

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 16-30 iunie 2008

139



Județul Cluj

2 lei

Am ales să nu aleg viața

PENITENCIARUL BISTRITA

- PROGRAM POETIC -



ILUSTRAȚIA NUMĂRULUI:
EXPOZIȚIA ALEXANDRU PĂSAT
LA MUZEUL DE ARTĂ CLUJ
FOTOGRAFII DE ȘTEFAN SOCACIU

Diagrame șahiste la Dumitru Tepeșneag

Juca Maria-Alexandra, Cristina Vidruțiu, Florina Man

Ion Pop

**O panoramă critică
a poeziei românești
din secolul XX**

Poezie cehă contemporană

în traducerea lui Dan Mircea Duță

Ion Bogdan Lefter

Manea, Pamuk, Tharoor

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

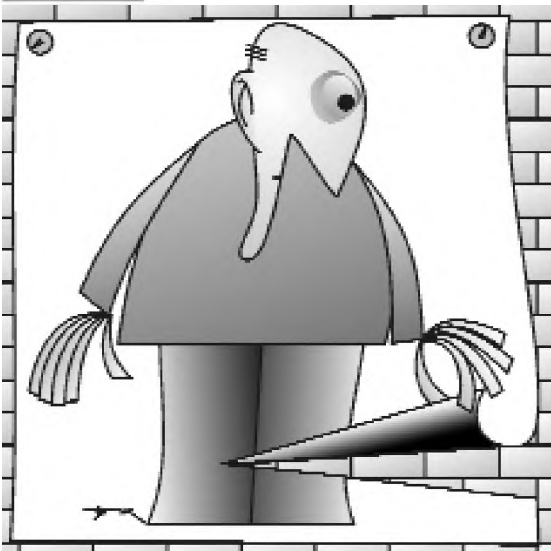
Colaționare și supervizare:
L.G. Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

bour



agenda

Premiile Festivalului Internațional de Film Transilvania 2008

Juriului celei de-a șaptea ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania (Cluj-Napoca, 30 mai - 8 iunie 2008), format din: Corneliu Porumboiu (regizor, România), Jay Weissberg (critic, SUA), Sebastian Lelio (regizor, Chile), Michael Fitzgerald (scenarist și producător, SUA) și Marie Pierre Macia (critic, Franța), a acordat următoarele premii:

- Trofeul Transilvania: *Las intimidaciones de Shakespeare y Victor Yugo / Shakespeare colț cu Victor Hugo* (Mexic, r. Yulene Olaizola);
- Premiul Special al Juriului: *Lake Tahoe / Lacul Tahoe* (Mexic, r. Fernando Eimbcke);
- Premiul pentru regie: Omar Shargawi pentru filmul *Ma salama Jami / Jamil, megi în pace* (Danemarca);
- Premiul pentru interpretare: Peter Haumann, Peter Rudolf și Milan Schruff pentru rolurile din *Kalandorok / Aventurierii* (Ungaria, r. Bela Paczolay);
- Premiul pentru imagine: Mart Daniel pentru *Sugisball / Balul de toamnă* (Estonia, r. Veiko Ounpuu);
- Premiul pentru performanță într-un lungmetraj românesc din cadrul Zilelor Filmului



Yulene Olaizola

Elevator.

Premiul publicului a revenit filmului *J'ai toujours reve d'etre un gangster / Dintotdeauna mi-am dorit să fiu gangster* (Franța, r. Samuel Benchetrit).

Juriul FIPRESCI (Federația Internațională a Criticilor de Film), format din: Lena Adam (jurnalistă, Franța), Marian Țuțui (critic și istoric de film, România) și Alexandra Seitz (critic, Germania), a acordat Premiul FIPRESCI filmului *La rabia* (Argentina, r. Albertina Carri). De menționat că premiul FIPRESCI se acordă altor filme decât celor aflate în competiția oficială a unui festival.

Premiile concursului de scenarii HBO au revenit lui Bogdan Mureșan, pentru scenariul de scurtmetraj *Torța vie* și lui Ioan Antoci, pentru scenariul de lungmetraj *Câinele japonez*.

La secțiunea „Umbre”, câștigătoare a fost seria *Veșnica pomenire* (Franța, r. Bruno Collet).

Premiul surpriză i-a fost acordat actriței române Anca Szony-Thomas (cunoscută din filmele *Ciuleandra*, *Ziua Z* ș.a.), stabilită în anii '80 în străinătate.

Premiul pentru întreaga carieră a fost acordat actriței Tamarei Buciuceanu-Botez.

Premiile pentru excelență ale actualei ediții a TIFF au revenit actorului român Radu Beligan și actriței franceze Catherine Deneuve.

Lui Corneliu Porumboiu i-a fost acordată din partea statului francez, prin ambasadorul Franței în România, Henri Paul, Medalia de Chevalier des Arts et des Lettre.

Vă invităm să citiți în numărul viitor al revistei *Tribuna* un supliment despre ediția 2008 a Festivalului Internațional de Film Transilvania. ■



Catherine Deneuve

- Românesc: Thomas Ciulei pentru *Podul de flori*;
- Premiul pentru scurtmetraj din cadrul Zilelor Filmului Românesc: Igor Cobileanski pentru *(Plictis) și inspirație*;
- Premiul pentru debut din cadrul Zilelor Filmului Românesc: George Dorobanțu pentru



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

Invalidarea literaturii române

Aurel Sasu

În 1999 a apărut, în Statele Unite, a treia ediție „complet revizuită și adăugită” din *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* (volumele I-IV). Bun prilej, mi-am spus, să văd cum sunt prezentați scriitorii români la peste patru decenii de când un articol din *Contemporanul* (1962) decreta, fără complexe, c-am intrat deja „în circuitul mondial al literaturii”. În ce fel? Citind pur și simplu de-a-ndoaselea istoria, așa cum Rică Venturiano citește, în „noaptea furtunoasă” tăblița de la poarta Ziței. Fiindcă, și în libertate, acesta ne este meșteșugul: să ne fim mereu trecutul, vorba lui Eminescu. Logica e, firește, cea totalitară: nivelul de dezvoltare, pe care singuri ni-l atribuim, își conține, fără excepție, *criteriile concrete de evaluare*. Pentru noi, fericitul coșmar de a nu face nimic, pentru alții obligația subînțeleasă de a nu ne *compromenta*. Rezultatul e cel care urmează.

Ultimul volum înregistrat al lui Arghezi (într-o *Enciclopedie* din 1999) este *Călătorie în vis*, publicat în 1973; seria de *Scrieri*, ajunsă la volumul XXXIX (1994), se oprește la... 1965; bibliografia operei începe cu *Cărticică de seară* (1935; primele șapte cărți, de la debut, lipsesc cu desăvârșire). Nu e consemnat absolut niciunul din cele peste douăzeci de studii monografice despre poet, iar prozatorul, practic, nu există. Aflăm, în schimb, c-ar fi fost preot ortodox și c-ar fi fugit de acasă la unsprezece ani. N-are de ce să fie mai fericit nici Ion Barbu, practic fără o secțiune de „operă” și cu o singură referință critică a lui Tudor Vianu, din... 1935. Edițiile din opera lui Blaga se opresc la 1977 (*Ființa istorică*), în timp ce studiile critice, față de Ion Barbu, cresc spectaculos la... trei: L. Galdi, C. Ciopraga și K. Hitchins (începând cu 1940 - *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* de C. Fântâneru - poezia, teatrul și filosofia lui fac obiectul câtorva zeci de sinteze analitice sau documentare). Cu o frază față de care, ar zice un prieten, nimeni nu ne mai poate *protecta*: „Blaga consideră absolutul ca fiind

ceva esențial ilotic”.

G. Călinescu încremenește și el în timp, cu seria de *Opere* la 1972 (în 1983 ajunsesse la volumul XVII), ultima carte, purtându-i semnătura, sugerându-ni-se c-ar fi *Ion Heliade Rădulescu și școala sa* (1966), și singurele referințe Al. Piru și Mircea Martin. Mult, totuși, față de Ion Caraion despre care, chipurile, n-ar fi scris decât N. Catanoy (destinul operei se încheie cu *Lacrimi perpendiculare*, 1978). Anul 1981 (*Memorii*) încheie, deopotrivă, apariția cărților lui Mircea Eliade și, cu *L'hermeneutique de Mircea Eliade* de Adrian Marino, receptarea lor în țară. Mai puțin norocos, O. Goga nu se învrednicește nici măcar de un spațiu dedicat operei, pe când, excesiv „avantajată”, Hortensia Papadat-Bengescu e prezentă, într-o coloană, cu două romane: *Balaurul* (1923) și *Concert din muzică de Bach* (1927). Restul „glasurilor suprapuse” ale marii prozatoare? Pe cine să intereseze într-o *Enciclopedie a literaturii universale*? Pe cine interesează cele zece studii monografice dedicate autoarei, între 1965 și 1996, dacă e atât de comod să amintești doar două referințe critice din 1969, respectiv 1977!

Regim strict de embargo documentar aplicat, de altfel, și lui Camil Petrescu: edițiile din operă se opresc la 1975 (*Note zilnice*), referințele, trei, nici mai mult, nici mai puțin, la 1969. Mai nedreptățit nu fusese decât E. Lovinescu, rămas, ca prezentă editorială în literatura de „circuit mondial” cu două lucrări pe care tocmai le publicase înainte de moarte: *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* și *Antologia scriitorilor ocazionali*, ambele din 1943. Un prag pe care nu-l depășește, în fapt, nici Rebreanu, rămas, editorial, asemenea marelui critic, undeva în lumea uitată aproape a ultimului război mondial, cu *Amalgam* (1943). Inutil să spun că remarcabila ediție critică de *Opere* a lui Niculae Gheran, în optsprezece volume la data apariției *Enciclopediei*, e cu desăvârșire absentă în articolul de prezentare și că

singurele comentarii demne să fie reproduse, din numeroasele sinteze critice dedicate romancierului, sunt trei articole de presă semnate de Al. Dima, Al. Philippide și Nicolae Manolescu. Tot trei, la Sadoveanu, sub semnătura lui C. Ciopraga, Al. Paleologu și A. Brezianu. Sunt, desigur, și excepții. Referințele din presă, numai din presă, la Marin Preda, de pildă, sunt în număr de cinci (la o operă care nu depășește pragul lui 1966 - *Martin Borman* -, în ciuda romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*, amintit în câteva cuvinte).

E zadarnic să înmulțesc exemplele. Oricum, n-aș putea oferi o altă imagine mai lacunară, mai strâmbă și mai dezgolită de conținut a literaturii române „în circuitul mondial”. E suficientă cea de până acum, într-o *Enciclopedie* care „servește drept sursă primară de informație cititorilor de limbă engleză”. E adevărat, nu se spune informație completă și la zi! Să fi mizat autorii pe adevărul de multe, foarte multe decenii, că handicapul în timp, cultural, istoric și moral, nu mai e, pentru noi, o problemă existențială, ci un titlu de mândrie? De câte ori fraza: „o, ne-ar mai trebui mulți ani să...” nu traduce principiul de moarte al indiferenței față de noi înșine! Al indiferenței, în final, față de problema destinului nostru în lume. Fiindcă o cultură mutilată, prezentată mereu în ce-a fost, nu în ce este sau ce va fi, riscă să ne îndepărteze cu fiecare zi de ceea ce Emil Cioran numea ceasul solemn al autoconștiinței. În fond, ne descoperă străinii sau ne descoperim noi prea târziu? În urmă cu ceva vreme atrăgeam atenția că, la un deceniu de la apariție, importante sinteze de literatură română, de lexicografie literară inclusiv, lipseau cu desăvârșire din mari instituții și biblioteci ale lumii. Dar pe cine mai interesează astăzi deznădejdele noastre? Sub motiv că „n-a fost întotdeauna posibil să se identifice un specialist”, din *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* (1999) lipsesc I.L. Caragiale, Gala Galaction și Alexandru Macedonski. Am vrut, vrem noi mai mult? Nu, nu voim, ar fi spus cu un zâmbet amar Caragiale!



cărți în actualitate

Apocalipsă de București

Octavian Soviany

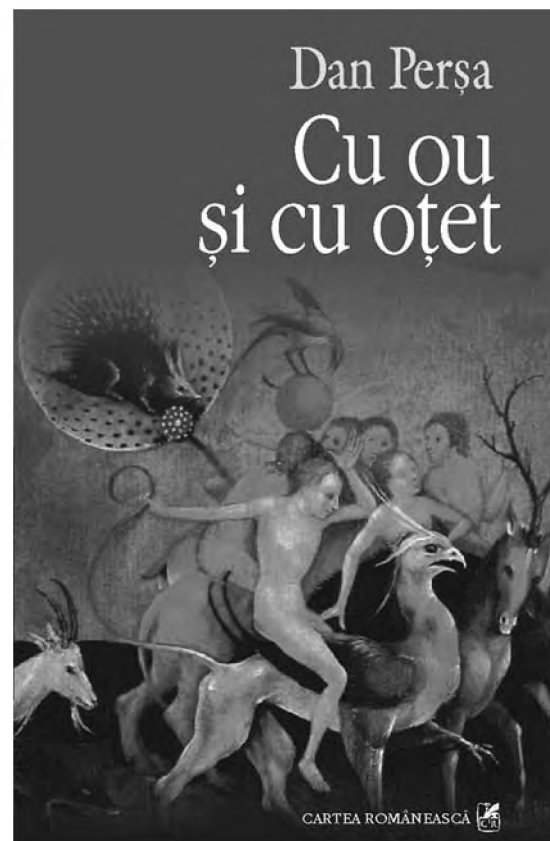
Dan Perșa
Cu ou și cu oțet
 București, Editura Cartea Românească, 2007

Încă din romanul său de debut, *Vestitorul* (1997), prozatorul Dan Perșa demonstrase că stăpânește la perfecție rețeta romanului postmodernist, amestecând, după o ingenioasă și în același timp riguroasă construcție, planurile spațiale și temporale, întemeindu-se adeseori pe jocul intertextualității și neignorând aproape nimic din achizițiile prozei de ultimă oră. Viziunea sa, marcată de neliniști eschatologice era una nihilocentrică și thanatofilă („Dumnezeu e moartea” – spunea unul din personajele romanului), în timp ce adulația nimicului se solidariza cu entropizarea cuvântului – transformat într-un instrument demonic al trecerii de la ființă la neant, al pulverizării și atomizării realului, dar și al atomizării textului, ce se reducea la o suită de miteme, a căror succesiune e fragmentată în permanență de interstiții, în răspăr față de legile narațiunii canonice. Sintagma care ar putea caracteriza cel mai bine această formulă românească, în care „felia de viață” și „copia după natură” se amestecă la tot pasul cu fabulosul este, firește, aceea de realism magic – un realism magic în cheie postmodernă, mai apropiat (să zicem) de viziunile unui Italo Calvino, cu accente parodice și demistificatoare, unde misterul tinde să se metamorfozeze aproape instantaneu în farsă și parodie.

După această formulă este construit și ultimul roman al lui Dan Perșa (*Cu ou și cu oțet*, Editura Cartea Românească, 2007), a cărui acțiune gravitează în jurul unui mormânt uriaș, descoperit sub străzile Bucureștiului, care conține scheletul unui umanoid gigantic și despre care se presupune la un moment dat că ar fi mormântul lui Dumnezeu. Luând așadar în sens propriu cunoscuta metaforă nietzscheană despre moartea divinității (mărturie – și aceasta – a maladiilor ce afectează facultatea de înțelegere a omului actual), cartea se va desfășura după scenariul unei apocalipse burlești, pe al cărei parcurs „filmul

realului” (construit după principiul caragialesc al „simțului enorm” și al „văzului monstruos”) este voalat permanent de semnele (alterate, e adevărat) ale sacralului.

Personajele romanului vor avea, în consecință, o dublă identitate: prin starea lor civilă ele aparțin României post-decembriste, iar într-un sens mai larg ilustrează diformitățile sufletești ale omului actual, care trăiește în lumea „de după moartea lui Dumnezeu”: „Suflet curat v-am dăruit și voi la-ți spurcat cu necurătenia de toate felurile. Cu hoție, minciună, preacurvie, desfrâu, neastâmpăr, nepăsare față de aproapele, iubire de bani, crimă, jurăminte strâmbe. Fară Dumnezeu mort este omul și altă pedeapsă nu vă dau că nu este alta mai mare”. Cu adevărată pasiune de colecționar, Dan Perșa va aduna, de aceea, între copertile romanului său, câteva din eșantioanele umane cele mai reprezentative ale societății de după 1989, de la „noii îmbogățiți” la „babele comuniste” sau la puștii geniali care stăpânesc toate tainele calculatorului, excelând mai cu seamă în portretele de „oameni mărunți” (cum ar fi doamna Porumbescu sau șoferul Mișu). Dar, pe linia acelui realism magic despre care vorbeam la începutul acestor considerații, pentru personajele scriitorului „starea civilă” nu este decât o mască, iar în spatele eului empiric e disimulat, după principiul dublei identități, un eu mitic, astfel că pe parcursul romanului funcționează din plin metamorfozele fabuloase: patronul firmei „Oala și Ciolanul” devine Marele Țap, doamna Porumbescu – proorocul Tiresias, personajele feminine se metamorfozează în bacante și amazoane, sub aparența pământească a lui Cedric și a Isabelei se ascunde perechea primordială. Dubla identitate și metamorfoza sunt de altfel și mijloacele care generează una din coordonatele esențiale ale viziunilor lui Dan Perșa: ambiguitatea, căci parabolele scriitorului sunt (în mod voit) „indescifrabile”, cartea se scrie „sub pecetea tainei”, reprezentând replica în registru parodic a romanului mitic și simbolic despre care vorbea Alberes, misterul se degradează în farsă, farsa e ridicată la coeficienții mai înalți ai



misterului, gravitatea e disimulată în spatele gesturilor burlești, iar jocul poate dobândi gravitatea actelor inițiatice. Istoria umanității „de după Apocalipsă” (și acesta este iarăși unul din aspectele esențiale ale romanului) nu se poate scrie însă decât cu mijloacele unei literaturi post-apocaliptice, alcătuite din praful și pulberea bibliotecilor, astfel că actul scriptural constituie o „scriere de trecut” (trecut, firește, al cărților), căci (spune prozatorul) „de vreme ce n-am știut să construim un viitor, așa cum ne-a spus Biblia, care ne-a oferit modelul raiului spre a-l construi pe pământ, firea însăși ne va purta spre trecut tot mai adânc”.

Definindu-se așadar esențialmente (în spirit postmodernist) ca „rescriere”, ficțiunea va apela la resursele intertextualității și se întemeiază pe o prodigioasă memorie textuală, în care este depozitată întreaga experiență scripturală a umanității, astfel încât „inspirația” este înlocuită prin explorarea necropolei textuale, iar capitolele romanului, care poartă, mai toate, titlurile unor cunoscute texte literare, reprezintă și rescrierea unor pagini celebre de literatură. Astfel (pentru a da doar două exemple), în capitolul *Tărâmul pustiit*, doamna Porumbescu se metamorfozează în proorocul Tiresias (cel invocat în poemul lui Eliot), în timp ce capitolul *Melancolie* se desfășoară în atmosfera lunară morbidă a poemei lui Eminescu, jocurile intertextuale ale lui Dan Perșa oscilând între șarja benignă și caricatura care pune sub semnul întrebării însăși ideea de literatură. Căci, dincolo de aspectul său de apocalipsă burlescă, *Cu ou și cu oțet* este, subiacent, un roman al literaturii, iar apocalipsul lucrurilor este dublat permanent de apocalipsul semnelor și al cărților, printr-o deschidere care este, în același timp, referențială și autoreferențială.

Îmbinând astfel „realismul magic” cu metaficțiunea și metaliteratura, textul cu metatextul, scriitorul reușește să construiască un excelent roman postmodernist, impresionând prin luxurianța imaginației și printr-o admirabilă știință a scriiturii, prin umor și prin ingeniozitate.



The Catalan Within

Serban Axinte

Acă până nu demult a fi scriitor în România însemna doar a scrie în limba română exclusiv pentru români, se pare că, de ceva vreme, situația s-a schimbat foarte mult, în folosul a numeroși autori care au reușit să pătrundă pe piața literară europeană și, de ce nu, mondială. Este și cazul ieșeanului Radu Andriescu, universitar la Catedra de limbă și literatură engleză de la Facultatea de Litere din Iași, căruia i-a fost tipărită recent, la editura Longleaf Press, cartea *The Catalan Within*, traducerea poemelor fiind semnată de Adam J. Sorokin și Radu Andriescu. Placheta se prezintă în condiții grafice foarte bune, grație lui Dan Ursachi, cel care a ilustrat majoritatea volumelor autorului ieșean. Vorbim, practic, despre un trio bine sudat în cincisprezece ani de colaborare. Textele reunite în *The Catalan Within* beneficiază de mai multe notes on the Poems, în care sunt explicate numele proprii inserate în poeziile lui Radu Andriescu.

Și acum, câteva cuvinte despre scriitor. Urmează cursurile liceelor „C. Negruzzi” și „M. Eminescu”, după care devine student al Facultății de Filologie, secția limbă și literatură engleză - limbă și literatură franceză, a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. În perioada studenției (1982-1986) a fost, timp de doi ani, redactor-șef al revistei *Dialog*. După terminarea studiilor universitare, va fi profesor de limbi moderne la Pașcani, șapte ani mai târziu devenind

asistent la Catedra de limbă și literatură engleză de la Facultatea de Litere din Iași. În anul 1977, debutează cu versuri în revista *Convorbiri literare*, publicație la care va fi redactor între 1990 și 1993. *Oglinda la zid* (1992), prima carte de poezie a autorului, este precedată de apariția volumului colectiv *Solstiții* (1985), în care Andriescu semnează poemul în proză *Întinderi*. Colaborează cu poeme și articole la *Convorbiri literare*, *România literară*, *Lucașul*, *Contrafort*, *Timpul*, *Dilema*, *Fracturi* ș.a. De asemenea, publică poezie în câteva reviste din Statele Unite ale Americii, din Franța și Austria. Este prezent în mai multe antologii.

The Catalan Within reprezintă o selecție din toate cărțile publicate de Andriescu până în prezent: *Oglinda la zid*, *Ușa din spate*, *Sfârșitul drumului*, *Începutul călătoriei*, *Eu și câțiva prieteni* și *Punțile Stalinskaya*, volume ce decurg unele din altele, datorită unei logici a coerenței, previzibilă în cazul unui autor care și-a conservat maniera stilistică și tonalitatea.

Există o anumită rigoare ce contrastează cu discursivismul văzut ca stare a desfășurării lucrurilor. Autorul creează sincope, spații de decantare a materiei poetice; operează contrageri, ruperi de ritm, pliază versul pe diferite formule, ca mai apoi să-l îndepărteze de o anumită direcție previzibilă. Inserția biograficului, aluziile textuale, dizolvarea, pe alocuri, a lirismului și alunecarea spre proză, ironia, autoironia, definirea toposului

„orașul meu colinar” încă din primul volum și păstrarea, augmentarea acestuia în cărțile ulterioare, totul prins într-o ecuație complexă, sunt elemente care, într-un dialog neînhibat cu postmodernismul, impun rostirea sigură a lui Radu Andriescu, greu de încadrat într-o poetică anume.

În cazul lui Radu Andriescu nu se poate vorbi despre cărți de început și cărți de maturitate. La vârsta de 28 de ani, atunci când i-a fost tipărită *Oglinda la zid*, autorul era deja format. De evoluat, a evoluat continuu, dar fără să-și schimbe radical viziunea. De aceea, toate volumele publicate până în prezent ar putea fi reunite într-o singură carte. Nu ar fi prea multe asperități de îndepărtat. „Stare de desfășurare” poate fi asimilată parcursului lent și uneori sincopat al celui ce imaginează punți între locul în care se sfârșește drumul și cel de unde începe călătoria. O aparentă stagnare în real, doar pentru acela care nu știe că realitatea este previzibilă și deci foarte ușor de păcălit. Autorul are capacitatea de a se converti în și la ce vrea el, își fentează pătimaș propriile sale proiecții în exterior, se joacă întristat cu propria imagine. De toate aceste lucruri își poate da seama cititorul, parcurgând poemele din *The Catalan Within*, una dintre antologiile reprezentative pentru poezia românească de azi.

comentarii

Manierele lui Mitică

Adriana Stan

Ioana Pârvulescu
În *Țara Miticilor*
Humanitas, 2007

Ingrata situație a clasicilor patentăți de-a lungul mai multor generații succesive prin evaluări didactice tip „X, contemporanul nostru” poate constitui o piatră tombală, definitivă și insurmontabilă, în calea receptării. Despre Creangă sau Caragiale, ca să nu mai menționăm și numele tabu ce începe cu E, orice școlar s-ar părea că știe cam tot ce-ar trebui să știe chiar fără să mai fi lecturat vreun rând al originalului în cauză. O consecință deloc imprevizibilă a acestui statut funerar al clasicilor este însă și faptul că revizitarea lor, ulterior așezării apelor critice, apare ca provocatoare prin simpla intenție - presupusă - de a zgândări monumentul locului comun al comentariului. Oricine se apucă de șters colbul de pe cronică bătrâne devine, așadar, suspect de originalitate, iar publicul (mai mult breasla decât școlerii, firește) cere să fie răvășit cu unghiuri inedite și năucitoare de analiză.

E foarte probabil ca un asemenea gen de așteptări să fie, în cazul eseului Ioanei Pârvulescu despre *miticisme și caragialisme*, amarnic dezamăgite. Ciorne și tomuri întregi s-au scris deja cu privire la anonimitatea și verbozitatea arhetipalului Mitică sau la tematica anodinului și imediatului - și nu se poate spune că Ioana Pârvulescu nu e galantă vizavi de aceste idei cu drept de cetate critică. Galanteria sa deci -

evidentă în farmecul sau coerența rostirii, dar și în relația amiabilă, nerevoluționară, cu tema, ale cărei date nu tocmai le răstoarnă - se vede treaba că a stârnit reacții absolut corespunzătoare în publicistica de la noi din ultimele luni. Au fost unii, sau unele, pentru care lejeritatea ideatică a autoarei a sunat a slăbiciune, aproape feminină era să zic, de caracter, au fost alții care au alunecat fără scăpare în mrejele elocinței eseistice, care, ce-i drept, la capitolele *captatio* și claritate se prezintă minunat. Este întrutotul adevărat că în cazul unei cărți ce discută lucruri vechi în veșminte noi, între retorică și ideatică există o anumită tensiune - dacă nu cumva chiar un decalaj - fermecătoare (fiind premisa eseului ca gen), dar nu mai puțin înșelătoare.

Împăcând cumva cele două aspecte, să spun pentru început că eseul Ioanei Pârvulescu se caracterizează printr-o elegantă absorbție, până la estompare, a materialului documentar și a celui teoretic, răspunzătoare pentru impresia de prospețime *reader-friendly* care ți se insinuează de la primele pagini. Bucățile narativizate despre „Mitică”, „moft”, „gazetă” sau „comedie” nu duc lipsă nici de formulări savuroase, scutite de morgă academică, nici de exemple textuale bine alese. Într-un fel, Ioana Pârvulescu acționează după toate protocoalele delectării cititorului cu o poveste, iar fraza ritmică din încheierea capitolelor: „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale” echivalează cu formula lui „A fost odată...” - o lume pe deplin

fictională ale cărei personaje arătau și se comportau astfel etc. Pare să fie specialitatea mai multor volume de la Humanitas (recent - tot pornind de la I.L.C. a scris și Andrei Pleșu) o asemenea lectură *pour plaisir*, agrementată cu invitația strecurată subtil cititorului de a adăsta ca *gourmet* la un festin pe care alții l-ar fi considerat searbăd, epuizat.

Cu toate acestea, dincolo de hedonismul expunerii fluide (care, în paranteză fie spus, se numește „decomplexată” pe limba aspiranților la festin), eseul Ioanei Pârvulescu e construit cu cheie, având o miză apăsătoare argumentativă. Întâmplător sau nu totuși, teza sa e plasată la finalul capitolelor, ba chiar și în formă de leitmotiv, ceea ce înseamnă că autoarea se bizuie serios în demonstrație pe efectele grațioase ale rostirii, în stilul tacticii de învăluire verbală a sofistilor. O întoarce, cum s-ar zice, din condei, motiv pentru care teza și devine cam subredă spre final, adică taman când e luată frontal.

Astfel, tuturor celor care văd în autorul *Momentelor* un șef de promoție al realismului românesc și se jură pe roșu că Mitică, Lache și Mache erau culeși în datele lor caracterologice din mediul palpabil românesc din jurul lui 1900, Ioana Pârvulescu le sugerează pe căi oleacă mai ocolite că opera lui Caragiale este... „ficțiune”, o lume coerentă și migălos mobilată cu itemi fictivi, dar mai puțin aderentă la exteriorul politic și social, chiar „nedreaptă”, ni se spune, din această privință. Desigur, ideea că opera lui Caragiale e ficțiune, nu document de epocă sună atât de minunat încât e practic imposibil de argumentat, fie în adevărul, fie în falsul ei. Las la o parte acum obiecția că ceea ce se numește la modul



tare „realitatea unei epoci” se prea poate să fie doar o iluzie construită retrospectiv...

Aș fi zis însă că, de ceva vreme încoace, prin breaslă, dacă nu printre școleri, nu prea mai există cineva care să creadă că „realismul” în proză ar fi mai mult decât o modalitate narativă și stilistică, ci un mod, Doamne ferește!, ontologic de adecvare la real. Roland Barthes observa odată că ceea ce fac Flaubert sau Balzac prin parafraza descrierilor verbale este mai cu seamă probă de cizelare stilistică, de alexandrinism și artificialitate, decât oglindire fidelă a naturii. Sau că marele „realist” Dickens, de pildă, nu produce un studiu precis al societății londoneze, ci stilizează, construiește cu mijloace îngroșate un efect de compasiune în cititor. Mă tem, prin urmare, că slab profit s-ar putea trage din considerarea ficționalității literare în raport direct – de opoziție, respectiv de copiere – cu o realitate exterioară.

Iar Ioana Pârvulescu pare că exact asta face. Dacă un analist ca V. Fanache, de pildă, putea vorbi de jocul autarhic al ficțiunii caragialiene plecând de la premise intra-textuale, precum redundanța semantică sau viziunea carnavalescă, eseista deplasează, am impresia, datele problemei supra-textual, înspre o perspectivă morală și/ sau sociologică. În opinia sa, Caragiale este anti-sentimental și anti-romantic într-o „epocă sentimentală și romantică”, a „imnurilor” și a eroizării; scriitorul e „egoist genuin într-o lume mai degrabă altruistă, profund cinic într-o lume de entuziaști”; „între autorul Caragiale și cititorii

contemporani cu el există un imens *malentendu*”, la el „idealul lipsește, toți sunt o apă și-un pământ”, în consecință „imaginea e nouă, neobișnuită în epocă și nedreaptă”. Ea își consideră demonstrația încheiată odată ce reușește să îl insularizeze pe autor într-un secol, așa-zicând, al decenței victoriene. Mai ales că aprecierile critice tind pe alocuri înspre o ciudată coloratură moralistă: „lume din care lipsesc sentimentele mari, singurătatea nu e posibilă, amicitia este o prietenie fără tradiție, cu un cod de împrumut”² sună ca o muștrare făcută din aerul rarefiat al unui tratat de maniere alese. Simpatice Caragiale asta, da’ un incorigibil, un cinic fără pereche!

Să rezulte atunci că generațiile ulterioare l-au valorizat tocmai pentru că ar fi (fost) compuse, numai ele, din „patrioți” și „discursuri sforăitoare”, spre deosebire de oamenii manierați și progresul luminos din secolul 19? Ce-i drept, Cărtărescu, cel care-l recitea exultant pe Caragiale în „poemele de amor” optzeciste, avea el o treabă cu „sforăiala discursurilor”, dar deloc în sens negativ. Paradoxurile conform cărora autorul *Momentelor* e și nu e un realist, nu face o „fotografie fidelă” de pe la 1900, dar opera sa e „oglinză” totuși, în care oricine se regăsește, că e, în fine, mai realist parcă în orice altă epocă decât cea în care a scris – toate sunt rezolvate oarecum în coadă de pește. Iar în aceste condiții, faptul că textele caragialiene ar dispune de autonomie ficțională riscă să rămână o superbă și nedemonstrabilă teorie, de o generalitate deconcertantă. Ioana Pârvulescu vorbește bine

despre „receptarea ruptă în bucățele” a lui Caragiale, sugerând de aici că dinamica operei sale se vede în faptul că fiecare generație e în măsură să activeze valențe diferite. Dar simpla atipicitate a scriitorului printre contemporanii săi constituie un argument prea slab în această direcție. Că scriitorul aduce în prim plan Mitici mediocri și delăsători, într-o vreme când românii „caută patriotism, inteligență, oratorie de clasă și cu miez” aduce mai mult a nostalgie exprimată pieziș după o *belle époque* decât ca explicație a validității și valabilității literaturii sale, până azi.

Or, faptul că există în continuare atâtea locuri comune spontan-caragialiene ale discursului cultural sau cotidian – palavragii sunt văzuți ca Mitici, ne simțim „cetățeni turmentați” în tranziție etc. – trebuie că vorbește de o forță de iradiere extrem de mare a textelor în cauză, indiferent câți „moftangii” vor fi existat, statistic, în perioada istorică respectivă.

Cu „de șapte ori Caragiale”, autoarea îi face, la urma-urmelor (doar) un beneficiu piaristic autorului, evoluând în fața potențialilor ascultători dacă nu suspect de original, cu siguranță suspect de agreabil. Ceea ce probabil că nu-i tocmai rău.

ordinea din zi

O panoramă critică a poeziei românești din secolul XX

Ion Pop

La sfârșitul anului trecut, Marin Mincu a publicat la propria editură, Pontica, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*. Lucrarea, impunătoare ca volum (aproape o mie două sute de pagini) și foarte elegant tipărită, continuă și încununează, într-un fel, opera de selecție și evaluare critico-teoretică întreprinsă de autor de vreo trei decenii încoace, atât în formula eseistic-analitică ilustrată în mai multe cărți, cât și într-o suită de alte antologii, de la cea dedicată avangardei literare românești în 1983, reeditată de câteva ori și mereu îmbogățită, la tomuri de mai cuprinzătoare alegere acoperind întregul secol XX, cu o atenție specială asupra poeziei din ultimii cincizeci de ani, adusă la zi, prin *Generația 2000*, apărută în 2004. Cu fiecare prilej editorial de această natură, criticul s-a dorit să fie și a fost dublat de teoreticianul literaturii, în speță al creației poetice, atent la metamorfozele metodelor de lectură și cu salutare ambiții de sincronizare a limbajului specializat cu pulsul european al cercetărilor din domeniul poeziei. Îndeosebi aportul vârstei structuraliste a interpretării textului literar, cu deschiderile sale semiotice, s-a aflat în centrul atenției – de unde și lexicul ușor rebarbativ, nu de toată lumea agreat, al exegezelor și gloselor sale, mult îndatorate unui soi de scientism cultivat tocmai în mediul structuralismului, pentru care „moartea autorului” devenise o certitudine, eul viu și situat contextual printre cei vii și în lumea vie fiind înlocuit de „instanța auctorială” angajată în procese de

producție textuală, actant-agent într-o acțiune de artă combinatorie cumva aseptice, de „operator al limbajului”. Secundându-l, criticul trebuia să poarte și el mănuși de chirurg dispus să opereze cu mari dexterități mai degrabă pe mese de disecție decât pe trupuri însuflețite și sângerânde.

Câștigul cert al unei asemenea perspective asupra evoluției poeziei a fost și este, totuși, însemnat și ține de o mai precisă descifrare a istoriei interne a limbajului poetic, sau, cum îi place criticului să spună, al *poeticității*, astfel încât discursul critic, prin definiție atras de individualități creatoare și de opere particularizate, tinde să se apropie și la noul antologator până la identificare cu cel al poeziei, al teoriei literaturii. Iar în această logică a perspectivei interpretative, poezii și operele lor devin ilustrări ale unui principiu mai general, fiind (con)strânși de chingile teoriei.

Primul contact cu reflecțiile criticului despre evoluția poeziei românești în secolul XX este, de aceea, oarecum dificil, începând chiar cu sintagmele ce aproximează numitul, până acum, *eu sau subiect poetic ori litic*, căruia i se substituie sistematic formula cam sec-prețioasă a *actantului poetizant sau instanței auctoriale*, în variante ce-și diversifică epitetul într-un evantai de sublinieri ale distincției, alături necesare, dintre subiectul real, psihologic, „empiric”, și constructorul, „operatorul limbajului”, - expresii vehiculate frecvent mai ales de la un Hugo

Friedrich încoace. Ca atare, când scrie, totuși, despre *Eul poetic și relațiile sale cu obiectul poeziei*, într-o secvență a importante sale introduceri critico-teoretice la „panoramă”, Marin Mincu ține să sublinieze încă și încă o dată necesitatea de a deosebi între eul poetic și alte noțiuni, precum *poet, rapsod, creator, autor, emitent*, deși aceste discerneri au început de la o vreme și la noi să fie ca și subînțelese. Or, într-un moment când „întoarcerea autorului” e reafirmată după atâtea eliminări menite să lase spațiu aproape exclusiv unei „arte combinatorii” dezinteresate de cel ce o realiza în contexte socio-culturale date, insistența asupra diverselor variante de „actanți textuali” sună cumva... nesincronic...

Revenirea la termeni ca *textualizare, textuare* etc. poate deruta, sugerând o anumită marginalizare și devalorizare a dimensiunii ontologice a poeziei (cum unii recenzenti ai volumului au observat deja), și aceasta chiar împotriva voinței criticului, care, de pildă atunci când încearcă o definiție a *eului poetic* (totuși!), îi recunoaște – cum era și cazul – o dublă raportare, „la «realul» real sau realitatea textuală”.

Pe de altă parte, ridică unele probleme însăși definiția unui asemenea eu. Se vorbește, astfel, ca despre o țintă râvnită în întreaga istorie a poeziei românești, despre un „eu poetic constituit” sau un „eu autonom” sau „diferențiat”, chiar „autentic”, după ce a fost depășită etapa anonimatului folcloric. S-ar putea crede că se are în vedere aici o problemă de *originalitate* a viziunii, neîndatorată, la modul ideal, niciunei convenții estetice moștenite sau însușite în dialogul contemporaneității cu diverse curente și stiluri literare concurente. Așa ar fi cazul lui Eminescu, despre care criticul afirmă că nu depășește, totuși, decât în mod excepțional condiția unui „subiect abstract”, contemplativ, atins de „desuetudinea

sincroniei inevitabile a artelor poetice” și prezent doar prin *Oda în metru antic* în „perimetrul restrâns al poezității absolute”. Așa să fie? Să nu poată suferi, înseși convențiile romantismului o individualizare „eminesciană” care să-l distingă pe poetul român de alți mari poeți aparținând acelorași repere ale imaginarului romantic? Paralel, Macedonski ar face, totuși, un pas către „autonomia instanței enunțătoare”, deși i se pun în evidență aproape exclusiv trăsăturile de „poet de frontieră”, între romantism și simbolism, cu inevitabile situații față de „obiectul poeziei”, adică, probabil, față de substanța însăși a limbajului poetic, a *textului*, o sensibilitate față de semnificativ care vine, de fapt, tot dinspre simbolism. Argezi, n-ar fi scăpat de „imposibilitatea instanței enunțătoare de a se separa de toate servituțiile conceperii tradiționale a discursului ca o emanație transcendentă”. Dar nu tocmai proiecția pe fundalul convențiilor literare în curs, de la romantism, parnasianism, la simbolism și mai departe, cu dificile confruntări și eforturi de detașare, ca și dramatica problematizare a raporturilor cu celălalt transcendent, al divinității, îi definește, în mare măsură, eul atât de greu de descifrat, în indeterminările lui, de către poetul însuși? Rămâne, apoi, „inautentic” eul poetic blagian, numai fiindcă în prima etapă a creației expresionismul său este cumva exterior-programatic? Cota de „autenticitate” nu e dată, oare, tocmai de ecuația dificil de descifrat dintre stilizările impersonale expresioniste și frământările unui subiect care-și asumă, totuși, alienarea față de Totul cosmic și aspiră la o ultimă comuniune cu întregul mundan? și nu tot un eu poetic aproximează imaginile stilizate, ca și hieratice, ale „personajului” care vorbește în poezia lui Blaga din faza tensionatelor întrebări ale „omului problematic”? Impersonalitatea discursului barbian textualizant, care elimină programatic subiectivitatea, să fie doar scuzată prin evidențierea performanțelor artei sale combinatorii? Să aibă atributul autenticității numai scrisul bacovian, cu simultaneitate dintre „existență și scriitură”? - Sunt întrebări care se pot pune, semnalând riscul unei viziuni reductive asupra numitului „eu constituit”. (Și n-ar fi fost obligatorie, pe de altă parte, citarea, aici, a lui Mircea Scarlat, care vorbea despre „bacovianism” ca formulă cu adevărat personală a poeziei din vremea „stanțelor”, distanțată benefic de clișeele simbolismului decadentist?) În ce-l privește pe Nichita Stănescu, e greu de acceptat, în aceeași ordine de idei, că eul său poetic autentic s-ar fi manifestat doar în ultima etapă a operei, marcată de „necuvinte”. Poetul „viziunii sentimentelor”

sau cel al libertăților ludice extreme nu participă, oare, la configurarea unei personalități mai complexe decât componenta singură a „Vocii” mai umanizate, ce-i drept, a ultimelor poezii? O întreagă dialectică a viziunii riscă să fie minimalizată dacă nu suntem atenți la etape și ipostaze legate subteran între ele, de la „viziunea sentimentelor”, la „pata de sânge care vorbește” și la „operele impersonale”.

Din fericire, interpretarea fiecărui poet în parte este cu mult mai nuanțată. În medalioanele ce prefațază versurile antologate din fiecare operă, criticul face proba unei foarte pătrunzătoare și fine lecturi, eliberate în mare măsură din chingile poezicii textualizante sau utilizând-o în limitele rezonabile impuse tocmai de atributele care-l individualizează, cu bunele și relele lui, pe fiecare poet. Are, cum e și firesc, opțiunile și preferințele sale, dictate de gustul personal (nu-i place, de exemplu, deloc clasicizantul Doinaș, îl citește cu reținere pe Emil Botta, nu-l așează prea sus în scara valorilor pe un Mircea Cărtărescu etc.), însă în esență considerațiile sale pot fi, în majoritatea lor primite și sunt opera unui foarte experimentat și pătrunzător cititor de poezie. Dar asupra acestora voi reveni.

Încercarea de sistematizare a tendințelor poeziei secolului XX duce și ea la concluzii, în linii mari, valabile. Marea dezbatere din jurul raportului între tradiționalism și modernism este reluată cu seriozitate, reamintindu-se sincretisme și simbioze între teme și limbaje ale tradiției în chiar inima modernismului nostru, la poeți dintre cei mai semnificativi. Opinia antologatorului, după care chestiunea celor două mari orientări ar fi fost pusă greșit de toată critica de până acum nu se susține însă, iar ideea, pe drept cuvânt acceptată, a lui G. Călinescu, după care „în realitate, tradiționalismul e o formă de modernism”, a fost chiar îndelung chestionată, bunăoară de Nicolae Manolescu, dar și de alții, care au făcut distincția între *tradițional* și *tradiționalist* (insinuând caracterul programatic al opțiunii pentru filonul tradițional reactualizat în discursul poetic modern), după cum n-au rămas neobservate conviețuirile, simbiozele de teme și stiluri la un același autor, până la vârstele „neomoderniste” ale poeziei românești.

Părerile lui Marin Mincu despre avangardă și experimentalism erau cunoscute. Contribuțiile sale în acest domeniu sunt esențiale, și fundamentul lor se află încă în introducerea la antologia-reper din 1983. Acum, formula experimentalismului se nuanțează, căci criticul pare mai puțin convins de caracterul „experimental” al avangardei înseși, în faza ei „istorică” (deși unele urme ale acestei



opinii n-au dispărut cu totul), accentul căzând, firesc, pe termenul mai propriu post-avangardismului, și îndeosebi pe cel al generațiilor mai noi, de pildă la „optzeciști” și urmașii lor imediați. Într-adevăr, era dificil de perpetuat ideea după care deja un Urmuz ar fi fost „experimentalist”, cum au fost caracterizați și militanții propriu-ziși ai mișcării din anii '30-'40, în orice caz nu în înțelesul dat de „novissimi” italieni acestui termen. Am remarcat și altădată că avangarda istorică românească era mai curând ezitantă și eclectică în fond (vezi gruparea „Contemporanul” și „integralismul” care a urmat) și nu putea „experimenta” decât în înțelesul foarte larg al cuvântului, înainte de a fi epuizat gesticația extrem-negatoare și radical-innoitoare pe care neoavangardiștii italieni comentați de Angelo Guglielmi erau îndreptățiți s-o considere depășită, pentru o întoarcere, fie și relativă, la estetic. Personal, aș vorbi mai degrabă de *neoavangardism* în legătură cu „generația războiului”, a lui Geo Dumitrescu și Caraion, tocmai fiindcă ea resuscitează atitudini antiestetizante, anunțate de manifestul bogzian din *Viața imediată*, din 1933, chiar dacă acest avangardism este ceva mai atenuat în reacțiile sale polemice. Nu-i vorba că până și la „optzeciști” mai noi se mai pot identifica urme ale discursului tipic avangardist, bunăoară, în primele luări de poziție programatice ale lui Mircea Cărtărescu.

Remarci exacte are criticul despre ceea ce numește, justificat, „etapa sincronizării moderniste (1900-1940)”, când are loc o „adevărată simultaneitate a tuturor formulelor poetice marcate de infuzia modernistă, ce se constată la poeți diferiți din aceeași generație”. I-ar urma o „etapă de tranziție”, între 1941 și 1960, între limitele căreia intră „grupul suprarrealist român”, situat „mai degrabă la experimentalisti”, Cercul literar de la Sibiu, „generația războiului” (gruparea „Albatros”) și cercul din jurul revistei clujene *Steaua*. Se sare peste „proletcultismul” amintit în trecut și cu temei ca „imens gol poetic” și care ar fi trebuit, cred, caracterizat totuși, măcar pentru a marca retrogradarea viziunii asupra poeziei și practicii poetice cu vreo jumătate de secol, prin câteva elemente ce n-au scăpat criticii mai recente. Nu era vorba, în acest caz, de o „legitimare”, cum se teme criticul, căci nimeni nu ar fi selectat texte ilustrative doar pentru ceea ce s-a numit de către





Virgil Ierunca o „antologie a rușinii”, dar o situație critică n-ar fi fost inutilă, dat fiind cutremurul și rupturile tectonice produse de acest tragic moment în istoria literelor românești în ansamblul lor.

În privința grupului suprarealist din anii '40, așa zice că atributul „experimentalist” i se potrivește mai ales și aproape exclusiv după consumarea momentului 1940-1947, (când se prelungea, cu un decalaj important, programul francez, bretonian, al mișcării), adică la un Gellu Naum de la *Athanor* încoace sau la un Gherasim Luca devenit poet francez, cu câteva premise, tot de expresie majoritar franceză în textele scrise la București în 1947. Are loc atunci o distanțare „critică” față de chiar convențiile și universul imaginar suprarealist, cu mișcări mai libere și într-adevăr mai „destinse”. (În treacăt fie spus, contribuția acestui grup la „mutarea poeticității” nu e descoperită „abia după 1983”, an în care Marin Mincu și-a publicat importanta antologie, ci cu aproape un deceniu și jumătate mai devreme, prin antologia lui Sașa Pană și glosele altor confrăți, cum se cam știe...). „Cerchiștilor” sibieni li se recunosc, apoi, destul de puține merite, calificați fiind doar ca niște „autori frustrați, căzniți”, ce participau la o „mișcare alexandrinistă”. Aprecierea e mult prea drastică, având în vedere tocmai rafinamentul artizanal al artei combinatorii unui Doinaș și al baladistului Radu Stanca, poeți care nu sunt doar „neoclasiști”, ci și niște moderniști care restaurează programatic forme „retro”, conștienți de propriile convenții și, ca în cazul celui dintâi, preluând măști lirice de o mare diversitate, subsumabile, desigur, modernismului înalt. Despre secvența consacrată „generației războiului”, recunoscută ca prelungire a spiritului avangardist, e de notat, totuși, că Geo Dumitrescu, și chiar Gellu Naum, n-au scăpat cu totul „presunilor extraliterare” din anii proletcultismului... „Steliștilor” li se recunoaște, cum se și cuvenea, aportul la „reînstituirea dezideratului poeticității în perioada de tranziție proletcultistă”...

În continuare, studiul criticului identifică o „etapă experimentalistă (1960-2000) – formulă generoasă, acceptabilă în liniile sale mari – în care apar asociate patru așa-numite „generații” – neomodernistă, manieristă, textualistă și autenticistă. Sunt clasificări ce merită un mic popas critic. Căci e de chestionat chiar conceptul de generație utilizat la acest nivel al studiului cronologic și stilistic. Mai propriu mi s-ar părea, eventual, cel de „orientare structurală” – ca să preiau o altă sintagmă a criticului, sau de orientare stilistică. În orice caz, așa-ziii „manieriști” (poetii de la „Echinoc”, dar și un Emil Brumaru, Mihai Ursachi, Dan Laurențiu) sunt mai degrabă de inclus printre „neomoderniștii” cu care au foarte multe afinități și ale căror repere și experiențe semnificative le continuă și rafinează. Numirea „conștientizării mai acute a actului poetic” și luarea ca reper a „structurilor paradigmatic propuse în prima jumătate a secolului”, cu nuanțe și mutații însemnate, totuși, sunt cu adevărat definitorii pentru acești poeți „șaizești”, cum s-a spus de către mai toată critica românească din ultimii vreo treizeci de ani.

(Continuare în numărul următor)

imprimatur

Marele pariu epic

2. Năravuri academice

Ovidiu Pecican

Simpla considerare a tribulațiilor picarești ale unui individ printr-un ochi academic, doctoral satiric al romanului *Teză de doctorat*, publicat de Caius Dobrescu (Iași, Ed. Polirom, 2007, 860 p.) la adresa ritualurilor universitare românești actuale, nu o dată exasperante. Nu este însă de mirare că așa ceva s-a putut petrece. Însuși titlul acestei narațiuni induce nu doar confuzii – precum, odinioară, volumul de proze scurte al lui Gh. Crăciun, *Acte originale, copii legalizate* –, permițând lectura sa ingenuă, ci și fluxul narativ însuși, unde sublinierile *boldate* indică un set de cuvinte-cheie de relevanță academică socio-umană și cifre ori procente menite să convingă un ochi superficial de întemeierea pe metode cantitative, statistice, a presupusului demers științific. În virtutea faptului că acest prim strat se oferă cu o oarecare ostentație lecturii, mă voi referi și eu la el prima oară.

Mitologiile universitare de tranziție, care populează anturajele rectoratelor și decanatelor, instituind – în tentativa de a-și proteja eternizarea pozițiilor – sumedenie de obstacole și prejudecăți au ajuns de notorietate. În ultima vreme, mai multe asociații civice și persoane particulare încearcă, pe diverse căi, polemizând în presă, protestând pe liste email ori apelând la serviciul retribuit al avocaților, să protesteze împotriva acestora și să le reducă nociva proliferare. Eu însumi am scris în acest sens, nu cu mult timp în urmă, un articol despre „Mitul ISI” (în *România liberă*), dar bătălia se duce pe mult mai ample și mai ambițioase planuri. Faptul că un tânăr universitar precum Caius Dobrescu apelează la arma genului romanesc – deci la scrisul beletristic cu intenționalitate artistică – atestă proliferarea conflictului și formularea de răspunsuri în zone anterior necontaminate direct de acest război al elitelor a cărui monografie critică nu a fost încă făcută.

În romanul dobrescian lucrurile nu sunt însă deloc simple. Indicarea expresă a faptului că teza de doctorat a devenit astăzi, în România, un ritual academic cu acoperire cantitativă și menit să păstreze doar aparențele originalității, prin mimarea unui limbaj, folosirea anumitor noțiuni pretins-sofisticate, recursul la o bibliografie arborescentă diseminată pretutindeni în text, după modelul american al notelor „îngropate” în pagină, nu limpezește definitiv lucrurile. Simptomele enumerate arată trivializarea, anihilarea convențiilor intelectuale de vârf și, până la urmă, o criză de repere și de practici, abuzuri și excese modelatoare ale câmpului universitar românesc ce se cer denunțate ca atare.

Dincolo de aceasta, romanul rămâne roman, iar falsa teză doctorală relatează evenimentele unui segment de viață cotidiană, nu lipsit de suspans și acumulări revelatoare, adevărat *satyricon* contemporan de la Carpați. Or, asta spune că, pentru autor, viața unui pretins doctorand are cel puțin valoarea unui conținut demn de a fi supus analizei de înalt nivel cărturăresc. Iar, pe de altă parte, mai înseamnă și că romanul ca gen primește din partea lui Caius Dobrescu o recunoaștere academică pe care aulele i-o refuză (căci nu se cunoaște vreo universitate de la noi care să fi acordat titlul de doctor pentru scrierea unui roman). Ideea o susțin și alți autori, Nicolae Breban

fiind unul dintre aceștia, atunci când spune că, scriind proză, el cercetează, explorează, descifrează realitatea. Chiar și în mediile savante, narațiunea, mijloacele conexe acesteia (descrierea etno-antropologică, dialogul frontal ca tehnică de investigație psihologică, sociologică etc.), au dobândit, în ultimele decenii, un statut științific care anterior i se refuza. Rezultă de aici că, la acest nivel, pariul lui Caius Dobrescu înregistrează precedente și de factură beletristică, și de natură științifică, deși el își vădește cu claritate caracterul experimental și, într-un anume sens, avangardist. Tocmai de aceea, pesemne, a atras el în primul rând, și nu celelalte straturi, atenția celor care s-au grăbit să semnaleze apariția cărții, iar importanța lui sub acest aspect rămâne de observat atât în ordine socială (protest implicit la adresa stării de fapt din universitățile naționale, cu referire la programele doctorale și consecințele lor practice), cât și într-una epistemologică (viața unei persoane surprinsă într-o narațiune romanescă poate foarte bine echivala valoric și prin rezultatele pe care le atrage în câmp cognitiv).

În aceeași ordine de idei trebuie avută în vedere și masivitatea *Tezei de doctorat* care întrunește aproape 900 de pagini. Contextul pretinde ca opulența textului să fie înțeleasă ca o pledoarie de ordin cantitativ în aceeași direcție (se știe că numărul de pagini al tezelor doctorale în disciplinele umaniste este clar reglementat). Dar această interpretare rămâne doar una dintre cele posibile. De fapt, un roman de circa 900 de pagini impresionează prin sine ca o performanță, părând să anunțe, împreună cu altele – ale lui Ion Manolescu (*Derapa*), de exemplu, ori cu tetralogia Aurei Christi și cu cel în două volume semnat de Radu Ciobotea (*Apărătorii*) – reîntoarcerea romanului aluvionar. După Marin Preda, Radu Tudoran, D. R. Popescu și Augustin Buzura, s-ar fi zis că numai Nicolae Breban mai assemblează romane organizate în trilogii și tetralogii. Iată însă că o altă generație, afirmată după 1989, optează pentru scufundarea în mările unei epici întinse, în pofida convingerii împărtășite de un mare număr de contemporani – ca o altă prejudecată rezistentă – că nimeni nu mai citește „lung”, preferând scurtimea, aлегrețea și brevitătea.

Caius Dobrescu scrie însă – destul de apropiat de Ion Manolescu ca formulă stilistică – un singur roman desfășurat pe mari arealuri tipărite, izbutind să unească amplexiv discursiv cu sabotarea neutralității autorului omniscient, singura care părea adecvată defrișării epice de teritorii vaste. Conjunția între formula romanului „corintic” – în cunoscuta clasificare manolesciană –, pe de o parte, și cutureierarea picarească a diverselor medii (opțiune tipică a romanului realist modern) atrage atenția asupra unui alt versant al pariului auctorial. Se abordează terenul actualității cu mijloacele prozei subiective, ludice, ironice în ceea ce a fost perceput ca farsă, ori ca o satiră. Referirea la cel mai prestigios cap de serie, *Satyriconul* lui Petronius, ori la prozele dialogate ale lui Lucian din Samosata pare la fel de potrivită pentru o clasificare tipologică a romanului ca și trimiterea la formula romanului postmodern.

sare-n ochi

"Sorstalanság" (I)

Laszlo Alexandru

"Aș vrea să mai trăiesc un pic, în acest lagăr de concentrare frumos."

"Nedestinare" – așa s-ar putea echivala în limba română titlul volumului care i-a adus lui Kertész Imre, în anul 2002, Premiul Nobel pentru Literatură. "Aceeși banală poveste", își vor fi spus unii sceptici nemulțumiți că o altă descriere a Holocaustului a fost răsplătită. "O surpriză nedorită", își vor fi spus unii intelectuali maghiari, care în persoana premiatului îl vedeau pe scriitorul evreu, neafiliat cerculețelor de influență locală, un supraviețuitor al fascismului și al comunismului, care s-a autoexilat la bătrânețe peste granițele Ungariei. Cartea în sine a trecut, la apariție, în 1975, nebagată în seamă, cu toate că autorul, prin activitatea sa de ziarist și traducător din literatura germană, se afla deja, la 46 de ani, în plină maturitate creatoare. A trebuit să cadă Zidul Berlinului și cel de-al doilea totalitarism cu față inumană, pentru ca romanul să fie descoperit, iar Kertész Imre să fie celebrat.

Protagonistul are un destin frapant de asemănător cu acela al autorului: deportat la vârsta de 14 ani, ca evreu, în lagărul de exterminare de la Auschwitz, unde scapă cu viață doar întâmplător, iar apoi în lagărele de muncă de la Buchenwald și Zeitz, copilăria sa este o necopilărie. Lumea întoarsă pe dos avea nevoie, pentru a fi exprimată, de această carte "întoarsă pe dos", care ne răvășește. Nu simpla antifrază reprezintă arma stilistică de căpătii a prozatorului, ci de-a dreptul antitextul. Aparențele se află într-un iremediabil conflict cu esențele. Găsim doar puține personaje așa-zis pozitive în romanul *Sorstalanság* (*Nedestinare*) și le percepem însușirile benigne doar retroactiv, când siluetele nu mai există. Familia se adună, neliniștită, căci Tatăl a fost convocat într-un lagăr de muncă și își face bagajele. Unchiul Lajos, pios și grijuliu, îl ia la o parte pe băiețel, pentru a recita împreună cu el o rugăciune și a-i împărtăși că destinul evreilor "e o persecuție neîntreruptă, de mii de ani", pe care aceștia însă "trebuie să o accepte cu resemnare și o răbdare plină de sacrificiu" (vezi *În afara destinului*, trad. Georgeta Hajdu, Buc., EST-Samuel Tastet Editeur, 2003). Opiniile unchiului sînt ascultate, dar numai din respect, iar flăcăul se uită între timp pe geam după fete, căci bătrînul e plicticos. Mai tîrziu, vine tatăl să-și ia rămas-bun,

frămîntat de teama pentru soarta viitoare a copilului (mai mult decît pentru a sa proprie!) și copleșindu-l cu sfaturi părintești. Toate bune și frumoase, dar "nu mai știu dacă din pricina asta mi-au dat lacrimile ori, pur și simplu, din cauza epuizării" și a respingerii unei afecțiuni cicălitoare. "În orice caz – mă gîndeam eu – măcar l-am făcut să plece, săracul, cu amintirea unei zile frumoase". Despărțirea dintre tată și fiu e pentru totdeauna.

În mod stupefiant, cartea e plină însă de personaje "pozitive" și momente "plăcute" de o cu totul altă factură. Tînărul gimnazist Köves György, pe cînd se îndreaptă spre fabrica unde a fost repartizat la muncă forțată, e dat jos din autobuz, împreună cu toți ceilalți adolescenți evrei, și arestat în vederea deportării. Polițistul care le deschide poarta spre Holocaust are un chip simpatic, le zîmbește, îi îndeamnă pe tineri să se joace, pentru a-și petrece vremea într-un mod plăcut. Prima detenție provizorie, în hambarul Vămii, e desigur preferabilă, prin răcoarea și tihna pe care le oferă, în locul muncii din fabrică, sub arșița soarelui. Iar lucrurile înaintează astfel, într-un uluitor dublu registru. Ofițerul de jandarmi care întîmpină grupurile de arestați e un bărbat chipeș, bine antrenat, "amintea puțin de eroii din filme, atrăgători, cu trăsături virile, cu o mustață brună, subțire, potrivită după modă, care dădea bine pe tenul bronzat", deși îi trimite răstît pe "jidani" să doarmă noaptea pe jos, în grajd, unde le e locul. Pe de altă parte, cîțiva colegi prizonieri par de-a dreptul respingători, în astuția lor agitată de-a încerca să-și negocieze eliberarea.

După o chinuitoare călătorie cu trenul de vite, chiar și figura nemților beneficiază de aura zvonurilor favorabile, căci sînt "oameni curați, cinștiți, iubitori de ordine-precizie-muncă, oameni care apreciază și la alții cînd întîlnesc asemenea trăsături de caracter". Șeful deținuților de la Auschwitz e pur și simplu "îndrumătorul, ca să nu zic gazda noastră". Încununare a monstruoșității, evreii sînt gazați cu tot respectul: "sînt pînă la sfîrșit amabili cu ei, sînt înconjurați de grijă și dragoste, copiii joacă mingea și cîntă, iar locul acela, în care sînt sufocați, e chiar frumos, cuprins între gazon, crîng și răzoare: pesemne de aceea, toate acestea mi-au creat pînă la urmă o senzație oarecum de glumă, ca un fel de poznă școlărească".

Strategia antitextului constituie la Kertész Imre

metoda esențială de ocolire a patetismului.

Tragedia realității e "camuflată" de suprafața inversată a mesajului, a explicitării sale. Cititorul așteaptă oripilat, cu sufletul la gură, să vadă cînd se vor unifica, în sfîrșit, cele două niveluri.

Tehnica așteptării amînate reprezintă una din virtuțile artistice predilecte ale scriitorului. Ea își găsește justificarea în perspectiva naratorială "din interior", căci totul e perceput și relatat din punctul de vedere al protagonistului ingenuu, agresat în pragul adolescenței. Eroul romanului, sub impactul acestei monstruoase inginerii social-politice, e supus unui proces contradictoriu: crîncena maturizare și evoluție sufletească – devasta-toarea debilizare și involuție fizică.

Tensiunea dintre evenimentele prezentate și interpretarea lor răstălmăcită se dizolvă abia în punctul culminant al detenției protagonistului: foamea. "M-am transformat într-un vid, într-o gaură, și toată strădania mea era îndreptată spre umplerea, desființarea, reducerea la tăcere a acestui hău fără fund, din ce în ce mai exigent. Aveam ochi numai pentru asta, întreaga mea rațiune slujea acestui țel, care-mi determina toate faptele și, dacă n-am mîncat lemn, fier ori pietriș, era doar din pricină că acestea nu pot fi mestece și digerate. Am avut în schimb încercări cu nisipul și, dacă se întîmpla să zăresc pe undeva iarbă, nu ezitam o clipă..."

Experiența taberei de muncă forțată videază viața din om: "N-aș fi crezut niciodată că într-un timp atît de scurt pot deveni un bătrîn veștejit. Acasă, pentru asta e nevoie de timp, cel puțin cincizeci-șaizeci de ani: aici au fost suficiente trei luni, pentru ca trupul meu să mă trădeze". Redus la un profil scheletic, grav rănit la un picior și rămas în imposibilitatea de a se mai deplasa, acoperindu-se cu zdrențe puturoase, asistînd neputincios la sarabanda puricilor și a păduchilor, care îi copleșesc trupul jigărit și îi devoră rana deschisă, protagonistul mai speră doar să-și amîne cu vreo cîteva ceasuri iminenta exterminare, în mijlocul forfotei de deținuți, oficialități și magazioneri care-și văd impasibili de ocupațiile zilnice: "Aș vrea să mai trăiesc un pic, în acest lagăr de concentrare frumos".

Sfîrșitul neașteptat al războiului și eliberarea lagărului de către trupele americane sînt trăite undeva departe, într-o periferie a conștiinței, ca admirate de pe lumea cealaltă. După relativa întremare fizică, o dilemă sfîșietoare stă în fața supraviețuitorului: ce e de făcut? Care e drumul viitorului? Întoarcerea din morți impune construirea unei identități. De o parte se află Occidentul, cu o nouă existență, cu eventuale studii universitare și cariera profesională. De cealaltă parte e gîndul revenirii – dar ce să mai caute un evreu în Ungaria?! În acest impas, îi reapar în minte cuvintele jandarmului care, în cursul deportării, pe cînd vagonul de vite staționa la granița maghiară, ivit pe neașteptate în dreptul geamlîcului, i-a implorat pe prizonieri să-i înmîneze lui banii, giuvaerurile și toate celelalte valori, căci acolo unde vor merge nu vor mai avea oricum nevoie de ele. Mai mare păcatul să le lase pe seama nemților, "că doar sînteți și voi maghiari, la urma urmei!". Tragedia modelează destinul individului și-l ajută în dobîndirea conștiinței de sine. Protagonistul romanului, tot astfel cum odinioară autorul însuși, alege să se întoarcă în Ungaria postbelică. Optează pentru a doua robie totalitară, sub spectrul comunismului, după ce alții i-au impus-o pe prima, a fascismului.



Diagrame șahiste la Dumitru Țepeneag

Porumbelul zboară

Juca Maria-Alexandra

Dacă Mircea Cărtărescu spune despre *Lolita* lui Nabokov că este cartea scrisă în cel mai tipic stil postmodern, eu îndrăznesc să spun același lucru despre acest roman al lui Țepeneag, acesta având toate caracteristicile respective atât pe plan exterior (ca tip de scriitură), cât și interior (la nivel de conținut și problematizare).

Textul este asemeni unui arc cu o spirală amănată, el abundă de intertextualitate, uzează de fragmentarism ca un "triumf al discontinuuului", problematizează criza postmodernă a scriiturii (totul este spus, noi nici măcar nu mai rescriem, noi nu mai putem decât să (re)transcriem), se joacă, sau mai bine zis, pune sub semnul întrebării tradiția literară (dacă merită să mai considerăm literatura adevăratul scop al vieții sau dacă merită să mai respectăm toate cutumele literare).

Porumbelii, care apar ca un refren muzical pe parcursul textului, eu i-am văzut ca pe un simbol al textului însuși, care odată început și conturat cu un stil și cu o formă anume își ia zborul și nu mai poate fi controlat, deși la final ni se demonstrează contrariul. Iar multiplele culori care, la o privire mai atentă, se descoperă că le au aceștia reprezintă nevoia de profunzime cerută în timpul nostru postmodern, un timp al imaginii, al aparenței.

Întreg textul este însă un joc al naratorului cu cititorul său, o ațâțare, o provocare a acestuia. Dacă la o primă vedere ni se pare că avem de-a face cu un metatext, un text care se creează pe sine pas cu pas, aruncând o privire mai atentă observăm că în spatele rândurilor avem de-a face cu un demiurg, aș îndrăzni să spun, care creează și mănuiește totul cu o foarte mare precizie, care știe exact cum va decurge jocul și cum se va sfârși acesta. Este o tentativă de a scrie o carte, o amănare la nesfârșit a începerii ei, o carte care se scrie prin ștergere, prin hașurare, un text plin de cuvinte tăiate, care rămân ca o posibilitate. Ele nu

sunt șterse, dar nici acceptate întru totul. Este acea nevoie barocă de a avea la îndemână atât opțiunile cât și puterea de a alege, dar tai cuvântul pentru că nu decizia în sine contează, ci posibilitatea alegerii ei.

Fiecare pagină este, așadar, o mutare a pieselor pe tabla de șah, descriind astfel multiplicitatea posibilităților unui joc, pluralitatea variantelor care ar putea fi luate în considerare.

Această ațâțare a cititorului este o modalitate de a-l face atent și implicat în joc, Acest fapt nu înseamnă însă că se subminează importanța auctorială, dimpotrivă ea rămâne o autoritate, aceste două elemente devenind active la nivel textual, autorul și cititorul făcând deopotrivă un efort de creație. Naratorul este însă cel care trebuie să anticipeze fiecare mișcare a cititorului, este într-un continuu dialog cu el, captându-i întru totul atenția. Se pune pe tot parcursul textului problema identității auctoriale, cel care scrie fiind sau putând fi autor, narator, marionetă, actor sau spectator, toate acestea prezente prin jocul amintirilor redade cu ajutorul heteronimilor.

Jocul de șah pe care îl propune autorul este unul care parcă nu începe tocmai din dorința de a-l prelungi cât mai mult. Această tentativă de a începe nu este altceva decât o amănare a finalului de dragul jocului, pentru că ceea ce contează e îmbogățirea de care ambii jucători se bucură în final. Deoarece "oamenii nu vor să joace pur și simplu, ei vor să câștige", autorul face prima mișcare, având piesele albe de partea lui, ștersătura, golul care lasă loc pluralității interpretării, multiplicității semnificațiilor, este lupta spațiilor albe cu rândurile scrise. De aceea el este cel care trebuie să învingă în final, după ce pe tot parcursul jocului a deținut controlul asupra partenerului său, surprinzându-și cititorul cu un șah mat imprevizibil. Este acea cochetare cu psihanaliza, caracteristică tuturor autorilor postmoderni, naratorul, la urma urmei, se joacă cu subconștientul uman, în cazul acesta, cel al



cititorului, al cărui orizont de așteptare este schimbat cu fiecare mișcare a pieselor pe tablă.

Tabla de șah este creionată, hașurată pe tot parcursul textului. Dar, dacă la început avem fixate cu claritate limitele pătrățelelor albe și negre, adică limitele jocului și a regulilor sale, pe măsură ce înaintăm aceste culori se îmbină, se amestecă și devin porumbelii gri, culori incerte, profunzime, iar limitele încadrării jocului sunt eliminate, sau măcar prelungite.

Dacă la început cititorul este lăsat să privească, autorul intuind în el un posibil partener încă neinițiat, care inițial se îmbogățește privind, pe parcursul textului acesta devine un jucător implicat, dornic să câștige jocul, dar este luat prin surprindere la final cu un mat amănat, dar inevitabil.



Mutarea lui Dedal

Cristina Vidruțiu

Porumbelul zboară este o scriitură care mizează pe jocul permanent între alb și negru, un amestec și o luptă a extremelor care își asumă pe rând, prin rotație, rolul de fază inițială și fază finală într-o serie de procese alchimice metamorfice complementare: ștergerea (trecerea de la negru la alb) și înnegrirea (trecerea de la alb la negru). Convergența și divergența stabilită între alb și negru este pusă în scenă ca un joc de șah epic la care cititorul asistă la început ca spectator, pentru ca în final, ispitit de mecanism, să sfârșească prin a se implica și a căuta soluții de rezolvare.

Această rețea construită prin intermediul unor combinații și metisaje atât la nivel stilistic cât și la nivel epic, rețea în care domină alternativ controlul și libertatea, ordinea și dezordinea, singularitatea și pluralitatea așteaptă momentul oportun pentru a-i dezvălui cititorului că un act de lectură (sau chiar de scriere) este o hibridare între avansarea ordonată și conștiințioasă pagină cu pagină și lectura în diagonală sau cea cu pagini sărite, o hibridare între fix și mobil, care poate fi sintetizată în final prin imaginea unei pivotări în jurul propriului ax.

Tabla de șah însăși este prezentă în romanul lui D. Țepeneag în mai multe ipostaze prin intermediul travestiului: pagina scrisă în care alternanțele de alb și negru creează delimitări permeabile, memoria care la rândul ei este o deghizare a tablei de șah în care sunt încapsulate amintirile dar și omisiunile sau neclaritățile, grădina împrejmuțată de zid în perimetrul căreia apariția Marysei este în permanență negociată.

Mișcările creionate în țesătura textului imită

cadența și direcția pieselor de șah. Avansările și retragerile pionului pe verticală sunt deghizate sub permanentele configurări ale domiciliului naratorului care locuiește pe rând și simultan la etajul 6, la etajul 5 și la etajul 7, diagonala trasată de nebun este implementată la nivelul mișcării și dezvoltării firului povestirii, studioul devine turn prin amplasarea sa care îi permite naratorului să observe și să intuiască mișcările celorlalte piese inserate în țesătura jocului.

Lectura este și ea clonată după modelul jocului de șah, devenind o avansare într-un joc de șah, mai exact urmărirea unei diagrame de joc înmănată cititorului. Această diagramă este una în care libertatea de mișcare a cititorului a fost restricționată pentru că mișcările au fost deja trasate și în care așteptările sau intuițiile cititorului au fost înșelate datorită unor combinații ingenioase care concentrează în esența lor un paradox: un infinit pornind de la finit, o rigurozitate matematică care trăiește în simbioză cu inovația.

Interesante paralele sunt dezvoltate pornind de la afinitățile care se pot observa între scris - șah - ceai - muzică la nivelul principiilor aflate la intersecția între strictețea unui set de reguli și originalitatea văzută ca o notă personală. Cele patru domenii comunică între ele lăsând impresia că rolul de model, de șablon, îl are șahul definit ca îmbinare de matematică și poezie ce dă naștere unui aliaj dur a cărui funcție esențială este aceea de a seduce.

Porumbelul zboară este o încercare de articulare a unei coerențe prin operația paradoxală de multiplicare a nucleelor după un tipar

rizomatic. Colașul de fapte disparate și contradictorii sau uneori repetitive este realizat la o primă privire în mod ludic, dar în spatele lui se află o atentă și plănuită deconstrucție și distrugere a linearului, a conformului și a obișnuitului care caracterizează o lectură pasivă, neimplicată.

Colecția de fapte este una în care secundarul devine principal fără ca în final să existe principal, ci doar secundar, un secundar neîblânzit de penița scriitorului, ci lăsat în starea sa brută și plină de potențialitate care refuză încremenirea într-o formă și militează pentru o metamorfozare continuă. Fragmentul acționează în acest context ca momeală, forțând cititorul să reinvețe regulile lecturii-joc și astfel să descopere plăcerea jocului și nu a câștigului în această avalanșă de întâmplări dispuse labirintic.

Cauza nașterii unui labirint este refuzul alegerii și implicit stagnarea într-o etapă în care totul se acumulează la întâmplare până la un nivel toxic. În acest caz, principiul selecției nu funcționează pentru că textul nu operează cu distincția important-neimportant, adevărat-fals, dreapta-stânga, ci textul aluvionar acceptă în faldurile sale tot dispunându-l într-un joc al hazardului. Tocmai de aceea singura modalitate de a ieși din labirint este asumarea alegerilor într-o cursă permanentă, într-un joc permanent cu variantele și variațiunile care sunt permutate și combinate sub ochii călătorului. Dar poate că plăcerea hoinăritului este mai mare decât ieșirea într-un alt posibil labirint și atunci singura dorință a călătorului nu poate fi decât amânarea alegerii pentru a se putea împărtași din polimorfismul emanat de pereții vii ai labirintului.

Arlechinule, jucăm șah? N-ai nevoie decât de furculiță și cuțit!

Florina Man

Adversarul meu la șah e un arlechin negru, scheletic, ce-și balansează scenic, neprevăzut, peste careurile hașurate, un nas rotund și roșu, sughițând sau bolborosind sunete pechinez de sub un guler înalt, alb. Siluete gri râdeau adunate clopot lângă Marele Maestru. Cred că nu de mult își începuse sceneta macabră căci Marchiza ieșise la plimbare la ora cinci fix, supunându-se unei anumite tradiții. În dreapta și-n stânga lui două cuști cu șobolani înaripați, șoboșoimi vorbăreți, albi și negri. Nasul lor mustăcios saliva adipos lângă suprafața pătrată, amorfă, unde urma să înceapă partida. Maestruul a scos ușor din buzunar prima piesă și-a așezat-o pe careu. Era un rege cașcaval, ciuruit, vechi, decapitat, cu mâinile atârându-i ferfeniță, ce mai tura-vura, și statuie impetuoasă dar și batjocura tablei!

Repetând gestul primei piese, și celelalte încep să apară din buzunarele-i magice: o regină vânătoare de Belgia, un turn ale cărui metereze zimțate erau tăiate dintr-o țelină primăvărată de grădină, un nebun ce puțea a usturoi și-a vin negru de bună calitate, un morcov-cal amenințat de obezitate, dacă nu și de calviție, tuns chel, fără coamă, părea că-și caută anemic călărețul, și pionii, o

armată de ardei copti, înmuiați bine-n oțet de merișoare. Gurmandul avea rețetele lui. L-as' că-i vin eu de hac! M-am aprovizionat repede și eu cu ce-am avut la îndemână: un cola pe post de rege, niște nasturi pioni, un inel în loc de regină, o maimuțică de pluș pe post de nebun, iar în loc de cal și de tură un bigudiu și-o bomboană de portocale.

Șoboscârții elefanți n-au mai așteptat semnalul arlechinului și-au invadat tabla de șah, mica noastră bucătărie improvizată. Au ros cu botul ascuțit puțin de-aici, puțin de-acolo, au încălcat toate normele de mutare regulamentare ale șahului, au trișat, au călcat în picioare, au îngurgitat totul și, în stomacul lor minuscul, scene de-o picturalitate sacră, absurdă, suprarealistă și barocă în același timp, se certau duios înainte de-a face dragoste, căci iată cum maimuțica mea ajunge să bea vin negru și să mănânce cașcaval alb în grădinile primăvăratice din Belgia.

Arlechinul n-a schițat niciun gest de amărăciune, de întristare. Ba mai mult, inovatorul eretic propune tablei de șah o a treia dimensiune, și propune derularea partidelor pe mai multe table de șah transparente și suprapuse, un șah



total, sferic, cu mișcări în spirală ale șahiștilor.

Și de această dată piesele s-au creat alandala, ciunt și abrambura, nu numai din micile bucăți din piesele vechi nemâncate, dar și cu altele rasfirate pe jos, de la alte mese de șah, de la alți jucători din sală. Ba de multe ori fugeam la alte mese să joc cu Arlechinul, migram din centru în centru de dragul libertății absolute ce ne încerca. Am început jocul pentru-a doua, a treia, a patra, a șaptesprezecimea oară... și iarăși am improvizat, și eu și el... Noi nu ne mai săturam să începem



partida, iar cucuruzii gulerași nu încetau să încheie partidele, savurând totul, căci totul se sfârșea înainte de-a începe. Vorba fotografului: BLITZ! Zâmbiți, vă rog!

Și-am zâmbit amar, crispat pentru că falsa impresie a abundenței, lepra și feroarea jocului șahomanilor arlechinezi în care am intrat nu a fost doar un jurnal de bord, o aventură, ci mai degrabă un șantier, un coteț, o scenă în spațiul căruia nu faci decât să te învârti în jurul cozii. N-am învățat mai nimic despre acest joc regal. Poate că nici nu e un joc regal. De ce, pentru că vrea șah la rege? Eu joc șah cu mâna dreaptă, mai ales, și cu picioarele din când în când, în momentele în care nu mai am idei și caut să lovesc la gleznă pitici negrii, suflători neprevăzuți de soluții încuetoare fascinante. De obicei privesc insistent și egoist partea mea din tabla de șah și-mi i-au notițe pentru a reține mișcările adversarului. În jocul cu Arlechinul, vă spun eu că nu apuci să notezi nimic, și pentru că simultanul la douăzeci și ceva de mese e destul de rapid și aleatoriu, dar și pentru că vrei să-ți intimidezi adversarul.

Totuși, am reținut o mișcare, un gest repetitiv în tot delirul acestei memorii travestite, care tocmai s-a opintit în guguștiucul cuvintelor sale. Mi-am reamintit totul pe „nepusă masă”, citind ca degustare *Porumbelul zboară* de Pastenague. Un maestru și personajele sale, heteronimii săi (Edgar, Eduoard, Edmond, Ed) în duet cu Kafka în chiloși de tablă, sau cu Lolite bătrâne, încep aventura romanului mimând estetica jocurilor sferice de șah. La fel ca Arlechinul meu, Maestrul așează toate piesele pe table simultane încă de la început. Ai fi tentat să crezi că el, Regele, își privește piesele, personajele și cititorii ca extensii ale sale, la câtă sete îi e de joc. Dar nu, de fapt toate partidele sunt nule încă de la început prin inconsistența personajelor sale și prin veșnica ștersătură a cuvintelor de radieră ce barează consecvent fiecare puseu de înaintare povestibilă. De exemplu, unul din gesturile repetitive în roman sunt falsele metamorfoze ale fragmentelor de incipit, care nu vor începe cu adevărat niciodată, căci toate sunt expresii parcă ale unor anexe scrise cu negru la o pagină albă, uitată din greșeală pe pervazul de la fereastră.

În șahul adevărat, o partidă nulă se ivește în momentul în care nu mai există suficiente piese pentru a face mat, când mai rămân doi regi pe tabla de șah, iar în cazul partidelor noastre simultane rămân doisprezece, paisprezece, douăzeci de regi care nu se pot nici apropia nici captura, ceea ce nu mai e o confruntare, ci o plimbare fără sfârșit a regilor. Șahul permanent pe care anagramele animate ale scriitorului Pastenague le joacă ca personaje explică o estetică a veșnicei amânări, căci romanul nu se poate să aibă decât un singur final: remiza prin șah etern.

Când, în paginile de la urmă ale romanului, un bătrân își culcă regele în colțul stâng al eșicherului, remiza sa este un gest de recunoaștere, de recompensă, de iertare a ciumei și a leprei mutărilor îngustate la un pătrățel ale regilor rămași spectre în cadranele alb-negru. Un ultim gest, o ultimă privire, un ultim zbucium al inimii unui sclav al Ciumei, Leprei, Morții, AL MARELUI GEST REPETITIV, un câine ce se topește sub mângâierea stăpânului, acesta este adversarul Arlechinului, fie că scrie, fie că citește, fie că-și amintește toate acestea privind pagina albă.

Deci, Arlechinule, dacă mă mai vrei, te provoc la remiză !

contact

Poezie cehă contemporană în traducerea lui Dan Mircea Duță

Viola Fischerová (n. 1935)

Soarele mai arde
dar vântul înghețat
urlă și bate cu putere

vara de ieri
toamna de azi

În timpul zilei
ajunge la fereastra mea
o ramură golașă

Ce fragile sunt zidurile
între a fost nu este
și sunt

Când râzi
sunt în stare
să las în urmă zidurile foamei
să merg pe sârmă
să povestesc viața ca pe o glumă

Zâmbește
râzi copile
Ca să mă schimb
și pentru tine

Să mai fiu o dată cu tine
noaptea și dușul de la hotel
să ne cânte cucu

să fiu o dată cu tine
înăuntru
și să nu putem deschide

să fremătăm
să nu mai ieșim
din apa fierbinte...

și apoi sub plăpumi
să râdem și să râdem
și să râdem
până dimineața

Spui
de copiii izgoniți
cu ochii în lacrimi

că dacă vreau
putem să-l răscumpărăm
măcar pe unul

să nu sfârșească
la bordel
sau în sclavie



O fetiță și un băiețel
ca să rămână aici
după noi două

un copil pentru mine
unul pentru tine

Putem să luăm avionul și să-i vizităm
două doamne cu suflet bun
care le fac cadouri îi răsfăț
și pleacă

Domnul
aibă-i în grija Sa și pe ceilalți
cărora le-am refuzat visul
și speranțele

De fiecare dată ți-e rușine
că nu ai dat destul
că din mai mult
facem puțin

Umbra nimicului
Povara vinei

Deputinătateaafptei

Îți sărbătorești trupul gol
care se teme
singur în fața oglinzii

demult căzut pradă
altor năvoade purtându-le amprente

Ghicești în el un bărbat
în pragul bătrâneții
pe care l-a iubit
o fată și ea

frumoasă și proaspătă

Petr Hruška (n. 1964)

Iulie

Mutatul temporar
din același motiv ca în fiecare vară
dorul de răcoarea străzii
cu nume binevoitor
un privilegiu de câteva zile
pozițiile necunoscute ale întrerupătoarelor
speranțe de câteva zile
aduse în bagaje

Iulie

În lada de roșii
cutia de creveți
centrul
părăsit la marginea zilei
castanii din curte
au crescut mai mari
decât femeia cu mâinile goale
care scutură scrumul din țigară

Iulie

Un ungher coșcovit luminează
în întunec
de parcă cineva ar merge
imprudent de-a lungul
poveștii care s-a sfârșit
bubuituri și înjurături
băieții
mută din loc Pieta

Pânda

am coborat către râu
râul a luat o frunzuliță aurie ah
mă țineam de sticlele febrile
pândeam
și apoi
pe neașteptate am cântat
și apoi
m-am întors aveam motivele mele

Duminica

După-amiaza apasă în geamuri
Arșița
Tennessee Williams

Bucătăria după sosul de roșii
ca
ultima
mare
infrafracțiune

Resturile fac amor

Peisaj cu
un anumit număr
de păsări

Yvetta

așadar acest pic de tăcere
este tristețea
această frântură de cântec
toată fericirea

toate celelalte partide de sex
doar țipăt
și satisfacție



Dimineața

Își iau zborul lebede cu picioare scurte
minciuni
rămân mucuri
de țigară

Pe malul mării celei mari
femei dezbrăcate
cu desfăcătoare de conserve

Marie Štastná (n. 1981)



URSITOAREA MEA avea

ochii înspumați
și gâtul lung.
Se iubise cu un cerb
în aceeași noapte
în care m-am născut eu
și a întârziat
era grăbită și înfierbântată
Simt în degete
lungimea gâtului ei
și spuma din ochi
începe cu litera U
începe cu propriul nostru abecedar

GUSTUL ACELA

Sunt cinică
și zgârcită.
Mă droghez cu scorișoară
Gustul meu
de acum
se va schimba repede
nu te teme.
Mă voi îndrăgosti din nou
de mugurii trandafirii
de pe oalele din bucătărie
Dar perdele la fereastră
nu-mi voi pune!

POVEȘTI

Cauți un lucru
din patru:
niște povești
un trup
pe mine
sau pe tine însuși
Gândește-te bine
se poate și altfel:
un trup și pe mine
pe tine însuși și niște povești
niște povești și un trup
Atenție acum:
pe mine și niște povești
pe tine însuși și un trup
pe mine și pe tine
asta nu cauți
În sfârșit
poveștile pe tine însuși și trupul
le ai
poveștile pe mine și trupul
le vei obține
trupului ție și mie
ne dai târcoale

Asta e

PORUMBEI

În piața orașului nu avem porumbei
Numai din când în când
probabil de sărbătoarea porumbeilor
câte unul se oprește din zbor
se plimbă
analizează situația cu emfază
apoi pleacă în zbor spre a le da de știre
celorlalți
că efectiv nu are rost.

MEMENTO MORI

Pe trupul mesei
au crescut niște pahare
ca niște săni
nepereche
Umpluți cu ceva
ce aduce pe departe
cu laptele de mamă
Râzând convulsiv
pășim către ușă
ca să ne lăsăm legănați de fum

Am ales să nu aleg viața

Clubul "Prietenii cărții", Penitenciarul Bistrița - program poetic

Prima săptămână de april, sus pe colină, pierduți printre livezile de meri, lăsați orice speranță și haideti la penitenciar. Vă vor însoți poezii Dună Vancu Partene Coman Hondrari Komartin Acosmei Manasia. Nu știu ce gîndeam. Pe bune că nu știu ce așteptam de la întâlnirea cu „băieții” de la penitenciarul Bistrița, cu toate că - aflasem de la instructorul lor & ghidul nostru, doamna Adriana Georgescu - participanții la programul „Prietenii cărții” sînt mai puțin fioroși, joaca de-a literatura redîndu-le - într-un anume mod - orgoliul, libertatea, responsabilitatea. „Prietenii cărții este un program educativ ce se derulează în pușcării pentru a stimula interesul pentru lectură. Noi (eu și Dan și Marin și John) l-am făcut un fel de cerc de lectură unde aducem o prezentare a cîte unui poet sau prozator, se citește ceva și se comentează. Asta cu scopuri educative. Dan și băieții vin din cînd în cînd cu amprenta lor”, mi-a scris Adriana la cîteva zile după *performance*-ul nostru poetic, răspunzînd întrebărilor mele ușor intrigate. „Cărtărescu a vizionat trupa de teatru a penitenciarului, numai că băieții din trupă făceau parte și din cercul acesta de lectură. El nu ne-a văzut la penitenciar ci la muzeu la Sîngeorz (Muzeul de Artă Comparată din Sîngeorz-Băi, n.m. șt.M.), unde noi am susținut un spectacol. Și el a scris despre experiența asta (un articol entuziast în *Zile și nopți*, n.m. șt.M.) și chiar s-a ținut de promisiune și le-a trimis cărți. Pentru că după spectacolul de teatru a avut loc o întâlnire literară tot la muzeu, unde s-a vorbit și de poezie și de literatură” m-a mai informat Adriana, după ce aflasem, anecdotic și neverosimil, de la farsorul Coman, că *Mendibilul rules* se află în topul celor mai citite cărți din biblioteca penitenciarului, un succes asemănător cunoscînd și poezia Angelei Marinescu.

Asta m-a convins să public grupajul următor în paginile *Tribunei* - grupaj ilustrat cu lucrările unui pictor al "locului", domnul George Ion Tudorel (sau GTI, cum semnează și cele două texte în proză). Cred că, dincolo de stîngăcii și anacronisme, sau chiar datorită acestora, putem descoperi cîteva adepți notabili ai "poeziei naive", așa cum a teoretizat-o profesorul Gheorghe Perian: "autorii de poezie naivă au rîvnit adeseori să scrie după modele savante", preluînd însă "fără acuratețe sau acribie filologică" teme, motive, prozodii. Iar acolo unde contaminarea cu "poezia savantă" s-a produs în etape, printr-o lectură critică, nuanțată, vom întîlni mici bijuterii versificate (ca în poemele domnului Adrian Roman).

Am părăsit penitenciarul fredonînd *San Quentin* a lui Johnny Cash, dar gardienii - vai! - nu-și afixau armele ca-n imaginile-document ale anilor '60, iar directorul și instructorii educatori ne-au însoțit prin porțile din țevă vopsită, pe aleile curate și deloc dantești.

Ștefan Manasia

Sorin Piruly (camera 52)

Picături de iubire

O lacrimă de suferință,
Una amară de dorință,
N-o poate înțelege orice muritor
Dacă nu are-n inimă un strop de-amor.

Dragostea e lucru mare,
Nu-i ca frunzele ușoare
Sau ca vîntul ce adie
Printre flori de păpădie.

E o boală fără leac,
Nimeni nu i-a dat de cap.
Dragostea se-mpărtașește,
Însă nu se lecuiește.

Vrei un sărut? Îl vei avea:
Cu mine și cu inima.
Ea bate mai ușor, mai tare:
Iubirea nu contează oare?

Alarmă falsă

Te uiți puțin în jurul tău
și simți că-nnebunești.
Te ia o stare critică,
Refuzi să mai gîndești.

De cînd te scoli pînă te culci,
Pe hol e zarvă mare,
Cu țipete și-amenințări -
Vip, care mai de care.

Auzi pe unul că se taie,
Pe altul că se omoară-n baie,
Că unu-nghite un ciorap,
Că altu-și bate-un cui în cap.

Cică unul ie smardoi
Cum nu ie-n țară pe la noi
Și îl caută al lui Bunică
Ce-și cheltuie pensia de frică.

Inculți „și urși” nevoie mare,
Dar aiere au fiecare,
De nu la mai ajungi la nas,
Și rupe ghiumul după „mas” (carne).

Băi, păduchiosule ce ești!
Ai mare grijă cum vorbești,
În tot ce spui și-n tot ce faci,
O strici - ești „urs” - mai bine taci.

Și acum te întrebă că-s supărat,
De unde dracu, ești băiat!?
Respectă, că-i adevărat
Că și tu vei fi respectat.

Aici închei, că-s plictisit
De-acest program nenorocit!!



Adrian Roman (camera 8)

Curriculum vitae

Mă numesc Roman Adrian, sunt născut în 25 Mai 1953 în Cluj-Napoca și sunt absolvent de liceu teoretic cu profil real, fapt pentru care am urmat Facultatea de Inginerie Geologică și Geofizică-București. Motivul principal pentru a urma această specialitate profesională l-a constituit, de fapt, reliefurile montane, cu pădurile lui de brad, pe care le-am văzut pentru prima dată la o vârstă foarte fragedă. Abia împlinisem 6 ani, când am fost în vizită la Sinaia, la o mătușă de-a mea care locuia lângă Muzeul Peleş. Aproape toată ziua, cât am stat acolo, eram în pădure și pe coastele ce împrejmuiu zona, astfel încât nu o dată am luat-o pe coajă din cauza hălăduielilor mele.

Venit acasă, profund marcat de ceea ce văzusem, și cum locuiam la marginea orașului, în zona industrială rezervată ceferiștilor, profitam de cel mai scurt răgaz din supravegherea pătintească și porneam hoinărind pe dealurile împădurite din împrejurimi. Cu trecerea timpului, am început să



merge pe cont propriu în toate zonele turistice ale țării, iar după ce am terminat studiile, datorită specificului profesiei, am avut ocazia să hălăduiesc "legalizat" în toată țara și să îmi satisfac neobosita plăcere de a călători și a vedea.

Am cochetat cu literatura și artele, fiind un admirator care aprecia ceea ce este frumos, mai ales că în familia noastră au existat membri ce au slujit-o profesional, cu talent recunoscut de către public și specialiști, astfel încât și-au făcut un nume ce va rămâne.

Plăcându-mi anturajele lor, deoarece învățăm din compania acestora să selectez apreciativ ceea ce este mai bun din punct de vedere al esteticului, dar punând sufletul în apreciere, mi-am permis câteodată să încerc fie cu pictura, fie cu scrisul, fără însă a persevera. Un fel de hobby ce mi-a adus cu foarte mulți ani în urmă publicarea în "Cronica" Iașilor sau în "România Literară": câteva încercări literare; ani de liceu și nostalgii.

În prezent, fiind condamnat pentru "tragedia tuturor tragediilor", cum numea părintele Galeriu omorul, caut să-mi găsesc răspunsul față de mine

și fapta mea, fără a fi părtinitor, nedorind căutarea încircumstanțierilor, deoarece nu coșmarul este cel ce mă chinuie, ci justificarea legală: dinspre faptă și înspre faptă [...]

Speranță

Visul scrisului mă împarte la lumea ce mă regăsește de fiecare dată, când citește în dîra ridului atemporal încrustată pe conștiință.

Chiar dacă pentru moment sunt fărîmă ruptă din picătura lacrimii, prelinsă agale, dar dur încrustată pe gratia coliviei ce-mi ține pasărea sufletului, o voi lăsa liberă să zboare precum gîndul.

Captiv sunt, totuși, prin lege lumească nefiresc rescrisă în alte tipare, deoarece stă încorsetată de slava trist modelată-n conturul durerii.

Stigmatizat voi fi în vechi pergamente, cizelate din pielea șarpelui ce purtase mărul efemerei bucurii, definind înțelesul faptelor mele ce vor mira pe îngerii căzuți.

Notat din nou, în altă carte, mult diferită de rostul vieții, (scrisă atunci pe nisipul amintirilor) renăscut, voi atinge abisul clepsidrei.

Rizînd, mă voi lăsa purtat în meandrele undei cu străluciri de speranță precum cristalul grăuntelui de nisip ce fost-a cîndva o planetă din universul neînceput prin cuvînt.

Adevărata stare

Se tot spune că există o stare pentru a putea să citești poezia sau că este nevoie de o altă stare pentru a putea să citești proza. Dar, fără să vrem, nu știm că noi le înstrăinăm pe amîndouă, deoarece și poezia și proza există împreună, pitite în sufletul nostru format prin cristalul cuvîntului, aflat dintotdeauna acolo. Refuzăm să-l vedem pentru simplul motiv că e complicat, cu strălucirile-i ce izvorăsc din infinita sa puritate [...]

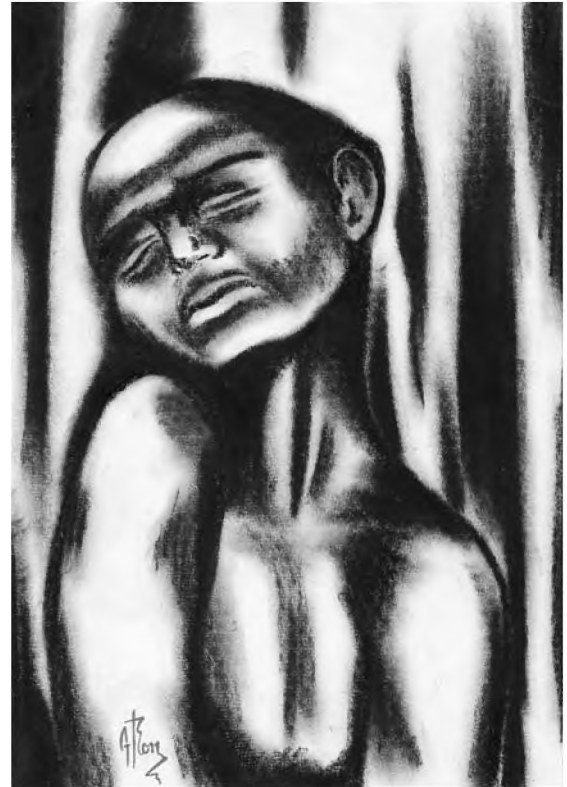
G.T.I.

Exerciții de acupunctură

Cap. I „Părerile de rău”

Îmi pare rău pentru Dumnezeu. Îmi pare rău pentru că, deși a pus perfecțiune în tot ce a făcut, a gafat-o rău cu omul. Îmi pare rău pentru că a dat lumea în stăpînire omului fără a-i da acestuia și instrucțiuni de folosire.

Îmi pare rău pentru Dumnezeu, fiindcă omul



va distruge tot ce a creat El.

Îmi pare rău pentru Dumnezeu căci, dacă într-adevăr ne-a creat după chipul și asemănarea Lui, înseamnă că este un nasol fără pereche...

Îmi pare rău pentru o mamă. Îmi pare rău pentru o mamă care și-a pierdut fiul. Îmi pare rău pentru părul ei alb. Îmi pare rău pentru încrederea investită în fiul ei. Îmi pare rău pentru o mamă care și-a pierdut fiul căci nimic nu va mai fi ca înainte...

Îmi pare rău pentru un tată. Îmi pare rău pentru un tată care și-a pierdut un fiu, pentru că nu l-a înțeles niciodată. Îmi pare rău pentru un tată care n-a avut niciodată bunăvoința de a-l învăța pe fiul său.

Îmi pare rău pentru un tată care și-a pierdut un fiu din cauză că toată viața s-a uitat într-o singură direcție, mai puțin în direcția fiului său.

Îmi pare rău pentru un frate care și-a pierdut fratele. Îmi pare rău pentru un frate care și-a pierdut fratele, pentru că fratele pierdut îl iubește mai mult decât orice pe lumea asta și ar face orice pentru el.

Îmi pare rău pentru un frate care și-a pierdut fratele pentru că fratele pierdut nu se mai poate întoarce din abisul în care s-a scufundat.

Îmi pare rău pentru un frate care și-a pierdut fratele pentru că fratele pierdut trebuia să-i fie ajutor și sprijin, nu rușine și povară.

Îmi pare rău pentru fratele care și-a pierdut fratele pentru că fratele pierdut, chiar dacă se înalță din locul în care a căzut, nu va mai fi niciodată ca înainte...

Îmi pare rău pentru mine. Îmi pare rău pentru că trebuia să fiu un om normal cu o viață normală (a definit cineva ce înseamnă să fii normal). Îmi pare rău pentru că trebuia să aleg viața. Îmi pare rău pentru că am ales să nu aleg viața.

Îmi pare rău pentru lipsa de interes și scârba pe care o am pentru lumea asta. Îmi pare cu atât mai rău cu cât nu am cunoștințe despre o lume mai bună.

Îmi pare rău pentru energia și timpul pierdut încercând să-i schimb pe cei din jurul meu. Îmi pare rău pentru că eu nici măcar nu am fost în stare să mă schimb pe mine. Îmi pare rău pentru mine, căci nu am înțeles că nimeni nu are dreptul să schimbe pe altcineva, în afară de el însuși.

Îmi pare rău pentru că am pierdut totul, dar, în același timp, nu îmi pare rău de nimic pentru



că, în momentul în care pierzi ceva, acel ceva devine nimic. Prezentul contează. Restul va fi acoperit de un praf ce se cheamă uitare...

Bistrița, 13.10.2006

Cap. II „Căutările”

...M-am căutat. M-am căutat și am dat peste un biet insomniac bântuit de vise neîmplinite, de nostalgii fără rost, de veșnice întrebări fără răspuns...

M-am căutat și m-am găsit: o marionetă în mâinile unui „păpușar” care mă ținea din scurt cu sforile lui...

M-am căutat și am dat peste o umbră amăgită cândva de un licăr de lumină...

L-am căutat pe Dumnezeu și L-am aflat mort, pironit în cuie pe o cruce în mijlocul pustiului. L-am strigat: – Ajută-mă, Doamne!, dar nu mi-a răspuns nici măcar ecoul iubirii pe care a propovăduit-o.

Iubirea a murit odată cu el...

L-am căutat pe diavol și l-am aflat în adâncul Pământului, o biată ființă speriată de rațiunea omului, de ingeniozitatea lui în a descoperi noi și noi torturi pentru a-și chinui semenii. De cruzimea și nepăsarea omului față de om, de nepăsarea omului față de tot ceea ce-l înconjoară. Și atunci am plâns și l-am lăsat pe diavol tot speriat și neliniștit cum l-am găsit: regretând amarnic înălțimea Cerului și cerând îndurare Domnului...

Mi-am căutat familia. Mi-am căutat familia și



am găsit niște străini. Mama nu mă mai cunoștea, tata nu mă mai cunoștea, iar pentru frați eram un strigoi ce le bântuia viețile...

Mi-am căutat familia și m-am găsit singur. Mi-am căutat familia și mi s-a rupt inima de tristețe, sufletul mi-a împietrit, căci nu asta trebuia să se întâmple...

Mi-am căutat sufletul, dar am găsit o stană de piatră. Și piatra era frumos dăltuită și prezenta scene de familie, de dragoste, de pasiune. Dar ce folos dacă erau doar inscripții pe o bucată de piatră?...

Am căutat viața însă „Moartea” a întins mâna asupra mea și mi-a luat toate grijile și poverile și nicio nenorocire nu mă mai aștepta. Și atunci am fost recunoscător morții...

Am căutat nemurirea și m-am speriat de prăpăstiile ce mi se deschideau înainte. Și atunci

am renunțat și m-am mângâiat în brațele uitării...

Am căutat binecuvântarea însă mi-am dat seama că greșesc, pentru că a fi binecuvântat de „Om” înseamnă că ești aidoma lui. Și atunci am găsit în blestemele lor un balsam pentru sufletul meu împietrit...

Am căutat dragostea care m-a învăluit, făcându-mă să uit orice altceva și, abandonându-mă în brațele ei, s-a năruit totul în jurul meu. Când am întredeschis ochii am văzut că nu mai era nimic din ceea ce luasem de bun. Atunci ura m-a atins cu aripa ei și mi-a dat viață din nou. Și atunci am fost recunoscător urii...

Am căutat lumina, însă, văzând răutățile și blestemăților lor adăugându-se și nepăsarea, am găsit liniștea în întuneric...

Am căutat înălțimile Raiului și m-au întâmpinat adâncurile iadului...

Am căutat pacea dar cicatricile rănilor de război îmi brăzdează trupul...

Mi-am căutat jumătatea și mi-am găsit umbra...

Am căutat prietenia, dar am găsit sinceritatea și onoarea unui dușman...

Am căutat înțelepciunea și am aflat-o de-o seamă cu prostia...

Am căutat plăcerea și am găsit în durere un învățător bun...

Am căutat căldura inimii și m-a întâmpinat frigul nordului...

Am căutat un sprijin și am găsit o prăpastie...

Am căutat liniștea și am găsit ecoul „Haosului”...

Am căutat simpatia oamenilor, dar m-a lovit disprețul lor...

Am căutat iertarea și am găsit închisoarea...

Nimic nu va mai fi ca înainte.

M-am căutat în adâncul Cerului și în prăpastia iadului. M-am căutat pe sub pietre și printre așchii-le copacilor. M-am căutat în șuierul vântului și în picăturile de rouă...

M-am căutat și m-am găsit într-o cameră cu gratii la uși și la ferestre. M-am căutat și m-am găsit scriind într-un caiet la o lumină chioară, încercând să-mi explic cauza acestui destin obscur...

M-am căutat și m-am găsit singur într-o mare de oameni...

M-am căutat și m-am găsit visând cu mâinile încleștate de gratiile ferestrei, privind la luna plină.

Biet nebun neputincios...

M-am căutat și am găsit un luptător care așteaptă. Am învățat să am răbdare, să aștept... Când un luptător învață să aibă răbdare, „Moartea” îi stă alături și îi dă sfaturi. El și „Moartea” sunt prieteni credincioși...

M-am căutat și m-am găsit într-o cameră cu gratii la uși și la ferestre. M-am căutat și m-am găsit șezând cu picioarele încrucișate sub mine, iar „Moartea” îmi sta alături. Am câștigat voința...

Inimă împietrită, inimă pustie.

Suflet pierdut, sortit să rătăcești o veșnicie...

Timpul este de partea mea. Nimic nu va mai fi ca înainte.



Fericitele sunt halte, unde stăm câte-un minut – Până să ne dăm iar seama, sună-pleacă-a trecut!

Iar durerile sunt stații, lungi de nu se mai sfîrșesc, Și, în ciuda noastră parcă, tot mai multe se ivesc. Arzători de nerăbdare, înainte tot privim, Să ajungem mai degrabă... la o țintă ce-o dorim.

Ne trec zilele și anii, clipe scumpe și dureri, Ne trezim hrăniți de visuri, însetați după plăceri; Mulți copii voioși se urcă (mulți în drum am întâlnit), Iar câte-un bărbat coboară, trist, înfrînt și istovit.

Vine-odată însă vremea să ne coborîm și noi; Ce n-am da atunci o clipă să ne-ntoarcem înapoi! Dar, pe cînd privim în urmă, plîngînd, timpul ce-a trecut, Sună-n gara-veșnicie: „Am trăit și n-am știut!”

Alexandru Adam

Liniște

Lin, ca zborul unei păsări albe, Intuind ce va să vină Nimicind în a sa cale Imploziile de lumină. Stau inert în așteptare, Timp de o eternitate... Este liniște totală.

Umbra

Umbrele s-au risipit enigmatic în noapte... Pe zidurile albe, inerte, masive, aranjate regulat, Au mai rămas doar forme nedefinite... Cu ochii rătăciți, le urmăresc absent, Scufundîndu-mă în abisul întrebărilor deșarte... Care este sensul lor, ce reprezintă ele? Pe zidurile albe, inerte, masive, aranjate regulat, Eu caut răspunsul care s-a risipit în noapte...

grupaj ilustrat cu desene de
G.T.I.

Constantin C-tin Ninel

Un lung tren ne pare viața

Un lung tren ne pare viața, ne trezim în el mergînd, Fără să ne dăm noi seama unde ne-am suit și cînd.

accent

Mitbiografie politică și istorie orală

Sidonia Nedeianu Grama

Există semne că, la 18 ani de la dramatica schimbare de regim politic din România, o anumite maturitate istoriografică începe să se contureze și în reprezentările trecutului recent, ale acelei perioade tulburi a comunismului românesc, cu diversele sale vârste și avataruri. Se întesesc semnele că ar fi venit timpul unor analize nuanțate, complexe și comprehensive – și tocmai prin aceasta, eminentamente critice și demitizante – care să contrabalanseze tonalitățile rechizitorial-justițialiste dezvoltate instituțional până acum. Demersuri laborioase, preocupate nu atât să condamne, cât, mai ales, să înțeleagă într-o dublă accepție, cognitivă și etică, se prefigurează ca dimensiuni esențiale ale travaliului despărțirii de trecut și ale disponibilității vigilente spre prezent și viitor.

Aș spune că într-o astfel de tendință se înscrie cartea istoricului Ionuț Costea, intitulată *Lazăr de la Rusca. Mitbiografie în comunism și postsocialism*, apărută recent, în martie 2008, la Editura Argonaut. Autorul este lector universitar doctor la Catedra de Istorie Medie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, colaborator redutabil al Institutului de Istorie Orală și titularul unui curs de „Biografie și memorie în comunism”, în cadrul Masteratului de Istorie Orală al aceleiași universități.

În prefața cărții, autorul însuși mărturisește dubla intenționalitate a demersului său comprehensiv: „La originile [acestei cărți] se află subiectivitatea celui care dorește să înțeleagă <lumea prin care a trecut>. (...) Înțelegerea, și în cazul de față, are două sensuri pe care le invocăm de la început; primul, se referă la actul cunoașterii, se înscrie în registrul cercetării istoriografice; al doilea, implică dimensiunea afectiv-umană, creștinească a termenului, a împăcării cu un <trecut care nu vrea să treacă>, o împăcare cu forme și conținuturi reziduale ale existenței mele care, într-o formă sau alta, mai accentuat sau mai puțin vizibil, s-au încadrat în ADN-ul meu intelectual, în ciuda dorinței permanente de a extirpa tot ceea ce a aparținut <vechiului regim>.”¹

Să remarcăm de la bun început o anume dimensiune identitară implicită acestui demers de apropiere prin cunoaștere a trecutului recent, care presupune și o caracteristică generațională. E clar că urgența unei evaluări critice a trecutului este cu atât mai pregnantă cu cât, în miezul istoriei timpului prezent, cea care se desfășoară între memoria vie a martorilor și producerea urmelor documentare, a surselor istorice despre acest trecut, se află problema crucială a identității, a stabilirii raporturilor veridice cu trecutul, ca parte constitutivă a identității noastre personale și sociale.

Pentru generația 30 plus sau, ca să recurgem la o metaforă socio-politică, generația (*post*)*Decretei*, careia îi aparține și autorul, - generație care a trecut printr-o primă socializare în ambianța crepusculară a comunismului, formându-se social, politic, cultural în acest context (fără ca, din fericire, să apuce să se de-formeze, tocmai datorită schimbării abrupte de regim survenite în 1989) - imperativul înțelegerii trecutului recent, cu valențele sale identitare, s-ar traduce prin câteva trăsături definitorii. Neavând cum să fi fost complice cu acest trecut, reprezentanții acestei generații au șansa de a extirpa celelele maligne ale comunismului prin operații de finețe chirurgicală, scurt, precis, nuanțat

și profesionist, fără recurs la ritualuri prelungite (și riscante) de lamentare, demonizare și exorcism.

Genul emergent de discurs despre trecutul recent pe care aceștia îl promovează în unele cazuri, se remarcă, pe de o parte, printr-o anume detașare și lipsă de încrâncenare, prin renunțarea la „haiducismele”² postdecembriste, iar pe de altă parte, printr-o luciditate scrutătoare față de fenomenele supuse investigației și destinate reprezentării istorice sau culturale, în sens larg. Extrapolând, am putea observa cum, în aceeași notă discursivă se dezvoltă o varietate de tipuri de reprezentări despre trecutul recent, inclusiv cele vizuale, cinematografice, mult mai de impact, firește, ai căror autori aparțin, într-un fel sau altul, aceleiași generații la care ne referim.³ Lansăm, așadar, doar cu titlu de ipoteză, ideea cristalizării unei tendințe în reprezentările despre trecutul recent și corelațiile ei generațional-identitare, pe orbita căreia s-ar înscrie și cartea de față.

Mitbiografia în comunism și postsocialism focalizează, din nou, tema rezistenței anticomuniste din munți, temă frecventată intens, reconstituitiv și recuperator în istoriografia românească post decembristă, însă de această dată dintr-o perspectivă nouă, amplă și consecvent demitizatoare. Cartea se constituie într-un demers critic, nuanțat și demistificator, care deconstruiește consecvent clișeele, atât pe cele comuniste cât și pe cele postcomuniste, deconspirând schemele maniheiste, în alb și negru, ale propagandei vechiului regim, dar și tentația perpetuării lor cu semn schimbat, în unele discursuri anticomuniste ale tranziției. De aceea, lectura cărții devine pe cât de atrăgătoare intelectual, pe atât de inconfortabilă ca tensiune etică.

Autorul își circumscrie propriul demers unei „problematici de istorie politică, a legitimității simbolice a comuniștilor în România anilor '50”, punând accentul nu atât pe „caracterul represiv al regimului, ci pe strategiile de construire a miturilor și simbolurilor politice, a modului în care acestea au fost difuzate, receptate și acomodate memoriei sociale”.⁴

Povestea pe care autorul alege să o spună, să o deconstruiască, în fapt, este cea a unui personaj controversat, pe numele său Lazăr Cernescu, sau Lazăr de la Rusca, a cărui biografie romanțată (adică intens ideologizată și instrumentalizată politic) l-a transformat pe acesta într-un erou al anilor de început ai comunismului. Eroificarea s-a petrecut printr-un proces alambicat, iar analiza pe care Ionuț Costea o dezvoltă, pătrunde cu acribie în retortele acestuia, urmărindu-i desfășurarea sincronă și diacronică. Gestionând cu vigoare ambele planuri, flerul său investigativ urmărește, pe de o parte, diversele instanțe sociale în care s-a cristalizat operațiunea de mitificare a lui Lazăr Cernescu, iar pe de altă parte, survolează istoricitatea acestui mit într-un orizont de timp amplu și tensionat. Între instaurarea comunismului și demantelarea lui ca regim politic, istoricul identifică punctele de inflexiune în care construcția și receptarea acestui mit suferă alterări la nivelul memoriei sociale și al memoriilor colective, mereu plurale și conflictuale.

Lucrarea este, așadar, nu atât una re-constituitivă, cât mai degrabă una problematizantă, re-constructivă și de-constructivă, circumscrișă unei istorii a memoriei. Cu toate acestea, întregul demers este ancorat în istoria-realitate ca referențialitate,

raportându-se la aceasta cu rigoarea proprie unui istoric clasic, temeinic, fără puseuri excesiv relativizante și simbolizante.

Pe scurt, întâmplările din jurul acestui personaj, faptele nude (atât cât pot fi de nude faptele istorice și accesul nostru la ele, adică de lipsite de conotații și constrângeri politice, ideologice, subiective) ar arăta astfel în reconstrucția biografică, bine contextualizată, pe care autorul o realizează:

În anii '50, instaurarea brutală și ilegitimă a comunismului în România provoacă în unele zone ale țării reacții vehemente și forme radicale de rezistență. Zona Teregova-Domașnea este unul din nucleele de rezistență armată din Munții Banatului, în contextul căreia se petrec evenimentele legate de personajul în cauză. Studiile monografice despre acest grup de partizani au surprins organizarea graduală, transformarea dintr-un grup pasiv, informal, coagulat în jurul unor personalități locale având experiența războiului, într-unul militar, organizat și ofensiv, a cărui intransigență creștea pe măsură ce se simțea tot mai amenințat de forțele de represiune comuniste. Intrați în atenția concertată a forțelor de securitate, alertate mai ales după asaltul partizanilor („bandiților”, în limbajul autorităților vremii) asupra primăriei din Teregova, membrii acestui grup hotărâsc pedepsirea exemplară a informatorilor recrutați dintre săteni. Printre aceștia, cel mai zelos se dovedise a fi Lazăr Cernescu, un țaran tânăr din Rusca, muzicant rom, căruia partizanii, în complicitate cu sătenii, îi întind o cursă, anihilându-l cu cruzime.

Autorul cărții se apropie deopotrivă critic și empatic asupra acestui personaj, încercând să reconstruiască universul motivațional al unor episoade biografice cheie. El îi reconstruiește profilul coroborând o varietate de surse, între care privilegiază mărturiile, de diverse genuri și vârste, cu toată contrarietatea subiectivității și istoricității lor, asupra cărora, de altfel, cercetătorul se dovedește extrem de atent și avizat. Dacă opțiunea lui Lazăr de la Rusca de a intra în partidul comunist nu este atribuită unei convingeri politice, ci promisiunii unei oarecare siguranțe materiale față de o situație de viață precară, în schimb, zelul colaboraționist al acestuia rămâne un exces pentru care va fi aspru pedepsit de partizanii care îl prind, îl arestează, îl torturează cu cruzime și îl asasinează. Este o modalitate clasică și eficientă de a-i intimida astfel pe colaboratorii securității. „Setea răzbunării, torturarea familiilor de către securitate, sălbăticia pădurilor, toate au contribuit la împrejurările crimei”, conchide istoricul clujean.⁵

Lanțul violențelor și al pedepselor exemplare, de o parte și de alta a luptei de guerilă dintre partizanii anticomuniști și reprezentanții noului regim, se va perpetua simbolic și asimetric în planul denomi-națiilor acordate în timp victimelor acestui război surd, ca elemente ale procesului complex de mitogeneză politică. „Lazăr avea puțin peste treizeci de ani când a murit și nimic din scurta sa viață nu lăsa să se întrevadă potențialitatea eroică”.⁶ Aceasta va fi imediat instrumentalizată politic prin mașinării de propagandă a vremii, care își va pune toate roțile în funcțiune pentru a transforma un tragic incident, într-un *exemplum*, iar pe protagonistul său, Lazăr Cernescu, într-un infailibil erou-martir comunist.

De aici, mitul luptătorului comunist va difuza controlat în societate: din literatura proletcultistă a poeziilor lui Dan Deșliu, în manualele școlare, în riturile comuniste de inițiere pionierească, în topografiile simbolice (nume de străzi, de așezăminte culturale), devenind astfel un ingredient al socializării



(politice) primare pentru generații de viitori tineri și destoinici comuniști, până când mitul va fi trecut sub tăcere prin anii '70, din nou din rațiuni politice, supraviețuind după 1989 în diverse comunități de memorie, în formule vagi și contradictorii.

Pornind de la aceste întâmplări de care se leagă biografia lui Lazăr Cernescu - un soi de reconstrucție biografică de grad zero, peste care s-au suprapus în timp straturile culturale și politice ale mitbiografiilor - cercetătorul scrutează viața postumă, intensă și longevivă a personajului, pe filiera sugestiei unei provocatoare cărți de antropologie politică a lui Katherine Verdery, *Viața politică a trupurilor moarte*.⁷ Cum deconstrucția mitbiografiei lui Lazăr Cernescu constituie centrul de greutate al lucrării, aceasta excelează aici în virtuozitate analitică, conceptuală și metodologică, fără a trece cu vederea nici stilul atrăgător și persuasiv al scriiturii.

Sursele investigației sunt multiple și variate, autorul căutând cu atenție, „iscodind urmele trecutului” deopotrivă în memorii și documente scrise, „provincia tradițională a istoricilor”, în mărturiile de diverse vârste și interviuri de istorie orală, pe care le pune în scenă critic, argumentativ și expresiv, în însemne vizuale ale trecutului (fotografii, monumente funerare, statui, medalii, organizarea și ornamentarea simbolică a spațiului public), în practici culturale și ritualuri comemorative.

Insistența și temeinicia acestor căutări îl conduc astfel pe Ionuț Costea spre articulațiile de finețe ale relațiilor inextricabile dintre memorie, istorie și mit. El ajunge să problematizeze edificator raporturile complexe dintre genurile complementare de reprezentări ale trecutului, memorie și istorie, cele care sunt permanent scurtcircuitate de firul roșu al puterii politice. Este una din problematicile aflate de o bună vreme în chiar miezul dezbaterilor istorice și, în speță, în ceea ce am numi nucleul epistemic al istoriei orale ca demers de cunoaștere comprehensiv și critic al trecutului recent. Astfel că, prin complexitatea nuanțată a analizei, cartea radiografie a mitbiografiei în comunism și postsocialism se dezvoltă inedit, ca o lucrare de pionierat în peisajul istoriografic autohton. Ea deschide aici perspectiva unei noi vârste a istoriei orale, în proximitatea unei istorii culturale de o deosebită complexitate și rafinament, cea care, renunțând la hagiografie, preferă, parafrazăndu-l pe Peter Burke, „să reamintească oamenilor tocmai ceea ce ei ar dori să uite”.⁸

Consider că prin acest demers, Ionuț Costea își exersează cu abilitate și naturalețe competențele de istoric european, licitându-și din nou potențialul de reprezentant de elită al unei (im)posibile școli de istorie orală clujene.

Note:

¹ Costea, Ionuț, *Op. cit.*, p.7.

² Cum foarte expresiv își auto caracteriza propriile demersuri de recuperare a trecutului comunist Ruxandra Cesereanu, o distinsă cruciată a genului, cu ocazia lansării acestei cărți la Cluj, la Biblioteca Centrală Universitară, în martie 2008, împreună cu alte câteva cărți din același registru al istoriei(ilor) comunismului.

³ Revelatoare ar fi, de pildă, filmele despre revoluție și succesul recepțării lor publice în anii de grație 2006 - 2007 și, în general, recente succese românești ale acelor filme documentare și de ficțiune care se hrănesc din caleidoscopul realităților trecutului recent, trăit și interogată cinematografic cu acuitate.

⁴ Costea, Ionuț, *Op. cit.*, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁶ *Ibidem*, pp. 26-27.

⁷ Vezi Katherine Verdery, *Viața politică a trupurilor moarte. Reinumări și schimbări postsocialiste*, București, Vremea, 2006.

⁸ Burke, Peter, „History as Social Memory”, în *Varieties of Cultural History*, London, 1997, pp. 59.

intermezzo clujean

Jurnal

Petru Poantă

2 mai

A apărut volumul VI din *Dicționarul general al literaturii române*, cuprinzând literele S-T. Primul a fost editat în 2004; deci un ritm normal, în adecvare cu al mersului societății românești. În marea lor majoritate, autorii sînt cercetători ai institutelor de literatură și lingvistică ale Academiei; unii, începători sau cu o experiență precară în critica literară. Există astfel, încă de la primul volum, discrepanțe mari între comentarii: de la portretul critic sintetic și profesionist pînă la improvizația mimetică și amatoristă. Consecința curenților și a fluctuațiilor spiritului critic este o denivelare axiologică imprevizibilă, sesizabilă în special în valorizarea excesivă a unor scriitori minori. Defectuoase rămîn, apoi, selectarea și quantumul referințelor critice care, fie prin emisiune, fie prin abundență, nu oferă întotdeauna imaginea receptării reale a unui anumit scriitor. Dar, altminteri, *Dicționarul* este cu adevărat o lucrare fundamentală a culturii române. Proiect inițiat și coordonat de Eugen Simion, el a fost conceput ca o alternativă polemică la *Dicționarul scriitorilor români* al lui Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu. Spre deosebire de acesta, *Dicționarul Academiei* conține informații despre publicațiile culturale și curente literare. Avem de-a face, așadar, cu o cuprindere vastă a vieții literare și cu o sumedenie de informații care permit cît de cît contextualizarea scriitorilor. În al doilea rînd, lucrarea include și autori care debutează și se afirmă după 1989, unde se oprește primul dicționar. Se înțelege că sînt completate și referințele bibliografice și critice în cazul scriitorilor cuprinși în ambele dicționare. Eugen Simion însă nu și-a propus și nici nu reușește marginalizarea *Dicționarului* lui Mircea Zăciu; aceasta, mai ales întrucît aproape toți autorii articolelor sînt consacrați în istoria, critica și publicistica literară. Mircea Zăciu a pornit la lucru cu o echipă foarte omogenă de colaboratori și a supraviețuit îndeaproape judecățile de valoare și limbajele; nu nivelînd, ci nuanțînd. Tocmai de aceea, textele critice din *Dicționarul* său au, pe ansamblu, o consistență superioară celor din *Dicționarul* lui Eugen Simion. Dar la un loc, ele configurează, în fond, două imagini, destul de diferite ale literaturii române, cu mențiunea că în al doilea dicționar generația optzecistă este mai amplu valorizată. Problema e că, informativ cel puțin, ele sînt depășite chiar în momentul apariției. O recuperare la zi a informației, cu completările de rigoare în conținutul articolelor, ar presupune niște reeditări succesive, ceea ce pare deocamdată o utopie.

3 mai

Adrian Popescu este singurul dintre primii echinoxisti a căruia creație, în integralitatea ei, crește și se amplifică dintr-o compactă și substanțială intuiție originară: existența mundană ca teofanie. Imaginarul său se structurează pe această „obsesie revelatoare” cu toate variațiile stilistice și ale tehnicilor de constituire a limbajului poetic. Fantasmatic, inițial, spațiul său poetic se identifică cu o geografie sacră care este Umbria Sfîntului Francisc din Assisi. Prin 1946 face prima călătorie în Italia, cu o bursă la Perugia, în apropierea orașului de origine al Sfîntului Francisc. În timp, călătoria aceasta va însemna începutul unui pelerinaj și al inițierii în sensibilitatea și în credința franciscană. Era de fapt începutul unei *consacrații*. Lumea italiană, prin catolicismul și prin întreaga sa cultură, va deveni de acum centrul unei itineranțe spirituale permanente. Spațiul poetic al scriitorului se îmbibă de o spiritu-

alitate creștină de tradiție franciscană, iar imagistica din ultimii ani e înțesată de locuri și simboluri ale acestei lumi. Italia nu reprezintă pentru Adrian Popescu o pasiune turistică, ci mai degrabă o credință. Mai mult decît un admirator al miracolelor sale artistice, el este un devotat. Acest sentiment aproape adorativ devine explicit în câteva scrieri în proză, în unele fragmente memorialistice și, îndeosebi, în evocările Romei pontificale. O asemenea carte este *Academia de pe Gianicolo* (2008). Aflată în apropierea Vaticanului, Gianicolo este pentru Adrian Popescu una dintre colinele sacre ale urbei: modelată cultural și spiritual. Aici se află, printre altele, Colegiul Pontifical Pio Romena în care poetul intră cu pioșenia unui pelerin din alte vremuri, deși face și unele cercetări culturale utile. Retorica smereniei nu-i însă deloc emfatică. Discret ceremonios, limbajul are o anume concretețe expresivă și un fermecător rafinament vetust. Evocările par niște tapiserii bogat ornamentate, dar consistente infuzate afectiv. Locuri, așadar, și mai ales personaje: figuri remarcabile ale exilului românesc, cel care a întemeiat după al Doilea Război Mondial Societatea Academică Română și „Revista scriitorilor români”; prelați contemporani; italieniști notorii, precum Rosa del Conte și Marian Papahagi. Găsești multe lucruri pline de miez în acest volum, pe lângă cele amintite: comentarii la diverse cărți, corespondența unui prieten sicilian al scriitorului, glosări despre mentalități, evocarea părinților etc. Însă tonul contează: pe tot cuprinsul cărții există o gravitate luminoasă și un soi de bucurie domoală care parcă sfacează programatic cinismul, scepticismul, parodicul deconstructant; în genere, dezîncîntările specifice discursului dominant al postmodernității.

7 mai

Prima zi a Festivalului Internațional de poezie „Lucian Blaga” a fost de fapt avanpremierea acestuia, cu două evenimente oarecum atipice: lansarea volumului *Eugen Ionescu: sclipiri și teatru*, al eseistului și traducătorului spaniol Mariano Rodriguez, și vernisajul Salonului de Artă al scriitorilor clujeni. Apărută anul acesta la Madrid, cartea conține un foarte temeinic studiu introductiv, textul integral (bilingv) al comediei, *Englezește fără profesor, Trifoiul cu patru foi și Sclipiri*, cele din urmă fiind un fel de parabolă în registrul comicului absurd. Scriitorul spaniol este un remarcabil cunoscător al limbii și literaturii române. De altminteri a venit la Festival și cu o comunicare despre Lucian Blaga. Și nu e singurul străin prezent aici. De la an la an tot mai mulți scriitori occidentali sînt interesați de opera blagiană astfel că din SUA și China pînă în Franța, Germania, Italia, Belgia, Anglia, Austria ș.a. au apărut numeroase traduceri, studii monografice, semnate de nume prestigioase și, în special, cu impact în mediile universitare. Festivalul a reactivat însă cercetarea operei lui Blaga și în țară. În cele 18 ediții ale sale (la secțiunile literatură și filosofie) numărul comunicărilor se apropie de o mie. Au fost și editate în 11 volume sub titlul generic *Meridian Blaga*. Apoi, la Teatrul Național din Cluj s-au montat câteva piese din dramaturgia scriitorului ori recitaluri din lirica ș.a. Știu că în România există o inflație de festivaluri după 1990. Însă Festivalul „Lucian Blaga” e în mică măsură festiv. În ultimii ani, el a devenit aproape integral un simpozion academic, aceasta fiind, în fond, identitatea lui tare.

religie

philosophia christiana

Lume, *second life* și reducere ascetică

Nicolae Turcan

O dată cu revoluția informatică și apariția spațiului virtual, lumea în care trăim s-a modificat. Uneori într-atât de mult, încât se poate vorbi, pe lângă viața obișnuită, și de o viață secundă (*second life*). Există site-uri în care, asumându-ți orice identitate vrei, trăiești virtual o altă viață, într-o lume în care imaginația nu cunoaște limite. Raporturile gândirii cu această lume care se substituie realității nu mai seamănă cu cele pe care le știm, fiindcă în acest caz „nu noi gândim lumea, ci lumea ne gândește pe noi” (Jean Baudrillard). Ideea că omul poate deveni din subiect al gândirii, obiect al ei este extrem de provocatoare pentru definiția antică de „animal rațional”: dacă animalitatea rămâne un termen *tare*, pentru că nu pune probleme, raționalitatea, căzută *pradă lumii*, devine problematică, pentru că gândirea încetează să-și mai aparțină.

Fenomenologia rezolvă problema prin faptul că depășește, prin conceptul intenționalității, polaritatea subiect-gânditor-obiect de gândit. De aceea conceptul de lume nu mai este înțeles în dimensiunea lui strict obiectivă, fiindcă, caracterul obiectiv al lucrurilor lumii este înlocuit de fenomenalitatea lor, de faptul de a apărea în calitate de fenomene în câmpul conștiinței intenționale. Pentru Heidegger, de exemplu, lumea dobândește o dimensiune existențială, iar faptul de-a-fi-în-lume (*in-der-Welt-sein*) ține de constituția fundamentală a *Dasein*-ului. Acesta are o lume, este deja într-o lume, însă nu în felul în care sunt celelalte fenomene ale lumii; el *sălășluiește* în lume, având o spațialitate existențială, nu simplă fizică.

Cu toate acestea, provocarea acestei dubluri virtuale a lumii rămâne. Să luăm, de pildă, în discuție identitatea, pentru a observa diferențele dintre cele două lumi. Dacă în lumea reală

celebrul dicton rimbaldian „Eu sunt un altul” are anumite limite, fiindcă nu poate modifica prea mult datele fizice, în virtualitatea *second life*-ului nu există practic nicio oprire: poți fi ce dorești, cum dorești, când dorești și unde dorești. Importanța verbului dorinței este aici capitală, fiindcă identitățile alese sunt psihanalizabile, ele constând, de cele mai multe ori, în dorințe adânci ce irump din fantasmalele inconștientului. Inflația identitară nu se reduce la funcția cathartică a artei care presupunea altădată trăirea empatică a aventurilor personajelor. În cazul lumii virtuale lipsesc autorul, scenaristul, dramaturgul etc., ceea ce anulează funcția modelatoare înaltă a experiențelor comparabile cu cele artistice. Nemaexistând niciun model, personajul și autorul suprapunându-se într-o mediocritate deplină, experiența identităților virtuale se reduce la un comportament compulsiv. Mai mult, identitatea iese din jocul unului și multiplului, pentru a cădea sub domnia nimicului: mulțimea indefinită a identităților echivalează ușor cu absența oricărei identități. Ceea ce mai rămâne este dorința, simpla dorință.

În aceste condiții, conceptul de lume ca totalitate a dorințelor amintește de înțelesul lui din spiritualitatea Răsăritului creștin. „Disprețul față de lume”, „ieșirea din lume” sunt expresii des întâlnite în literatura filocalică și ele surprind negativ înțelesul lumii. Cel chemat pe calea desăvârșirii hristice părăsește nu doar orașul, rudele, prietenii, ci în primul rând legăturile mentale cu tot ceea ce-l îndepărta de lucrarea poruncilor lui Dumnezeu. Ieșirea din lume apare astfel ca o renunțare la sine, ca o luptă împotriva propriilor patimi și dorințe egoiste. Tensiunea dintre împărăția lui Dumnezeu și lume rămâne indiscutabilă, însă până la un anumit punct. Căci

dacă lumea s-ar prezenta doar cu acest sens negativ, atunci creștinismul n-ar fi mai mult decât un dualism gnostic, în care contradicția materie-spirit s-ar rezolva *bine* doar prin suprimarea celei dintâi.

Or venirea în trup a lui Dumnezeu nu admite o asemenea înțelegere, lumea având în gândirea Părinților Bisericii și sensul de cosmos – creație frumoasă a Celui ce, la început, le-a făcut pe toate „bune foarte”. Pentru a le contempla în adevărata lor frumusețe, în care e prezent și Creatorul, e nevoie de ieșirea de sub dominația patimilor și a legăturilor acestora. O pierdere a lumii și a înțelesurilor ei bazate pe dorință și posesie, și o recăștigare ulterioară, în contemplația naturală, astfel arată dinamica acestui proces. Pentru ca gândirea să nu fie aservită limitărilor dorinței, e nevoie de această pierdere inițială, de această *reducere ascetică* în vederea recăștigării sensurilor cosmoteice ale lumii. Fiindcă cei vechi credeau – și de aici dimensiunea de înțelepciune pe care o angaja filosofia – că gândirea este deja pradă lumii, (pentru aceasta nefiind nevoie de „a doua lume”, cea virtuală), motiv pentru care dimensiunea practică a filosofiei o întregea necesar pe cea teoretică.

Înțeles ca totalitate a dorințelor, conceptul de lume cu care operează tradiția creștină unifică înțelegerea. Deși sunt diferențiate între ele, prin accente și grade de existență, lumea reală și lumea virtuală converg în raporturile pe care le stabilesc cu gândirea. Și într-un caz, și în celălalt, în măsura în care gândirea nu e supusă reducerii ascetice – de renunțare la dependența dorinței –, dominația lumii va fi inevitabilă. În acest caz, chiar dacă rezultatele obiective sau științifice pot fi remarcabile, consecințele pot fi incalculabile, în primul rând din punct de vedere etic. Stăpânirea lumii prin tehnică implică totodată stăpânirea gândirii de către lume. Dimensiunea frumuseții divine pe care o ascunde creația va rămâne însă ascunsă, iar dictonul dostoievskian că „Frumusețea va salva lumea” nu va însemna decât o reușită estetică în vânt.



corecții

Regele, Securitatea și Tăblițele

Sorin Nemeti

Un titlu la fel de potrivit ar fi și „Aurul dacic și teoria conspirației” pentru că în jurul acestor probleme se învârtă cartea d-lui Dumitru Manolache, *Tezaurul dacic de la Sinaia. Legendă sau adevăr ocultat?*, București, Editura Dacica, 2006. Lucrarea, o anchetă jurnalistică asupra provenienței tăblițelor de plumb de la Sinaia, este încheiată cu o postfață a d-nei Aurora Pețan.

Dl. Manolache, ghidat de zicala „nu iese foc fără fum”, vrea să elucideze misterul plachetelor de plumb cu inscripții în „limba dacică”. Ideea principală este că la Sinaia, în Poiana Văcăriei (locul în care s-a ridicat castelul Peleş) sau în împrejurimi, a fost descoperit un tezaur de plăci din aur cu imagini însoțite de texte scrise în limba dacică. Tezaurul a fost dat de către guvernul lui Lascăr Catargi, domnitorului Carol I de Hohenzollern care, datorită cheltuielilor pe care le implicau construcția Peleşului și finanțarea Războiului de Independență, le-a topit. Nu înainte să le copieze în plumb, la fabrica de cuie din Sinaia sau în altă parte. Acest gest al regelui a fost ascuns cu grijă vreme de un secol și jumătate, ocultându-se adevărul despre adevărata origine a tăblițelor de plumb aflate la Muzeul de Antichități Naționale și fotografiate de către dl. Dan Romalo cândva imediat după cel de-al Doilea Război Mondial.

Subiectul tăblițelor a devenit tabu, iar cine vrea să îl abordeze „se va lovi de o tenebroasă tăcere, de o susținută campanie de discreditare” (p. 25). Așa că autorul bazându-se pe mărturiile orale, interviuri în ziare, aluzii și coincidențe încearcă să descâlcească itele acestei afaceri. Legende care circulă în mediile tracomane vorbesc despre două tezaure din aur. Pornind de la problema „aurului dacilor” autorul găsește indicii despre o conspirație a tăcerii ce continuă și după abdicarea regelui Mihai I, fiind implicate forțe oculte, servicii secrete române și străine. Rezumatele capitolelor cu titluri de articole de ziar sunt edificatoare: „Misterioasa scrisoare de la Institutul de Istorie și Studii Social-Politice de pe lângă CC al PCR. (cap. IV)”, „Departamentul Zero, o structură ultrasecretă a Securității caută comorile dacilor. Elena Ceaușescu vrea aurul din subteranele Carpaților (cap. XI)”, „Inginerul silvic Ionescu lansează bomba: tăblițele au fost din aur! Arestat, acuzat și urmărit de Securitate. Cenaclul Deceneu, exploatat de structuri speciale (cap. XII)”, „Vitalie Ustroj, fost ofițer GRU, se interesează de plăcile de plumb. Plăci originale de aur în tezaurul de la Moscova? Ordinul Djiva, Academia de la Moscova, Putin și tăblițele de aur (cap. XIV)”.

Miza principală este transparentă: fiind evident că tăblițele de plumb publicate de dl. Romalo sunt artefacte moderne se insinuează ideea existenței unor originale din aur dispărute. Dispariția este înconjurată de mister, poporul este manipulat prin procedee tipice pentru serviciile secrete, iar cei ce încearcă să afle adevărul (tracomani) despre tăblițele de plumb (aur!) sunt discreditați. Ținte false, șicane, dezinformări, zvonuri, totul concură pentru ascunderea adevărului – regele Carol I a topit plăcuțele originale din aur. Copiate după plachete din aur cele din plumb conțin, deci, informații autentice, scrieri în limba dacică referitoare la politica și religia vremii.

Deși autorul simulează echidistanța, nu-și ascunde convingerile: a existat un tezaur dacic la Sinaia, înscrisurile de pe tabletele de plumb sunt

antice.

Istoricii care consideră tăblițele din plumb falsuri moderne (C. Preda, Al. Vulpe, Al. Suceveanu, M. Babeș) sunt suspectați de a fi părtași la conspirație, autorul arătându-se neîncrezător față de sentințele acestora. Cât privește opinia lingvistului Sorin Olteanu, care vede în tăblițe falsuri moderne și în limba lor un „esperanto” balcanic, autorul o tratează cu ironie și o bagatelizează: „...domnul Olteanu decretează că orice judecată asupra lor trebuie să pornească neapărat de la acceptarea ideii domniei sale, *realitate indubitabilă* de altfel, cum că plăcile sunt falsuri, fără nicio valoare în ceea ce privește istoria poporului și a limbii române. Cum or fi ajuns ele la Sinaia, chiar în Castelul Peleş, după cum indică unele informații, de ce or fi vorbit bătrânii din zonă despre niște originale de aur topite de Carol I, cine le-o fi aruncat în subsolul Institutului de Arheologie, de ce or fi dispărut de acolo, cine tot pune bețe în roate să nu se afle adevărata poveste a lor, de ce le-o fi căutat Securitatea, de ce se interesează de ele persoane dubioase aparținând unor servicii secrete străine, în timp ce noi ne facem că nu există, toate acestea nu-l preocupă pe domnul Olteanu” (p. 154-155). Neutralitatea d-lui Manolache este anulată de poziționarea față de concluziile d-lui Olteanu: „Cu regret trebuie să spunem că studiul domnului Olteanu poate fi inclus în categoria evenimentelor care întrețin, cu bună știință, babilonia, ca să-l cităm. Spunem aceasta, deoarece se alătură unor alte acțiuni, bine organizate și controlate, mediatizate suficient pentru a discredita orice abordare a subiectului din altă perspectivă decât cea oficială. Adică cea care susține că plăcile de la Sinaia sunt niște falsuri și așa trebuie să rămână” (p. 155).

Am arătat în altă parte (*Istorie getică în plumb*, în *Tribuna*, 135 / 16-30 aprilie 2008, p. 22) care este părerea noastră despre autenticitatea tăblițelor din plumb „de la Sinaia”. Și pentru a susține că informațiile nu sunt antice, ci provin din izvoare antice și istorii medieval – moderne, am exemplificat cu numele corupte ale lui Ceneu și Vezina, *alias* Deceneu / Dekinai și Avizina. Dl. Sorin Olteanu, specialist în lingvistica tragică, într-un studiu publicat pe internet în 2005 (*Tăblițele de plumb „dabogete”*, <http://soltidm.com/reviews/tabliteromalo.htm>) prezintă concluziile studiului domniei-sale asupra plachetelor de plumb. Astfel, pentru scriere se folosește predominant alfabetul clasic grecesc la care se adaugă litere din alfabetul chirilic pentru notarea sunetelor *c* și *g*. Uneori apar și alte seturi de semne silabice și ideografice. Sintetizează într-un tabel cele două alfabetice „dabogete” principale cu valoarea fonetică pentru fiecare semn. Concluzia d-lui Olteanu este că „dabogetii” scriau cu ortografie destul de modernă, de la sfârșitul secolului XIX (păstrarea semnelor chirilice prezente în alfabetul de tranziție). Valoarea fonetică a semnelor o stabilește din modul în care se scriu numele proprii și cuvintele cunoscute și observă că literele grecești se pronunță în greaca modernă („pronunția reuchliniană”). De exemplu, nume care conțineau *ypsilon* - Pythagoras, Lysimachos se pronunțau de către grecii antici Puthagoras, Lusimachos și numai în greaca bizantină *y* a ajuns să se pronunțe *i*, ca pe tăblițe – *pitagotio*, *lisimako*. În plus, semnele sunt

folosite arbitrar – *eta*, *iota* și *ypsilon* notează toate sunetul *i* (uneori folosite diferit pentru același cuvânt și pe aceeași plăcuță), sunetul *t* este redat aleator prin *theta* și *tau*; pentru sunetul *o* se folosesc indistinct literele *omega* și *omicron*.

Concluziile autorului sunt foarte importante în economia discuției despre autenticitatea plachetelor: 1. alfabetul „daboget” este construit pe alfabetul grecesc cu pronunțiile dobândite numai de la epoca bizantină încolo, 2. „Simpla idee ca o scriere să aibă încă de la crearea ei mai multe litere pentru același sunet, fără niciun fel de distincție în utilizarea lor, .., este un nonsens logic și istoric” și 3. vorbirea și scrierea „dabogetă” conține trăsături românești. În ce privește limba plachetelor, dl. Olteanu identifică pe lângă antroponimele, etnonimele, toponimele antice și cuvinte românești, grecești, bulgărești, italiene, astfel compară limba „dabogetă” cu *esperanto* inventată în 1887 de către doctorul polonez Zamenhoff. Dativul numelor proprii se face ca în română – *lue dacibalo*, *lue boerobiseto* înseamnă – lui Decebal, lui Burebista, *po* înseamnă *pentru*, *on* înseamnă *în*. Numele pentru cetate este *talipiko* (inventat), dar cetățile din Imperiul Roman sunt numite *ceto* din it. *città*, fr. *cité*. *Basileo* și *kiliatko* sunt grecești, iar *maero-biro* este probabil *maior-vir* din latină, iar *reka* (râu, fluviu) din construcția *istro geta reka* este bulgăresc.

Demonstrația unui specialist, lingvist, cum este domnul Olteanu este convingătoare. Cred că pentru toți cei care nu au căzut în patima dacismului și nu și-au făcut un crez mistic din adorarea strămoșilor daci. Tăblițele sunt falsuri moderne de la sfârșitul secolului XIX și nu le-a făcut vreun mare istoric și filolog, ca Hașdeu, ci un personaj cu noțiuni sumare despre scrierile și limbile antice și care poseda cunoștințele istorice de la sfârșitul secolului XIX. Ce nu poate explica dl. Olteanu este scopul pentru care a fost făcut falsul, motivele confecționării plăcilor. În opinia domniei sale: „dacă ne-am afla în fața unui fals, atunci grosolană acestuia este de neexplicat. Începând cu literele chirilice care sar imediat în ochi și continuând cu convențiile de scriere imposibile chiar și pentru cineva care nu știe deloc grecește, cu pocirea neverosimilă a numelor istorice (câtă vreme un falsificator ar fi urmărit, dimpotrivă, să redea aceste nume cât mai convingător), cu aspectul arabo – egipteano – cretano - mayaș al plăcuțelor, toate acestea aflate în contrast evident cu cunoștințele istorice și lingvistice la care autorul nostru putea avea acces (chiar dacă el le va fi luat din traduceri și enciclopedii), mă fac să cred că intenția plăcuțelor (ori măcar cea inițială) nu a fost să devină ceea ce par ele astăzi, adică falsuri istorice. Ele sunt *jocul secund* al unui artist, materializat într-un univers fictiv: o istorie, un popor, o limbă și o scriere...”. Este dificil de spus dacă este numai atât. Ne putem imagina orice, de pildă că plachetele ar putea fi *signa* pentru decorarea pereților unui „sanctuar” al vreunui club secret dacoman din Bucureștii anilor 1900 (în cazul în care exista așa ceva). Sau putem să-l credem pe dl. Andrei Vartic de la Chișinău, citat de dl. Manolache, care consideră că tăblițele sunt un fals grosolan de la sfârșitul secolului XIX „făcut de niște zețari obișnuiți de la Reni, din Ucraina, cu studii liceale, care cunoșteau rusa, româna, o leacă de latină și, desigur, idiș...”. Și citește pe o tăbliță un text în limba rusă care ar zice: „Jidovul Baso își bate joc de voi” (*Tezaurul dacic de la Sinaia*, p. 142-143). *Se non è vero, è ben trovato*.

Tratatul de la Lisabona, o nouă șansă pentru Europa

O perspectivă clujeană

George Jiglău

Editura Dacia din Cluj va publica în scurt timp un volum dedicat Tratatului de la Lisabona, primul volum din Cluj și printre primele din țară care abordează de o manieră analitică și exhaustivă problematica celui mai nou tratat european. Așa cum Tratatul de la Lisabona îmbogățește panoplia de tratate a Uniunii Europene, reprezentând cel mai recent produs al efortului european comun pentru integrare, acest volum reprezintă cel mai nou produs al școlii de științe politice și de studii europeniste din Cluj, reunind contribuții valoroase ale unor autori recunoscuți, cu mare experiență, cu articole la fel de reușite ale unor tineri politologi clujeni, mulți dintre ei cu studii la universități renumite din străinătate. Astfel, volumul oferă o viziune amplă asupra Tratatului de la Lisabona și a implicațiilor sale pentru Uniunea Europeană.

De ce este necesar un astfel de volum? Importanța sa este dată de semnificațiile și implicațiile Tratatului de la Lisabona. Acesta constituie practic o nouă șansă pentru Uniunea Europeană de a pune semnul egal între ea și „Europa”. Deși folosim această prescurtare unificatoare de multe ori, ea este încă inexactă și forțată. Uniunea Europeană a evoluat mult de la formarea sa, îndreptându-se treptat spre tipul de organizație pe care îl aveau în minte fondatorii săi. Uniunea a pornit ca o organizație economică, având ca scop managementul comun al resurselor continentului, dorindu-se astfel eliminarea riscurilor pentru apariția unor conflicte de natură economică, ce ar fi putut sta la baza unui nou conflict internațional. Pe măsură ce acest scop a fost atins, dimensiunea politică a Uniunii s-a dezvoltat continuu. Astfel, au luat ființă Parlamentul European, Comisia Europeană sau Consiliul de miniștri, care au făcut ca Uniunea să semene tot mai mult cu un stat în sine.

De la Maastricht la Constituția Europeană

Totuși, adjectivul „European” sau „Europeană” din denumirile acestor instituții au rămas și rămân în continuare inexacte. Tratatul de la Maastricht, care a introdus practic denumirea de Uniunea Europeană, în 1992, a constituit poate cel mai important demers în transformarea fostei Comunități Economice Europene într-una politică, mergând către transformarea într-un sistem statal de sine stătător. Prin acest tratat a fost introdusă cooperarea internă în domenii esențiale pentru un grad ridicat de integrare. Bazele noii Uniuni Europene s-au constituit în trei pilieri, trei stâlpi care asigurau un fundament mult mai solid și mai organizat decât până atunci. Primul pilier – Comunitățile Europene – asigura continuitatea instituțională între ce exista până la Tratatul de la Maastricht și noua Uniune. Al doilea pilier – Politica Externă și de Securitate Comună – avea la bază Cooperarea Politică Europeană, o formă de cooperare care însă nu avea la bază un tratat și o rigoare decizională. Acest al doilea pilier asigura baza unei politici externe comune a Uniunii și conferea statelor membre de a vorbi pe o singură voce în chestiuni de politică și securitate internațională, contribuind astfel, cel puțin la nivel teoretic și de intenție, la subordonarea intereselor naționale, statale, unui interes european, comun, care ar fi urmat să fie determinat prin consultări permanente între statele partenere. Cel de-al treilea pilier – Justiție și Afaceri Interne – asigura cooperarea la nivelul Uniunii în chestiuni ceva mai concrete și mai apropiate de cetățeni, precum aplicarea legii, justiție, azil sau imigrație.

După Tratatul fondator și după Tratatul de la Maastricht, al treilea moment care putea deveni

cu adevărat crucial pentru evoluția Uniunii Europene era adoptarea Constituției Europene. Necesitatea redactării unei Constituții Europene – eticheta folosită pentru redactarea unui document care să confirme și să adapteze identitatea Uniunii Europene și cadrul său organizațional la realitățile extinderii și ale gradului necesar de integrare – a devenit evidentă după adoptarea Tratatului de la Nisa. Acest tratat a pregătit Uniunea din punct de vedere instituțional pentru extinderea de la 15 la 25, și mai apoi la 27 de membri, care a urmat în 2004 și 2007. Era însă clară absența unui document programatic, unificator, care să aducă toate națiunile și pe liderii lor împreună și să îi convingă să adere la principii identitare comune și care să faciliteze identificarea și delimitarea unor interese comune, suprastatale. Documentul rezultat în urma unor consultări și negocieri care s-au întins pe durata câtorva ani a fost unul extrem de stufos, de câteva sute de pagini, care îmbina chestiunile principale cu elementele specifice unui tratat menit să schimbe și aspecte instituționale. Din acest motiv, documentul a fost relativ greu de citit, ceea ce avea să îi fie fatal.

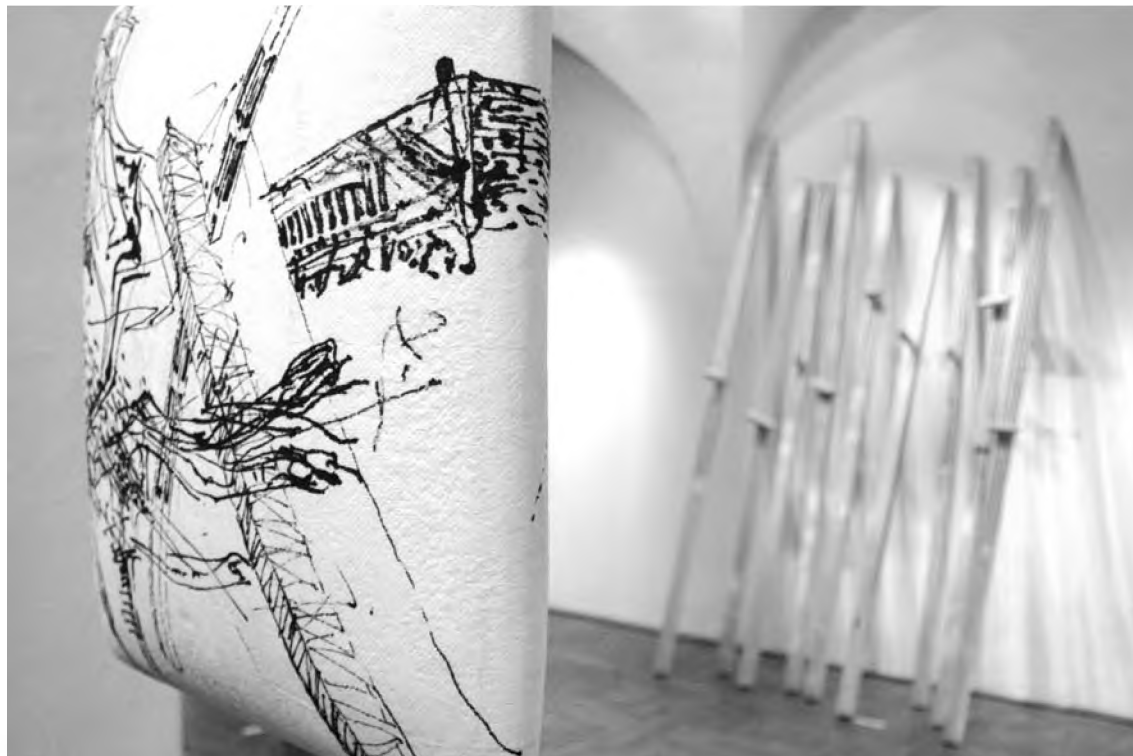
Greșeli care nu trebuie repetate

Procesul de ratificare a decurs fără incidente până în primăvara lui 2005. Atunci, Franța și Olanda au decis să organizeze referendumuri, pe motiv că un astfel de document fundamental nu poate fi adoptat fără a-i consulta pe cetățenii europeni.

Franța a fost prima care a supus noua Constituție aprobării cetățenilor săi. 55% din cei 69% dintre francezii care s-au prezentat la vot au respins tratatul, într-o reacție parțial emoțională față de un gigant care devenea tot mai mare și, considerau ei, mai amenințător pentru propria lor identitate națională, dar și dintr-o reacție de respingere față de propriul guvern. Votul din Franța a divizat nu doar electoratul, ci și întreaga clasă politică. Este celebră diviziunea existentă în sânul Socialiștilor, împărțiți în tabăra susținătorilor, condusă de Francois Hollande, și cea a opozițivilor, avându-l în frunte pe Laurent Fabus. Votul din Franța a ridicat semne de întrebare asupra viitorului Uniunii Europene nu doar prin votul masiv împotriva Constituției, ci și prin prisma faptului că o asemenea reacție adversă față de ideea de Europă unită era întâlnită chiar într-unul din statele fondatoare.

Lovitura decisivă pentru Constituția Europeană a fost dată însă de Olanda. Guvernul olandez a convocat acest referendum, primul care avea loc în circa 200 de ani în această țară, deși consultarea populară avea doar un rol consultativ. Totuși, guvernul olandez și-a luat angajamentul că va ține cont de vot dacă participarea va fi mai mare de 30%. Peste 60% dintre olandezi au votat, iar majoritatea care se opunea Constituției Europene a fost și mai mare decât în Franța, de 61,5%. La fel ca și în Franța, o parte importantă a celor care au votat împotriva documentului au vrut să își exprime astfel insatisfacția față de prestația propriului guvern.

Pe lângă rațiunile de ordin intern, atât în Franța, cât și în Olanda, o mare parte dintre cei care au votat împotriva Constituției Europene au luat această decizie în principal din cauza unor





percepții față de Uniune. Astfel, în ambele state exista o anumită teamă față de admiterea Turciei în Uniunea Europeană. În special în Olanda, sentimentele anti-musulmane din acel moment erau destul de puternice, pe fondul existenței unor puternice mișcări extremiste. De asemenea, taberele din cele două țări care făceau campanie împotriva Constituției au mizat pe gradul relativ scăzut de informare al cetățenilor cu privire la Uniunea Europeană și pe reacțiile emoționale pe care le va provoca ideea de Constituție Europeană care să consfințească supremația intereselor suprastatale față de cele naționale. În plus, era clar faptul că foarte puțini dintre cei care aveau să iasă la vot le referendum nu citiseră Constituția Europeană și nu știau exact ce prevede aceasta.

Votul din cele două state a blocat procesul de ratificare. Treptat, Constituția Europeană a fost abandonată, deși Consiliul European avea posibilitatea de a forța adoptarea și implementarea ei dacă două treimi dintre state ratificau documentul. În schimb, s-a decis adoptarea unei perioade de reflecție de doi ani de zile, pentru a se încerca din nou punerea Uniunii Europene pe șine, după șocul respingerii Constituției Europene.

O nouă șansă

Pe parcursul acestei perioade au fost reîncepute consultările pentru realizarea unui nou document programatic. Acesta a folosit mare parte din substanța Constituției Europene, însă încă de la bun început s-a pornit de la premisa că noul document trebuia să fie mult mai puțin stufos, mai ușor de parcurs și de înțeles de către cetățenii statelor membre. Documentul a luat în final forma unui tratat, asupra căruia liderii statelor membre și-au dat acordul în octombrie 2007, în cadrul summitului de la Lisabona.

După adoptarea Tratatului de la Lisabona trebuie să treacă la rândul său prin furcile caudine ale ratificării. Pe 12 iunie, Irlanda a fost prima țară care a organizat un referendum pentru ratificare, vot crucial pentru felul în care va continua procesul. Constituția Irlandei obligă la organizarea unui referendum pentru toate documentele europene și este deja celebru votul negativ acordat de irlandezi pentru Tratatul de la Nisa. Deși un al doilea referendum a corectat acest vot și a permis implementarea acestuia, a devenit evident faptul că irlandezii sunt o năcătare a Uniunii Europene. Comentatorii mai răutăcioși au spus de multe ori că Irlanda se comportă asemenea unui câine care mușcă mâna stăpânului care l-a hrănit, ținând cont de faptul că acest stat este unul dintre principalii beneficiari ai subvențiilor acordate de Uniunea Europeană, în special în agricultură.

Rămâne de văzut în ce măsură ratificarea Tratatului de la Lisabona va asigura acea viziune comună atât de necesară pentru ca Uniunea Europeană să devină cu adevărat un tot unitar, dacă va reuși să astupe incoerențele din rândul liderilor statelor membre, tributari în principal electoratelor din țările lor de origine, incoerențe care devin vizibile mai ales în pragul unor crize internaționale, așa cum a fost izbucnirea războiului din Irak sau, mai recent, declararea unilaterală de către Kosovo a independenței față de Serbia. Tratatul de la Lisabona reprezintă așadar o nouă șansă pentru Uniunea Europeană să devină cu adevărat „Europa”.

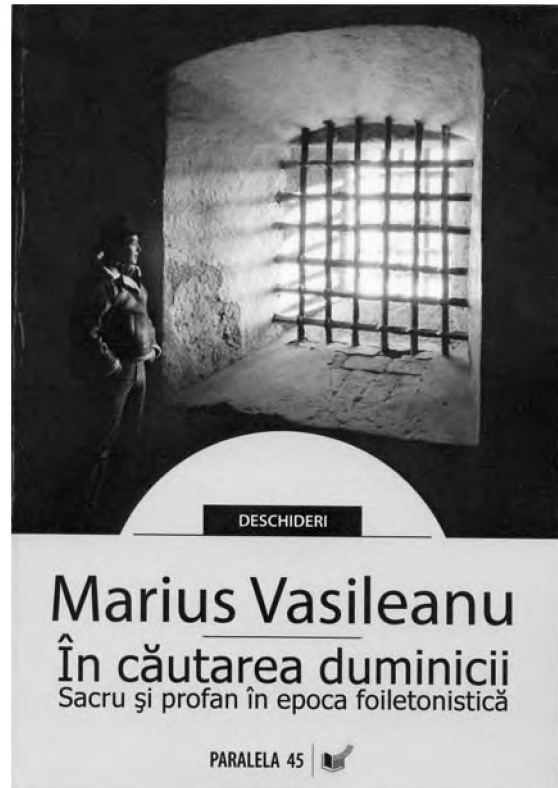
Unde ne sunt duminicile?

Vianu Mureșan

Aș putea să-l întreb astfel pe Marius Vasileanu care, nu de mult, a publicat o antologie de eseuri și articole sub un titlu ce mă provoacă: *În căutarea duminicii* (sacru și profan în epoca foiletonistică), ed. Paralela 45. Titlul în sine se pretează la interpretări în registrul sacralității, de la care mă abțin din lipsă de spațiu și pentru a nu părea pedant cu orice preț. Fiind vorba de o antologie a publicisticii ultimilor ani, cele mai multe texte apărute în ziarul *Adevărul* și suplimentul de cultură *Adevărul literar și artistic*, al cărui redactor-șef a fost circa doi ani de zile, un cititor expeditiv s-ar mulțumi să remarce frecvența abordării unor evenimente ce țin de Biserică, de înălțarea și căderile unor ierarhii ai BOR (inclusiv fostul Patriarh Teoctist), de lideri sau personalități cu pronunțat profil religios (Papa Ioan Paul al II-lea, Andrei Scrima, Mircea Eliade, Olivier Clément, Annick de Souzaenelle, părintele Cleopa, de exemplu), dar nu neapărat ortodocși și nici musai creștini, precum și critici severe, principiale mereu când e vorba de stătătorii scaunelor episcopale ori mitropolitane compromiși moral, și cu asta să închidă cartea convins că a gustat suficient din delicatesele unui jurnalist cu înclinații spirituale. Și nimic mai mult.

Din partea jurnaliștilor nu se așteaptă de regulă rafinate stilistice, pe cât informații corecte, onestitate și, eventual, analiză pertinentă a unor evenimente. Cei care fac presă pe teme de cultură ori religie sunt atrași vrând-nevrând în vârtejul aceleiași receptării suficiente, condamnați la uitare odată cu încetarea activității de informare, puși în aceeași oală cu simplii colportori de zvonuri, care nici nu mai ajung vreodată să-și câștige considerație (nemaivorbind de faptul că grosul gazetarilor, jugăniți de idei, neatinși de harul literar, felelind de pe margine despre lucruri ce pot fi uitate încă înainte de-a fi ținute minte, folosesc limbajul pe post de *pampers* aninat matern la fundul realității, adică pentru colectatul excrețiilor publice). Degajată de umplutura evenimentului, litera lor nu rezistă pentru că nu cristalizează idei, nu compune tropi, nici nu elaborează un stil. Mai pe scurt, nu li se acordă creditul pe care-l au scriitorii, filosofii – profesioniștii analizei și expunerii subiectelor „cu miză”, într-un limbaj nu numai limpede, dar și mult stilizat, bogat ca scriitură –, iar o atare raportare nu de puține ori se dovedește deopotrivă superficială și nedreaptă. Căci sunt jurnaliști tobă de carte, pricepuți în vreun domeniu teoretic până la nuanță, onești în judecăți și rafinați în expunere, gata să renunțe la un post de dragul consecvenței deontologice, oameni pentru care articolele și eseurile de presă sunt fie rezumatele conjuncturale ale unor lucrări de mai largă respirație, fie ciornele unor viitoare cercetări.

Acesta e cazul lui Marius Vasileanu (doctorand în antropologia religiei), care n-a fost parașutat în presă din elicopterul personal al vreunui „mogul” și nici n-a jucat sârbe voioase pe muzica unor lăutarișefi scuipați în frunte să nu alunece bancnotele comanditarului. Pare inadecvat structural oportunistului, lipsit total de afinități cu mandarinii trusturilor media, pentru care „ratingul” și „tirajul” constituie termenii predilecți, exclusiviști ai catehismului lor comercial. Articolele lui indică atât o bună stăpânire a filosofiei religiilor, cât și un fin antrenament în literatura sapiențială, lucru care răzbate pe fondul unei sensibilități spirituale inconvertibile la dogmă ori teorie, ce vine parcă din structura genetică ori din stihiiile Bucovinei în care a copilărit. Nu m-aș mira să aflu odată, că într-un



examen secret al conștiinței lui atât activitatea de presă, cât și alte îndeletniciri pe care monstrul citadin l-a obligat să le asume pentru a-i îngădui luxul patetic al supraviețuirii, n-au fost mai mult decât etapele conjuncturale ale unui „exil” deliberat. Din care visează, că într-o bună zi va fi în stare să se întoarcă într-o Bucovină (ne)pământescă (p. 14).

Deloc iluzionat asupra importanței activității de presă, adică mereu lucid și apt să discearnă noima propriilor acte, în cadrul mai larg al actelor omenești, Marius Vasileanu știe să ia distanță în fața frivolității mascate-n „eveniment”, precum înțelege și rostul tăcerilor edificatoare. Acest diagnostic: „*Trăim din respirații întretăiate, uitând marele respir al lumii*” (p. 317), poate fi trecut oricând pe fișa clinică a tipului de societate în care trăim, după cum poate servi unei lucide schimbări de atitudine existențială. Autorul cărții pare a se afla mereu sub forfota unei transfigurări, pare a scrie pentru a-și formula convingerile vizavi de-o viață pe care încă n-o trăiește, mult mai rafinată și încărcată spiritual, solidar cu societatea căreia-i prefigurează un destin pe care ea-l desconsideră, dezamăgit în doze sanitare, melancolic atâta cât trebuie ca să nu luncce în vulgaritatea mulțumirii de sine, dar nici să nu patineze prin idile paseiste.

Când ai de-a face cu o antologie de texte scurte, în mare parte prilejuite de abcesele morale ale societății noastre și instituțiilor ei ori de răbufnirile stângăciilor, poate chiar a răutăților omenești, e dificil să prinzi firul teoretic al unei cărți. Iar dacă nu-l afli, sau dacă el nu există, atunci nu ai de-a face cu o carte, după cum mulțimea ingredientelor amestecate-n castron nu dau, încă, o ciorbă. Mai trebuie întotdeauna ceva. Tot așa, unei mulțimi de texte îi trebuie o idee călăuzitoare pentru a se închea într-o carte. Cred că *În căutarea duminicii* a lui Marius Vasileanu conține o astfel de idee, și nu e nevoie decât de atenție suplimentară celei acordate textelor de presă, un răgaz teoretic în plus pentru a o dibui. Titlul ne ajută în această întreprindere, iar dacă voi afirma că întâlnim aici un imperativ deopotrivă moral și metafizic, sper că nu voi părea neapărat excesiv. Sunt gata să mă explic.

Duminica este, așa cum înțeleg eu din ultimele texte ale antologiei, o stare a *ființei*, adică un stadiu

ontologic care își află manifestare în cosmos, pe de o parte, și în om, pe de alta. Altfel spus, există o duminică a lumii și o duminică a omului, ceea ce înseamnă instalarea în starea de grație, extrasă diacroniei ce mestecă viețile cu monotonie săptămânală, în care lumea pare a reveni la lumina din care a fost creată, iar omul se regăsește purificat de isihie. Se pare că există două modalități ale timpului, cel lucrător, al fiecărei zile din săptămână în care muncim, agonisim, întemeiem familii, uzăm uneltele și zdrențuim cuvintele, corespondent vieții noastre profane, și un timp aniversar, sărbătoresc, duminical, corespondent stazei în care omul regăsește lipsa de grabă și răgazul venerației, un timp liturgic, sacru. Răsfirată de-a lungul zilelor săptămânii viața noastră se dă felie cu felie viitorului, a căruia falsă generozitate maschează goliciunea unei deveniri gratuite. Ciclul săptămânal al vieții nu are altă noimă decât oarba *repetiție a aceluiași*, împuținând cu fiecare zi rezerva de viitor și iluzie. După cum mersul săptămânii ar fi searbăd fără delimitarea calitativă a duminicii – un soi de bordură de transcendență așezată pe lângă cursul zilelor –, la fel ciclul vital ar arăta ca un cerc găunos fără momentul celebrării, fără staza duminicală.

În duminica ființei parcă nu a pătruns nicidecum păcatul, parcă nu s-a alterat lumina, parcă nu s-a corupt cuvântul. Duminica este restul de necreat din ființa lumii, căci, într-adevăr, în acea zi nu se face nimic. Iarba pâlpâie în verdele ei pur, pasărea suie în cântecul ei nesfârșit, muntele împunge coasta cerului neatins, fructele hrănesc cu frumusețea lor priviri neprihănite. Tot ceea ce era de făcut s-a încheiat. Acum se binecuvântează lucrarea, se stă și se vorbește în șoaptă despre minunile înfăptuite. Restul duminicii ne leagă de

veșnicie și de sfințenia incoruptibilă a Creatorului. Accedem la sfințenia lumii dezvăluind ceea ce a rămas neperturbat în cuvinte – ruga, binecuvântarea, celebrarea. Marius Vasileanu consideră că nu pot fi detașate cele două manifestări duminicale, a ființei și a limbii, de aceea actul de-a trăi în căutarea poziției corecte în ființă pretinde o restaurare a relației liturgice cu limba. Liturgia fiind duminicalul din cuvinte: „... se poate ajunge la duminica din cuvinte, parcuigând (atrăgând) totodată și duminica ființei” (p. 321)

Ontologiei duminicale îi revine, desigur, administrarea activităților și gesturilor omenești, în care să se păstreze acea calitate a ființei pe care o subîntinde. Se vorbește, astfel, de duminica *muncii*, a *privirii*, a *așteptării* sau *întâlnirilor*, situații ce marchează relații neuzuale cu obiectele ori persoanele dimprejurul nostru. În duminica privirii și văzului Marius Vasileanu identifică acea capacitate de situare panoptică în lume în care să se reveleze, pe fondul unei prealabile purificări spirituale, starea iconică a creației. Adică, extrăgând o concluzie excesivă pentru care încă n-am asigurarea autorului, dar vreau s-o risc, să vedem lumea cum o văd ființele necorupte, heruvimii cei încrustați cu ochi de-a lungul întregului lor corp înaripat, ca pe-o icoană clipocind moale sub raza Duhului. Iar acest travaliu al privirii, în sensul iluminării ei, ne smulge din opacitatea noastră lucrativă, „face parte din împlinirea noastră” (p. 323). Acestei extaze vizionare în raport cu creația i-ar putea corespunde duminicalul relaționării la persoane, în *așteptare și întâlnire*. Așteptarea pentru a ne coace în ființa ce ne-a fost urșită, întâlnirea cu viitorul nostru prin tandrețea oferită copilului. După cum bătrânii sunt urmele

trecutului în prezent, copiii sunt heralzii gânguritori pe mâinile cărora intră un timp ce nouă, părinți ai lor, nu ne revine. Trăind, înaintăm ca o așchie chinuitoare în trupul vieții, separând părintele de copil, ceea ce a trecut de ceea ce încă nu a sosit, și nici nu ne este venit nouă. Învăluit într-un viitor ce-l privilegiază, copilul ne este dat ca revelație a unei duminici în ființă către care ne scurgem îmbătrânind. Prin el căpătăm dezlegare la cuvânt după ce vom fi încetat să mai vorbim, prin el mai lucrăm încă împreună cu viața, după ce ne-am depus și armele și sculele. Aproape sibilin, Marius Vasileanu o spune: „la limita luminoasă, a privii în ochii copilului înseamnă a te întâlni cu viitorul acestui secol” (p. 324).

Duminică în ființă, duminică în viața noastră, duminică în limbajul nostru – acesta cred că este mesajul cărții lui Marius Vasileanu, care chiar dacă nu ar reuși să facă din starea duminicală un concept nou în ontologie, are cel puțin intuiția unei modalități de viațuire mai bogate spiritual, mult apropiată de cea a iluminatilor și sfinților către care, oricât de non-utopici ne dorim, merită să ne îndreptăm. Poate că e puțin să spun că tonul cărții e unul moralist. Nici nu cred că e termenul adecvat pentru mesajul acesteia. Mai curând, Vasileanu are patosul unui trăitor isihast, rătăcit într-o lume cel-îmbrânțește mereu în afară de sine, trezindu-i nostalgia bunătații originare și a unei drepte trăiri în ființă. Și cred că unele din textele actualei antologii nu doar că ne oferă un simplu mesaj, ci constituie, deopotrivă, un mod de auto-dezvăluire pe care, însă, discreția și buna cuviință îl maschează în ochii celor neștiutori să privească. ■

bazar

Anticariat CJ

Luigi Bambulea

Bucuriile zăbovei printre cărțile de anticar au în ele ceva din aerul unor timpuri pe care nu le-am trăit și din viața ființelor care-au fost în preajma lor. Autorul, tema, stilul, limbajul, editura, anul sau locul sunt semnele unei lumi în care ești proiectat atunci când, între rafturile unui anticariat, întârzi ca-ntr-o întâlnire pe ascuns. Cumpărătorul, dedicația și destinatarul și-au imprimat istoriile lor locului și timpului pe care, la rândul ei, cartea însăși le-a locuit. Asta face ca orice astfel de carte să fie și memoria taciturnă a unor ființe trecute. Cu atât mai mult ea devine istorie și, proiectiv, amintește cumva că orice carte – a noastră sau nu – apărută recent, azi, ori mâine – va fi, cândva, la aceeași rubrică a cărților prăfuite de anticar.

Spre mai dreapta cinstire a unei lumi tăcute, colindând anticariatele clujene, redau, pe cât posibil, titluri, autori, ființe, locuri și timpuri – astăzi toate doar *solitara ortografie a morților venerabili*, după cum îi plăcea să se exprime unei ciudate poete din orașelul Amherst. Mă interesează în special readucerea în actualitate a unor probleme și titluri. Ce e în plus (dedicații și semnături, adnotări sau desene) ține de cosmetica articolului meu.

Cât despre subiectivitatea unui raft de anticar, ea e inevitabilă, dar, cred, în aceeași măsură și necesară.

“*Les fleurs du mal*”, ediție bilingvă (fr.-rom.), apărută la EPLU, în 1968, e un interesant document pentru perioada de destindere din prima

vârstă ceaușistă. Geo Dumitrescu, *alcătuitorul* ediției, ajutat la introducerea și la cronologie de Vladimir Streinu, a avut ideea de a reda, pe o foiță de țigară de toată frumusețea, desenele personale ale lui Baudelaire. Câte 5-6 traduceri diferite ale aceluiași poem dovedesc nu doar profesionalismul, dar și imaginația coordonatorilor ediției, care au preferat unei opere complete o operă filologică. Dată la cules în februarie și apărută în decembrie (cu cele 1560 de pagini ale sale), ediția poate fi prezentată ca una de lux: 26 de variante de traducere pentru “*L'albatros*” sau 14 variante pentru “*Tristesse de la Lune*” susțin pe deplin ideea. Citat pentru întâia oară de Maiorescu, la 1867, în “*Condiția ideală a poeziei*” (a doua parte a “*Cercetării critice...*”), după un veac Baudelaire are parte de-o ediție românească de lux, ce-ar da clasă multor ediții actuale, integrale poate, dar nefilologice și mult comerciale. Cu doar 15 lei, acum 4 patru ani, am salvat cartea dintr-un anticariat de gang al cărui anunț de-un deceniu zice “*Avem CORANUL*”. Poate un cumpărător grăbit, din provincie ori de aiurea, a întrebat cândva de carte și, onest, până la urmă i s-a făcut rost de ea. Lui, mă gândesc, i se adresează afixul, care-l așteaptă de când am intrat eu în Liceu. Acum sunt în anul III la facultate. Mă ține aproape de carte și o dedicație scrisă pe fila 1556, cu iz interbelic, dar care-arată că nu se trăia, intim, mai bine ori mai rău ca-n 1930 sau ca azi, în plin comunism: “*Que préfère une femme: - la maison de son mari, ou celle de son*

amant? La maison de son mari, évidemment! (et vit d'amant), 11-XI-1969, Cluj, ing. Igor Prusacov”. Cui i-a scris inginerul (poate rus) aceste cuvinte, lesne de bănuț. Azi, la jumătate de veac de-atunci, cuvintele lui (de altfel, inteligente) sunt tot atât de triste pe cât timpul a trecut peste povestea lor.

În 1992 profesorul Ion Pop (har Domnului, încă activ în Literale clujene!) a tradus, pentru *Humanitas*-ul recent înființat pe atunci, “*Note și contranote*”, un mozaic de studii, mărturii, convorbiri, portrete, comunicări, comentarii, articole și controverse ionesciene. Repede epuizată, ediția (tradusă după Gallimard, 1962, dar 30 de ani mai târziu!), des cerută și greu de găsit azi, a ajuns, în capitală, și în mâna unui interesant personaj, care, printr-o însemnare caligrafiată minuțios pe partea de sus a paginii de gardă, a nimerit, cum-necum, pe rafturile unui anticariat de la Cluj: “*Am cumpărat această carte a colegului meu Eugen Ionescu, după decesul său, pe care l-am regretat foarte mult. Profesor (indesc.), București, 1992.*” Ce a făcut Ion Pop în 1992, pe urmele lui Ion Vartic (care în 1990, la *Echinox*, publicase “*Nu*”), este redarea, pentru o epocă liberă să-l citească pe Ionescu, a unui corpus de texte ce s-au dovedit foarte importante pentru exegeza operei lui. Clujul, ca centru de difuzare, imediat după Revoluție, a operei lui Ionescu, merită, prin Ion Pop și soții Vartic, o reală apreciere. Cât despre carte, pentru 6 lei, cât era la Don Francesco, pe Horea, nici cât o cafea bună în *Diesel*, chiar că a meritat. Ionescu face, totuși, mai mult. ■

opinii

Turism emergent, mitic și cu final pragmatic

Emil Pop

Devine o banalitate observarea constantelor eforturi discursive ale autorității de stat ori ale unor specialiști asupra necesității dezvoltării turismului românesc ca factor important într-o economie cu obiective de creștere accelerată. Complexitatea fenomenului dezvoltării turistice poate fi dovedită fie și numai prin intensitatea și fervoarea cu care de multă vreme sunt cheltuite sume uriașe pentru rescrierea unui nou brand turistic românesc, adecvat condițiilor actuale. Dacă adăugăm și eșecurile permanente care urmează campaniilor de comunicare și promovare a frumuseților românești în exterior, cu speranța atragerii a cât mai mulți turiști străini, atunci înțelegem cu siguranță că este mai ușor să vorbești despre turism decât să-l pui în afacere. Descrierea stării turismului românesc așa cum apare în discursul public mediatizat nu este una dintre cele mai favorabile. Din cele descrise, constatăm aproape inexistența turismului local, concomitent cu migrația turiștilor români spre locații considerate mai convenabile din țările învecinate. Aflăm despre dramatica lipsă de personal calificat, despre pregătirea insuficientă ori neadecvată, despre distrugerea și poluarea masivă a locațiilor cu potențial turistic, despre inexistența ori precaritatea căilor de comunicație. Ni se amintește frecvent despre incapacitatea empatică a personalului din industria ospitalității, despre lipsa curățeniei, clasificări necorespunzătoare și câte altele. Uneori, mai răzbate câte o știre „bună” cum că stațiunile românești montane sau de pe litoral au fost ocupate în totalitate.

Este imposibil ca noianul de informații preponderent negative să nu trezească vreunei persoane mirarea însoțită de ipotetice răspunsuri la marea problemă a turismului românesc văzut ca un posibil corn al abundenței naționale. Totul apare ca și cum industria turistică este în colaps. Dar, acest lucru este și nu este adevărat. Turismul românesc, desprins cu unele limitări din tutela dirigistă a statului este emergent și urmează, totuși, o linie evolutiv-positivă, deși cu traiectorie particulară și sinuoasă. Pot fi deja menționate și exemple frumoase în această direcție. Dezvoltarea turismului contează fie numai și din aceea că, poate, câștigarea unui pariu a cărui miză este bogăția comunităților prin dezvoltarea industriei turistice ni se înfățișează ca un comandament social.

Și atunci când imperativul social ne spune să dezvoltăm industria turistică, cred că noi toți avem dreptul și obligația la o reflecție critică, fie aceasta chiar neștiințifică. Este ceea ce încerc să realizez prin câteva opinii personale.

Dacă turismul este întemeiat fundamental pe capacitatea generală de trăire a experienței estetice și satisfacția frumosului, atunci poate că ar trebui mai întâi să spunem câteva lucruri frumoase despre turismul ca trăire a locurilor frumoase. Deși există o capacitate general umană de percepție a emoțiilor estetice, ba mai mult, de transformare a acesteia

în sentimente estetice, după principiile generale psihologice, încă nu putem afirma cu siguranță că în România la fel ca în statele occidentale s-a produs și încheiat fenomenul „democratizării percepției turistice”¹, generalizarea capacității de a recepta emoția estetică la dimensiunea întregii națiuni. Înainte de alte măsuri, aceasta înseamnă educație, o sarcină extrem de importantă pentru sistemul nostru educațional în totalitatea sa. Cercetările științifice asupra peisajului ca loc frumos stabilesc că acesta este fie o „reprezentare mintală și o sensibilitate afectivă”² și în această manieră a definirii peisajul turistic este asemănător unui spațiu mitic ale cărui valori diferă de la epocă la epocă, fie un „obiect” al construcției sociale a realității³, fie acel dat care satisface nevoi identitare și de securitate⁴ (locul copilăriei, patria, locul amintirii plăcute etc.) Observăm, astfel, că cele mai reliefante încercări de conceptualizare a turismului ca fenomen cultural îl plasează fără echivoc în domeniul miticului. Or, noi știm că autonomia relativă a ideii față de substanță face posibilă distincția între miturile originare și literaturile mitizatoare și oferă condițiile genezei miturilor turistice, în diferite forme și grade de complexitate. Transferarea notelor de conținut ale mitului în aria literaturii și cinematografului turistice produc chiar transformarea parțială a operelor artistice în mituri moderne, cu rezultat în actualizarea nevoii de turism. Am putea considera scrierea *România pitorească* a lui Vlahuță creată în 1901, prima încercare de literatură turistică mitică sau măcar una de reconstrucție socială a realității? Și de atunci încoace câte texte cu subiecte similare au mai apărut? Nu putem răspunde decât că extrem de puține și nu de valoarea celui amintit. Și, totuși, nu poate fi vorba de existența turismului fără acestea. Se desprinde ca idee directoare judecând că impactul campaniilor de promovare turistică externă nu ar trebui să pornească de la ceea ce considerăm noi că este frumos, ci de la analiza stereotipurilor mentale colective existente în alte arii culturale totodată cu producerea miturilor turistice corespunzătoare...

Turismul se naște și din curiozitate și nevoia umană de a explora necunoscutul. Este neîndoielnic că din această perspectivă genul respectiv se numește turism de aventură. Există multe definiții ale acestui gen turistic și toate surprind ca trăsătură comună călătoria într-un loc perceput ca anumite riscuri pentru subiectul care-l încercă. Este mai degrabă un joc cu riscul și de-a riscul, deoarece logistica auxiliară reduce la o limită apropiată de cea nulă accidentele ori incidentele posibile. Ghizi și experți însoțitori, *traineri* profesioniști fac ca încercările cu un anumit grad de pericolozitate să devină acțiuni care nu pun nicidecum în primejdie securitatea personală a turistului. Explorarea nu produce altceva decât creșterea moderată a adrenalinei însoțită ulterior de eliberarea hormonilor endorfinieni, fapt de banal chimism neural care se

reflectă subiectiv printr-o stare de beatitudine extrem de plăcută. Beția riscului devine totodată stimulul pozitiv și elementul retroacțiunii dintr-un lanț behaviorist de învățare comportamentală, ceea ce face ca, ulterior, subiectul experienței să dorească și să demonstreze comportamente de căutare și retrăire a contextelor care i-au provocat plăcerea. Turismul occidental ne înfățișează o paletă extrem de diversificată de activități turistice de aventură. Am numărat odată 43 de activități turistice cu risc și poate că acestea nu se opresc aici. Multe dintre acestea ar putea fi practicate și în regiunile noastre geografice, chiar dacă pentru aceasta ar fi nevoie de anumite amenajări și de formarea personalului specializat. Vorbind despre călătoriile de aventură este imposibil să nu menționăm existența unor particularități culturale (conținuturi și metode educaționale) care în statele occidentale produc un om pregătit nu numai să-și asume riscuri, ci și să le caute activ. Într-un turism de aventură, drogul și beția riscului devin victoria și triumful apoteotic al omului împotriva riscului.

Se spune, adeseori, că turismul a apărut și din nevoia umană de autocunoaștere. Cunoașterea de sine, însă, este posibilă, numai prin recursul la alteritate, prin observarea și compararea cu celălalt. Treptele cunoașterii de sine nu se opresc niciodată și mozaicul turistic își oferă pietricelele frumos poleite aceluia care cutează la greaua încercare. Grandiosul naturii ne face să încercăm nebănuite exerciții de umilință, reamintindu-ne modesta și trecătoare condiție umană, uneori durele suferințe ale explorării ne fac mai umani, alteori ne trezesc dispoziții psihice încă neexperimentate. Contactul cu străinul ne generează conștiința diferenței și, ca persoană morală, ne dezvăluie răul și binele intern, creând premisele catharsisului necesar și eliberator. De obicei, ne place să descoperim și să revedem oameni la fel de buni ca noi, tradiții comune, fapte încărcate cu valoare umană. Încercăm o stare de surpriză și dezgust când ne confruntăm cu răul, și preferăm a-l ocoli, neuitând, însă, să povestim tuturor întâmplările, locurile, lucrurile și oamenii de care trebuie să ne ferim, pe care nu are rost să-i vizităm. Nevoia de autocunoaștere a creat turismul solitar și inițiativ, contacte cu situații de autoreflexare eliberată de distorsiuni, întâlniri cu ghizi spirituali ai umanității. Nu putem oferi și noi turiștilor care ne vizitează oglinda comparației?

Poate că topos-ul cunoașterii de sine rezidă și în dovezile ospitalității oferite sau primite. Astăzi, în turismul modern ospitalitatea este concepută ca un serviciu de o factură deosebită. Patru mari teorii au recurs la modelarea fenomenului întemeiat pe primirea deosebit de călduroasă și îngrijită a oaspetelui turist. Descripția modulară și moleculară a ospitalității ia în calcul toate elementele materiale și intangibile, implicate în producția bunului turistic și sunt întocmite *masterplanuri* detaliate care nu lasă loc vreunei omisiuni. În planurile de ospitalitate sunt considerate puncte critice toate situațiile potențiale de nemulțumire ale unui client, în special întârzierile și așteptările nejustificate. Analizele efectuate pe insatisfacția turistului au înaintat atât de mult încât au generat teorii cu denumiri metaforic-morale. Astfel, este teoria „momentelor adevărului”⁵, care precizează natura

psihomorală a unei instanțe caracterizate prin contactul de scurtă durată între personalul din industria ospitalității și turism și turist, moment privilegiat în care vânzătorul serviciului turistic are șansa de a-i demonstra clientului că produsul vândut este cea mai bună alegere. Dacă ne gândim fie și numai la un sejur turistic, putem identifica ca etape cruciale ale serviciului turistic următoarele: descoperirea produsului turistic, etapa prealabilă sosirii la destinație, sosirea la destinație, staționarea (cazare plus alte activități), părăsirea destinației, încercarea ulterioară de fidelizare a clientului. În fiecare etapă apar o mulțime de prilejuri pentru un „moment de adevăr” - o judecată de valoare bună sau rea din partea turistului la adresa furnizorului de servicii.

Epuizarea celor mari trei cauze subiective și de dimensiune antropologică ale turismului, mai degrabă iraționale decât conștiente, nu limitează totuși numărul genurilor turistice. Formele noi de turism sunt imediat preluate în limbaj prin alăturarea adjectivelor care reflectă scopurile raționale ale turistului la cuvântul originar. Expresii ca turism gastronomic, de afaceri, medical, balnear, de relaxare, cultural, de aventură, turism în scopuri altruiste, turism pentru salvarea naturii, turism pentru ajutor economic acordat comunităților defavorizate, turism de învățământ și extrem de multe altele sunt tot atâtea definiții interpretabile în obiective pragmatice, de fapt călătorii ale căror motivații stau în decizii raționale, și nu în impulsuri inconștiente. Este util să remarcăm și faptul că uneori în actul deciziei raționale sunt implicate premise imaginare, îndeosebi în cazul informațiilor incomplete ori voit distorsionate. În contextul globalizării, costurile încă relativ reduse pentru transport împreună cu facilitățile care-l însoțesc împreună cu veniturile relativ ridicate și stabile ale unei părți importante din statele occidentale sunt condițiile care se adaugă rațiunii principale a călătoriei. Turistul cu posibilități financiare călătorește pentru rezolvarea unei probleme medicale cu cei mai buni specialiști sau la un preț mai convenabil, pentru servirea meselor rare sau exotice, și extrem de gustoase, pentru salvarea unui monument natural ori istoric de la distrugere, pentru a achiziționa unor competențe educative de calitate mai bună, și multe altele. Să analizăm doar o clipă turismul gastronomic. Neîndoielnic simțurile, olfactiv și gustativ stau la baza acestui tip de turism, dar doar atât? Pe lângă ideea unei gastronomii ca artă, însoțită de toate consecințele care decurg din afirmație, mai trebuie să adăugăm un „ceva” remarcat încă din antichitate. Confucius ne spune printr-un aforism elegant: „Printre oameni nu este nimeni care să nu bea și să nu mănânce. Sunt rari însă acei care pot distinge gusturile”⁶. Dacă comparăm vocabularul românesc al simțurilor cu cel francez - de exemplu, atunci vom înțelege imediat afirmația înțeleptului chinez. Stocul național de cuvinte și termeni ai simțurilor este extrem de sărac, fapt care dovedește nu incapacitatea de a percepe formele, culorile, sunetele, mirosurile, gusturile și senzațiile tactile, ci lipsa unei culturi a percepției simțurilor. Trebuie să înțelegem faptul că educația occidentală a oferit turistului șansa educației simțurilor producând un om greu de satisfăcut culinar. Deși continuăm să credem cu „mândrie națională” că suntem foarte buni și în domeniul artei gastronomice, observăm aproape inexistența meniurilor locale, puternic diferențiate.

Ce să zicem despre turismul ecologic, într-o frumoasă țară plină de gunoaie, din pricina cărora *tour-operatorii* încep să ezite în demararea afacerilor cu românii? De ce nu suntem prieteni ai naturii și cum putem restabili raporturile firești cu natura într-o națiune care nu a uitat încă sintagma „codru-i frate cu românul”? Trăim în lumea simbolică a cuvintelor, dar nu toate s-au născut dintr-o experiență autentic românească, ci au fost doar împrumutate și învățate. Între noțiuni și concepte există cuvinte al căror referențial provine din situații particulare și din practici contextuale pe care - se pare - multe persoane nu le-au experimentat. Ce reprezintă deci „curatul” dacă o persoană nu a experimentat trăirea și satisfacția „lucrului curat”? și ce reprezintă, în aceeași înlanțuire argumentativă, „compasiunea” pentru animalele sălbatice ori domestice? Se cunoaște oare ceva despre înfățișarea modernă a parcurilor naturale? Acestea sunt și vizitarea lor este organizată după un „model concentric al fâșiilor cu restricții”. Restricțiile sunt mai reduse la periferia parcului, urmând ca, gradual, să devină totale în centrul locului cu potențial turistic. Acolo, natura viețuiește în voie. Nu avem prea mulți vizitatori pentru locurile noastre frumoase, deoarece turiștii educați nu-și expun sensibilitatea morală și estetică călătorind în locuri fără valoare ecologică. Investitorii nu risipesc bani pentru proiecte în care se estimează că fluxurile turistice vor fi fără profit. Prima treaptă spre turismul ecologic este intrarea în sistemul internațional existent, guvernamental ori nu, de clasificare a rezervațiilor naturale și supunerea la normele prescrise.

Pare necesar ca pedagogia românească să ia foarte în serios aceste lucruri. Cine și cum îi educă pe copii și pe adulți este o întrebare extrem de gravă și serioasă. În condițiile economice și culturale actuale, familia nu poate exercita o acțiune sistematică și eficientă, în timp ce sistemul educativ își arată tot mai frecvent neputința. Lucrurile sunt complicate și de fenomenele globalizatoare, fiindcă anomia socială este produsă nu numai de inexistența normelor, ci și de co-existența unor prea multe sisteme de valori.

Orice fel de afacere în turism are o finalitate pragmatică, aceea de a produce bani. Responsabilitatea socială a firmei stă în maximizarea profitului și cu greu este compatibilă cu ideea sensibilității sociale mereu în opoziție cu prima și care dorește să introducă elemente de solidaritate socială oferind și persoanelor cu venituri modeste șansa de a practica turismul. Suntem de acord că turismul trebuie să aducă bani și cine ar fi împotriva?

Din păcate, gândirea pragmatică poate îmbrăca și haine utilitarist înguste, atitudini defavorabile practicării turismului intern sau extern. Atitudinea exclusiv utilitaristă face ca viziunea afacerilor turistice din România să primească tușe particulare.

Turiștii sunt analizați și clasificați aproape numai după criteriul posibilităților financiare. Faptul orientează într-un anumit fel percepția personalului din industria turistică, cu consecințe defavorabile pe termen lung.

Uneori, sunt întocmite proiecte care urmăresc atragerea unui număr impresionant de turiști, uitându-se, totodată, că supradimensionarea fluxurilor turistice produce în cele din urmă

anularea locului turistic, stingerea sursei de profit.

Puternicul stereotip de valorizare pragmatică a turistului cu mari posibilități financiare produce o îngustare a sferei perceptuale cu consecințe defavorabile.

Astfel, vocabularul turistic român este mai restrâns comparativ cu lexicoanele țărilor dezvoltate și aceasta semnifică parțial calitatea culturii turistice. Câteodată, cuvintele nu posedă denotația internațional consacrată, uneori apar erori logice în definiție, echivocuri și contradicții semantice⁷. Lipsa proprietății termenilor poate duce la erori de interpretare care generează servicii turistice auxiliare neadecvate. Corectarea ulterioară produce frecvente amendări legislative care se instituie într-un factor suplimentar de stres pentru managerii firmelor turistice.

Restrângerea abilităților perceptivă face posibilă adoptarea unor legi și norme care nu cuprind întreaga realitate sau surprind eronat părți ale realității și încadrează tipare de viață în situații juridic imposibile, creând premisele aranjamentelor de tip scurt-circuit.

Consecințe nefaste pot apare și în sfera învățământului turistic, poate una dintre cele mai dinamice din lume.

Tot astfel, apar efecte negative în sfera acțiunii comunitare sinergice. Instituții dintre cele mai diferite cum sunt autorități guvernamentale, întreprinderi de servicii turistice și auxiliare, unități de producție, universități și alte entități instituționale demonstrează insuficiența conceptualizării obiectivului comun (binele public) și în consecință nu cooperează la nivelul necesar relansării turismului românesc.

Întrevăd, oarecum intuitiv, o dezvoltare a turismului românesc pornind de la sacrificarea intereselor pe termen scurt în favoarea celor cu bătaie strategică. În această direcție, evitarea pragmatizării excesive a sensibilității sociale mi se pare o soluție euristică și profitabilă, cu valențe de morală socială.

Note:

¹ John Urry, *The Tourist Gaze*, 1990

² Roger Beteille, *Le paysage, le mythe et le Tourisme*, Acta Geographica, III, no 99, septembrie, 1994

³ Michel Foucher, *Du desert, paysage du western*, Herodote, nr. 7, 1997

⁴ Henri Cueco, *Approches du concept de paysage*, 1995

⁵ John Carlyon, *Moments of Truth*, 1987

⁶ *Preceptele lui Confucius*, ed. Zalmoxis, Cluj-Napoca, 1994.

⁷ a se vedea definiția termenilor "activitate tradițională" și "tradiționalitate" în Ordin MAPDR nr. 690/2004 pentru aprobarea Normei privind condițiile și criteriile pentru atestarea produselor tradiționale - publicat în MO nr. 938/14.10.2004. Prima definiție este falaciosă deoarece definitul și definiendul sunt exprimați prin același termen (eroare de cerc vicios). A doua definiție propune o descripție improprie - tradiționalitatea fiind ceea ce "diferă".

flash-meridian

Romanele bat filmele

Ing. Licu Stavri

■ Reputatul dramaturg și prozator irlandez Sebastian Barry (cel cu *Boss Grady's Boys*) a publicat recent *The Secret Scripture*, un roman "liric dar energic" despre memoria colectivă a țării sale. Protagonista acestei cărți este o bătrână centenară, Roseanne McNulty, străveche pacientă a unui azil din Roscommon, care, încercând să-și organizeze memoriile, unele precise, altele vagi, începe să scrie o cronică. Relatarea ei constituie cea mai mare parte a cărții lui Barry, iar mărturia Roseannei se împletește cu cea a psihiatrului ei, doctorul Grene, un profesionist cu o atitudine părintească față de pacienți dar care, în secret, este măcinat de problemele unei căsătorii ratate. Recenzând romanul pentru *The Guardian*, Joseph O'Connor constată că Barry se concentrează asupra "pierderilor, promisiunilor neținute, speranțelor deșarte". *The Secret Scripture* e "verișorul tematic" al romanului lui Barry *A Long Long Way*, [nominalizat la premiul Booker și tradus în românește, cu titlul *Calea cea lungă*, de Cătălina Chiriac pentru Colecția "Cotidianul"], și al piesei *The Steward of Christendom*. De fapt, Sebastian Barry publică - sub formă de romane, nuvele sau piese de teatru - fragmente dintr-o unică operă uriașă, inspirată de istoria Irlandei și de arhivele de familie, arătând cum arborii genealogici, ca și istoria națională, produc "fructe stranie, colorate de tristețe". Decorul este cel tradițional: vestul Irlandei, descris tradițional - cu numeroase trimiteri la W. B. Yeats. Roseanne (în care cititorii influențați de naționalismul militant irlandez pot vedea o personificare a țării asemănătoare cu bătrâna doamnă din piesa lui Yeats *Countess Kathleen*) produce un discurs intens, colocvial, fragmentat, abundând în aluzii și insinuări, în care se întrec mai multe istorii personale, împletite cu meditația prezentă și cu aluviunile memoriei involuntare. Este cronicarul un creator? Cât din ce spune el poate fi acceptat drept adevăr? Nimeni nu are monopolul adevărului. Roseanne își descrie cu nostalgie și căldură copilăria în Irlanda rurală, dar, pe măsură ce istorisirea înaintează în timp, acoperind momentele importante din viața colectivității și efectul lor devastator asupra destinului individuale, ea devine din ce în ce mai amară, mai prolixă și mai puțin clară. Dr. Grene, pe de altă parte, are rolul de a detecta adevărul, dar și de a-l ascunde când este, potențial, toxic. Povestea vieții sale este înregistrată contrapunctiv cu cea a pacientei. Ca de obicei în romanele lui Barry, istoria Irlandei este omniprezentă și malignă, străvechile ei antagonisme și nenumăratele trădări formând un context neprietenos, prin care personajele trebuie să înainteze cum pot ca să-și împlinescă destinele. Cartea înregistrează ororile războiului civil care produce dușmănia de nestins, perpetuate de la o generație la alta, arată cum inocența este ucisă și idealismul compromis de palmaresul odios al sectarismului, cum statul proaspăt născut este modern doar în discursurile politice și medieval în esența sa. În acest context, însăși identitatea personală este contestată. Roseanne, în calitatea ei de muncitoare de credință presbiteriană și femeie, este prezentată atât ca victimă traumatizată a istoriei, cât și ca interpret și comentator avizat al ei. Barry metamorfozează poveștile tragice ale vieților ruinate - în special viețile bărbaților lui Roseanne,

jertfite pe altarul certurilor politice și religioase - într-o proză de o frumusețe stranie, considerată de către recenzent un fel de exorcism literar. Avem informații că acest tulburător roman va apărea în curând în românește, în traducerea unei clujence.

■ Criticul cinematografic al săptămânalului *The Observer*, Philip French, susținea recent că unicul film cu adevărat mare provenit din ecranizarea unei cărți de succes ar fi *Ghepardul* lui Luchino Visconti, cu Burt Lancaster în rolul principal. Mulți cititori nu vor fi de acord cu scurtimea exagerată a listei, crede Stephanie Merrit, într-un articol despre adaptările cinematografice ale romanelor distinse cu Premiul Booker. [Semnatarul acestor rânduri, de pildă, ar dubla lista cu ecranizarea cărții lui Scott Fitzgerald, *Marele Gatsby*, în regia lui Jack Clayton, cu Robert Redford și Mia Farrow.] Totuși, e adevărat că de cele mai multe ori capodoperele literare nu se lasă ușor transpuse în capodopere cinematografice. Aceasta din simplul motiv că ceea ce face ca un roman să fie reușit sunt deseori calitățile specifice discursului în proză: monologul interior, contopirea fluidă a prezentului și trecutului, magia limbajului metaforic. Filmul are și el metodele lui de a sugera aceste lucruri, dar cu mai puțină subtilitate. Poate de aceea puține romane premiate cu Booker au fost transpuse pe ecran cu succes; *Possession* de Neil La Bute, după romanul lui A. S. Byatt, este un exemplu de astfel de semi-eșec. Simon Gray, specializat în scrierea de scenarii după clasici și care a adaptat *A Month in the Country* de J. L. Carr, susține că o condiție a succesului este fidelitatea față de opera literară. Lui Graham Swift i s-a propus să scrie singur scenariul după romanul său premiat cu Booker, *Last Orders*, dar a refuzat, pe considerentul că nu se pricepe la scris scenarii. Filmul, realizat de Fred Schepisi, care a fost și scenarist, a ieșit destul de bun, mai ales datorită permanentei consultări a scenaristului cu romancierul. Printre ecranizările izbutite după opere literare, Stephanie Merritt enumeră *Great Expectations* (1946) de David Lean, *A Room with a View* (1985) de James Ivory, *Sense and Sensibility* (1995), de Ang Lee, *The English Patient* (1997) de Anthony Minghella, *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee. Ar fi interesant dacă discuția s-ar muta în Est, fiind evident că scenariștii și regizorii sovietici au fost cei mai pricepuți în transpunerea cinematografică a operelor literare de vârf.

■ Romancierii columbieni din noua generație, crede Nick Caistor în *The Guardian*, se simt handicapați de prezența covârșitoare a lui Gabriel Garcia Márquez în conștiința literară a lumii și constată că le este foarte greu să iasă de sub pulpana realismului magic. O cale de afirmare a fost găsită de autorul Juan Gabriel Vásquez, publicat pentru prima oară în limba engleză cu romanul *The Informers* (Informatorii), în care valorifică istoria mai curând decât credințele mitice și superstițiile țării sale. Acțiunea cărții începe în 1988, când jurnalistul Gabriel Santoro dă din întâmplare de povestea felului cum s-au purtat columbienii cu nemții și austriecii în timpul celui de al Doilea Război Mondial. La



început, cei ce i se opuneau lui Hitler erau priviți în același fel ca simpatizanții naștiți, dar când Președintele Santos a intrat în război alături de Aliați, simpatizanții lui Hitler au fost deposedați de averi și întemnițați ca posibili spioni și trădători. Cartea scrisă de Gabriel pe această temă, *O viață în exil*, e bine primită de toată lumea, cu excepția propriului său tată, care scrie o cronică nimicitoare. În urma acestui incident, tatăl se îndepărtează de fiu, îmbunându-se doar când află că trebuie să fie supus unei operații pe cord deschis. Operația reușește, dar bătrânul moare după două luni, într-un accident de circulație. Ros de remușcări, Gabriel încercă să afle mai multe despre viața din tinerețe a tatălui său și descoperă, oripilat, că acesta fusese informator în timpul războiului și că, din cauza lui, o familie de nemți antinaziști avusese mult de suferit. Gabriel vrea să afle mai multe despre împrejurările morții tatălui său. El știe că Santoro Sr. călătorise la Medellín cu o tânără care-i devenise amantă, dar nu cunoaște motivul. Activitatea sa de detectiv îl transportă din nou în perioada războiului și află și mai multe amănunte descalficante despre părintele său. Gabriel se hotărăște să mai scrie o carte, de data asta o biografie ficționalizată despre ce s-ar fi putut întâmpla în timpul războiului și în ultimele zile de viață ale tatălui său. Rezultatul e nescontat: mai multe persoane ale căror destine se încrucisaseră, într-un moment sau altul, cu al tatălui său, îl caută ca să-i istorisească lucruri de necrezut din viața familiei și a țării. Vásquez examinează cu multă pricepere consecințele pe care acțiunile unei singure persoane le pot avea asupra vieților unui grup de oameni, într-o manieră ce amintește de romanul *Ispășire* de Ian McEwan.

structuri în mișcare

Manea, Pamuk, Tharoor

Ion Bogdan Lefter

Am promis să revin asupra vizitei lui Norman Manea și a prietenilor lui, Antonio Tabucchi și Orhan Pamuk, în România. Detaliile – biografii, program de conferințe, ceremonii și tot restul – se știu, presa le-a tot prezentat, întreaga poveste fiind „hipermediatizată”. Mirat, amuzat, Norman Manea a declarat că e tratat ca o „vedetă rock”. Într-adevăr, tuturor celor trei, dar mai ales compatriotului nostru și – într-o formă aparte – lui Pamuk, le-au fost aplicate mecanismele așa-numitului „star system”. Nu e de mirare pentru „nobelistul” Pamuk, dar pe Manea și pe Tabucchi era firesc să-i surprindă atenția exagerat de „vedetistică”. Încît multe știri și interviuri trădează deplina... incompetență a redactorilor în ceea ce privește operele celor trei. Culmea „tabloidismului” a atins-o campania de promovare a întâlnirii lui Pamuk cu publicul, la Ateneul Român: afișe asociind evenimentului diverse figuri de „vedete media” locale, fără nicio legătură cu marele prozator turc, cu literatura, cu lectura...

Pe Pamuk îl văd la Universitate, pe 23 aprilie. Ceremonie de acordare a titlului de *doctor honoris causa*, în Sala Senatului. Plin de lume, dar sînt parcă mai mulți ziaristi decît profesori. De la noi de la facultate (Litere) – doar Oana Fotache și Liviu Papadima. Fotografii și cameramanii ocupă zona centrală din față, nelăsînd să se vadă mare lucru din restul sălii. Profesorii Ioan Pânzaru (rector) și Luminița Munteanu (orientalistă, turcoloagă) își joacă rolurile corect, distins, plăcut. Ca „discurs de primire”, Pamuk citește un scurt eseu pe tema *De ce scriu?* (în englezește). Zîmbitor, degajat, n-are niciun strop de aroganță. Schimbăm două vorbe după ceremonie, în biroul rectorului, unde Norman Manea ne face cunoștință. Aceeași impresie de relaxare; și o căldură discretă. Ochelari înalt, siluetă elegantă, dar cu o tușă jucăușă, ca o amintire a puștanului-adolescentului care va fi fost. Și care vrea acum să-și trăiască viața, să călătorească, să stea de vorbă cu oamenii pe care-i întâlnește. Nu se lasă pradă celebrității, refuză retorica succesului și-și păstrează curiozitatea față de lumea din jur și față de locurile prin care trece, despre care scrie și pe care... le fotografiază! Într-una din zilele următoare, Simona iese pe ușa facultății și dă peste el în stradă, pe Edgar Quinet, cu aparatul la ochi...

Pe Norman Manea îl revăzusem cu cîteva zile în urmă, înainte de plecarea lui din București spre Cluj – pentru alt program de dialoguri, lansări și primirea titlului de *doctor honoris causa* la „Babeș-Bolyai”. Ne întîlnim în patru, cu doamna Cella și cu domnul Norman. Nu imediat după sosirea lor, ci după ce trece agitația primelor zile în țară și primul val de interviuri. Evit runde de vorbă în contexte mai puțin plăcute. Mă bucur să ne întîlnim doar cu ei, fără anturaje; apoi ne vom tot vedea la Universitate, la facultate, la Institutul de Științe Politice, în restul programului bucureștean.

Îi știu din anii '80, dinainte de exil. Între scriitorul matur (încă-tînăr totuși – avea să împlinească 50 de ani abia în 1986, în vara plecării) și junele aspirant s-a legat o prietenie intelectuală aparte. Împreună cu colegii mei de generație, făceam pe-atunci figuri de „tineri lupi” ai postmodernității autohtone incipiente. Din care pe el, prozator neomodernist sofisticat, pe-atunci doar în tranziție spre noi căutări, îl va fi interesat mai puțin noua paradigmă în sine, cît complexitatea ei

și a literaturii colegilor mei, care, peste diferențe, consona cu a lui. Plus dimensiunea etică a marginalității asumate de „noul val”: eseistul „moralist” care era și este o va fi perceput acut. Nu mai știu cînd ne-am văzut prima oară. Probabil la unul dintre cele două cenecluri ale noastre, pe unde treceau cîteodată autori consacrați, doritori să ne cunoască. Amintirea mea nu-i păstrează imaginea la Ceneclul de Luni, ci la „Junimea” lui Croh. Și întîlnirile, discuțiile, peripatetizările pe străzile Bucureștiului, discutînd despre multe și de toate. O vizită în apartamentul lor din blocul vechi de pe malul Dîmboviței, la începutul Căii Victoriei, vizavi de Opereta între timp demolată. (Pe acoperișurile cu cupole și uriașe bile ornamentale ale imobilelor de acolo, probabil și al cuplului Manea, își filmase cîndva Mircea Veroiu *Cercul*, minunatul, calofilul lui scurt-metraj de absolvire a IATC-ului, pe care l-am văzut în studenția mea, la Cinemateca.) Și întîlnirile de după apariția *Pe contur*-ului și a *Flicului negru*, pe care a ținut să mi le ofere cu



Prințul Radu și Norman Manea

dedicații, prilejuri de noi plimbări prin zona Icoanei-Ioanid.

După comunism, ne-am revăzut într-una dintre primele mele descinderi pariziene, cred că în martie 1990, în holul unui hotel de pe Boulevard Saint-Michel, parcă. Apoi în toamna lui 1991, la New York, în apartamentul lor din Manhattan (atunci am preluat versiunea originală, în românește, a eseului său despre Mircea Eliade, *Felix culpa*, pe care am publicat-o în *Contrapunct*). Apoi la Amsterdam, în perioada în care am predat la Universitatea de acolo, deci în 1992 sau 1993 sau 1994, el fiind invitat la o dezbatere publică la De Balie, reputatul club de cultură „alternativă” din Leidseplein (mi-l mai amintesc de atunci pe Heiner Müller). Apoi la prima revenire în țară, în 1997. Din nou la New York în decembrie 2003, în același bloc înalt, dar la alt etaj (vechiul apartament devenise studioul doamnei Cella). București-Paris-New York-Amsterdam-București-New York-București: puncte pe harta lumii, întîlniri, discuții, solidaritatea mereu regăsită, mereu sporită.

Acum ne vedem pentru un prînz în patru. Îi luăm de la hotel și facem un mic tur pe aceleași

străzi din zona Icoanei-Ioanid (devenită între timp „la noi în cartier”). Ei – deja oboșiți după prima săptămînă și înaintea altora două de program infernal. Bucuroși de revenire, de transformarea spectaculoasă a Bucureștiului (vor mai vedea Clujul și vor ajunge în Nord împreună cu Tabucchi). Ștuseră sau intuiseră dinainte totul privitor la micile jocuri din jurul vizitei lor și și-au dat singuri seama de ce noi și alții am ocolit anumite locuri, nu e nevoie să le explicăm motivele. (La decernarea titlului academic n-au fost implicați tocmai marii noștri profesori de la Catedra de Literatură română...) Cădem de acord că asta-i situația, nu trebuie luată în tragic, rămîne experiența vizitei, intensitatea ei, revederea prietenilor, a orașului, călătoriile prin țară; pe scurt: pe de-o parte – regăsirile; și descoperirea „noii Români”, dacă se poate vorbi despre așa ceva...

Pe 24 aprilie citește splendide texte autobiografice și de reflecție morală la Institutul de Științe Politice, unde i se decernează, pe 24 aprilie, titlul de *doctor...* (secvențe eseistice ca „discurs de recepție”), și la Litere (conferință personală). A doua zi, tot la Litere – „masă rotundă” la care ar fi trebuit să participe toți trei, Manea, Tabucchi și

Pamuk, plus un al patrulea, indianul Shashi Tharoor. Însă Pamuk nu se simte bine și lipsește, deci formula rămîne de trio.

Șarmanți cu toții, fiecare în stilul lui. O surpriză e Tharoor: pînă de curînd înalt funcționar la Națiunile Unite, cît pe ce să devină șef al organizației (al doilea la ultimele alegeri), anglofon din familie, născut chiar la Londra, crescut și educat în India și Statele Unite (studiile universitare), cucerește sala cu intervenții impetuoase, într-o engleză bogată, cu o retorică oscilînd între colocvialitatea cosmopolită și narativitatea intens-simbolică. 52 de ani (dar arată mult mai tînăr), subțire, chipeș ca o stea de cinema. Siguranță de sine, blîndețe zîmbitoare. Pe lîngă cariera internațională, e prozator și autor de cărți de istorie și analiză politică. Opera lui principală: *Marele roman indian (The Great Indian Novel)*, amplă rescriere a *Mahabharatei*, transpusă în istoria modernă. La noi s-a tradus doar o monografie: *Nehru. Inventarea Indiei* (Editura Paideia, 2004). „Pentru că era mai scurtă”, zice Tharoor, zîmbind...

Știință și violoncel

Băi de lună plină

Mircea Oprea

Ca să nu fie nevoiți să inventeze din nou focul sau roata, unii întreprinzători s-au specializat în proiecte comice, precum ușa personalizată (decupată ca tiparele pentru top-modele, după dimensiunile celui dispus să emită o asemenea comandă selectă), sau patinoarul de cadă, unde poți face minipiruetă între robinet și polița cu săpunuri și detergenți. E adevărat că nu toate născocirile minții umane au acest caracter, evident, de lucru frumos și absurd. O parte din ele sunt mai subtile, încât e greu să le pui eticheta imediat și în mod categoric. Ba, în unele cazuri, e bine să nu pui etichete deloc, așteptând cu răbdare să vezi ce-o să li se mai întâmple pe traseul experimentărilor practice.

Am cunoscut cândva un bărbat care-și părăsise vechea profesie de șantierist pentru una de energoterapeut, descoperindu-și talente în acest sens. Încărca prin pase magnetice rezervoarele de energie psihică ale doritorilor, le disciplina aura, ba chiar lăsa să se înțeleagă că în prețul consultațiilor sale populare intra și un tratament special pentru boli cărora medicina oficială nu le dăduse încă de capăt. Tulburat el însuși de puterile paranormale pe care și le simțea în palme de când nu și le mai folosea la lopată și la cărat roabe cu mortar, ajunsese să creadă profund în miracolele pe care le descria altora. Cum multă vreme își neglija în mod criminal propria dantură (poate și de groaza instrumentelor zărnătoare ale dentistului, văzute - cu ochi de copil speriat - drept niște amenințătoare unelte diavolești), a rămas de la o vreme înfiorător de știrb. Nu e prea plăcut să constăți pe propria piele adevărul proverbului „de ce ți-e teamă nu scapi”, iar el, intrat direct în cleștele pentru molari și incisivi, făcea această nefericită aventură.

Mai târziu, mobilat pe dinăuntru cu cărți de doctrină tibetană, îi intrase în cap că, printr-o concentrare profundă și insistent repetată, o să-și stimuleze maxilarele bătrânicioase până într-atâta încât

să-i crească din ele noi șiruri de dinți. De când cu această libertate a românilor de a călători și munci oriunde în Europa, i-am pierdut urma, așa că nu mai știu pe ce meridiane își face acum pasele, și cui anume. Nu știu nici dacă i-or fi înmugurit până la urmă dinții cei noi, cum se întâmplă în chip natural la rechini. Sau dacă nu i-au crescut cumva sub formă de proteză, întrucât clientul occidental se lasă mai greu convins de talentele esoterice ale cuiva care nu-i zâmbește frumos când și le oferă contra cost.

Un american din Tucson, Richard Chapin, a inventat recent un colector de lumină selenară, și nu unul de buzunar, cum ar putea fi, în fond, orice oglindă „la purtător”, îndreptată spre cer în nopțile senine, cu luna ieșită deasupra orizontului. Dispozitivul e montat în Arizona și are forma unui zid reflectorizant de înălțimea unei case cu patru etaje. Cântărind 25 de tone, rama metalică susține 84 de panouri cu oglinzi, mișcate de mecanisme hidraulice în așa fel încât să poată focaliza perfect lumina satelitului nostru natural. Toată această instalație uriașă ocupă un crater adânc de 14 metri, în plin deșert cu vegetație săracă și uscată. Lipsa vegetației și a umezelii este mai degrabă un câștig pentru afacerea familiei Chapin, întrucât atmosfera rămâne de regulă curată, norii sunt rari și se împrăștie repede, iar Luna, în asemenea condiții, oferă un spectacol perfect. Colectorul razelor sale le concentrează într-un șuvoi de lumină rece, intensă, impresionantă pentru privitor.

Monica și Richard Chapin au investit în invenția aceasta două milioane de dolari. Ca să mai recupereze din cheltuieli și să-i asigure exploatarea, e normal să apeleze și la eventuale finanțări private, la sponsorizări. Ei nu sunt oameni de știință, dar faptul că și-au plasat dispozitivul la câteva mile distanță de Observatorul Astronomic Național Kitt Peak ar putea deruta întrucâtva, lăsând vaga impresie că obiectivele respective fac parte dintr-un com-

plex de cercetare unitar. O idee cu caracter științific există, totuși, la originea primului colector de raze selenare, iar inventatorul dispozitivului o scoate în evidență cu orice prilej. Luna acționează asupra Pământului cu o forță considerabilă, din moment ce este capabilă să ridice apele oceanelor, generând cunoscutul fenomen de flux și reflux. Influența gravitațională se manifestă în tot ce e lichid: seva plantelor, sângele animal. Or, viața terestră e scaldată de razele Lunii așa cum și de razele astrului solar, la acțiunea cărora știința n-are nimic de obiectat. De ce să nu admitem, atunci, și influența benefică a luminii selenare, care tot de la soare provine, fiind doar o reprojectare mijlocită a luminii lui? Iar dacă de miliarde de ani viața terestră s-a dezvoltat sub revărsarea pală a razelor reflectate de suprafața satelitului nostru natural, e de presupus că, într-o concentrare sporită, efectul acestei lumini va fi și el mărit proporțional, cu aplicații utile în industrie, agricultură și în medicină, bineînțeles.

Ca să vadă minunea, „lunaticii” (termen derivat nu întâmplător de la Lună) au început să dea năvală. Și nu doar americani, care sunt poate mai curioși decât alte neamuri când e să descopere o ciudățenie tehnică. Turiști din Japonia, Australia, Arabia Saudită și India au putut fi văzuți de reporteri făcând băi de lună plină în colectorul lui Richard Chapin. Unii mai echipați, alții dispuși să-și ofere terapiei cosmice corpurile într-o ipostază apropiată de înfățișarea lor biblică. Se aleg cu o experiență nouă, care unora le sugerează euforia înotului subacvatic, iar altora le redă speranțele însănătoșirii de cancer, sau măcar de crize astmatice. Cum era de așteptat, oamenii de știință sunt sceptici, apreciind că aplicațiile medicale ale colectorului de lumină selenară țin de terapia placebo, unde agentul avut în vedere nici nu drege, nici nu strică, dar poate avea un efect pozitiv atâta vreme cât oamenii cred în el. Ca și energoterapeutul de care am pomenit mai sus, soții Chapin își înviorează spectacolul de „Lună și sunet” printr-o inspirată muzică siderală, lăsându-ți astfel impresia că tocmai ai pătruns pe poarta dinspre Paradis.

rânduri de ocazie

De-a lui Habsburgescu

Radu Țuculescu

Ca să nu fie nevoiți să vă veți întreba pe bună dreptate. Ca să nu rămâneți nelămuriiți, am să vă... explic pe scurt. Nu este un nume pe care să-l aflați în cartea de telefon dar nici într-altă parte. Un asemenea nume, de fapt, nici nu există. El s-a născut dintr-o combinație involuntară (ori voluntară) între un habsburg și o cetățeană autohtonă pe care o chema, să zicem, Popescu sau alt nume terminat în escu. Un astfel de cuplaj a zdruncinat, puternic, creierii și odată cu ei mentalitățile ambelor tabere. Habsburgii s-au retras, progeniturile corcite au rămas. Au perpetuat pînă-n zilele noastre. Pentru a ne zdruncina nouă creierii și a ne toca nervii mărunți, mărunțel. Pentru a ne aduce într-un asemenea hal încît să avem dorința de a prinde muște cu gura și a rîde singuri în fața oglinzii cînd ne vedem mutra. Dar, să trec la poveste. Nu-i poveste, e realitate, una dată naibii de care... nu vom scăpa veci. Nici atunci cînd ultimul habsburg va da ortul popii! Corciturile rezistă

mult mai bine, pînă la capăt. Deci, s-o iau... da capo.

Un prieten de-al meu și-a pierdut diploma de absolvire a facultății. Se mai întâmplă, nu-i pentru prima oară. El locuiește într-alt oraș, departe de-al meu. Aici absolvisc facultatea cu mulți ani în urmă. M-a rugat să rezolv problema. Nicio problemă, l-am asigurat eu cu optimismul care mă caracterizează și de care nu mai scap, chiar dacă sînt conștient că... Să revin. M-am dus la secretariatul facultății. Era închis căci se lucrează două ore pe zi cu publicul. Normal. Eu fiind publicul, am priceput și am revenit a doua zi, în orele respective. Cele două femei din spatele ghișei erau grase și foarte plictisite, păreau somnoroase și acrite de meseria pe care o fac. Le-am zîmbit galeș și le-am explicat ce și cum. Mi-au înșirat o adevărată listă de ce documente trebuie să aduc plus două poze tip buletin. I-am telefonat prietenului, i-am dictat lista și i-am spus să se grăbească, mai are două săptămîni la

dispoziție. Prietenul dorește să se înscrie la doctorat și acolo există o limită, ca în toate cele. Am primit, rapid, de la el tot ce mi-au înșirat cele două angajate. Am revenit la femeii, cu dosarul dodoloț. L-au studiat cu ochi somnoroși dar profesioniști, mi-au scos câteva hîrtii zicînd că de ălea nu e nevoie. Le-am spus că chiar ele mi-au spus că... S-au holbat la mine ca la un idiot apoi mi-au spus că e nevoie și de alte hîrtii despre care nu-mi amintiseră prima dată.

Iarăși mi-am sunat prietenul, timpul trecea implacabil. Au sosit noile hîrtii, le-am dus la secretariat, angajatele abulice au constatat că sînt în ordine. Hîrțile. În schimb e o problemă cu pozele, mi-au zis. Nu sînt identice. Am căscat gura a uimire timpă. Cum adică? Păi, într-una dintre ele, mi-au zis aproape în cor, domnul care și-a pierdut diploma are ochii pe jumătate închiși. Aproape pe jumătate. Și, parcă, un ochi îi este mai roșu decît celălalt. Unul e roșu iar celălalt mai alb. Poate din cauza blițului. Oricum, pozele nu sînt identice, prin urmare...

Mai sînt două zile pînă cînd prietenul meu se mai poate înscrie la doctorat. În fond, la ce naiba-i folosește doctoratul ăla?

ferestre

Ca să fii om întreg

Horea Bădescu

Ca să fii om întreg, vorba lui Geo Bogza, trebuie să nu te naști doar o singură dată, ci de mai multe ori. De mai multe ori într-o viață. Nu lepădându-te de cel care-ai fost, ci întregindu-te de fiecare dată. Adăugându-te ție însuși. Renăscând altfel, mereu același. Dar de fiecare dată aflând, de vei binevoi să cauți, pe cineva «vinovat» de această nouă venire pe lume. Pe cineva care se alătură cu sfială părinților dintâi. Fără a-i putea înlocui vreodată pe aceștia. Fără a fi vroit vreodată să o facă. Dar fiind, asemenea lor, capăt de drum.

Așa cum, neîndoielnic, fără domnu' Rizescu drumul meu, destinul meu ar fi fost cu totul altul.

Spun domnu' Rizescu, așa cum altcineva spunea domnu' Trandafir. Cu dragostea aceea care înseamnă, deopotrivă, iubire, admirație și respect. Mărturisesc a nu-i fi aflat numele mic, Ion, decât

foarte târziu. Cred că abia atunci când nu mai era printre noi. Însă, din punctual meu de vedere, cred că, nici nu putea să-l cheme altfel decât Ion. Cel care m-a botezat întru poezie. Cel care, îmbăindu-mă în apa încrederii sale, m-a făcut să fiu întru aceasta. Fiindcă doar el știe, iar eu nu-l mai pot întreba, ce va fi văzut în nevolnicele mele stihuri de început, ce-l va fi îndreptățit să mă îndemne, cu atâta încrâncenată hotărâre, pe calea aceasta.

Ceva va fi fost, de vreme ce dascălul acesta atât de sever a făcut-o. Cu aceeași obstinție cu care, într-o vreme de imbecilizare culturală, ne obliga să viețuim în orizonturile înalte ale literaturii. Cu aceeași ostentație cu care, într-o lume proletarizată, își purta imperturbabilă siluetă falstafiană pe străzile cu parfum de început de veac ale Curtii de Argeș. În costumul lui alb, de alpaca, cu pălărie de panama și baston.

Era sadovenian nu numai în alură, ci și în tăceri. Un munte; dominator prin fireasca lui măreție. Nu-mi amintesc să fi strigat vreodată la noi, elevii lui. Supremul lui gest de mânie era să-și trântescă, pe catedră, căciula. Stârnind un vuiet apocaliptic; ca și cum Negoiul și-ar fi lepădat de pe creștet cușma de stânci.

Era tăcut dar nu ursuz. Era sever dar severitatea lui era caldă. Era profund, îmbibat de cultură, fără a fi vreo clipă prețios. Vorbea frumos, cu încântare nu de sine, ci de sinea literaturii, încât lecțiile sale erau, totdeauna, nu trudă de a învăța, ci plăcută zăbavă și răsfățată zburdare a sufletului.

Mi-aș dori să mai putem sta de vorbă acum, când și peste mine s-au așezat rigorile vârstei, dar știu că nu mai e posibil. De fiecare dată, însă, când mă întorc acasă, pe Argeș în sus, mă opresc o clipă la capătul străzii care coboară de pe Sân' Nicoară. Și, de fiecare dată, aștept să-i zăresc silueta masivă și elegantă măsurând cu ecoul pașilor timpul imaginii. În care ne regăsim amândoi. Și în care chiar suntem.

remember

Alte plimbări aparte (de la și spre Cluj)

Tudor Ionescu

Se cam știe că marea plăcere a celui care a fost amicul tuturor clujenilor, Lulu, era să se plimbe cu mașina. Cu indiferent ce fel, mașină să fie. Cel mai des însoțea șoferi de autobuze, dar i se întâmpla să recurgă și la camioane. Odată, într-o zi noroasă, la ieșirea spre Apahida, a fost luat într-un camion în a cărui cabină nu mai erau locuri. Nicio problemă, Lulu s-a suit în benă. În benă era un sicriu, gol. După câteva minute a început să plouă, iar Lulu, care era zăpăcit dar nu și prost, s-a adăpostit... în sicriu. Șoferul a mai adunat de pe drum câțiva autostopiști. Trecute fiind minute bune de la începerea ploii și parcursi fiind câțiva kilometri considerabili, Lulu a vrut să dobândească informații despre starea vremii. A scos o mână din sicriu! Ceea ce s-a soldat cu câteva fracturi de membre de-ale autostopiștilor îngroziți care s-au aruncat pe șosea! Asta e o legendă (adevărată?); o știa chiar toată lumea?

Primisem ceva bani - avansul de la o carte. Brusc, mi-a venit ideea să mă duc la Oradea să-mi vizitez actuala nevastă. Brusc și de neostoit mi-a venit ideea. De vreme ce la ora aceea nu era niciun tren într-acolo, am apelat la un taxi cu al cărui conducător, până am ajuns la capătul Mănășturului, nu m-am înțeles la preț. Drept care i-am dat ceva bani și m-am dat jos, la «stop». Abia dădusem de două-trei ori din aripioare când am văzut oprindu-se brusc în fața mea o ditamai mașină verde, din care au fost coborâți vehement cei trei autostopiști abia suiți. - Hai, Tudore! Unde mergi? - La Oradea, am zis eu încă mirat. M-am uitat mai bine: la volan era amicul meu Gelu. Am pornit și am povestit una-alta. - Mă, îmi spune Gelu după o vreme, sper că nu te deranjează dacă pe la Fiatra Craiului ne oprim o clipă la unchiul meu. «De ce să mă deranjeze?», m-am întrebat. - Nu, deloc, a fost răspunsul meu. Am ajuns și la unchiul. Bucurie mare, masă pusă, pahare pline, repede golate. La golirea celui al lui Gelu m-am uitat cam lung. După fripturi și al treilea pahar golit de amicul meu, m-am uitat la el lung de tot și întrebător. - Ce-i?

mă întreabă el. - Păi..., și fac un gest spre pahar. - Ah, nicio problemă! Nu plecăm decât mâine, așa a zis unchiul. Ai ceva împotrivă? Nu aveam, așa că am răspuns: - Nu, ce să am? și nici «mâine» n-am plecat; abia «poimâine», mai spre amiază. A fost cea mai de durată plecare de-a mea din Cluj! Cel mai lung drum spre Oradea. Noroc că nu dădusem telefon!

Mi s-a întâmplat și să vin în mod ciudat spre Cluj.

În 1968 eram profesor la Gherla. Navetist cu trenul. Uneori făcăm și «stopul». Chiar din dreptul liceului. În ziua aceea stăteam pe bordură, cu spatele la «Ana Ipătescu». Trafic redus, foarte redus (mă gândeam deja la personalul de ora 15). Văd venind un Mercedes negru, de-ăla ca-n filme. Ba că mai era și curat bec. Sfios și cu bun-simț, nu mă manifest decât vizual. Și nu zici că Mercedes-ul oprește, portiera din dreapta se deschide. - Mergi spre Cluj? mă întreabă un domn-domn, cu cămașă albă și cravată asortată cu mașina. - Da, răspund eu, renunțând să adaug «dar de ce mă întrebați?». Sunt pofțit în mașină, mă sui, dar nu fără să-mi controlez scurt starea de curățenie a pantofilor. Drumul continuă într-o tăcere politicoasă și decorată doar de ce ne cânta casetofonul. Și totuși... încet-încet, domnul află una-alta despre mine, eu mult mai puține despre el. În ciuda discreției mele (și a lui), pe la Râscruci îmi zice că e ceva «mahăr» din punctul de vedere al chimiei. În ceva minister. Venit în ceva inspecție. Auzind de chimie, îi spun că maică-mea e profesor la Facultatea de Chimie. Mă întreabă numele, i-l spun - o știa pe mama. Și personal și din lucrări. Până să intrăm în Cluj (tare bine și repede conducea domnul!), tonul discuțiilor suferise o schimbare. După aeroport, mă întreabă cam pe unde stau ca să mă lase acasă. - Vai, dar lăsați... - Nu, vă rog, insist... A tot «insistat» până m-a lăsat în fața porții. I-am mulțumit frumos și mi-a fost rușine să-i ofer cei zece lei cam cât se plătea un Gherla-Cluj. Ne-am salutat cordial.

«Ce domn!», mi-am zis. Firește, mă gândeam la el.

Într-o iarnă dădeam să vin de la Oradea spre Cluj. Nu mai spun de ce de la Oradea. Era noapte, era târziu și n-am mai apucat să-mi iau bilet. Mi-am pus nădejdea în *nașu'*. L-am abordat lângă trenul care tocmai șuiera de plecare. Mi-a spus să mă duc, repede, pe partea cealaltă, la vagonul de încălzire. N-am înțeles dar m-am conformat. Am trecut prin fața locomotivei și am ajuns la o ușă de vagon mai ciudată, care s-a deschis instant. - Suie, domne, repede! s-a răstit la mine un tip în maieu. M-am suit, trenul s-a urnit, iar eu am rămas blocat. În vagonul cu pricina erau mai multe «cufere» de metal, enorme. Pe ele - vreo douăzeci de oameni. Femeile în bluzițe (două în combinezon), bărbații cu bustul gol. Lumină precară. Adăugând căldura - ca-n iad. Mi-am dezbrăcat cojocul de oaie (alb) și, dând jos totul de pe mine, m-am conformat uniformeii bărbătești. La un moment dat mi s-a spus că sunt cam 50 de grade. Se simțea. În «cuferele» de metal era apă. M-am pleoștit, am moțăit, am ajuns în Cluj într-o accentuată stare de hipertermie. Totul m-a costat vreo 15 lei. Am pornit spre casă, prin nămeți și, fiindcă banii nu mă cotopeau, pe jos. Era vreo 2-3 noaptea. Înainte de Facultatea de Litere (pe-atunci era de Filologie) trage pe dreapta și se oprește chiar lângă mine o Dacie 1300 albă. - Mergi cumva spre Mănăștur? mă întreabă tipul de la volan. - Da, răspund eu fericit, deoarece atunci acolo locuiam. Sunt pofțit în mașină și pornim. - Ei, zice șoferul, nu v-a fost prea cald? - Unde? Când? întreb eu cam năuc. - Păi, în vagonul de încălzire! După o vreme îmi vine și replica: - Dar... de unde, naiba, știți? - Cum să nu știți?! Eu am fost mecanicul trenului; de la Satu-Mare la Cluj; v-am văzut trecând prin fața locomotivei și acum v-am recunoscut după cojoc. N-am vrut să vă las pe jos după ce v-am adus cu trenul! - Aha, mă dumiresc eu, mulțumesc frumos! - Nu-i de ce. V-a taxat cu 15 lei? - Mda, răspund cu ezitări. - Asta-i prețu', nu v-a furat. Ajunși în Mănăștur, la «Flora», înainte de a coborî întreb cât îi datorez. - Nimic, domle. V-am adus deja cu trenul, eu îmi fac treaba până la capăt!

Ați fi crezut că există așa de mulți «Domni»? Oare numai pe drumul spre Cluj?

zapp-media

Gogoșeria electorală

Adrian Țion

Nu democrația, ci zeul Video a ieșit învingător și de data asta. Se înfruptă cu poftă din gogoșile ce au înfundat literalmente canalele tv și râde mucalit. În fiecare gogoșă dă peste un răvaș care se vrea câte o platformă-program sau proiect de zgârie-nori (pe naivi să îi omori) sau proiect de autostradă (vino de mai adă... dolari că ceilalți s-au gătat). Ce mai, niște delicatețuri de zile mari cu care proaspătul promovât în Olimpul tuturor posibilităților poate să-i dea în barbă bătrânului Zeus.

Răsfățatul zeu al alegătorilor constată că pe Ecranopolis politica nu mai face audiență, dezbaterile ideologice sau cele edilitare au făcut loc unui spectacol mediatic de zile mari. Pretextele sunt mereu aceleași: grija față de cetățean, gospodărirea judicioasă a banului public etc. Nici nu-ți dai seama cum devin aceste principii democratice sănătoase subiecte de scheciuri spumoase dintr-un interminabil spectacol de divertisment.

Pe noi, clujenii, ne-a ferit Dumnezeu să cădem total în cloaca deriziunii generale. Mai puțin din considerente partinice și mai mult pentru rezultatele obținute, Emil Boc a fost reales primar din primul tur, ceea ce a instalat automat un aer de onorabilitate în rândul electoratului. Cu toate acestea, președintele Băsescu, venit la TIFF ca să stea alături de Catherine Deneuve, a mai învățat un cuvânt proaspăt din DEX subliniind că la Cluj „există pasiunea evenimentului, CFR la fotbal, iar ei (PDL-iștii) în politică”. Să-l lăsăm să creadă așa, clujenii sunt copii fini, deși mulți sunt convingși că el este primul care ne face să ne îndepărtăm de politică și de actanții ei penibili. Capitala Ardealului a ieșit cu fața curată în ciuda predicțiilor pesimiste. Purtătorul de papion, Patapievic, are dreptate: „Totul a fost absorbit de distracție și spectacol. Ideologiile se dizolvă în divertisment.” Și divertismentul a curs din belșug în media mai ales în sud. Video constată asta tern, obiectiv, fără

patimă discriminatorie. Așa s-a întâmplat să fie acum. Data viitoare s-ar putea să fie invers.

Cu un ultim curaj la sfârșit de mandat, Videanu a aruncat proiectul „downtown din trei turnuri” pe masă. Ele au devenit în debateri tv 10, apoi 50 de zgârie-nori având între 14 și 24 de nivele. CTP-ul trezit din amotire le-a numit „zgârie-ochi” într-atât de mult își dorește să le vadă în realitate. Iar ca cinismul să nu-i rămână suspendat în vid, a amenințat că numai atunci vor înțelege bucureștenii că nu au nevoie de aceste oribile turnuri în inima orașului când se vor prăbuși ca turnurile newyorkeze. În loc de asemenea comentariu, mai bine să-l vedem cu pălăria de cinefil în cap pfațând filme. Trupa de la *Sinteza zilei* s-a împărțit în două: Victor Ciutacu și Oana Stancu au luat apărarea lui Videanu, Cristoiu tuna și fulgera împotriva lor. Spectacol în toată regula.

Apoi au urcat pe scenă cei doi finaliști la categoria super grea: buldogul Blaga și halatul alb Oprescu. De la turnurile mult hulite, Oprescu a ajuns la „autostrada zburătoare” pe care o va construi pe deasupra Bucureștiului pentru a rezolva traficul infernal din oraș. Ba i-a mai oferit rivalului și un binoclu cumpărat de la pirandele din piață ca Blaga să vadă cât mai mulți kilometri din autostrada realizată de el, construcție pe care o vedea a giorno în fața ochilor moderatorului.

Clujenii au mai auzit baliverne de astea cu un monorail din Mănăstur până în zona industrială, apoi despre un tunel pe sub dealul Feleacului pentru evitarea accidentelor de circulație și nu s-a ales decât praful din asemenea proiecte. Acum se vorbește despre un alt pasaj subteran pe sub centrul Clujului, ba chiar și despre trei turnuri în zona Billa, copie fidelă a celor din București. Construcțiile gigantice iau ochii prostimii. Cât de necesare și realizabile sunt ele nu contează. Deocamdată par maladii contagioase la primarii noștri de azi, pentru că de la dorința simpaticului



primar din Mizil ca trenul accelerat să oprească și în gara Mizil pretențiile cetățenilor au crescut, strategiile aleșilor au evoluat și ele.

Sceptic în șansele lui Oprescu de a accede la funcția de primar general al capitalei, Cristoiu a declarat că va veni la următoarea emisiune *Sinteza zilei* cu papion în cazul în care câștigă Oprescu. Cine întreține cercul început de politicieni?

Zeul Video s-a amuzat destul. Gogoșile au început să se răcească și nu mai sunt bune. Ar dori altceva.

anestezii de larg consum

La marsupiul cangurului Tudose, cu ursul, Elodia și sindicatul popesc

Mihai Dragolea

L-am prezentat pe cangurul Tudose, cel cu pălărie și pantaloni scurți albaștri, sosit din Australia taman la începutul campaniei electorale; în firescul proces de acclimatizare, a băgat la marsupiu (la cap nici nu avea rost!), tot felul de fenomene autohtone, bizare, ciudate, chiar excentrice; bine că are marsupiul încăpător, după fenomenul Iancu și pantalonii ministeriali, a venit, tot datorită anotimpului electoral, altora rândul. Din buzunarul în care îl port cu plăcere și tandrețe, cangurul Tudose a auzit de ursul brașovean, cățarat pe acoperișul unei case din urbea respectivă; am simțit, după mișcările din buzunar, că îl ispitește o ispravă de același fel; au apărut, ca un soi de alergii, tot felul de temeri, dacă îi zboară vântul pălăria, dacă îi cad

pantalonii, dacă îl confiscă vigilenta poliție; ca să îl potolesc, l-am înfricoșat cu povestea Elodiei, că și ea este căutată peste tot; cangurul Tudose n-a prea înțeles mare lucru la început, noroc că, stând lângă mine, la televizor, a văzut redeschiderea cazului, la cimitir, pe unde s-au pornit s-o caute, neliniștindu-i pe cei aflați în trafic spre locuri cu verdeață și, poate, cu mititei și bere. Cangurul Tudose s-a mai potolit, fricos cum este! Dar a început, la scurtă vreme, să se scarpine sub pălăria lui albastră, când i-am povestit că s-a înființat un sindicat al preoților, că nu mai aveau ce face de atâtea rugăciuni; nu s-a mai scărpinat, cangurul Tudose asculta liniștit cum e cu popii, i-am povestit cât de strașnic știau să petreacă și să injure în armată, cum lucrau ei la metaforă,

evitând vulgaritatea; nu înjurau de mamă și alte celea, spuneau - la necaz - doar atât: "Să te arunce dracu-n sus, că înapoi vii singur!"; lui Tudose, fire topăitoare, i-a plăcut povestea cu popii, acum se scărpină de satisfacție pe micul lui marsupiu; dar i-a înțepenit lăbuța când l-am anunțat că un candidat dintr-o celebră zonă viticolă a țării promite eventualilor alegători organizarea, lunar, a unei parăzi gay în localitatea pe care ar urma s-o păstorească; din nou, Tudose a dus laba la pălăria albastră, semn că nici el nu pricepea de ce e nevoie de o paradă gay lunar, într-o localitate viticolă renumită, unde se poartă mai ales relațiile heterosexuale, bine unse cu vin de cea mai bună calitate; evident, cangurul Tudose era în mare încurcătură, iar își scărpină scăfârlița, asta în timp ce marsupiul lui tresălta energic, semn că povestea cu parada gay lunară l-a tulburat destul; de frică să nu-i tulbur somnul, nu i-am mai povestit nimic, să nu cumva să dea cu pălăria de pământ sau să-și dea jos pantalonii scurți și albaștri.

teatru

Spectacolul care întrece toate spectacolele

Răzvan Zlăvog

Dacă ar trebui să folosim termenii împrumutați culturii de unde provine regizorul, am vorbi de un mega-show produs de un super-star. Este însă mai mult decât atât. Pentru că valoarea estetică este secundată de valoare existențială.

Femeia mării de Henrik Ibsen, adaptare scenică de Susan Sontag, în montarea regizorului american Robert Wilson, jucat la Teatrul Național din București în cadrul Festivalului Internațional „Shakespeare” 2008, te atrage de la bun început către o lectură atentă, provocatoare, dar și spre o experiență senzorială în care, răspunzând dezideratului unei arte complete, sinergetice, ești învăluit fără drept de apel.

Scenografia spectacolului este una a culorii, a luminii, a vizualului. Prin natura construcției regizorale, spectatorului i se ghidează atenția prin accente de lumină și nuanțe. Consecutiv, ni se permite exercițiul participativ, de compoziție. Plasticitatea pe care o descoperim ca urmare, iluziile optice, percepția sonoră pe diferite frecvențe, încadratura la nivel de mișcare și ritm al personajului, detaliile semnificative care impregnează memoria, asigură calitatea experienței vizionării spectacolului lui Wilson. Se

poate vorbi despre un efect de proiectare, în conștiința spectatorului, care funcționează ca un material fotosensibil. O fotografie în care timpul de expunere este extins la durata spectacolului.

Se compune astfel, pe scenă, un soi de mal de insulă, în care se întrepătrund atmosfera rece și văluroasă, de fiord, a nordului ibsenian, cu un mod de viață placid, rutinat. Simbolic, se creează un cadru propice expansiunii unei conștiințe aflate veșnic în raport cu infinitatea, cu orizontul. Mai mult, se dezvăluie nevoia unei astfel de conștiințe de a expanda înspre o libertate cu iz de absolut, înțeleasă mai mult ca o eliberare, ca o întoarcere într-un principiu mai înalt, mai așezat, mai puternic – marea. În contra-partidă, insula devine un factor necesar prin stabilitatea pe care o oferă, iar tensiunea, drama, se naște odată cu posibilitatea alegerii existențiale. În termenii unei idei filosofice, s-ar putea exprima în felul următor: este uman imposibil să justifici o decizie altfel decât bazându-te pe ceea ce te-a format, iar încercarea, negarea, decizia radicală, aduce cu sine – imperativ – renunțarea la propriul univers.

Un alt element extrem de important care își aduce aportul la compoziția lui Wilson este folosirea formei geometrice definite, plasarea pe

axe. Efectul pe care îl obține este de contrapunct cu densitatea dată de culoare, o serie de scene fiind definite prin această relație. Schițarea corabiei dintr-un triunghi și un ax vertical (parcă un *axis mundi*) este una dintre cele mai pure expresii scenografic-regizorale pe care le oferă spectacolul. Astfel, forma geometrică sigură, cu trăsături perfecte, taie densitatea sufocantă, trasează limitele și siguranțele personajelor, impunându-le o conduită artistică aproape de excepțional.

Finețea modului în care se formează un ansamblu ca acesta trimite la vibrațiile unei corzi de vioară în contact cu arcușul, iar calitatea de a suscita astfel de imagini este, trebuie spus, o miză pe care nu reușesc să o atingă multe spectacole.

În fine, unul din marile merite ale universului scenic pe care l-a gândit Robert Wilson în *Femeia mării* este adaptabilitatea, faptul că se pune în mișcare continuu, răspunzând perfect cerinței specifice artei teatrale, acela de a surprinde personajele în evoluție, în transfigurare. Funcționând pe de o parte ca un acompaniament pentru poveste, pe de altă parte ca o poveste în sine, mecanismul pe care îl pune în scenă Wilson este pe alocuri încântător.

Așadar, în completarea renumelui lui Robert Wilson, în plus față de apariția și personalitatea vulcanică, acidă, plină, pe care ți-o amintești de pe ici de pe colo, în ciuda zicalei „la pomul lăudat să nu te duci cu sacul”, *Femeia mării* este o lecție de teatru.

N-ai televizor acasă? Nu! Mai bine...

Formula pe care a ales-o Andrei Șerban pentru a valorifica întâmplarea de la Mânăstirea Tanacu, în *Spovedanie la Tanacu*, jucat la București la începutul lunii iunie, constă într-un spectacol format din mai multe spectacole.

Primul este acela al regizorului însuși, care se dezvăluie în persoană, spre bucuria asistenței. De la domnia sa aflăm că acest fel de teatru, pe care urmează să îl vedem, este unul de tip documentar, cu mare priză la New York și categorisit de Șerban însuși ca fiind nou pe scena românească. Iată că la București, un regizor considerat o somitate este pus în ipostaza cel puțin ciudată de a își lăuda singur creația. Un alt scop declarat de la bun început este acela al comunicării, al dialogului. Dacă nu eram curioși, după o asemenea introducere suntem cu așteptările întinse la maxim.

Structural, ni se dezvăluie un plan al unor multiple realități: pe de o parte este vorba de aspectele surprinse la momentul respectiv de mass-media, în focurile evenimentului, aproape înainte de a se fi întâmplat, un plan figurat de viziunea scriitoarei Tatiana Niculescu Bran (în volumul apărut la Humanitas) și un plan al reprezentății teatrale. Relațiile care se pot stabili între aceste planuri constituie în fapt adevărata experiență pe care o trăiești la *Spovedanie la Tanacu*. Pentru că, în construcția lui Șerban, ele funcționează alternant, uneori concomitent, iar selecția se face în timp real. Astfel, spectacolul devine și un test de vigilență pentru spectator, care trebuie să recompună piesele unui puzzle aflat în mișcare perpetuă. Din acest punct de

vedere miza este atinsă, cu atât mai mult cu cât efortul la care ești supus îți oferă – cel puțin – satisfacția vizionării, a momentului.

La final se oferă posibilitatea spectatorilor să își expună părerile, impresiile și să adreseze întrebări actorilor. Despre actori mai aflăm și că sunt obosiți deoarece au avut spectacol, ceea ce ni se pare amuzant datorită evidenței. Mai aflăm și că personajul fetei de procesiunea de exorcizare a fost împărțit în două actrițe, din respect pentru acea fată. Deodată suntem limitați la a înțelege demersul într-o lumină săracă, derizorie. Iar asta, din păcate, ca rezultat al unui efort care se presupune că ar fi trebuit să ne lămurească mai bine despre adevăratele intenții și realizări ale spectacolului. La nivel verbal. Pentru că la nivel spiritual ne-am lămurit vrând-nevrând.

Din alt unghi de vedere, cazul – sub multitudinea aspectelor sale – este prezentat ca un semnal de alarmă. Se atrage atenția că o crimă din fanatism religios este încă posibilă, într-o lume care se presupune civilizată sau, mai bine zis, experimentată. Propriu-zis, tușele trase de *mass-media*, grosiere prin definiție, sunt îngroșate până la saturație, ajungându-se la câteva scene cu adevărat hilare, în care *kitsch*-ul și prostul gust se întrec unul pe altul. Finalul este apoteotic, iar aplauzele vin parcă într-un efort disperat de a opri spectacolul printr-un zgomot mai puternic. Altfel, gestul prin care actorii țintesc ochi în ochi spectatorii sau momentul în care obiectivul camerei de filmat ne ia pe noi în vizor ne face părtași la eveniment, iar această senzație este plină, la nivel spiritual.

Văzut prin ochii new-yorkezeului plictisit de atâta armonie și căutător acerb și neobosit de diversitate, spectacolul-documentar devine o suită de gesturi extreme care se dezvoltă în consecință. Cumva, se pare că se subliniază tristețile unor plaiuri care și-așa sunt triste. Dar tristețea nu ar fi nimic dacă nu ar fi și violența, prostia, falsa cultură.

Ceea ce este semnificativ însă pentru noi, ca valoare documentară, în cazul montării „tragediei de la Tanacu”, ca să folosim termeni jurnalistici, de tabloid, este sesizarea unui mecanism de corupere a realității prin nerespectarea unor norme sau prin pervertirea altora. Cazul morții unei fete din neglijență medicală devine proces de exorcizare datorită *mass-media*, sunt acuzați oameni care nu poartă în fapt nicio vină, biserica intervine pentru a negocia alte date decât cele ale vinovăției privind presupusa exorcizare, înalții prelați vorbesc despre asumarea unor păcate și despre rugăciune pentru izbăvirea sufletului fetei decedate, sunt amestecate interese financiare. Mai mult, medicul care s-a ocupat de tratarea fetei este inhibat de propriul caz și face apel la alte date decât cele ale științei pe care o stăpânește. Coerența în tratarea realității a dispărut de mult. Ciocnirea acestor mentalități naște o serie de confuzii pe care, pierduți cum suntem în apele contingentului, nu suntem în stare să le limpezim. În acest ton, al pildei, al luării aminte, al meditației la cele întâmplate, spectacolul face cinste regizorului de teatru și actorilor, și efortului colectiv.

muzica

Miso Ensemble sau eliberarea din constrângeri

Virgil Mihaiu

Incantabila activitate desfășurată de *Miso Ensemble*, de la înființare (1985) și până azi, îi conferă un statut emblematic în câmpul muzicii contemporane din Portugalia. Denumirea e lejer înșelătoare (dar sugerează și intențiile provocator-parodice ale întreprinderii). De fapt, „ansamblul” se reduce la un cuplu de muzicieni, integral dedicați progresului artistic: Miguel Azguime – compozitor, poet, percuționist, performer, născut la Lisabona în 1960, și Paula Azguime – compozitoare și flautistă, născută în aceeași magnifică metropolă și în același an. *Miso Ensemble* se autodefinște drept „un duo de flaut și percuție cu electronică în timp real”. Această din urmă dimensiune conferă, într’adevăr, o amploare quasi-orchestrală sonorității cultivate de cei doi. Mereu atenți la ceea ce se întâmplă pe Glob în materie de inovație muzicală, Miguel & Paula Azguime efectuează turnee periplanetare, organizează ei înșiși Festivalul Internațional Musica Viva, compun opere autonome, dar și „funcționale” – pentru cinema, teatru, dans, instalații sonore în expoziții de arhitectură, pictură, sculptură –, se află printre fondatorii Centrului on-line de Informații al Muzicii Portugheze Contemporane etc.

Nu e de mirare că între colaboratorii de peste mări și țări selectați de *Miso Ensemble* s’a aflat și *Corul Antifonia* al Academiei de Muzică din Cluj, dirijat de Constantin Rîpă. În 1998, anul primei mele descinderi în Portugalia (cu ocazia recitalurilor de jazz-poetry pe care le-am susținut la Expoziția Universală de la Lisabona, împreună cu Dumitru Belinschi, Mario Florescu și Marius Găgiu), reductabilul ansamblu coral clujean a evoluat în sala mare a Fundației Gulbenkian, într’o combinație realmente excentrică: ambițioasă compoziție lui Miguel Azguime intitulată *Yuan Zhi Yuan* (De la origini la origine), pentru soprană, tenor, șase instrumente tradiționale chinezești, cor de cameră și *electronics*, inspirată de *Tao Te King* a filosofului Lao Tze și cântată în chineza veche. Concertul s’a ținut în 16 septembrie 1998, iar zborul de întoarcere spre patrie al cântăreților noștri fu unul cu peripeții (poate cândva, la etatea memoriilor, domnul Rîpă va binevoi să le consemneze). În orice caz, atunci corul clujean era alcătuit din Corina Maier, Lavinia Cherecheș, Maria Abrudan, Marina Simionescu, Nelida Nedelcuț, Adrian Sandu, Dorin Simionescu, Ion Țibrea și Sorin Văcar – după cum scrie în broșura discului ce salvgardează pentru posteritate acel concert. Din fericire, înregistrarea a fost editată pe CD, după aproape un deceniu, la casa *miso records*. Cum s’ar putea procura albumul? Nu prea știu, drept care sugerez celor interesați să ia legătura cu autorul, fie accesând www.misomusic.com, fie scriindu-i pe adresa misomusic@misomusic.com.

În primăvara 2008, am asistat la spectacolul *Itinerário do Sal* (Itinerariul sării), un fel de monodramă poetico-muzicală, scrisă și interpretată de Miguel Azguime. Deși interpretul-compozitor rămâne singur pe scenă, de la începutul până la finele spectacolului, el e ajutat (din sală) prin *live-electronics* și regia Paulei Azguime, precum și de intervențiile în flux

continuu ale video-artiștilor Andre Bartetzki și Perseu Mandillo. Se poate afirma că această așa-numită „operă electroacustică & multimedia” e una dintre primele manifestări ale unei estetici interdisciplinare specifice secolului în care viețuim de aproape un deceniu. Ruptura de trecut nu se produce la nivelul fiecărui aspect luat în parte, ci mai curând la acel al sintezei. Astfel, în proiecțiile de litere care curg peste interpret recunoaștem, la fel ca și cronicarul ceh-naturalizat-portughez Jorge Listopad, „un happening acompaniat de alpinismul sunetului, pe alocuri amintind dadaismul de ultimă generație, un neo-dada, și de asemenea alt curent parisian, autodenunit *letrism*, al cărui papă era Isidore Isou.”

Referitor la articularea (sau, preponderent, dezarticularea) cuvântului gândit și ulterior rostit



Miguel Azguime

de către Miguel Azguime, similitudinile s’ar situa undeva între quasi-delirul vocalistului Phil Minton și cerebralitatea (tot atât de plină de humor!) cultivată de poetul austriac Ernst Jandl. Dar aceste apropieri rămân pur subiective. Eu însumi practicant al unui gen proximal de jazz-poetry, știu bine că în acest domeniu „orice asemănare cu invențiunile confracților e întâmplătoare”. Opinia mea este că un artist care alege o cale atât de spinoasă o face dintr’un impuls al manifestării propriilor obsesii, cu mijloace cât mai clar și mai orgolios delimitate/individualizate/personalizate. Cei ce detestă convenționalismul evită, pe cât posibil, orice fel de compromitere prin imitație. La rândul lor, textele s’ar situa – pentru un spectator român – cam între ermetismul lui Ion Barbu și „necuvintele” lui Nichita Stănescu. Citez doar un scurt fragment: „Caligrafii / aerul lasă în tăcere scrierea... / descrierea sunetului? // aerul



Miguel Azguime

are un aer / dincolo de inspirație / tinde conform / formei de a conduce / propagarea undulației / textului // sunetul are un aer / textul are un sunet / aerul textului operează / forma sunetului interior.”

Dar, în cele din urmă, raportările la trecut pălesc față de efectul copleșitor al noutății. Cum ziceam, aceasta ține în special de extraordinara capacitate sincretică a artistului Miguel Azguime. Emblematic sunt momentele când interpretul schițează pe masă un fel de ideograme nervoase, ce produc efecte sonore electronice, dar devin simultan vizibile pe ecranul din fundal. Gesticulația și mimica interpretului tind să rămână ultimele elemente umane într’un univers din ce în ce mai alienant, mai amenințător, mai acaparator. Recursul la humor rămâne și el printre ultimele noastre arme de salvagardare a individualității.

De fapt, protagonistul solitar e unicul element uman din această operă. Vocea, atitudinile, grimasele sale reprezintă „elementul acustic”, natural, în timp ce latura „muzicală” e alcătuită exclusiv din elemente electronice. Orizontul de așteptare al unui meloman de rând va fi contrariat de absența, quasi-toală, a parametrilor tradiționali ai artei sunetelor. Muzica e abordată aici strict ca artă a organizării unui anume material sonor. Esențele ei s’au emancipat din constrângerile melodiei, armoniei și ritmului, iar compozitorul se exprimă prin modalitățile oferite de ustensilele computerizate. La început de secol 21, acestea îi tentează pe creatori printr’o infinitate de opțiuni, deschideri, alternative, în comparație cu o istorie a muzicii percepută drept epuizată, consumată, uzată și abuzată. În final, autorul/interpretul învestmântat în alb se dizolvă în albul atotputernic al sării (la rândul ei, un paradoxal simbol al perisabilității).

film

Cocoșul decapitat

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

Născut în 1937, Radu Gabrea aparține biologic primei generații de regizori români „școliți” postbelici: Manole Marcus, Iulian Mișu, Andrei Blaier – și încă vreo câțiva, nu foarte mulți. Grație faptului că se înscrie la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică București după ce urmează Institutul de Construcții, debutează abia în 1969, cu *Prea mic pentru un război atât de mare* (Premiul juriului pentru tineret la Locarno), pe un scenariu de D.R. Popescu, urmat în 1974 de *Dincolo de nisipuri*, ecranizare după *Îngerul a strigat*, splendidul roman al lui Fănuș Neagu. Chiar dacă debutul este grevat de experimentalism gratuit, rezultat (probabil) al dorinței de sincronizare cu cinematograful european – nesuținută însă dramatic și ratată regizoral –, filmul merită să fie văzut și azi tocmai pentru aceste căutări (fără a uita că filmul este totuși contemporan *Reconstituitii* și ulterior *Făduri spânzuraților*, spre pildă, unde Pintilie și Ciulei se „mulțumesc” să facă cinema pur și simplu), dovadă a unei mari ambiții și a dorinței autentice de a face film. Cel de-al doilea lungmetraj – chiar dacă nu este „filmul românesc cel mai impresionant al anilor '70”, așa cum susțin Mira și Antonin Liehm în „Eastern European Cinema” (apud Tudor Caranfil) –, este, în câteva din episoadele sale, mai mult decât o promisiune: un certificat de autentificare a unui regizor (și nu mai amintesc aici activitatea de documentarist, defel de ignorat nici înainte, nici după 1989). Între aceste două filme, Radu Gabrea regizează primul serial românesc de televiziune, *Următirea* (1971). După interzicerea filmului *Dincolo de nisipuri* (personal de către Ceaușescu – susține regizorul!), se stabilește în Germania, fiind singurul regizor român de film expatriat care reușește să facă lungmetraj de ficțiune în străinătate, respectiv: *Fürchte dich nicht, Jakob!* / *Nu te teme, Jakob!* (adaptare a nuvelei *O făclie de Paște* de I.L. Caragiale, RFG, 1981), *Ein Mann wie Eva* / *Un bărbat ca Eva* (inspirat de biografia regizorului german Rainer Werner Fassbinder, RFG, 1984), *The Secret of the Ice Cave* / *Secretul peșterii de gheață* (SUA, 1989).

După 1990, Radu Gabrea revine firesc în cinematografia română, surpriză!, nu cu o poveste „anticomunistă” ori cu parabole politice sofisticate și de un „curaj” penibil (asemeni majorității congenerilor sau chiar a confracților mai tineri), ci cu un film picaresc, un film de epocă ușor melodramatic, ușor desuet, dar de o cinematograficitate cuceritoare: *Rosenemil – O tragică iubire* (1993). Din păcate, nimic din farmecul acestui re-debut în cinematografia română nu se regăsește în următorul său lungmetraj, *Noro* (2002), fals ca premise și ca poveste în sine, amatoristic ca demers regizoral. Oricine a văzut *Noro* ar fi putut să creadă (eu am fost convins de acest fapt!) că regizorul de ficțiune Radu Gabrea este epuizat, rămânându-i – la rigoare – documentarul.

Din fericire (spre deosebire de alți regizori români din „vechea gardă” – nu-i mai amintesc aici, oricum așa face-o degeaba – care se afundă tot mai mult în ridicol cu fiecare nouă premieră), Radu Gabrea se reabilitează cu acest *Cocoșul decapitat* (România, 2007; sc. Radu Gabrea și Bert Kofs, după romanul omonim al lui Eginold Schlattner; r.: Radu Gabrea și Marijan Vajda; cu: David Zimmerschied, Alicja Bachleda-Curus, Axel Moustache, Ioana Teodora Iacob, Dorel Vișan, Victoria Cocias, Radu Gabrea), prezentat în premieră absolută la TIFF

2007, dar intrând pe ecrane în primăvara acestui an. Nu cunosc romanul lui Eginold Schlattner (promit că-l voi citi!), însă în cazul de față poate că e mai bine așa. Prin *Cocoșul decapitat*, cinematografia română, după *boom*-ul din ultimii ani – mă refer, evident, la filmele lui Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean sau Cristian Nemescu, nu la cele ale Cristinei Nichituș ori Mircea Moldovan! –, intră în normalitate. Vreau să fiu bine înțeles: toți regizorii amintiți au făcut filme extraordinare sau cel puțin provocatoare, dar destinate în primul rând festivalurilor și cinefililor, unui public specializat. Radu Gabrea realizează un film atât pentru publicul larg, dincolo de condiție socială sau instrucție, cât și pentru spectatorii cinefili (cu condiția ca aceștia din urmă să nu fie snobi!), pe o temă cât se poate de gravă: formarea și / sau deformarea unor adolescenți, a unor caractere, în vremuri istorice tulburi. Mai precis, anii ce preced și primii ani ai celui de-al Doilea Război Mondial în Făgăraș, într-o comunitate multiethnică – dacă nu idilică, cel puțin tolerantă – destrămată tragic într-un timp foarte scurt.

Filmul impune în primul rând prin personajele puternice, veridice și prin povestea bine construită, clasică în formă, manieră în care își desfășoară și Radu Gabrea (și, să nu uităm, și Marijan Vajda) demersul regizoral. I se poate reproșa – parțial numai – falsa reconstituire a atmosferei epocii și unele erori de distribuție, din fericire acestea din urmă în roluri secundare. Dar, dincolo de orice observații de nuanță, *Cocoșul decapitat* merită și trebuie să fie văzut (chiar și numai, așa cum am mai spus, pentru a ne familiariza și cu un alt fel de cinema românesc), iar pe mine unul m-a convins să văd și următorul film al lui Radu Gabrea, *Călătoria lui Gruber*, prezentat în avanpremieră la TIFF 2008. (I.P.A.)

Acum zece luni am vizionat *Cocoșul decapitat* în cadrul Festivalului Transilvania. Atunci am considerat că realizarea lui Radu Gabrea ar fi fost bună dacă ar fi un film de televiziune. Revăzându-l recent, tot la Cluj-Napoca, într-o proiecție de gală, senzația avută la TIFF mi-a fost întărită.

În timpul vizionării recente mă amuza amintirea unei afirmații de-a lui Hitchcock. El spunea că detestă filmele americane fiindcă par create doar pentru a putea vedea anumiți actori vorbind. Ceea ce spunea Hitchcock nu se potrivește perfect acestui film, fiindcă noi nu avem star-uri pe care publicul să le dorească pe ecran atât de mult încât prezența actorului în cadru să devină scopul filmului. Însă un adevăr reiese din acele cuvinte: poate fi plictisitor să urmărești pe ecran o istorie care e conturată prin dialog, nu prin imagini, care e rostită prin cuvinte (adică literar), nu prin montaj (adică cinematografic). *Cocoșul decapitat* e o acumulare de discuții melancolice din care aflăm, de la bătrâni locului, că spațiul în care se desfășoară discuțiile fusese un paradis socio-cultural, unde sașii, românii, maghiarii și țigani conviețuiau exemplar sute de ani, în vreme ce în prezent, în câțiva ani, pe fondul celui de-al Doilea Război Mondial, influența simțirii naziste și amenințarea bolșevismului destabilizase zona. Discuțiile melancolice, înțelepte, calme, sînt sparte de discuții aprinse, de dispute, în care tinerii locului, înregimentați ideologic, pulsează aprins pe ritmurile prescrise de normele gândirii ariene germane.



Radu Gabrea

În spatele filmului realizat de Radu Gabrea se află romanul omonim al scriitorului român de limbă germană Eginold Schlattner. La discuția de după proiecție, scriitorul se arăta foarte mulțumit de adaptare, fiindcă ea ar surprinde perfect liniile pe care el le trasase în carte. Tocmai în această surprindere cred că stă slăbiciunea peliculei. Filmul pare a fi o schemă a parcursului livresc, o fișă de lectură unde sînt rezumate câteva traiectorii individuale care, la rîndul lor, sînt redată sub aceeași formă – în rezumat, schematic, demonstrativ, didactic.

Doi băieți de condiție socială diferită devin frați de cruce. Unul e Felix Goldschmidt, provine dintr-o familie de intelectuali burghezi, celălalt e Hans Bediner, fiul unui coșar. Primul iubește o evreică, pe Gisela, al doilea o iubește pe Alfa Sigrid, fiica unui nobil saxon. Primul este un idealist care va părăsi tremurul iubirii pentru promisiunile ideologiei naziste (și, cum e normal, într-un final va suferi pentru alegerea făcută, va dori să o răscumpere). Al doilea e un arivist, gata să renunțe la prietenie cînd simte fiorul puterii (implicit al creșterii sociale). Relațiile dintre cei patru tineri și felul în care aceștia participă la viața comunității întocmesc demonstrația peliculei: cînd își semnează o comunitate – cea săsească din sud-estul Transilvaniei, în speță – propria moarte? Cînd forța ei vitală (i.e. tineretul) e dezbinată de interese momentane meschine, cînd e îmbătătită de aburul unor promisiuni ideologice, cînd se desparte ușor de idealuri nobile (precum iubirea).

Actorii își interpretează bine partiturile, doar că acestea sînt limitate, fiecare personaj identificîndu-se în fapt cu o caracteristică umană: idealism – Felix (David Zimmerschied), arivism – Hans (Axel Moustache), naivitate – Gisela (Alicja Bachleda), cochetărie – Alfa (Ioana Iacob). Cu o astfel de construcție a personajelor și avînd în vedere decorul politic pe care e articulată povestea, ceea ce se va petrece pe ecran nu e greu de ghicit după ce sînt introduse personajele și după ce e anunțat anul istoric. În acest mod, dramatismul și surpriza sînt anulate destul de rapid. Ce rămîne din film? Informația. Dialogul și, în genere, caracterizarea personajelor prin ceea ce spun pe ecran, literatizarea expunerii, acestea aduc informație. Iar cummul de informație nu poate crea dramatism cinematografic. Poate asigura, însă, un parcurs onest pentru un film de televiziune. (L.M.)

colajonări

Povestea ca un vapor imens

Alexandru Jurcan

Cu ce să încep? E duminică dimineața, plouă onest, plouă convențional și mă pregătesc pentru duelul duminical. Trebuie să știți că duminica la bloc oamenii se reunesc în familii și mai au timp să asculte și muzică. Știu ce se va întâmpla: vecinul de dincolo de peretele pulsional, va asculta manele. Mă pregătesc: vino dragă von Karajan, să putem ataca. Un Wagner contra primei manele, un Mozart pentru anihilarea celei de-a doua, un Weber, un Bizet, Rossini... Ați obosit? Vă amintiți, domnule Karajan, cum vă plimbați cu iahtul la 74 de ani? Ați învățat să pilotați elicoptere, ați schiat, ați sperat mereu în calitatea auditorilor. Iar acum, *post mortem*, vă învăț să luptați cu manelele! Ce-ar fi să mă supun unui test empatic, să mă pun în pielea acelui om trudit, care-și numără zilnic banii, dă de mâncare la patru copii și nu pricepe vultele orchestrale ale lui Luigi Cherubini? Așadar, trecem mai departe! Avem 'întâlnire' cu Gabriel Garcia Marquez, care scrie în poemul *Făpușa de cârpă*: "Am învățat că un om nu are dreptul să-l privească pe celălalt de sus, numai când l-a ajutat să se ridice". Zilele trecute am citit cartea lui Arriaga *Un dulce miros de moarte* și imediat gândul mi-a zburat la *Cronica unei morți anunțate* de Marquez. Cine este Arriaga? A scris scenariile la filmele *Babel*, *21 de game*, etc. Locuiește în Ciudad de Mexico. Arriaga nu are miros (la propriu), însă are talent. Scrie și regizează. Tocmai a terminat filmul *The Burning Plain*, cu Charlize Theron și Kim Basinger. Misterul romanului *Un dulce miros de moarte* conține o intenționalitate paroxistică. Comunitatea! Ea va hotărî! Ca în Zorba? Puterea vulgului este imensă: dacă ei insinuează ceva (chiar dacă nu acolo e adevărul), avalanșa bârfei, a impunerii altui "adevăr" afectează însuși creierul lui Ramon. Dacă toți afirmă că Adela a fost logodnica lui... atunci... așa o fi? Deci el, Ramon, va trebui să se răzbune. Pe cine? Comunitatea zice că Țiganul e ucigașul (știm clar că nu el este). Atunci Ramon e manipulat, devine instrument al voințelor oarbe.

Da, m-am gândit la *Cronica unei morți anunțate*, deoarece și la Arriaga moartea Țiganului e premeditată, *anunțată*. La Marquez, lumea se așezase în piață, ca la defilare. Toți știau că Santiago va fi omorât. Totul în ziua aceea a avut mirosul lui Santiago Nasar. Ucis în final, acesta a avut puterea să-și scuture mațele de țărănie. Anumite detalii marchează pentru totdeauna. La asta reflectam văzând filmul lui Mike Newell, *Dragostea în vremea holerei*, după cartea lui Marquez. M-a cucerit papagalul de la începutul filmului. Exact cum mi-l imaginasem la lectură: viu, fosforescent, incredibil, cu reflexii de jad, confundat cu pulsul frunzișului, premonitoriu, unic, spectaculos. În roman (am utilizat ediția franceză, traducere din spaniolă de Annie Morvan), doctorul Urbino citea în balanșoarul din livadă. Furnicile punctau frumusețea efemeră, când papagalul vorbește pe o ramură. Urbino urcă scara, îl prinde, cade și... moare. Romanul (tradus și la noi) a fost publicat în 1985. O frescă uluitoare, cu descrieri inedite, cu umor, cu forță și complicațiile iubirii. Poate că e dragostea în sens larg. La sfârșitul secolului al 19-lea, în Columbia, un tânăr telegrafist - Florentino Ariza - se îndrăgostește de Fermina Diaz. Tatăl ei îi separă. Ea se va căsători cu doctorul Juvenal Urbino. Timp de 53 de ani Florentino o va iubi pe Fermina. Va aștepta. La moartea soțului ei, el apare în fața ei cu o speranță ireală, aproape inumană.

Regizorul Mike Newell a realizat filmul în 2006, colaborând cu actorii Javier Bardem (Florentino), Giovanna Mezzogiorno (Fermina), Benjamin Bratt (Urbino). Newell (născut în 1942) a mai regizat, printre altele, *Harry Potter și Pocalul de Foc*, *Donnie Brasco*, *Patru nunți și o înmormântare* etc. Regizorul a declarat: "Văd această poveste ca un vapor imens, care a știut traversa mările timpului pentru a povesti ceva adevărat și profund celor mai tineri și celor mai bătrâni. Aici îmi regăsesc părinții, prietenii, pe cel ce eram în tinerețe și pe cel care sunt azi". La început, Marquez a fost reticent referitor la transpunerea cinematografică a romanului său. Ronald Harwood (oscarizat în 2003 pentru *Fianștul* lui Polanski) a scris adaptarea. Marquez a fost consultat tot timpul. Nu pot uita că Javier Bardem (Oscar în 2008, pentru rolul secundar din *No Country for Old Men*) este fiul unui inginer agronom, care a devenit importantul regizor Juan Antonio Bardem, realizând neuitatele *Moartea unui ciclist*, *Strada Mare*, *A trecut o femeie*, *Fianșele mecanice* etc. Fermina îl vede pe Florentino (după înmormântarea soțului ei) și îi strigă în față: "Du-te! Să nu mai apari!". Apoi ea, copleșită, răscolește lada cu amintiri și marele flash-back începe. Anul 1979 sau începutul unei iubiri epocale. Florentino îi scrie prima scrisoare, cu un patos demn de Romeo. Fermina e însoțită mereu de o mătușă (în locul doicii Julietei). Așteptând răspunsul ei, Florentino traversează o stare fizică incandescentă, maladivă. Nu, nu e holeră, e iubirea.

Totul după Wajda

Colaborare în formă de triptic (Institutul Polonez din București, Casa Municipală de Cultură Cluj-Napoca, Centrul Cultural Francez Cluj) a reușit să aducă în fața spectatorilor o serie de proiecții cu cele mai bune filme realizate de membrii școlii de măiestrie regizorală „Andrzej Wajda”, Multă lume s-a adunat în sală grație... confuziei, neatenției. Adică, nu erau filme de Wajda! și dacă nu, atunci nu dăm șansă debutanților? Lui Wajda i-a plăcut mereu să fie un *guru*, să înființeze asociații (vezi și Grupul autodidacților din Cracovia), să muncească de la treisprezece ani, să fie asistentul lui Aleksander Ford, să semneze filme de un romantism tragic (*Cenușă și diamant*, *Generație*, *Omul de fier*, *Pădurea de mesteceni*, *Nunta*, *Demonii* etc.). Atunci nu ne miră nici această școală de măiestrie regizorală, care și-a prezentat la Cluj filmele subtitrate în limba engleză. În două seri... subsemnatul a prezentat câteva filme, încercând să capteze interesul spectatorilor. În *Tratament* (un film de Maciej Cuske) primează detaliul, tăietura bruscă, prim-planul. Suntem într-o stațiune balneară, unde - într-un timp scurt, oamenii vor să-și vindece afecțiunile și să-și recapete buna dispoziție. Fiecare se consideră un... rege pentru trei săptămâni. O bicicletă, un acordeon, o singurătate afișată, ostentativă. Masca de vacanță ascunde ravagiile timpului, cearcănele, dezabuzarea. Poate că mai este încă timp. Exact, va fi neapărat un „cântec de lebedă”, în ciuda cheliilor, ochelariilor, grăsimilor... Atunci, sus paharul! Revigorarea surâșului! Speranța, festivismul, contacte noi. În *Calea interioară* (un film de Dorota Lamparska), un tânăr se trezește în locuința lui dintr-un mare oraș. Se pregătește

"Suferă acum!", îl sfătuiește maică-sa. Înțelegem: există un timp al iubirii nețârmurite, acolo în miez de tinerețe. Cu așa ceva nu ne mai întâlnim. Mai apoi, plouă. Plouă ca în Macondo din *Un veac de singurătate*. Nu, deoarece acolo plouă câțiva ani fără întrerupere, iar o fată se înalță în văzduh în prezența întregii familii. Cât de mult i-ar plăcea lui Kusturica respectiva imagine! Apoi mă gândesc la titlul cărții lui Valery Larbaud, *Fermina Marquez*. Nicio legătură cu Fermina lui Marquez, care îl acceptă în final de viață pe Florentino. Un vapor, un apartament... nupțial, o dragoste neconsumată, o regăsire nu total inutilă ca norocul din *Bătrânul și marea* și vorbele ei copleșitoare: "*Miros a bătrân!*" *E... la nave va...* Cei doi se îmbracă în alb ("măine ajungem în ultimul port")... apoi fac dragoste. Ea se ferește, are trupul vestejit. "Și ce dacă?", spune el. O așteptare răsplătită, totuși. Câtă speranță focalizează Marquez în acest roman! El care afirmă: "Sunt îndrăgostit de dragoste", continuând cu "toată lumea vrea să iubească pe culmea muntelui, fără să știe că adevărata fericire stă în forma urcușului spre culme" (*Făpușa de cârpă*). Florentino îi spune că și-a păstrat virginitatea timp de 53 de ani doar pentru ea. Cum ar reacționa vecinul meu care ascultă manele? Ce replică ar da, văzând filmul? Numai că el - săracul - nu are acces la sufletul lui Florentino, care își mângâie "zeița încoronată", ordonând căpitanului o... farsă: steagul galben al holerei, pentru ca vaporul să nu se mai oprească nicăieri. Imaginea finală se volatilizează în încrâncenări simfonice de cer, apă și pământ. Iar Florentino înțelege că "*viața și nu moartea este aceea care nu are limite*". Nu-i așa, domnule Karajan?



Andrzej Wajda

să plece la muncă. Un alt fel de Camus, alte ezitări, alte gesturi. Mai merită să ieși în realitatea care nu te satisface? Detaliile revelatoare amintesc de filmul *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, în sensul preciziei chirurgicale. Filmul *Telefona* de Marcin Wrona e un omagiu adus lui Almodovar, într-un patetism ironizat. Prim-planul captează o lume cantonată în ficțional. Interesant a fost filmul lui Norah McGettigan - *Cum e să fi mama mea*. Julia face un film despre mama ei, condamnată la scaunul cu roțile. În *Gadzio* (de Kryspin Pluta) un băiat rrom și un bătrân silezian se întâlnesc pe calea muzicii. Filmul *Dulapul de bucătărie* (de Jacob Dammas) nu duce până la capăt demonstrația paseistă. Foarte multe filme au fost modeste, rămânând simple eboșe, proiecte fără fior artistic.

1001 de filme și nopți

63. Ordet/Cuvântul

Marius Șoptorean

(Urmare din numărul trecut)

Ordet / Cuvântul se vede ca și cum s-ar citi rândurile unei cărți, ca și răsfoitul unor pagini. Pe orizontală mai întâi iar, apoi și pe verticală. Prin mișcări de aparat decorul *cui*ge și se *deplasează* prin fața spectatorului. În filmul lui Dreyer spațialitatea ca și temporalitatea – artefacte cinematografice ale binomului orizontal-vertical – se măsoară la nivelul gesturilor umane observate în desfășurare, în deplina libertate de mișcare și afirmare a acestora.

Pe bună dreptate Dreyer observă: „Ochiul preferă ordinea, de aceea cadrele trebuie să rămână armonioase și să rămână astfel chiar și în timpul travellingurilor. [...] Ochiul percepe repede și ușor liniile orizontale, dar se împotrivesc celor verticale. Ochiul este imediat atras de obiectele în mișcare, dar rămâne pasiv în fața obiectelor în stare de repaus. Așa se explică de ce ochiul urmărește cu plăcere travlingurile, mai ales când sunt fluide și ritmice. În concluzie putem spune că trebuie să menținem în film o mișcare armonioasă, care se desfășoară pe orizontală. Dacă în acest context introducem brusc linii verticale, vom obține un efect dramatic imediat.”¹

Există o pictură care face parte din lucrările de tinerețe ale pictorului spaniol Velázquez intitulată *Isus în casa Martei*. Aici spațiul pictural este împărțit în două: primul, cel care ocupă mare parte din suprafața pânzei, ne arată două femei, una bătrână și o alta mai tânără aflate într-o bucătărie. În planul doi, în dreapta, ramă în ramă, se găsește Isus în fața altor două femei Marta și Maria. Acestea par o oglindire a celor două femei din primul plan. Profilul lui Isus, așezat pe un jilț, este suprapus peste o altă deschidere: rama unei uși. În mod ciudat lemnul din care această ramă este făcută este asemenea jilțului pe care se găsește Isus. Dincolo de această ușă blocată de Isus, lipsa de lumină ne interzice să vedem mai departe. Întrebarea firească pe care ne-o punem este următoarea: dincolo de Isus, în cealaltă deschidere ce există? Ce ascunde pictorul dincolo de umărul Mântuitorului? Perspectiva ascunsă printr-o interdicție nu este la urma urmelor rezultatul unei tensiuni date de orizontalele și verticalele care construiesc imaginea? Dacă am folosi aparatul de filmat și am înainta către acea ușă, dincolo de întuneric am descoperi din nou primul plan: cele două femei iar dincolo de ele, în planul doi pe Hristos față în față cu Marta și Maria. Iar de aici lucrurile pot să o ia de la capăt. În concluzie este bine a spune cum că dincolo nu se mai găsește nimic sau, mai bine spus, un nou drum. Dincolo înseamnă un dincoace, oglindire ramă în ramă a raportului dintre materie și spirit. Dintre peren și etern.

Timpu la Dreyer este unul ciclic. La fel și spațiul. Primul îl determină pe al doilea iar, acesta din urmă, dimensionează pe cel dintâi. Permanenta raportare a unuia față de celălalt pare a crea o anumită presiune asupra personajelor. Ele se învârt într-un cerc printr-o existență redusă la gesturile cotidiene, primordiale: scularea de dimineață, rugăciunea, prânzul, nașterea, moartea etc. Acestea, în desfășurarea lor, în bio-mecanica lor, nu pot să aibă un alt ritm decât cel impus de spațio-temporalitate. Acea dimensiune geometrică perfectă care aruncă suma existențelor de la

Borgensgard într-un tainic cotidian, într-o poezie a celebrării vieții de fiecare zi. Dreyer nu este aici un analist. El filmează această lume ca și cum ar naște-o din nou, ca și când ar vedea existența cu o lupă și de aici mirarea lui profundă. Viața văzută așa, stranie în simplitatea ei, alunecă dinspre detaliile cotidiene obosite – la fel trăite acum ca și cu 50 sau 100 de ani în urmă – înspre o metaforă a glorificării existenței. Simplul fapt de a exista poate provoca acea albă uimire, acea incandescență poftă de viața care trebuie trăită așa cum ea se oferă. Ca o hartă cuminte în care rătăcirile nu sunt posibile.

În procesul transpunerii piesei de teatru în scenariu de film Dreyer observă că a așeza structura piesei într-o formulă imagistică, a transgresa în mod direct faptul teatral într-unul filmic este o operațiune „periculoasă pentru film. Pentru asta se cere o reevaluare și o simplificare a materialului dramaturgic. Esențializarea este tot ce avem nevoie”.² Dar acest proces nu trebuie să ducă la o realizare filmică strict realistă pentru că esențializarea de care vorbește Dreyer este de fapt o accentuare a ideilor din piesa lui Munk printr-o esențializare vizuală în detrimentul dialogului excesiv așa cum se arăta el pe scenă. Astfel personajele nu trebuiesc a se explica pentru a-și da contur caracterelor pe care le întrușchipează precum și a relațiilor pe care acestea le stabilesc ci pur și simplu trebuiesc a fi construite vizual. Arătate și, mai ales, reprezentate. Ca și cum ele ar fi acum descoperite și aduse în fața camerei de filmat. Piesa lui Munk caracteriza un anumit patos al analizei misterului existenței. Filmul lui Dreyer se dorește a contura o lume, a naște un epos în care deprinderile, atitudinile și acțiunile să releve un tip de comunitate care în marginalitatea existenței ei să capete aură de centru. Dar acel centru în care fiecare dintre noi, noi privitorii, să ne recunoaștem marginile...

După sfârșitul genericului format dintr-o secvență compusă din doar două cadre, urmează secvența trezirii întregii familii, eveniment precipitat și de dispariția – pentru a căta oară! – a fratelui Johannès. Cele doar zece cadre ale acestei secvențe anunță structura întregului film, caracterizarea vizuală și dramatică a personajelor, inconfundabila stilistică de sorginte teatrală a scenografiei precum și o anumită cadență temporală specială rezultată dintr-un raport subtil între ceea ce se vede și ceea ce nu se vede.

Secvența trezirii familiei Borgen, sub precipitarea dispariției lui Johannès, se derulează astfel: într-un plan mediu, aflat încă în pat – un pat simplu, din lemn, ușor adânc – se găsește mezinul familiei, Anders. Draperia trasă a ferestrei lasă ca pe fața băiatului să se reverse lumina albă și moale a dimineții. Acesta deschide ochii și se ridică. Camera de filmat urmează traseul privirii sale: panoramic stânga-dreapta de pe Anders pe patul gol a lui Johannès. Un pat asemănător celui de la care am plecat. Apoi din nou, printr-un panoramic de data asta dreapta-stânga se revine la Anders care ridică ușor un colț al jaluzelei și privește pe fereastră. Noi nu vedem în acest cadru decât spatele băiatului și fereastră. Cadru următor este un plan întreg în exterior al lui Johannès care urcă movila din spatele casei. Vântul bate răscolind ierburile mari iar rufeale albe, aflate pe o sfoară, taie cadru prin zbaterea

lor. Cadru al patruilea îl prezintă pe Anders într-un plan-mediu, în rama ușii – cadru în cadru. Iese pe ușă iar camera de filmat îl urmărește printr-un travelling dreapta-stânga până când intră în camera tatălui, trezit la rândul lui, având din nou, datorată ramei ușii, un alt cadru în cadru. Băiatul îi spune tatălui că Johannès a plecat, iese din cameră, aparatul de filmat panoramează mai departe dreapta-stânga până când vedem cum dintr-o altă cameră – cadru în cadru – Inger iese și privește pe fereastră la rândul ei. În cadru al cincelea îl vedem pe Johannès urcând mai departe movila pe sub rufeale albe bătute de vânt. Suntem din nou în interiorul casei Borgen unde Inger vorbește cu soțul ei, Mikkel. Precipitat aceasta privește din nou pe fereastră. Vedem din nou exteriorul unde pe scările de pământ săpate în movilă aleargă bătrânul Morten Borgen în căutarea fiului. Este urmat imediat de Mikkel. În penultimul cadru, al nouălea, vedem movila cum blochează perspectiva către un *dincolo*. Pe ea nu se mai găsește nimeni. Într-un accentuat contra-plonje al celui de-al zecelea cadru apare Johannès cu mâinile întinse, proiectat pe cerul incert, implorând: „Unde sunteți ipocriților? Și tu... și tu... Unde vă ascundeți necredința?! Unde vă ascundeți și nu credeți în mine?!”

Spuneam că există un anumit raport între ceea ce privim, ceea ce se ascunde privirii și ceea ce personajele văd cu adevărat. Alunecarea imaginii dinspre interior spre exterior, dinspre linia obișnuită a unghiulației, cea de la nivelul privirii, spre aceea abruptă a contra-plonjeului, precipitarea – aproape ritualică – a întregii familii pe urmele lui Johannès, toate acestea creează o irealitate simbolică în care jocul verticalelor și orizontalelor vor deveni o constanță de sens și construcție a întregului film.

Dincolo de existență înseamnă non-existență iar dincolo de aceasta poate reîncepe, ca într-un veșnic miracol, viața. Și, prin urmare, sărbătorirea acesteia. În fond cu acest film Dreyer ne învață cum că cinematograful trebuie să fie o explorare a chipurilor existenței sau, mai simplu, a chipului lui Dumnezeu. *Ordet / Cuvântul* se dovedește a fi până la urmă acel tainic atelier al reprezentării – asemeni lumii baroce – în care noi zugrăvind-ne și contemplându-ne propria noastră lume ne și reprezentăm existența ca o ramă în ramă sau teatru în teatru. De aceea există la Dreyer, ca și la Velázquez, o mistică a descoperirii, a unei continue și necesare redefiniri, a unei atente căutări a aceluia fluid invizibil care leagă materialul de imaterial, finitul de infinit, existența de miracol.

Note

¹ Caiet de documentare cinematografică, nr. 11-12/1973, p. 53.

² *Dreyer in Double Reflection: Translation of Carl Th. Dreyer's writings about de film*, Ed. Donald Skoller, New York: E.P. Dutton, 1973, p. 78.

sumar

agenda		
Premiile Festivalului Internațional de Film Transilvania 2008		2
editorial		
Aurel Sasu Invalidarea literaturii române		3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany Șerban Axinte	Apocalipsă de București The Catalan Within	4 5
comentarii		
Adriana Stan	Manierele lui Mitică	5
ordinea din zi		
Ion Pop	O panoramă critică a poeziei românești din secolul XX	6
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Marele pariu epic	8
2. Năravuri academice		
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	"Sorstalanság" (I)	9
Diagrame șahiste la Dumitru Țepeneag		
Juca Maria-Alexandra	Porumbelul zboară	10
Cristina Vidruțiu	Mutarea lui Dedal	11
Florina Man	Arlechinule, jucăm șah?	
N-ai nevoie decât de ferculită și cuțit!		18
contact		
Poezie cehă contemporană în traducerea lui Dan Mircea Duță		12
Viola Fischerová		13
Petr Hruška		13
Marie Štastná		13
Am ales să nu aleg viața		
Clubul "Prietenii cărții", Penitenciarul Bistrița - program poetic		14
Sorin Firuly		15
Adrian Roman		15
G.T.I.		15
Constantin C-tin Ninel		16
Alexandru Adam		16
accent		
Sidonia Nedeianu Grama		17
Mitbiografie politică și istorie orală		
intermezzo clujean		
Petru Poantă	Jurnal	18
religie		
philosophia christiana		
Nicolae Turcan	Lume, second life și reducere ascetică	19
corecții		
Sorin Nemeti		20
Regele, Securitatea și Tăblițele		
dezbatere & idei		
George Jigău	Tratatul de la Lisabona, o nouă șansă pentru Europa. O perspectivă clujeană	21
Vianu Mureșan	Unde ne sunt duminicile?	22
bazar		
Luigi Bambulea	Anticariat CJ	23
opinii		
Emil Pop	Turism emergent, mitic și cu final pragmatic	24
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Romanele bat filmele	26
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter		27
Manea, Pamuk, Tharoor		
știință și violoncel		
Mircea Opriță	Băi de lună plină	28
rânduri de ocazie		
Radu Țuculescu	De-a lui Habsburgescu	28
ferestre		
Horia Bădescu	Ca să fii om întreg	29
remember		
Tudor Ionescu	Alte plimbări aparte (de la și spre Cluj)	29
zapp-media		
Adrian Țion	Gogoșeria electorală	30
anestezii de larg consum		
Mihai Dragolea	La marsupiiul cangurului	30
Tudose, cu ursul, Elodia și sindicatul popesc		
teatru		
Răzvan Zlăvog	Spectacolul care întrece toate spectacolele	31
N-ai televizor acasă? Nu! Mai bine...		31
muzica		
Vișgil Mihaiu		32
Miso Ensemble sau eliberarea din constrângeri		
film		
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier	Cocoșul decapitat	33
colaționări		
Alexandru Jurcan		34
Povestea ca un vapor imens		34
Totul după Wajda		
1001 de filme și nopți		
Marius Șopterean		35
63. Ordēt/Cuvântul		
plastica		
Livius George Ilea		36
Alexandru Păsat - vocile ascunse ale materiei		

plastica

Alexandru Păsat - vocile ascunse ale materiei

Livius George Ilea

Sub imperiul acelorasi stringențe - active în mentalul colectiv al omului contemporan privind nevoia imperioasă de comunicare și urgența conservării unei spiritualități/identități culturale amenințate - se structurează și se dezvoltă opera sculpturală semnată de Alexandru Păsat. Urmând expoziția deschisă la București (Palatele Brâncovenesti Mogoșoaia), *Latente* - deschisă acum și la Muzeul de Artă Cluj - ne propune din nou parcurgerea unui veritabil traseu inițiat vizând chiar miza creației artistice recente a artistului vizual.

Jaloane ale unor stări de grație de esență emoțională diferită, acoperind gracil spațiul dintre tăcere și strigăt, lucrările lui Alexandru Păsat se articulează în cadrul acestui discurs expozițional într-un tot coerent aflat sub semnul dublu al metalului și lemnului - materiale primordiale, dihotomice ca resurse conceptuale, reiterând originare strategii de configurare simbolică recontextualizate în cadrul noii sensibilități artistice emergente în orizontul de așteptare al artelor vizuale contemporane.

La interferența cu universul muzicii, dominant, registrul grav, aflat la marginea de jos a sonorității impregnează cu duh de taină izvodirile prelevând varii elemente arhitecturale străvechi; coloane albastre, de lemn, cilindrice sau rectangulare recompun o fabuloasă istorie antică a umanității, abia întrezărită ca într-un vis, ignorând „banala realitate” factuală a siturilor arheologice; un turn închide în trupul său compact un întreg ev mediu imaginar; o secțiune de firidă ne apropie spiritul bizantin prin grila sensibilității moderne, de extracție minimalistă a artistului. O abia șoptită, modulată litanie izvorăște dinspre „Instrumentele de măsurat nostalgia”, abandonate parcă, brusc, din motive necunoscute de către Ursitoarele țesătoare de destin. Un cântec vag, de luptă, psalmodiat în *sotto voce*, însă sfâșiat pe alocuri de scurte acute, se revarsă dinspre zona „Arcelor” și a „Amprentelor” - aparent monotone, marcate însă, în filigran, de însemne grafice de imprevizibilă intensitate sonoră, de intenție neo-expresionistă.

„Cărțile de fier” își plâng discret disoluția, tânguindu-se abia auzit, ferecând în uitare istoria (ne)scrisă pe filele lor. Un altfel de tăcere este înscenată „Pătratului naște” sau seriei de „Plier”, dând consistență iminenței lor virtuale, în timp ce „Bagajele pentru o călătorie între Est și Vest” strigă, acuzând ruptura/rana ce grevează firescul întregului, într-o manieră modernistă, cvasi-dodecafonică, servindu-se de anecdotică obiectului violentat.

Ascultând la ceas de taină vocile ascunse ale materiei, scrutându-le sunetul ascuns, originar, sculptorul potențează încărcătura lor magic-simbolică cu un valid cortegiu de conotații de strictă actualitate, în pofida unei istoricități etnografice cvasi-asumate, întretesându-le în propria partitură „bântuită” de neliniști (uneori în disonante *chei* post-moderne). „Salvata” de rigorile/strategiile de manipulare ale imaginii proprii unui ideal clasic pre-asumat, interiorizat, de simpla decantare a imaginii plastice în spiritul abstractizării, proprie culturilor arhaice/populare, *semnele* lui Alexandru Păsat (re)compun un univers estetizant în spațiul locuirii sub pecetea actualizată a unei vaste metafore integratoare.

Preocupat atât de „memoria” materiei, cât și de „reacția” ei, sculptorul îi acordă acesteia șansa de a dialoga, cenzurându-i accidentele sau redundanțele, modelându-i „latențele” și *moșind-o* în a zămislî peste fire în irepresibila aspirație de a fi și a rămâne neatinsă de contingența unui spațiu/timp determinant, dar, marcată totuși de inefabila temporalitate a spiritualității *carpato-danubiano-pontice*.

Piese de sculptură și desen expuse de Alexandru Păsat, ilustrând un parcurs plastic dens, încărcat de meandre, orbitează acum în câmpul gravitațional al marilor acțiuni „recuperatoare de tradiție”, de limpezire conceptuală și formală, marcată de intense căutări (estetizante) identitare, și promițând noi sinteze viabile.



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

