

TRIBUNA

137

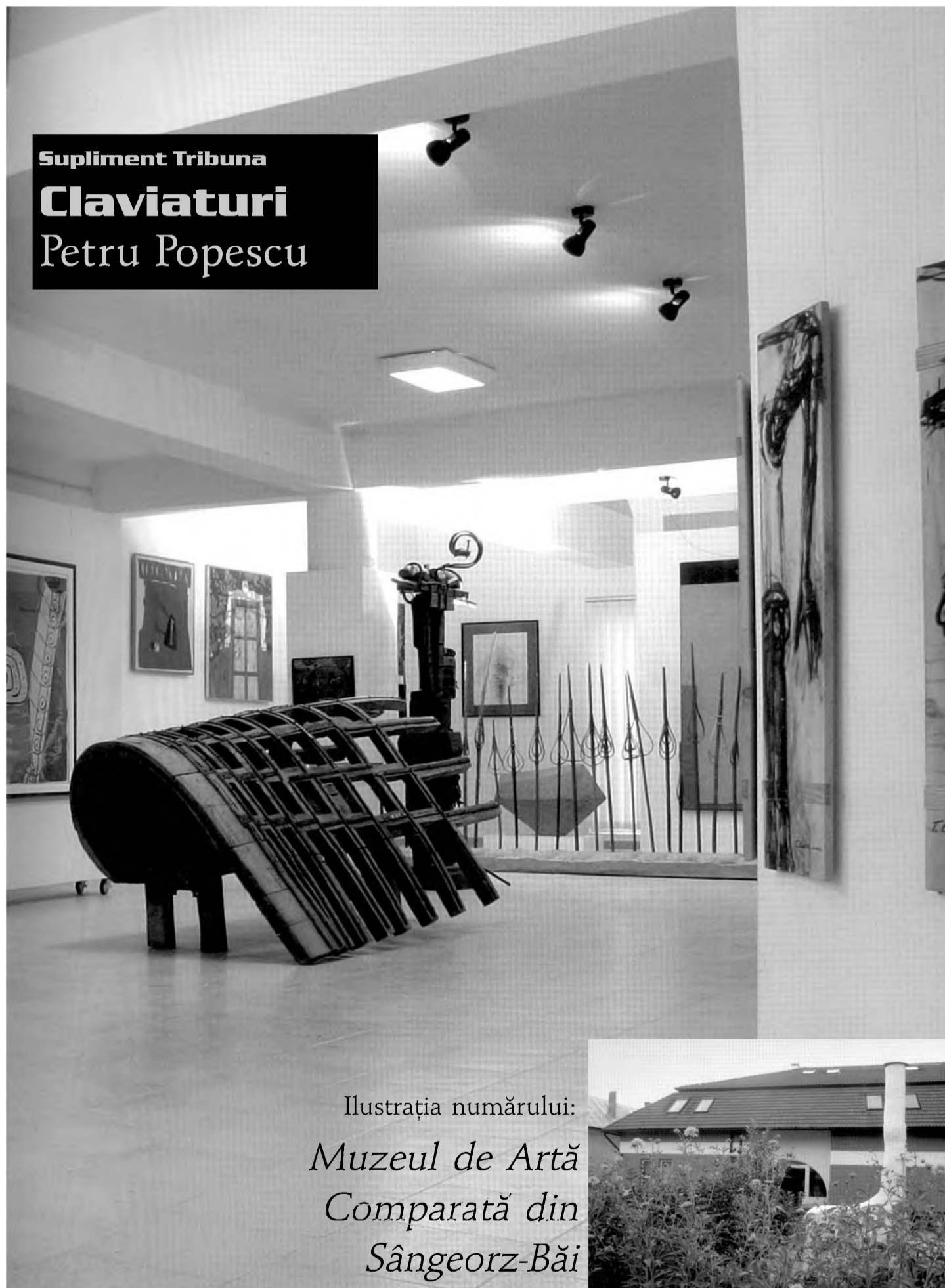


Județul Cluj

2 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 16-31 mai 2008

Supliment Tribuna
Claviaturi
Petru Popescu



Ilustrația numărului:
*Muzeul de Artă
Comparată din
Sângeorz-Băi*



Ovidiu Pecican

Monica

Lovinescu

Opera scrisă



**Norman
Manea**
în dialog cu
Mihai Dragolea

Claudiu Groza

Ne place Shakespeare
Festivalul Internațional „Shakespeare”
Craiova, 1-10 mai 2008

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

bour



agenda

Textul, trauma și contextul

Mihai Dragolea

După zece ani de la ultima sa vizită, scriitorul Norman Manea a revenit în țară. La București a primit titlul Doctor Honoris Causa al Universității, s-a întâlnit cu cei de la *Observator cultural* și a lansat primele volume din seria de autor pe care o pregătește Editura Polirom, și-a revăzut prietenii. A sosit și la Cluj, pentru două zile, cu un program asemănător; s-a adăugat o întâlnire la Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România, și chiar cu această întâlnire a început seria manifestărilor dedicate lui Norman Manea. Scriitorul este amabil și afabil, răspunde întrebărilor pe care nu ezită să i le pună Irina Petraș, Ion Mureșan, Adrian Popescu, Ion Simuț. Timpul trece repede, mai ales că inhibițiile se volatizează și prind contur teme care îl preocupă pe autorul atât de premiat; nu e, însă, destulă vreme, trebuie să ajungă la Universitate, să primească înalta distincție; totuși, am reușit să vorbim câteva minute:

- *Domnule Norman Manea, pentru mine este o mare bucurie să vă cunosc în carne și oase, cum se zice, după ce v-am cunoscut citindu-vă cărțile. Mă bucur că sunteți la Cluj și că putem purta, scurt, o discuție. Încep cu niște versuri, sunt dintr-un poem scris de prietenul Dumneavoastră, Florin Mugur, un poem care vă este dedicat, din volumul Portretul unui necunoscut "Acum e liniște. Chiar e? trăiește după/ regii sînt morți și servii-mpușcă servi./ Iar ochiul lui imens e ca o lupă/ la capul unei crize/ lungi de nervi./ Lipsit de text curajul lui apune/ onoarea murmură cu glasu-ntunecat./ Și ce va fi cu el de azi'nainte?/ Mai sînt și alte chestiuni de stat." M-am tot gândit la versul "lipsit de text curajul lui apune." Cum e, domnule Norman Manea, e chiar așa?*

- E chiar așa! Firește că sunt foarte mișcat că îl evocați pe Florin Mugur cu tot ce a fost relația, prietenia noastră. Versul spune tot, și unul din motivele pentru care a meritat să plec din țară, chiar când situația devenise feroce, asfixiantă chiar, era că nu mă vedeam într-alt loc reușind să mai scriu. Eu am încercat, am aspirat de mic să scriu literatură, mai târziu am și încercat să scap de ea, m-am dus către inginerie, am urmat mulți ani de studiu greu, am făcut Politehnica, și până la urmă n-am clacat psihic și e probabil că fără text m-aș stinge mai repede (și așa, o stingere ne paște, într-un fel sau altul!); dar Florin Mugur avea perfectă dreptate, știa cât de înlănțuit sunt de cuvinte, de cuvintele românești și de limba care este cea a interiorității mele. M-ați mișcat din nou, nu numai la început, prin nouăzeci, prin ceea ce ați scris despre mine, dar și prin aceste versuri, ele merg în miezul traumei mele.

- *Domnule Norman Manea, așa, mai recitind din cărțile Dumneavoastră, în Anii de ucenicie ai lui August Prostuț, apare un comentariu la cartea lui Jean Starobinski, Artistul ca saltinbanc. Se pune problema aceasta, artistul, fie că e literat, plastician, actor, ar avea, în esența lui, ceva de saltinbanc.*

Să fie adevărat?

- Eu, dacă mă întrebați, zic că da, deși unii prieteni îmi reproșează cumva că m-am identificat cu o figură care nu mă reprezintă în totalitate, pentru că eu sunt prea moral, prea lucid, prea rațional și așa mai departe dar am simțit o extrem de mare afinitate față de această emblemă a artistului, firește că numai o latură a sa, dar profundă, pentru că el face ceva care vine din nimic, din vag, care are o utilitate extrem de incertă și de care, în general, societatea s-ar putea și dispensa eventual, dar care aduce - după părerea mea - un moment de răgaz, de îngăduire, de interogație, stopează cursa cotidiană; cel care primește acest mesaj, este dispus să-l primească, sesizează și ceva magic; cred că în saltinbanc, în partea aceasta burlescă a artistului - să zic, există ceva din magia pe care arta întotdeauna a avut-o și sperăm s-o mai aibă, deși vremurile sunt tot mai amestecate și rostogolite.

- *Domnule Norman Manea, multe ar mai fi de povestit, dar nu mai sunt multe minute și veți primi cea mai înaltă distincție universitară. O spun încă o dată, mă bucur că ne-am cunoscut și vă mulțumesc pentru această succintă convorbire.*

- A fost o mare bucurie să vin la Cluj, unde am mulți prieteni, și să vă cunosc.

Sigur, a urmat ceremonia, rectorul Andrei Marga și Doamna Marta Petreu au adus cuvenitele elogi celui distins.

Ne-am reîntâlnit către seară, la Litere, la cercul condus de Ștefan Borbely; a fost foarte multă lume în vestita Sală Popovici, foarte mulți tineri; era prezentă și tânăra autoare din Paris, Clemence Buluc, prietena Familiei Manea, coparticipantă la proiectul vizând trecutul și trauma. Discuțiile au fost surprinzător de animate și substanțiale, le-am ascultat cu atenție și nu ascund că, vorbind despre "marele hotel New York", despre globalizare și banalitate, Norman Manea a făcut o observație cutremurătoare: "Astăzi copiii nu se mai nasc dintr-un pântec de femeie, ci dintr-un calculator, dintr-un computer." Cu povara acestei observații am pornit, târziu spre casă, consolată cumva cu noua ediție din *Întoarcerea huliganului*, cu autograf, în servietă.

A doua zi, la lansarea seriei de autor de la Polirom, ne-am întâlnit în aceeași Sală Popovici de la Litere, cam în aceeași formație numeroasă. În centrul atenției a fost romanul înainte pomenit, *Întoarcerea huliganului*, entuziast prezentat de Ruxandra Cesereanu, pe bună dreptate; după alte comentarii și discuții, Norman Manea s-a așternut pe dat autografe, era coadă mare; așa l-am văzut la plecare; acum nu cred că am greșit dând titlu articolului despre o carte de-a sa "Fragmente dintr-o monografie a fragilității", am văzut câtă forță poate produce ea, fragilitatea ivită, salvator, peste traumă și trecut.



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

De ce participarea la vot mai reprezintă un indicator al civismului

George Jiglău

Alegerile locale de la 1 iunie, al doilea scrutin dintr-o serie de cinci în care sunt implicați românii în mai puțin de doi ani, sunt un bun prilej pentru a vedea în ce stadiu se mai află spiritul civic al clujenilor, pentru care prezența la vot este un bun indicator. După o jumătate de secol de dictatură, România a cunoscut o adevărată efervescență în ce privește prezența la vot. Primele alegeri libere, din 1990, s-au soldat, în mod firesc, cu prezențe record la vot, de 80-90%, după care entuziasmul românilor a scăzut treptat, concomitent cu dezamăgirea tot mai mare care s-a instalat în rândul electoratului față de clasa politică și modul în care aceasta a înțeles să guverneze România.

Spiritul civic ne duce la vot sau invers?

Alegerile sunt cel mai la îndemână instrument pentru a testa voința alegătorilor de a menține un control asupra aleșilor și după alegeri. Cei care participă la vot sunt mult mai ușor de implicați în activități cotidiene de voluntariat sau care să aducă beneficii comunității în care se află. În teoria politică există un curent de gândire elitist, conform căruia doar cei bine informați ar trebui să voteze, cei care au o educație politică și cetățenească suficientă pentru a pricepe discursul candidaților, problemele cu care se confruntă comunitatea în care trăiesc și care pot distinge între soluțiile propuse pentru acestea. Pot exista suficiente argumente în favoarea acestui elitism, însă el nu se poate aplica decât în cazul unor țări suficient de civilizate și cu o democrație suficient de avansată. Într-un fost stat comunist, condus de un regim dictatorial, un astfel de segment al electoratului este extrem de restrâns, chiar și astăzi, la al șaselea rând de alegeri prin care trecem după Revoluție. În aceste condiții, susținerea unei asemenea argumentații ar duce practic la o prezență la vot de cel mult 15%, și aceasta fiind o previziune optimistă.

În acest context, putem ridica problema cauzalității. Spiritul civic al alegătorilor este cel care îi face să se prezinte la vot sau participarea la vot cultivă și amplifică civismul. Există argumente pentru ambele variante. Un cetățean care de la bun început manifestă interes față de problemele comunității în care trăiește nu va ezita să ia parte la scrutin, chiar dacă este nemulțumit de cei dintre care trebuie să aleagă. Deși fiecare dintre noi are datorii permanente față de comunitate, participarea la vot este poate cea mai palpabilă dintre acestea, chiar dacă se petrece o dată la aproximativ patru ani, iar cei care sunt deja implicați prin munca lor sau prin viața lor de zi cu zi în comunitate vor participa cu siguranță la vot. De cealaltă parte, participarea la vot, încununată eventual și de victoria celui votat, poate da acel sentiment idealist că votul fiecăruia contează și care ar putea ulterior să provoace o mai mare atenție a oamenilor față de problemele

din jurul lor. Acest tip de argument este valabil în special în cazul alegerilor locale. Acestea reprezintă cel mai prielnic moment pentru a identifica problemele cele mai apropiate de cetățean și de a propune soluții. Candidații sunt mult mai receptivi față de nemulțumirile oamenilor și mai grăbiți să ofere soluții, chiar dacă acestea iau aspectul unor promisiuni electorale. Chiar și dacă aceste promisiuni sunt făcute conjunctural, un grup de cetățeni bine organizat, având alături eventual o organizație neguvernamentală activă și cunoscută pentru comunitate și pentru autorități, poate urmări cu atenție modul în care candidații aleși își urmăresc promisiunile după alegeri, iar, cu ajutorul presei, puterea de presiune asupra autorităților poate fi neașteptat de mare.

Cum reușesc candidații să ne taie cheful de implicare

Orice argument prin care se încearcă încurajarea prezenței la vot își pierde, însă, mult din valoare atunci când ne confruntăm cu limbajul adeseori suburban al celor care își propun să ne convingă să le acordăm voturile. Nici nu începuse bine campania electorală la Cluj și, încă din luna aprilie, aveam de-a face cu o serie de atacuri colorate între principalii candidați. Acest fenomen nu a dispărut defel după debutul campaniei și sunt șanse mari ca el să devină tot mai prezent pe măsură ce ne apropiem de momentul votului. Asistăm acum la aruncarea cu invective de genul „papagal”, „aviator” sau la atacuri directe la bărbăția unor candidați. Desigur, nu ar trebui să fim surprinși, iar în fața unor astfel de manifestări specifice unor indivizi cu o inteligență medie pe bună dreptate îți vine să petreci 1 iunie la iarbă verde decât să pui ștampila pe niște nume care îți spun prea puțin.

Din această cauză, postura de a încuraja prezența la vot este una destul de ingrată. Argumentele clasice, care ne spun că cine nu votează nu are dreptul să critice, nu mai sunt de mult valabile. Spiritul civic trebuie redefinit conform realităților contemporane și, din păcate, în funcție de năravurile politicianilor timpului în care trăim.

Absenteismul nu trebuie condamnat, dar trebuie să îngrijoreze

Absenteismul la vot devine un fenomen obișnuit peste tot în lume. Nu doar România se confruntă cu o scădere a prezenței la vot, ci majoritatea statelor europene. De altfel, o prezență la vot de peste 50% este considerată bună în majoritatea statelor, mai ales când alegerile au o miză mai redusă. Prezența crește atunci când alegerile sunt strânse și când diferența



Gheorghe Mureșan

Adăpost 2 (lemn) 2001

între candidați sau între partide se face la câteva mii de voturi. Așa s-a întâmplat în alegerile prezidențiale din Franța, de anul trecut, când lupta strânsă dintre Nicolas Sarkozy și Segolene Royal a dus la o prezență de 85%. Pe de altă parte, recente alegeri din Londra, câștigate cu un scor strâns de conservatori, au beneficiat de o prezență la vot de doar 45%, mai mare însă decât la precedentele două alegeri din capitala britanică. În perspectiva alegerilor locale din județ, bătălia este mai strânsă doar la alegerile pentru președinția Consiliului Județean Cluj, astfel că miza nu este una foarte mare. Totuși, faptul că actualul primar are cele mai mari șanse de a rămâne în funcție, iar ceilalți candidați vor încerca să supraliciteze pe bursa promisiunilor pentru a mai recupera teren, ar putea constitui un bun prilej pentru clujeni să își prezinte problemele și să insiste pe lângă învingători după alegeri, pentru a urmări implementarea promisiunilor făcute.

Nu mă număr printre cei care consideră că absenteismul la vot este un act condamnat, care ar denota disprețul celui care îl săvârșește față de comunitatea în care trăiește. Din contră, e tot mai clar că lipsa de la vot este de multe ori o formă tacită de exprimare a unei nemulțumiri. Consider, însă, că cei care vin la vot, în ciuda tuturor nemulțumirilor pe care le au față de clasa politică, locală sau națională, arată că nutresc în ei mult mai mult interes față de ceea ce se întâmplă în jurul lor, tocmai pentru că sunt capabili să treacă peste toate obstacolele pe care pretenții la voturile lor le ridică parcă dinadins.

cărți în actualitate

Exercițiu de exorcizare

Valentin Derevlean

Iulian Ciocan
Înainte să moară Brejnev
 Iași, Editura Polirom, 2007

„Mă întorc deci într-o copilărie din care se degajă o imensă tristețe, în care ceasurile lungi se tîrau de-a lungul zilelor nesfîrșite, iar reversul comicului și grotescului era dramaticul.” Aflați undeva în apropierea finalului cărții, cuvintele naratorului tind spre o explicație a fondului peste care se suprapun cele 170 de pagini și ceva, cât are romanul *Înainte să moară Brejnev*. Iulian Ciocan, autorul romanului, critic deja exersat într-ale debutului, dar aflat totuși la începuturile carierei de prozator cu acest volum, face parte, oricât de banal și de limitat ar suna, din așa-zisa generație a autorilor de origine moldovenească, autori ce au explodat în ultimii ani pe piața de carte din România. Menționez acest lucru pentru că însuși naratorul cărții mărturisește, undeva spre final, dezamăgirea (poate nemulțumirea!) sa față de inexistența personajelor moldovenești și a lumii lor în romanele de limbă rusă ale autorilor titrați, gen Erofeev, Sorokin etc. Prin consecință, acest volum ar fi nu doar o revizitare a unei copilării dramatice, în care s-a trăit „romanul”, dar și un act de recuperare față de spațiul încă necartografiat al zilelor comuniste din ținutul „de peste Prut”. Motivația declinului naratorului o avem, rămâne de văzut cum rezolvă Iulian Ciocan această problemă a copilăriei în vremea lui Brejnev, o perspectivă asupra comunismului văzută de ochii inocenți care a fost destul de bine și de divers valorificată și prin alte romane ale scriitorilor români: Vighi, frații Florian, Dan Lungu fiind exemplele cele mai la îndemână acum. Pentru că nu e destul să scrii despre copilăria comunistă moldovenească, mai trebuie să și explici diferențele dintre ea și cea românească, eventual rusească sau oricare altă copilărie din fostul bloc sovietic.

Specificitatea spațiului și a comportamentelor sociale, ingredientele majore ale perspectivei ce poate da nota specifică, îl obligă pe Ciocan să nu-și limiteze romanul doar la copilărie. Capitolele cărții sunt, în fapt, un catastif al stării civile, populat de nume și biografii diverse, aparent aleatorii, dar aflate într-o strânsă legătură prin relațiile ideologice și micile tamponări de zi cu zi cu mediul în care se desfășoară aventurile „picarești”. Apartamentul de 41 metri pătrați al familiei lui Vladimir Vladimirovici, ce devine neîncăpător după apariția copiilor, dar și a babei Sanea, se lovește puternic de mica garsonieră de 13 metri pătrați a hamalului la uzina Vibropribor, Ionel Panteleevici Pislari. Acesta din urmă reprezintă o palidă simetrie a garsonierei vecine, elegantă și parcă mai spațioasă, locuită de învățătoarea de literatură moldovenească Veronica Lapteacru, amantă feroce a mai-marilor partidului, care îngrozește vecinii prin gemetele nocturne și creează o adevărată psihoză în blocul de garsoniere: „Se spunea despre ea că e o curvă ordinară. [...] Femeile o disprețuiau și o invidiau pe ascuns, bărbații o disprețuiau și o doreau în taină, adolescenții o disprețuiau și o vedeau în vis noaptea de noapte.” Pe lângă toate aceste spații citadine, curtea murdară și puturoasă, de țară, a lui Grișa Furdui, reprezintă un adevărat purgatoriu zilnic, de unde Chișinăul abia se întrezărește ca un vis

ce nu poate fi atins. Deasupra spațiilor celor mulți, casa încăpătoare și luxuriantă a lui Pavel Fiodorovici Kavrig, adjunctul responsabilului cu ideologia la Comitetul Orașenesc de Partid, nici nu există pentru protagoniștii majoritari ai romanului, pentru că nu vor avea ocazia să o vadă nici măcar o dată în viața lor. Și, cu toate acestea, problemele nu pot fi ascunse prin nenumăratele colțuri ale vilei, iminența unei căsătorii nedorite a fiicei, anturajul nesănătos al nevastei, ratarea unei trețeri obligatorii sau moartea unei iubite din tinerețe fac prim-planul unei agende zilnice, deosebit de încărcate pentru o asemenea poziție ierarhică. Biografiile se construiesc linear, individual și cu mici alternanțe, însă, după câteva episoade detaliile nesemnificative încep să acumuleze tensiune: moartea unei necunoscute schimbă viața lui Pavel, uciderea de către o macara în cădere a pensionarei Dochița Barbalat aduce cu sine o adevărată investigație subterană, prilej de mari critici sistemului, profesoara intangibilă devine protectoare a viitorului și chiar locatară a singurătății nocturne, negrii exploatați din greu de capitaliști vor fi înlocuiți de către romanele nu mai puținului capitalist Kurt Vonnegut. Iulian Ciocan știe cum să manevreze această „comedie umană” și cum să o alterneze în ipostazele ei dramatice, nu rareori chiar comice sau macabre. Cititorul, însă, nu va pierde nimic din amalgamul de amănunte pentru că fiecare întâmplare va fi reluată, discutată, trecută prin biografiile mai multor personaje. Aproape că aș putea spune că naratorul e prea tiranic cu micile amănunte ale construcției, nelăsând nimic la voia întâmplării, controlând foarte bine scheletul pe care se înalță romanul.

Undeva, nicidecum ca notă dominantă, mai degrabă ca o culoare de background, copilăria își

face cu greu loc printre problemele maturilor. Însă, doar în aceste momente Iulian Ciocan poate cu adevărat să umple unele dintre golurile pe care le acuza la nivel teoretic. Pentru că viața tânărului Iulian, vânat de șmecherii blocului, înspăimântat de perspectiva de a fi privit ca un bîc (în traducere liberă, un fel de „țăran”, conotat peiorativ), cea a veteranului Polikarp Feofanovici, urmărit cu roșii de „pionieri sau comsomoliști”, cei care nu mai erau tineretul patriotic din zilele lui, generația de copii ai marilor funcționari, alcoolici, rockeri și deosebit de obraznici cu ideologia patriei, limbajul bogat în expresii rusești și pestriț în diversitatea înjurăturilor construiesc o perspectivă destul de coerentă și de aparte pentru acest spațiu moldovenesc. Copilăria lui Iulian nu e una fabuloasă, nemaîntălnită sau ucigător de tragică, e mai degrabă o copilărie refren, ce-și câștigă importanța prin revenirile repetate în fața cititorului, anunțând cumva schimbările bruște, asemeni morții lui Brejnev. „Eroii” lui Ciocan nu sunt, așa cum scrie în prefață Andrei Bodiu, cei ai lui Bulgakov, mult mai tragici și mai adânciți în carcerile sistemului, și nici cei ai lui Harms, pentru care absurdul și spectacolul derizoriului e cuvânt de lege. Iulian Ciocan e mai apropiat de lumea lui Sorokin (cea din *Dimineața lunetistului*), o lume brută, autoironică prin simpla prezență, o lume a celor fără maniere și a unei civilizații care înstrăinează prin apropierea forțată.

Greșeala lui Iulian Ciocan, singura care-mi pare să dăuneze romanului, ține de acea tehnică a *inserturilor* de articole, interviuri, povestiri cu un pronunțat caracter ideologic. Înțeleg intenția ironică și în contratimp cu romanul a acelor „intertexte”. Dar pentru că romanul își construiește din simpla expunere a biografiilor și a mediului un soi de (auto)ironie acidă, adăugarea unei doze de ironie fățișă, rezultată din absurdul lozincilor comuniste, nu amplifică intenționalitatea etică a romanului. Dimpotrivă, creează senzația unei mișcări pleonastice, care putea, foarte simplu, să fie evitată. Nu există îngroșări de tușe în alcătuirea portretelor, nici o tendință de a insista pe ironia tragică a sistemului. De aceea, o supralicitare a mesajului ironic duce, parcă, la anularea lui, la un stadiu al evidenței pe care îl presupui din start și a cărei confirmări de către text nu aduce nimic nou. În rest, un roman bine scris, ce nu plictisește și nici nu te face să-l treci cu vederea ușor, și care, poate, va deveni de referință pentru o recuperare a spațiului moldovenesc. În parte, programul „ideologic” al lui Iulian Ciocan a fost confirmat prin *Înainte să moară Brejnev*. Sunt curios să văd dacă va ieși din această exorcizare data viitoare.



Bogdan Pelmuș

Agresiv I, II (metal)

Tobele fricii

Octavian Soviany

Eugen Suman
Arcuti electrice. Formele de sub piele
 București, Editura Vinea, 2006

Poeemele lui Eugen Suman transcriu mișcările unei conștiințe neliniștite și se nasc, cel mai adesea, dintr-o senzație de insecuritate, astfel încât lirica visceralității în suferință și a dezabuzărilor sexuale (una din mărcile distinctive ale grupului 2000) devine aici – în descendență poate bacoviană – una a „nervilor”, concretizată în „psihopoeeme” care vorbesc despre viața secretă a neuronilor inflamați de anxietate: „iată că toate lucrurile din camera mea stau la pândă/iar aerul tremură într-un mod atât de subtil încât ai crede/că fiecare om vibrează într-o conspirație nemărturisită/cu o solidaritate atât de rară de prețioasă/și-atunci nu-mi pot înfrâna spaima nu pot ridica privirea/mă las în voia acestei zbateri cardiace în voia tobelor fricii/nici un colț al camerei nu mai e loc sigur” (*iată că toate lucrurile din camera mea stau la pândă*). În virtutea acestei viziuni anxioase până la paroxistic, lucrurile, dar și oamenii exercită un „bruiaj” permanent care ulcerează până la sânge țesuturile nervoase, obiectele sunt amenințătoare, pentru că reprezintă sursele potențiale ale unei poluări psihice, nimic nu terorizează cu atâta atrocitate ca privirile celorlați, iar frica se revarsă din toate părțile, torențial, ca într-o pagină de roman existențialist: „există oameni de care e întotdeauna bine să te ferești/cobor în scara blocului/nu poți avea încredere în ei nu-i poți mângâia/au ochii groaznici/încordați” (*o ultimă gură de aer*). Ridicată la gradul ei cel mai înalt, anxietatea devine coșmar, panică, teroare apocaliptică, căci poetul are un sentiment acut al sfârșitului /”vezi prea bine că ne apropiem de sfârșit”, trasează hărțile terifice ale unor pustietăți a la T.S. Eliot („peste tot în jur pământul dădea rod putregăit și dobitoacele zbierau/deasupra corpului meu zdrobit aerul încremenise”) sau avatarurile unei umanități îmbătrânite, care trăiește sub amenințarea exterminării potențiale („văd noaptea avioanele aliaților bombardând bucureștiul/flăcări

mari fantomatice îmbrățișează clădirile/ca un halou fierbinte și strălucitor”). Corpul, la rândul său, este (așa cum se întâmplă la mulți dintre congenerii lui Eugen Suman) o sursă de anxietate, pentru că se prezintă ca o masă de substanță colcăitoare și gelatinoasă, animată de un cutremur irațional care contrariază gândirea („adu-ți aminte cum ai simțit că abdomenul tău e gelatină”), generează o mișcare de recul a conștiinței, dă naștere grețurilor sartriene și tentațiilor agresive care disimulează dorința de moarte: „privește cum oasele ni se subțiază (...)/și fiindcă am borât azi cât pentru toți bețivii lumii/și fiindcă am plâns astăzi destul pentru ceea ce vei face/îți spun/ia, prietene arma aia din cui/ia-o și fă-ți dreptate” (*adevărul e că ai putea-o iubi*).

Coșmarul suprem din aceste poeme va fi astfel lipsa de control a conștiinței asupra lucrurilor, asupra realului („unele lucruri îmi scapă complet de sub control”), ceea ce face ca viziunea să devină autistă, marcată de clivajele dintre uman și ambiental, somatic și psihic, sau să se nutrească, dimpotrivă, din sentimentul unei solidarități cu semn negativ, asemănătoare plictiselii heideggeriene: „acum am văzut pentru prima dată cum arăți/mă înspăimântă/ieri tu n-ai putut să bei nimic/tavanul negru pereții negri oameni peste tot/greața și sufocarea mă leagă de tine(...) când ajungi acasă vomităm amândoi” (*suntem aici pentru tine*). Locul „lanțurilor umane” din poezia utilitaristă va fi luat acum de „rețeaua” care uniformizează, generând o relație analogă aceleia dintre „terorist” și „captive” și prin urmare o accentuată stare de dependență: „toate zilele mele curg după același tipar monitoare taste și pixeli doar când dorm simt fluxul atunci se electrizează părul și pătura/creierul și splina se racordează/ la rețeaua colectivă/de vise și spaima de execuții și orgasme/aici mă întâlnesc cu ei” (*și dacă-ți spun acum*). Pe acest *ground* anxios, generat de „terorizarea realului”, poezia apare ca o elaborare de „forme” și, prin aceasta, ca o tentativă disperată aproape de a reinstaura „controlul” asupra lucrurilor: „privește cum creierul își construiește mica lui schimonoseală/ia aminte la negura din spatele ochilor la spaima din gură/pe drept îți spun

că voința mea va da nume lucrurilor/iar toată larma și viața mi se vor supune cu spaimă tremur și plâns” (*sunt întotdeauna în spatele tău în urma lucrurilor*). Provocată, printr-un act de voință, de „umorile reci” ale intelectului, „forma” sfârșește însă prin a devora viața, scrierea devine un soi de „artă a disecției”, care se desfășoară în spațiul perfect igienizat al atelierului de scriitură, stă sub semnul lucidității extreme care inhibă mișcarea afectelor iar, la capătul operației scripturale, apare nostalgia căldurii și a apropierei, a sângelui și a vieții: „capul mi-e greu sunt forme care mă împresoară și mă amenință/fereste-mă de formele care ating brațul salvează-mă/ucide forma care topește carnea”. Poezia și viața se află așadar într-un raport antagonic, iar actantul liric nu poate opta definitiv și tranșant între una și cealaltă, starea sa simptomatică e un soi de balans între lumea lucrurilor și lumea cuvintelor, pe care Eugen Suman reușește adesea s-o evoce convingător, el propunându-ne deocamdată o viziune și o tematică. Deficiența majoră a acestei lirici (nu doar a lui Suman, ci, cu mici și fericite excepții, a poeziei care se scrie în ultimul timp) este lipsa unei amprente stilistice (expresive) mai personale, absența celui limbaj „de unică folosință” care pare să fi rămas, totuși, elementul esențial al performanței poetice. În lipsa acestuia putem avea poeme corect elaborate, dar perfect comutabile dintr-o carte de versuri în alta, creîndu-se senzația unei „poezii de grup” în interiorul căreia „aerul de familie” e mult mai evident decât individualitatea. Parcurgând asemenea texte, poți să ajungi la concluzia că la ora actuală există mai multă poezie decât poeți, iar acest deficit de personalitate stilistică pare a fi oarecum conștientizat în interiorul unei părți a grupului 2000. Și de aici excesul de autobiografism, care nu poate totuși să compenseze lipsa expresiei apăsate personale. Din păcate (unii, știu, ar zice: din fericire) omul-masă a invadat, odată cu postmodernismul, și teritoriile, până atunci destul de restrictive, ale poetizării, iar una din particularitățile masei este – nu-i așa? – tocmai lipsa de stil. ■

Sincronism și asincronism

Vlad Mureșan

Traian Vedinaș
Antropologie și asincronism
 Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2007

Sența mondializării rezidă în sincronizarea timpurilor locale ale planetei într-un timp dominant occidental. Această sincronizare afectează, la bine sau la rău, toate straturile unei culturi, de la infrastructură până la formele elevate ale spiritului.

E. Lovinescu a teoretizat fenomenul sincronizării și a formulat legi sociologice ale „contagiunii mentale” ale acestei aculturații unilaterale pe care frontiera occidentală o emana.

Astfel, o societate nu își poate permite superbia unei izolări atunci când spiritul veacului impune noi nivele ale dezvoltării tehnice sau noi forme de organizare socială. Se petrece o *nivelare* dinspre un centru spre periferii care sunt progresiv încorporate în *hinterland*.

Doctrina protocronistă care vorbea de anticipații locale a încercat pasul lateral în fața acestui trend

nivelator sub exigența că trebuie să existe ceva interior liber de expectanțele sincronizării, că nu totul trebuie „upgradat”.

Pulsația între deschidere și închidere, între concurență și protecție în „managementul” contactelor culturale se reflectă în războiul dintre doctrina sincronistă și cea protocronistă. Dar ce au amândouă în comun este miza lor *istorică*, spiritul vremii, atracția sau repulsia față de comandamentele lui. Protocronismul nu neagă spiritul vremii, ci refuză faptul că o cultură locală nu ar avea resurse interne pentru a răspunde cerințelor epocii.

În acest context dialectic, este inovatoare ideea care asociază antropologia unei preocupări pentru „asincronism”. În lucrarea *Antropologie și asincronism* (Ed. Grinta, 2007), Traian Vedinaș grefează această categorie pe mai vechea dispută, dizlocând-o astfel din arena ei proprie.

Pentru că, întradevăr, fenomenele modernizării se propagă prin contagiune mentală, dar și reactiv (deoarece protocroniile rivalizează cu sincroniile pe

același teren, încercând să răspundă acelorasi exigențe).

Din contra, antropologul are în vedere tocmai (micro)societățile care nu au cunoscut logica atracției și repulsiei modernizante, a rivalității sincroniilor și protocroniilor, a aculturației cu enculturația. Ele sunt pătrunse de liniștea edenică a izolării față de ritmul agresiv al istoriei. Prin urmare: ideologul poate decide să mobilizeze poporul într-un proiect societal de sincronizare. Un alt ideolog va răspunde cu o altă mobilizare într-un proiect societal de conservare. Dar până când „virusul” istoriei va atinge aceste enclave paradisiace, anistorice, ceea ce le descrie perfect este asincronismul *Weltanschauung*-ului lor. Autorul folosește această operator al unei viziuni asincronice despre lume, proprie societăților arhaice, pentru a reciti într-o lumină liberă de didacticism reperele clasice ale antropologiei: Lewis de Morgan, Franz Boas, Ruth Benedict, Bronislaw Malinowski, Radcliffe-Brown, Lévi-Strauss, Clifford Geertz (p. 13-36). Deasemenea, probleme de ordin sistematic: natura umană, tipologii societale, schimbarea socială. Același operator hermeneutic îi permite autorului să integreze în discuție și „sistemul culturii țărănești” (unde apare și material recoltat cu



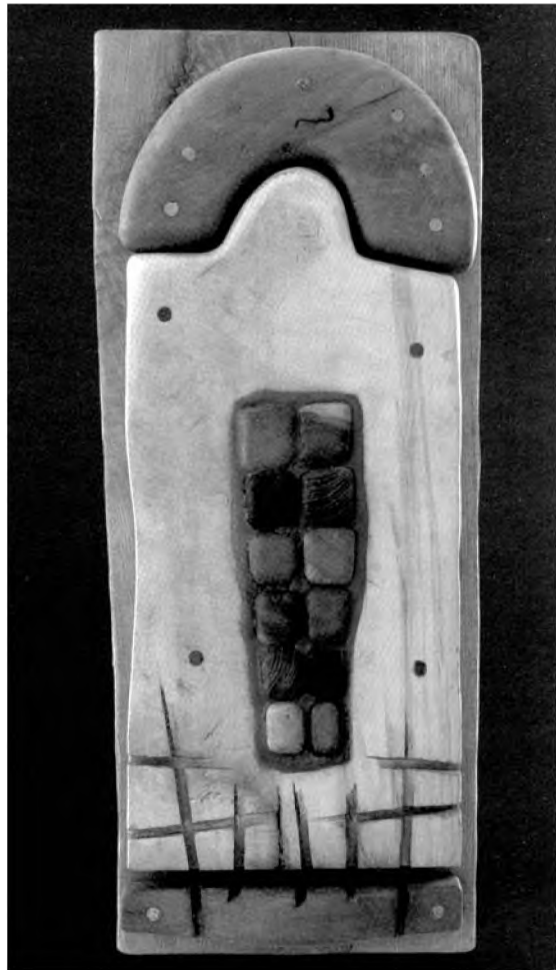
oazia cercetărilor de teren) (p. 42-66), dar și „metafizica simbolurilor”, a cărei prezentare relevă eficacitatea antropologică a hermeneuticii lui Eliade. Aș mai nota o discuție foarte actuală despre creaționism și evoluționism, care nu ar trebui să lipsească din niciun manual de antropologie.

Deși asincronismul ar părea o trăsătură a *Celuilalt*, care pentru antropologia clasică era „exoticul, primitivul, străinul, barbarul, sălbaticul, necivilizatul” ea devine pentru antropologia modernă „autohtonul, țăranul, etnicul” (p. 42). Altfel spus, dintr-un asincronism proiectat în exterior, privirea se întoarce asupra asincronismului interior. Chiar în societățile „evolute”, dincolo de dimensiunile „sincronizate”, simultane, există o diferențiere. Asincronismul nu este doar social (cuantificabil), ci și existențial. Tensiunea dintre ființa socială (identitară) și ființa individuală pun în evidență acest asincronism: „nu întotdeauna ființa individuală se regăsește pe sine sub acoperișul ființei identitare, și aici identificăm o asincronie esențială între individual și identitar, asincronie creatoare de tensiuni, căutări, drame, dar și împliniri ale ființei individuale dincolo de identitar” (p. 154).

Părțile finale dau multă concretitudine analizei. Sunt evocate ca într-un fel de survol pe deasupra bogăției etnologice a umanității: cultura pastorală, cultura renului, cultura bumerangului dar și surprinzătoare pagini despre mistica grâului sau a dorului, ori elemente de antropologie patristică.

Izvorâtă din actul pedagogic, lucrarea lui Traian Vedinaș este mai mult decât un manual, este și fructul unor meditații laterale asupra „rostrilor antropologiei”.

Cartea are astfel doi poli, unul strict disciplinar, antropologic, și unul reflexiv, care vrea să acceadă printr-o „hermeneutică distributivă” într-o zonă mai adâncă a sensurilor care debordează „schemele”.



Ilarion Voinea

Fereastră de absidă (lemn) 1993

cartea străină

Istorii fără mască

Grațian Cormoș

Claude Mossé

Marile imposturi ale istoriei

Pitești, Editura Paralela 45, 2007

Numai viitorul este sigur, pentru că trecutul se revizuieste permanent. Sub această formulă celebră pot fi rezumate toate încercările de mitizare, demitizare, secretizare și detabuizare a istoriei. Sarcina istoricului din prezent este tot mai anevoioasă deoarece el trebuie să navigheze efectiv printre copertele ideologice în care sunt îmbrăcate evenimentele din trecut. Impostura mereu la modă este adesea mai agreabilă și mai atractivă decât adevărul banal, pentru că din cele mai vechi timpuri până astăzi comunitățile umane s-au coagulat în jurul unor mituri fondatoare, care nu sunt decât metafore în raport cu realitatea nudă.

Marile imposturi ale istoriei se perpetuează deoarece, „cercetătorii nu au la dispoziție decât mărturii îngăduitoare, deseori contradictorii, cronici lingvistice, texte sau iconografii care, urmărind estetica, sunt doar oglinda ignoranței. Trebuie să fim foarte atenți și la Memorii, la aforisme, care nu au alt obiectiv decât să satisfacă vanitatea celor care le-au redactat. Pentru istoric, nu trebuie să existe alt cult decât cel al autentității verificabile și atestate. Istoria nu ține de cronică sau de roman, documentul e pe primul loc și, după cum repetă, printre alții, Jean Tulard, istoricul onest nu poate să afirme decât lucruri certe. Dreptul la imaginar îi este interzis!”

În volumul de față, reputatul istoric și jurnalist Claude Mossé supune unei veritabile analize carteziene tocmai câteva dintre imposturile majore ale istoriei universale, elucidând pentru cititori miturile create în jurul unor personaje devenite mai mult fictive decât istorice: Cleopatra, Nero, Wilhelm Tell, Ioana d’Arc, Cristofor Columb, Casanova, Lucreția Borgia, Mayerling. În capitolul final, istoricul francez atrage atenția asupra celei mai proeminente imposturi contemporane: mult clamata democrație a Statelor Unite, care, de fapt, stă să se surpe sub presiunea lipsei de principii întemeietoare.

Situația Americii este emblematică pentru ceea ce înseamnă trădarea idealurilor și transformarea lor în mijloace de menținere a supremației la nivel de imagine. Căci, în aceasta constă utilitatea oricărui mit: de a (auto)genera și regenera minciuna în jurul căreia mulțimile se transformă în comunități ordonate. Iată verdictul pe care Mossé îl dă profetic în privința duplicității configurației a civilizației pornite pe calea „Războiului Luminii”:

“Prin numărul detențiilor arbitrar, corupția celor mai înalte autorități ale statului, un dispreț total față de justiție, o complicitate constantă cu terorismul internațional, prin afirmația că ar combate flagelul drogurilor în timp ce polițiștii sunt deseori cei mai buni aliați ai traficanților, prin utilizarea arbitrară a celor mai avansate tehnologii pentru a supraveghea planeta, prin presiunile exercitate asupra idealistilor și spiritelor rebele, prin posturile de comandă ocupate de politicieni verșoși, americanii, convinși că dețin arma Binelui, convinși că trăiesc într-o societate democratică, se expun riscului pe termen foarte scurt să intre – ironia sorții – într-un declin ireversibil, al căror vinovați inițiatori vor fi chiar ei. America va plăti



Ionel Cojocariu

Compoziție (tehnica mixtă) 2000

atunci prețul democrației distruse”.

Revenind asupra miturilor personale, intrăm împreună cu istoricul francez în miezul unor clarificări care spulberă un imaginar de milenii: Cleopatra, regina Egiptului, ne apare astfel ca o tărăfă de pe malurile Nilului, care reușește să-și folosească abil sexul, pentru a obține o influență asupra triumvirilor romani și dublarea temporară teritoriului său; Wilhelm Tell, cel real este departe de personajul legendar care fondează Elveția cu măiestria sa de arcaș, Ioana d’Arc rămâne doar o copilă care beneficiază de o serie de conjuncturi favorabile misticismului, navigatorul Cristofor Columb este un aventurier ș.a.m.d.

Pe de altă parte avem și două personaje negative, reabilite prin demersul lui Mossé. Cel dintâi este Nero, nici pe departe incendiator al Romei cum ni-l înfățișează tradiția creștinismului catolic, ci mai degrabă un personaj interesant, contradictoriu, victimă a câtorva cronicari latini care îl scot țap ispășitor al bătăliei subterane din capitala Imperiului Roman dintre evrei și creștini.

Al doilea personaj „redescoperit” într-o altă aură este inocenta Lucreția Borgia, și ea victimă a multiplelor mariaje realizate de familie din interese politice. Asupra acestei femei care și-a dedicat scurta-i viață îngrijirii săracilor și bolnavilor plana încă imaginea negativă a clanului Borgia din care – ca o ironie a sorții – făcea parte. Demersul retrospectiv al istoricului francez o scoate însă din galeria infamantă a rudelor.

Expresie a noului trend în cercetarea istorică, rememorările lui Claude Mossé sunt mai mult decât binevenite. Personajele alese sunt figuri foarte populare ale imaginarului colectiv, care meritau revizuirile de rigoare. Periplusul istoric pe care ni-l propune, dublat de acuratețea celui care a fost peste trei decenii reporter de televiziune, realizând emisuni istorice și literare, reface cadrele noastre de reprezentare, clișeizate de uz și deformate de interese ideologice.

comentarii

Viața bate scrisul

Adriana Stan

Marius Ianuș
Ștrumfii afară din fabrică!
 Cartea Românească, 2007

Volumul lui Marius Ianuș de anul trecut a reușit deja să provoace o mică furtună într-un pahar cu apă prin revistele culturale și blogurile de cititori de pe la noi, bulversați pe drept cuvânt de versul candid și sentimental pe care fracturistul vituperant de mai deunăzi alege acum să îl desfășoare, la cinci ani după năucitorul *Ursul din container - un film cu mine* (2002). Protagonist al unui (deja) capitol de istorie literară, extrem de activ în luări de poziție generaționiste, prolific în spațiul virtual, încoronat ca șef de promoție al poezilor tineri, Ianuș s-a priceput dintotdeauna să-și managerieze o faimă de brand. Fără a-i umbri sau potența neapărat producția poetică efectivă, climatul acesta de așteptare din partea criticilor și a cititorilor vizavi de personajul *ianuș* a venit mereu în dublură, la pachet cu volumele publicate. Al. Cistelean observă cu ceva ani în urmă că pînă și „debutul editorial e estompat de notorietatea precoce (peripeții de grup + o foaie semi-clandestină).”

Nu-i de mirare deci că recenta carte, *Ștrumfii afară din fabrică!*, așa minimalistă cum e, se dovedește în cazul lui Ianuș o cascadorie (pînă la limita autoanihilării) raportată la profilul cu care autorul a obișnuit lumea literară. Nu tu agresivitate, nu tu imaginar mizerabilist, nu tu viol la adresa retoricii (și nici viol retoric la adresa „României” - se știe!), așa încît eticheta „anarhistul îmburghezit” cu care tocmai a fost miruit sună fără urmă de îndoială a valorizare malițios-negativă.

Fostul copil al străzii se supune de bună voie și cu siguranță nesilit de nimeni la o dietă detoxifiantă, își retează jerbele vizionare, pedalînd pe prozaic și biografism, scrie rectiliniu și denotativ. „În cartea asta, Ianuș e un băiat bosumflat care s-a închis în dulap și comunică cu lumea printr-o fantă făcută special pentru corespondență”, mărturisește el. Într-adevăr, dacă înainte retorica încrîncenată se depășea paradoxal pe sine prin intensitatea afectelor pe care le vehicula, poemele de azi ale „ștrumfilor” sînt cel mai adesea transparente, defrișate pînă la transcripția nudă sau visatul grad zero de scriitură: „M-am dus cu Zveruța la circ/ ea s-a bucurat, a rîs, a aplaudat,/ mie tot cirul ăla nu mi-a spus nimic-/ eu mă uitam ca la o pînză albă”. Ochiul poetic nu se mai dilată pînă la a absorbi și reduplica monstruos lumea, ci se face parcă mic, dîndu-se politicos la o parte în fața fișei proprii de existență, care cuprinde, după cum urmează: „30 de ani. 3 volume de versuri. 1 copil/ 37 de femei. 1 singură nevastă./ 3 tentative de sinucidere. Plus o internare la psiho./ 1000 de depresii. 10000 de remușcări./ 7 meserii. 20 de locuri de muncă.” Să zicem că, din această privință, partea bună a lucrurilor este cel puțin modul - atașant - în care Ianuș rămîne în continuare un poet asumat, pentru care scrisul nu se naște dintr-un Parnas exterior, ci ar trebui să se confunde cu miezul fierbinte, întrucît real, al „lucrurilor simple”, „nevoilor elementare”, „viselor simple”. Aceasta deoarece el știe prea bine „cîtă minciună/ intră în lucrurile pe care le numim de

obicei/ literatură...”. Viața bate, prin urmare, nu numai filmul, ci și literatura?

În plusurile și scăderile sale, întreg volumul balansează pe linia fragilă a acestei tensiuni de fond (oricît ar suna ea de... tezisist). Față de poemele „îngrozitoare”, scrise „într-un moment al istoriei îngrozitor/ încolțit de fiare imbeciloido-isterice”, versuri care totuși „n-au fost făcute/ ca să le placă cineva, să le repete.// Au fost versuri stricte. De răzbunare/ Versuri ca niște lame de cuțit.”, Ianuș își răsucește acum iconoclastismul asupra lui însuși și a vechiului său mod de a scrie. Poemul astfel descărnat se apropie vertiginos de stenografie (care Mirunei Vlada i se părea că aduce a „bacovianism”), aglomerează notații în curgerea sacadată a lui „și” narativ (cu echivalentul său din spațiul virtual, „&”): „& m-am așezat pe bordură și/ mi-am aprins o țigară.// și am așteptat să aud/ sirena poliției.”

În unele rînduri, această stenografie e curat pornografie, în sensul că ți se exhibă mecanic și literal, fără niciun fel de intensificări, focalizări sau blurări; de pildă - literalmente - „Țin minte și acum - dansam pe masă cu o tipă uluitoare,/ în Blue Angel, în Sinaia/ (...)/ de ce pisicii mă-sii nu-mi spusese/ că e cuplată?”. Din fericire, atunci cînd viața e poate prea intensă, textul refuză, împotriva programului său parcă, să se producă în notație și alunecă circular și fermecător, pe lîngă referent, în imagine, adeseori nu departe de incandescență: „cine a găurit cu țigara fila din calendar?/ cine a dormit continuu/ 48 de ore, încolăcind televizorul spart?/ și cine a stat între mii de străini/ în piață și a tăcut mîlc/ și a procesat întruna/ filmul mut imposibil al vieții lui de pînă atunci?”. „Cum să fac ca Zveruța să nu se mai lovească niciodată?// Să mergi pe un drum/ pe care n-ai mai mers niciodată,/ printre taifune, epave/ și colțuri de masă...”. Excelent la acest capitol e felul în care Ianuș, prin nimic artificial, faultează cu tușuri de lirism toată virilitatea fotbalului, demonstrînd cum momente rectilinii ale vieții se pot transforma pe furis în experiențe concave: (*Allez Zizou!*) încăpăținat ca un pitbull,/ elegant ca un diavol/ în trupa aia care ropotea/ printr-o junglă imaginară,/ tu îmbrățișai acele forme strălucitoare din aer,/ acele fete morgana ale fotbalului...”. Prima parte a volumului („30”) potențează cu relativ succes o stare - domestică, într-adevăr - dar tandră a poeziei, lirism „elementar” învâluitor, subțire și insinuant, crescut dintr-un *environment* suficient de realist încît să nu îți lase gust de emoție contrafăcută; mai ales că temele poetice alese sînt inedite și surprinzătoare prin prospețimea lor (experiența paternității, fotbalul). Pe de altă parte, catalogul mișcărilor zilnice, gest manifest și autosuficient - ai zice - la noul *ianuș*, rămîne exact ceea ce este și nimic altceva, lipsit dramatic și plictisitor de vină poetică: „(...) conta doar/ 1. ce probleme și 2. ce datorii am/ și să fac un calcul - deși nimeni/ n-are chef de calcule dimineața”, o bandă rulantă de notații pe care nu reușește să le electrizeze nici o viziune, nici măcar vreo atitudine: „Dumnezeu mi-a făcut toate nazurile.../... îmi bagă bani pe card”, „Ce am făcut în 30 de ani? Cine sînt, după 30 de ani de viață?”.

Nu știu dacă nu cumva exact asta a și fost intenția poetului: să se facă simțit ca insuportabil



Miron Duca

Cascada (acril) 1996

și incomod, numai că nu prin înjurătură ori „fractură” de data aceasta, ci - subversiv! - taman prin platitudine, care e fără drept de apel iritantă, lipsită de pudoare și n-are cum te vrăji. „Mă enervează ianuș cu sinceritatea lui”, comenta o cititoare pe blog. Cert e că într-un mod absolut paradoxal, exact cînd *zoom*-ează mai mult pe „trăit”, pe „biografic”, Ianuș devine ... incomunicabil, ermetic. *Ștrumfii afară din fabrică!*, partea a doua a volumului, forțează componenta de viață civilă și adună mostre de partizanat generaționist, mici trînte de breaslă (cu misteriosul MM, cu maleficul Kiva), frînturi din vechi prietenii - o formă slabă de exhibiționism, intransitiv cîta vreme el pare a-și restrînge relevanța la planul personal și la viața cotidiană a poetului. Căci, cu tot îndemnul lui Ianuș formulat pe blog de a nu rămîne agățați de „anecdotică”, nu-ți oferă vreo alternativă substanțială versuri precum: „Blea, Adi, mi s-a spus c-o filfii prin crîșme/ cu toți ratații pe care îi urai/ și că viața a ajuns pentru tine/ un subiect de bîrfă oarecare,/ o chestie pe care/ nu mai are nici un sens s-o scrii...// Cu toate astea cred că ești genial,/ cred că pînă și în prostia asta/ ai ceva uluitor, siderant de uman.” No, și?

Concluzionînd, nu m-aș grăbi să spun că schimbarea tematicii - respectiv, hulita „domesticire”! - înseamnă neapărat o devitalizare, ci poate doar parcurgerea onestă și firească a unei vîrste în alb, existențială și poetică; inevitabil moale și sentimental cînd vine vorba de Zveruța sau de fotbal, poetul știe oricum să-și înfrîneze răbufnirile patetice înainte ca acestea să cadă în ridicol. De aici senzația de intermitență a poemelor sale, „pînzele albe”, lacunele care nu-s probabil altceva decît pauze de tăcere.

Încă și mai mult îmi place Ianuș (sau intenția lui) cînd *vrea* să transforme literatura cartonată cu cărți și iluzii într-o lume *cartoon*-ată cu ștrumfi și întâmplări calde și anoste; îmi place de cel care-și ascute colții rostirii pe falsele măști și simțiri ale poeziei: „Pentru că am auzit broaștele orașului în auroloci și/ aurolocii în canale/ într-un musical-horror adevărat/ care crapă țeasta literaturii/ și face din tot neoexpresionismul o cîrpă”; „ești o țară de rahat - și tu știi asta/ dar îți place să simți balele cuvintelor mărețe/ cum îți alunecă pe buze”. Dar tocmai fiindcă are - evident - atîta patimă (vizibilă aici numai în amprentă), aștept totuși, și nu sînt singura probabil, mult mai mult decît acest *bric-à-brac* de instantanee - nici reci, nici fierbinți - călduțe...

Lumea și literatura primei zile

Șerban Axinte

Eugen Simion,
Tânărul Eugen Ionescu
București, Fundația Națională pentru Știință și
Artă, 2006

Volumul *Tânărul Eugen Ionescu*, apărut la Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și semnat de Eugen Simion, e o analiză minuțioasă a activității scriitorului mai sus amintit din perioada sa românească, de început, atunci când Eugen Ionescu doar anunța venirea pe lume a marelui dramaturg Eugène Ionesco. Au existat relativ puține cazuri în literatura română de autori interpretați din perspective atât de diferite încât să se creeze senzația că nu ar fi vorba în realitate de o singură persoană, ci de două. Este cazul scriitorului luat în discuție de Eugen Simion în cartea sa. Criticul privește adânc în opera de tinerețe a lui Ionescu și corelează ideile ce-i parvin cu cele pe care le întâlnește în confesiunile și memoriile de mai târziu ale dramaturgului.

În *Literatura și lumina primei zile*, Eugen Simion își introduce cititorii în universul relațiilor imposibile ce se stabilesc între copilul Ionesco și lumea căreia nu i se poate sustrage: „La patru ani descoperă moartea și își dă seama că lumea poate exista și fără el. La cinci ani începe să citească, la șapte ani trăiește păcatul original: se privește în oglindă și observă că este diferit de toți ceilalți. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile separări. E condamnat la anormalitate, știe deja totul. De atunci n-a mai aflat nimic mai mult, nici mai puțin despre viață, moarte destin”. Ruptura dintre eu și lume, ruptura dintre eu și ceilalți s-a dovedit a fi fecundă pentru spiritul nihilist înfiripat foarte devreme. Negarea începe să facă parte dintr-un scenariu amplu extins la nivelul unei vieți dublate de literatură, fie că vorbim despre viața trăită în România ori în Franța, fie că vorbim despre literatura memorialistică sau cea dramatică. Confesiunea devine și ea tot literatură pentru că avem de-a face cu un narator și mai multe personaje ce au roluri bine prinse în urzeala destinului/ textului. Și nu numai atât. Între autor, narator și personaje se înfiripă o relație stranie, dar perfect coerentă: „autorul întreabă, naratorul este mereu uluit, nu-i vine să creadă ceea ce vede, având o inepuizabilă energie recuperatoare, iar personajul despre care este vorba nu-și găsește locul într-un univers în care lucrurile și-au pierdut inocența inițială. Ionesco scrie ca să protesteze împotriva acestei coruperi a universului. Scrie, mai ales, ca să regăsească și să refacă plenitudinea unui paradis pierdut (s.n. Ș. A.)”. Iar acest paradis pierdut nu e altul decât universul copilăriei, imaginat ca un spațiu de securitate. Atunci când vine vorba de această perioadă a vieții, părinții sunt personaje centrale, cu ajutorul lor și prin raportare la ei poate fi înțeleasă personalitatea în formare a unui fiu ce-și iubea nespum mama, tot atât de mult pe cât își detesta tatăl. Ionesco se lasă ușor psihanalizat; s-ar putea spune că vrea cu tot dinadinsul acest lucru; (dezvoltarea acestei idei poate fi întâlnită în capitolul *Fantasma unui tată psihanalitic*). Se confesează ca și cum ar dori să i se poată citi mai lesne printre rânduri ceea ce el nu poate exprima sau nu vrea să exprime direct. Gândul morții delimitează copilăria de restul vieții. A scrie reprezintă o posibilitate de a ieși din anonim, de a fi înțeles în istorie, de a transcrie prin retorică o

angoasă nevindecabilă: „Ce semnificație are, atunci, a scrie? Pentru Eugène Ionesco a scrie înseamnă totul: binele și răul, oroarea și ieșirea din oroare. Este *scriitura* o posibilitate de salvare? Este în măsura în care este o provocare a angoasei. Este o iluminare în măsura în care literatura regăsește miracolul copilăriei. Ca să-l regăsească, literatura trebuie să treacă însă prin teritoriul unei existențe exasperate de ideea morții”.

„*Elegii pentru ființe mici*”. *Parafraze argheziene și barbiene. Poezia universului mic. Sentimentul franciscan* este un capitol dedicat, cum lesne se poate observa din titlu, poeziei lui Eugen Ionescu, scrieri repudiate mai târziu de însuși autorul lor din cauză că ar fi „lamentabile, de un antropomorfism rudimentar, flori care plâng și sângerează”. Eugen Simion nu este de acord cu verdictul pe care și-l dă sieși Ionesco. Criticul afirmă că există, într-adevăr, o notă de reverie florală și antropomorfică, dar reveria nu e rudimentară sau lamentabilă. Citind *Elegiile* nu putem să nu remarcăm următorul paradox. Lirica ionesciană e foarte apropiată de cea a unor Tudor Arghezi sau Ion Barbu din *După melci*. Sentimentul religios nu are pară nimic de-a face cu vehemența devastatoare a articolelor critice care i-au avut drept subiect, în *Nu*, chiar pe Arghezi și Barbu. Explicația acestui paradox o găsim tot în personalitatea artistică scindată a lui Eugen Ionescu, pentru că acesta a avut într-adevăr vocația scindării, a despărțirii continue a sinelui de sine.

Eugen Simion nu se oprește doar la poezia viitorului mare dramaturg european. Proza îi oferă un bun prilej de a demonstra (în capitolul *Proze. Autoficțiuni. „O lume fără oameni”*) că neliniștile și fantezmele ionesciene sunt o constantă a întregii activități a scriitorului. Paradoxurile nu lipsesc nici de aici. Proza sa confesivă e jurnalul „unui tânăr care moare de frică și se agăță de ceva în care nu crede: literatura. E paradoxul pe care îl trăiește și Cioran: scrie ca să anunțe lumii că literatura este inutilă și că totul este pierdut pentru om”. Eugen Simion crede că existențialismul lui Eugen Ionescu are mai puțină filosofie și mai multă implicare afectivă, acesta concentrându-se în jurul ideii de teamă.

Cu siguranță, cartea care i-a adus cea mai mare recunoaștere lui Ionescu până la plecarea acestuia din țară a fost *Nu*. Trebuie să mai menționăm aici că volumul a avut un impact puternic la public și după 1990, atunci când a fost reeditat. Eugen Simion depistează în eseurile de aici (ca și în altele scrise în anii '30) două nivele de contestație. Primul, cel de suprafață, e foarte vizibil pentru cititori. Reprezintă o negare absolută și nepoliticoasă a valorilor literaturii române: „el scrie propoziții insuportabile despre trecutul acestei culturi și manifestă cel mai adânc scepticism în privința viitorului ei”. Nu de puține ori Ionescu se contrazice în chip flagrant. Despre Arghezi afirmă într-un loc că practică o poezie didactică și rece, pentru ca, în altă parte, să se minuneze de cât de frumoase sunt aceleași poezii. Aceste contradicții nu-i scapă lui Eugen Simion. Celălalt nivel al contestației se referă la faptul că negația programatică cauzată de prudența excesivă a criticii literare, „de obediența ei față de valorile literaturii, de slaba ei pregătire teoretică și de lipsa ei de imaginație. El vrea să instaureze un nou climat critic și o nouă formă de analiză literară care, în

esență, se opune impresionismului”. Ideile eseistului sunt valabile și astăzi și vor fi viabile probabil și în viitor deoarece exprimă un principiu fundamental. Contestația resuscitează, după cum se știe, operele canonizate. Nu de puține ori clasicizarea unor scriitori aduce deservicii operelor acestora, fiind înghețate într-o percepție generală, adormită și adoratoare.

În *Ce-i place, dar mai ales ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu*, criticul nu încearcă să-l contrazică pe Ionescu, cel ce nu crede în obiectivitatea actului critic, ci reconstituie graficul fantasmelor, judecăților subiective ale acestuia. Indiferent care sunt subiectele pe care le tratează, eseistul scrie despre sine. Folosește persoana I și, astfel, articolele devin „un jurnal public în care neliniștile existențiale se amestecă în chip programatic cu reflecțiile literare și morale”. „Există un adevăr, adevărul meu”, avertizează Eugen Ionescu. Așadar, el poate spune orice, chiar și cele mai evidente neadevăruri, fără a putea fi contestat. Supuse unui examen sever, ideile ionesciene tot rezistă pentru că, „protestând, provocând modelele, spune uneori lucruri foarte serioase și originale despre literatură”. Arta e biografie, ea cuprinde în sine viața și este complet inutilă în absența ei. Să cităm iarăși, de data aceasta din Eugen Ionescu: „nici nu înțeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografii [...] dar, iarăși, este just că nu tot ce este strict biografic are, prin asta, și o justificare estetică; măsura nu-mi pare a fi în obiect, ci în subiect; există o ierarhie a temperaturii, a incandescențelor, a fervorilor”. Eugen Simion se miră că acela care atacă mereu pozițiile conservatoare în literatură, adoptă, aici, o atitudine conservatoare în raport cu mișcarea de idei din epocă. Deci ce îi place și ce nu-i place lui Ionescu până la urmă? Nu-i place poezia lui Arghezi (poetul e un simplu reprezentant în acest caz al unei largi categorii de scriitori), dar îi admiră proza pentru că este extrem de actuală spiritualicește, extrem de vie, de sensibilă și participă dintr-un înalt punct de vedere la „marea transformare a lumii, la marele ei cataclism”. Nu-i place critica literară (deși o practică), anunțându-i în mai multe rânduri decesul iminent. Romanul se află în aceeași situație; va muri „în zece ani”. Îi place, în schimb, jurnalul intim despre care crede că va fi genul dominant în literatura viitorului. Profețiile lui Eugen Ionescu, care în mare parte nu s-au îndeplinit, trădează un jos strălucit al minții și al spiritului, un joc grav și la limita logicii obișnuite.

Prin *Portrete și autoportrete în oglindă. O conciliere istorică* îl vedem pe scriitorul româno-francez în interiorul generației din care face parte. Portretele morale sunt realizate în strânsă legătură cu operele subiecților, figura atipică a lui Ionescu fiind un catalizator de caractere și atitudini.

În ultimul capitol al cărții (dacă lăsăm la o parte *Anexa*), Eugen Simion se întreabă *Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu?* Ca să-și poată răspunde la întrebare, criticul procedează la o sistematizare a convingerilor, contradicțiilor, negațiilor ionesciene. Nu le vom relua aici, ele fac obiectul acestui volum dedicat celui care, înainte de a schimba fața dramaturgiei mondiale, și-a exersat talentul de scriitor și spiritul critic într-o cultură despre care mereu s-a întrebat dacă există cu adevărat, cultura română.

ordinea din zi

Între revoluție și revelație

Ion Pop

Despre angajamentele politice de stânga ale marii majorități a avangardiștilor români s-a vorbit nu numai o dată. Definindu-se, și în teorie și în practica scrisului sau în creația artistică, drept niște fundamentali nonconformiști, revoltați, când la modul mai frivol și ludic-frondeur, când în chip mai grav și mai decis, contra modurilor de viață „cuminți”, orientate de interese strict lucrative, pozitive și „prozaice”, iar în plan creator împotriva atât ce era clasicizat, înscris în ierarhii oficiale date drept exemplare, devenit clișeu și poncif, ei au situat de la început această suită de repere social-culturale sub semnul spiritului „burghez”. Burghezul repudiat de ei ținea însă, în genere, și mai ales în primele etape de manifestare ale „avangardei istorice”, de o tipologie psihologic-spirituală, ce ieșea din cadrele stricte ale clasei sociale astfel calificate, în datele ei concret-istorice, pentru a sugera atribute mai general-umane. În acest sens, „burghez” putea fi și proletarul, și intelectualul de extracție socială diversă, după cum, burghezi – ca poziție socială – erau avangardiștii înșiși, în cea mai mare parte. Atacată era, așadar, mai degrabă *mentalitatea* de tip „burghez”, înțelegând prin aceasta preocuparea preponderentă pentru bunăstare materială, confort, supunerea la coduri de maniere larg acceptate, lipsa, în schimb, de interes pentru lucrurile spiritului, pentru obiective „idealiste”, suficiența filistină. Adică mai tot ce îi jignea pe precursorii din marele romantism, transpus, în primii ani ai secolului XX, în contextul socio-cultural specific al epocii, care a fost unul al tuturor relativizărilor și punerilor în chestiune ale viziunii despre lume și om.

Angajarea politică propriu-zisă, mai mult sau mai puțin mărturisită, n-a lipsit, însă, pe parcursul mișcărilor de avangardă ale secolului XX, și e strâns legată de istoria cu majusculă, la care raportarea devenea, de la un punct, inevitabilă, obligând la adeziuni, confruntări, tensiuni, dincolo de ceea ce se poate numi istoria internă a fiecărei grupări iconoclast-novatoare din câmpul artistico-literar.

Datorită lui Stelian Tănase, dispunem acum de o culegere de documente publicată recent sub titlul *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (Editura Polirom, 2008), deschisă de *Zece note despre avangardă*, în chip de prefață critică. Este una dintre „istoriile subterane” ce alcătuiesc colecția îngrijită de cunoscutul prozator și analist politic, și ea acoperă un gol documentar, în sensul că pune la dispoziția cititorului de azi un număr de dovezi ale angajărilor politice ale unor protagoniști ai avangardei românești, urmăriți, ca atare, îndeaproape de serviciile de siguranță ale statului. Se află în această situație Geo Bogza, Victor Brauner, Scarlat Callimachi, Ion Călugăru, Gheorghe Dinu, Gherasim Luca, M. H. Maxy, Gellu Naum, Sașa Pană și Jules Perahim, dar și – oarecum surprinzător – Eugen Ionescu. Se vede că autorul acestui „dosar” a ales, pentru prezentarea „cazurilor”, ordinea alfabetică, deși ar fi fost, poate, mai potrivită cea cronologică, în stare să dea seama despre o anumită evoluție a angajamentelor acestor scriitori și artiști nonconformiști. Cele cincizeci de pagini introductive au grijă, însă, să pună lucrurile într-o ordine istorică mai strictă, urmărind diagrama mișcărilor novator-protestatate și a reprezentanților lor, de la dadaismul lansat de Tzara și companiile săi în Elveția în 1916, la militanții constructiviști de la *Contimporanul*, apoi la cei pre-suprarealiști de la

Unu, pentru a încheia cu adeziunile suprarealiștilor din al doilea val, de altminteri cel autentic, din anii '40.

Pentru prima etapă a avangardei românești, adică cea care se încheie, în linii mari, la începutul anilor '30, se știa deja că angajamentele de natură politică nu erau foarte ferme. În ciuda anecdotei după care tânărul Tzara ar fi jucat șah cu Lenin – găzduit la un hotel din Zürich din apropierea Cabaretului Voltaire, prefațatorul însuși recunoaște că nu se poate vorbi despre adeziuni politice precizate din partea jucăușilor rebeli Dada, așa încât „întâlnirea” lor cu politica a fost, de fapt, ratată. Iar supozițiile că însuși viitorul șef al revoluției bolșevice ar fi participat la o seară rusească, organizată printre spectacolele de la începutul mișcării Dada în amintitul cabaret, n-a fost confirmată de nimeni. La rândul său, în 1924 și ceva mai înainte, când au loc primele experimente suprarealiste ilustrate și doctrinar, prin întâiul *Manifest* al lui André Breton, cuvântul *revoluție* ține doar de lumea spiritului – revista însăși a grupării pariziene se intitulează *La révolution surréaliste*, și abia de la al doilea manifest încolo (1929), mișcarea lui Breton ține să-și afirme angajarea, schimbând numele publicației în *Le surréalisme au service de la révolution*. E o transformare apărută sub presiunea evenimentelor, nestrăină de intensificata propagandă sovietică din anii '30, cei mai dramatici ai Puterii de la Răsărit, când reprimările violente din interiorul statului dictatorial stalinist aveau nevoie de un fel de paravan și de un sprijin exterior care să întrețină iluzia celei mai bune dintre lumile posibile. Instaurarea nazismului în Germania a ajutat nu puțin acest camuflaj, deoarece propaganda rusească a putut recurge cu destul succes la stratagema prin care lupta contra fascismului devenise, cumva, monopolul Sovietelor și implica, în consecință și susținerea lor de către intelectualitatea occidentală democratică. Congresul organizat în 1935 de agenturile moscovite la Paris „pentru apărarea culturii” a fost una dintre probele acestei imense manipulări. Dar a prilejuit și descoperirea, de către conștiințele cele mai treze, inclusiv din interiorul avangardei suprarealiste a falsului ce se producea. Entuziaștii proaspeți aderenți la Revoluție s-au văzut cenzurați ori îndepărtați de la cuvânt tocmai pentru că erau prea liberi în gândire și manifestau dubii cu privire la libertatea spiritului din țara socialismului victorios. Discursul nerostit, pregătit cu această ocazie de un Benjamin Fondane (Fundoianu) este una din dovezile elocvente. Așa se face că „mariajul” marxist al suprarealiștilor n-a durat prea mult și s-a soldat cu alte divorțuri și excluderi din partea „papei” care era Breton, iar istoria ulterioară a raporturilor dintre avangardă și politică a fost dintre cele mai paradoxale și dramatice, căci, odată instalată, noua „dictatură a proletariatului” s-a dovedit nemiloasă chiar față de mai vechii ei susținători, calificați acum drept spirite burgheze, decadente, reacționare, dacă nu acceptau să se înroleze cu arme și bagaje de partea propagandei unui regim deloc revoluționar, de fapt, și de-a dreptul retrograd în materie de creație culturală. Mulți au făcut-o (Roll, Bogza, Sașa Pană, Maxy, Perahim, Ion Călugăru, Virgil Teodorescu, Gellu Naum, unii răsplătiți prin funcții în noua ierarhie de partid, trezindu-se doar pe parcurs, când opera

autentică suferise destule deteriorări, alții au părăsit țara (Gherasim Luca, apoi Paul Păun, mai încolo pictorul Perahim), revenind la unelele proprii doar după ani de tăcere (Gellu Naum).

Introducerea lui Stelian Tănase reține aceste avataruri, și europene, și locale. Notând „neîntâlnirea” reală dintre Dada și Revoluție, prefațatorul scrie, bunăoară, că: „Nihilismul dadaistilor, distrugător fără nuanțe este înlocuit – prin abandonarea speranțelor într-o hecatombă a statului burghez și a democrației liberale, prin 1922-1924 – de construcție, raționalitate, experiment științific. Tristan Tzara este „depășit” desigur, și din rațiuni și rivalități personale” etc. Că s-a simțit nevoie de abandonare a purei fronde negative în favoarea a ceva „constructiv”, de la Dada și suprarealism, este cert și, la urma urmei, firesc; însă introducerea aici a „speranțelor într-o hecatombă a statului burghez” și, mai, ales, a „democrației liberale” este o considerație totuși excesivă, căci pe teren dadaist „burghezul” rămăsese, cum spuneam, mai degrabă o categorie spirituală, revers negativ al spiritului creator, spontan, proaspăt etc., încât insinuarea că mișcarea lui Tzara ar fi fost și antidemocratică e o extrapolare nepotrivită. Până târziu, adică până în 1930, când este intervievat de Voronca în revista *Unu*, Tzara va manifesta mari rezerve (de altfel menționate de îngrijitorul ediției de față) în privința autenticității spiritului revoluționar sovietic, vorbind explicit despre îmburghezirea noii clase „proletare” și miza apersonală pe o revoluție a spiritului, iar un Ribemont-Dessaignes, tot dadaist la origine, nu credea altceva. Căci, în fond, avangardiștii de orice culoare doctrinară sunt erau niște „anarhiști”, adepți a ceea ce se numise „revoluție permanentă” (a spiritului), de unde și „troțkismul” ultimelor adeziuni politice suprarealiste (Breton, vizita lui la Troțki, în Mexic, înainte de asasinarea acestuia de către Stalin), o atitudine mai aproape de anarhism decât de subordonările la o disciplină de partid dogmatică. Gestul de a trage cu revolverul la întâmplare în mulțime, proclamat retoric de Breton în al doilea Manifest al său, din 1929, era expresia limpede a acestui anarhism. Iar intransigența sa de „pontif” suprarealist, cu excluderi și condamnări, ține, dincolo de pornirile temperamentale specifice personalității sale, mai curând de aceeași atitudine „anarhistă” decât de „bolșevismul” de care se va și despărți după o experiență îndeajuns de amară. Comparația cu Lenin este, așadar, de relativizat, ca și opinia după care suprarealiștilor care ar fi confiscat ideea de revoluție, le-ar fi fost teamă că vine sfârșitul lumii burgheze și că ei vor fi excluși de la această sărbătoare, de la împărțirea „nemuririi istorice” precum și a avantajelor ține de suprainterpretare. Expresivă până la un punct, comparația grupului suprarealist francez și a comportamentului său cu o „celulă bolșevică” e, totuși, exegarată. Intransigența morală, care are, e drept, ceva din inflexibilitatea societăților secrete, nu e direct sau exclusiv raportabilă la afilierea politice ale momentului. Rezervele exprimate în 1935 față de directivele Cominternului și politica culturală stalinistă sunt edificatoare (vezi Breton *Pe vremea când suprarealiștii aveau dreptate*).

În ce-i privește pe avangardiștii români, cartea coordonată de Stelian Tănase aduce probe destul de clare ale simpatiilor și angajărilor de partea stângii atrase de „miracolul” sovietic. Despre Scarlat Callimachi, directorul revistei constructiviste *Punct*, numit și „Prințul roșu”, se știa că se află de partea stângii politice antifasciste și cele câteva documente





din acest „Wdosar” nu spun cu mult mai mult. Despre Gheorghe Dinu-Roll, de asemenea, dar apare, în cazul său, și nuanța unei anumite „disidențe”, fiind apreciat în cercurile de partid ca „fracționist”, fiindcă cerea, se pare, înlăturarea elementelor străine din fruntea partidului. Surprinde, cumva, prezența lui Victor Brauner, mai curând „tovarăș de drum”, traversând episodic mediile pro-comuniste românești și franceze. Geo Bogza – se precizează – n-a fost niciodată bănuț de comunism propriu-zis, ci urmărit ca ziarist de stânga în sens mai larg și, îndeosebi, ca antifascist (a fost reporter în Spania războiului civil). Gherasim Luca se află în atenția Siguranței ca ziarist pro-comunist, colaborator la presa momentului, autor al romanului *Fata Morgana* și activ în relațiile cu scriitorii francezi antifasciști. În dosarul Sașa Pană, simpatizant și el, sunt interesante... delatările din interiorul grupării, ale poetului minor Mihail Dan, care-l tratează pe directorul publicației drept „un soi de schizofrenic”, autor de „elucubrații” etc. Supravegheați sunt și Perahim ori Naum, toți cam pentru aceleași participări la presa sau la acțiunile stângii comuniste. Mari, spectaculoase evenimente nu s-au produs, totuși, pe acest teren, și prefațatorul are dreptate să aprecieze că acțiunile Siguranței s-au mărginit la urmărirea tuturor acestor activități, fără intervenții brutale; pe de altă parte, e importantă și pertinentă remarcă după care „e dificil de trasat o limită clară între ce este ‚comunist’, conform documentelor de arhivă. Cei etichetați astfel nu aparțineau neapărat PCR-ului, adesea erau membri UTC sau MOPR (Ajutorul Roșu Internațional)”. Reacțiile antifasciste se amestecă adesea, pe fundalul politic românesc, cu cele bănuite a fi „comuniste”, iar unele dintre „acțiunile” antifasciste nu sunt fără legătură cu... Ambasada Franței. Mediul intelectual francez de stânga (cu personalități ca Gide, Malraux, apoi Aragon, Breton) a influențat mult, de altfel, cum reiese din aceste documente, grupările scriitoricești din România.

Avangarda românească în arhivele Siguranței are, așadar, meritul de a preciza ceea ce se știa până acum mai degrabă în linii mari și generale despre militantismul politic avangardist. Revelațiile nu sunt, însă, spectaculoase, desigur și pentru că totul era ținut sub o observație atentă, iar micul Partid Comunist Român fusese, încă de la origini, interzis. Oricum, lecția finală ce se poate trage din asemenea „dosare” este destul de amară: cei ce se doreau revoluționari în artă – și chiar fost, unii dintre ei – au ajuns să trăiască victoria, în plan social, a unora dintre ideile lor, cu prețul morții ca scriitori și artiști. Cele două istorii ale avangardei, - una internă, firească, fertilă, alta externă, obligând la angajamente extraestetice care s-au dovedit în cele din urmă constrângătoare și anihilante pentru creație, n-au putut comunica, în fond, cu adevărat. *Parti-prisul* ideologic s-a dovedit încă o dată asfixiant pentru spirit. Aprecierea marelui artist fotograf Brassai, după care André Breton a fost „sfărțecat între revoluție și revelație” - citată în studiul critic introductiv al cărții - se potrivește întregii mișcări de avangardă, care n-a putut, de fapt, să rezolve, fiind trădată grav de Istorie, tensiunea dintre condiționările adesea silnice ale Realului și libertățile vitale pentru spirit ale Imaginației creatoare.

reperere

Gaston Bachelard

Despre o poetică a elementelor

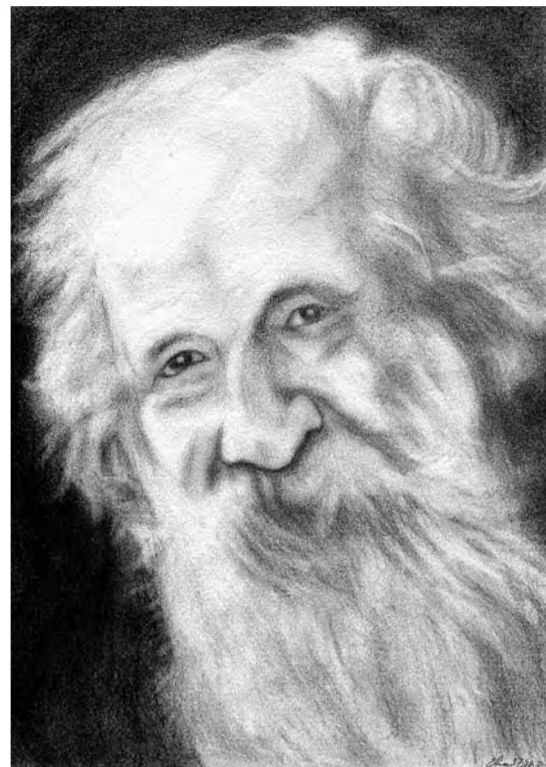
Viorel Nistor

Filozof, savant, profesor, teoretician, critic literar, etc., Gaston Bachelard (1884 - 1962) este făptuitor al unei opere ample, complexe, eterogene, surprinzătoare în evoluția ei și nu de puține ori contradictorii. Aceasta, după cum spunea Romul Munteanu, poate fi asemănată cu un imens edificiu cu mai multe intrări și ieșiri”. Fie și la modul simbolic, distanța teoretică și practică dintre Noul spirit științific” și Poetica reveriei” (de exemplu) pare destul de mare și destul de greu conciliabilă. În fapt, nu mai ușor de apropiat pare filozofia științei (dominată de raționalism logic, pozitivism scientist, psihanaliză, etc.) de filozofia imaginației, de un sistem dedicat lecturii operei literare, imaginarului imediat și poeziei reveriei. Și din aceste motive, o sinteză actuală și succintă a operei bachelardiene se află în fața unor dileme în ceea ce privește unghiul cel mai potrivit de abordare. Așadar, ce-ar fi astăzi mai important de urmărit și reținut din întregul gândirii bachelardiene? Ar fi evoluția concepției acestuia, cu accent pe momentul de turnură, de întoarcere către lumea imaginarului și a literaturii? Sau teoria elementelor fundamentale, cu marcarea diferențelor de abordare și a evoluției teoriilor sale? Să fie fenomenologia imaginarului? Este introducerea conceptului de imaginație materială contribuția majoră a lui Bachelard în critica literară? Bachelard teoretician al reveriei și onirismului în poezie? Care este actualitatea lui Bachelard astăzi? Sau care a fost rolul său în calitate de precursor al criticii tematice?

Cu alte cuvinte, care ar fi cea mai potrivită intrare și cea mai fecundă și actuală ieșire din imensul edificiu” și încă pe drumul cel mai scurt?

Fiecare dintre aceste întrebări (și altele) ar putea face obiectul unui studiu aprofundat sau al unei sinteze.

Desigur că orice studiu al operei lui Gaston Bachelard, mai apropiat de poezie și de literatură decât de filozofia științei se raportează la aceasta din urmă doar pentru a căuta filiații sau influențe (dacă acestea există), dar mai ales pentru a surprinde momentul de întoarcere înspre filozofia imaginarului și pentru o delimitare tranșantă între cele două domenii. „Axele poeziei și ale științei sunt de la început inverse. Tot ce poate spera filozofia este ca poezia și știința să devină complementare, să le unifice ca pe două contrarii bine alcătuite”, afirma Bachelard în „Cuvânt înainte” la „Psihanaliza focului” (1938), lucrare care marchează primul moment de îndepărtare de zona de aprofundare scientistă și de rigorismul ei și de apropiere de imaginar și reverie. Această „dedublare” este explicată de autor, în registrul unei butade, în următorul fel: „auzii un student vorbind de universul meu ‘pasteurizat’. Aceasta a fost iluminarea pentru mine; asta era deci: un om nu poate fi fericit într-o lume sterilizată, trebuia cât mai degrabă să fac să mișune și să foiască microbii pentru a readuce aici viața. Alergai la poezi și urmaii calea imaginației” (anecdota citată de L. Guillermit și care merită a fi reținută măcar pentru frumusețea, dacă nu spiritualitatea și ironia ei). Altfel, se anunța o desprindere asumată, programatică și justificată de autor, dar nu lipsită de influențe „vechi”, mai ales în ce privește



Desen de Maria Elisa Cabral

contribuția psihanalizei la închegarea noului său sistem. De fapt, așa va apărea metoda bachelardiană, o continuă evoluție de la o etapă (carte) la alta, de la un element la altul, cu modificări de traiect întotdeauna sesizate și anunțate, nu întotdeauna rigurose urmate, cu progrese generoase, o metodă în care propria imaginație, fantezie ca și eclecticismul stilului au funcționat și ele ca și coordonate ale expunerii.

Din același „Cuvânt înainte” la „Psihanaliza focului”, considerat un fel de recurs la metodă, am mai reținut un pasaj: „aici ne-am propus să-l studiem pe omul căzut pe gânduri lângă vatra sa, în singurătate, când focul este strălucitor, ca o conștiință a solitudinii”, semnificativ pentru conturarea reveriei, prin distincția dintre „omul care gândește” și „omul căzut pe gânduri”. Potrivit lui Bachelard, omul este un proiect al dorințelor și reveriilor sale: „Imaginația este însăși forma producerii psihicului. Din punct de vedere psihic, noi suntem creați de reveria noastră. Creați și limitați de reveria noastră, fiindcă reveria desenează ultimele frontiere ale spiritului nostru. Imaginația acționează la vârful ei, ca o flacăra și în regiunea metaforei alcătuită din metafore”. Pe de altă parte, lucrarea, prima dintr-un cvartet (cvintet), este dedicată analizei focului, primul dintre cele patru elemente fundamentale (foc, apă, aer, pământ) cu care Bachelard înzestrea imaginarul poetic. Din „Psihanaliza focului” este de reținut punerea în circulație a unor complexe (Prometeu, Empedocle, Novalis, Hoffmann, de iz mitic, dar și cultural), complexe înțelese de autor însuși ca un „ansamblu organizat de reprezentări și amintiri cu o puternică valoare afectivă; (ele) sunt parțial sau total inconștiente. Un complex se constituie pornind de la relațiile impersonale ale istoriei infantile; el poate structura toate nivelele psihologice: emoții, atitudini, conduite adaptate”. Căutând sensurile originare, primitive, autorul, utilizând această grilă, a complexelor, analizează

diverse opere literare, urmărind/descoperind convertirea imaginilor literare în metafore valorizante. La rândul lor, metaforele nu apar ca niște obuze ce urmează a se risipi stinghere pe cer, ci, dimpotrivă, „metaforele se cheamă între ele și se coordonează mai mult decât senzațiile, astfel încât un spirit poetic este pur și simplu o sintaxă a metaforelor”, spune autorul în concluziile lucrării. Mai mult decât atât, fiecare poet va da naștere unei „diagrame” poetice ce indică sensul coordonării și configurării sale metaforice. Psihanaliza aplicată trebuie înțeleasă în mod diferit, cel puțin față de sensul freudian. Aici, configurând această diagramă a metaforelor și deschizând calea spre „metafora metaforei”, aceasta (psihanaliza) nu mai cercetează traume individuale, sexuale sau din trecut, iar metafora este liberă de orice determinări, relevată din natura ei adâncă, primară, autogenă. Dintre „factorii producători de imagini”, Bachelard vede focul ca elementul cel mai dinamic, „cel mai dialectizat”.

Trecând la analiza celui de-al doilea element al cvartetului său, ce face obiectul lucrării „Apa și visele” (1942), Bachelard introduce, încă din debut, un termen important al teoriei și metodei sale analitice, cel de imaginație materială. De menționat că, în domeniul imaginației, legea celor patru elemente materiale (focul, apa, aerul și pământul) menite să clasifice diferitele imaginații materiale, fusese propusă și instaurată odată cu „Psihanaliza focului”. De fapt, motivarea acestor termeni și a lipsei de simetrie în desemnarea titlului celei de-a doua lucrări vine pe fondul justificării schimbării metodei de analiză. Reîntorcându-ne la imaginația materială, aceasta apare prin distincția, făcută de autor, între o imaginație care dă viață cauzei formale (a sentimentului, a inimii) și o imaginație a materiei, a imaginilor directe ale materiei, care „au o greutate, sunt o inimă” (spune Bachelard) și sunt relevate prin visare, prin reverie. Autorul o mai numește „imaginație intimă a acestor forțe materiale”. Mai mult, în noua perspectivă, „imaginea este o plantă care are nevoie de pământ și cer, de substanță și de formă”. Analizând apa, făcând, de fapt, „psihologia 'imaginației materiale a apei’, Bachelard vede acest element mai uniform și mai feminin decât focul și care simbolizează forțe umane mai ascunse, mai simple. „Apa este cu adevărat un element tranzitoriu. Este metamorfoza ontologică între foc și pământ. (...) Apa curge într-una, apa cade întruna, ea sfârșește totdeauna în moarte orizontală. (...) chinul apei este nesfârșit” (Bachelard).

Lucrarea „Apa și visele” marchează o nouă etapă a creației bachelardiene, pornind de la premisa că opera literară este produsul reveriei, de la faptul că „arta este natură grefată”, înțelegând prin grefă, potrivit lui Bachelard, „semnul uman, semnul necesar pentru a specifica imaginația umană”. Iar imaginile poetice se grefează astfel pe aceste elemente, focul, apa, aerul, pământul. „Pentru ca o reverie să se mențină cu suficientă constanță spre a da o operă scrisă, (...) trebuie să-și găsească materia, trebuie ca un element material să-i dea propria substanță, propria normă, poetica specifică”, spune Bachelard. Abolind psihanaliza în studierea imaginarului, autorul recunoaște cartea ca un eseu de estetică literară, cu un scop dublu „de a determina substanța imaginilor poetice și felul cum se potrivesc formele cu materiile fundamentale”.

Exemplificând în stilul propriu, fragmentar și izolat, din cele mai diverse zone ale creației artistice, Bachelard psihologizează apa în cele mai diverse ipostaze imaginative: apele limpezi, apele curgătoare, apele adânci, stătătoare, apele moarte, apele compuse, cele sărate și cele dulci, apa maternă și cea feminină, complexe lui Caron și al

Ofeliei, apa violentă și apa vorbitoare. Este etapa în care, pentru autor, imaginația este „facultatea de a forma imagini care depășesc realitatea, care cântă realitatea”.

Cu lucrarea „Aerul și visele” (1943) se mai face un pas înainte în desăvârșirea concepției despre imaginația poetică. Potrivit noii perspective, imaginația nu este atât facultatea de a forma imagini, cât cea de a deforma imaginile oferite de percepție, de a schimba imaginile și, mai ales, a oferi imagini noi, poemul devenind, în această viziune, tocmai „o aspirație spre imagini noi”, după cum afirmă autorul. Cuvântul de ordine al imaginației și imaginarului este mișcarea, mobilitatea spirituală, imaginea mobilă, conducând către un nou concept, o nouă definiție, acela de imagine literară. „O imagine literară este un sens în stare născândă; cuvântul – vechiul cuvânt – capătă acum o semnificație nouă. Dar aceasta nu este încă suficient. Imaginea literară trebuie să se îmbogățească printr-un nou onirism. A semnifica altceva și a face să visăm altfel, aceasta este dubla funcție a imaginii literare”, spune Bachelard. Deoarece imaginea literară poate folosi ca mobil pentru a ne transporta dintr-un univers într-altul, aceasta capătă o funcție înnoitoare a limbajului. Se spunea mai sus că imaginația cântă realitatea. Aici imaginea literară emite *sonorități*, iar ființa umană emițătoare de imagini devine canal sonor. De reținut, pentru această etapă, accentul pus pe cuvinte ca suport de comunicare pentru imaginație, dar și ca „devenire nemijlocită a psihismului uman”, după expresia autorului. Psihismul aerian va pune în lumină o imaginație deschisă, o imaginație dinamică, avidă de realități ale aerului și vântului. De asemenea, definitorii pentru psihismul de tip aerian ar fi libertatea („aerul liber”), direcția ascensională (verticalizarea), călătoria spre înălțimi, dar și opusul ei, călătoria spre adânc, căderea. Încărcate de psihismul înălțimilor, demonstrațiile



Gheorghe Apostu

Desen

materiale vizează aici, firesc, visul zborului, poetica aripilor, căderea imaginară, norii, vântul, etc.

Celui de-al patrulea element fundamental al imaginației materiale îi sunt dedicate nu una, ci două volume: „Pământul și visările voinței” (1945) și „Pământul și visările odihnei” (1948).

Fără a produce modificări importante de metodă, noile lucrări introduc, odată cu generozitatea imagistică terestră, câteva clarificări și termeni noi. Marcând distincția dintre imaginea

perceptută și imaginea creată, între imaginația reproducătoare și imaginația creatoare, autorul introduce, ca aparținând celei de-a doua, o „funcție a irealului”, la fel de utilă psihic ca și „funcția realului”, necesară adaptării sociale.

Corespunzătoare funcției irealului ar fi ceea ce autorul, întorcându-se la vis, numește *reverii ale voinței*, animate, din perspectiva imaginilor, de pulsuni inconștiente și forțe onirice care se răspândesc în viața conștientă și scot la suprafață primele imagini.

O viziune cu adevărat nouă va apărea în creația dedicată imaginației odată cu lucrarea „Poetica spațiului” (1957), unde Bachelard privește lucrurile, în prelungirea studiului asupra elementelor primordiale, dintr-o perspectivă fenomenologică și nu atât o fenomenologie a spiritului, cât una a sufletului, după cum se exprimă însuși autorul. Și odată cu asta, doctrina sa despre imaginația materială capătă înălțimea/onoarea/rangul unei metafizici a imaginației. Vorbind despre subiectivitatea imaginii și forța acesteia de a se transmite, justificând, în același timp schimbarea de metodă, autorul spune că: „Singură fenomenologia – altfel spus, luarea în considerare a *pornirii imaginii* dintr-o conștiință individuală – ne poate ajuta să redăm subiectivitatea imaginii în general, să evaluăm amploarea, forța, sensul transsubiectivității imaginii respective”. Pentru Romul Munteanu, exercițiul fenomenologic presupune că „absorbită de limbaj, conștiința poetică comunică prin cuvântul care configurează imaginea literară. În această ipostază, fenomenologul francez demonstrează că nouitatea imaginii poetice, mediată de limbaj, nu trebuie raportată la trecut, deoarece ea apare ca un act de ruptură”. Altfel spus, acte de *sublimare pură*, independente din punct de vedere ontologic, susținute de limbaj, imaginile poetice construiesc o realitate nouă, fără trecut, fără antecedente. „O fenomenologie a imaginației, cercetând imaginația, trebuie să se ocupe de aceasta: să desprindă valoarea de origine a diferitelor imagini poetice”, spune Bachelard. Atacând dimensiunea *intimității*, prin studiul psihologic și sistematic al vieții intime, fenomenologia imaginației a mers, cum spune Alexandru Cistelean, „atât de departe încât pare a atinge chiar zona de mister interzis a creației poetice. În orice caz, ea ajunge în chiar proximitatea acestui mister”. Iar această intimitate, cum spune Mircea Martin, „nu se reduce la afectivitate, deși o implică. Valoarea ei este ontologică, sinonimă cu o aprofundare a existenței și o deschidere către lume ca urmare a unei 'încredere cosmice’.

Demn de reținut este ceea ce autorul numește „dubletul fenomenologic” al rezonanței și răsunetului: rezonanța dispersează, răsunetul aprofundează existența, în rezonanță poemul este auzit, în răsunet, este rostit, „mulțimea rezonanțelor iese din unitatea de ființă a răsunetului” (Bachelard). În viziunea bachelardiană, cele două căi reprezintă și cele două axe de analiză fenomenologică, una trimițând către exuberanțele spiritului, cealaltă către profunzimile sufletului.

Spațiul propus de Bachelard este un spațiu fericit, indiferent unde s-ar afla și cum s-ar numi, dominat de imagini care atrag. „Spațiul poetic în care ne invită Bachelard este un loc al solidarității cosmice a omului, un tărâm în care omul e repus în legătură cu natura și cu propria-i natură profundă”, e de părere Mircea Martin.

După ce a avut reveria aliat fidel de-a lungul întregului parcurs al Tetralogiei elementelor, Bachelard încheie ciclul filozofiei imaginației printr-o lucrare dedicată însăși reveriei, „Poetica reveriei” (1960). „Reveria nu e pentru Bachelard un



Monica Lovinescu

Opera scrisă

Ovidiu Pecican



obiect de studiu, ci de ...visare; el crede în ea ca într-o facultate naturală, ca într-un mod de-a fi - mod al ființei, nu al cunoașterii", spune Mircea Martin în prefața cărții. Pornind de la reveria simplă, autorul a ajuns aici la o „reverie a reveriei, visare a visării” (M. Martin), împărtășind o „conștiință de minunare” întemeiată pe imaginație.

Închei această succintă prezentare cu ipoteza formulată de Mircea Martin în aceeași prefață, potrivit căreia Bachelard, la încheierea ciclului, mai face o trecere. Așa cum părăsise psihanaliza pentru o abordare fenomenologică, acum, prin reverie, se desparte de fenomenologie pentru o perspectivă ontologică. Așadar, fenomenologia imaginației ar trece într-o ontologie a imaginilor. Citatul vizat din M. Martin este următorul: „Visarea adună, assemblează ființa în jurul visătorului, ea îi dă acestuia iluzia că este mai mult decât este. Astfel, peste acel minus de ființă, reprezentat de starea destinsă în care se formează reveria, se desenează un relief, un relief pe care poetul va ști să-l umfle până la un plus de ființă”. Și conchide M. Martin: „Prin urmare, de la o diminuare se ajunge la o augmentare și de la reducția fenomenologică la o plenitudine ontologică”. Acest câștig și acest ultim pas, după parcurgerea unui îndelungat drum în căutare de dovezi, s-ar datora poezilor, mărturiilor depuse de aceștia.

Vorbind de o descendență literară a lui Bachelard, Georges Poulet nu s-a sfiit să numească opera dedicată imaginației materiale „revoluție copernicană”. Însă cei care vor da mai târziu amploare criticii tematice vor fi criticii francezi G. Poulet, J-P. Richard și Jean Starobinski. Ceea ce va îndreptăți pe R. Barthes să spună: „Pornind de la analiza substanțelor (și nu a operelor), urmărind deformările dinamice ale imaginii la foarte numeroși poeți, G. Bachelard a pus bazele unei veritabile școli critice”.

Iar dacă s-ar pune, azi, problema actualității imaginației materiale bachelardiene în literatura română, consider că aceasta există, atât la nivelul creației poetice, cât și al criticii.

Bibliografie

1. Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, traducere Lucia Ruxandra Munteanu, prefață de Romul Munteanu, Ed. Univers, București
2. Bachelard, Gaston, *Apa și visele, Eseu despre imaginația materiei*, Ed. Univers, 1995
3. Bachelard, Gaston, *Aerul și visele, Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Irina Mavrodin, în loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Ed. Univers, București, 1997
4. Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
5. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
6. Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, 1988, Ed. Univers
7. Tonoiu, Vasile, *Spiritul științific modern în viziunea lui G. Bachelard, O viziune epistemologică, constructivistă și estetizantă*, Ed. Științifică, București, 1974
8. Cistelean, Alexandru, *De la imaginația materială la inspirația materială*, Vatra, 1-2/2006

Moștenirea literară scrisă pe care Monica Lovinescu ne-o dăruiește însumează șase volume de cronici și consemnări transmise pe unde radio (*Unde scurte*, I-VI, 1990-1996), șase volume de jurnal ce acoperă două decenii de viață și de istorie intrată în alertă, 1981-2000 (*Jurnal*, 2003-2006), o carte de memorii (*La apa Vavilonului*, 2 vol., 1999, 2001), un volum de interviuri (*Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* (1992), volumul *Diagonale* (2002), un volum dedicat părinților ei (*Această dragoste care ne leagă*, 2005) și romanul *Cuvântul din cuvinte* (2007). Este o operă de senectute, chiar dacă în forma decisă de autoare sunt turnate texte mai vechi supuse unui proces de atență rescriere, regândire, sintetizare și chiar reinterpretare. Procedura nu este nouă, ceva similar făcând și Mircea Zăciu cu jurnalul său. Ea rămâne caracteristică scriitorilor cu o conștiință profesională puternică, cu o concepție maioreșciană asupra oficiului lor, mereu pregătiți să sacrifice spontaneitatea în favoarea aulicului, a stilului înalt, a togii. Faptul că, în loc să procedeze precum tatăl ei, E. Lovinescu, mereu dispus să își adune în volumele de *Critice* articolele și notele de întâmpinare ori studiile așa cum apăruseră în reviste, Monica Lovinescu alege să filtreze critic și să transcrie, rescrie și reordoneze un material considerabil, arată că autoarea a ales rigoarea formală, atitudinea clasicizantă, austeritatea programatică, poza solemnă. Și mai indică și circumstanța că, realizatoare de emisiuni radiofonice, vreme de decenii, Monica Lovinescu nu a văzut în acestea mai mult decât o manieră de a transforma vocația ei literară într-o armă de luptă cu impact masiv, ritmic, fără a renunța însă nicicând la visul de a fi o scriitoare.

Ceea ce frapază la autoarea *Undelor scurte* este însă un soi de oximoronie, vizibilă deja. Efemerele - în principiu - cronici radiofonice devin în cele din urmă crochiurile paginilor definitive de mai târziu. Astfel, toată cariera de la Radio Europa Liberă - unde emisiunile *Actualitatea românească* și *Teze și antiteze la Paris* au impus-o cu o forță imposibil de negat în conștiința ascultătorilor români ca pe criticul literar-cultural numărul unu al ultimelor trei decenii de comunism - apare astăzi, retrospectiv, ca fiind pregătirea, tatonarea și preelaborarea versiunilor definitive, adunate în volume. În acest mod pătrundem, totodată, în vestibulul și, apoi, în atelierul de sculptură unde Monica Lovinescu și-a cioplit și finisat marmorele pentru ca, de la căderea vechiului regim încoace, să le dea forma de capiteluri, coloane, frize, torsuri, busturi și capete cu aer imperial. De o parte, îndelunga exersare, digitația, într-o descendență atică, unde stilul lui Tacit atinge ceara tăblițelor conform unei anumite geometrii precise a gândirii; de cealaltă, forma finală, epurată de imperfecțiuni, cât mai aproape de expresia dorită, aducând cu sine o



plasticitate memorabilă și inconfundabilă.

În fapt, din acest unghi al discuției, *Unde scurte* sunt o pledoarie pentru scoaterea din minorat a genului cronicii literare radiofonice. Câți dintre profesioniștii microfonului care își consumă viața în înregistrări și în emisie au curajul de a transcrie și publica edițiile lor? Ei înșiși, purtați de mirajul opresiv al marginalității relative a mediilor de comunicare audio-vizuală, sunt gata, în mod tacit, să încuviințeze că slujesc mai degrabă unui zeu mărunț, efemer și deci superficial. Cultivându-l dincolo de pereții izolați ai studioului, Monica Lovinescu își confirmă obstinată vocația, ridicând mult ștacheta și impunând exigențe și rigori acolo unde părea să domnească improvizatia.

Din același mediu populat de voci și de benzi cu înregistrări provine și unicul volum de interviuri selectat de Monica Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* (Ed. Cartea Românească, 1992). Patru exilați de alură diversă - dintre care doar primii doi au intrat definitiv în prima linie a culturii noastre, fără ca ultimii să fie condamnați la o poziționare inferioară în evaluările oneste (chiar dacă pe arealuri problematice mai puțin întinse, cel din urmă, și, mai cunoscut în exterior decât la noi, penultimul) - se învrednicesc de selecția drastică a semnatarei cărții. Situația evocă o piesă de rezistență a colecției de povestiri ale lui Heinrich Böll, *Colecția de tăceri a doctorului Murke*, un alt maestru al emisiunilor radiofonice, de astă dată fictiv, al cărui hobby era să selecteze din interviurile sale pauzele de respirație, opririle spontane din fluxul vorbirii, ascultându-le apoi cu un sentiment special numai pe acestea. Numai eu îmi amintesc destule mese rotunde conduse cu mână sigură și voce târâgănată, joasă, de Monica Lovinescu, din care, până la urmă, în pofida

marelui lor interes, aflată la ceasul recapitulărilor, nu a reținut, câteodată, niciuna.

Dacă se întâmplă astfel este pentru că, probabil, Monica Lovinescu are mereu în minte o hartă valorică testată zi de zi. Unii nu au acces la formele de relief din cuprinsul ei, alții au avut dar, din pricini diverse, l-au pierdut, iar alții sunt încă prea tineri și nepregătiți pentru a se ști dacă sunt vrednici să ocupe un petec din perimetrul ideal dat. Nu, vocația criticului de la *Europa Liberă* nu pare să se consume în descoperirea de noi talente. Autoarea este mai degrabă o papesă a culturii române care, din exilul ei prelungit, precum cel al lui Inochentie Micu la Roma, oficiază neîncetat, întâi de toate nu întâmpinând, ci mereu consacrand, prin abordările ei. Este drept însă că astăzi, când faima Monicăi Lovinescu vorbește despre o instituție de mare stabilitate a criticii literare din vremea comunismului, nu se mai poate preciza în mod clar dacă respectiva consacrare se datorează atingerii subiecților de către condeii profesioniștii de înaltă ținută, sau bunul instinct al unor consacrați de necontestat au consacrat persoana sacerdotei însăși.

Vorbind însă despre marginalitatea genurilor cultivate de Monica Lovinescu, rămâne de spus că ea nu mai trebuie demonstrată. Repudiate apriori ca făcând parte din lumea dubioasă a celei de-a doua orălități – datorată invenției lui Marconi predestinată, parcă, aceasta, comunicării și imediateții, nu reflexivității și artisticității -, acestea nu au făcut încă obiectul niciunei prize de conștiință în perimetrul literelor autohtone. Nu avem vreo istorie a cronicii radiofonice, nici una a interviului, măcar că performanțe în domeniu se pot găsi, în fiecare dintre cazuri. Principalul reper valoric în ambele situații se dovedește a fi tocmai Monica Lovinescu, activă la microfon încă din 1951, altfel spus, de pe vremea când stațiile de radiofonicare sătești transmiteau pentru români doar cântece patriotice și emisiuni edificatoare în stil stalinist și spirit partinic.

Celor două marginalități literare anterioare, devenite centrale, într-un anume sens, doar prin harul și strădania autoarei evocate, li se adaugă și altele: cea a jurnalului și a memorialisticii. Este vorba, de astă dată, nu numai despre statutul unor genuri în raport cu creația *main stream* (proză de ficțiune, poezie, teatru). Voga lor în rândul publicului vine mai degrabă din curiozitatea față de faptul de viață personal, față de context, dintr-o curiozitate care, atunci când nu este a istoricului sau a iubitorului de istorie, ar putea foarte bine alimenta și spiritul de bărfă.

Altminteri, după cum însăși Monica Lovinescu a remarcat, nu o singură dată, cultul memoriei la români este mai degrabă inconsistent și inconsecvent, iar acest fapt trimite din nou către margine produsele care îl ilustrează... *Jurnalul* celor două decenii de viață pe care îl încredințează autoarea de confesiuni tiparului este un martor al ultimilor ani de dictatură comunistă – trăită și înregistrată din inima exilului -, și al începutului tranziției. Iar dacă primul deceniu evocat, 1981-1988, poate fi citit și ca un pandant al jurnalului zăcian, cele patru volume care urmăresc destinul României postdecembriste din fereastra domiciliului parizian al autoarei pot fi citite în paralel cu jurnalul omului politic Ion Rațiu, un alt exilat care încearcă să înțeleagă și să reconstruiască România din cioburile dictaturii, îndată după căderea personajelor intrupând tirania. Ceea ce particularizează însemnările de aici nu este, cum s-ar putea crede, accentul pus pe faptul literar-cultural în sine, ci mai degrabă spiritul strategic în care este scris totul. Confruntarea cu regimul pe moarte și apoi defunct se vedește acută în fiecare pagină, iar lectura legată a volumelor revelează un general sui generis prins într-o încheștare îndelung pregătită și amănată, un comandant de oști ce își înregistrează victoriile dar mai ales pierderile, mișcările de pe eșichierul unei politici dinafara politicii naționale în sensul înscrierii în partidele din țară și a militantismului pentru o anume culoare. Este foarte posibil ca în această epocă de degingoladă valorică, adevărata politică să o fi făcut, tocmai așa, Monica Lovinescu, identificată cum era cu valori ale spiritului democrat și libertar în favoarea cărora a pledat mereu și și-a pus în joc energiile și relațiile personale. Senzația că destinul „politicianului” Monica Lovinescu seamănă cu cel al ardelenilor la București, imediat după Marea Unire, este puternică, mai ales în legătură cu campania pentru accesul la prezidențiale al lui Nicolae Manolescu. Abandonat de ai săi, ori sabotat de formule alternative, criticul de la *România literară* a fost însoțit de soții Ierunca prin cercurile pariziene influente cu toată căldura și convingerea. Cum se știe, însă, în țară altcineva a devenit prezidențiabilul *en titre*, până la urmă, Emil Constantinescu fiind cel care a câștigat alegerile din 1996. Victorie sau eșec în ochii cuplului parizian? O victorie, fără îndoială, în pofida rezultatelor de acasă, căci periplusul parizian al lui Manolescu îi dezvăluie privirilor pe „monici” ca pe niște autentici investitori de togă și legitimatori



Monica Lovinescu

ai aspirațiilor unui pretendent la putere, în cel mai autentic stil european, în numele pasiunii comune pentru reconstrucția democrată din România. Iar succesul nu trebuie judecat în raport cu obositorul reper pragmatic, aici, ci observând câte porți de primă importanță ale Franței politice și culturale au putut deschide gazdele pentru colegul lor, criticul de la București intrat în politică.

Față de acestea, *La apa Vavilonului* aduce în prim-plan, într-o proză de mare eleganță și forță evocatoare, vremea copilăriei, adolescenței și tinereții, iar apoi maturitatea atentă la nevoia schimbării, tonalitatea elegiacă din titlu referindu-se la sentimentul de disperare și zăbucium pe care formula adoptată – revizitarea și comentarea trecutului mai îndepărtat din perspectiva senectuții – îl provoacă iremediabil. Dar este mai mult decât atât, căci iremediabile treceri i se adaugă și sentimentul tragic al exilului. (Trimiterea la Psaltire, prin Dosoftei, este transparentă: „La apa Vavilonului/ Jelind de țara Domnului,/ Acolo șezum și plânsăm/ La voroavă ce ne strânsăm,/ Și cu inema amară,/ Prin Sion și pentru țară,/ Aducându-ne aminte,/ Plângeam cu lacrimi herbinte./ Și bucine ferecate/ Lăsam prin sălcii aninate.”) De aceeași factură cu *Caietul albastru* de Nicolae Balotă, un congener al autoarei stabilit tot în Franța, memorialistica în două volume a Monicăi Lovinescu readuce la suprafață prima parte a existenței autoarei până în anul de grație 1980. „*La apa Vavilonului* reconstituia o existență și profila un destin, *Jurnalul* este un registru care aspiră la exactitate”, observa Mircea Iorgulescu. Cele două scrieri sunt complementare, vorbind în două moduri diferite despre un traiect de viață, dar și despre unul istoric, al României care se delocalizează și se înfundă în străinătate din dorința de a-și prezerva libertatea.

Cam aici pare să se cantoneze filonul esențial al operei scrise a Monicăi Lovinescu, deși ea mai conține și un imn de dragoste dedicat poveștii de iubire dintre părinții ei și un roman de tinerețe care anunța o prozatoare cu un timbru personal, de neignorat. Romanciera rămâne însă doar autoarea unui prețios unicat, umbra a ceea ce putea fi, aidoma lui Pavel Chihaia și altor autori ai generației, striviți după debut de cenzura stalinistă. Este povestea tragică a altei marginalități și merită o altă discuție. Între memorie și luciditate, forță expresivă și putere de caracter, opera livrescă a Monicăi Lovinescu acreditează o voce critică de mare forță, gravitate și solemnitate, dar regal pentru o epocă de concesi și abandonuri etice și artistice ale cărei complicații vocea voalată și demnă de la *Europa liberă* le-a știut descifra ca nimeni altcineva.



Mihai Perca

Compoziție (acrilic) 2004

revizitări literare

Dante în viziunea lui George Coșbuc (II)

Laszlo Alexandru

Insistența de-a recalcula pleniluniile medievale și de-a restabili autenticitatea calendaristică îl deviază pe George Coșbuc spre cele mai frapante derapaje. Ierarhia de măsuri și greutatea a universului dantesc e răsturnată. Elementele colaterale vin să ocupe spațiul central. Informațiile esențiale ajung, în schimb, să fie alterate, fără argumente situate pe o temelie credibilă. Data nașterii lui Dante e "împinsă" cu doi ani mai în față decât cea atestată de specialiști: "Dacă datele cronologice, istorice și astronomice ale *Comediei* nu sunt toate false, acest an <al nașterii lui Dante> e stabilit și el este 1263 comun. Acum se crede că este 1265, dar numai nevoia îi constrânge pe glosatori și biografi să-l susțină, și această nevoie a lor izvorăște din greșeala că anul 1300 ar fi anul viziunii". Poetului italian medieval i se atribuie chiar și un alt nume: "Dacă am îmbinat corect ceea ce mi se pare că am înțeles răsfoind niște hîrtii vechi [sic! - L.A.], Dante a avut de la botez numele de Constantîn sau Costante. Dar poate din cauza temperamentului său foarte mobil și schimbător [sic! - L.A.], mai cu seamă în tinerețe (...) Dante a fost nevoit să-și schimbe numele care era pentru el o ironie continuă, fiind Costante foarte inconstant, și să se numească cu numele prescurtat Dantino sau Dante". Sursele incerte (hîrtii vechi, neprecizate, păreri subiective) și expresiile ipotetice ("dacă", "mi se pare că", "e o presupunere a mea") îl împing pe George Coșbuc spre un șir întreg de afirmații riscate, cum sînt acelea că, în anii copilăriei, Dante ar fi crescut într-un orfelinat, de unde s-ar fi înscris ulterior în ordinul terțiar: "De la 11 la 18 ani, el a fost educat (dar aceasta e numai o presupunere a mea) într-un orfelinat, sau într-o instituție similară, într-una fondată sau susținută de familia Portinari și apoi de aici, ca frate terțiar, la mănăstirea dei *Servizi de pe o colină din apropierea Florenței*". Ipoteza că Dante ar fi fost vreodată "preot și predicator al bisericii San Giovanni din Florența" ține tot de imaginația aventuroasă a comentatorului nostru, căci nu e susținută prin acte sau fapte.

A doua miză importantă urmărită de George Coșbuc - pe lângă recalcularea datei calendaristice efective la care s-ar fi petrecut expediția imaginată a lui Dante pe lumea cealaltă - ține de rediscutarea identității Beatricei. Iubită platonice a adolescentului din *Vita Nova*, agent de intermediere între sacru și profan ("pare să fie un lucru venit / din cer pe pămînt spre a dezvălui miracolul"), mesager al speranței coborît în Infern pentru a-l ajuta pe eroul rătăcit, călăuză a mîntuirii în Paradis, Beatrice dobîndește o extraordinară importanță în ansamblul operei dantești. Comentatorii specializați i-au atribuit, pe lângă diversele simboluri și alegorii specifice gîndirii medievale, inclusiv o existență reală, în persoana tinerei Beatrice Portinari, măritată ulterior cu Simone de' Bardi și decedată prematur în timpul unei nașteri.

Complexitatea figurii Beatricei - ca prezență concretă și totodată ca transfigurare simbolică - este pusă în lumină de unul dintre cei mai atenți cercetători, Erich Auerbach: "*Beatrice din Vita Nova e o persoană istorică; ea într-adevăr a apărut în fața lui Dante, într-adevăr l-a salutat, mai tîrziu într-adevăr i-a respins salutul, l-a persiflat, a deplîns o prietenă pierdută și pe tatăl ei și într-adevăr a murit. E drept că această realitate a putut fi reală doar în experiența lui Dante, căci un poet dă formă și transformă în conștiința sa ceea ce i se întîmplă și se inspiră doar din ceea ce trăiește în conștiința sa, nu dintr-o realitate exterioară. Și trebuie de asemenea să ținem seama de faptul că, pentru Dante, inclusiv acea Beatrice reală constituie din prima clipă a apariției sale un miracol timid din cer, o incarnare a adevărului divin. (...) Dar o incarnare, un miracol, sînt lucruri care se întîmplă într-adevăr; miracolele se întîmplă doar pe pămînt, iar incarnarea e carne*"¹.

Cu totul alta este poziția lui George Coșbuc, pentru care Beatrice constituie o imagine abstractă a aristocrației intelectuale și spirituale: "Spun, prin utmare, că Beatrice este personificarea capacității de

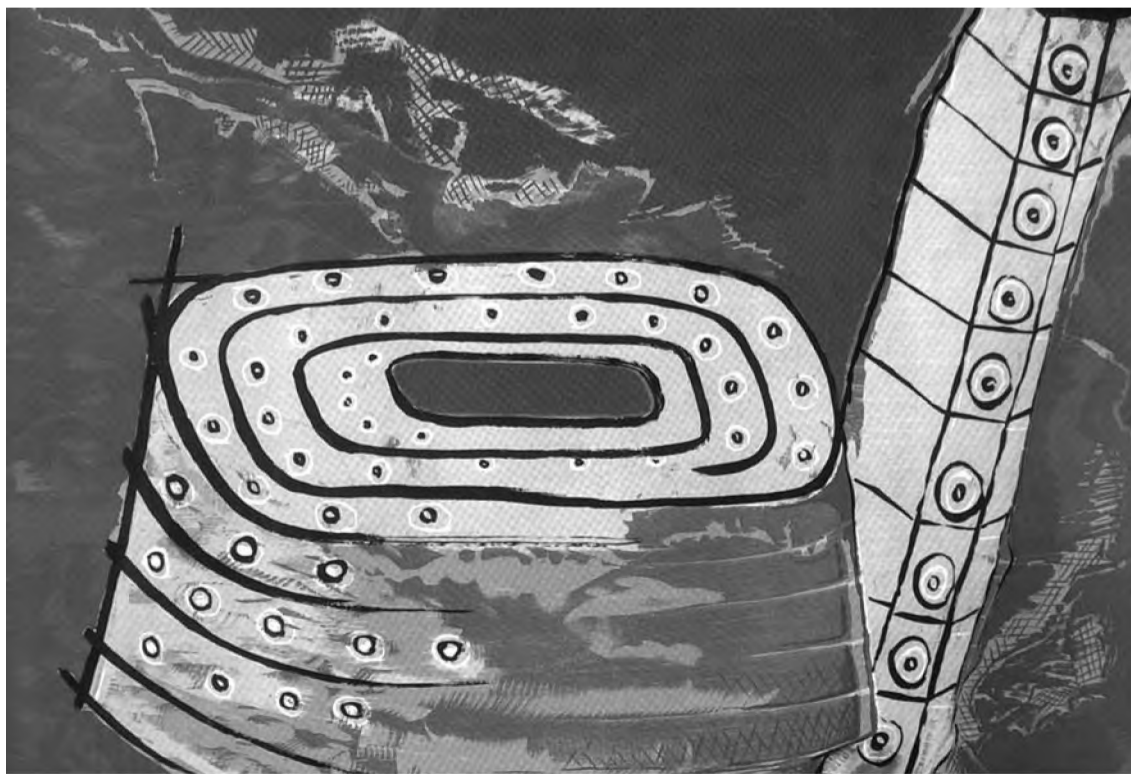
a înțelege această lumină supranaturală a Adevărului, adică a Justiției, care guvernează lumea: dreapta cunoștință a binelui și a răului, pe care nu o poate dobîndi omul întinat, dar nici cel curat și pur, ba chiar nici cel mai virtuos Aristotel, Platon sau Virgiliu, ci doar creștinul, care urmează calea lui Hristos. Aceasta este culmea perfecțiunii morale, sau e punctul unde o poți avea". Existența istorică a tinerei cu numele de Beatrice, care l-a inspirat pe Dante, e contestată cu înverșunare și cu neobosit sarcasm. Poetul român îi inventează acestei prezențe reale o identitate fictivă, denumită batjocoritor "*domnișoara Berta Sparafucci*". Iar toți specialiștii care nu-i împărtășesc punctul de vedere vor deveni, cu un termen fabricat, niște... "*sparafucciatori*".

G. Coșbuc renunță astfel, pe neobservate, la postura - credibilă științific - de comentator al poemului dantesc. Folosindu-și din plin perspicacitatea, inteligența și cunoașterea profundă și nuanțată a *Divinei Comedii*, recurge la *dramatis personae*. Pe urmele lui Dante Alighieri, Coșbuc redistribuie rolurile din piesă, îi premiază pe unii, îi sancționează pe alții, intră în altercație cu celelalte opinii și interpretări care, fatalmente, nu au cum să coincidă cu a sa. Își confirmă, înainte de toate, nu o prezumtivă calitate de critic literar, ci tot pe aceea de poet care - în numele restabilirii "adevărului" - evoluează la scenă deschisă.

Primul impuls ar fi să ne delectăm cu asemenea arabescuri explicative, împletite de George Coșbuc în jurul vieții și a operei dantești, în ideea că ele îmbogățesc o imagine de ansamblu, diversifică receptarea, conturează o nouă identitate. În realitate, însă, lucrurile pot fi mai neplăcute, dacă nu reușim să deosebim exegeza de re-creație. Confuzia de perspective împinge la criza de imagine. Excesul de interpretare e la fel de nociv precum și lipsa de interpretare. Atît într-o situație, cît și în cealaltă, cititorul rămîne derutat, căci se confruntă cu nesiguranța, cu ambiguitatea.

Ce-i drept, această grădină a potecilor care se bifurcă își află originea în însăși arta poetică îmbrățișată de Dante. Marele florentin și-a construit capodopera, în mod programatic, pe mai multe straturi de semnificație, pe care le indică în *Convivio*, tratatul său de estetică². Putem atribui, așadar, lecturii noastre un sens **literal**, **alegoric**, **moral** sau **anagogic**. Dintr-o asemenea suprapunere bogată de înțelesuri ale unei singure opere s-au desprins ulterior opiniile cele mai stranie ale comentatorilor.

A fost foarte mare tentația aventurării în labirintul alegoriilor închipuite. Încă din secolul al XIX-lea întîlnim această direcție, în scrierile dantești ale lui Gabriele Rossetti, Ugo Foscolo sau Giovanni Pascoli. De sub pulpana lor s-au desprins apoi uluitoare golemuri de plastilină: în ipoteza lui Luigi Valli, exista odinioară o sectă ocultă, dedată conspirațiilor politice, care își transmitea mesajele cifrate prin intermediul... etericelor poezii de iubire ale lui Dante și ale altor poeți medievali³. René Guénon punctează simbolistica abisală a *Divinei Comedii*, învecinată cu inițierile cathare și masonismul rozacrucian⁴. Eruditul spaniol Asín Palacios urmărește, pînă în pinzele albe, prezumata influență a literaturii musulmane religioase asupra universului dantesc⁵. Avem de-a face, în situațiile evocate, cu același stil de abordare, ce conduce spre aceleași exagerări de supra-interpretare. Renunțînd la prudența dantologiei *mainstream*, anumiți comentatori vor să descopere fabuloase poteci de semnificație pe care, înaintînd cu încrîncenare, se îndepărtează, pas cu pas, de capodoperă. Pentru ei e mai importantă



Nicolae Fleissig

Fântână (litografie) 1991

hrănirea unor obsesii personale, cu tot aerul neverosimil pe care in(ter)vențiile lor îl degajă.

Abuzul de interpretare pe linia alegorică a primit, de-a lungul vremii, o replică hotărâtă. El a fost combătut, încă din secolul al XIX-lea, de către Francesco De Sanctis, care atrăgea atenția că *“adevăratul Dante e cel care se vede și nu cel care stă ascuns”*⁶. Într-o fundamentală contribuție, Erich Auerbach subliniază eroarea celor ce privilegiază doar o singură semnificație, în cadrul *Divinei Comedii*, în detrimentul tuturor celorlalte. În realitate, complexitatea poemului rezultă din concertul sensurilor suprapuse, care se completează, dar nu se elimină reciproc! *“Nu se pune problema unui aut-aut. La Dante sensul literal ori realitatea istorică a unui personaj nu contrazice semnificația sa mai profundă, ci constituie figura sa; realitatea istorică nu e abolită de semnificația mai profundă, ci e confirmată de ea și completată. (...) Cercetătorii moderni, pentru care concepția medievală a realității este un lucru ciudat, au fost împinși să nu distingă reprezentarea de alegorie și cel mult au înțeles-o doar pe a doua”*⁷.

Tot o lectură complementară, ce îngemănează experiențele autobiografice concrete și transformările alegorice inevitabile, propune și Natalino Sapegno⁸. Iar Michele Barbi îndeamnă la prudență împotriva *“unor acrobații de subtilitate”*, întrucât sensurile alegorice ale poemului dantesc nu trebuie decriptate la fiecare pasaj, cu tot dinadinsul, ele dezvăluindu-se mai degrabă la o privire panoramică, întinsă pe ansamblul capodoperei⁹. La rândul lui, Salvatore Battaglia subliniază limpede că *“cele două aspecte, cel literal și cel alegoric, sînt contopite unul în celălalt și simultane, căci nu se află vreunul subjugat de altul, iar cel de-al doilea nu e destinat să-l bruscheze ori să-l acopere pe primul, ci unul se află cuprins în celălalt, ambele sînt contemporane, printr-o înclinație spirituală specifică în cazul lui Dante și al întregii sensibilități medievale”*¹⁰.

Iată așadar că, între lectura exclusivistă și pătimășă a lui Coșbuc, predispus la privilegierea unor decriptări alegorice, în dauna semnificațiilor literale, și tendința criticii specializate, diferența de abordare e semnificativă.

(va urma)

1 Erich Auerbach, *Studi su Dante*, trad. it. Maria Luisa De Pieri Bonino și Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 225.

2 Vezi *Ospățul*, trad. Oana Busuioceanu, în *Dante, Opere minore*, ed. Virgil Cîndea, Buc., Ed. Univers, 1971, p. 243-245.

3 Vezi Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'Amore»*, Luni Editrice, Milano, 2004.

4 Vezi René Guénon, *Ezoterismul lui Dante*, trad. rom. Daniel Hoblea, Oradea, Ed. Aion, 2005.

5 Vezi Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, trad. it. Roberto Rossi Testa și Younis Tawfik, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1997.

6 Francesco De Sanctis, *Lezioni su Dante*, citat de Riccardo Scrivano, *«Inferno XV»: Dante e Brunetto*, în *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di Vincenzo De Gregorio, volume secundo, *Saggi danteschi*, Ravenna, Longo Editore, 1997, p. 133.

7 Vezi Erich Auerbach, op cit., p. 224-225.

8 Vezi Natalino Sapegno, *Storia letteraria del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, citat în Carlo Salinari, *Dante e la critica*, Bari, Laterza, 1968, p. 13.

9 Vezi Michele Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della «Divina Commedia»*, Firenze, Le Monnier, 1956, citat în Carlo Salinari, ed. cit., p. 126.

10 Vezi Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1967, citat în Carlo Salinari, ed. cit., p. 173.

accent

Eustory: trecutul nu aparține doar istoricilor

Cătălina Mihalache

Ați participat vreodată la un «concurs de istorie»? Vi se pare chiar atât de pueril? Sau nu aveți curaj să investiți cu bunăștiință timp, efort, foarte probabil bani și iluzii într-un fel de loto-prono, la care e aproape sigur că nu veți câștiga marele premiu? Cine mai intră în competiție cu necunoscuții, cu propriile temeri, cu rutina personală, cu informația sufocantă și nerelevantă? Eu nu. Cred că o asemenea concurență forțează ierarhii, apelând la mode istoriografice banalizate, la clișee retorice imemorabile (mai ales în spațiul mereu deficitar al «introducerilor» și al «concluziilor»), la pledoarii menite să-i proclame pe unii ca fiind «primii», cu prețul declasării celorlalți.

Există totuși amatori de concursuri, dornici să-și etaleze capacitatea de a se deosebi de toți cei din jurul lor. De curând, am reintrat, în ciuda vechii mele neîncrederi, în zona mai puțin cunoscută a evaluărilor cu care se finalizează o astfel de competiție; mai precis, într-o fază a jurizării cunoscutului concurs «Eustory» care la cea de-a V-a ediție a sa a avut drept temă *Călătorii și frontiere ieri și azi. Întâlniri, despărțiri, regăsiri*. Pentru cei care nu știu, EUSTORY este o rețea europeană de 19 organizații nonguvernamentale, inițiată în 2001 de Fundația Körber. Ea promovează, mai ales în forma unor concursuri naționale, implicare a tinerilor în redescoperirea istoriei prin experiențe de cercetare personale. În România, această inițiativă a fost asumată de «Asociația DRIFI» și

își datorează, în mare măsură, reușita, perseverenței profesorilor Bogdan Murgescu și Mirela-Luminița Murgescu, de la Universitatea din București.

Tinerii au fost atrași de generozitatea subiectului, dar nu și de metodologia cercetării, cu toate că organizatorii au oferit concurenților un ghid foarte util pentru identificarea concretă a subiectului și a surselor de investigație, pentru planificarea investigațiilor și a redactării finale. De altfel, inapetența pentru metodologie este, în România, o problemă de durată și în lumea profesioniștilor. În acest caz, pare să fie vorba și de un alt fenomen: cunoașterea trecutului nu este apanajul exclusiv al profesioniștilor. Sunt nenumărate alte moduri de raportare la trecut și ele pot fi asociate cu diferite modele socio-profesionale mai atractive pentru tinerii de azi, cum ar fi cel al jurnalistului, al activistului identitar, al web-designerului, al ghidului turistic. Viziunea ne-specialistului asupra istoriei poate produce un anume disconfort evaluatorului, i convins că un elev foarte bun este, în fapt, un eminent student *avant la lettre*, perfect capabil să citească, să citeze și să scrie.

Succesul nu are o definiție unilaterală. Spre deosebire de tradiționalele concursuri care copiază vechile *olimpiade* inițiate în anii '70, competițiile «Eustory» dau elevilor șansa de a-și expune propria viziune asupra istoriei. Sau, mai

(Continuare în pagina 24)



Mihai Chiuaru

Dvera (acrilic) 2001

poezie

Daniel D. Marin

așa cum a fost

cum am deschis ușa au intrat
un cerșetor slinos cu ochii roșii
și o femeie micuță prăpădită
ce sorbea cu sete dintr-o sticlă
de vodcă

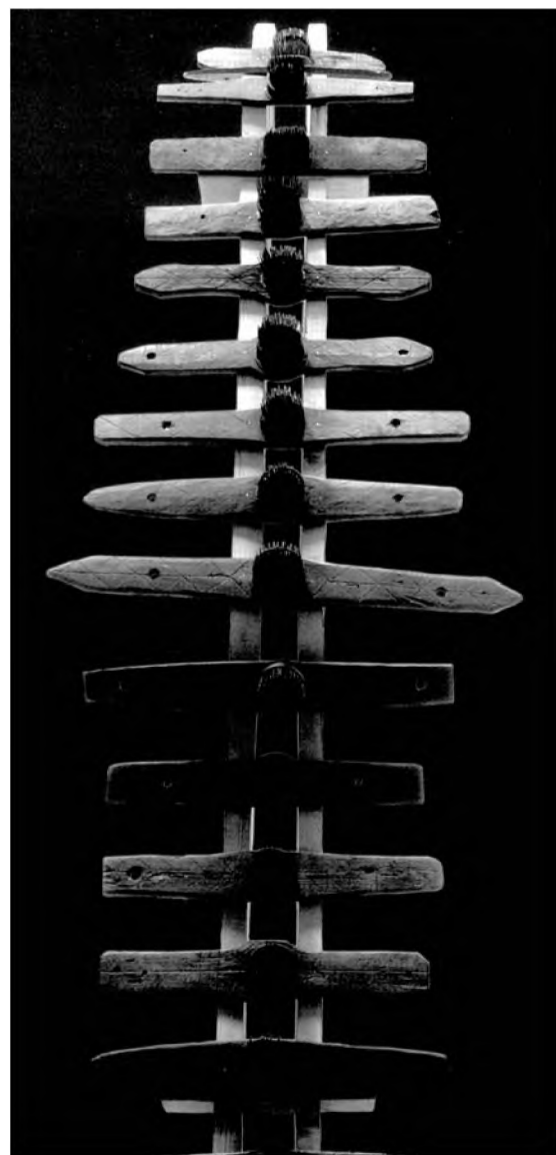
i-am poțtit la masă
se încălziseră binisor am
pus niște muzică și așa
am început să povestim una alta

am aflat că cerșetorul
copilărise cu taică-miu și că îi plăcea
Nietzsche

în schimb femeia aceea micuță mă
văzuse plângând odată pe stradă în hohote
mergând fără să-mi pese printre
mașini de-alea de firmă și șoferi care injurau
ca demenții ceea ce a determinat-o
să aprofundeze sufismul

toată seara

mai întâi i-au legat brațele la spate
cu o funie, el râdea ca un dement,
le scuipa sânge în ochi și ei se temeau,
așa că l-au băgat într-un sac gros de plastic
pe care l-au strâns bine, apoi l-au aruncat repede



Maxim Dumitraș

Instalație (2006)

într-un beci. s-au rugat trei nopți neîncetat pentru
sufletul lui.

într-o seară, s-a întâmplat să se strângă
toți la crășmă. râdeau și băutura le înmuiase
spaima din suflet. atunci au scos
mesele afară, le-au așezat una lângă alta
ca la o înmormântare și s-au desfășurat așa
seara întreaga.

dimineța, umbrele lor se înfigeau
în asfaltul rece și ei se fereau unul
de celălalt, de parcă știau într-un fel
că și el fusese acolo
împreună cu ei și băuse și se desfășurase
la masa lor toată seara.

singura mea bucurie

într-o noapte am visat o mașină de tocat
lua de ciuf niște oameni
cu membre fragede bine conturate
ii arunca prin cuțite
ii toca
o masă umană mărunțită însângerață
ieșeau din mine aburi calzi
și asta era singura mea bucurie.

prietena mea iubeste

prietena mea colecționa grilaje contorsionate artistic
le pipăia le adăpostea sub rochia lungă roșie
în timp ce oamenii ieșeau din blocurile paralelipi-
pedice
se îndreptau spre uzină
și uzina îi înghițea și scuipa rebuturi
în timp ce femeile oamenilor își aprindeau țigară
după țigară
și făceau streaptease pe scaune reci de fier
în timp ce uraniul se infiltra în fiecare treptat
ca niște acumulatori ne încărcăm în somn
în secret
prietena mea își strânge rochia roșie la piept și
iubeste.

gospel

gândul acesta trece ca un cuțit
prin creierul meu încordat

să fie o liniște crudă în care
să îmi privesc din afară propriul trup
da, trebuie să fie o liniște
ca asta unde ești singur
cu ochii imobili

sângele-și pierde
culoarea roșie o culoare mult prea
frumoasă pentru durerile acestea

în inima mea este o cicatrice albă
în inima mea o femeie cântă un gospel

Emanuel Guralivu

din vremea asediului:

în fața ferestrelor fruntea zidită se
destramă lăsând perdelelor negre stângăcia primei
nopți. o mie de frunze
tomnatică îmi caută trupul iar
sângele într-o ultimă încercare desface asediul cu
răbdarea unor
mologii. înaintea semaforului așteptând
culoarea verde încep să visez cu ochii deschiși dar
ochii se smulg
spre cerul închis între nori. ce speranță
mai este pentru cei care și-au mâncat placenta și
uterul
în care au locuit?

ploaia și un poem matinal:

ploaia ne înconjoară tot mai mult
în timp ce ne căutăm o bucățiță
de uscat de unde să privim
lumea răsturnată și astfel mai aproape
de tălpile noastre ude și innoroiate

suntem asediați și înțelegem prin
asta un cer coborât prea jos
pe care îl tragem în plămâni și
e mai nociv decât un pachet
de țigări pe zi

ploaia ne înconjoară tot mai mult
se împletește cu gesturile noastre
cu trupul nostru cu vocea noastră
în ceea ce ne-am dori să fie ceva nou
care întrezărit să ne încante și
să ne facă mai puternici

scurtă fulgerare a unui profil de efeb:

cine sunt?
în ce cred?
ce fac?
ce îmi place?
n-ar strica un recycle bin pentru toate întrebările
din lume. îmi place să cred că sunt omul-carte
sau cartea-om. cu siguranță viermii după moarte
îmi vor confunda trupul cu o bibliotecă și în loc
să mă mănânce s-or apuca și ei să citească și
orbiți de cuvinte s-or rătăci de cimitir visând o
altă materialitate.

andrei rubliov: motive:

duminici roase de moli. le îmbraci
până-ți intră sub piele. ești șifonierul în
care noaptea îți poartă hainele
de peste zi. urlă soarelui că e mormânt
și-nchide apoi fereastra

Ghjacumu Thiers

Ghjacumu Thiers (n. 1945, Bastia), universitar și director al Centrului Cultural Universitar de la Università di Corsica „Pasquale Paoli”, este unul din militanții culturali ai Generației de „Riacquistu” (1970). Romancier, dramaturg, eseist și poet. Autor a peste douăzeci de piese de teatru (dramă și comedie). A publicat trei romane: A Funtana d’Altea (Albiana, Ajaccio, 1996 - Prix du Livre Corse), A Barca di a Madonna (Albiana, Ajaccio, 2000), In Corpu à Bastia (Albiana, Ajaccio, 2003), cu ediții în franceză, italiană și română. Textele sale poetice au fost popularizate de cântăreți și grupuri muzicale ca Soledonna, Patrizia Gattaceca, Canta u Populu Corsu, I Muvrini, I Surghjenti, Anna Rocchi, Eric Mattei, Jackie Micaelli. Poemele sale sunt reunite în două volume, ambele apărute la editura Albiana. Tradus în franceză cu titlul La Halte blanche (2004) de către F.M. Durazzo, în italiană (2007) și în croată (2007), L’Arretta bianca (2006) a obținut în 2007 Prix des Lecteurs de Corse. Al doilea volum, In e dite (2007), din care fac parte și poeziile selectate, va apărea în versiune românească, realizată de către Maria Aldea și Ghjacumu Thiers, la editura Argonaut.

Bucăți fără valoare

Ar fi zgomotul
sufletelor sfâșiate
și aruncate într-un colț
sunt bucățele de hârtie
unde sunt scrise nume
pe care le-am uitat
și care dispar întotdeauna
așteptând degeaba
agățate de acele ceasului.

Niciodată nu aș fi putut crede
că pot uita
numele tău spus
cu focul buzelor mele
fiindcă noi înșirăm zilele
împodobite toate în culorile sărbătorii

Nu voi mai arunca
aceste bucățele de hârtie
ce se sprijină pe zilele
roșii ca apusurile de soare
și albe în zori.

Distanță

Adesea
stau
la distanță de mine însumi
abia atunci mă simt
cu adevărat în viață.

Mai polifonici

Și dacă ar fi fost un altul
așezat pe bancă
sub ulmul casei
unde ai mei se așezau odată

contact

Un avion m-a adus aici
și după un mare vacarm
și după o mare tăcere
pauza unui cântec
de nu știu câte voci
ce suspină după zilele
pentru că nu mai sunt zile
polifonice
nici nopți
acum că m-am reîntors
și nu mai plec.

Cămașa din Palma

Nu am purtat niciodată
cămașa cumpărată în Palma
plisată
netezită
e poate o haină de duminică
sau chiar o amintire
și ploaia cade mai sus
cu picături dense
când începuse să plouă la mănăstire
Valldemossa1 plângea puțin
sub pagina scrisă
de cerul acesta de mai
George Sand trecea
și haina i s-a sfâșiat
spini din grădină
sunt totuși spini?!
împotrivindu-se
catifelei trandafirilor
și apoi ea s-a întors
și s-a sprijinit de ușă
ca să împiedece să intre răcoarea
și a tras perdelele
când Chopin compunea
sub palmierii puțin triști
viața a devenit searbădă
dar arta se dezlanțuie mereu
în spatele
sticlelor
aburite.

Încăpățânată

Mi-e rău
acolo unde începe
frontiera
și unde întepenește
lanțul
de dispreț vechi
și încerc să descopăr
o mărturie în pământ
se spune că era scrisă
în faună și în floră
în duritatea pietrei
în fragilitatea nisipului
și în forma mării
din când în când
ruptura care separă
Orientul de Occident
și albul de negru.
Dar nu se mai vede chiar absolut nimic.
Eternitatea imaculată a fraternității e mai
încăpățânată
decât pumnalul urii.

(traducere de Maria Aldea)

Oana Sânziana Marian

Oana Sânziana Marian (născută în Cluj, 1979, trăiește & lucrează în Los Angeles). Oameni care m-au influențat: Bea Harsia cu care învățam engleză, care purta costum de baie albastru și din material de prosop, care mi-a trezit urechile la 6 ani când a zis „the only way to get this stain out is with a pair of scissors;” Bruce Coffin, care avea cel mai înspăimântător nume și cea mai înspăimântătoare barbă din liceul meu numai de fete, care mi-a dat să citesc poeziile lui Richard Wilbur și nebunul ăla de Bratigan și Philip Larkin și Levine și James Tate și Charles Simic și Derek Mahon. Margaret Spillane care m-a trimis în Irlanda, pentru că atunci mi-a plăcut prima oară musica rock și oricum era cam târziu pentru asta. Să nu va supărați dacă mai scriu și în engleză... încă nu stau foarte bine cu diacriticele.



Adrian Popovici

Incinta (lemn) 2000

Cîntec de circ

Primul lucru pe care i l-am spus
dimineată a fost «Danny, nu mai vreau să mor
virgină», la care mi-a răspuns,
fără ca măcar să mă privească-n față,
„Avem timp, Lassie, avem timp”,
și-a trebuit să mă întreb, în schimb,
ce caut eu aici,
întinsă pe spate, purtînd lenjerii băiețești,
așteptînd să debutez în societate.

De-afară se-auzeau sunete pe care le știam
din copilăria mea petrecută prin corturi de circ:
„Dunărea albastră” cîntată la flașnetă,
clopoțelul mașinii de-nghetată a lui Janek,
arcurile trambulinelor,
tunul,
dar cum rămîne
cu ce nu știam să ascult?

Și Danny înfășurat, ca Sfîntul Sebastian,
în cearșafuri,
curat și pufos și rănit
de-un arcaș de mult plecat.

Eu am făcut dragoste; el a dormit.
N-aș zice că eram nefericită
cu aranjamentul nostru ciudat.

Eram fericită ca un copil
care n-a văzut niciodată oceanul.

■ (traducere de Dan Sociu) ■

interviu

„O ragilă, un pieptene, o cupă, o meliță” sau introducere la MACSB

de vorbă cu sculptorul Maxim Dumitraș

Între 1-6 aprilie, la Sîngeorz-Băi (dar și la Năsăud și la Bistrița) s-a desfășurat o întâlnire literară atipică, la care au participat opt poeți români: Dan Coman, Florin Partene, Marin Mălaicu-Hondrati, Claudiu Komartin, Constantin Acosmei, Radu Vancu, Teodor Dună și subsemnatul. Întilnirea a fost rezultatul unui proiect al Muzeului de Artă Comparată din localitate, care nu impresionează prin întindere și mărime, ci prin structura – permanent în mișcare – a expoziției, prin rafinamentul lucrărilor, prin valoarea semnăturilor și, nu în ultimul rând, prin... „ideea” inițiatorului său, artistul plastic Maxim Dumitraș.

Ștefan Manasia: – *Stimate Domnule Maxim Dumitraș, sunteți autorul unei tentative donquijotești, exemplare în arta românească. Sunteți autorul unui Muzeu de Artă Comparată, la Sîngeorz-Băi, loc de interferență al artei utilitare tradiționale cu cele mai noi forme de expresie. Cît de greu este să atragi vizitatorii către un muzeu special, într-o localitate unde încă nu s-au făcut investiții în turism?*

Maxim Dumitraș: – Da, sunt fondatorul Muzeului de Artă Comparată, pe care l-am gândit ca pe o interferență între arta tradițională și arta contemporană, o relație între tradiție, între identitatea culturală a acestui spațiu (mă ocup numai de localitatea Sîngeorz-Băi) și arta contemporană atât din țara noastră cât și din afara granițelor.

E adevărat că a fost nevoie de o mare doză de inconștiență pentru a pleca pe acest drum, dar, din fericire, am reușit să duc la bun sfârșit acest proiect și l-am gândit fără a da o importanță decisivă turismului, oamenilor care ar putea veni în stațiune, am gândit Muzeul pentru ca oamenii care ajung la Sîngeorz-Băi să treacă mai întâi pe la Muzeu și abia apoi să meargă în stațiune. Este nevoie de o foarte bună publicitate, până acum am reușit să facem un *site* al Muzeului, am tipărit afișe, pliante, avem un catalog foarte bine făcut. Artiștii care expun sunt din diferite perioade, am început cu câteva lucrări din zona constructivismului, avem George Apostu, Constantin Flondor și se ajunge până la artiștii din ultima generație.

De la inaugurarea Muzeului a trecut un an și dacă ar fi să fac acum un bilanț zic că stăm bine, au început să vină special pentru Muzeu grupuri de pe la Iași, Cluj, Oradea, București. De asemenea mă bucur că Muzeul este vizitat și de specialiști în arta plastică.

– *Vizitînd Muzeul, pe lângă bucuria de a-i vedea adunați la un loc, prin lucrările lor, pe cei mai mari artiști români contemporani, te încearcă și o tristețe: obiectele cu forme cizelate de practică ale unei industrii țărănești vor mai putea fi regăsite și în altă parte decît la muzeu? Mai poate intervenția artistică – oricît de bine intenționată – să le conserve mesajul, semnificația?*

– Cred că nu trebuie să luptăm împotriva timpului, timpul trece, datoria artiștilor este să încerce prin noile media să recupereze arta tradițională, nu doar să o conserve. Avem un

centru de informare al artelor, în care, în relație cu lucrările expuse, încercăm să facem o arhivă cât mai vie de obiecte, fotografii vechi. Apoi meșteșugurile care au existat în zona noastră, cele care țin de industria textilă fac de asemenea obiectul arhivei noastre. Vrem să facem un film despre nuntă, botez, moarte. Asta și în ideea de a-i da vizitatorului câteva repere clare, pentru că am constatat că destul de multă lume habar nu are la ce s-a folosit mai știu eu ce obiect expus, o ragilă, un pieptene, o cupă, o meliță. Un obiect tradițional mie mi se pare o sculptură extraordinară, sper să ajungem și noi, artiștii contemporani, la o asemenea sinceritate care există în obiectele populare. Nu pot spune altfel decât că e un har dat de Dumnezeu, țărani făceau un obiect de o utilitate incredibilă, abia apoi îi adăugau o înrustătură, un semn. Dacă ne gândim la jugul pentru un singur animal la o dimensiune de 4-5 metri, iese o sculptură extraordinară. Nu trebuie să-i adaugi nimic.

– *Spațiu „activ”, spațiu „viu”, adjectivele astea le-am tot auzit (și rostit) în Muzeu. De ce?*

– Îmi doresc ca Muzeul să fie într-o continuă mișcare, de la o săptămână la alta fac mici schimbări. Am văzut multe muzee în România și nu numai, care stau, sunt un fel de aziluri, e o liniște de moarte prin ele. Sper ca aceste muzee să-și revină într-o bună zi, un muzeu nu înseamnă numai un spațiu în care mergi și vezi ceva, iar omul de serviciu șterge praful. La Sîngeorz-Băi nu este un muzeu foarte mare, dar facem eforturi să fie cât mai viu, organizăm simpozioane de artă plastică, întâlniri cu scriitori, conferințe. De anul viitor vom începe un curs de ceramică, destinat copiilor din zonă, o altfel de școală, în care dacă într-adevăr copilul este talentat atunci va avea toată libertatea de a lucra, fără dogmele din școlile de arte plastice.

– *În textul introductiv la splendidul catalog al Muzeului, criticul Pavel Șușară vă asociază cu doi mari plasticieni români: Horia Bernea și Paul Neagu. Cît adevăr există în aceste asociații/filiații?*

– Criticii încearcă mereu să te lege de cineva. Pavel Șușară într-adevăr mă știe de mult și cred că a făcut o paralelă între mine și Horia Bernea ca și creatori de muzee, domnia sa a făcut Muzeul Țăranului Român care este de o mare eleganță, finețe și un mare rafinament. Cred că l-am luat pe Horia Bernea ca un exemplu de a privi altfel



obiectele, de a le pune în relație. Am văzut foarte multe muzee și țin să spun că Muzeul Țăranului Român e un punct de mare sensibilitate în arta românească. Cât despre Paul Neagu, el într-adevăr a făcut *hyphenurile* care sunt un fel de verigi, de lanțuri, dispuse în diferite colțuri ale lumii, așa cum eu urmăresc ca verigile mele expuse prin Franța, Germania, Spania, Turcia să se unească mental. Mă gândesc că aici a făcut legătura Pavel Șușară, dar dincolo de asta nu avem multe în comun. Criticii însă au obligația să te găsească, așa cum eu încerc să găsec răspunsuri, tot așa și ei trebuie să încerce să mă găsească.

– *Ne-ați povestit că vă gândiți să restructurați expoziția. Ne puteți mărturisi care vor fi schimbările, temele abordate?*

– Încerc cam la doi ani să schimb relația între obiectele expuse, v-am spus că aproape zilnic schimb câte ceva, dar acum mă refer la schimbare totală, asta și în ideea ca oamenii să revină la muzeu, să nu poată să spună că au fost, au văzut și gata. Mă gândesc deja la vreo patru teme, printre care tema jugului, avem o colecție superbă de zece juguri adunate din zonă, tema ar fi jugul în relație cu artistul, drama artistului înhămat și el mereu la un jug. Dacă există jug pentru două animale, din nefericire nu există jug pentru doi artiști, fiecare artist e singur cu jugul său. Apoi tema leagănului mă preocupă foarte mult, avem deja o lucrare strict contemporană pe această temă, lucrare realizată în bazalt de prietenul meu, artistul Nicolae Fleissig. Sper ca încetul cu încetul să duc la bun sfârșit fiecare temă.

– *Domnule Maxim Dumitraș, vă mulțumesc și aștept, cu imensă curiozitate, reîntilnirea mea cu Muzeul de Artă Comparată din Sîngeorz-Băi.*

Interviu realizat de
Ștefan Manasia

„În televiziuni se face un subprodus care seamănă cu documentarul”

de vorbă cu directorul de imagine Vivi Drăgan Vasile



Vivi Drăgan Vasile și Nae Caranfil

Mă uitam recent la un documentar francezesc pe TVR Cultural despre femeile din Rezistența franceză în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Imagini de arhivă spectaculoase, fotografii multe, interviuri spumoase... La un moment dat îmi ieșisem din sărite, asta după ce plonjasem în narațiunea respectivă și apoi mă trezisem mahmur la realitatea noastră, în momentul în care mi-am pus întrebarea: noi de ce nu facem documentare? Explicațiile variază de la costurile ridicate de producție, pînă la ceea ce contează mai mult: lipsa de interes și de cultură vizuală a decidenților de la posturile publice și cele private pentru cea mai nobilă specie jurnalistică: documentarul.

Vivi Drăgan Vasile este co-autor al documentarului *Fiața Universității - România* (1991) și a semnat imaginea pentru câteva filme de referință în cinematografia românească: *Filantropica*, *Furia* și *Occident*, toate din 2002. Ne-am întâlnit la festivalul de documentare româno-maghiare Film.dok de la Miercurea Ciuc. El era în juriul mare, eu în cel mic, studentesc. Foarte bun povestitor, îi savuram, de pildă, poveștile la o țuică, în timp ce eram plimbați demonstrativ și „tradițional” cu căruța, prin satele superbe din Secuime. Mă bucur că mai sunt unii ca Vivi Drăgan Vasile care îmi împărtășesc of-ul că nu se realizează destule documentare de calitate în România, producîndu-se, în schimb, ceea ce eu numesc „piulițe”, adică informații pe bandă rulantă ori pe *scrol*, inutile, agasante, stereotipizate.

Adi Dohotaru: - Cum vă explicați următorul paradox: studiile din trecut au arătat că cel mai vizionat post străin de către români ar fi Discovery. Și totuși, în România se produc atît de puține documentare și acelea de o calitate, să-i spun, îndoielnică, dacă excludem din ecuație filmele unor regizori ca Alexandru Solomon...

Vivi Drăgan Vasile: - Nu cred că e neapărat un paradox. De ce consumă românii atît de mult Discovery? E simplu: genul de documentar realizat de post e captivant. La noi nu se produc filme documentare, deși colcăie România de subiecte, pentru că nu ai cui să le distribuie (televiziunile sunt mai interesate de *talk-show*-uri sau spectacole de varietate, căci sunt mai ieftine), iar CNC nu prea a finanțat în ultimii 17 ani astfel de proiecte. Se face în televiziuni un subprodus care seamănă cu documentarul, un reportaj prelungit, în care se filmează trei-patru zile, însă nu e propriu-zis un documentar, căci acesta presupune o idee bine pusă la punct, un scenariu, o prospecție, o filmare îndelungată (în patru anotimpuri, în cinci locuri diferite, de pildă), un montaj elaborat. Însă nu există o finalitate la noi pentru acest produs, la

cinema cred că ar muri de rîs proprietarii de săli dacă le propui un documentar. Totuși, în ultimul timp se mișcă ceva la CNC, întrucît se alocă 15% din buget pentru cele două cenusărese: filmul documentar și animația.

Și sunt cîțiva autori interesanți: Florin Iepan cu *Decreștii*, Alexandru Solomon cu *Marele jaf comunist* ori cu *Cold Waves*, Sorin Ilieșiu cu *Fiața Universității*, Dumitru Budrala de la Sibiu, cu *Blestemul ariciului*, care au primit cîteva premii internaționale.

- Nu se pot realiza documentare și cu cîteva sute de euro sau cu cîteva mii?

- Sigur că se poate face film documentar cu foarte puțini bani în momentul în care un tînăr amator, talentat, merge cu o cameră și filmează într-un sat sau la o margine de oraș, căci cam astea sunt subiectele... Nu prea am văzut subiecte din centrul orașului, cu vreun băiat sau o fată de succes, despre clasa mijlocie. Dacă băiatul e foarte talentat, filmul iese ok, însă la al doilea ar dori să realizeze în condiții profi: cu sunetist, operator, echipă de producție, cu bani pentru deplasare, să stea la hotel, nu în cort... și să aibă timp să stea măcar cîteva luni pentru a-și filma subiectul în desfășurare. Condiții care nu sunt satisfăcute în România la nivel financiar. Sunt puține documentare care au primit sume de două miliarde și acelea pot fi numărate pe degetele de la o mînă. Însă, sunt filmate pe peliculă, sunt proiectate în cinema, e un alt nivel... Un festival ca Film.dok de la Miercurea Ciuc are un nivel un pic amator, este totuși în antecamera filmului profesionist. Chiar dacă nu ajung aceste documentare pe ecranele cinematografele, păcat că nu ajung măcar pe ecranele televiziunilor.

- De ce credeți că filmele studenților prezentate în festival sunt mai bune decît cele ale așa-zisilor profesioniști din televiziune?

- Pot să îmi închipui doar un răspuns. Când intri într-o televiziune ești ca un contabil la Ministerul de Finanțe. Există planuri tematice, directive, obiectivele proprii ale televiziunii. Intrii în mecanismul ăla și faci ce ți se spune, rareori se întîmplă ca televiziunea să pice pe o idee de-a ta. În studenție ești liber să faci ce vrei, nu există neapărat un plan tematic, ci ești limitat doar de resurse. Însă, în ciuda unor documentare interesante ale studenților, la UNATC, în București, cam toți studenții vor să facă ficțiune, însă majoritatea eșuează într-o televiziune și fac ce s-o nimeri... E o problemă, la noi în universitate nu sunt profesori din domeniul documentarului.

Totuși, o direcție valabilă ca să prindă producțiile autohtone de non-ficțiune ar fi realizarea de docudrame. Sunt mai vandabile pentru televiziune. E necesar să se investească, întrucît și munca devine de o calitate superioară, informația prezentată e mai puțin ieftină. Un documentar rezistă în timp, pe cînd reportajul de televiziune trebuie să fie tare azi, căci mîine își pierde valabilitatea. E diferența între un ziar și o carte. O altă inițiativă, care trebuie sprijinită pentru a realiza filme mai bune, cu un buget mai mare, ar fi ideea coproducțiilor româno-maghiare, atît la nivel de film de ficțiune, cît și pentru documentar.

Interviu realizat de
Adi Dohotaru



Maxim Dumitru

Omul (instalație)

intermezzo clujean

Jurnal de primăvară

Petru Poantă

8 aprilie

Miercuri a început târgul de carte "Gaudeamus". E la ediția a XI-a și funcționează deja ca un stereotip. Îi lipsește componenta spectaculoasă, inedită și variabilă de la an la an. El pare destinat cu precădere unui cititor/ cumpărător ideal, unuia pentru care cartea mai înseamnă încă o pasiune exclusivă. Așadar, o ediție previzibilă, consistentă totuși, cu vreo 70 de prezențe, edituri și firme specializate în vânzări. A fost o ofertă generoasă de carte, cu reduceri de prețuri pe măsură, iar vizitatori, ca într-o zi obișnuită de târg: mulți interesați, unii gură-cască în trecere. Rămâne mereu în vervă animatorul ludic, cel care încearcă să întrețină atmosfera de spectacol cu trompeta sa: poetul Paul Daian. Dar dincolo de miza sa comercială, târgul creează în oraș o ambianță ispititoare, mai ales prin lansările de cărți ale unor autori contemporani și, în genere, prin prezența scriitorilor-vedetă. Lumea nu și-a pierdut de tot simțul discret al admirației și nici plăcerea lecturii. Clujul nu are însă fervoare și entuziasm public nici în simpatiile explicite. Publicul instruit cultivă aici discreția, ca marcă a unei civilizații cu tradiție. E prudent în orice împrejurare și necontaminat de megalomania localismului. Nu amplifică emoțional evenimentele și nici nu își revendică din vanitate eventualul lor succes. În aparență conservator, are de fapt un dezvoltat orgoliu al discernământului.

20 aprilie

Aseară ne-a sunat din SUA Petru Popescu. E plecat de vreo 34 de ani din țară, dar vorbește impecabil limba română. Pe la sfârșitul lui mai vrea să vină la Cluj și ar dori o întâlnire la Uniunea Scriitorilor. Deși în America a devenit un prozator de succes și cu scenarii bine plătite la Hollywood, n-are deloc aroganța apartenenței la o cultură mare și nici emfaza notorietății. Mai degrabă decât într-un turneu publicitar, el cred că se află acum în căutarea, poate nostalgică, a imaginii sale originare de scriitor. De fapt, la începutul anilor '70 el chiar reușea să modifice sensibil percepția publică a scriitorului. Succesul fulminant îndeosebi cu romanele *Prins* (1969) și *Dulce ca mierea e glonțul patriei* are în epocă o semnificație surprinzătoare: este receptat ca modelul unei reușite pe cont propriu, de tip occidental. Născut în 1944, prozatorul impune figura tânărului supradotat, cultivat și nonconformist. Se specializase în literaturile engleză și americană, din care și traducea; scria eseuri științifice și avea o prezență eclatantă în spațiul public. Era emergența radioasă și puternică a unei literaturi noi care se revendica de la o poetică sincronă cu aceea a literaturii anglo-americane. Petru Popescu denunță influențele noului roman francez și, în genere, ale experimentalismului formal, promovind o proză, saturată epic, a existenței cotidiene. Primele romane sînt captivante prin evocarea unor pregnante ambianțe citadine și a miturilor cotidiene ale tinerilor generații din anii '70: moartea, sentimentul irealizării, libertatea, sensul hedonismului social. Prozatorul aducea un stil nou, dezinvolt, subversiv, și cuceritor prin autenticitatea unei confesiuni cu aparențe autobiografice. Cinci ani a dominat piața cărții, a fost tradus în străinătate, a câștigat din scris și a fost

glorificat. Exhiba cu nonșalanță calitățile unui învingător și devenise starul modernității literare a vremii. În 1974 pleacă definitiv din țară.

21 aprilie

Azi, la 10,30, întâlnire cu scriitorul Norman Manea la sediul Uniunii Scriitorilor. De fapt, el a venit la Cluj pentru decernarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universității "Babeș-Bolyai". La uniune, doar o vizită colegială, cu un protocol discret și deloc convențional. Lume destul de multă la această oră cam matinală totuși. Atmosferă relaxată și agreabilă. De altfel, pe cițiva dintre cei prezenți, scriitorul îi cunoștea: Irina Petraș, Ion Vartic, Ion Simuț, Dora Pavel, Ion Mureșan. Eu n-am apucat să-l cunosc înainte de plecarea sa din România (1986). Deși mergeam destul de des la București, în vremea când el locuia acolo. Noi, cei din provincie, trăgeam de regulă la Casa Scriitorilor, locul privilegiat al boemei scriitoricești, pe unde însă el nu prea umbla. Era prin natura lui un cumpătat, iar în anii '80 căzuse în dizgrația oficialităților; nu ca dizident, ci ca un suspect cosmopolit. Acum îl vedeam, așadar, pentru prima dată: un om bine înaintat în vîrstă, foarte viu și cald în același timp, dar într-un mod cumva ironic-melancolic, ceea ce îi dă o aură de înțelept. Povestește domol și melodios, cu o expresivitate nordică, exactă și gravă și, în mod surprinzător, enigmatică prin precizia luminoasă. Originar din Bucovina modelată cultural de spiritele Europei Centrale, pare încă subtil impregnat de nostalgia farmecului ei crepuscular, deși, pînă la exilul din 1986, el a avut experiența atroce a unei existențe oximoronice, a amestecului dintre farmec și oroare. În 1941, la doar cinci ani, este deportat împreună cu familia. Era prima inițiere, zice scriitorul în teribila carte *Întoarcerea huliganului*; o inițiere în "comedia" traumatizantă a istoriei și, respectiv, primul interval al unui exil continuu și destinal. Al doilea exil, tot inițiativ dar în alt mod, începe în 1986, odată cu plecarea din România. Între cele două "inițieri" se consumă o perioadă a rătăcirilor și a conflictelor cu adversitățile exterioare și cu cele ale propriei interiorități.

Nu comentez însă cartea în aceste însemnări "la cald". Am amintit-o pentru că la Uniunea Scriitorilor îl văzusem pe personajul ei central, care este chiar Norman Manea: un personaj fascinant și complex, a cărui existență reală se identifică cu un exil permanent cu multiple conotații. Dar încerc aici să evit adjectivarea emfatică a admirației, verbalizînd, doar, vibrația afectivă pentru scriitorul a cărui aparență inhibant de modestă ascunde, de fapt, o consistență misterioasă și radiantă.

27 aprilie

Ultima zi din săptămîna patimilor. De dimineață încă primăvara a izbucnit cu o vehemență radioasă. Soare plinar, cer cu o seninătate intensă și o răcoare cu segestii de iarbă fragedă. Caut o analogie afectivă între această exuberanță impersonală a naturii și mitul creștin al Învierii. Exercițiul se consumă însă livresc, într-un registru al mitologiilor. Sentimentului fervent al renașterii nu i se asociază cel al tainei cristice a Învierii. Mă copleșesc reveriile copilăriei arhaice, cu euforiile ei

sensitive. În amintirea mea, sărbătoarea Paștilor conservă imaginea paradisiacă a primului ospăț culinar al anului. Duminica umblam prin sat cu buzunarele doldora de ouă vopsite. Le ciocneam între noi, copiii, nu ritualic, ci ca într-o competiție. Ele deveneau astfel un fel de aliment ludic și în exces, fiind totodată și elementul principal al decorului sărbătoresc. Spre seară, ulița satului se împiestrița de cojile ouălor strident colorate, de bucăți de gălbenușuri și albușuri, ca o risipă bizară. Tîrziu, apoi, am realizat că, în orașul modern și prosper, Paștele înseamnă cu precădere o sărbătoare a trupului și asta îndeosebi din momentul în care ritualurile propriu-zise ale sărbătorii au început să fie mediatizate ca spectacol. Slujbele din catedrale se transmit la televizor ca orice eveniment sportiv ori artistic. Tot mediatizate mai nou sînt și meniurile fabuloase ale creștinșilor, miracolului spiritual substituindu-i-se jubilația gastronomică. Sărbătoarea, cu întreaga ei scenografie, pare destinată doar consumului. A devenit o componentă a societății de consum.

28 aprilie

Într-o emisiune de gastronomie de pe "Travel & Living" l-am auzit pe un maestru bucătar englez cum făcea, cu o uimitoare nonșalanță, asociații între experimentele sale culinare și paradoxurile imaginare din *Alice în Țara minunilor*. Căuta corespondențe între amestecurile insolite ale unui anumit aliment și modurile de insolitare dintr-o poveste. M-au surprins, vreau să zic, naturalețea și adecvarea situației bucătăriei într-un orizont livresc sau, altfel spus, firescul circulației miturilor literare în universul domestic cotidian. Într-adevăr, în marile culturi nu există fracturi radicale între aceste două niveluri. Limbajul conversativ al unei persoane cu o educație medie conține frecvent diverse referințe livrești (citate, aluzii, parafraze). Ele provin îndeosebi din marii scriitori canonici și, prin tradiție, au devenit un fel de paradoxale clișee dinamice care dau culoare și o anume componentă enciclopedică vorbirii orale. Gradul de civilizație al unui popor este proporțional cu gradul de saturație livrescă al limbajului cotidian. Vorbirea pauperă, slab referențială cultural, este consecința unei asimilări precare a tradiției culturii majore. Limbajului cotidian al românilor îi lipsesc aproape cu desăvîrșire asemenea "reflexe" ale referențialității livrești, iar cînd acestea există, ele apar de obicei deformatate, în contexte caricatural-destructurante. Sigur, nu se pune problema de a vorbi în citate. Eu mă refer la confortul intelectual al locuirii active într-o cultură, la un fenomen care întreține imaginația asociativă și spațializează expresiv vorbirea curentă. Forma extremă a unui asemenea tip de conversație s-a consumat în saloanele aristocratice ale clasicismului francez. În postmodernismul contemporan, literatura cultă a preluat și a aplicat această "tehnică" sub denumirea de intertextualism.

philosophia christiana

Dumnezeul gândurilor mărunte

Nicolae Turcan

Dumnezeu nu trebuie căutat, El trebuie găsit.

Deși face din nou posibil dialogul real și efectiv cu religiile, fenomenologia nu poate fi metoda teologică prin excelență (J.-L. Marion), pentru simplul fapt că ea pleacă, în demersul cognitiv, de la autonomia gândirii umane (ego-ul transcendental), credința fiind unul dintre obiectele intenționale ale acestei gândiri. Teologia – și avem în vedere teologia ortodoxă, mistică în esența ei, *ergo* posibilă și reală doar în prezența Duhului Sfânt – nu poate urma această cale. Pentru ea, fenomenologia poate fi eventual considerată metoda *apologetică* prin excelență, fiindcă în dialogul cu un celălalt care nu crede sau care se îndoiește, punctul de plecare – obiectele date conștiinței intenționale – este acceptabil pentru ambele părți.

Când Dumnezeu îi răspunde lui Moise, autodefinindu-se prin acel „Eu sunt cel ce este” / „Eu sunt cel ce sunt”, îi oferă oare acestuia un răspuns veritabil, aducându-l, cu alte cuvinte, de la neînțelegere la înțelegere? Se pare că nu. Doar dacă neînțelegerea *permanentizată*, ca să folosim un termen blagian, nu ar fi în ea însăși o cunoaștere, printr-o privație a cunoașterii, sau, tot blagian, o minus-cunoaștere. Dar termenii aceștia sunt insuficienți, fiindcă fixează privativ un mister care, după cum o dovedește sfințenia ortodoxă, se dezvăluie *cu adevărat* în experiența mistică (fără să se epuizeze vreodată și fără să cadă în vreun soi de *stază*). De aceea nu demersul filosofic, ci *perplexitatea* pe care o trezește enunțul, aceasta trebuie avută în vedere în această tautologie divină. Acea perplexitate care va inaugura nu doar căutările rațiunii, marcate inevitabil de parțialitate, cât pe cele ale omului întreg (*integr*), trup și suflet, carne, voință, intelect, inimă.

Pentru că există revelații în afara Revelației (întru Iisus Hristos) și extaze în afara vederii lui Dumnezeu, este indecentă, din punctul de vedere al credinței creștine, tratarea tuturor sub genul proxim al experienței religioase. O atare abordare nu face decât să facă vizibilă vocația suprarățională a acestui animal rațional care este omul, dezvăluind eventual câmpul spiritualului, dar și al spiritelor. Ceea ce nu înseamnă decât revenirea la păgânism, indiferent de numele pe care îl poartă o asemenea atitudine.

Fenomenologia poate fi într-un asemenea punct incapabilă de diferențieri radicale și adevărate, atâta timp cât trăirile ego-ului transcendental reprezintă punctul de plecare, singurul acceptabil într-o cercetare filosofică riguroasă. Și atunci? Mai sunt posibile diferențieri care, deși par simple nuanțe, sunt de fapt nuanțele cu care se înveșmăntează Adevărul?

Soluția vine din partea experienței Bisericii: trăirile revelatorii ale ego-ului trebuie validate de similaritatea lor cu trăirile sfinților și cu formulările dogmatice, fiindcă, în acest caz, revelația manifestată ca trăire a ego-ului transcendental își primește adevărul *din afara ei*,

din experiența marilor înaintași.

De ce să ne mirăm? Dacă revelația indică înspre o transcendență, de ce i-am reduce adevărul la singularitatea imanentă a ego-ului transcendental?

Să fie oare „Eu sunt cel ce este” temeiul pentru o ontologie? Vizează oare Dumnezeu prin această formulă conceptul grec de „ființă”? Heidegger îl arunca pe Dumnezeu în rândul ființării, Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul îl plasa deasupra ființei, numindu-l „supraființial”. Generalitatea conceptului filosofic nu acoperă nicidecum înțelesul tripersonal al Dumnezeului creștin. Față de *transcendens*-ul generalității ființei, transcendența lui Dumnezeu este nu doar una dinamică – având un relief *temporal* care scapă neîncetat cartografiilor spiritului (datorită faptului că Dumnezeu este mai întâi de toate *personal*, depășind atât capriciul cât și legitatea) –, ci transcendența Dumnezeului creștin este una care se revelează neîncetat, într-o manieră supraconceptuală. Din nou, într-o exprimare care are formula gândirii dogmatice: rămânând transcendență pură, Dumnezeu se revelează, până și celor mai de jos trepte ale umanului, în baza unei revelații depline, în Iisus Hristos. Și se revelează nu ca *natură* a omului (panteism), deși El și-a împrăștiat umanitatea, iar omul e creat după chipul Lui, ci ca radicală alteritate ontologică. Dar și această aserțiune trebuie



Radu Dumitriu

Construcție (lemn) 2001

temperată: dacă diferența ontologică între Creator și creatură este radicală, radicală este și voința Creatorului de a se revela, din iubire, creaturilor Sale, iar aceste două enunțuri trebuie gândite antinomic, *i.e.* dogmatic.

De aceea, a-l asimila pe Dumnezeu conceptului de ființă înseamnă a arunca discursul teologiei într-o sărăcire indiferentă.

Poate că ar trebui să înțelegem acea definiție tautologică a lui Dumnezeu ca pe o revelație *pentru om*, iar nu ca pe o trăsătură a incognoscibilei naturi dumnezeiești. Să luăm, adică, în considerare faptul că ea a fost dată ca răspuns la o întrebare *umană* și că vizează, așadar, umanitatea. Să facem, de aceea, un salt mortal pentru gândire și să considerăm că ființa prezentă în acel „Eu sunt cel ce sunt” vizează în fapt o cale pentru a fi-ul omului, pentru împlinirea lui, iar nu dezvăluirea ca ființă a lui Dumnezeu însuși. De aceea poate că ar trebui să înțelegem că *Dumnezeu este destinul ontologic al omului*, afirmație care ar putea părea nebunească și panteistă, dacă nu am menține, în același timp, diferența radicală dintre Cel ce este și noi, iar, la nevoie, statutul supraontologic al lui Dumnezeu însuși.

Diferența ontologică dintre Dumnezeu și creație este atât de radicală încât ea scapă înșei ontologiei.

Nu e nimic analogic în taina euharistică. Să-l mănânci pe Dumnezeul-om, iată un act real, de o realitate *primară*. (Nu degeaba primii creștini erau acuzați nici mai mult nici mai puțin decât de... canibalism!)

Cei care sunt teologi și totuși îl caută pe Dumnezeu fără să-L fi găsit deja (Pascal) sunt mai de plâns decât toți oamenii. Lipsiți de credință, ei se ridică până la o noblețe intelectuală care le este suficientă, având o atitudine importată din filosofie. O suficientă care-i și orbește, nemăslându-i să vadă că înălțimea la care s-au ridicat prin rațiunea lor este față de chemarea lui Dumnezeu doar la dimensiunile unui picior de broască. Oare nu spunea Cioran că teologia este forma de a crede a ateilor? (Aceasta, desigur, într-o paradigmă în care teologia și mistica se exclud.)

Aici și acum, Dumnezeu se dezvăluie ca prezență continuă, purtătoare de grijă. Fiecare secundă de uitare a acestui adevăr devine *distanță*. Distanța față de Dumnezeu așa se definește, ca uitare.

E distanța căldiceilor, a celor mereu preocupați cu altceva, a descurcăreților, nu cea abruptă, abisală, întunecată, activă a negatorilor. Pentru aceștia din urmă distanța e cea pe care o impun ei înșiși, nu prin uitare, ci prin contrariul ei – continua și negativă aducere-aminte. De aceea febra lor neîncetată îi face să fie, paradoxal, mai aproape de Cel Preainalt decât căldiceii. Păcat că apropierea lor nu face decât să le intensifice chinul proastei vederi, chinul „oftalmologic” al orbirii.

Omul poate sta înaintea lui Dumnezeu doar într-o *prăbușire* continuă. E singura formă de noblețe *reală*, adică nonsubiectivă.

dezbateri & idei

Partidele europene în alegerile din România - între afinitățile doctrinare și oportunismul politic

George Jiglău

La momentul scrierii acestui articol, ne aflăm abia la începutul campaniei electorale care precede alegerile locale de la 1 iunie, a doua dintr-o serie de cinci scrutinuri care se țin lanț până în 2009. Pe lângă festivismul electoral cu care suntem obișnuiți, combinat cu atacuri personale între principalii candidați din fiecare oraș sau județ, clasa politică din România trebuie să nu uite că momentele electorale sunt bune ocazii pentru a demonstra Uniunii Europene că România are o conduită politică internă demnă de principiile la care aspiră. Chiar dacă în plan intern e puțin probabil ca cineva să se străduie cel puțin să păstreze aparențele unei confruntări civilizate, imaginea externă poate fi mai bine menținută, deoarece fiecare partid va încerca să profite la maxim de statutul de membru într-o mare familie politică europeană, iar pentru a-i aduce în țară pe liderii acestora e nevoie de a prezenta un climat de decență cel puțin la suprafață, deoarece e puțin probabil ca politicienii mai rasați ai Vestului să accepte să se implice în tipicele dispute dâmbovițene. Chiar dacă vizitele politicienilor europeni ar putea să fie mai puțin vizibile înaintea alegerilor locale, vom avea parte de ele din plin înaintea algerilor parlamentare din toamnă.

PD-L, la masa bogăților

PD-L aparține de cel mai puternic partid european al momentului - Partidul Popular European (PPE). Prin prisma victoriei - chiar dacă neconvingătoare - de la alegerile europarlamentare din noiembrie 2007 și a faptului că PPE este cel mai puternic și mai vizibil partid din Parlamentul European, PD-L poate spune că are tendințele europene de partea sa. Partidele de dreapta sunt pe val în majoritatea statelor europene în care au loc alegeri în această perioadă. Cu excepția Spaniei, unde socialiștii au rămas la putere în recente alegeri, dreapta a raportat victorii importante în Italia luna trecută, în Germania și în Franța (la prezidențiale) și tocmai a dat o lovitură puternică laburiștilor în Marea Britanie în recente alegeri locale, cucerind Londra după 25 de ani de administrație de stânga. Ca și PPE, PD-L este un partid mare, căruia îi poate fi aplicată eticheta de „partid catch-all”, conform teoriei partidelor politice. Situându-se declarativ pe centrul scenei politice, PD-L tinde să preia cât mai multe dintre voturile rivalilor din stânga și din dreapta, amestecând discursul social, care prinde la populație, cu inițiativele menite să atragă votul întreprinzătorilor, al oamenilor de afaceri. După ce tocmai și-a adăugat „liberalismul” în nume, PD-L încearcă acum să se promoveze drept singurul partid autentic de dreapta din România.

La fel stă situația și cu PPE la nivel european. PPE reunește partide de toate culorile, care variază de la conservatorism la creștin-democrație, dar și partide de un naționalism

agresiv, precum e cazul FIDESZ-ului din Ungaria. Astfel, PD-L va miza probabil din plin în anul electoral pe susținerea unor figuri marcante ale PPE, așa cum a făcut și înaintea alegerilor europarlamentare, care vor încuraja România să urmeze drumul spre dreapta pe care îl parcurge acum întreaga Europă.

PD-L va folosi la maxim și integrarea României în Uniune la 1 ianuarie 2007, argumentând prin faptul că doi miniștri susținuți de acest partid, Vasile Blaga la Interne și Monica Macovei la Justiție, au reușit să rezolve problemele din cele mai sensibile domenii în drumul spre aderare. Pe de altă parte, însă, trebuie amintită opoziția multor membri marcanți ai PPE față de aderarea României în 2007, fapt care ar putea fi speculat de adversarii săi politici.

Incertitudinea pentru UDMR

Tot din PPE face parte și UDMR, care se va confrunta pentru prima dată în istoria sa cu o competiție reală pentru voturi. După înființarea Partidului Civic Maghiar (PCM), UDMR ar putea să piardă locul cu care s-a obișnuit în Parlament, fiind în pericol să nu atingă pragul de 5%, menținut de noul sistem electoral. În fața problemelor pe care le ridică existența unui competitor cu un discurs mai radical, așa cum e cazul PCM, UDMR are două posibilități: fie să își radicalizeze discursul la rândul său, riscând însă după alegeri să nu mai fie condiderat un partener viabil pentru guvernare, fie să își modereze discursul, riscând să piardă o parte din susținerea maghiarilor, dar să prindă din nou un loc la masa Guvernului după alegeri.

Spre deosebire de PD-L, UDMR nu va putea conta aproape deloc pe sprijinul liderilor PPE. Din perspectiva politicilor față de minoritățile naționale, popularii sunt dominați de incoerență, care își are sursa tocmai în eterogenitatea din cadrul său. Astfel, o parte din partidele populare au un puternic discurs favorabil minorităților naționale, pentru care sunt cerute mai multe drepturi aproape peste tot în Europa, chiar dacă situațiile acestora diferă de la caz la caz. De altfel, maghiarii din România au apelat adeseori la alte partide membre ale PPE pentru a-și promova cauza, fie că era vorba de legea minorităților sau de reînființarea unei universități maghiare de stat la Cluj. Pe de altă parte însă, o parte însemnată a PPE provine din țări unde minoritățile sunt un subiect extrem de sensibil. De exemplu, UMP din Franța, formațiunea care l-a propulsat pe Nicolas Sarkozy în fruntea țării, are o atitudine extrem de ambiguă față de minoritățile naționale, de vreme ce în Franța existența acestora aproape că nici nu este recunoscută. De

asemenea, Popularii spanioli sunt extrem de reticenți față de minoritățile naționale, ținând cont de numeroasele probleme pe care le are Spania de decenii cu mișcările autonomiste din Țara Bascilor sau din Catalonia. În plus, fanionilor minorităților în cadrul PPE este ținut de FIDESZ, care pare să fie mai loial radicalilor maghiari din România, așa cum a fost cazul lui Tokes Laszlo la europarlamentare și cum probabil se va întâmpla cu PCM acum.

În aceste condiții, este puțin probabil ca UDMR să beneficieze de prezența unor lideri importanți ai PPE la evenimentele sale festive, așa cum va fi cazul PD-L.

PPE s-a lepădat de PNȚCD

Al treilea partid român afiliat la PPE este PNȚCD. Din păcate pentru acest partid, șocul suferit la alegerile din 2000, când a pierdut intrarea în Parlament după patru ani de guvernare, se resimte încă și astăzi și pare aproape imposibil de surmontat, partidul fiind cuprins aparent de o inerție ireversibilă. După ce a fost primul partid din România care a devenit membru al PPE, fiind la acel moment o confirmare a principiilor creștin-democrate după care se ghidează acest partid, PNȚCD a pierdut poziția de fanion al popularilor europeni în România după ascensiunea PD. PPE s-a grăbit să îi primească pe democrați cu brațele deschise după ce aceștia au părăsit subit barca socialistă în 2005, îmbogățindu-și astfel rândurile cu un partid aflat la guvernare într-o viitoare țară membră a Uniunii Europene, iar PNȚCD, care se zbătea deja de mult sub pragul electoral, a fost aproape abandonat de PPE. Înaintea alegerilor europarlamentare, când democrații se bucurau de prezența unor lideri de marcă ai PPE la lansările lor oficiale, PNȚCD nu a primit decât o scrisoare sumară de încurajare din partea președintelui PPE, de care liderii țărăniști s-au și agățat pentru a demonstra că mai au încă susținere din partea familiei europene de care aparțin.

PSD și PNL — puține beneficii de pe urma aliaților externi

În afara PPE, lucrurile stau ceva mai simplu. PSD a rămas singurul partid afiliat la Partidul Socialiștilor Europeni (PSE), după migrarea PD către PPE. După ce Mircea Geoană a reușit să ofere partidului o imagine mai europeană, liderii socialiști europeni au făcut numeroase vizite în România pentru a susține PSD și este de așteptat ca acestea să se întetească în timpul campaniilor electorale din acest an. Din păcate pentru strategia PSD, imaginea europeană pe care încearcă să și-o creeze cu ajutorul aliaților din exterior este încă incompatibilă cu o mare parte din electoratul PSD. Chiar dacă social-democrații au încercat să își întinerească ținta electorală, prin promovarea unui discurs mai modern, PSD rămâne încă un partid preferat în special de persoanele de vârstă a treia, iar tentativele liderilor partidului de a combina un discurs aproape demagogic, care să prindă la electoratul tradițional, cu unul modern,





→ european, care să convingă și segmentul mai activ al populației, par de multe ori cel puțin nefirești.

În tabăra PNL, lucrurile sunt complicate de faptul că liberalii europeni, la care sunt afiliați și liberalii din România, sunt o familie politică de stânga. Astfel, PNL se află într-un adevărat conflict doctrinar, deoarece, confruntat cu noul curent liberal din PD-L, va încerca să se prezinte drept adevăratul exponent al liberalismului din România, un partid real de dreapta, însă liderii liberali europeni se referă la altceva atunci când vorbesc despre liberalismul adevărat pe care îl reprezintă PNL. Această inadvertență ar putea trece neobservată în rândul electoratului din România, ținând cont de gradul relativ scăzut de educație politică a acestuia, însă ar putea fi speculată de adversarii politici ai PNL, în special de PD-L. Pe de altă parte însă, nici PD-L nu poate clama că apără cu adevărat liberalismul din România, câtă vreme afilierea foștilor disidenți din PNL la acest partid a avut la bază doar elemente de interes conjunctural și loialitatea față de Traian Băsescu.

Indiferent de familia politică de care aparțin, partidele din România vor încerca la maxim să se folosească de resursele materiale și umane ale partidelor europene. La rândul lor, acestea au tot interesul ca partidele care îi reprezintă să obțină scoruri cât mai bune, chiar dacă nu beneficiază direct de pe urma acestora. În ciuda acestei implicări tot mai vizibile a politicianilor europeni în politica românească, șansele să avem parte de o campanie electorală normală, mai puțin personalizată și fără insulte între candidați sunt minime.

Ce înseamnă „a lua Lumină”?

Cristi Hainic

C a act simbolic, „Luarea luminii” pune laolaltă (gr. *Symballein*) ceva public și ceva, într-un fel, ezoteric. O putem asocia unui suport palpabil pe care se clădește altul – *Das Andere* ar spune unii înțelepți germani. Dar nu putem să separăm cele două planuri în gândire pentru că în caz contrar ele ar rămâne seci în fața acesteia. Un exemplu de „gândire care leagă” este relevant în acest sens. Acțiunea din miezul nopții de Înviere unește și face să coincidă faptul de „a lua Lumină” să fie, „a da Lumină” „a păstra Lumină”. Înainte să acuzăm un limbaj biblic de lemn și de a subscrie logicii temporale sau lingvistice, vom privi lucrurile într-o manieră cât se poate de originară, iar pentru aceasta este nevoie să ne desprindem de aproape toate sensurile curente pe care le poartă aceste cuvinte. Ea este ceva originar care atunci când este pus la dispoziția omului nu mai este ceea ce este. E vorba de „lumina increată”, „lumina divină”, „lumină taborică”, adică *Aktiston Fhos* în grecește. Aceasta ar însemna că ea nu poate fi decât păstrată și nu luată sau dată. Dar dacă privim mai atenți, sensul lui „a lua” se păstrează el însuși ca „a începe să...” până în limba neogreacă, folosit mai ales în cazul unei uniuni (o căsătorie, de exemplu). Deci ar fi mai potrivit dacă pentru câteva momente am înțelege prin „a lua Lumină” o uniune *hic incipit*. Însă întrebării noastre nu i s-a oferit nici pe departe un răspuns, ci a fost pusă doar într-o perspectivă pe care, fără un fundament destul de stabil până la urmă, noi o livrăm ca „originară”. Pentru a vedea dacă într-adevăr așa stau lucrurile, să punem o altă întrebare-cheie: ce înseamnă „a da Lumină”?

Sărbătoarea pascală prezintă mai multe rădăcini și se lasă interpretată în diverse feluri. Rămânând o „sărbătoare a primăverii”, cu toate implicațiile simbolice ale acestui anotimp, ea preia elemente a-și pre-creștine, sintetizându-le într-o *confesiune* cu totul aparte prin însăși capacitatea ei de reunire.

Prin *confesiune* înțelegem *rostire* în sensul unei dări de seamă ca *explicație*. Dacă am scrie în limba engleză am putea justifica mai ușor alegerea termenilor într-un registru lingvistic contemporan: *plication* este starea de a fi închis, ceea ce face ca *explication* să fie deschiderea stării de a fi închis. Noi conturăm, astfel, confesiunea ca explicare în afară (e un pleonasm pe care ni-l asumăm pentru o mai bună înțelegere). Iar „a da Lumină” înseamnă tocmai acest lucru. Gândim chiar Lumina ca ceva originar, care, prin confesiune, face posibilă epifania ek-statică. Nu putem folosi aici concepte deja uzate oarecum (adică, de exemplu, „Lumina face posibilă comunicarea”, etc.) pentru că ar trebui să facem eforturi suplimentare în reinvestirea cu sens a acestor cuvinte.

Însă, putem privi actul confesiunii ajuns la (unul din?) vârful sale prin „luarea”, „păstrarea” și „darea” de Lumină ca act originar al omului de rostire simbolică a credinței sale. Dacă vom reuși să extragem „luminarea” – așa cum o vede Kant – din proiectul său al Rațiunii autocrate, vom rămâne cu necesarul ieșirii din minorat care apasă pe umerii oamenilor. Dar nu cumva prin confesiune, prin „luare de Lumină”, omului îi este dată spre uz eficacitatea unor ierarhii valorice ca repere existențiale și este „descătușat” prin aceea că el însuși devine „păstrătorul” și „dătătorul” de Lumină? Aceasta este doar o direcție de gândire în reflecția asupra „luării Luminii” ca simbolizare a *rostirii* în cel mai clar sens heideggerian și o menționăm doar pentru a o trece în revistă. Mai importante sunt întrebările pe care le deschide o astfel de gândire: ar însemna atunci că lipsa instituirii de ierarhii este lipsă de Lumină? Sau, mai mult, cel ce nu confesează neluând Lumină nu-și găsește rostul?

reactiv

Instituțiile literare (1) Instituția lansării de carte

L. Gruenstern

Convingerea acestui articol că lumea literară tradițională trebuie pusă în fața oglinzii, pentru a i se face proba decrepitudinii sale. Iar dacă literații izbutesc să dea, sub chipul faptului divers, în forma birfei, o expresie acceptabilă public acestei evaluări – ascunzînd-o în același timp -, o privire aruncată instituțiilor mediului literar face evident faptul că acesta moare, la modul cel mai propriu. O serie de analize, pentru care acest studiu de caz ar fi doar o primă contribuție, ar putea arăta că pînă și ceea ce mai rămăsese în funcțiune în acest organism a început să dea rateuri. Pentru a renunța la eufemisme, instituțiile din universul literar românesc nu-s decît una din acele babe damblagite, care subzistă doar datorită încăpățînării funcțiilor vegetative, și la care constatăi cu oroare, ca în povestirile lui Dürrenmatt, apetitul imund și volumul copleșitor al dejecțiilor. Cu alte cuvinte, literatura română (înțelegînd aici instituțiile literare convenționale, iar nu producțiile acestora) e astăzi doar un tub digestiv măcinînd de-a valma destine.

Instituția lansării de carte moare urît, în convulsii. De altfel, începuturile acesteia, oarecum identice cu cele ale lecturilor publice, o indică deja ca fiind un bastard al disperării. Plodită în Europa crizei economice, lansarea de carte era dăruită literaților de slujitoarea numită de unii cultură de masă, iar de alții industrie a culturii; scriitorii epocii o purtau prin piețe publice, pentru a scoate o batistă sau o bancnotă veștedă din buzunarele gloatei – o formă de cerșetorie mai deplorabilă încă decît tertipurile contractuale ale Agenției Publicitare Brecht, care-l îngreșeau pe Canetti.

Ar părea surprinzătoare supraviețuirea aproape neschimbată a acestei instituții, dacă nu acceptăm că, în general, instituțiile care structurează spațiul literar par a se fi născut, ca Atena, complet echipate, pentru a-și scăpa părinții de dureri de cap. Schimbările sunt, și așa, doar de grad, sau, mai degrabă, de rang, după cum o arată deja expresiile-tip extrase dintr-un curs rapid de scris

articole despre evenimente literare, cum ar fi, de exemplu, „o manifestare de înaltă ținută”, sau răutăcioasele „într-un cadru restrîns” ori „în intimitatea”. Cu reflectoare sau fără, în capitală sau în provincie, lansările de carte sunt însă la fel de triste, comportînd invariabil: o gașcă de clevetitori fără rușine, veniți de-acasă cu punga pregătită, în care înghesuie de-a valma doze de bere, fursecuri, volume gratis; obișnuiții spărgători de baruri, mereu gata să contrarieze inocenții înainte de a-i îmbolnăvi de ficat cu insistențele; invitații de gală, meniți să vampirizeze gloria scriitorului ce se lansează; reprezentanții editurii, care subliniază, netulburați, calitatea tipografică excepțională a colecției și prețul modic al bunurilor scoase pe teighea; băgătorii de seamă (mai mult sau mai puțin nevrotici). Iar autorul în cauză – dacă nu e unul care să fie de văzut, atunci nici nu e văzut, dispărînd în spatele citorva cuvinte, care, extrase din opusul cu pricina, sunt lichidate prin contaminare cu evenimentul.

Cît despre conținutul și forma discursurilor pronunțate, lansările de carte, aceste botezuri livrești într-ale spiritualității, nu-s decît încredințări valorilor, stropite cu celebritate de moment kodak și asigurate cu un pietroi zdravăn de poncifuri (numit cu cinism critică de întîmpinare) - pentru siguranță.



Păstrez în casa inimii câte un suvenir de la fiecare ocazie în care am făcut imprudența de a mă înfățișa la vreo lansare. De pildă, volumul de poeme a unui fost coleg, cu care un distins profesor și editorul au avut bunăvoința de a șterge pe jos, acum vreo 7-8 ani, în fața unei numeroase asistențe; farsa numită conferința Microsoft din 2004 de la Cluj, de unde îți puteai achiziționa una din copiile volumului prezentat al lui A. Dragomir, care se vindeau la intrare; sau frumosul eveniment editorial din foaierea teatrului clujean, de acum vreo doi ani, în care nu se auzeau cărțile premiate ale tinerilor scriitori clujeni, ci doar zgomotul discuțiilor de troleu ale seniorilor, veniți să ciugulească un compliment colegial și un boț de brânză; sau numărul de sticle de votcă trecute în lumea celor dreți când cu lansarea, dintr-o luminoasă zi de martie, a unor volume de poezie, la care pot adăuga și eforturile mele inutile de a-mi elibera pulpana hainei de mîna unui apucat.

Dar exemplele date pînă acum confirmă doar că se consumă, cu excesele inerente, asemenea evenimente. Trebuie așadar arătat că, mai nou, asemenea evenimente nici măcar nu se mai consumă, și că, astfel, ele sunt doar încă un motiv de a consuma. Și lucrurile n-ar fi duse pînă la capăt, nu-i așa, dacă nu s-ar oferi publicului și niște nume. Iată-le așadar, laolaltă cu faptele, în brutalitatea lor. Pudibonzilor lumii literare le recomand să-și pună alături un pahar cu apă.

Mi-au fost relatate următoarele:

„Finu-mio și-o scos încă o carte, și trebuia să vină în Cluj să-și ia tirajul. La Grinta. Și-atunci o zis că să facă și o lansare. Era mijto, era și tîrgu de carte, am crezut că o să fie acolo. Da o fost mai beton, că Croitoru (nota mea: Cojocaru Gabriel) o organizat la Insomnia. S-o pus pe tren, o venit, l-o sunat pe om să meargă să ia niște cărți, voia și el să le vadă, doar plătitise 12 milioane. Era într-o cîrciumă, o zis că are cărți la el. Cărțile nu erau la el, urma să le aducă la lansare. La el avea numa ceva la bord. Mai era și o problemă cu afișu, că îi greșiseră numele. Lansarea era la 3 trei-jtrei, o șmecherie interesantă. La 3 și douăzeci, în sala rezervată pentru lansare erau doar finu cu familia și reportera de la televiziune, care nu știu cum aflase. L-o sunat pe editor, care era pe drum, ajungea într-o juma de oră. La 4 și ceva asta nu apăruse, așa că ăia de la televiziune o luat un interviu și niște cadre și o plecat, rămînînd înțelege să le trimită cumva o carte, să poată să ia și cu aia niște imagini. Când să plece ăia, apare Cojocaru, mut. De fapt, nu chiar mut, că reușea să mai și facă pe interesantu. S-o pus la o masă, cu spatele la toată lumea, mai era cu încă doi, și-o luat niște beri. O zis că n-are cărți și nici nu vrea să aibă. După aia am plecat. Mai erau niște oameni pe-acolo, puțini. Nu-i prea știam, unii veniseră și ei pentru lansare, alții să scape de ploaie, habar n-aveau.”

Eustory: trecutul nu aparține doar istoricilor

(Urmare din pagina 15)

bine spus, adulții au ocazia de a înțelege ceva în plus în această privință, pentru că proba la care sunt supuși elevii nu este o simplă reproducere «din memorie», ci un veritabil pachet/colaj de producții personale pe tema dată. Din perspectiva evaluatorilor, lucrarea finală, de preferat un text scris după regulile clasice ale compoziției școlare, rămâne totuși piesa decisivă pentru ierarhizarea concurenților. Dar cei mai mulți dintre elevi par să fi fost seduși de tot ceea ce, pentru un profesionist, înseamnă accesoriu, anexă, artificiu retoric și vizual. Subiectele propuse au atins de fiecare dată altfel tema generală, apelând, de pildă, la amintirile unor veterani de război sau ale unor colegi de școală, la discuții cu o persoană angajată pe un vas de croazieră, la câteva lecturi-călătorii imaginare, la dialogul cu oameni care au fugit sau ar fi vrut să fugă din țară în timpul regimului comunist, la vecini care au călătorit de nevoie și care își doresc să călătorească «de plăcere», la investigarea modului în care ieșenii percep pelerinii veniți la Sfânta Paraschiva.

Deși au fost conștienți de necesitatea «consultării unei bibliografii», autorii au pornit mereu de la o anume mefiență față de informația livrescă. Fascinați de ideea dialogului, de prezentul necesar oricărei întrebări despre trecut, au investit multă energie în interviuri directe sau prin telefon, în sondaje de opinie, în discuții cu profesorii, cu părinții, cu prietenii, cu autoritățile locale. Și pentru că dialogul refuză sentința, toate lucrările au fost constant deficitare la capitolul «concluziilor» și al judecăților istorice. Feriți de suspiciunile celor îndelung exersați în cercetare, nu și-au pus, de

obicei, problema unor lecturi critice asupra informației, fiind doar preocupați de achiziționarea ei în condiții cât mai puțin solicitante.

Dintre toate piesele aduse în concurs, jurnalele de cercetare m-au impresionat cel mai mult. În intenția organizatorilor, ele ar fi trebuit să fie o formă de autentificare a muncii elevilor, un martor și un «șantier de lucru», a căror utilitate a încetat o dată cu finalizarea proiectului în sine. De multe ori, participanții înșiși le-au considerat poate o formalitate în plus, ca și completarea fișei de înscriere sau realizarea unui rezumat; drept urmare, au colaționat o serie de procese-verbale cu aer «oficial», funcționăresc. Puțini par să fi sesizat aici oportunitatea de a nota unele trăiri personale, de a ignora practicile școlare ce recomandă insistent dedublarea afectivă, disimularea eșecurilor, asimilarea parcursului cu rezultatul final. Nu am văzut decât un mic număr de jurnale reale, strecurate între foile cu dări de seamă asupra «activităților la proiect». Cred însă că abia aici am întâlnit adevărații participanți, pe aceia care au dorit să se identifice cu însăși ideea competiției: «Nimic nu te împiedică să cercetezi istoria. Să găsești tu însuși ceea ce nu afli în cărți». Ei sunt cei care au ținut să înmulțească dificultățile cercetării lor, sporindu-și totodată satisfacția de a le depăși. Tineri cu o sensibilitate inteligentă, mai mult sau mai puțin preocupați pînă acum de studiul «disciplinat» al istoriei, ei au dovedit o predispoziție reală de a recepta ceea ce le-a rezervat neprevăzutul. Însemnările lor au tot omenescul care lipsește orelor de istorie.

Descriind un interviu cu un veteran de război, o elevă nota, de pildă, că «a fost necesară prezența soției sale deoarece acesta era obișnuit cu vocea ei» sau că «povestirea peripecțiilor prin care a trecut în timpul călătoriei sale i-a trezit amintiri dureroase care îl făceau să plângă». O altă elevă recunoștea, din primele rânduri, că «în momentul de față sunt complet dezorientată», apoi că «nu sunt sigură cât din aceste informații îmi vor folosi» ori că «nu am găsit ce căutam» sau că «nu reușesc să mă hotărâsc». Parcurgerea atentă a unei bibliografii, caz destul de inedit, nu s-a finalizat nepărat cu succes: «în cele două cărți se spun cam aceleași lucruri»; «cu toate că această lucrare m-a intrigat, nu am găsit ce căutam». Redactarea s-a dovedit uneori un chin, cerându-le puterea de a tăia fraze muncite din greu și de a accepta aprecierile mai puțin entuziasmante ale celor din jur. Teama de reacțiile sceptice ale adulților se întrevede mereu în demersurile lor. Uneori, ea se confirmă, făcându-i pe adolescenți să bombăne măcar în scris: «am 16 ani, ce Dumnezeu!»; «de fapt, era de așteptat să nu fiu luată în serios»; «asta mi se pare o prostie!»; «n-am ce oferi în schimb (material). Mai multe nu spun. Simt nevoia să mă cenzurez singură».

Un astfel de jurnalul este mult mai semnificativ decât textul realizat expres pentru concurs, invitând cititorul-adult la o călătorie empatică, în timpul și în mintea unor adolescenți care au ceva de spus. Iar câștigătorii sunt toți aceia care reușesc să ajungă, prin povestirea fiecăruia, la o istorie care nu se refuză nimănui.



Oana Pop

Vas (ceramica) 2003

flash-meridian

Marele roman chinezesc

Ing. Licu Stavri

■ *Totemul lupului* de Jiang Rong este marele best-seller al Chinei din ultimii ani, recent tradus și în Franța, după cum ne informează săptămânalul *L'Express*, care a delegat un reporter la Beijing pentru a culege date despre fenomenul literar respectiv și despre autorul lui. Jian Rong [pseudonim] s-a născut în regiunea Shanghai în 1946, din părinți eroi ai revoluției maoiste. În 1967 s-a înrolat voluntar în Gărzile Roșii, descoperind Mongolia Interioară cu un an înainte de începutul Revoluției Culturale. În 1970 publică într-un ziar local un articol critic despre Revoluția Culturală, ceea ce îl costă trei ani și jumătate de închisoare. În detenție, începe să reflecteze la viitorul său roman. În 1989, Jiang Rong demonstrează în piața Tiananmen, în capul unei coloane de sindicalști. Arestat din nou, petrece încă un an și jumătate în penitenciar. În 2004, *Totemul lupului* este publicat în China și se bucură de un fulminant succes. Până în 2008 va fi tradus în 24 de limbi. În aprilie 2004 - scrie corespondentul special al revistei *L'Express* la Beijing - An Boshun, patronul noii și occidentale edituri Chiang Jiang Literature & Art, organizează o recepție, la un restaurant monden și costisitor din capitala Chinei, pentru lansarea unei cărți în care și-a pus toate speranțele. Este prezentă toată protipendada culturală a orașului, dar lipsește autorul, un necunoscut pe numele Jian Rong. La prima vedere, *Totemul lupului* este o narațiune naturalistă absolut inofensivă. Ea povestește aventurile unui tânăr citadin trimis, în timpul Revoluției Culturale, în stepele Mongoliei Interioare, unde descoperă magia spațiilor vaste, viața nomazilor și mai ales viața lupilor pe aceste platouri înalte pe care le domină și le apără. Cenzura nu are de ce să se îngrijoreze - o astfel de poveste inițiată nu poate produce niciun rău. Numai că, dincolo de cadrul de o mare corectitudine politică - ecologie și lauda lucrurilor naturale, critica Revoluției Culturale, recent declarată o "eroare istorică" de către Președintele Hu Jintao - *Totemul lupului* are un mesaj ascuns destabilizator. Dacă nu dăm prea multă atenție intrigii oarecum rudimentare și ne concentrăm asupra discursului din acest roman cu lupi și oi, vedem că *Totemul lupului* chestionează unele idei fundamentale pe care se bazează comunismul chinez: confucianismul, strategia lui Sun Zi, comunismul de război; pe scurt, tot ceea ce constituie socul Chinei contemporane este recuzat cu deosebit talent și capacitate de persuasiune. În primele trei luni de la publicare, se vânduseră în China 600.000 de exemplare din *Totemul lupului*. După patru ani, cartea a devenit cel mai bine vândut roman din istoria Chinei: 20 de milioane, din care 17 milioane de exemplare piratate. Să adăugăm: traduceri, publicate sau în curs de publicare, în 30 de limbi, drepturile de ecranizare achiziționate de Hollywood, primul Premiu Man Booker pentru literatură asiatică (înființat în 2007). Jian Rong - considerat un fel de La Fontaine chinez - rămâne o figură destul de misterioasă, apărând foarte rar în public și refuzând interviurile. Se crede că ar fi soțul unei scriitoare aflate în grațiile oficialităților, recent numită președinte al conformistului Comitet al Scriitorilor. Trăind cinci ani în Mongolia Interioară, printre lupi - scrie *L'Express* - Jiang

Rong a învățat tehnicile lor de supraviețuire: libertate, independență, răbdare, spirit competitiv. În discursul său esopic, chinezii obișnuiți sunt echivalați cu oile - dacă doresc să se elibereze, ei trebuie să învețe să se comporte ca lupii. Regimul de la Beijing condamnă pe față cartea, pe toate canalele propagandei, dar, luat prin surprindere de succesul ei fără precedent, s-a ferit să ia măsuri radicale, cum ar fi interzicerea comercializării ei - practică, de altfel, curentă în China.

■ O casă editorială din Amsterdam a anunțat că va publica în septembrie o biografie a lui Iisus Christos scrisă de cineastul Paul Verhoeven, regizorul popularului film *Basic Instinct. Jesus of Nazareth: A Realistic Portrait*, conține, comentează ziarul *The Independent*, câteva idei ce vin în contradicție cu credința creștină, inclusiv aceea că Iisus ar fi fiul unui centurion roman care a violat-o pe Maria în timpul unei răscoale a evreilor împotriva cuceritorilor romani din anul 4 înaintea erei noastre. O altă ipoteză este că Iuda Iscariotul nu l-ar fi trădat pe Mântuitor. Verhoeven este membru al celebrului Jesus Seminar, o asociație de savanți și cărturari care și-a propus să restabilească adevărul istoric privitor la cele narate în *Noul Testament*. Specialiștii în studii de religie din universitățile americane spun că Jesus Seminar este cunoscut pentru ideile sale provocatoare, dar că trebuie luat în serios, întrucât în cadrul său activează cercetători eminenți. Unul dintre fondatorii Seminarului, John Dominic Crossan, susține că ideea cu violul nu e nouă, ci a fost folosită pentru prima oară



Simion Moldovan Personaj (cretă colorată) 2003

într-un text polemic din secolul 2 împotriva *Evangheliei după Matei* - o ripostă normală la ideea Imaculatei Concepțiuni. Versiunea englezească a "biografiei" lui Verhoeven va apărea în 2009, iar regizorul speră să aibă destul succes ca să-i permită să realizeze un film competitiv cu *The Passions of the Christ* al lui Mel Gibson și *The Last Temptation of Christ* al lui Scorsese.

■ Rămânând în domeniul biografiei, de data asta literare, semnalăm apariția unei noi scrieri de acest gen a neobositului literat britanic Peter Ackroyd. Apreciat atât pentru proza sa foarte diversă din punct de vedere formal, cât și pentru biografiile sale neconvenționale, Peter Ackroyd se remarcă în primul rând printr-o mare dragoste față de istorie, omniprezentă în romanele sale, dintre care multe se înscriu în sfera biografiei fictionalizate (vezi recent tradusa la noi *The Last Testament of Oscar Wilde*), ori sunt descrieri ale unor cărți celebre (*The Great Fire of London* din 1982 reia povestea lui Dickens din *Micuța Dorit*), dacă nu chiar reinterpretări ale momentelor cheie din istoria Angliei văzute prin prisma miturilor și tradițiilor culturale, ca *English Music* din 1992. În domeniul biografiei literare - o altă formă de manifestare a fascinației inculcate de trecut - s-a remarcat prin lucrările *T. S. Eliot* (câștigătoare a Whitbread Biography Award), *Dickens* (o biografie mamut, care a stârnit nenumărate controverse), *Blake* (în care a reușit să evite cele două interpretări tradiționale, Blake nebunul vs. Blake vizionarul), *The Life of Thomas More*, *Chaucer*, *William Shakespeare: A Biography*. Nu putem omite de pe listă cea mai ambițioasă întreprindere a sa în domeniu, încercarea de a așterne pe hârtie biografia orașului iubit și obsedat: *London: The Biography*, publicată în 2000. Influential săptămânal *Times Literary Supplement* ne atrage atenția, prin recenzia Patriciei Craig, asupra celei mai recente lucrări de Peter Ackroyd care se înscrie în acest gen: *Poe: A Life Cut Short* (Poe: o viață rețezată), apărută la Chatto & Windus, editura favorită a scriitorului. Ideea călăuzitoare a studiului, după Craig, pare a fi aceea că, din fragedă copilărie, existența poetului american a fost "înfășurată într-o atmosferă de suferință și fatalism". Povestea vieții lui E. A. Poe este un inventar al dezastrelor, ghinioanelor, sărăciei, morbidității și dorinței de auto-distrugere. Cât a trăit, Poe a reușit, mai devreme sau mai târziu, să-și alieneze potențialii aliați, pe cei care credeau în calitățile lui unice și încercau să-i promoveze interesul; biografia sa este marcată de cotituri bruște, greu de înțeles sau explicat altfel decât prin nefasta influență a demonului alcoolului. Macabru și moartea au exercitat asupra sa - după Ackroyd - o influență la fel de mare ca asupra dramaturgului John Ford. Multe aspecte ale vieții lui Poe - crede autorul - ne par astăzi respingătoare (în special neputința de a fi loial) și este uimitor că o creativitate debordantă a putut însoți permanent acest traseu existențial determinat de nenoroc, suferință, decădere fizică și morală. De remarcat că Peter Ackroyd își caută subiectul discursului biografic pentru prima oară în afara istoriei sociale și culturale a Regatului Unit. După Patricia Craig, el a scris o relatare condensată (170 de pagini), relevantă și mișcătoare a vieții unui scriitor damnat; o prezentare mai lungă ar fi intrat în contradicție cu scurtimea și intensitatea vieții autorului evocat.

structuri în mișcare

Titluri cu primăvară pe Dunăre

Ion Bogdan Lefter

De-a lungul lui martie, de pe 10 și pînă pe 25 ale lunii – un proiect literar de mare, urieșească anvergură, și totuși impalpabil, invizibil ca atare: **Primăvara poezilor**, ansamblu de evenimente cu și despre „genul liric” (cum nu i se prea mai spune – *et pour cause!* – în zilele noastre mai degrabă „anti-lirice”).

Ediția a 4-a românească, a 10-a franceză – **Le Printemps des Poètes** (3-16 martie în Hexagon). Din 1999, o asociație special înființată, omonimă cu proiectul, se ocupă nu atât de organizarea lui, la propriu, cît de „declanșarea” lui. Fiindcă ideea n-a fost aceea a unui mare festival localizat într-un singur punct de pe hartă. Inițiatorii au imaginat o perioadă – primăvara, deh! – în care poezia să fie etalată, remarcată, ascultată, „omagiată” în cît mai multe locuri, în Franța, dar și în lume. Cum? Prin stimularea cît mai multor organizatori care-și asumă ei înșiși, pe cont propriu, ceea ce vor să facă în „rama” largă a festivalului (să-i zicem – totuși – „festival”!). Rezultă un conglomerat pe care nimeni nu-l „coordonează”, nimeni nu știe exact ce va fi peste tot; dar e cu și despre poezie! Asociația franceză a stabilit din ce în ce mai numeroase contacte și parteneriate, astfel încît **Le Printemps des Poètes** a ajuns să se extindă în cîteva zeci de țări de pe mai multe continente. La noi s-au desfășurat în 2008 evenimente cu și despre poezie în – incredibil! – peste 60 de orașe din țară.

Cum au arătat ele toate? Nu vom ști-o niciodată. Am văzut o listă cu programul din București, plus alte semnalări de presă din cîteva județe: lucruri foarte amestecate, cu nume de toată mîna, de la autori de mare calitate la veleitari care profită de ocazie pentru a-și declama capodoperele în cîte o școală, la cîte un „centru cultural”. Principii precum „Face fiecare ce vrea!” și „E loc pentru toată lumea!” nu prea merg în zona artelor. Însă ideea inițială e – categoric – bună: poezia să fie „omagiată”! Fie și printr-un festival ca Fata Morgana, organizat pretutindeni, vizionabil doar ici-colo, pentru unii, nimeriți la fața locului, ori, pentru cei mai mulți, nicăieri...

Din ediția a 4-a românească – două exemple de „manifestări”, la care am participat. Mai întîi, în prima zi a **Primăverii...**, pe 10 martie, în București, are loc la Club A o discuție cu tema **Poezia la TV și radio – o utopie?** „Moderează” tînăra poetă Miruna Vlada și Horea Bădău, reprezentant al unei Asociații a Consumatorilor de Media. Invitați: realizatori și prezentatori de emisiuni culturale la radio și televiziune. De fapt, e vorba mai ales despre canalele culturale ale posturilor publice: Radio România Cultural, pentru care lucrează Ema Stere, Dana Pitrop și Attila Vizauer, și TVR Cultural, unde Marius Chivu a „moderat” o emisiune, Florin Iaru continuă să fie prezentatorul alteia, iar eu realizez de mai bine de patru ani **Cartea** (**Carte.ro** din primăvara lui 2007, rubrică în „magazinul” cultural **Art@.ro**). Discuția, animată, plasează poezia în contextele socio-mediatic actuale, cu informații utile și opinii incitante. Unii mai sceptici, alții mai pozitivi, aproximăm locul pe care-l pot ocupa versurile și versificatorii lor în vremuri de „consumism”, „tabloidism” ș.a.m.d.

Tema principală: cum să „promovezi” poezia de calitate, esențialmente „elitistă” (deși postmodernitatea...!), în competiția mediatică, esențialmente comercială, bazată pe *rating*-uri și pe publicitate. Opinie aparte face Vanda Florea, inițiatoarea unei emisiuni de poezie la Radio ONG, post care emite doar pe Internet, cu ascultători foarte puțini, liberi să-și și citească *on-line* producțiunile proprii; predomină – din cîte înțelegem de la realizatoare – iubirea înfiorată față de poezie... La Club A – un public de cîteva zeci de tineri surprinzător de interesați de subiect. Atmosferă relaxată, plăcută, combinație de bar-cafenea și cenaclu. Replici încrucișate, momente vesle, pledoarii, previziuni, confesiuni. Cine n-are o relație specială – mai greu ori mai ușor de mărturisit – cu poezia?!

Săptămîna următoare, pe 19 martie, merg împreună cu Simona la Giurgiu, unde foștii ei colegi de facultate Vera și Mugur Burcescu, reputați profesori la principalul liceu din oraș, se ocupă de **Primăvara poezilor**. Întîlnire la Centrul cultural „Ion Vinea”. Profesori și elevi, adolescenți cenacliști. Discuție foarte bună, mult prelungită. Public pasionat, intervenții cu miez, candori adorabile ale junelor și junilor care iubesc și literatura, dar și – de pildă – muzicile la modă, despre care vine vorba la un moment dat. Ne retragem apoi, împreună cu Vera și Mugur, la un restaurant pe malul Dunării. Ora apusului. Stoluri de păsări se lasă pe apă, plutesc, apoi dispar la vale, duse de curenți. Vizavi – blocurile din Ruse. Cînd sună telefonul mobil, îmi dau seama că, deși sîntem pe malul românesc, legătura o primesc de la un releu de dincolo, printr-o companie bulgărească (!?!). Afară, cînd plecăm – seară, vînt rece. Și semnalizări aproape feerice pe semi-autostrada spre București, la rîndurile amenajate în intersecțiile din localități, cu un soi de raze luminoase de atenționare. Aproape... poetice!



Nicoleta Lefter și George Costin în *Deșteptarea primăverii*



Primăvara poezilor (afiș francez)

Primăvară și în titlul celebrei piese a lui Wedekind. Spectacolul Victor Ioan Frunză-Adriana Grand după **Deșteptarea primăverii**, montat la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila (premiera oficială: 9 noiembrie 2007), e adus pe 25 martie în București pentru o reprezentație la Odeon. L-am văzut nu de mult pe scena din orașul tot dunărean (în aval de Giurgiu!), către finele lui februarie.

Victor Frunză încarcă **Tragedia copiilor** (subtitlul piesei) cu viziunea lui complexă și profundă asupra existenței ca explorare a marilor teme, a marilor semnificații. Dinamica metamorfotică la care e supus spațiul clasei de școală, scenă – de fapt – a destinului, a vieții și a morții, ca și „obișnuită” desfășurare de fantezie din decorurile Adrianei Grand, cu costume marcate simbolic și planșe onirice rulate de profesoară în fața elevilor, transferă povestea din universul juvenil într-o răscolitoare parabolă general-umană. O cheie importantă de lectură, pentru cine a văzut **Faustul** Frunză-Grand: **Deșteptarea primăverii** e o „prelungire” a montării de la Baia Mare, sugerată – probabil – de punctul din textul lui Wedekind în care e vorba despre capodopera lui Goethe, „dăunătoare”, „nocivă”, crede mama lui Melchior Gabor („și cel mai bun lucru poate fi nociv, dacă n-ai maturitatea să-l interpretezi corect”). Căutarea febrilă a lui Faust continuă sub același chip al poate celui mai valoros tînăr actor român al acestor ani, George Costin, protagonist și la Baia Mare (Melchior aici), în mijlocul clasei de adolescenți (au paisprezece ani), altă ipostază a grupului de studenți care-l anturau dincolo, doritori să-i afle secretele, să-i înțeleagă filozofia. Și tot ca în spectacolul precedent al lui Victor Frunză, din spate clasei, prin ușa din axul scenei, omoloagă celei a Iadului din **Faust**, plasată în aceeași geometrie a fundalului, vor ieși părinții, profesorii, spectrele opresive, forțele răului, în ale căror abisuri vor fi absorbiți Moritz Stiefel, sinucigașul copilăros (jucat tușant de necunoscutul Radu Micu), și Wendla Bergmann (o tînără talentată, pe nume Nicoleta Lefter), îndrăgostita cu mințile rătăcite, căci respinsă de Melchior. Acesta din urmă, nonconformistul sfidător, „Faustul” lui Wedekind, se joacă și el cu focul, cu convențiile sociale, cu limitele naturii umane...

remember

In memoriam unor îndeletniciri

Tudor Ionescu

Întrată în UE până înspre gât, mă mai gândesc uneori la îndeletniciri/ocupații de altădată, binecunoscute clujenilor și, aproape toate, dispărute fără șanse de revenire. La ce mă gândesc? Nu la agă, rotar sau la vizitiu de poștalion.

Mă gândesc, de pildă, la Szabo-néni! Pardon? Ziceați că nu știți nimic despre Szabo-néni? Păi, prin anii cincizeci ai veacului trecut, în zona estică a Clujului o știa toată lumea. Szabo-néni – potrivit sezonului, a targetului de moment – vindea fie șoș perghel mag (semințe, bomboane agricole), fie io meleg dobleț (dovleac la cuptor), fie ghestenie (castane), fie kokaș (floricele). Printre noi, puștani, Szabo-néni ocupa un loc aparte deoarece pentru caietele de teme, maculatoarele sau manualele depășite de trecerea timpului primea semințe, dovleac, floricele/cocoșei sau castane.

Sau la "Turcu" din fața liceului «Racoviță», cel care venea în pauze cu toligha lui încărcată cu nuga, "lingătoare", mere glazurate și alte produse nerecomandate de medicii dentiști. Fir-ar să fie, nu-mi aduc aminte cum îl chema (nici Șerban, nici Gloria, nici inginerul Licu Stavri nu-și aduc aminte), dar foarte bine îmi amintesc ce șort alb și curat avea Turcu' (chiar că era turc!) și că avea mustață. Toligha lui era albă cu niște dungă roșii. După ani de zile, la el acasă, pe strada Pata, Turcu mi-a preparat un tort minune! De curmale! Din păcate, Turcu s-a mutat și el... în haremul veșnic. Sper că-i merge bine acolo. (Oricum, a scăpat de regulamentele UE.)

Mă mai gândesc la grupurile de sicani specialiști în săpat de șanțuri. Vestele bleu-

gendarme cu bumbi aurii, clopuri de paie tronconice și mustăți pe oală. Fiicele lor, îmbrăcate în roșu complet și cu poalele strânse fix sub sâni, erau de întâlnit joia p.m. și duminica, în Piața Carolina (Piața Muzeului) și pe podețul de la Telefoane unde ele cântau – ele dansau (acompaniate de cătanele în învoire). La întâi și cinșpe ale lunii, tot acolo și tot cu sicanele era jobmarketul pentru «fată la copii». Cinstit vorbind, cu sicanele, ca angajator, singura problemă pe care o aveai era de natură lingvistică. Cu sicani, se zice, nici măcar această problemă nu exista: vorbeau între ei. Sicani au fost înlocuiți de excavatoare, sicanele – de concediu maternal (doi ani vs. trei luni) și grădinițe de toate felurile și culorile, atestate de autoritățile în drept.

Tot în grup, ca sicani, debarcau uneori în Cluj mineri de prin Munții Metaliferi (cred), mineri din minele de cupru. Mă speriam de ei (chit că nu semănau cu minerii "debarcați" în București!): erau îmbrăcați în țări și cămeși cu poale lungi, toate verzi-gălbui, așa cum erau și ei pe toate suprafețele vizibile ale pielii. Am impresia că pe-atunci încă nu știam eu mare brânză despre extraterestri (nici acum nu știu!), dar puteam să jur că asta sunt: extraterestri. Nici nu prea vorbeau între ei, habar n-aveam de ce aterizau la Cluj. Cred că, din păcate, cam pe la spitale. Din pricina culorii lor cumplite pot și să afirm că veneau din minele de cupru. Erau efectiv cocliți. Asemenea unor statui, asemenea țevilor de la micro-centralele de apartament. Bieții oameni.

Tot de nu știu unde își făceau apariția favoriții mei: geamgii. (Spre marea, marea mea surpriză,

pe cel mai recent geamgiu l-am întâlnit joi, 6 martie 2008, pe la ora zece dimineața, în Piața Mihai Viteazul. Căra în spate un petec de cer înnorat, la poalele căruia era un bulz de chit.) De ce favoriții mei? Din cauza rudeniei lor cu Magritte: tot timpul cu un petec de cer în spate! Ba senin și însoțit, îmbrăștiind cu generozitate raze dezlănțuite, parcă dându-i aripi geamgiului în căutare de comenzi, ba necăjit și noros, apăsând pe spinarea bietului om. Îmi mai plăceau și din cauza/datorită propriei lor prezentări sonore, propriului anunț: «Geamuuuu...» (asta doar bănuiesc eu că ziceau; niciodată n-am reușit să deslușesc de-a binelea ce strigau geamgii; dar toți o făceau la fel, exista o metodă, un tâlc, un principiu. Nu înțelegeai nimic dar pricepeai totul.)

Vorba Poetului: «Cântăm adânc un: *De profundis./ Perennis humus erit rex./* Frumoase vremi! Dar unde-s? unde-s?/ S-au dus pe veci! *Bibamus Ex.*»

P.S.

Primăria Clujului face pași anunțați! Pași cu dreptul, în direcția bună. Începem să urmărim ca să constatăm **ritmul** acestor pași: «Fetele de la Căpâlna», samba sau slow-blues? La care anume pași mă refer? Ați remarcat (cred că multă lume a remarcat) că în jurul Bastionului Croitorilor s-au înălțat metereze de schele, panouri împrejmuitoare de șantier în lucru, că statuia lui Matei Corvin pare-se că a primit programare la... (încă nu știu exact) la hair-stylist, la fitness, la potcovar, la armurier, la designer... Oricum, așa zice că precis statuii i se va întâmpla ceva, că se umblă la look-ul corvinesc. Om trăi și om vedea.

Apropo: umblă vorba că au fost amenajate malurile Someșului între stăvilă și podul Garibaldi. Mă duc să văd și vă voi povesti ce am văzut.

Exigențele și limitele experimentului

(Urmare din pagina 36)

L.G.I.: - Am putea include aceste „derogări” de la gravura clasică apărute în țările fostului bloc comunist - să zicem defavorizate -, în sfera experimentului ...

C.C.: - Într-o oarecare măsură ... Factorul material a contat ... n-au avut materiale foarte bune ... au lucrat cu ceea ce au avut la îndemână ... hârtie de proastă calitate, cerneluri tipografice, plăci de tot felul. Au improvizat, au experimentat de nevoie, dar calitatea unei gravuri făcute în cupru și imprimate cu o cerneală de foarte bună calitate este cu totul altceva ...

L.G.I.: - Are și experimentul exigențele și limitele lui ...

O.N.: - Legat de asta ... am primit din Turcia o lucrare mică, care era un fel de șervețel/ batistă ce conținea un mucus - suflatul unui nas. O.K., putem accepta orice experiment, dar ce are cu gravura un nas suflat?

C.C.: - Da, l-am eliminat din start: nu pentru că actul artistic al respectivului autor ar fi discutabil în sine, ci pentru că nu se încadrează în tehnica cerută. Adică, nu este destul să imprimi ceva; trebuie să ai un lucru voit, și ... nu știu ...

O.N.: - Trebuie subliniat: în gravura experimentală există libertate, dar, există și reguli ...

L.G.I.: - Ce vă propuneți în continuare?

C.C.: - În toamnă voi deschide la Muzeul Brukenthal o expoziție. Este un proiect nou pe care îmi permit să nu îl divulg încă.

O.N.: - În luna noiembrie, și eu mă voi confrunta din nou cu un experiment de proporții. Voi organiza într-o galerie privată din București - Galeria Anaïd - o primă expoziție internațională de artă feminină. E un experiment în premieră pentru România; aici, lumea nu știe cum să apuce această problemă.

L.G.I.: - În plan social lucrurile s-au mai schimbat. Femeia dezavantajată ... poate fi vorba și despre discriminare pozitivă ...

O.N.: - Oricum ar fi, problemele rămân. În general, arta contemporană românească a evitat și continuă să evite această problemă ...

L.G.I.: - Totuși, identificată ca problemă ...

O.N.: - Mie mi se pare că trebuie să existe, să intre în dezbatere; să putem discuta liber despre asta. E un fenomen; el a avut o mare amploare în anii '60-'70; noi nu am avut o artă explicit feminină, am avut și avem doar încercări ... de exemplu, cele aparținând Marilenei Preda Sânc ... dar fenomenul artei feministe în România este mai mult decât izolat, este aproape inexistent. Și atunci, mie mi s-a părut foarte important un asemenea proiect ... fiindcă există, în continuare, probleme cu care ne confruntăm. Chiar și astăzi, în multe cazuri femeia este încă privită drept obiect sexual; este hărțuită, abuzată și nu de puține ori e victimă a violenței în familie ...

L.G.I.: - Pe alte meridiane, cel puțin la nivel declarativ, problema s-a rezolvat demult ...

O.N.: - De-a lungul anilor au existat, să zicem, trei mari valuri feministe ... și poate cel mai mare impact l-a avut feminismul radical. Problema este că feminismul, în general, este asociat cu acea formă a feminismului radical care optează pentru o formă de matriarhat și pentru abandonarea colaborării între femeie și bărbat.

L.G.I.: - Extremismul, din oricare direcție ar veni „sparte gândul” ...

O.N.: - Sigur că da, însă trebuie privit mai departe, fiindcă feminismul liberal tocmai pe asta mizează, pe colaborarea dintre femei și bărbați.

L.G.I.: - Și aici avem multe de recuperat ... este o problemă a noastră ...

O.N.: - Nu imposibil de rezolvat ... La această manifestare, eu voi fi directoare, iar C.C. se va ocupa de partea de imagine; nu vreau să se creadă că o expoziție de artă feminină exclude bărbații.

Interviu realizat de
L.G. Ilea

rânduri de ocazie

Săptămîna pătimirilor...

Radu Țuculescu

Cu o săptămîină înainte de Înviere, infracțiunile bravilor mei compatrioți plecați (ori ajunși?) în Italia, acolo unde locuiesc frați de-ai noștri din aceeași gîntă latină, s-au ținut lanț. Aproape zilnic era anunțată cîte una. Deja mă apuca tremuriciul, cînd începeau știrile tv. Mă înroșeam așa, de unul singur, în fața micuțului ecran. Ba de jenă, ba de furie și revoltă. Un român a violat și apoi omorît o tînără. La ce naiba i-a trebuit viol, cînd sînt prostituate gîrlă, la prețuri pentru toate buzunarele!? Un copil de vreo zece anișori, român sadea, vine la școală cu un pistol adevărat. Ce-a fost în capul lui, cine i l-a dat? Adică asta nu era un bagabond, un copil al străzii ci unul care frecventa cursuri, avea de gînd să ajungă intelectual! Te pomenești că în dimineața aceea a greșit și în loc de sandviș a vîrît în ghiozdan pistolul tatălui cu care acesta se apăra de mafioții italieni. Apoi este descoperit un român durduliu care fura de multă vreme de prin bancomate, confecționînd cartele false. Inventiv

băiat dar tot infractor se cheamă. Am răsuflat ceva mai ușurat dar pînă în ziua următoare cînd ce să vezi și să auzi!? Un alt român a strivit cu un ciocan (în acest sens, avem "tradiție", să ne amintim de Omul cu ciocanul...) capetele soților italieni la care era angajat ca să le lucreze grădina. O crimă dublă, absurdă, inexplicabilă. De ce să-i omoare pe cei doi bătrîni cumsecade care-i dădură de lucru și erau apreciați de vecini? Românul a declarat cum că bătrînul l-ar fi agresat sexual! Atunci el nu a suportat o asemenea jignire și, în loc să plece naibii, să-și caute de lucru în altă parte, mai bine i-a strivit scăfîrlia apoi s-a gîndit s-o omoare și pe soția acestuia ca să nu afile, sărmana, ce soț mizerabil a avut în lunga ei căsnicie! Pur și simplu ajunsesem să-mi fie teamă să mai dau drumul televizorului la ora știrilor. Mă și întrebam chiar dacă nu era vorba despre un scenariu sinistru, dacă indivizii aceia, concetățenii mei, n-au fost plătiți ca să facă toate porcăriile respective pentru ca cei de dreapta să cîștige tot

mai mulți adepți!

Apoi a sosit ziua de sîmbătă, ajunul nopții de Înviere. Posturile de televiziune ofereau spectacole adecvate în care dansau și se mișcau în toate chipurile iepuroaice aproape goale încît, la un moment dat, am crezut că este și o aniversare Play Boy! După ce au trecut Sfintele Sărbători, a venit știrea bombă. Nu mai era vorba despre un român de-al meu. Un austriac și-a sechestrat fiica în pivniță timp de 24 de ani! Acolo o viola sistematic și i s-au născut vreo șapte copii, cîțiva chiar supraviețuind. La suprafață, austriacul era un soț european onorabil, cu nevastă și copii!, care-și petrecea vacanțele prin locuri exotice, ca orice om normal. Prin urmare, nu sîntem singuri pe lume, mi-am zis și am hotărît să nu mai urmăresc niciodată știrile și nici să nu mai citesc vreodată ziare. Să-mi vîr capul în nisip și să trăiesc ca struțul. Poate pentru asta, cel mai bine ar fi să plec, definitiv, în Australia.

zapp-media

Brand de țară - violatorul

Adrian Țion

Aprilie, lună de gafe politice și fâstăceli penibile la vârful puterii, a dat din nou apă la moara flămîndă a presei. Hienele la pîndă s-au repezit numaidecît asupra celor două numiri suspecte din 14 și respectiv 24 aprilie. După moartea sărmanului Claudiu Crulic într-un penitenciar din Polonia, ghimpele din talpa marinarului deprins să se cațere pe uscat (Adrian Cioroianu) a fost scos în sfârșit și azvârlit cît colo. Fără tergiversări și controverse, ca în alte jenante situații, a fost pus în funcția supremă de la Externe Lazăr Comănescu, balsam aplicat direct pe cord, extras rapid din farmacia comunistă a cadrelor de nădejde. „Plutonul de execuție” de la *Sinteza zilei* a tras fără cruțare, spulberînd și măcelărînd în sânge compromis opțiunea președintelui. La numai zece zile, altă semnătură consternantă ridică presa în poziție de atac. Valeriu Arteni, absolvent strălucit al Universității Naționale din Vietnam, este numit consilier prezidențial, ca la numai cinci ore după numire să fie demis. Fără explicații, deși motivul transparent ca lumina zilei a fost tranșat și răsucit pe toate fețele. Mai ales de tripleta de la *Sinteza zilei*: Gădea, Cristoiu și Stan.

Susținătorii lui Băsescu i-au înjurat pe cei trei lătrători din tonomatul personal al lui Dan Voiculescu. Fostul senator PD Marian Marinescu a sesizat CNA și postul în cauză s-a trezit cu pleșca: amendă pentru emisiunile din perioada martie-aprilie. Normal ar fi fost să se spună exact pentru care emisiune, așa cum s-a întîmplat de fiecare dată cînd un post tv a fost amendat de CNA. Aici are dreptate Valentin Stan. Scandalizat peste poate, isterizat de-a dreptul, el face bășcălie de slugarnicii din CNA și se răstește la guvern ca la vecinul de apartament care-l deranjează în toiul nopții cu muzica dată prea tare. Acuză cu încălcarea libertății de exprimare și se consideră, împreună cu cei doi colegi „singura porta-voce a

ceea ce se întîmplă”.

Așa să fie? De la sobrietatea analiștilor invitați înainte, emisiunea a alunecat tot mai mult spre parodia care salvează scăfîrlia. Pe vremuri - și ce vremuri frumoase! - Octavian Paler era gratulat cu „maestre” de către Cristoiu. Acum e maestru Cristoiu, rămas încă analist hătru. Se pare că a învățat ceva de la maestrul său. Gădea e o domnișoară cu bun simț, fără puțință de a calma spiritele mereu înflăcărare ale invitaților. Cel mai înflăcărat e Valentin Stan, evident, care a adus mai întîi pe post ghidușe dedicații muzicale adversarilor și acum cîntă el însuși de nu mai știi dacă nu ești cumva la „Folclorul contraatacă” sau la MTV. Dar el vine cu documente și urlă ca un apucat. De multe ori îl ia gura pe dinainte sau, mai nou, cîntatul. De! gura păcătoșului adevăr grăiește, poate și cîntă în struna cuiuva. Așa stînd lucrurile acum, se poate spune orice. Că Băsescu e descreierat, că Securitatea e iar la putere, că *Sinteza zilei* a rămas singurul vîrf de atac al opoziției din România. Ba Cristoiu se ia după el și propune brand de țară „violatorul român”, că tot suntem asaltați mereu cu știri din Italia după care alți români au violat și au tâlhărit pe acolo. Nu pentru atacurile la adresa președintelui sau la adresa primului-ministru ar trebui sancționat postul Antena 3, ci pentru limbajul necenzurat de bunul simț al comentatorilor.

Dar cei încolțiți văd altfel. E adevărat că structura emisiunii s-a modelat după urcarea spre culme a mărîlăniei prezidențiale și a ajuns să reprezinte ceea ce merităm: panorama mărîlăniilor noastre.

Să ne mirăm că printre cei care înjură postul Antena 3 se situează la loc de frunte Becali, luat și el în colimator de atâtea ori? Douăzeci de minute de înjurături ciobănești, nu porcoase, spuse cu năduf la telefon unui angajat al Antenei

3, postate pe net, vorbesc despre cuvioșia marelui creștin ortodox nelipsit de pe ecrane, care se dă în stambă ori de cîte ori are ocazia. De, el înmulțește talanții, chipurile pentru săraci și scuipe pe cine vrea. Declară asta neînhibat. Îi dă mâna, ba chiar și punga. De ce să ne mirăm atunci de echipa de la *Știrea zilei* că ar fi luat-o pe ulei? Peste tot e la fel. De la președinte la cioban, de la jurnalist slobod la gură la violator și infractor cu renume mărîlănie e în floare pe la noi și de Armindenii. Din păcate. Asta-i floarea României de azi!



Monica Murariu

Pădure (ceramică) 2003

ferestre

La Mongolu'

Horia Bădescu

În geografia culturală a Clujului anilor '70, birtul pe care-l păstora Remus Pop, birtul lui Mongolu' sau, și mai simplu, *la Mongolu'* cum intrase el în limbajul inițiaților, a însemnat un teritoriu rupt parcă dintr-o altă lume. Un spațiu de grație scos din cutumele aceluși timp precar, rob al inteligenței și dăruit poeziei, învăluit în misterul aventurii interioare și al boamei spiritului, în care «ospățul» de vorbe și idei, sibarit în strălucire retorică, subtilitate, libertate de exprimare și vorbe de duh, descindea, neîndoelnic, mai de grabă din banchetul platonician decât din ospățul trimalchionesc.

Crama aceea, cu aerul ei rustic și medieval, crâșma aceea învăluită în misterioasa lumină a subpământului, în pântecul căruia se refugiase parcă pentru a scăpa nevăzutele dar atât de realele împrejurări de-afară - Doamne, cât de real, cât de sfâșietor în patetismul lui, când ar fi trebuit să ne pară doar amuzant și probabil așa ne va fi și părut el atunci, strigătul noptatic al celui a cărui peniță avea să-nchege, în ispitite și inspirate fulgerări, năluцитеle chipuri și penumbre ale vremii de-atunci, Florin Creangă: «Scoateți-mă

de-afară!» - crâșma aceea n-a fost niciodată un spațiu de pierzanie bahică, o «navă eșuată-n bulevard», cu mateloți năcuți de alcool.

A fost spațiul unui festin al spiritului, în care vinul nu era decât un duhovnic al sufletului și-un daimon al inteligenței iar picanteria mirodenia care dădea savoare unui platou pe care-și etalau aromele cozeria cu miez și subtile delicii lingvistice, poezia și muzica, un spațiu crepuscular, matein, un refugiu în fața presiunii timpului istoric și ideologic. O căftănire a comuniunii și prieteniei. Un spațiu pe care Mongolu'/Remus Pop a avut inteligența și generozitatea să ni-l «dăruiască», să ni-l prezerve, să-l facă al nostru și numai al nostru, să insituie, dincolo de perdeaua de mărgel colorate, o «rezervație» de artiști, un teritoriu al celor care, cum spuneam într-un poem, «nu vroiau să moară». Să ni-l ofere și, dimpreună cu noi, să intre cu el și prin el în istoria Clujului. *La Mongolu'* n-a fost nici Capșa, nici crâșma Singapore clujene, ci ceva doar al burgului de pe Someș, adică *la Mongolu'*, pur și simplu. Și așa va rămâne. Urcându-și semeț «sub streășina



Uros Uscebrka

Civilizație moartă (lemn) 1995

amurgului, drumeții», în fumegarea amintirii și-n trâmbele luminii care-i țes portaluri și bolți în fiecare seară.

știință și violoncel

O pagină veche

Mircea Oprîță

Veche, dar nu uitată de istoria științelor, dovadă că la timpul lor ipotezele lansate de niște minți strălucite au reprezentat un factor de tentantă, provocatoare nouate. Și nici măcar fundamental perimată, pagina aceasta de cosmogonie „naturală” (ca s-o deosebim de numeroasele cosmogonii mitologice și religioase), în ciuda faptului că unele amănunte ale argumentației devin vulnerabile prin trecerea timpului și prin acumularea inevitabilă de fapte științifice suplimentare.

Soarele și familia sa de corpuri cerești - planetare, cometare, meteorice - au o vârstă pe care analiza fragmentelor căzute pe Pământ o fixează la mai mult de cinci miliarde de ani. Chiar expediate în urmă la o asemenea distanță față de clipa noastră efemeră, nașterea și evoluția sistemului solar au constituit o problemă cu adevărat tulburătoare de spirite. În plus, problema e dificilă, deși vedem fenomenele respective doar ca pe niște fragmente ontologice din acel întreg mai larg, care este nașterea și dezvoltarea Universului general. Discutând cazul particular, nu vom mai fi nevoiți să căutăm delicatul argument al atomului primordial, întrucât Soarele nu este contemporan cu începuturile Universului, iar ideea formării lui dintr-o nebuloasă pare să fie confirmată de observațiile astronomice de azi privitoare la apariția și moartea stelelor. Apariția și declinul *altor* stele, bineînțeles, dar procesul ni se aplică și nouă. Fiindcă, deși mai aproape de ochiul privitorului și cu un regim aparte în sistemul planetar propriu, și Soarele este tot o stea, printre nenumărate pe care le vedem într-o noapte senină, dar și printre cele - puzderie - pe care acuitatea limitată a privirii omenești nu le mai poate distinge. Iar ceea ce e valabil pentru

frământările cosmogonice surprinse astăzi în diverse zone tinere ale Galaxiei trebuie să fi fost adevărat și în ce privește nașterea sistemului nostru solar.

O primă formulare a ipotezei nebulare (în 1734) o datorăm lui Emmanuel Swedenborg, dar dezvoltarea ei într-o teorie convingătoare se leagă de contribuția altor doi savanți din secolul al XVIII-lea și e cunoscută încă din școală sub denumirea de ipoteza Kant-Laplace. Acest Kant cu merite în cosmogonia științifică nu e altul decât Immanuel, filosoful idealist preocupat de *Critica rațiunii pure* și de *Metafizica moralei*. Dar marchizul de Laplace a fost chiar astronom, autorul unei monumentale opere de *Mecanică celestă* în cinci volume, unde studiul newtonian al mecanicii, bazat pe deschiderile intuitive ale geometriei, se transferă în seama calculului matematic complex.

Ipoteza nebulară consideră că, într-o fază inițială, întreg sistemul solar era o nebuloasă fierbinte, alcătuită din materie rarefiată și aflată în rotație. Masa aceasta, inițial amorfă, s-a contractat treptat și s-a aplatizat, pe măsură ce rotația ei se accelera. A primit forma unui disc turtit, în care o serie de vârtejuri gazoase începeau să-și câștige independența față de restul nebuloasei. Nucleul acesteia ajunsese să fie înconjurat la diferite distanțe de inele cu materie mai densă, cam în felul în care își prezintă și astăzi inelele proprii planeta Saturn. Condensată în centrul sistemului, cea mai mare parte a masei nebulare avea să formeze Soarele, aprins la un moment dat printr-un efect combinat al gravitației enorme și al frecării. Pe inelele rotitoare din jurul masei solare urma să se producă un proces de acumulare materială asemănător, responsabil de condensarea și

creșterea treptată în volum (prin captări succesive de substanță înconjurătoare), a planetelor actuale.

Această ipoteză cosmogonică timpurie emană din elementele sale destule sugestii poetice încât să „sucească mințile” unor mari creatori romantici, Eminescu fiind, de bună seamă, unul dintre ei. Din punct de vedere științific, chiar dacă are obiecții rezultate din studiul unor particularități ale procesului imaginat teoretic, lumea savantă o acceptă și astăzi. Variantele ulterioare au putut aduce reprezentări mai clare ale fenomenelor dezvoltate în nebuloasa primară, bunăoară mecanismul care convertește potențialul energetic gravitațional în energie cinetică, iar apoi în energie termică. S-a vorbit apoi de faptul că un colaps gravitațional al norului de gaz molecular putea fi cauzat de explozia unei supernove din vecinătatea imediată. S-au imaginat prin modele matematice fuziunile nucleare declanșate în interiorul protostelei. A fost descris, ca firesc în condițiile date, un vânt solar de extremă intensitate, care ar împinge în afara sistemului nou-născut „umplutura” de materie nefolosită de procesul generativ esențial. Toate acestea sunt lucruri interesante și nuanțări făcute cu inteligență, dar rețeta de bază a acestui fascinant „preparat cosmic” de natură cosmogonică rămâne în continuare bătrâna ipoteză Kant-Laplace.

Și nici n-ar fi, de altfel, singura plâsmuire astronomică veche în stare să stea în picioare după trei sute de ani. Pare de-a dreptul surprinzător, dar mintea lui Laplace a ajuns foarte aproape de modernul concept de „gaură neagră”, închipuindu-și stele atât de masive încât gravitația să nu mai permită luminii să scape dincolo de suprafața lor. A presupus de asemenea, în chip justificat și confirmat de cercetări ulterioare, că unele nebuloase văzute prin telescop puteau să nu aparțină Căii Lactee, fiind ele însele galaxii.

teatru

Ne place Shakespeare (I)

Festivalul Internațional „Shakespeare”, ediția a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008

Claudiu Groza

Festivalurile teatrale românești, cele internaționale, în speță, au familiarizat în timp publicul autohton cu montări străine, de cele mai diverse formule și calibre valorice. În general, însă, cu câteva notabile excepții – precum Festivalul „Man.In.Fest” de la Cluj, axat pe formule teatrale experimentale – programele festivalurilor au un aer destul de eclectic. De aceea, un eveniment de solidă unitate tematică, cum este Festivalul Internațional „Shakespeare” de la Craiova, face figură aparte în peisajul românesc de gen.

Ediția de anul acesta, a VI-a, a reunit în capitala Olteniei câteva trupe faimoase și producții montate de regizori reputați, de la compania *Cheek by Jowl* din Londra sau Malii Teatr din Sankt Petersburg la Peter Brook sau Eimuntas Nekrosius.

Am văzut spectacole în registre variate, de la rigoarea geometrică la abordarea antropologică, însă toate de cea mai bună calitate actricească și scenică. Firește, fiecare spectator a rezonat în cheie personală la „ofertă”, chiar și criticul având, intim, opțiunile sale. Nu se poate însă, obiectivându-mă, să nu remarc virtuozitatea cu care a fost elaborată fiecare montare, chiar dacă mai rece sau mai ludică, mai introvertită sau mai spectaculoasă. Tocmai această bogăție de interpretări a dat farmecul *lecturilor scenice* shakespeariene.

Un aspect hiperformalizat, destul de greu prizabil chiar de către un public de profesioniști, însă impecabil conceput regizoral și foarte bine jucat, a avut primul spectacol al festivalului, *Troilus și Cressida*, în regia lui Declan Donnellan (Compania *Cheek by Jowl*, Londra).

Formula geometrică abordată de Donnellan e vizibilă încă din structura decorului, alcătuit doar din câteva fâșii lungi de pânză, întinse de-a lungul scenei și ridicate în cele două capete ale acesteia, ca și în interacțiunea scenică a personajelor. Relațiile se construiesc pe diagonalele spațiului de joc, în timp de interacțiunile ori confruntările au loc frontal.

Această geometrie implacabilă este fracturată doar de Thersites, travestitul, cel ce nu face parte din acest univers încărcat de orgolii și testosteron.

De altfel, merită remarcată impecabila lectură regizorală a textului, care pune în valoare excelent o anume ambiguitate erotică, împinsă limpede către homoerotism, fără a fi însă întrutotul așa ceva. Donnellan dovedește că este la curent cu exegeza recentă a Antichității grecești, care analizează relațiile ca-de-cuplu sexual a doi bărbați, militari în speță, de obicei unul experimentat iar celălalt începător. În spectacol, scenele cu tentă homosexuală au complementul imediat al secvențelor extrem-războinice, iar ceea ce la un moment dat pare efeminat abandon afectiv, mai degrabă decât erotic, devine subit demonstrație convingătoare de virilitate. Marii eroi ai grecilor, pare a fi „morală”, bine pusă în văz de regizorul britanic, nu erau *gay*, ci aveau, din pricina îndelungilor campanii militare, un *deficit de afecțiune* pe care-l compensau homoerotic. Asta nu le scădea însă în niciun fel meritele militar-masculine, calitatea de eroi și protectori ai cetății.

Pe de altă parte, Declan Donnellan folosește intenționat o manieră convențională de evoluție actricească, cam ca în operă, ca și o anume ostentație a replicii. În spectacol se vorbesc câteva dialecte englezești, de la stridentul, întrucât șarjatul oxfordian al lui Ulise la *cockney, irish english* sau chiar dialectul american. S-a speculat că acest element nu era unul structural, ci se datora actorilor proveniți din mai multe spații culturale. Totuși, opinia mea este că, mai ales datorită supărătoarei intonații „ulisiene”, avem de-a face cu un artificiu al concepției regizorale, menit poate să figureze *tribalitatea* grecească, un soi de lipsă a unității de sânge ce hrănește, de fapt, conflictul piesei. Meritul lui Donnellan este că a citit – chiar în această cheie foarte personală și poate prea „intelectualistă” – un text dramatic socotit de exegeți printre cele mai „opace” fragmente shakespeariene.

Troilus și Cressida este un spectacol foarte rece, obositor, cu prea puține scene empatică – cum e cea dintre Cressida și Troilus din finalul primei părți, de fapt izbucnirea poveștii lor de dragoste, proaspătă și plăcut-adolescentină. Atmosfera sa generală este de *laborator*, de demonstrație de virtuozitate hermeneutic-regizorală. Poate fi privit, cu anume caznă, e-adevărat, de profesioniștii scenei, însă, limpede, nu e adresat marelui public. Ceea ce nu-i musai o scădere, câtă vreme Donnellan are atuul de a fi re-semiotizat piesa clasicului Will.

Două cuvinte despre actori, care și-au asumat foarte riguros și onest partiturile, exact în nota impusă de concepția regizorului. Toți au evoluat nuanțat, cu bună evidențiere a ambiguităților erotice ori umane în anumite momente, violent-virili în altele. Cel mai expresiv-nuanțat a fost, de bună seamă, Troilus (Alex Waldmann), cu un amestec de puritate adolescentină și pulsioni războinice. Persiflant, profitând de statutul său de marginal, a fost Thersites (Richard Cant), în timp ce Pandarus (David Collings) a tins să aducă un plus de spirit hâtru-ludic în atmosfera glacială a interacțiunilor scenice. Ambigen (întrucât numit și „târfa masculină” a lui Ahile) s-a dovedit Patroclus (David Ononokpono). În fine, Cressida (Lucy Briggs-Owen) a imprimat ansamblului scenic exact nota de feminitate caldă și juvenil-senzuală de care era nevoie.

Spectaculos, încărcat de artificii de înscenare, marcat „etno”, dar și foarte emoționant în cele din urmă s-a dovedit *Macbeth*, în regia lui Eimuntas Nekrosius (Teatrul Meno Fortas, Vilnius), parte a trilogiei Shakespeare montată de regizorul lituanian.

Trebuie să recunosc, încă de la început, că am fost marcat afectiv foarte puternic de acest spectacol care redă teribila dramă a unui *individ*, a unui om. Aici, Macbeth nu mai e neapărat un aristocrat, ci un om pur și simplu, victimă a propriei sale greșeli și, prin urmare, a propriei sale conștiințe culpabile. Iar actorul care l-a jucat pe Macbeth, Kostas Smoriginas, a reușit perfect să întruchipeze această frământare interioară strict omenească, în care toate înlesnirile puterii sunt inutile, în oglinda sinelui dezechilibrat.

Oglinda este, de altfel, unul din elementele scenice des folosite în spectacol, fie că vorbim de oglinda propriu-zisă, fie că vorbim de oglinda apei din enormele ceaune folosite copios în acțiunea scenică sau de oglinda chiar a fundului de ceaun.

Un aer coșmaresc-oniric domină multe din secvențele montării. Personajele evoluează ca într-o stare de beție ori de intoxicație drogomană – niște „ierburi” chiar sunt „traficate” la un moment dat de cele trei vrăjitoare-țărănci, în timp ce însuși Macbeth le folosește drept „momeală” sub cazanul prefăcut în capcană.

Firește, aceste elemente au mai degrabă o tentă parodică, așa cum are bună parte din spectacol, cu șarje de tip antropologic, cu mici gaguri hâtre, cu o poftă a viețuirii deloc comună înscenărilor cu piesa shakespeariană, văzută mai degrabă printr-un filtru tenebros și sumbru, extrem de rece și în registru gotic. Or, Nekrosius lasă deseori loc de năstrușnice volute ludice care, în ciuda aparențelor, nu fac decât să potențeze cumplita spaimă, cumplita presimțire a ispășirii cu care se confruntă mereu Macbeth. Acesta e și punctul de inflexiune a concepției regizorale care încarcă emoțional întâmplările scenice. Nu poți să privești, așa cum se petrece în alte montări,



Macbeth

foto: Claudiu Groza



Regele Lear

foto: Claudiu Groza

așa cum propune și textul, în cele din urmă, cu detașare această ispășire. Detestabilul Macbeth ni se înfățișează aici ca un om care a greșit, care s-a lăsat târât de răul cruzimii și nebuniei, iar acum se regăsește pe sine vulnerabil și știind că va trebui să plătească această greșeală. Așa se naște empatia pe care, intrând în jocul de semnificații al lui Nekrosius, spectatorul o poate resimți.

Macbeth, după cum spuneam, este un spectacol construit cu destule „șmecherii” care să-i permeabilizeze receptarea, fiind un exemplu de contrast cu rigiditatea din *Troilus și Cressida*. Nekrosius apelează aproape mereu la muzică, pentru a suplini lipsa de dinamică scenică, spațiul e populat de elemente mobile, a căror mișcare dă la fel impresia de dinamism, ba chiar uneori apar „soluții” fără sens în economia semantică (secvența cu merele folosite la un moment dat pentru a stinge niște lumânări e exponențială și a fost cred sesizată ca stridentă cel puțin de spectatorii avizați). Însă toate aceste artificii pot fi trecute cu vederea de dragul încărcării cu sens și profundă semnificație a poveștii lui Macbeth, într-un registru plin-emoțional, prea puțin exploatat în cazul acestei tragedii întunecat-sângeroase.

De remarcat, alături de evoluția impecabilă a lui Kostas Smoriginas (*Macbeth*), acum paroxistic-măcinat de culpă, acum glumind „țărănește” cu prietenii săi, într-o alternanță de stări scenice care a dat seama de capacitatea sa de a înfățișa un personaj veridic prin complexitate, mai sunt de remarcat, așadar, cele trei vrăjitoare, Viktoria Kuodyte, Margarita Ziemelyte și Gabriela Kuodyte, fiecare cu „personalitatea” sa, fiecare marcat ludică, fie jucăuș-dominatoare, fie naiv-prostuță. Fiecare personaj, de altfel, cu excepția lui Lady Macbeth, a fost gândit în dublu registru grav/parodic, pentru că nota parodică, deloc stridentă, este o marcă a spectacolului.

Macbeth durează patru ore, însă chiar la ieșirea din sală îmi doream deja să-l revăd. E și asta o judecată de valoare. Destul de subiectivă, recunosc, însă mi-o arog întrutotul.

Ceva mai puțin deschisă către public s-a dovedit producția teatrului-gazdă, Naționalul „Marin Sorescu” din Craiova, cu *Măsură pentru măsură*, în regia lui Silviu Purcărete. Spectacolul este abil încifrat-descifrat regizoral, îndeajuns de dinamic înscenat, cu o manevrabilitate a decorului de-a dreptul remarcabilă, jucat

acceptabil, cu bune creșteri ale unor interpreți, însă reprezentăția din Festivalul „Shakespeare” a părut multora, inclusiv mie, nu prea convingătoare.

Montarea pune bine în lumină orizontul *jocului uman de putere* pe care-l propune textul shakespearian. Atmosfera este una de crepuscul social, de promiscuitate morală parazitată de un soi de *ipocrizie politică* (gândiți-vă, în pandant, la corectitudinea politică) ilustrată de „artificiul” ducelui, retras din lume pentru a verifica suportul etic al ținutului său. *Măsură pentru măsură* e un spectacol foarte trist, mizer chiar, iar mediul în care se consumă acțiunea sa, figurat prin spații strâmte, ca-de-subpământ, obscur-luminoase, cu personaje ce vin parcă din cimitire de mumii pale, cu păr vâlvoi și unghii lungi, e sugestiv în cea mai înaltă măsură. Nedreptatea, drapată în faldurile aristocrate ale „statului” ce nu greșește niciodată, se arată în toată hidoșenia sa. Păcatul lubric al tânărului Claudio, cel ce încalcă tabuul moral, e reflectat specular nu doar în manevrele „negociator-erotice” ale loctiitorului ducal Angelo, cel ce va încerca s-o seducă pe sora-călugăriță a inculpatului, săvârșind el însuși aceeași crimă, ci și de însuși ducele, aparent veghetor integru și judecător incoruptibil al rectitudinii etice, care va fi un satir la fel de pulsional precum aghiotantul său.

Frumoase sunt, în spectacolul craiovean, unele scene de grup, în care jocul de putere, strălucirea calpă a unor personaje versus lingava *viețuire cvasi-animalică* a altora se vede cu evidență. Ingenioasă structurarea decorului, cu planuri care interferează, limitând/reconfigurând spațiul de joc, pe un zgomot acut de tren mergând, ce sugerează fie trecerea momentului scenic, fie trecerea timpului însuși, încât cronotopul dramatic se diluează până la a deveni familiar spectatorului de azi.

Probabil că opacitatea pe care o acuzam la reprezentăția din festival s-a datorat unei temporizări nepermise a jocului actoricesc, mult mai puțin eficient decât ar fi fost necesar unui ritm de croazieră al spectacolului. Prima parte, de altfel, a decurs într-un ralanti obositor, care a șters cu totul strălucirea presupusă (semantică) a secvențelor dramatice. Abia partea a doua și-a găsit un resort dinamic, însă ansamblul a avut o

paloare bizară. S-au distins, dintr-o magmă de partituri monocorde ori stridente (cum au avut Ilie Gheorghe, ducele ori, respectiv, Ana Ularu – Isabella, sora lui Claudio), doar două roluri cu pregnanță scenică: cel al lui Valentin Mihali (Angelo, loctiitorul), lubric, histrionic, demagog moral și satir erotic, dar și versatilul cameleon social, și cel al lui Sorin Leoveanu (Lucio), un Gică contra, inaderent la baletul etic al aristocraților, sincer până la frondă, sfidător întrucât natural în atitudini.

Măsură pentru măsură e un spectacol pe care, mai ales datorită *inflexiunilor* sale semantice, mi-aș dori să-l revăd la o temperatură scenică mai aproape de incandescența montărilor cu tâlc ale lui Purcărete.

Premiile criticilor români

Gianina Cărbunariu, Dragoș Buhagiar și Emil Boroghină sunt laureații Premiilor secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), decernate în cadrul Festivalului „Shakespeare”. La ceremonie a fost prezent președintele în exercițiu al AICT, Yun Cheol Kim, dar și cei doi președinți de onoare ai asociației, Ian Herbert și John Elsom, precum și numeroși critici de teatru români și străini.

Scenograful Dragoș Buhagiar a primit Premiul Criticii, pentru originalitatea și valoarea universului plastic în creația scenografică.

Premiul special i-a revenit regizoarei Gianina Cărbunariu, pentru creativitatea regizorală și dramaturgică în căutarea unui nou realism teatral.

Remarcabilul manager cultural Emil Boroghină a obținut Premiul de excelență, pentru afirmarea valorilor teatrului românesc în dialog cu elita teatrului mondial.

Distincțiile au fost acordate de un juriu compus din membrii biroului AICT, secția română: Ludmila Patlanjoglu, Alice Georgescu, Ion Cazaban, Florica Ichim, Natalia Stancu, Cristina Modreanu și Andreea Dumitru.



Regele Lear

foto: Claudiu Groza

muzica

“Idealurile trebuie să revină în prim plan”

de vorbă cu Adrian Pop, rectorul Academiei de Muzică „Gh. Dima”



Adrian Pop (dreapta) la repetiții

Ciprian Rusu: – *Academia de Muzică „Gh.Dima” din Cluj are un nou rector în persoana maestrului Adrian Pop, profesor și compozitor cunoscut, una dintre personalitățile de seamă ale muzicii românești. D-le Adrian Pop, nici nu știu cum e mai bine: să te felicit sau să privesc cu oarecare rețineră această onoare, știut fiind că nu este deloc ușor să porți pe umeri o astfel de responsabilitate în condițiile de astăzi?*

Adrian Pop: – Mărturisesc că decizia de a candida am luat-o cu nu mai mult de două ore înainte de termenul de depunere a candidaturilor... Fiind compozitor, am nevoie de mult spațiu mental disponibil, în care ideile muzicale să rezoneze, am nevoie de timp pentru a depune acel efort considerabil, pentru că e multă trudă în această vocație. Să-mi păstrez acest teritoriu pentru ceea ce am de spus nu e deloc ușor... Eu am mai trecut printr-o astfel de experiență de conducere, la Filarmonică, și știu ce înseamnă un astfel de post. Dar totodată trebuia să dau curs unei așteptări pe care o simțeam din partea multor colegi, chiar dacă n-am avut multe discuții, n-am făcut vreo „campanie electorală”, dar câteva dintre aceste puține consultări au fost totuși decisive. Discuția cu predecesorul meu, prof. dr. Aurel Marc, a fost una dintre cele mai importante, în care am simțit acel orizont de așteptare. Mulți dintre colegii mei cred că așteptau să-mi asum această sarcină. Mi-am asumat-o, și încerc să o duc la bun sfârșit cu tot ce implică ea, cu speranța optimistă că voi reuși să împac amândouă datoriile mele.

– *Există o linie, un fir al Ariandei care să te conducă spre un anumit reper, ți-ai luat niște angajamente interioare, niște jaloane?*

– Eu nu prea mă dau în vînt după stilul electoral american, unde omul iese în față și spune: „alageți-mă pe mine pentru că o să fac aia și aia...” Dar cam așa se procedează mai nou... Asta nu prea este în firea mea, aș fi preferat o ședință „de stil vechi”, în care oamenii să facă

propuneri pe o listă, să se voteze, și atunci transmiterea de la colectiv la cel ales pare cel puțin a fi nemodificată de „manipularea” unei campanii electorale. Dar se pare că așa ceva nu mai este acum posibil, așa că am scris și am afișat, cum este acum obiceiul, la loc vizibil, nu tocmai un plan managerial propriu-zis, ci mai degrabă un set de principii. Vorba lui Trahanache “o soțietate fără prințipuri...” pare o glumă, dar cuprinde și un mare adevăr, schimbînd doar negativul în pozitiv. Am evocat deci o sumă de principii, dintre care punctez doar responsabilitatea și continuitatea. Cred că o carte importantă pe care poate să o joace noua conducere este de a realiza continuitatea, de a prelua, de a duce înainte și valorifica pe măsură potențialul și direcțiile conturate ale dezvoltării. Este permanentă deci colaborarea cu predecesorul meu Aurel Marc, care a adus în mod cert instituția pe o linie ascendentă; să ne gîndim numai la achizițiile istorice care s-au făcut în ultima perioadă a rectoratului domniei-sale, cu pianele Steinway, și multe altele. Sunt atîtea obiective, și firește nu toate au putut fi aduse la același stadiu de finalizare sau excelență; este datoria, și nu meritul meu, de a le duce mai departe. Deci ceea ce eu trebuie să fac este de a fi atent la semnalele dinafară, la potențialul dinăuntru, la direcția creșterii, la menținerea acesteia. Nu consider, și subliniez aceasta, că venirea mea înseamnă a „întoarce foaia”, nicidecum. Există destule astfel de tentative în evoluția noastră postdecembristă, pe care nu o dată le regretăm, am „întors foi” fără să fi fost nevoie... Eu sper ca această manie să se mai termine, și acest lucru se poate realiza doar considerînd că aceea ce am avut bun trebuie păstrat ca bun, iar ceea ce nu am avut trebuie adoptat cu discernămint. Poziția mea este foarte limpede: eu mi-am asumat conducerea unui institut care face cinste acestui oraș și acestei țări, un institut de unde și eu am învățat cam tot ce știu, nu din ambiție, ci simțind o mare răspundere, față de istorie dar și față de viitor și față de aceste generații noi, care trebuiesc educate

chiar mai mult decît ne închipuim noi. Spun aceasta pentru că văd că am trecut spre un stil de educație atît de lax... Studenții au totuși nevoie de mai mult, ei cred că așteaptă de la noi să fim mai mult niște părinți, nu niște oameni care prestează niște „servicii academice”, așa cum unii își permit să eticheteze școlile și universitățile - „unități de servicii educaționale” sau alte sintagme de acestea. Bătălia mea este pentru reumanizare, a pune managementul la locul cuvenit, nu să „conducă” societatea, ci să o servească. Idealurile trebuie să revină în prim-plan, ele nu pot fi alungate de formulele tentante ale rentabilității. Cadru didactic nu este un prestator de servicii, ci un mentor și un al doilea părinte. Cred că dacă pornești de la un principiu, realitatea îți scoate în față, fără niciun fel de întîrziere, drumul ce-l ai de parcurs.

– *Înțeleg că ai preluat nu doar o funcție, ci și o „moștenire” a mandatului domnului Aurel Marc...*

– Trebuie să subliniez că finalul mandatului de rector al domnului Aurel Marc a însemnat o perioadă foarte bogată în evenimente academice importante. De exemplu, o seamă de personalități au fost făcute Doctor Honoris Causa ale Academiei „Gh. Dima” - și am să mă refer aici doar la puține dar pretigioase exemple, cum ar fi regretatul Tudor Jarda sau, foarte recent, compozitorul de talie mondială György Kurtág. Chiar această discuție a noastră este prilejuită de un asemenea eveniment, prin care onorăm pe profesoara și folclorista de mare profunzime, doamna Ileana Szenik. Este un program de punere în lumină a unor personalități cu care ne putem mîndri și care sunt foarte importante. În această ordine de idei, anul 2008 este așezat sub semnul aniversării centenarului maestrului Sigismund Toduță, fost rector al Academiei de Muzică din Cluj, dar și director al Filarmonicii, o personalitate de mare suprafață, creator, profesor dedicat și devotat șef de școală. Academia de Muzică în colaborare cu Fundația „Sigismund Toduță” va susține în cursul lunii mai un important eveniment cu durata de o săptămînă, în jurul datei de naștere a maestrului Toduță, eveniment care va implica și participarea Filarmonicii Transilvania, ca și a unor forțe interpretative și muzicologice din toate generațiile, pentru a sărbători cum se cuvine această aniversare semnificativă. Trebuie să spun, ca o mulțumire publică, faptul că Fondul Cultural Național a acordat un sprijin efectiv la această aniversare, Consiliul Municipal a aprobat fondurile pe care noi le-am solicitat pentru a da strălucirea cuvenită aniversării, și de asemenea Consiliul Județean Cluj a aprobat un sprijin generos. Este aproape fără precedent faptul că, practic, toate aceste solicitări de sprijin material au fost aprobate, aproape simultan. Iată că răsunetul unui nume a fost în sfârșit perceput, așa cum arareori în trecut s-a întîmplat.

– *Este poate un revitiment al culturii cetății și trebuie semnalat ca atare, dar asupra centenarului Sigismund Toduță și asupra altor evenimente importante ale cetății, desigur vom mai reveni.*

Interviu realizat de
Ciprian Rusu

film

Supraviețuitorul

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

În mare, lumea poate fi împărțită în două categorii: oameni care suferă de mania persecuției și oameni care suferă de mania grandorii. Cei din prima categorie sunt terorizați sistematic de cei din a doua categorie. Partea amuzantă e că în timp ce „persecuții” realizează de multe ori ce li se întâmplă, ba chiar colaborează cu „călăii”, grandomanii dovedesc o inocență dezarmantă, sunt animați de bune intenții (desuete, ce-i drept), fiind sincer surprinși când descoperă că nu toți ceilalți îi idolatrizează și nu se închină de cel puțin trei ori pe zi la statuia pe care singuri și-au ridicat-o. Sergiu Nicolaescu nu este, în mod cert, un „persecutat”. Altfel nu se explică cum, într-un interviu encomiastic publicat de Mihail Vakulovski în „Zile și nopți” (nr. 8 / 2008), întrebând fiind care este filmul propriu la care ține cel mai mult, Nicolaescu declară nonșalant și de bună credință: „E greu de spus. Trebuie să fie *Mihai Viteazul*, care rămâne **cel mai important film românesc**” (s.m. – Ioan-Pavel Azap). Mă uit în DEX și aflu că **important** înseamnă: „care are însemnătate, valoare; însemnat”. Nimic de zis, *Mihai Viteazul* are valoare, însă de aici până la a fi „cel mai” e cale lungă. Pentru a-i împropăta memoria d-lui Sergiu Nicolaescu, amintesc câteva filme românești – nu „cele mai”, Doamne ferește!, dar cu siguranță mai importante decât oricare dintre filmele domniei sale –, și numai de până în 1970, anul premierei *Mihai Viteazului: O noapte furtunoasă* (Jean Georgescu, 1943), *Directorul nostru* (Jean Georgescu, 1955), *La Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1956), *Viața nu iartă* (Iulian Mișu, Manole Marcus, 1958), *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1964), *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970). Așa stând lucrurile, sunt convins că Sergiu Nicolaescu a încurcat borcanele: când a spus „cel mai important”, s-a referit de fapt la propria persoană. Pentru că, tot din DEX citire, **important**, cu referire la persoane, înseamnă, ironic, și: „care se crede om de seamă; plin de aroganță, îngâmfat”. Atâta doar că Nicolaescu n-are defel umor, iar ironie nici ca cât; surprinzător, n-are nici umori. El crede în continuare, cu inocență candoare, că e cel mai mare regizor român al tuturor timpurilor, că merita să ia Oscar-ul, că era cât pe ce să-l joace pe Bond (James Bond!), că Robert Siodmak (conform interviului amintit) i-a făcut cadou o insulă (citez: „plantată cu cafea”), că (citez iarăși din comoara de interviu amintit) „Mitulescu, Radu Muntean, Caranfil, Mungiu, Forumboiu... fac o generație promițătoare” (io cred că voia să spună, de fapt, „fuck!”) – în ultimă (și, de fapt, primă) instanță că noi românii nici măcar nu-l merităm!

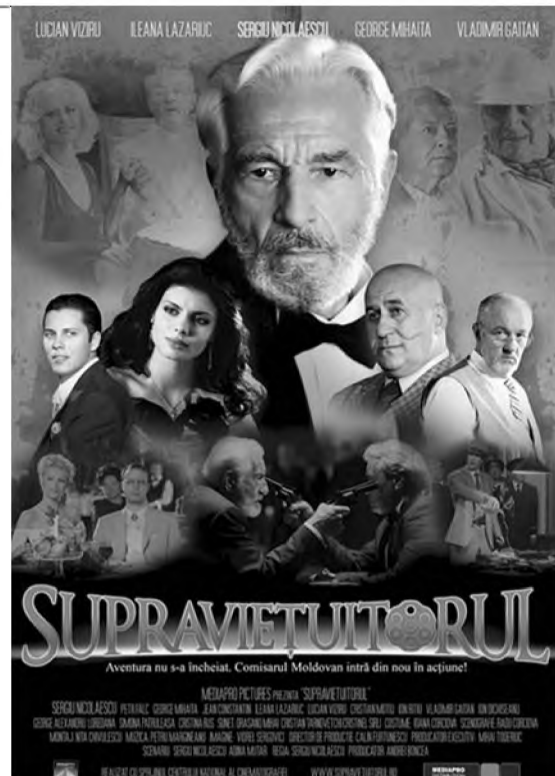
O să-l dezamăgesc pe domnul Nicolaescu recunoscând că din seria filmelor domniei sale, pe cele cu comisari (că aceștia, comisarii, „e” de fapt doi: Moldovan și Miclovan), dincolo de faptul că mi-au chiar plăcut, le consider printre reușitele cinematografului românesc. Cât despre cel care deschide seria, *Cu mâinile curate* (1972), sunt convins și acum că este unul dintre cele mai bune filme românești cu gangsteri (nu că am avea foarte multe), atât prin poveste (să nu-l uităm pe singurul scenarist profesionist pe care l-a avut România: Titus Popovici), cât și prin atmosfera epocii (anii '40), datorată în primul rând unui regizor (încă) onest, care-și respecta spectatorii și, în primul rând, se respecta pe sine.

Din păcate, odată cu acest *Supraviețuitorul* (România, 2008; sc. și r.: Sergiu Nicolaescu; cu: Sergiu Nicolaescu, Petr Falc, George Alexandru, George Mihăiță, Ileana Lazariuc, Ion Rițiu, Jean Constantin, Loredana Groza, Lucian Viziru ș.a.), din acel (auto)respect față de sine și față de public (care a tot scăzut, de la amintitul *Cu mâinile curate* – 1972, trecând prin *Ultimul cartuș* – 1973, *Un comisar acuză* – 1974, *Revanșa* – 1978, până la *Duelul* – 1981) s-a ales praful.

Nu foarte alarmat, îmi dau seama că până acum nu am spus nimic despre filmul care constituie, totuși, subiectul cronicii de față. Fără a fi răutăcios, îmi dau seama că nici nu prea am ce spune. Și asta pentru simplul motiv că regele (recte: Sergiu Nicolaescu), de data asta, este gol! Da' gol rău de tot: nici tu subiect (ruleta rusească – păi după *Vânătorul de cerbi* al lui Cimino mai încape concurență?!), nici tu scenariu coerent (de ce nu mă mir?!), clișee cât cuprinde, actori plictisiți (cu excepția Nicolaescului însuși, care – vorba anecdotei – e și scenarist, și regizor, și actor, și cascador, și cal, și turc, și comisar, ba e în stare să-l joace până și pe Colea Răutu!) – cu alte cuvinte un film artificial, fad, anost, jenant, o peliculă pe care o minimă cenzură a bunului simț ar fi trebuit să o „înăbușe” în fașă. [Mă gândesc, „aici și acum”, la cei care dau undă verde scenariilor. Nu mă mai miră însă (a căta oară?) nimic, după ce Andrei Gorzo a recunoscut că s-a luptat pentru scenariul *Legiunea străină* al lui Mircea Daneliuc. Citez (vezi „Dilema Veche” / februarie 2008): „Filmul nu merită văzut, după cum nu merita finanțat. N-ar fi fost finanțat dacă nu l-aș fi susținut chiar eu, la concursul CNC din 2005, în fața obiecțiilor vehemente ale mai multor colegi de comisie. Tot ce pot să spun în apărarea mea este că, pe hârtie, satira avea o formă (era o satiră, nu o forfoță fără sens), iar dialogul (care pe ecran devine totuna cu zgomotul de fond) avea o vitalitate obscenă, inconfundabilă; deși scenariul era nesemnificativ, după două pagini am știut cu cine am de-a face. Dilema mea de-atunci a fost: oare avem dreptul de a-i refuza finanțarea unui talent atât de artezian, fie el oricât de bezmetic? Acum știu răspunsul.” Faptul că, după cum se poate constata, Gorzo și-a pus cenușa în cap nu mai are nicio importanță: ireparabilul s-a produs deja! În locul lui Andrei Gorzo – dar, evident, nu sunt în locul lui! – n-aș mai scrie (n-aș mai publica de fapt), o vreme – ca penitență – niciun rând „de rău” despre un film românesc.]

Lăsând la o parte senzația de „benzi desenate cu actori” a majorității filmelor lui Nicolaescu (dar ce altceva sunt, de exemplu, splendidele – pentru că nu pretind mai mult decât oferă – *Indiana Jones* ale lui Spielberg?!), ceea ce deranjează este aerul de superioritate, seriozitatea gomoasă, aroganța, suficiența absolută cu care Sergiu Nicolaescu tratează, de-a valma și deopotrivă: scenariu, regie, actori, cascadori, cai, critici, spectatori ș.a.m.d.

În *Supraviețuitorul*, comisarul Moldovan, scăpat ca prin miracol din închisorile comuniste, ajunge, în anii '70 *free lancer* european, adică jucător profesionist de ruletă rusească în cluburi selecte și, evident, ilegale. El supraviețuise de nu știu câte ori ruletei în închisoare, de unde a și fost eliberat (total ilogic: oare nu putea să-i dea în gât



pe cruzii și perverșii milițienii?) tocmai pentru acest motiv. Și ce și-o fi zis omu: dacă tot sunt norocos, hai să și fac ceva bani din asta! Ei, numa' că la un moment dat e provocat la duel de un fost prieten, Cristian Vasile – și el un as al ruletei rusești. (Din câte știu eu, Cristian Vasile chiar a fost un cântăreț interbelic. De ce nu l-o fi lăsat Nicolaescu să se hodonească în pace?) Ei, și Vasile (cum care Vasile?! – Cristian!) a fost în tinerețea interbelică și bucureșteană îndrăgostit de de una Zarada, căreia i-a și compus un cântec, care Zarada a fost ucisă de... N-are nici noimă și nici importanță de către cine. Acuma, de ce i-o fi zis bieteii femeii Zarada și nu Zaraza cum o știe toată lumea din celebrul cântec, nimeni – poate nici scenaristul Nicolaescu – n-are habar. Cum nu poate nimeni înțelege nici ce caută Loredana Groza și ale ei numere muzical-coreografice în film. Gurile rele zic că Sergiu a băgat-o în scenariu și a pus-o în cadru numa' pentru că e soția lui Andrei Boncea, care are el ceva legături cu trustul PRO, care trust a produs filmul – da' io nu cred! Cred că mai degrabă trebuiau umplute ceva goluri de scenariu și dramaturgie, însă e păcat că aici nu s-a insistat pe Ileana Lazariuc, care taman goală fiind umplea foarte bine ecranul (din păcate, în prea puține secvențe). Una peste alta, ideea cu pendularea între prezentul filmului și trecutul personajelor, deși defel nouă nu era defel rea. În intenție numai, pentru că în realizare nu depășește nivelul unui amatorism bine intenționat. Și mai năucitor este că, trecând peste faptul că și de se scobesc în nas personajele-surogat trebuie să precizeze în cuvinte clare și limpezi de ce o fac, finalul e chiar mișto. Mișto de tot și cu adevărat ar fi însă dacă Nicolaescu s-ar ține de cuvânt și nu ar mai continua seria cu comisarul.

De fapt, cel mai bine ar fi să nu mai facă niciun film. (Sincer vorbind și onest judecând, și-a asigurat un loc onorabil în istoria cinematografului românesc.) Dar, tot în interviul (mult)citat Sergiu Nicolaescu mărturisește cu candoare că are pe masa de lucru nu mai puțin de – Doamne apără și păzește! – patru proiecte!!! Pe cât pariem că le va și realiza? E, vorba ceea, un supraviețuitor...(I.-P.A.)

colajonări

Fața ascunsă a aisbergului

Alexandru Jurcan

În primul rând, să ne ducem la omonime, deoarece **crash** poate să însemne în aviație o aterizare forțată, în muzică – o categorie de cymbale, iar în informatică, întreruperea neașteptată a unui program. Și mai apoi? *Crash* e un roman din 1973 al lui J. Ballard, *Crash* e un album de Dave Band din 1996, iar ca titlu de film... nu se poate! De unde atâta penurie de titluri? În 1922 – un film american de Fred Hibbard, în 1974 unul norvegian de Rolf Clemens, în 1978 film american de Barry Shear, în 1987 unul britanic de John Stewart... Nu, nu e gata! Tot *Crash* se numește și filmul lui David Cronenberg din 1996, după romanul lui J. Ballard. În 1996 canadianul Charles Wilkinson alege același titlu. În sfârșit (poate că nu!), Oscarul lui Paul Haggis din 2005 se numește... *Crash!*

Să zăbovim puțin la Cronenberg, care realizează filmul cu actorii James Spader și Holly Hunter, după cartea lui James Graham Ballard. Născut în 1930 la Shanghai, după atacul de la Pearl Harbor Ballard e internat în lagăr, iar în 1946 revine în Marea Britanie și studiază medicina. Scrie în 1984 *Imperiul soarelui*. Nutrește o fascinație stranie pentru literatura „underground”. În *Milleniul People* (2003) și în *Kingdom Come* (2006) practică o viziune întunecată asupra societății contemporane. Ballard crede despre *Crash* că e „o metaforă extremă pentru o situație extremă”. El prezintă obsesiile patologice ale personajelor pentru

accidente de automobil și victimele acestora. În relația om-mașină se naște „primul roman pornografic bazat pe tehnologie” (crede autorul însuși). Acest roman de sumbru erotism e tradus la noi de Mircea Pricăjan (Polirom, 2007). Ballard a fost comparat cu Italo Calvino, sub raportul inventivității. Într-o hiper-realitate, tehnologia devine un scop în sine. Iată că „ciocnirea dintre mașinile noastre era modelul unei uniuni sexuale extreme și, totuși, nevisate”. În toate acele mașinării complexe „limbajele erotismelor invizibile ale actelor sexuale nedescoperite tăceau în așteptare”. Ce colecționa Vaughan în albumele sale fotografice? Grimasele infirmierelor de la urgență, iar „pielea lor închisă la culoare transmitea toată sexualitatea vicelană pe care le-o stârnea Vaughan”. Chiar gurile de aerisire placate cu aluminiu din pereții secției de radiografie chemau „la fel de ademenitor precum cele mai calde orificii organice”.

Nimic din cartea lui Ballard în filmul lui Paul Haggis. Numai că există mașini, accidente, ciocniri de automobile. Miza e alta, scenariul nu are de-a face cu cartea *Crash*. În 2006 filmul lui Haggis a fost recompensat cu Oscar pentru cel mai bun film, cel mai bun scenariu, cel mai bun montaj. În distribuție: Sandra Bullock, Don Cheadle, Matt Dillon, Jennifer Esposito, Brendan Fraser. Filmul se vrea o pictură realistă a compoziției Americii de azi. Sărbători de sfârșit de an în Los Angeles, un furt de mașină, un accident, oameni de diferite etnii și

structuri sociale, un comunitarism exacerbat – iată câteva aspecte din mozaicul poveștilor. Regizorul a fost supravegheat la filmări de o asistentă medicală, deoarece tocmai suferise un infarct. Haggis a scris scenariul și s-a chinuit să facă rost de bani. Între timp, a adaptat scenariul pentru *Million Dollar Baby*. Apoi a revenit la *Crash*. Actorii s-au lăsat convinși de calitatea scenariului. Destinele mai multor personaje se întretaie în câteva zeci de ore, într-un film deosebit, în care OMUL e în prim-plan. Haggis nu practică superficialitatea, schematismul, ducându-ne spre fața ascunsă a aisbergului, unde polițistul îngrijește de o mamă bolnavă, iar procurorul de un tată suferind. O găselniță extraordinară o reprezintă muzica filmului, care „stopează”, oarecum, acțiunile, învăluind totul (e un colind special) într-o nostalgie a unei umanități pierdute. Respectiva distanță (dintre o lume scoasă din țâțâni și o rechemare melodică spre salvarea lumii) creează o perspectivă nouă, o poezie amară. Relații minate, noncomunicare, metal și sticlă... Încotro, omule? – pare a întreba Haggis. Mereu se mai poate da o șansă, se mai poate corecta o atitudine. Se mai poate ierta. Toleranța pozitivă ca panaceu... măcar de sărbători. Scena în care Ryan salvează viața celei pe care o umilise se petrece într-o sinergie uluitoare, centrată pe valențele proteguitoare ale omului reieșit din tenebrele unei lumi ce vrea să estompeze generozitățile. Decât obsesii patologice pentru accidente de automobil, preferăm reconsiderarea omului ca valoare supremă într-un univers bântuit de coșmaruri schizofrenice. ■



În anii 2000, Sergiu Nicolaescu și-a tras o autobiografie romanțată ca prinț Morudzi, unde toate femeile picau în jurul său, iar valorile transmise de el prin negura secolelor răscoleau definitiv personajul Maiei Morgenstern (Amalia Frunzetti) și aveau să dea una dintre cele mai (involuntar) hilare scene din cinematografia românească: toate personajele feminine ale filmului trăiesc sub amenințarea sinuciderii lui Morudzi, ajuns la vîrsta-înțelepciunii-care-se-revarsă-pe-ecran; Amalia simte că Morudzi a plecat spre o biserică din apropierea conacului său pentru a-și duce la capăt planul sinucigaș, așa că aleargă să-l salveze; îl întâlnește în biserică, Morudzi îi povestește varianta scurtă a aventurilor sale, își accentuează astfel scîrba față de moravurile vremurilor și față de viață, iar Amalia își aruncă haina de blană de pe umeri spunînd: „M-ai tulburat, prințe!” Era *Orient Express*. Apoi a refăcut „jurnalistic” un destin al Revoluției Române în „15”, unde pune la cale cel mai lung vis din filmul românesc, al lui Marinică-marinar, care în drum spre crematoriu imaginează zaharos-telenovelistic o căsătorie cu Imola. Iar dincoace de visul marinarului, vedem tot felul de bizarerii: în scenele din 1989 apare o hartă în care nu e Republica Socialistă România și vecinul său URSS, ci România cu vecinii Ucraina și Moldova; apoi e problema „medalionul lui Marinică”, pe care fiul său îl va regăsi la 15 ani de cînd tatăl său fusese ars de viu, faptul că acest copil trăia în canalele în care cenușa lui Marinică fusese aruncată. Iar în debutul filmului e o analiză a sordidei vieți politice românești care dacă nu venea de la Nicolaescu cu siguranță era mai puțin grețoasă.

Regizorul român „cu cei mai mulți spectatori” se prezintă în același ritm și stil ultra-diletant și în

Supraviețuitorul. Ultimul film al lui Nicolaescu putea fi, mai simplu, emisiune (O)TV în care e invitată să cînte Loredana Groza și în care, SENZAȚIONAL, Latin Lover și Supraviețuitorul joacă ruletă încrucișată în direct. Latin Lover e fostul trubadur Cristian Vasile, cel care a muiaț inima Zaradei și a făcut celebră piesa *Zarazei*. Supraviețuitorul e fostul Comisar Miclovan, ieșit din pușcăriia comunistă după ce a trecut prin eroice partide de ruletă rusească prin care distra cadrele închisorii. Către finele anilor '70, e reactivat ca jucător de ruletă de către Goldberg, întreprinzător în Occident. Un Occident care e plin de români printre care, culmea, toți foștii prieteni sau clienți ai comisarului! și șoferul de taxi de *undeva din Europa* e român. Pînă și Limbă plecase între timp la manglit prin Occident. Căci în vest e vorba că s-ar petrece toată grozăvia, de aia avem panorame din Praga. Și dacă nu le aveam era ok, că și București-ul, prezent explicit pe ecran printr-un teatru și un restaurant, e tot *undeva în Europa*, unde ar trebui să înțelegem că se desfășoară ruleta încrucișată...

Pînă la urmă m-am distrat pe cînte cu Ioana. Dacă nu aveți altceva mai bun de făcut, e recomandat să mergeți la film cu prietena/prietenul, sau în grup de prieteni. Veți rîde bine. Dacă îl vedeți singuri s-ar putea să vă enervați. Noi am început să rîdem la ieșirea în scenă a domnișoarei Lorry, parte a spectatorului de varietăți care avea în centru ruleta încrucișată. Domnișoara Lorry e jucată de Loredana Groza, cîntă piesele Loredanei Groza, apoi pe ale lui Edith Piaf, dansează ca Nicole Kidman în *Moulin Rouge* și vrea să semene cu Marilyn Monroe. În film apare atît de mult că dacă aranjau mai bine cadrele puteau transforma povestea într-un concert Lorry presărat cu ceva acțiune SENZAȚIONALĂ între piese. Acțiunea asta

e și mai și ca potențial comic. Să vedeți o urmărire pe acoperiș, parodie la *Matrix*, nu alta: Nicolaescu fuge bătrînește, doi flăcăi se chinuie să nu se apropie de el și să nu-l nimerească atunci cînd trag, iar din două învîrteli după un horn, comisarul i-a și păcălit. Într-o reglare de conturi dintr-un cimitir, personajele împușcate de comisar cad precum popicele, parcă am vedea un episod din desenele în care Bugs Bunny se prosteste la împușcăturiile lui Yosemite Sam. Ruleta rusească se încheie cu o intervenție a „mascaților”, picați ca din cer și atît de mulți că s-a înnegrit ecranul. Doar comisarul iese din sala unde se duelase în ruletă cu domnu' Latin Lover, pentru că dintre toate personajele trecutului său mai avea a-l întîlni pe fostul șef al pușcării din Făgăraș, unde fusese el deținut politic. În ceea ce privește dialogurile, evident că tot comisarul vorbește! El nu rostește replici, are la fiecare intervenție un adevărat monolog, prin care își pune la punct (moral) preopinutul. Iar dublarea lui Petr Falc – interpretul ceh al comisarului tînăr – e ca nuca-n perete. O dată că vorbele nu bat cu mișcarea buzelor, ceea ce ar putea fi ok la o adică, dar ele chiar par nenaturale avînd în vedere că le rostește un domn de 70+ (Nicolaescu) ani pentru un domn de 30+ (Falc); Sergiu Nicolaescu nu are dicțiune, vorbele spuse de el par extrase cu patentul dintr-un automat. Și ca totul să fie rotund, să nu credem cumva că Ileana Lazariuc chiar a murit, vedem cum vena ei jugulară pulsează puternic, deși fusese asasinată pe un trotuar bucureștean.

Dacă Nicolaescu ar avea un bun simț al ridicolului probabil că s-ar opri din a mai face filme. Cum nu îl are, probabil că vom mai vedea câteva producții semnate de domnia sa. (L.M.) ■

1001 de filme și nopți

61. Ordet / Cuvântul

Marius Șopterean

(Urmare din numărul 135)

Pe data de 2 septembrie 1932 Carl Theodor Dreyer asista la premiera piesei *Ordet* scrisă de Kaj Munk. Regizorul danez avea 43 de ani. Era corespondent al mai multor ziare din Copenhaga, deținând în diferite reviste rubrici despre viața mondenă de zi cu zi din Danemarca, dar și cronici teatrale sau cinematografice fiind un subtil observator al vieții culturale. Realizase capodopera cinematografică *Patimile Ioanei d'Arc* – film care îl entuziasmează pe Moussinac¹ – iar teatrul era o pasiune ascunsă și încerca, pe cât se putea, să nu rateze nicio premieră teatrală importantă. În urma vizionării spectacolului cu *Ordet* realizează formidabilul potențial al acestei scriituri și își face publică intenția de a realiza un film pornind de la substanța dramaturgică a textului lui Munk. Despre piesă Dreyer va scrie: „Sunt surprins să văd curajul extraordinar a lui Kaj Munk arătat disponibilității către jocul de idei născător a unor probleme extrem de paradoxale.”² Peste ani, la momentul realizării filmului *Ordet*, Dreyer va declara că acest proiect a trebuit să aștepte peste 20 de ani tocmai din pricina substanței teatrale extrem de complexe și a încercării de a transforma convențiile teatrale în convenții filmice. Dar dacă limbajul teatral era deja încărcat de puterea metaforei, imaginii filmice – prin naturalismul absolut al fotografiei – părea a-i fi imposibil a accede la ceea ce se numea a fi abstractizarea proprie lumii teatrului. Trebuia găsită o anumită poetică vizuală pentru a îndepărta acest handicap, o anumită stilistică, care să structureze materia filmică astfel încât noțiunea atât de des citată de Dreyer „viața interioară” să poată fi pe deplin redată. Și, bineînțeles, receptată de către un public matur.

Pe această cale Dreyer descoperă cum că: „Filmul nu are alte posibilități de reinnoire artistică decât din ‘interior’. Oamenii se lasă cu greu scoși de pe căi bătute. S-au obișnuit acum cu o fidelă reproducere fotografică a realității, ei adoră să recunoască ceea ce știu deja. Încă de la apariție, camera de luat vederi a cucerit o victorie rapidă, pentru că folosea un procedeu mecanic de a înregistra obiectiv impresiile ochiului omenesc. Până în prezent, însușirea aceasta a constituit forța filmului, dar ea devine, dacă vrei să faci operă de artă, un handicap pe care trebuie să-l învingi. Pe scurt, artistul trebuie să descrie viața interioară, nu cea exterioară. Facultatea de a abstrage este esențială oricărei creații artistice. Abstractizarea îi permite regizorului de a depăși obstacolul pe care îl opune naturalismul. Ea permite filmelor sale de a nu fi doar vizuale, ci și spirituale. Regizorul trebuie să împărtășească publicului propriile lui experiențe artistice și spirituale. Abstractizarea îi oferă o șansă de a o face, de a înlocui o realitate obiectivă prin interpretarea sa subiectivă.”³

Structura ca și povestea filmului sunt aproape identice celor din piesa lui Kaj Munk. Într-un sat danez conviețuiesc, în interiorul unei parohii protestante, două familii având convingeri și credințe total opuse. Astfel familia Borgensgard reprezintă, prin convingerile tatălui Morten Borgen, partea luminoasă a vieții în timp ce pentru familia croitorului Peter credința

este un concept morbid de legi aspre și sumbre în care viața ar reprezenta doar o primară existență trecătoare pe acest pământ. Concepțiile despre viață, religie și Dumnezeu – total diferite în cele două familii – sunt conturate cu putere abia în clipa când fiul cel mic al familiei Borgensgard, Anders, declară că o iubește pe Anne, unica fică a familiei lui Peter. Dar alianța dintre cele două familii este cu neputință a se realiza. Mikel, fiul cel mare al familiei, este căsătorit cu frumoasa și candida Inger împreună cu care are două fetițe: Maren și Lilleinger. Secretul teribil al acestei familii se dovedește a fi Johannes, fratele lui Mikel și al lui Anders. Cu ani în urmă, în timpul studiilor de filosofie la Universitatea din Copenhaga, acesta a înnebunit. Se pare că studiul prea aprofundat a lui Kirkegaard⁴ l-a făcut să-și piardă mințile și să se creadă Iisus Cristos. În urma unui avort, frumoasa Inger va muri în chinuri teribile provocând deznădejdea cumplită a întregii familii. Doar Johannes-Cristos crede că, prin credința și totodată prin menirea lui o poate readuce la viață. La sfârșitul zilei – întreaga poveste se desfășoară pe durata unei singure zile – Inger, asistată de întreaga familie, va învia. Pur și simplu se va ridica din sicriul în care este așezată și-și va îmbrățișa familia. Acest miracol va duce în cele din urmă la împăcarea celor două familii din Vederse, care vor proslăvi numele Domnului pentru eternitate.

Directorul departamentului de programe de la National Film Theatre, Geoff Andrew, observă cu bună dreptate cum că *Ordet* (încă din stadiul plotului, al povestirii imediate dar și din punctul de vedere al realizării propriu-zise) „este cel mai ‘realist’ sau ‘naturalist’ dintre filmele care tratează problema puterii credinței, a iubirii (în toate sensurile) și a supranaturalului.”⁵ Dacă pe scenă Johannes, fratele care se crede Cristos, căpăta prin comportamentul său de proroc liniștit și nebun credibilitate iar miracolul înfăptuit era acceptat de către public ca o convenție teatrală, pe ecran acest lucru putea să pară a fi imposibil de realizat. Pentru ca piesa lui Munk să fie adaptată pentru cinema Dreyer trebuia, pe de o parte să recurgă la întreg arsenalul de mijloace poetice ale teatrului printr-o acută redare stilizată a spațiului, adică o atentă recreare a acestuia⁶, iar pe de altă parte trebuia ca printr-o austeritate voită a limbajului cinematografic să confere imaginii cea suplute a naturalismului în interiorul căruia miracolul să se poată naște. Minunea săvârșită de Johannes trebuia să fie credibilă și să poarte aura firescului. Era pentru a treia oară în 60 de ani de istorie a filmului când se dorea a se arăta alte lumi decât cele ale realității cotidiene. Dacă prin Georges Méliès ambiția omului de a zbura trecea dincolo de hotarele realității invadând prin imaginar și vizionarism arta filmului, dacă prin *Cabinetul doctorului Caligari* spaima și angoasa ascunse în cele mai tenebroase nivele ale sufletului uman aducea pe ecran o lume total antagonică realității, prin *Ordet*, capodoperă absolută a cinematografului universal, Dreyer dorea a ne obișnui cu supranaturalul, cu cea unică, nebănuită și nelimitată putere a făpturii umane: puterea credinței.

Autor al unor opere de referință aparținând cinematografului francez (*Iluzia cea mare*, *Regula jocului*, *Fluviul*, *Caleașca de aur* etc.),

regizorul Jean Renoir⁷ observă pe bună dreptate: „Există spirit și există materie. Există bunul Dumnezeu și există diavolul. O piatră este doar materie? La ce nivel elementele care ne înconjoară încep să ia cunoștință de ele însele și de noi, de nivelul lor, mic sau mare? Există o ierarhie? În vârful scării vom întâlni oare spirite pure, sau măcar un spirit pur? În partea cea mai de jos a scării vom trebui să ne mulțumim cu reacțiile pietrei? Există vreo cale de a da spirit pietrei? Câteva ființe privilegiate reușesc s-o facă. Evul Mediu mistic îi numea sfinți. Noi îi numim artiști. Misiunea lor în lumea aceasta este de a mări în noi partea de spirit păstrând totodată puritatea pietrei. În mod ciudat, și ca un fel de ironie în care par a se complăce forțele care ne fac să trecem de la haos la muzica lui Mozart, acești distribuitori de spirit se sprijină în lupta lor contra materiei pe materia însăși. Nu sunt numeroși, câțiva într-un secol. Dreyer este unul dintre ei și, ca orice mare artist, ne pune problema supunerii față de natură și, totodată, și cea a evaziunii din ea. Ne pune această problemă și o rezolvă. Mai mult, ne furnizează argumentele și armele ce ne permit s-o rezolvăm.”⁸

(Continuare în numărul viitor)

¹ Acesta va spune despre filmul lui Dreyer: „Omul devine esențial. Și pentru că vorba devine și ea indispensabilă, atunci calitatea emoționantă a subtitlurilor a trebuit să fie la înălțimea calității plastice a imaginilor.” (Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Științifică, București, 1961, p. 247)

² „Fiche filmographique nr. 134”, Institut des Hautes Etudes Cinematographiques, 1958, p. 2.

³ Carl Theodor Dreyer, *Secolul XX*, nr. 7-8-9 / 1979, pp. 251-252.

⁴ Am arătat în prima parte a acestui articol influența profundă pe care acest filosof a avut-o asupra vieții și operei lui Kaj Munk.

⁵ Steven Jay Schneider (coordonator), *1001 de filme de văzut într-o viață*, Ed. Rao, București, 2005, p. 317.

⁶ Spațiul scenografic folosit era de esență teatrală și speculat vizual prin frontalitatea permanentă prin care era arătat dar, în același timp, prin subtilitatea alb-negrului folosit de directorul de fotografie Henning Bendsten i se oferă cea aură, cea incandescentă care transcende teatralul și îl împinge către cea unică intimitate pe care doar realitatea palpabilă o poate conferi.

⁷ Acest mare clasic al filmului francez, autor a 35 de filme, se auto-observa cu o maximă claritate atunci când spunea: „Uneori mă gândesc că în toată cariera mea de regizor nu am făcut decât un singur film – un film cu 37 de povești. Iar tema centrală a operei este: totul se leagă, lumea formează un întreg.” (Cristina Corciovescu, Bujor T. Râpeanu, *Cinema... un secol și ceva*, Ed. Curtea Veche, București, 2002, p. 385)

⁸ Jean Renoir, „Păcatul lui Dreyer”, *Secolul XX*, nr. 7-8-9 / 1979, p. 260.

sumar

agenda	
Mihai Dragolea Textul, trauma și contextul	2
editorial	
George Jiglău De ce participarea la vot mai reprezintă un indicator al civismului	3
cărți în actualitate	
Valentin Derevlean Exercițiu de exorcizare	4
Octavian Soviany Tobele friicii	5
Vlad Mureșan Sincronism și asincronism...	5
cartea străină	
Grațian Cormoș Istории fără mască	6
comentarii	
Adriana Stan Viața bate scrisul	7
Șerban Axinte Lumea și literatura primei zile	8
ordinea din zi	
Ion Pop Între revoluție și revelație	9
reper	
Viorel Nistor Gaston Bachelard - Despre o poetică a elementelor	10
Ovidiu Pecican Monica Lovinescu - Opera scrisă	12
revizitări literare	
Laszlo Alexandru Dante în viziunea lui George Coșbuc (II)	14
accent	
Cătălina Mihalache Eustory: trecutul nu aparține doar istoricilor	15
poezie	
Daniel D. Marin așa cum a fost	16
Bogdan Tiutiu din vremea asediului	16
contact	
Ghjacumu Thiers Bucăți fără valoare	17
Oana Sânziana Marian Cîntec de circ	17
interviu	
de vorbă cu sculptorul Maxim Dumitraș "O ragilă, un pieptene, o cupă, o meliță" sau introducere la MACSB	18
de vorbă cu directorul de imagine Vivi Drăgan Vasile "În televiziuni se face un subprodus care seamănă cu documentarul"	19
intermezzo clujean	
Petru Poantă Jurnal de primăvară	20
religie	
philosophia christiana Nicolae Turcan Dumnezeul gândurilor mărunte	21
dezbatere & idei	
George Jiglău Partidele europene în alegerile din România - între afinitățile doctrinare și oportunitismul politic	22
Cristi Hainic Ce înseamnă "a lua Lumină"?	23
reactiv	
L. Gruenstern Instituțiile literare (1) Instituția lansării de carte	23
flash-meridian	
Ing. Licu Stavri Marele roman chinezesc	25
structuri în mișcare	
Ion Bogdan Lefter Titluri cu primăvară pe Dunăre	26
remember	
Tudor Ionescu In memoriam unor îndeletniciri	27
rânduri de ocazie	
Radu Țuculescu Săptămîna pătîmirilor...	28
zapp-media	
Adrian Țion Brand de țară - violatorul	28
ferestre	
Horia Bădescu La Mongolu'	29
știință și violoncel	
Mircea Opiță O pagină veche	29
teatru	
Claudiu Groza Ne place Shakespeare (I) Festivalul Internațional "Shakespeare", ediția a VI-a, Craiova, 1-10 mai 2008	30
muzica	
de vorbă cu Adrian Pop, rectorul Academiei de Muzică "Ch. Dima "Idealurile trebuie să revină în prim plan"	32
film	
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier Supraviețuitorul	33
colaționări	
Alexandru Jurcan Fața ascunsă a aisbergului	34
1001 de filme și nopți	
Marius Șoptorean 61. Ordet / Cuvântul	35
plastica	
de vorbă cu Olivia Nițiș & Ciprian Ciuclea Exigențele și limitele experimentului	36

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

plastica

Exigențele și limitele experimentului

de vorbă cu Olivia Nițiș & Ciprian Ciuclea

Proiect de succes, Bienala de Gravură Experimentală - ediția a treia - ne oferă ocazia de a-i „interoga” mai îndeaproape pe doi dintre principalii „vinovați”: tânărul grafician Ciprian Ciuclea, originar din Timișoara, directorul și inițiatorul Bienalei, precum și la fel de tânără curatoare a evenimentului expozițional, Olivia Nițiș, cunoscută și ca autoare a unui incitant studiu pe tema feminismului în artă (*Femeia în fața oglinzii. Măști și structuri interioare ale femeii în artele vizuale*, Editura Triade, Timișoara, 2004).

Livius George Ilea: - De ce o bienală de gravură experimentală?

Ciprian Ciuclea: - Am pornit de ceva vreme pe acest concept - de experiment în gravură - pentru că am constatat faptul că tânăra generație și, în general, plasticienii contemporani - care insistă a se numi astfel... foarte interesant lucrul acesta - au lăsat la o parte gravura: fie pentru că tehnicile sunt greu accesibile și costisitoare - nu ai presă, hârtie de calitate ... fie, lucru binecunoscut de gravorii practicieni, datorită numeroaselor limitări impuse de tehnica în discuție. Ca argument, auzim astăzi tot mai des printre artiști: „libertatea mea este totală și vreau să mă exprim în libertatea asta”, însă practic ...

L.G.I.: - Nu-i mai mulțumesc tehnicile care (re) produc opere previzibile ...

C.C.: - Sigur că nu. Unii spun chiar că aici se cam termină cu gravura ... Rămâi în tehnică, ești foarte bun tehnician și ... cam atât. Ei, lucrul acesta nu cred că este adevărat, de aceea am și inițiat experimentul ...

L.G.I.: - Forțarea granițelor în gravură prin experiment poate conduce la un fel de mers pe sârmă ... fie experimentul, fie gravura se pot pierde pe drum ...

C.C.: - E un mare adevăr în asta. Este foarte important să nu uiți, de fapt, ce-ai vrut să faci: inițiezi un experiment și uiți de gravură, sau ... Noi am mers pe ideea să faci experiment și să nu lași de-o parte nici gravura; oricum este foarte greu de spus ce este și până unde se întinde experimentul ...

L.G.I.: - N-am regăsit printre participanți o multime de nume de graficieni îndeobște prezenți ... N-au fost anunțați sau nu s-au adaptat criteriilor de selecție?

C.C.: - Au fost mulți artiști de valoare internațională care au participat, au trimis lucrările, dar din păcate au fost lucrări mult prea clasice. Mă refer la tehnici. N-au intrat în sfera de minim experiment: adică au fost doar plăci imprimate ... un *aqua-forte* clasic, o *mezzotinta* ... chiar dacă unele au fost lucrări foarte bune.

Olivia Nițiș: - Poate că au fost și artiști care n-au trimis lucrări datorită unui „viciu de procedură”, unei rupturi de comunicare din cauza căreia n-a ajuns informația la ei. Într-adevăr, mulți artiști ne-au contactat abia după etapa de jurizare. Dar, mă rog, lucrurile astea se întâmplă ...

L.G.I.: - Ați întâmpinat și rezistență?

C.C.: - Sunt foarte mulți plasticieni care spun că nu admit nici măcar colaful în gravură ... spun că aceasta nu mai este gravură, pentru că n-ai făcut-o în serii de minim 10, etc. Lucrul acesta nu mi se pare în regulă. Tu ai deja un material, ai placa, ai putea s-o expui chiar separat. Este un material gravat. Sigur, dacă ne oprim doar la aspectul de serialitate a gravurii, am putea să admitem și punctul lor de vedere ...

L.G.I.: - Totuși, în timp, procedeele de imprimare au suferit mutații ...

C.C.: - La noi, mutațiile au apărut din anii '60, când graficienii nu mai imprimeau „corect” ... Unii artiști imprimeau xilogravura cu lingura, din motive extra-artistice ... din lipsă de mijloace materiale adecvate ... și de aceea evitau proiecte care impuneau o înnegrire uniformă a suprafeței. Deja, chiar din acei ani, am putea spune că avem de-a face cu un experiment în gravură ... Minim, e adevărat ...

(continuare în pagina 27)



Olivia Nițiș și Ciprian Ciuclea

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. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro

