la ora bilanțului	29
ferestre		
Horia Bădescu	Memoria lui Euridice	29
zapp-media		
Adrian Țion	Oferte controversate	30
subcultura		
Oana Pughineanu	Lacul lebedelor... balșoaie	30
muzica		
Francisc László	Un compozitor paneuropean	31
film		
Ioan-Pavel Azap	Restul e tăcere	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	Cristian Mungiu între Bauby și Schnabel	34
Lucian Maier	Forșpan	34
bloc-notes		
Daniel Moșoiu	Cînd citesc, eu simt că plec...	35
plastica		
de vorbă cu graficianul Christopher Nowicki		
European Crossroads - Traces of Being - prilej de „taifas” european (II)		36

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

plastica

European Crossroads - Traces of Being - prilej de „taifas” european (II)

de vorbă cu graficianul Christopher Nowicki

Livius George Ilea: - *Putem vorbi despre artiștii prezenți în expoziția itinerantă prezentată și la Muzeul de Artă Cluj-Napoca [Christopher Nowicki, Mikael Kihlman, Jacek Szewczyk și Orjan Winkstrom, n.n.] - ca despre o grupare artistică „deschisă”?*

Christopher Nowicki: - Cred că formăm un grup mai special: suntem individualități artistice distincte și practicăm tehnici grafice diferite, iar imaginarul nostru este foarte diferit. Ne cunoaștem, însă, de multă vreme și avem o mentalitate similară - concepția noastră în ceea ce privește rosturile gravurii se aseamănă, sursele care stau la originea inspirației noastre, în măsura în care un artist are posibilitatea să le identifice, provin dintr-o zonă similară ... Cred că cel mai important lucru pentru micul nostru grup este faptul că ne simțim bine împreună, ne place să comunicăm între noi și cu ceilalți.

- *Se simte în atmosfera grupului, pe lângă acel „savoir faire” pe care-l remarcă la conferința de presă Radu Solovăstru, rectorul U.A.D. Cluj, și o nedisimulată „joie de faire” ...*

- Desigur. Lucrările lui Mikael Kihlman vin direct din inima sa, el chiar se identifică cu imaginile pe care le creează și cu locurile din care se inspiră aceste imagini. Cu Jacek Szewczyk este la fel, în sensul că arealul reprezentat există în mod real, iar ceea ce vedem în lucrările sale sunt reprezentările a ceea ce el vede în acele locații; o astfel de atitudine este încă un lucru care ne unește ...

- *Ce impact a avut prăbușirea blocului est-comunist în geneza lucrărilor din ciclul „Entropia”?*
- Ciclul „Entropia” este important pentru mine în măsura în care l-am depășit și acum pot să trec la cu totul altceva ...

- *Credeti că ați realizat o punte spirituală între cele două culturi în care ați trăit și ați creat? Cum coexistă ele în lucrările dvs.?*

- Există suficiente diferențe, contraste ... De fapt eu mă consider acum polonez, fiindcă trăiesc în Polonia, deși sunt încă cetățean american. Sunt în Wrocław de 15 ani. Diferența majoră pe care am resimțit-o venind în Polonia a fost faptul că polonezii știu mult mai multe despre artă decât publicul american ... deci pentru un artist este o situație mult mai bună. De exemplu, tehnica mea preferată - *mezzotinta* - nu este foarte populară în SUA, unde o mulțime de oameni nici nu știu ce-i aia. În Polonia o mulțime de oameni chiar știu ce este, lucru care m-a bucurat și m-a încurajat foarte tare. Un al doilea contrast îl fac artiștii înșiși; deși nu au aptitudinile manageriale necesare pentru a se face cunoscuți - artiștii polonezi nu se simt mai puțin artiști în lipsa popularității, pe când în SUA, artiștii pe care îi cunosc eu, mai întâi de toate se vor promotorii propriei lor arte și apoi artiști. Unii oameni poate că m-ar crucifica pentru ceea ce voi spune acum, dar eu îl consider pe Andy Warhol exemplificator în acest sens. A existat o adevărată industrie pentru a-l promova ... arta lui e bună, dar cunosc o mulțime de artiști americani de mare valoare care n-au beneficiat de un astfel de tratament ... În SUA, tendința de a-ți promova propria producție artistică s-a ascuțit în ultima vreme



în detrimentul aptitudinilor artistice ...

- *Schimburile de experiență, mobilitățile, dețin un rol vital în sistemul educațional din „era globalizării”. Păstrarea identității culturale ...*

- Globalizarea nu este bună pentru artă. Din perspectiva cadrului didactic, consider totuși foarte oportun faptul că academia noastră (Academia de Arte Frumoase din Wrocław) dezvoltă relații de colaborare cu universitățile americane, că studenții polonezi pot deprinde abilități manageriale în SUA iar studenții americani pot veni aici pentru a-și dezvolta aptitudinile în domeniul tehnicilor artistice tradiționale. În Polonia mulți artiștii folosesc tehnici tradiționale, dar lucrările lor nu sunt în mod necesar tradiționale. Există și o linie în care lucrările sunt foarte imaginative, pline de culoare, de dinamism, și nu sunt executate cu medii tradiționale dar mulți gravorii polonezi folosesc tehnici tradiționale, nu din dorința de a copia, de a reproduce lucrările predecesorilor, ci pentru a se exprima pe sine și fiindcă iubesc meseria de gravor. Rămâne, pentru arta mea, foarte util să privesc lucrurile din perspectiva ambelor părți.

- *Manifestați o preferință obsesivă pentru mezzotinta ...*

- Pentru mine a fost extrem de important că am putut să învăț toate tehnicile graficii. Astfel am ajuns să văd care mi se potrivește cel mai bine, care îmi place cel mai mult ... În S.U.A. am făcut *mezzotinta* doar în vremea studenției, dar de când m-am mutat în Polonia lucrez exclusiv *mezzotinta* și cu cât lucrez mai mult în această tehnică, cu atât mă pasionează mai mult ...

- *Unii preferă să rămână „înghețați” în Tradiție ...*

- Lumea se schimbă, indiferent dacă ei se schimbă sau nu. Dacă rămân pe loc pot crea mai multe probleme, în primul rând pentru ei înșiși. Schimbarea se produce tot mai rapid, te poate copleși și nu mai poți stăpâni lucrurile, lumea ... vin peste tine. Este ca și cum te-ar lovi, în plin, un camion. Adevărata identitate ți-o conferă propria ta filosofie. E bine să experimentezi tehnici diferite dar trebuie să încerci și idei diferite; să te exprimi pe tine (emoțional, politic) și să comunici cu ceilalți ...

- Aceste „Traces of Being” vorbesc ...

- Reflectăm asupra noastră, a ceea ce am devenit prin arta noastră. Oportunitatea nu este doar de a face expoziții, ci și de a întâlni oameni noi, de a avea șansa unui „feed-back” la cald ... de a ne explica arta pentru ca lumea să își poată face o idee despre lucrările noastre - pentru a nu le percepe ca pe niște obiecte, acolo, acățate pe pereți ...

interviu realizat de
L. G. Ilea

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.

