

TRIBUNA

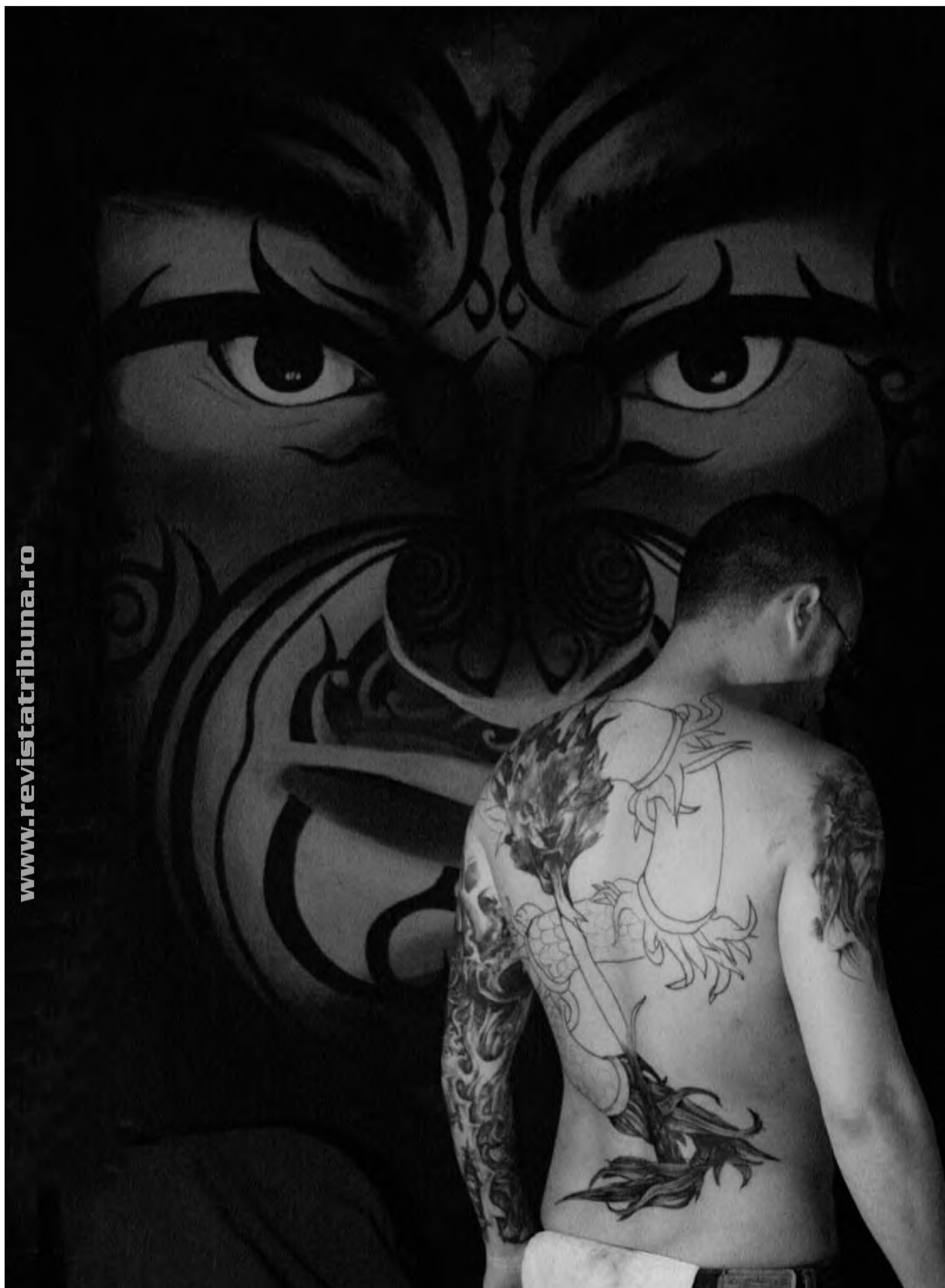
148



Județul Cluj

2 lei

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



www.revistatribuna.ro

„Vârsta biologică nu e mai importantă decât creația”

Ion Vlad

Ovidiu Pecican

**Acasă la
D.D. Roșca**

Lorin Ghiman

**Despre dascăli și
defectele lor de vedere**

Supliment Tribuna

Claviaturi

Ilustrația numărului: Tatuaje - fotografii de Stefan Socaciu

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIcaȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
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

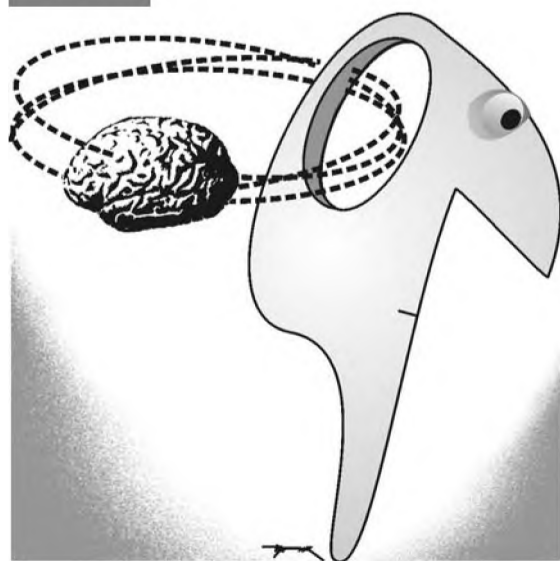
Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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



blocnotes

Cărți, debateri, premii...

Claudiu Groza

Pasiuni provocate de proză

Starea prozei se numește ampla antologie coordonată de Irina Petraș, lansată la filiala din Cluj a Uniunii Scriitorilor din România cu ocazia „Zilelor Prozei” din 16-17 octombrie 2008.

Evenimentul a reunit la Cluj câteva zeci de critici și prozatori din toată România, care au dezbătut, pe diverse tonuri și în varii feluri, proza românească de azi. Discuțiile „teoretice” au fost întrerupte de lectura unor fragmente de proză – inedite ori publicate – a autorilor prezenți la manifestări.

Că subiectul discutat la Cluj este unul de interes în breasla literară o demonstrează și volumul inițiat de Irina Petraș, editat de filiala Cluj a USB, în colaborare cu filiala Brașov a Uniunii și cu sprijinul revistei *Astra* și publicat la Editura Casa Cărții de Știință. La „provocarea” Irinei Petraș au răspuns nu mai puțin de 77 de autori, critici literari sau prozatori, din toate generațiile biologice și de creație. Răspunsurile au exact varietatea temperamentelor auctoriale, de la eseuri academice la cronicile literare ori de la abordări liminar-literare la ghidușii prozastice de-a dreptul sau confesiuni intime. Rezultatul este un fel de *puzzle* care dezvăluie obsesiile, așteptările, temerile și *pulsul* comunității literare. O evaluare exactă a *mesajului* purtat de amplul volum lansat la Cluj pretinde, însă, lectura sa atentă, și cu mica speranță mefistofelică de a găsi în el sămburii unor eventuale alte discuții, polemici ori teme de adâncit eseistic ulterior.

Actori clujeni premiați

Nu mai puțin de patru actori clujeni au fost premiați în luna octombrie, fie acasă, fie în alte părți.



Ramona Dumitrea a primit Premiul pentru interpretare feminină la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, alături de Andrea Tokai. Cele două actrițe sunt interpretele – alternativ – rolului Irina Cornici din spectacolul *Sposedanie la Tanacu* regizat de Andrei Șerban.

Alți trei actori ai Naționalului au fost recompensați pentru partiturile avute în stagiunea 2007-2008. Miriam Cuiub a primit Premiul „Magda Tâlván”, instituit în memoria unei celebre actrițe a Naționalului, la începuturile acestuia, iar lui Adrian Cucu și Cătălin Herlo li s-a decernat Premiul „Euphorion”. Distincțiile au fost acordate sub egida Teatrului Național din Cluj de către un juriu de personalități culturale, pe care directorul Naționalului, Ion Vartic, nu vrea să le deconspire, pentru a le cere opinia și în anii următori.



Album despre un mare pictor

Recent, plasticianul clujean Alexandru Cristea și-a sărbătorit aniversarea de 80 de ani printr-o amplă expoziție la Muzeul Național de Artă din Cluj. Momentul a prilejuit și lansarea unui album monografic dedicat artistului, *Soarele rece*, realizat de criticul de artă Vasile Radu.

Elegantul album, editat de Societatea Colectiunilor de Artă din Transilvania, cuprinde nu doar studiul critic dedicat creației lui Alexandru Cristea și liniamentele biografiei artistului, acompaniate de reproducerile unor lucrări, ci și o iconografie spectaculoasă. Vasile Radu decriptează, pe rând, elementele ce definesc tiparul creației lui Cristea, de la pictură la gravură sau afiș, într-un studiu profesionist dar și empatic, devoalând astfel și un portret *uman* al plasticianului. De altfel, paginile studiului sunt împânzite de fotografii din expoziții și călătoriile ale lui Alexandru Cristea, în care artistul e înconjurat de prieteni, bună parte din ei importante personalități culturale.

Soarele rece e un album monografic meritat din plin de unul din „ultimii mohicani” ai unei generații strălucite de plasticieni ai Clujului.

***Fuck you, Eu.Ro.Pa!* În franceză**

Prietenii de la Maison d'Europe et d'Orient din Paris, o asociație culturală care promovează dramaturgia est-europeană, caucaziană, și mediu-orientală în spațiul francofon mi-au trimis recent una din noile lor apariții editoriale: două piese de Nicoleta Esinencu, celebra *Fuck you, Eu.Ro.Pa* și *Fără zahăr*.

Textele au fost traduse din română de Mirella Patureau, care semnează și un consistent studiu introductiv, prezentând-o publicului francofon pe neconvenționala autoare basarabeană. Volumul a apărut la Editura L'espace d'un instant.

editorial

Solvabilitate simbolică sau pecuniară?

Despre dascăli și defectele lor de vedere

Lorin Ghiman

„ALMA MATER și-a propus, ca principal obiectiv, restabilirea poziției sociale a personalului didactic și didactic auxiliar din învățământ, în spiritul tradiției învățământului românesc interbelic.” (din Misiunea FNS „Alma Mater”)

„Dincolo de toate problemele învățământului românesc de zi cu zi, vă invităm pe toți ca astăzi, 5 octombrie, să vă opriți o clipă, cu respect, asupra imaginii «Dascălului de la Catedră» și să-i urați, cu dragoste și curățenie sufletească, La Mulți Ani!” (din declarația comună a FSLI, FSI „Spiru Haret” și FNS „Alma Mater” cu ocazia Zilei Internaționale a Educației)

Cine cere nu pierde ...

Cu ceva timp în urmă mi-a fost dat să aud într-o cancelarie următoarea birfă: o colegă ar fi fost văzută la standul din centru al unui ONG care efectua consultații oftalmologice gratuite, serviciu la care adăuga și posibilitatea de a achiziționa, la prețuri derizorii, sau chiar gratuit, una din perechile de ochelari donate de către niște occidentali de omenie. Simpla prezență într-un stabiliment al pomenilor trecea drept infamant, așa încât cititorii își pot imagina cu câtă satisfacție masochistă a fost însoțită continuarea relatării. Din care aflăm că doamna profesoară cu pricina ar fi încercat să-și găsească în coșul cu ochelari aruncați de alții o pereche potrivită. Dar pe gratis, ea fiind, după propria-i declarație la fața locului, „dascăl”, și nepermițându-și să plătească. Singurul regret al birfitorilor era că dascălul nostru nu-și găsisse ochelari, ca să-i poată cere, ipocrit, detalii despre ei noului titular. În aceeași școală, la momentul relatării, un suplinitor calificat debutant câștiga lunar cam 500 de lei, echivalentul a 125 de euro, bani pe care îi lăsa proprietarului care-i dădea în chirie o garsonieră. Tot atunci, oprimarea pe care o resimțeau numeroase cadre didactice care nu aveau privilegiul unui partener de viață medic, economist sau „softist” căpăta forme stranii, cum ar fi apostrofarea *in petto* a unui elev oferind un buchet de flori: „Mersi, da’ tu ce crezi, eu dintr-astea mănânc!”.

Realitatea la care fac referință aceste anecdote are calitatea de a fi nemijlocit și punctul de ancorare a discursurilor publice privind statutul profesiei didactice. Lipsa de mijloace financiare cu care se confruntă *realmente* multe cadre didactice e valorificată simbolic și discursiv în mod pervers, conform unui principiu al compensării fantasmatică de luat în seamă. Lipsa de menajamente cu care e indicat mai departe caracterul pueril al acestora e menită a încuraja această pătură socială să militeze public în mod conștient și credibil pentru recunoașterea sa și dincolo de „ocaziile” oferite de goana după clientela a actorilor scenei politice.

Căci deocamdată opiniile exprimate de către oamenii de învățământ și de cultură cu privire la propriul statut și rol în societatea românească nu reușesc să treacă pragul unor poncifuri, lucru cu atât mai supărător cu cât recentul eveniment politico-economic reprezentat de ordonanța privind creșterile salariale acordate profesorilor e analizat în spațiul public ca fiind unul de mare importanță

simbolică, adică tocmai pe terenul propriu al învățaților. Dar, dacă ochelarii de căpătat își fac totuși treaba, orbirea axiologică și lipsa de proiect nu mai poate fi ascunsă sub declarații ostentative, privind preeminența socială a celor care au făcut o școală, sau pervertită populist prin transformarea educației în prioritate națională, pe care, vezi bine, doar lefurile rezonabile o pot face eficientă și performantă. Nu în mod credibil, după cum o demonstrează „rezistența” de pe forumurile variantelor electronice ale celor mai influente cotidiane românești.

Corupția statutului social și precarizarea.

Amploaiații „industrii conștiințelor” constituie o pătură socială¹ pentru care coruperea statutului lor social e cea mai mare traumă. Pusă în mișcare de tăvălugul comunist, sub forma principiului conform căruia toți trebuiau să devină una cu muncitorii ori să dispară, ea a fost desăvârșită în 20 de ani de economie de piață în care sectorul valorilor nemateriale greu convertibile în monedă s-a prăbușit definitiv. Situația actuală poate fi definită prin ceea ce, într-o conversație, o profesoară de biologie (nota bene!) numea „precarizarea profesiei didactice”: dependența exclusivă de cererea de forță de muncă a statului a unei pături sociale educate. Acest monopol educațional al statului a devenit o a doua natură a cadrelor didactice și a generat o serie de consecințe interesante, pentru care numeroase atitudini ale partenerilor sociali implicați în criza învățământului și a culturii românești nu sunt altceva decât simptome. Două strategii discursive atrag atenția. Prima, generică, e neputința de a reforma prin inițiative pornite de jos structurile administrative sau curriculare, ce așează într-o dependență de centru care e deplinsă de ochii lumii, dar abil utilizată pentru a pasa orice responsabilitate autorității superioare. A doua e figura tipică a luptei pentru recunoaștere a acestei categorii sociale din ultima perioadă, și care, utilizată pînă la greață, a ajuns să nu mai păcălească nici copiii: argumentarea caracterului osebit al profesiei didactice ca fiind o „chemare”.

Vocația e capacitatea de a ignora beneficiile extrinseci activității exercitate. Statistic vorbind, vocația e o așezare în existență rară, pe care numai orgoliul și disperarea unor expropriati ai regimului de valori românești a putut-o transforma în etichetă generică a unei „nobile profesii”. A fi dascăl, sună argumentul, nu e dat decât unor aleși, iar aceștia trebuie tratați cu respectul cuvenit tuturor care beneficiază de o elecțiune divină. Respectul ar fi/este recunoașterea performativă (nu formală), a autorității unui grup. Acest respect s-ar exemplifica didactic trimițând la tabloul relațiilor sociale din România interbelică. (Pe atunci, după cum știm cu toții, în orice sat existau trei oameni importanți: preotul, învățătorul și primarul, toți școlii cum se cuvine, care făceau și dregeau, ajutați de medicul de țară și de notarul care trecea ocazional pe acolo. Ei se angajau, în momentele de răgaz, în dezbateri intelectuale profunde, o adevărată încântare.

Copiii acestora le era achiziționat un pian, sau, eventual, o vioară, și le era rezervată soarta de a trăi la oraș, departe de disconfortul mental ucigător al locuințelor de vară de la țară.)

Aceste reverii pioase au devenit, în deturnarea discursivă nu mai puțin grosieră a guvernanților, un șantaj simbolic de manual. Preluând discursul comun al păturii precarizate a profesorilor (cu oscilația sa tipică între postura de „inamic public” și reclamarea maniacală a respectului pentru profesie și cei ce-o exercită), ei au susținut că, dacă vocația e ceva de la care se împărtașește toată suflarea educatorilor, asta implică, pe cale de consecință, acceptarea senină a precarității pecuniare. Căci nu se poate, stimați colegi, să lăsăm creta din mână acum, în prag de bacalaureat – avem o misiune sfântă de îndeplinit. Faptul că apelurile la reintrarea în clase susținute cu astfel de argumente au dat adesea roade în momentele escaladării conflictelor de muncă arată că, de fapt, destui profesori s-ar mulțumi cu o creștere a valorii lor de piață pur simbolice.

Ei bine, aceasta e pe cale să se schimbe – și ar fi bine să se înțeleagă ce înseamnă asta.

Banii n-aduc fericirea...

Ultimele luări de poziție par a indica faptul că profesorii au rezolvat problema dificilei alegeri între solvabilitatea simbolică și cea pecuniară. Rumoarea stîrnită de OG 15/2008 ne oferă ocazia să vedem o abdicare de la ceea ce era considerat altă dată ca fiind misiunea dintii a intelectualității, anume a genera proiecte de ameliorare socială, pornind de la o resituare în propriul proiect cultural. Grosul armatei formatorilor, profesorii, au renunțat la orice reconstrucție proiectivă a imaginii lor publice în societatea românească. Retorica sindicală, cea mai vizibilă manifestare în spațiul public a crizei în care se află larga categorie a formatorilor, ascunde problema obiectivă de recunoaștere sub preșul revendicărilor salariale, de parcă o majorare a veniturilor ar fi de natură să readucă „dascălilor” prestigiul pierdut. Dar chemarea dascăliei cade în urechi surde, căci profesorii încep să înțeleagă că trebuie să câștige de-o piine, chiar dacă, după câte ni se spune, nu se trăiește doar cu ea. Mergînd pînă la ultima consecință, și pentru profesori, ca pentru întreaga societate românească, banii n-aduc recunoaștere socială, ci sunt singurul criteriu al acesteia. Dacă asta e ceea ce cred, să nu le fie teamă să o recunoască, renunțînd la vorbăria cu vocația. Dacă, însă, într-adevăr, doar banii n-aduc fericirea, atunci profesorii vor trebui să ofere argumente solide pentru ca societatea românească să-i înnobileze.

Opinia publică nu mai trece cu vederea „problemele de zi cu zi ale învățământului” pentru a se prosterna la picioarele dascălimii. Iar argumentarea profesorilor în favoarea acestei măriri n-ar trebui să le ascundă faptul că e o pereche de ochelari gratis. O pomană pe care, fără ceva eforturi, le va fi greu să o justifice atît public, cît și în fața oglinzii.

Note:

¹ Este dificil de obținut date precise cu privire la numărul total al aparținătorilor. Dintre cele trei sindicate reprezentative, doar FSLI indică numărul de membri (190.936), fără a oferi și procentul de sindicalizare din instituțiile afiliate. Reacția promptă a guvernului și interesul electoral al partidelor confirmă însă importanța numerică a acestora, pe care o putem rotunji convenabil la o jumătate de milion de salariați.

cărți în actualitate

Faptul în sine și despre sine

Marian Barbu

Ion Cristofor
O cușcă pentru poet
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință,
 2007

Cunoscând de peste două decenii scrisul lui Ion Cristofor – ca poet, critic literar și traducător –, am înțeles înșășițatea sa pentru cunoaștere, încrederea virtuală în puterea de comunicare a limbii române. Totuși, vioara întâi rămâne poezia, care desfată viziunea, impulsivând mișcarea cuvintelor după traiectorii inedite. Or, într-o asemenea “stare de grație”, ideile par să nu mai decurgă dintr-un concret anume, ci să devină docile în funcție de chemările... sponsorului. Libertatea aceasta a venit de la momentele modernității, fără cicluri estetice stabilite și limitate.

Aș zice, citind volumul *O cușcă pentru poet*, că Ion Cristofor confirmă încă o dată puterea de exprimare a scriitorului cult. Limbajele din poeme, în combinații surprinzătoare, renunțând la păguboasa punctuație clasică (virgulă, puncte ș.c.l.) abordează provocator pe cititor să-și segmenteze textul cum dorește. Autorul îi oferă doar titlul poemului și o literă majusculă la începutul primului rând, din prima strofă (de mărimi aleatorii). Apoi dispunerea în pagină se bazează pe același principiu – *știi, citești, accepți*. Dacă orizontul tău de așteptare intră în rezonanță cu al poetului, totul este o.k. Dacă nu, gândește și ai benefica alternativă – *da, ori ba*.

Chiar și când refuzul s-a instalat *ab initio*, înaintează în lectură fiindcă dincolo de text se află sensurile. Pe acestea trebuie să le urmărești. În cazul acesta, se cuvine să te uiți în fișierul spiritual de date, ca să te poți plia, pentru a putea trece la... decodări. Apoi, la o comunicare în doi sau în grup. Numai așa se face... legenda evaluării.

În lexicul multiplu al textelor, deci, în vocabularul selectat anume, celulele sensurilor se gru-

pează în majoritatea situațiilor, pe ipoteze, viziuni de natură tragică. Toate pornite de la un *eu* neliniștit, întrebător, ca la anticii latini, ce misiune de viață, realizare și gândire are omul pe pământ, poetul, în speță. Cum poate deschide el ochii mai marilor care ne conduc spre frumosul autentic, când modelele oferite de natură, de cer și de Dumnezeu, au rămas aceleași din începuturile lumii?

Trăitor în “lume”, Ion Cristofor propune direct dar și subtil ca poezii să demitizeze obiectele canonice, să nu fie puși în cușcă! Barbarismul ca atare, pe care l-a folosit cândva epoca medievală, pe lângă faptul că este criminal, nu rezonază cu condiția de a fi om. Despre poezii, se vorbește din ce în ce mai puțin în democrația noastră originală (!), aeropurtată de americani. Iar atunci când se face, idiosincrazia celor care li se adresează se traduce prin formulări de toată jena, anunțând apocalipsa planetară: (poezii) – “băieți prost-crescuți/ troțkiști obișnuiți de mici să fluiera-n biserică/ să pună dulceață-n galoșii oaspeților de seamă/ (...) răzgâiați teroriști ai limbajului comunitar/ să-i ducem dracului pe toți într-o rezervație/ turiștii le vor dărui câte un hot-dog de la unchiul McDonald` s/ câte o sticlă de Coca Cola” (*O cușcă pentru poet*).

Și tot așa cu alte determinări suprarealiste: “câini răioși ai societății de consum”, “n-au decât să protesteze să fiarbă în suc propriu / trăim doar într-o democrație originală/ iar dreptul de a lătra n-a fost interzis nimănui”.

Dacă ar mai trăi poetul Ion Caraion, ce bucurie enormă ar manifesta să citească versuri ca acestea ale contemporanului nostru Ion Cristofor!

Calculând geometric devenirea într-o ființă (à la Noica), poetul se autocontemplă, sâstisit de câte ale lumii i se întâmplă și rostește un adevăr absolut (va fi existând oare numai în plan conceptual?), că avem o “viață de unică folosință/ ca ieftinul aparat de bărbierit/ pe care tocmai îl arunci în coșul de plastic” (*Viață de unică folosință*).

Vorbeam de un vârtej al cuvintelor (când înainte, când înapoi, ca la Nichita Stănescu), pe care Ion Cristofor îl stârnește în mai toate spațiile existenței noastre. Lângă natură și cosmic – drept plan de suprapunere ființială – adaugă evenimente și fenomene din filosofie, Biserică, armată, mișcarea în variațiile sentimentului de dragoste, tratându-le adesea grav, dar nu de puține ori într-un registru al derizoriului (balcanic), ieftin ca-ntr-un pamflet continuu (apar fixați, nu marginalizați, termeni ca “bordeluri”, “erecție”, “păr pubian”, “lazarete”, eternitatea însăși este văzută ca o “târfă”): “gloria nu e decât un covor deșirat de buhara/ sub pașii grăbiți ai târfei pe nume eternitate/ un bănuț aruncat în pălăria ta de cerșetor” (*Inima neagră*).

Prin multe poeme ale lui Ion Cristofor, nu numai din acest volum, tinde să se formuleze o pledoarie pentru o *estetică a vagului*, așa cum la francezi se vorbește despre o *estetică a aerului*, una a *vidului* etc. Componentele unei asemenea estetici vin dintr-o excesivă conceptualizare a situațiilor care ne-nconjoară, a dramelor pe care concretul le sporește, nu în puține cazuri, într-o progresie geometrică (“în locurile acelea pustiite de dogme/ erosul avea efectele bine calculate ale ciumei” – *Zăpada pe o culme*).

În contrapartidă, ca-ntr-un balans, gata să-și rupă echilibrul, poetul se implică, prin reverberație, în istoria acumulată, care îl urmărește în biografia lui sincer de concretă: “în ochii câinelui ce te urmează fidel/ poți descifra efigia sfântului Cristofor/ sfântul al cărui nume și destin îl porți.// La ceasul de seară când Dumnezeu își întoarce privirea/ spre o lume turbată/ de oameni cu capete de câini.// Atunci un urlet îți pare toată această istorie oarbă/ în care Cezar trece din nou Rubiconul/ iar Troia și Hiroshima ard din nou/ sub o colină calmă cu livezi/ în care mărul se pârguiește în gâtul lui Adam.// Despre toate aceste nimicuri/ scripturile păstrează tăcere/ îți spui rătăcind din nou pe străzile-n pantă// Ca Lazăr cel întors dintre morți/ privești la sânii și coapsele femeilor/ ca la miracole zărite pentru întâia dată” (*Sfântul cu cap de câine*).

Întreg volumul este o apăsătoare radiografie a ceea ce face Ion Cristofor și mai ales a ceea ce gândește, sau blagian, se gândește pe sine în raport cu idealurile și momentele de înălțare personală.

Să fie întreg volumul și o *carte de vârstă*? Oricum l-am interpreta, toate poemele lui, dar absolut toate, cunosc incizia culturii (române și universale, cu punctare speculativă pe literatură – cadru și popas de modelare umană).

S-ar impune o decelare aparte despre stilurile poemelor, intelectualizate elegant, comunicând ierarhic despre puterea de creație a lui Ion Cristofor, de acum matur (n. 22 aprilie 1952), reper vizibil nu numai în arealul Clujului, unde s-a stabilit după terminarea facultății, dar și în țară sau în variantele traducerilor efectuate în unele țări europene. Și nu numai.



Călătorii livrești prin Europa

Grațian Cormoș

Nicolae Sârbu
Și veți trece prin vamă ca fluturii
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2007

Mirajul străinătății a fost pentru intelectualul român al "Epcii de Aur" unul dintre lucrurile cele mai evidente. Imediat după Revoluție, frustrați până atunci de interdicțiile dictaturii și fascinați de Occident, dar și de alte destinații exotice, scriitorii au început să viziteze cu aviditate țărâmurii până atunci imaginat sau cunoscute doar prin intermediul cărților de istorie sau geografie. Așa se făcea că Ana Blandiana și Romulus Rusan descriau *America ogarului cenușiu*, Adrian Păunescu călătorea *De la Bârca la Viena*, iar Ilie Rad devenea *Peregrin prin Europa*, urmând să se aventureze apoi *De la Moscova la New York*.

Unei astfel de frustrări îndreptățite îi dă glas și Nicolae Sârbu, protagonistul jurnalului de față, care, ca toți ziaristii și oamenii de cultură de dinainte de '89, nu putea călători în afara granițelor decât cu voie de la stăpânire. Iar dacă nu te numeai Octavian Paler, Ilie Purcaru, Fănuș Neagu sau Aristide Buhoiu urma, cu certitudine, să mori liniștit fără să fi văzut măcar o dată în viață Parisul.

Reprezentând o încercare a excursionistului de a-și depăși propriile limite reportericești și eseistice în 50 de texte, jurnalul se întinde pe 17 ani, perioadă în care Nicolae Sârbu, ieșit abia la vârsta de 45 de ani din țară, a călătorit prin Franța, Germania, Turcia, Austria și Serbia, destinații inițiale, care l-au marcat profund. Însă, după cum mărturisește diaristul: "Hotărâtoare a fost mereu experiența din țară și raportarea permanentă la

noi, românii. Cei de acasă și cei într-un permanent du-te-vino prin vamă".

Textele ce alcătuiesc volumul de față îmbină prospețimea observației directe specifice reportajului cu informațiile istorice, dublate de ample referințe culturale, ce au constituit de fapt atracția și motivația acestui periplu în spațiul european. Cu o nostalgie disimulată pentru acele vremuri grele care i-au marcat experiența de viață, Nicolae Sârbu rememorează, mai ales pentru generațiile mai tinere, obstacolele ante- și postdecembriste ale voiajului în străinătate, în pagini ce ne aduc în fața ochilor arhaismul estului european, unde totul a fost și este încă posibil. Discrepanța dintre realitățile lumii românești – proiectate, în timp record, direct în modernitatea târzie – și cele europene, leit-motiv al miniaturilor lui Nicolae Sârbu, este sugerată pertinent încă din primele pagini:

"Părinții mei, Dumnezeu să-i odihnească, nu au văzut Marea. Cea mai formidabilă și lungă călătorie a lui Tata a fost la Brăila, în armată. Iar Mama, sper să mă poată vreodată ierta, o fire iscoditoare, curioasă, n-a cunoscut nici Clujul, unde-i trimitea cu sacrificii câțiva bănuți feciorului, plecat la înaltele școli de acolo.

Niciodată nu vor putea înțelege toate acestea copiii de azi, din autocarele vânturând Europa, de la un capăt la altul. Nu vor mai cunoaște și înțelege coșmarul de-a aștepta nopțile și a te imbrânci pe la ambasade, pentru viză. Asta mai ales acum, când viza-i doar o poveste de demult".

Deși uimit de gradul de civilizație atins de Europa Occidentală, Nicolae Sârbu nu o idilizează. El remarcă atât toaletele ecologice de pe marginea autostrăzilor, unde există apă caldă,

uscătoare de mâini, oglinzi și hârtie igienică "în plin câmp, nesupravegheat", dar și travestiții obraznici și violenți ai Parisului. La fel cum își mărturisește pasiunea pentru locurile pline de semnificație istorică ale Apusului, la fel constată că Europa încă nu ne vrea, ca ea nu îi acceptă așa nitam-nisam pe barbarii de la Porțile Orientului: "Întâi să ne iubim și pe urmă să ne căsătorim" este concluzia relației semi-oficiale dintre orașele Reșița și Caen, cel din urmă refuzând să ratifice actul de înfrățire al celor două în ciuda relațiilor interculturale intense.

Numai bună ca lectură de vacanță, relaxantă în aceeași măsură în care reușește să îmbie la profunzime, cartea lui Nicolae Sârbu cucerește din primele pagini, ascunzând într-un ghid turistic neconvențional un fals tratat de antropologie culturală, inerent oricărei excursii inițiatice. De ce fals? Pentru că din perspectiva livrescă a lui, jurnalul exclude anumite realități, contribuind la instrumentarea unor pseudo-diferențe, care estompează complexitatea Europei actuale, care aparține, vrem-nu-vrem, și negrului care mătură la Turnul Eiffel, cu alte cuvinte și celor aproape absenți din peisajul călătoriilor lui Nicolae Sârbu.

Europa nu se rezumă doar la obiective turistice ca Podul din Avignon, Mont Saint Michel, turnul Schlossberg din Graz sau la frumoasele clădiri ale orașului Caen, imortalizate de către autor și incluse în paginile cărții, ci ea este și „ghetto”-ul celor 45 de milioane de șomeri și a altor 30 de milioane de excluși de la cultura abundenței. Ideea nobilă a Europei „mai trăiește doar în 30 de cărți vechi care nu au îmbătrânit niciodată”, după cum credea Friedrich Nietzsche, în vreme ce spiritul ei denaturat, eficientizat, standardizat, rentabilizat la maximum, devine, în mod tot mai vizibil, gargara ideologică și idilizatoare ce acoperă interesele marilor corporații.

cartea străină

Crimă și erezie în lumea miniaturistilor

Vianu Mureșan

(urmărire din numărul trecut)

Pentru a vedea cartea lui Pamuk în întregime trebuie să studiezi atent fiecare miniatură, de la prima până la ultima, lunecând atent cu privirea de la una la alta, fără întreruperi, pentru a observa elementul ori semnul delicat ce fuge dintr-un tablou în cel următor spre a-ți indica mersul tainei. Iar apoi, după drumul făcut în acest sens, trebuie refăcut totul retrospectiv, ștergând culorile din cadre și de pe personaje pentru a rămâne cu filmul negativ al întregii cărți. Fiecare narator, circumscris unui tablou monologic, participă într-o măsură sau alta la elaborarea imaginii de ansamblu, în care se răsucesc dând o figură cuceritoare cele trei coridoare epice: *scrierea cărții tainice*, *elucidarea crimei și împlinirea unei iubiri*. Pe lângă că se pune pe sine în scenă, își expune propria situație, fiecare iese din tablou și conversează cu cititorul, este adică un personaj conștient de împrejurarea că joacă într-o carte pe care cineva o citește și cu care e politico să comunice. Nu numai persoane umane, dar și un copac, un câine, Diavolul, moartea constituie astfel de instanțe monologale (un câine te informează asupra intrigilor dintre

miniaturisti, un copac ți se plânge că a fost extras din povestea care trebuia să-i confere locul în miniatură, un armăsar te îmbie să-i pipăi mărul, ieșind buimac din teacă ca un derbedeu din carceră, pentru a te asigura, oarecum leibnizian, că nu sunt pe lume două mădulare de cal identice). Ideea cărții lui Pamuk pare a fi animată de un soi de *henoteism auctorial* – adică toate personajele, conștiente de rolul lor, dețin în egală măsură demnitatea auctorială. Niciunul nu-ți întoarce spatele, nu se face că aparține unei lumi de care tu ca cititor habar n-ai, ci trăiește alături de tine plăcerea descoperirii lumii lui. Altfel spus, este comesean cu cititorul și îl ghidează în lectură. Aș numi asta personaj interactiv și consider că e dovada unui mare rafinament scriitoricesc să reușești să spargi pelicula ce separă *lumea cărții de lumea cititorului*, deschizând breșa prin care eu și personajele cărții pe care-o citesc să comunicăm aproape direct. Acest Pamuk ne-ar fi făcut cunoștință, ne-ar fi deschis subiectul și s-ar fi retras discret în spatele scenei predându-ne cuvântul și sarcina finalizării epice. Parcă autorul ne-ar spune: *tu ești cititorul, deschide numai cartea, personajele mele sunt cooperante, nu mai ai nevoie de mine, îți*

vor spune ele tot ce trebuie să afli. La revedere. Un autor ce joacă în ocheade complice rolul unui *Deus absconditus*, lăsându-ți pe mână întreaga-i creație.

O observație, totuși, poate fi făcută vizavi de acest aspect stilistic, care nu este izbutit în totalitate. Monoloagele, punerile în scenă în formula prezentării de sine sunt prea asemănătoare ca expresie și tip de limbaj. Nu se văd diferențele care în mod natural există între, de pildă, un maestru de școală precum Osman, un câine, un cal, un copac, o culoare (Roșu), un ban, o negustoreasă analfabetă, precum Ester. Toți au același rafinament al analizei și exprimării, aceeași delicatete, aceeași fluentă narativă, parcă și aceleași ticuri. Acest fapt trădează prezența invizibilă, ubicuă a unui alt vorbitor, autorul cărții, Pamuk. Dacă în cele cincizeci și nouă de capitole intervenția personajelor ar avea variații de ton, stil și discurs conforme cu enormele diferențe de personalitate, statut, educație și loc social precum pretinde narațiunea, atmosfera romanului n-ar avea aceeași coerență formală, dar ar fi mai credibilă în plan structural. Cred că acest element nu i-a reușit scriitorului turc, prea preocupat ca fiecare tablou al său să fie deplin încheiat, izbutit în plan estetic. Nu poți crede că discursul câinelui, al Diavolului, al banului, al negustoresei, al Unchiului, al calului etc. au același registru expresiv. Dacă tot îți vine ideea să le oferi cuvântul, trebuie și o inventivitate lingvistică, o atmosferă filosofică, tonalități discursive mult mai bogate în diferențe.



Filosofia miniaturii. Cum e lumea miniaturistilor? Aceasta e interesantă prin ceea ce fac și ceea ce cred. Transfigurează istoria, ilustrează legende, arată lumea văzută prin ochii lui Dumnezeu. Conspiră, abdică pentru bani de la pictura canonică, omoară ca să-și apere pielea. Acceptă onoruri publice, trag sfori, își oferă tinerei gingași în clipe de răgaz. În cartea lui Pamuk asistăm la o criză estetică și, poate, chiar teologică a artei lor, determinată de contactul cu arta europeană care introdusese perspectiva și portretul. Miniatura tradițională se întemeiază pe o teologie a imaginii, reprezentând lumea așa cum este văzută de Dumnezeu sau scoasă din întunericul divin în care forma, culoarea și vederea nu sunt încă divizate: „*Cel mai adânc aspect al picturii este să vezi ceea ce se vede în întunericul lui Dumnezeu*” (p. 89) Unghiul de observație al lumii este înălțimea unui minaret, așa cum a văzut-o maestrul irakian Ibn-i Şakir când Bagdadul a fost cotopt de armata mongolă condusă de Hülâgü: oamenii omorâți, femeile siluite, iar bibliotecile arse, cărți de valoare inestimabilă aruncate în Tigru. Lume observată cu milă și zugrăvită cu compasiune. Scenele reprezentate respectă anumite canoane, personajele sunt legendare, chipurile umane transfigurate, infidele stilistic aparenței naturale. Expresia fețelor este transfigurată de ipostaza în care e amplasat personajul și de tipicul școlii respective, astfel că, până la urmă cel pictat n-are nimic asemănător cu individul în carne și oase. Practic ipostazele și expresiile se reproduc la infinit păzite de fruntea încruntată a unei tradiții sfinte, operând într-un circuit închis al falsificării hieratice. Lumea miniaturii apasă ca o transcendență inconvertibilă peste istorie făcând-o sieși de nerecunoscut. Te privești într-o miniatură văzându-l pe *Celălalt*. Adică te vezi ca și cum te-ar privi Dumnezeu, deferit alterității sublime.

Canoanele reprezentării sunt create, ca și în cazul icoanei, de anumiți maeștri al căror stil generează emulații mimetice, durabile de-a lungul generațiilor, mistificate de venerația discipolilor. Influențele persane, mongole și chineze s-au resimțit mereu în miniatura otomană. Pe scurt caracterizată, miniatura este o artă hieratică. De regulă ea nu are autonomie artistică, fiind ilustrarea vizuală a unui fragment de legendă. Altfel spus, miniatura arată ceea ce textul scris relatează, convertește cuvântul în imagine, traduce logosul în icon. Ceea ce cuvântul smulge tăcerii, imaginea smulge întunericului, tăcerea și întunericul fiind atributele apofatice ale lui Dumnezeu. Dacă vrea să înțeleagă lumea formelor divine, mintea omenească trebuie să se purifice de reveriile ei idolatre realizând o cecitate metodică, să ajungă la nespusul și nevăzutul divin. La acea altitudine „*pictura este tăcerea minții, muzica ochiului*” (p. 88) Oferită privirii prin intermediul picturii, lumea își revelează caracterul sărbătoresc, regăsindu-și lumina originală necoruptă.

Între întunericul divin și întunericul minții există o relație de corespondență participativă. Mintea întunecată, adică adâncită în necreatul său este stadiul în care pictorul poate căpăta revelația formelor divine, fără a fi distras de empatii idolatre. Orbirea propriu-zisă contribuie la purificarea minții, dar și a memoriei, nemaifiind stimulate de imaginile exterioare, fermecătoare ca demonii. În plan spiritual orbul e acela a cărui minte nu mai generează idoli, fantasmе, imagini ale lucrurilor coruptibile. Se poate spune ca atare că miniaturistul veritabil este sfânt, curat la minte ca întunericul dumnezeiesc din care izvorăște: „*...modul în care vede Dumnezeu lumea poate fi înțeles doar din*

amintirile miniaturistilor orbi. Bătrânul miniaturist își muncеște mâna de-a lungul întregii vieți, pentru ca atunci când i se arată această umbră, adică atunci când în fața ochilor săi atinși de întunericul orbirii se ivesc amintirile și priveliștea lui Dumnezeu, ea să poată așterne pe hârtie, de la sine, miraculoasa dezvăluire.” (p. 116) Maeștrii miniaturisti considerau că orbirea e un dar dumnezeiesc ce confirmă perfecțiunea la care au ajuns, răsplătind devoțiunea dovedită de-a lungul unei vieți. Unii dintre ei, evitați îndelung de grația orbirii își luau singuri vederea la bătrânețe, înfigându-și un ac de egretă în pupile. A vedea lumea precum orbii, ceea ce orice miniaturist caută, este atât o performanță vizionară în plan estetic, precum și testul asimilării minții lor grației divine. La acest nivel de rafinament maestrul pictează totul din memorie, infuzat fiind în clipa executării unei picturi de dumnezeieștile dezvăluiri. El vede lumea prin mintea lui Dumnezeu și o exprimă în imagini paradigmaticе. Asta ar putea explica și de ce ei nu-și semnează lucrările – viziunea în esență nu le aparține, ei n-au făcut decât efortul tehnic de-a oferi culoare acelor paradigme. A te semna este ca și cum te-ai instăpâni pe lumea formelor divine, substituindu-te Creatorului. Un act demonic.

Mefientă la reprezentarea naturalistă, realistă a lucrurilor și persoanelor, miniatura îndeplinește totuși sarcina unei anume revelații. Proiectate în modalitatea lor hieratică, văzute „din cer” picturile constituie limbajul luminii desprinse din întunericul divin, în care orbirea și uitarea le poate readuce. Maeștrii știu că ceea ce fac ei este un fel de lucrare cu întunericul divin, din care smulg imagini pentru a le oferi ochiului, dar nu pentru totdeauna: „*Fictura tuturor maeștrilor caută, în culori, aceluși întuneric profund din afara timpului.*” (p. 110) Amintirea lui Dumnezeu, adică *actul teologic*, și scoaterea lucrurilor din întunericul lui prin proiectarea într-o strălucire nepământească, aurirea contribuind la acest efect, adică *actul estetic*, sunt indisciabile în meșteșugul miniaturii. Să pictezi este deopotrivă artă și act devoțional și tocmai de aceea conține canonul picturii, conform cu teologia islamică. Miniatura este, prin urmare, o formă de teologhisire în imagini: „*...miniatura înseamnă să cauți de-a dreptul în amintirile lui Dumnezeu, să vezi lumea așa cum o vede El.*” (p. 115). Din acest punct de vedere arta miniaturii se apropie mult de arta icoanei în expresia ei bizantină, care ar fi fost o bună pistă de exploatare în cartea lui Pamuk. Cred că contactele artiștilor otomani cu cei bizantini erau chiar mai fertile, mai constante decât cele cu pictorii apuseni. După cum nu te poți ruga oricum și nu poți preamări oricum ființa dumnezeiască, tot așa nu poți reprezenta oricum lumea creată de El. Grija pentru imaginea pictată este, în esență, același lucru cu grija pentru puritatea credinței și-a gesturilor devoționale.

În pictura europeană, considerată coruptă și demonică de către miniaturistii tradiționaliști, perspectiva „*coboară imaginea de la privirea lui Dumnezeu la privirea câinelui*” (p. 225). Astfel, lumea e reprezentată așa cum o vede omul, de la înălțimea sa și din unghiul terestru în care stă și privește, pe când miniatura continuă să reprezinte o imagine ideală a lumii dereificate. Portretul redă fidel chipul natural al omului, nu arhetipul său, nu ideea sa. Unicitatea chipului uman este valorificată doar în portret, niciodată în miniatură, ceea ce poate induce sentimentul venerației. Perfecțiunea estetică a portretului le apare miniaturistilor ca meșteșug drăcesc tocmai pentru că unicitatea și expresivitatea acestuia hipnotizează, inspiră sentimente religioase. Pe scurt, portretul este în opinia lor idol, și sunt convinși că „*pictura islamică, pe care maeștrii din Herat o zămisleră desăvârșită*

și nespusă schimbării, avea să ia sfârșit odată cu patima față de portet.” (p. 155)

În final, de ce se cheamă cartea *Mă numesc Roșu*? În lumea pictorilor întreaga realitate are consistența culorii. Pentru că redau tablouri și situații paradigmaticе, culorile au nu doar consistență estetică, ci și teologică, țin de mirajul în care poți întrezări întunericul dumnezeiesc, chipul său ireprezentabil. În tradiția islamică, precum Dumnezeu e ireprezentabil la fel și Coranul. De aici derivă teribila lui putere. Din două capitole ale cărții se desprinde ideea că Roșu este o culoare originală având densitate ontologică, ce face posibilă revelarea imaginilor și reprezentarea lor picturală. Mai mult chiar, Roșu este termenul pentru plasma din care răsare și în care, stingându-se, revine viața. Este, ca să spunem așa, cel mai apropiat epifenomen în relația noastră cu Dumnezeu inefabil. Diseminat în creație, Roșul asigură temeinicia lumii nutrind-o ca un fel de sânge cosmic. De aceea ea se află în egală măsură în războaie, unde cad capete și sângerează trupuri, în miniaturi sau pe caftanul lui Firdevsi: „*Mă aflam și mă allu pretutinden*” (p. 261) Echivalent consistenței active pe care o deține Verbul creator, Roșu este *Fiatul* ce stă la temelia lumii.

După moartea lui, Unchiul își descrie reveria avută în ascensiunea sufletului prin cele șapte ceruri. Marea lui revelație este că întreg Cerul este compus din culori sau culorile sunt corespondentul perceptibil al forțelor ce structurează lumea de Sus și, în plus, că viziunea lui corespunde perfect celor exprimate de-a lungul secolelor de marii maeștri în picturile sau poemele lor vizionare: „*Am văzut că întreaga lume era făurită din culori, că totul era colorat. Am priceput acum că minunea care mă prindea în brațe cu dragoste, care mă lega de întreaga lume era culoarea, după cum am simțit că forța care mă deosebea de toate celelalte lucruri era făurită din culori. Am văzut ceruri de culoare portocalie, trupuri frumoase de culoarea frunzei verzi, ouă cafenii, cai legendari de culoare azurie. Totul era întocmai ca în picturile pe care le privisem cu drag ani de zile și ca în legende, iar din pricina aceasta vedeam, pe de o parte, totul pentru prima oară, cu uimire și admirație; pe de altă parte, însă, ceea ce vedeam părea să izvorască, într-un anume fel, din propriile mele amintiri. Înțelegeam că ceea ce numeam eu amintire era parte a întregii lumi și că întreaga lume urma să-mi devină, pe viitor, mai întâi experiență, mai apoi amintire, din pricina timpului fără fruntarii aflat înaintea mea.*” (p. 322).

În această reverie post-mortem Unchiul înțelege că, pe măsură ce traversează cerurile, cu cât se apropie de Dumnezeu lumea arată ca o culoare roșie de neasemuit, în care apropierea sporește un sentiment de inefabilă bucurie. În culoarea roșie ce i se deschide astfel privirii dăinuie toate imaginile arhetipale ale lumii, aceasta corespunzând, probabil, minții estetice a lui Dumnezeu. Acest strat al realității e cel în care se regăsesc maeștrii miniaturisti atunci când dobândesc orbirea vizionară, reintrând în memoria lui Dumnezeu. La fel de important este și faptul că, în acea reverie iluminatoare, Unchiul înțelege că de sus, din Ceruri, lumea noastră pare a se afla la distanța unei înălțimi de minaret și întâmplările ei se înscriu în viață ca în niște miniaturi pe care trecerea timpului le dispune, răsfoit, într-o carte. Dacă am exprima într-o singură idee sensul cărții lui Pamuk, ea ar suna la fel de simplu și laconic precum aforismele presocraticilor: *Roșu este principiul secund al lumii fenomenale.*

Buchi Emecheta și romanul nigerian

Mihaela Mudure

Puțin cunoscută, chiar și în cercurile specializate ale literaților, literatura africană continuă să fie, în mare măsură, o necunoscută în România. Se pare că atitudinea comună nu s-a schimbat prea mult din secolul al XIX-lea când Hegel definea continentul african ca o mare întindere "neagră" și la propriu și la figurat, un spațiu fără istorie și, în consecință, fără cultură sofisticată. Cel mult i se recunoaște Africii - cu o condescendență bunăvoință - o cultură orală cu o anume valoare literară și calitatea de a fi purtătoare a anumitor valori etice. Uităm în acest "curajos" avânt eurocentrist că Egiptul faraonilor, de exemplu, a fost o mare cultură africană din care Grecia clasică, baza Europei culturale, s-a inspirat copios. Mai putem să ne amintim că la Timbuktoo, Mali a funcționat una din marile universități ale lumii (peste 250.000 de studenți în secolul al XIV-lea) și una din marile biblioteci ale timpului. Nici chiar interferențele inevitabile în perioada post-independență sau în prezentul globalizant nu au atras prea mult atenția literaților români. Există o anume atitudine corectă politic implicită, dar nimic mai mult. Situația e cu atât mai interesantă deoarece cultura română însăși este, adesea, privită din exterior ca o periferie culturală. Ori refuzul de a privi spre alte zone de ... periferie supuse în trecut unor mișcări imperiale pare a fi un soi de refuz al propriilor traume și complexe istorice.

Dintre culturile și literaturile africane, Nigeria se impune ca un spațiu deosebit de semnificativ. Pe lângă spațiu și bogăție, Nigeria este una dintre cele mai întinse și cele mai populate țări africane posesoare a aurului negru. Construct (post-)colonial în care locuiesc peste 250 de grupuri etnice, Nigeria este un spațiu în care, urmare a hotarelor arbitrare trasate de puterile coloniale, sunt obligate să coexiste multe seminții purtătoare a unor istorii conflictuale. Cele mai importante prin agresivitate sunt cele ale populațiilor Yoruba și Igbo. În secolul al XIX-lea populațiilor băștinașe nigeriene li s-au adăugat grupuri numeroase de sclavi eliberați din Cuba și Brazilia care s-au reintors în Africa pentru a-și regăsi o identitate și o istorie

întreruptă brutal de sclavie. Toate aceste istorii obligate la coexistență de realitățile (post-)coloniale duc la o varietate de construcții identitare și culturale care dau un specific unic literaturii nigeriene. În perioada contemporană, la aceste istorii dureroase utilizate competitiv pentru a oferi legitimitate, putere culturală și, în ultimă instanță, un ascendent politic, trebuie adăugată lupta pentru democratizarea Nigeriei. Toți scriitorii nigerieni s-au raportat într-un fel sau altul la această problematică. Sunt foarte cunoscuți dramaturgul și poetul de etnie Yoruba, Wole Soyinka, laureat al Premiului Nobel pentru literatură în 1986, prozatorul, tot de etnie Yoruba, Amos Tutola, sau romancierul Ben Okri. Tot printre cei mai renumiți romancieri nigerieni se numără și Chinua Achebe. Romanul său *Things Fall Apart* (*Se năruie o lume*) a fost tradus și în limba română de către Elisabeta și Mihai Miroiu în 1974. Este una dintre puținele tălmăciri românești din proza nigeriană. Romanul surprinde dureroasa trecere a unei comunități africane tradiționale spre o inevitabilă modernitate forțată, impusă din exterior. Voce extrem de percutantă a literaturii post-coloniale, Chinua Achebe este celebru și pentru eseul lui din 1977 în care îl acuză de rasism pe marele scriitor britanic Joseph Conrad, pentru modul în care reprezintă Africa în *Inima întunericului*.

Prima femeie romancieră a Nigeriei și "mama" literaturii africane moderne, a fost Flora Nwapa (1931-1993). Romanul ei *Efuru* (1966), tradus în mai multe limbi, dar nu și în românește, prezintă viața și tradițiile africane din perspectivă feminină. Flora Nwapa a fost și activistă în plan umanitar. În timpul războiului din Biafra (1967-1970), mișcare secesionistă a populației Igbo, ea s-a implicat în activitatea de protecție socială a copiilor și refugiaților.

Buchi Emecheta este o altă scriitoare nigeriană de renume. S-a născut în 1944, la Lagos, Nigeria, într-o familie Igbo. Fetița rămâne acasă să ajute în gospodărie, în timp ce fratele ei este trimis la școală. În cele din urmă, insistențele ei dau roade și părinții acceptă să o trimită la școala de fete a



unor misionari metodiști. La nouă ani își pierde tatăl, dar își continuă studiile datorită unei burse oferită de școala misionarilor. La vârsta de 16 ani se căsătorește cu Sylvester Onwordi, un student cu care fusese logodită de către familie la vârsta de 11 ani. Imediat după nuntă, soțul pleacă la Londra pentru a-și continua studiile. Buchi Emecheta i se alătură în 1962. Căsătoria lor durează șase ani, timp în care se nasc cinci copii. Tânara soție folosește scrisul pentru a-și exprima frustrările și nefericirea. Gelos și suspicios, soțul îi arde primul manuscris. Neînțelegerile, violența o fac pe viitoarea scriitoare să divorțeze asumându-și responsabilitatea pentru cei cinci copii ai ei. Lucrează ca bibliotecară la British Library și obține licența în sociologie la Universitatea din Londra. În 1972, zece ani după ce venise în Europa, debutează cu romanul parțial autobiografic *În șanț* (*In the Ditch*). Este începutul unei cariere de mare succes pe care o continuă și în prezent. Buchi Emecheta a călătorit în Statele Unite ca scriitoare, profesor invitat, sau lector la universități de mare prestigiu. Notorietatea i-a adus și o invitație în Nigeria natală, mai precis la Universitatea din Calabar, între 1980-1981. În 1979 publică romanul de mare succes *Bucuriile maternității* (*The Joys of Motherhood*), în care reia teme favorite: sclavia modernă, aservirea copiilor și a femeii, maternitatea africană, rolul educației în viața femeii africane moderne.

Fata sclavă (*The Slave Girl*), roman publicat în 1977, aparține aceleiași arii tematice. Întocmai ca mulți alți romancieri africani, Emecheta își construiește un stil unic în care influența povestitorilor africani este evidentă. Oralitatea, expresia sapiențială folosită ca o piatră de preț care dă strălucire și valoare text-urii discursului, plăcerea povestirii cu tâlc, îmbinarea narațiunii cu și despre individ cu narațiunea cu și despre rădăcinile sau evoluția comunității, interferența dintre legendar și istoric dau farmecul și specificitatea acestei scriituri. Narațiunea lui Buchi Emecheta e plasată în secolul al XX-lea. Se insistă asupra procesului specific de modernizare al Nigeriei, dar epicul coboară adesea mult în timp, până în punctul acela îndepărtat unde istoria și legenda devin una. Scriitoarea își poartă eroina principală, pe Ogbanje Ojebeta, din Ibusa, localitate din vestul Nigeriei, până la Out, pe malul Nigerului, apoi la Lagos. Sate, obiceiuri, târguri unde oamenii schimbă nu doar mărfuri, ci și idei,





povești, informații sunt reconstituite cu o plăcere a detaliului care e tipică nu doar scriitorului, ci și sociologului.

Hrana, și în legătură cu ea posibilitatea de a mânca pe săturate, respectiv, amenințarea foamei ocupă un loc extrem de important în spațiul narativ creat de Buchi Emecheta. Se știe cât este de importantă hrana, oferta de hrană, invitația de a împărți hrana în culturile tradiționale. Hrana este cel mai convingător semnificativ pentru semnificatul: o posibilă relație pozitivă între personajele prozatoarei nigeriene. În lumea africană puterea este adesea concretizată și re-prezentată prin capacitatea de a te hrăni pe tine însuși, precum și un număr cât mai mare de alte persoane. Lumea lui Buchi Emecheta este, încă, o lume în care agnoscerea hranei se face cu trudă și în care omul nu valorează mai mult decât hrana pe care o produce direct sau îi face pe alții să o producă pentru el.

Scriitoarea dezvăluie rădăcinile adânci ale sclaviei pe continentul african. Sclavia africană nu trebuie asociată doar cu odiosul trafic de carne vie organizat de europeni începând cu secolul al XV-lea. Sclavia exista în Africa mult înainte de venirea omului alb. Această formă de servitute care afectează femeile și copiii este chiar și în secolul al XX-lea o modalitate prin care familiile sărace își pot plăti datoriile, iar bărbații își pot asigura mijloacele financiare necesare menținerii prestigiului lor în comunitatea de bărbați. Datorită sistemului sclaviei, orfanii sau copiii nedoriți au un loc precis în societate. Ei își pot câștiga existența, sunt exploatați, dar sunt și necesari sistemului social. *Fata sclavă (The Slave Girl)*, Ogbanje Ojebeta, eroina principală, are o copilărie fericită și lipsită de griji. După moartea părinților, însă, fratele ei, tânărul Okolie, incapabil să se întrețină și pe sine și pe mezina lui soră, o vinde pe Ojebeta unei rude îndepărtate și bogate, venerabila Ma Palagada. Cu banii primiți, Okolie își poate cumpăra cele necesare organizării unei impresionante ceremonii de intrare în rândul bărbaților.

Robia e un rău necesar, o formă de rezolvare a unor situații sociale de mare risc pentru individ într-o societate care nu dispune de alte resurse pentru indivizii aflați în situație de vulnerabilitate: copii orfani, nelegitimi, sau foarte săraci. Așa cum spune Ma Mee, una dintre venerabilele matroane care au una sau mai multe tarabe în piața Onitsa numită Out din vestul Nigeriei:



“- Ce ne-am face fără munca robilor și ce s-ar face toții copiii aceștia pe care nu-i vrea nimeni fără noi?”

E un rău, dar un rău necesar” (60)¹.

Formă extremă de violență, robia este și o modalitate prin care economicul interferează cu relațiile de familie. Aceleași supremații, aceleași valorizări, revalorizări care funcționează la nivel macro-social sunt reconstruite la nivel familial. Bărbatul dispune de familie după bunul plac. Soția poate fi înlocuită în patul conjugal de vreo sclavă mai tânără chiar dacă muncește din greu și reușește, chiar, să facă avere. Femeile muncesc și în spațiul domestic și în afara casei, dar tot bărbatul este cel care (re)prezintă clanul, familia.

Cititorul european va fi surprins de nuanțele discursului robiei în romanul lui Buchi Emecheta. Există o anumită ambiguitate ideologică din acest punct de vedere. Nu avem aici accentele lacrimogene din discursul abolitionist alb, nu se pomenește nimic nici de drepturile omului, nici de egalitate între bărbat și femeie. Acestea par a fi niște noțiuni străine construite într-o societate și pentru o societate care și le permite din punct de vedere material. În plus, se insistă asupra importanței familiei, a clanului, a neamului, a colectivității pentru individ și în comparație cu individul care are importanță doar ca parte componentă a unui întreg. “În Ibuza dacă un membru al unei familii fura, toți membrii familiei erau considerați hoți, Dacă apăreau vrăjitoare într-o parte a satului, întregul sat i se ducea vestea că era un loc care aducea numai ponoase și era plin de vrăjitoare. Așa că dacă nu vroiai ca oamenii să-ți pună nume de batjocură, nu îți spălai rufele murdare în public, pentru că, de făceai așa ceva, murdăria aceea îți mânjea și hainele tale cele curate și de știai și de nu știai cine e de vină” (76). Coerența și consecvența de grup dădeau forță și putere celor nevoiți să supraviețuiască în condiții vitrege în care numai împreună se putea răzbi. Valorile individuale sunt considerate o răzvrătire. Alteritatea altor comunități, omul alb și modul lui straniu de existență, inexplicabilele molime, precum temuta “felenza” din roman, toate sunt motive de teamă și de solidaritate.

Totuși, Buchi Emecheta nu este o tradiționalistă care să refuze cu totul discursul egalității occidentale. Conștientă și, cumva, stânjenită de faptul că acest discurs nu este un discurs african, ci un

discurs de import, ea sugerează mai degrabă importanța factorului specific african în estimarea unor realități și necesitatea imperioasă de a adapta adaptând.

După ce slujește ca slugă în conacul Palanga și are o vagă idilă incipientă cu Clifford, fiul stăpânei, echilibrul social, distanțele se restabilesc. Ojebeta învață că viața e făcută din întâlniri și despărțiri: “ea învață că nimic nu durează pentru totdeauna, că oamenii trebuie să vină și trebuie să plece” (112). Căsătoria ei cu Jacob, un nigerian creștin, mic funcționar printre albi, mutarea ei la Lagos, apoi reîntoarcerea pe meleagurile părintești, drumurile fratelui ei, dar și ale lui Clifford în căutarea răscumpărării pe care cutumele ancestrale i-o atribuiau fără echivoc, sunt, toate, încercări. Uneori aceste încercări sunt aproape disperate deoarece ele simbolizează o încercare de unificare a unei țări atât de diverse în complexitatea ei. Insistența pe tema căminului și a universului infantile - o caracteristică, de fapt a literaturilor post-coloniale - este o recunoaștere subliminală a unor traume identitare, a unei instabilități identitare tipice zonelor lumii care au fost de-a lungul secolelor supuse pumnului de fier al imperiilor care le-au obligat să avorteze istorii și să le nască apoi din nou chircite sub amenințarea forței.

Doamna Ogbanje Ojebeta Alice Okonji trebuie să fie (răs)scumpărată de soțul ei pentru că răul să nu mai aibă putere asupra ei sau asupra familiei sale, pentru că trauma robiei să se ștergă, cel puțin, social. Numele eroinei reprezintă tot atâtea straturi palimpsestice identitare și comunitar istorice. Târgul se încheie între bărbați, iar Ojebetei nu îi rămâne decât să chicotească bucuoroasă că prețul nu a fost insignifiant.

“- Mulțumesc, noul meu stăpân. Acum sunt liberă la tine în casă. Nu îmi puteam dori un stăpân mai bun.

... Ojebeta chicotea ca o fetiță de cincisprezece ani. Oare nu fusese ea bine prețuluită? Ar fi dorit mama ei Umeadi o altă viață pentru fiica ei? Oare nu era bărbatul fala femeii, cum spuneau cei din Ibuza?”

Și astfel în timp ce Marea Britanie ieșea încă o dată victorioasă din război și pretindea că a pus capăt robiei, care tot cu ajutorul ei se răspândise în toate coloniile ei cu oameni de culoare, Ojebeta, acum o femeie de treizeci și cinci de ani, își schimba doar stăpânii” (184).

Finalul romanului pune capăt oricărui ezitări. Dincolo de particularitățile culturilor lumii, femeia rămâne supusă bărbatului și e bine dacă se și bucură de acest lucru. Aceasta este, rămâne una din dureroasele constante ale culturilor lumii.

Romanul lui Buchi Emecheta nu este un roman feminist, sau un roman unde tematica feminină să domine în mod agresiv universal ficțional. *Fata sclavă (The Slave Girl)* este, în primul rând, romanul unei culturi palimpsest de tip african în care creștinismul, colonialismul, culturile tribale se suprapun, se șterg, apar sau dispar conform algoritmilor de putere și autoritate caracteristice fiecărui moment istoric. A citi romanul *Fata sclavă (The Slave Girl)* a lui Buchi Emecheta este un prim pas pentru a cunoaște Africa în toată complexitatea ei.

Referințe:

Emecheta, Buchi. *The Slave Girl*. Oxford: Heinemann, [1977] 1995.

Note:

¹ Toate citatele au fost traduse din limba engleză de către Mihaela Mudure.

ordinea din zi

Romea Cantemir în „sala tronului”

Ion Pop

Remarcabilă prospețime a senzației, transmisă de notații ale imediatului trăirii în simbioză cu fine trimiteri livești anunțau versurile publicate de Cantemir Romea (n. 1946, care semnează cu nume inversat, ca într-un catalog școlar, Romea Cantemir) în primii vreo doi ani ai revistei *Echinox*. Un anume hieratism al imaginii, apropiat de cel cultivat de un Ion Mircea, era și al acestui promițător poet (“Ucide-mă, voi fi un înger / întins pe tuburile unei orgi”) ce oscila între impulsurile unui discurs amoros de o candoare adolescentin-boemă, ușor jucată, și nota gravă a confesiunii unui contemplativ (“Sub zidurile tale ca-n fața unei catedrale / ce mic e sufletul”, “Un arbore din care picură cenușă / îmi cântă în / inimă / și timpanele îmbătate de sunetul lui / ...clopotul de aur... / memorie / a celei mai frumoase”, “Tu înger / cuprins între vocalele / acestui nume - abia de mai respir și aripile tale îmi ard / gura”). Un poem se intitula *Muzică* și, în afară de imaginea deja citată, sugestia înălțării-transfigurare era frecventă, fără să intre în conflict cu micile aventuri terestre, în mediu citadin - “marile orașe”, unde “curentul e cel mai tânăr zeu” - iar subiectul liric își vede ocolit de sânge “conturul cioplit în dinamită / și deci de mii de ori primejdios”.

Prea neglijent, mai apoi, cu scrisul său, Romea Cantemir a reușit, abia după aproape patru decenii și după îndemnuri insistente, să alcătuiască un volum de versuri, intitulat *Sala tronului*, încă inedit. E o carte consistentă, în care ceva din dezinvoltura frumoasă a începuturilor de pe vremea studenției clujene se mai păstrează, însă ușor atenuată acum de o tonalitate mai gravelegiacă. O oarecare idee despre repertoriul simbolic al acestei poezii poate da deja sumarul așezat în poziție inaugurală și articulat sub titlul *Poemul... poemelor 102 cuprinse: “Îmbarcare... La jumătatea vieții... Cu luna-n luna ei de miere... Iluzie optică... În noaptea Sfântului Bartolomeu... Voi medita... la Acele săli de dans când Fecioara-n balanță... E ca iertarea...”; sau: “Vânturile, valurile’ și Cai troieni pur sânge... Colecție de minuni... în Zodia peștilor zburători... din Sala*

tronului... în Valea plângerii tale... o Ninsoare neagră... Pe-un munte de cenușă... în Țările de jos... e Viața despărțită-n silabe... de Trilul și dangătul... din Primul clopot... și Acel uragan... Cerneală verde... Împotriva curentului... etc.).

De la un text la altul, se conturează un foarte liber «jurnal de bord», scris «la jumătatea vieții» pe un vas numit grecește și simbolic *Krinos*, cu poetul în chip de timonier, și în care motivul *călătoriei* transpare din loc în loc, unificând ansamblul discursului. Nota sapiențială, evidențiată formal de recursul la sintagme de o anumită reputație livrescă este un alt element de articulare a perspectivei lirice, în registrul sceptic al contemplației fără mari iluzii a lumii din jur, cu legi fragile și nesigure, însă și cu momente de certitudine luminoasă: “Cere... și ți se va da ‘pâinea / cea de toate zilele’ luminând / seara drumurile ce se-ntorc / stinse din pribegie”; “Un testament (ediție rară) - ‘cine are aurul, vrea și argintul’ / și-un loc de veci, gard în gard / cu Raiul. Dintr-o cerneală care arde / apasă pana (șpalturile sunt / topite) - n-ai cum afla ce-ți este scris”; “Se măresc sânii Fecioarei la / ditirmabi, iar stridiile se desfac de / voie-n zodia Balanței / și-n vorbirea lor curentă ca-n Duino / ‘Viața-i un lucru mai greu / decât greutatea lumii toată’”; “‘Nec cuivis contingit adire Corinthum’ / nu oricui îi este dat să navigheze / spre Corint, cu unelte cu tot; cei din / epoca fierului au ajuns în cea a / bronzului, cu focul arzând spițele / roții reinventate, încă se-aude dâra / metalului pe apă. / Pe îndrăzneți norocul îi călăuzește / spre partea plină-a vieții / fără de / șerpi șuierând siflante / firului de / nisip îi este dat s-ajungă perlă / navigând spre Corint: / ‘ferice de omul care s-a supus la / încercare, el a găsit viața’.. / sau poate mai mult...”. etc.). Elemente de univers marin, - țărături, insule, faruri, recife, neamuri de pești, cai și crini de mare, sub constelații înalte și semnele lor zodiacale, alături de escalele, - ca să zicem așa - în citate precum cele amintite, ce mențin legătura cu spațiul cultural, punctează acest teritoriu imaginar situat, cum se vede, între repere cu încărcătură simbolică însemnată, - de unde și o anumită solemnitate a rostirii, registrul ei “înalt”.

Aproape orice impuls emfatic e însă cenzurat, nu prin (auto)ironie, ci prin supravegherea elegiacă a discursului, menținut în limitele perspectivei înțelept-relativizante. “Numai în somn suntem egali cu legea / - în rest e ea mai mare și / flacăra deschide ochi din cenușă, / pândind eroarea, pe ascuțișul spadei / - pasul, repercutat în creier” - se spune într-un poem. Și tot acolo: “Ce legi sunt încalcate? (de nu-s / probe, nici amprente) și nimeni vinovat, / pentru schimbările la față ale vieții” (*Pianul de Magdeburg*).

Din interiorul Legii, eul poetic asistă melancolic-comprehensiv la schimbările firești ale lucrurilor, gata să le laude frumusețea, trăiește, de pildă, euforii contemplative în fața trandafirului, precum Adrian Popescu cel dintr-un poem cu rădăcini bliagene, elogiază, paralel cu Ion Mircea, piperul, într-un moment când “minunea-și deschisese ochii (intrând în drepturi) când / înfloriseră catargele pe Krinos” și când la sfat cu “plantațiile de ceai” “află de efemerul / devenit virtute”; face gesturi de penitență pe treptele înălțării în lumină - “scărilor în spirala (pierderii, iertării) le număr treptele cu fruntea”; simte, în “serele lumii”, sub zodii, “aroma în dezordine ordonată” a freziei și orhideei “gândind răspunsuri, în serele cu semne / de-ntrebare”; știe că “nu iese fum fără de focurile sacre”; are nostalgia unor “Duiioase Vremuri Apuse, cu inchișitori- / poeți, care-și scriau verdictele-n / rimă, pe rozele crescând sub naos, / în stăreții ce distilau arome”... Un poem ca *Adierea rozmarinului* concentrează expresiv această stare de ezitare între “un univers incert”, sursă permanentă și suprinzătoare de mici miracole (“cum de se ivesc zboruri, / aripa-aripele cum mai arată?”) și siguranța că există, totuși, niște repere suprem-rânduitoare, într-o lume impregnată de spirit: “Ceea ce știu... este un Far, / care se tot înclină, smerit, / până-n pământ. / Dinspre El și... mai departe, / am simțit adierea rozmarinului. / Îi stătea bine sufletului / în dreapta, înalta răcoare, când / Farul se scutura de raze, să aibă / corabia Krinos - lumină - să poată ajunge”.

O astfel de bună așezare în ordinea lumii dă sensul fundamental al perspectivei în care se înscrie această lirică pornită în simbolică-i expediție marină. “Sala tronului” poate deveni, ca atare, locul însuși al Poeziei, în care, prin “înșiruirea de semne, după-o sintaxă-a minții”, înțelesul se decantează prin cernerii atente - “vestea mare s-alege din / sutele mici, în sита cernând / semințele cerești”, iar statutul poetului se definește într-o poziție central-ordonatoare, chiar dacă nu fără conștiința trecerii: “Câte site m-au primenit până să am / această ființă, tronând / pe-o piatră funerară de kilometraj, / în sala armelor de foc ce țin isonul / Poesiei”... Căci apar, în spațiul viziunii, și momente de descumpănire, în care orizontul devine sumbru, viața poate fi asemănată cu un “munte de cenușă”, “Ordinea de pe Krinos” e tulburată de-un “uragan minuțios”, “trece-un vapor cu zături / și-i risipește vieții literele”, trilul poate fi confundat cu dangătul, A, “vocala de preț cu care-ncepe totul / a căzut în noapte - punct - în lumea / cifrelor”, “sub ramele la care, Doamne, / tot vâslești, dispăre limpezimea”, iar ordinea de zi poate fi silabisită, poesc, cu majuscule, ca “DEZ-NĂ-DEJ-DE”, pentru ca “Cineva, de foaaaarte de / Sus... s-arunce năvodul”.

Poezia lui Romea Cantemir se desfășoară între asemenea coordonate opuse, dar fără tensiuni





clamate retoric, sugerând mai degrabă tranziții, lente alterări și refaceri senin-elegiace ale perspectivei în acest orizont "marin". Din când în când, cuvântul își dilată expresiv substanța sonoră, câștigând și *literal* spațiu, deplin solidar cu amplificarea și intensificarea stării de spirit, cum am putut nota în ultimul citat și cum se poate vedea (auzi) în mai multe poeme. Unul - dintre cele mai sugestive - e cel intitulat *Aeerul lumina de deasupra*, și el transmite din primul vers râvnita stare de destindere înscrisă în chiar substanța cuvântului, în *Aeer*-ul cu majusculă de element primordial, unde se respiră și textual mai liber și căruia Lumina - și ea cu literă mare - i se adaugă pentru a spori sugestia de ceremonială, fragilă comuniune dintre eu și ființa iubită, dintre subiect și univers: "Cu tine semăn, Aeer, ce-așa distins / te-așezi în jur, mișcare, și tu, / Lumină, prin care văd departe, / foșnind corăbii... / Te strâng în brațe, să ne / visăm săraci (având în schimb ce / nimeni n-are), Lumină, Aer al ființei mele..., teamă mi-e că n-am / să te mai văd și prin tine pierd, / încă o dată, lumea"...

Sub semnul aceste pierderi resimțite progresiv, dar și cu sentimentul că au fost atinse, totuși, în marea trecere-navigație momente de plenitudine existențială și de elevație a spiritului, "inserarea vieții" - poemul cu titlu stănescian, amintind de înseninarea ultimă din *Noduri și semne*, încheie cartea, nu fără a asocia acestei stări cvasibeatitudinale reveria, "la fereștile Raiului", a unei Grecii regăsite în prospețimea ei originală, clasică: "Să vezi luna cu ochii unui grec" - sună un nou "citat" chemat în ajutorul unui lirism rezonant deopotrivă cu cosmosul generic și cu Biblioteca. "Să descifrezi ce-au scris odinioară / triremele grecești, binele pe care / ți-l dă plutirea. / Viața noastră-i o scriere pe apă / pe care sfinții o știu citi" - sună o secvență a poemului final, pentru a continua cu un soi de rezumat simbolic al Călătoriei de până acum, - una, în fond, de inițiere și de transfigurare, "printre miresmele vorbitoare de elenă": "Vânăt tangaj - sufletul și, la / apogeu, navigația.. ce eră să fi fost; ce an sau sfântă zi; când de pe / galeră viața mea... s-a înălțat pe / Krinos; a zis o rugă și lacrimi / i-au curs ca-ntr-o biserică. /.../ Toată iubirea mea e pentru Ea; / cu dor de Rodos și de Corint. / Cu mine-aș lua Egeea pe corăbii, / aflând că Raiul e lipsit de mări..."

Cu numele adunat pe-o (singură) târzie carte, Romea Cantemir se dezvăluie, așadar, o prezență originală în cadrul primei promoții lirice de la *Echinox*. Are, ca și congenerii săi, și știe să-l comunice cu o limpede dicțiune, sentimentul comuniunii cu lumea elementelor, stilizată și întâmpinată cu o gestică și ea aproape de ritual, fascinat de purități pe care le știe precare în lumea fenomenelor, dar în stare să-i solicite și provoace straturile adânci ale sensibilității. Mai posedă darul asocierilor sugestive, adesea neașteptate, dintre natural și cultural, în ecuații revelatoare, selectându-și datele dintr-un univers aproape deloc frecventat de confrăți, reactivând ceva din reveriile solar-mediteraneene cu o anume tradiție în poezia românească, fără, însă, niciun semn de epigonism. E un întârziat act de (auto)recuperare, dar nu prea târziu pentru a scoate din mulțimea în care amenința să se piardă, o voce lirică adevărată și proaspătă.

imprimatur

Acasă la D.D. Roșca

Ovidiu Pecican

În general, filosofia românească ar merita un plus de atenție, atât la ea acasă, cât și în ospetie la alții. Dar cine să se îngrijească de asemenea delicat, când mereu, oricât s-ar schimba ocârmuirile și împrejurările vieții, românii se plâng infinit de nevrednicia timpurilor, de asuprii vizibile și invizibile, de contrarietăți de destin imposibil de combătut?

Un răspuns - unul dintre cele multiple posibile - îl dă, de câțiva ani buni, Clujul prin Marta Petreu, profesoară de filosofie a universității de pe Someș, titulară a catedrei de filosofie românească și pasionată cercetătoare a gânditorilor contemporani de aceeași limbă. După ce a debutat cu eseuri de logică puse într-o ingenioasă cheie stilistică (autoarea vorbea despre ludicul manierismului logic) și după ce a recuperat ea însăși scrieri de relevanță și interes pentru orizonturile gândirii autohtone (din C. Rădulescu-Motru, Bucur Țincu), comentând competent și original opera lui E.M. Cioran și E. Ionesco, elucidând din mers și chestiuni legate de statutul gonflat al unor maeștri discutabili (Nae Ionescu), Marta Petreu a profitat de buna sa așezare instituțională pentru a încuraja inițiative savante de mare utilitate. Un asemenea pas a fost publicarea, chiar la Apostrof - revista și editura de care se ocupă printr-un angajament personal de circa două decenii -, a unei istorii de autor a filosofiei românești, semnate de Ion Ianoși. Tot domnia sa a pus la dispoziția publicului interesat *Mistica* de Evelyn Underhill, documentând astfel, prin procurarea sursei inspiratoare, acuzațiile de plagiat formulate anterior la adresa unor nume prea iute clasicizate. Mai apoi, conducând granturi universitare, profesoara și conducătoarea de doctorate a pus pe picioare câteva proiecte materializate, în final, în volume de mare utilitate: unul conținând amintirile doctorului Iubu despre Lucian Blaga, altul cu comentarii despre D. D. Roșca și Lucian Blaga.

În seria contribuțiilor izvodite din acest atelier de extracție iluministă se înscrie și *Dicționarul termenilor filosofiei lui D. D. Roșca. Român - francez - englez* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, 246 p.). Autorii sunt doctoranzi cu teze coordonate de Marta Petreu, dintre foștii discipoli ai căreia a răsărit și Nicolae Turcan, cu o teză publicată despre Cioran. De astă dată autorii se numesc Ciprian Bota, George State, Ciprian Sonea și Laurențiu Stanciu, iar traducerile aparțin Lianeii Lăpădatu (franceză) și, respectiv, lui Bogdan Aldea (engleză). După eșecul sonor al inițiativei Călinei Mare și a lui Vasile Muscă de a edita cursurile de filosofie susținute de D.D. Roșca în vremea stalinismului și după apariția hipertrofiatei monografii a lui Tudor Cățineanu pe tema gândirii autorului *Existenței tragice*, inițiativele exegetice la adresa ilustrului săliștean au rămas invizibile. Voga lui din anii '70 - '80 s-a risipit, poate și pentru că marea lui operă de talmăcire a unor texte fundamentale din Hegel s-a ciocnit de critica istoricismului prin pana lui Popper, tradus și în română în anii '90. Hegelian și, astfel, perceput de unii și ca adept al gândirii unui titan al clasicității germane care i-a servit drept izvor substanțial lui Karl Marx, era inevitabil ca, într-o epocă în care răsturnările sociale îi aduceau în față pe Alexis de Tocqueville și pe teoreticianul societății deschise, D.D. Roșca să rămână oarecum în penumbră o bucată de vreme.

Firește, o asemenea deplasare a interesului nu are nimic cu maturitatea dezirabilă a unei culturi care își frecventează spiritele aureolate dincolo și

dincoace de intemperii și schimbări climatice. Așa încât, apariția dicționarului terminologic merită un salut plin de simpatie dintru început. Cei patru autori tineri trec astfel în revistă treizeci și opt de termeni esențiali dintre cei care structurează și jalonează opera existențialistului repliat în hegelianism. Aparent, efortul lor de a decela aceste vocabule după importanța și recurența lor rămâne insignifiant aproape, căci ne-am obișnuit să vorbim despre dicționare atunci când vocile care le structurează depășesc cu mult, cantitativ, însumarea de față. Dar, una peste alta, fie că l-am numi vocabular filosofic, fie că acceptăm calitatea sa de dicționar, fără rezerve, nu acest lucru primează. Ceea ce pare să fie unul dintre meritele importante ale proiectului este munca în echipă și unitatea de ton, caracterizată - ca și la autorul cutreierat în lung și în lat - de simplitate și lipsă de emfază savantă. Nu este deloc ușor, la început de carieră, și mai cu seamă într-un domeniu ce se pretează din plin la emfaticizări și ciripit "păsăresc", să păstrezi prezentarea gândirii unui filosof, descompusă în conceptele ei primare, la nivelul permeabilității maxime. Din acest punct de vedere, succesul întreprinderii este integral.

Problema, întotdeauna în cazul unor lucrări de felul acesteia, rămâne dacă, însumând totalitatea termenilor înregistrați, ceea ce rezultă poate fi structura de rezistență a operei filosofice originale a autorului analizat. Aici, desigur, răspunsul se poate dovedi mai complicat, dar între hipertrofierea exegetică a monografiei în două volume a lui Tudor Cățineanu și exercițiul, serios, dar succint, al autorilor dicționarului se configurează un semn de întrebare căruia fiecare dintre cititori îi poate da propriul răspuns.

Pe de altă parte, majoritatea termenilor aduși sub reflector păstrează aparența deconcertantă a noțiunilor obișnuite (ex.: originalitate, popor, rațional, religie, viață). S-ar zice că filosoful găsea un deliciu special în a-și disimula originalitatea în spatele nivelului cotidian al vorbirii; ceea ce, la urma urmei, nu este o mare surpriză, însă la un dicționar poate surprinde întrucâtva. Te-ai aștepta ca gânditorul să fi fost și creator de vocabular filosofic românesc, ceea ce nu se verifică. Înafara sintagmei "existență tragică", ghiara leului nu se mai întrezărește nicăieri. Nu este, însă, mai puțin adevărat că la D.D. Roșca nu la acest nivel trebuie căutat contribuția creativă. Atunci când vezi că *viață* înseamnă aici "existența în totalitatea ei", realizezi că acest cuvânt - ales poate să exprime ideea în cauză dintr-o dorință de adecvare la orizontul diurn al omului de pe stradă, apropiindu-i filosofia cu orice preț - putea fi înlocuit și cu populara expresie "viață fără de moarte" (și de pretutindeni), și cu termenul *ființă*, și, de ce nu, și cu cel de Dumnezeu sau de univers. De unde se vede treaba că apele limpezi de la suprafața filosofiei lui D.D. Roșca se tulbură și se înverzesc ceva mai în adâncime, reflectând umbre părelnice și fantasmaticice, putând induce stupori și solicita delimitări mai riguroase.

Oricum am lua-o, lucrarea - destinată și lecturii străinilor cu acces la două dintre marile limbi de circulație transcontinentală - îndeamnă la reflecție, atrage atenția asupra unui spirit ales al sec. al XX-lea românesc și cheamă la studii aprofundate ale operei acestuia și în generația activă acum.

sare-n ochi

Noica la a doua tinerețe (II)

Laszlo Alexandru

După decembrie 1989, ar fi fost normal ca opțiunile fasciste ale lui Constantin Noica să fie examinate cu dezinhibiție, de către cercetătorii eliberați de sub apăsarea imperativelor totalitare, precum și de presa (culturală) în sfârșit liberă. Interzicerea efectivă a cuvântului scris n-a mai fost posibilă, dar alte manevre, mai catifelate, vin să nuanțeze legile comunicării oficiale. Problemele ideologice delicate sînt acum camuflete în spatele unor termeni capitaliști mai soft, ca "marketing", "imagine", "brand", "profit" etc. În construirea identității publice a unei personalități, devine preferabil jocul învăltoare de preîntîmpinare: în loc să răspunzi criticilor argumentate, e mai indicat să le-o iei înainte, prin vînzarea unei imagini prefabricate.

Cam așa ceva s-a întîmplat și atunci cînd, în cadrul Editurii Humanitas, Sorin Lavric și-a publicat "cercetarea" despre *Noica și mișcarea legionară*. Autorul a pornit la drum cu ideea preconcepțată de-a scuza și a justifica tot ceea ce se putea. Copacii din pădure sînt văruiți cu bidineaua, pînă cînd transmit impresia unui Crăciun înzăpezit, sărbătorec. Adeziunea lui Constantin Noica la Mișcarea legionară nu e descifrată ca un semn de oportunism politic și nici, Doamne, ferește, ca un indiciu al gîndirii sale totalitare, ci ca o manifestare a... măreției sufletești: "Noica nu era omul ale cărui gesturi să fie lipsite de substanță interioară: era un om integru, un intelectual de o netăgăduită onestitate, și de aceea ar fi nefiresc să ni-l închipuim săvîrșind un gest atît de încărcat de consecințe, fără o îndelungată deliberare lăuntrică" (p. 142-143). Cînd tînărul fascist contestă ideea de democrație ("Să continuăm să fim democrați? Foarte bine, dar pentru cită vreme? (...) Dacă o doctrină a reușit să se compromită atît de repede, vom mai putea avea răbdare să așteptăm, cumînți, ani de zile, reabilitarea ei?"), comentatorul aruncă vina unor asemenea idei pe seama mentalităților inter-

belice corupte (p. 118). Cînd Noica îi atacă pe "jidani și înstrăinați", biograful său insistă pe "politețea și considerația față de numeroasele cunoștințe pe care le avea în rîndul literaților evrei" jurnalistul extremist (p. 117).

Nicio construcție artificială, oricît de șubredă, nu e inutilă, cînd mai poate atenua ponderea compromisurilor lui Constantin Noica. Astfel, S. Lavric inventează patru etape în "traseul evoluției interioare a lui Noica": 1930-1938: raționalismul; 1939-1948: adeziunea legionară, coincizînd și cu "trezirea interesului pentru religie, Dumnezeu și teologie"; 1949-1968: ostracizarea; 1969-1987: apogeul, ieșirea pe scena publică. Lansînd o asemenea falsă taxonomie, Sorin Lavric se poate avînta dezinvolt pe poteca deculpabilizării idolului său, insistînd că "orbirea" fascistă a lui C. Noica a fost de scurtă durată și e explicabilă prin circumstanța crezului religios. Cercetătorul Editurii Humanitas nu e deranjat de neverosimilitatea ipotezelor sale - cîți intelectuali raționaliști au mai ajuns la performanța de-a crede în Dumnezeu, la comandă, doar timp de nouă ani?! - și nici de sofismul prin care înhamă religia la justificarea fascismului.

Atitudinile net și deliberat antidemocratice ale lui C. Noica se încearcă a fi dezvinovățite prin... momentele sale de frenezie, datorate contextului istoric de excepție: "Noica a trăit în acele luni precaritate iremediabilă a propriei vieți. I s-a părut că viața sa e periclitată în măsura în care, prin ceea ce se întîmpla în jurul său, a avut revelația că face parte dintr-un popor a cărui existență în întregul ei era periclitată printr-o proastă așezare în istorie (...). Oamenii care aderaseră la Legiune erau cuplați la un regim de existență de tip convulsivo-paroxistic" (p. 252). În realitate, prin "paroxisme" lor "convulsionare", legionarii și, printre ei, Noica însuși, nu se plasau în defensivă propriei existențe, ci, dimpotrivă, agresau și periclitau existența statului român.

Pentru a-și ușura misiunea de inocentare a complicităților de-atunci, autorul de-acum își hipertrofiază în mod nefericit cercetarea. El rescrie, în mod detaliat, istoria. Își imaginează că, deculpabilizînd Legiunea, îl spală de păcate și pe gazetarul-apologet al acesteia. Sorin Lavric nu mai pune accentul, așadar, pe violența extremă, lipsită de scrupule, a organizației teroriste, care își camufla crimele politice în spatele vorbelor mari despre cruce, jertfă și mîntuire. Dimpotrivă, el se arată convins de frazeologia lor găunoasă, pe care ne-o transmite nefiltrată, cu insistență, aproape la fiecare pagină, devenind astfel un purtător de cuvînt al atrocităților: "Legionarismul este trecerea de la ordinea interioară la ordinea exterioară, este închegarea treptată a unei frumuseți externe pe baza unei iradiieri spirituale ce vine din interior. Căci nu poți schimba lumea dacă nu te schimbi mai întîi pe tine, dacă nu devii un altul, cu totul nou, un altul înfiorător de bun a cărui atitudine să transfigureze România și a cărui prezență să-i oblige pe ceilalți să-ți imite comportamentul" (p. 192).

Autorul contemporan preia dezinhibat și popularizează - cu deliberare? din neîndemînare? - miturile indigeste ale Mișcării legionare. Printre ele, cu preponderență, închină fervente elogiile Căpitanului: "Zelea Codreanu nu putea fi imitat, iar de subordonat nici atît. Privirea lui se îndrepta spre un orizont la care nu ajung decît nebunii și vizionarii mistici. El nu voia conturi în bancă și vilegiaturi în străinătate, ci imateriala mîntuire a neamului românesc. Persecuțiile concertate la care aveau să fie supuși legionarii, arestările prin care trecuse el și prin care avea să mai treacă, toate acestea nu erau în ochii lui decît semne că prin gura lui se rostea adevărul..." (p. 93). Patetismul nesăbuit și entuziasmul partizan n-ar avea ce căuta într-o lucrare cu adevărat științifică, atunci cînd vine vorba despre un criminal notoriu.

În numeroase pagini, Sorin Lavric desfășoară sub ochii cititorilor, fără o minimă inflexiune critică, întregul galantar propagandistic al Mișcării legionare: cîntecele lor militariste, taberele lor de muncă voluntară, spiritul lor de solidaritate, monumentele lor comemorative, sediile lor construite - cum altfel? - prin semnificative jertfe, martirii lor venerați etc. Pînă și figura nefastă, funestă, a lui Corneliu Zelea Codreanu are parte de tușe groase de sensibilizare: "La vestea morții lui Moța, Codreanu a izbucnit în plîns. Își pierduse cumnatul (Moța era căsătorit cu sora lui, Iridenta [sic! - L.A.] Codreanu) și mai ales își pierduse mîna dreaptă, cu care-i condusesse pînă atunci pe legionari. Se pare că pierderea l-a marcat profund pe Codreanu, schimbîndu-l: a devenit mai interiorizat, mai chibzuit, iar înfățișarea lui a căpătat șlefuirea pe care suferința o dă de obicei oamenilor" (p. 136). Pare că autorul și-a propus nu să expliciteze critic o realitate istorică sîngeroasă, ci să recruteze nofiți fasciști, la începutul unui alt secol.

Același reflex deculpabilizator se constată și în cazul figurilor "tutelare" ale nicadorilor și decemvirilor. Indivizi patibulari, care i-au ucis în spațiul public, cu sînge rece, pe anumiți adversari ai Legiunii (un prim-ministru al României - împușcat pe peronul gării din Sinaia; un fost coleg căzut în dizgrație - ciuruit la spital și hăcuit cu topoarele), ei se văd totuși nominalizați postum cu detașare, iar monstruoșitatea faptelor e bagatelizată: "Era de fapt o afacere de la legionar la legionar, o spălare a rufelor în ograda proprie,





după un conflict de aproape doi ani...” etc. (p. 132).

Edificarea unor proiecții și statistici imaginare rămâne principala armă de dezinformare a lui Sorin Lavric. Iată cazul unor halucinante diferențe stabilite între... crimele politice personalizate și cele impersonale (?): “*memoria colectivă reține crima făcută cu propria mână, iar nu crima făcută prin intermediari. Căci una e să omori dînd ordin jandarmilor sau militarilor s-o facă, și alta e să omori apăsînd tu însuși pe trăgaci. În realitate, ambele sînt crime, atît doar că una poate fi mușamalizată, iar cealaltă, nu. Deosebirea dintre legionari și celelalte partide este că primii au omorît cu propriile mîini, în timp ce ultimele au omorît folosînd ca intermediari slujbașii instituțiilor statului* [sic! - L.A.]. Chiar dacă legionarii au săvîrșit mai puține crime decît adversarii lor [sic! - L.A.], memoria selectivă a posterității a reținut faptul că numai legionarii au fost criminali și, lucru mult mai grav, că tot ei au introdus violența pe scena politică interbelică” (p. 246).

Iresponsabila așezare a crimei pe cîntar, pentru a se inocenta Garda de Fier, continuă în trombă: “și astfel, în următorii ani, legionarii vor omorî 67 de oameni: Armand Călinescu, cei 64 de la Jilava, Nicolae Iorga și *Virgil Madgearu*”, în timp ce regele Carol al II-lea a scăpat cu fuga, deși “*omorîse - ce-i drept, nu cu mîna lui - mai mulți oameni decît aveau să omoare legionarii în toată istoria lor*” (p. 157). Manevra tendențioasă, prin care Sorin Lavric face comparații, așezînd pe același cîntar partide și personalități istorice, ce și-au asumat programe politico-economice de guvernare a României, pe de o parte, și o mișcare anarhistă, antisemită, pe de altă parte, ne provoacă uluirea. Ipoteza lamentabilă a “istoricului” de la Humanitas, că o crimă asumată și confesată poate fi mai glorioasă decît cea provocată indirect, pe căi politice, ne umple de stupeoare. Viclenia cu care S. Lavric stabilește “tipologii” ale asasinatului, pentru a-i încălca la socoteală pe unii și a-i descărca pe alții, ne stupefiază. El numără doar 67 de oameni uciși de Garda de Fier, “uitînd” de la socoteala cadavrelor pe prefectul de poliție Manciu, pe premierul I.G. Duca, pe fostul complice Stelescu etc. (De ce? Fiindcă aceștia au pierit mai devreme?). El menționează măcelul de la Jilava, dar tace chitic în legătură cu pogromul de la București, unde au fost uciși cel puțin 125

de evrei. (De ce? Evreii răpuși de instigare legionară nu erau tot ființe umane?) Nu prin manipularea cifrei morților se pot înfrumuseța ororile trecutului!

Atunci cînd proiecția unor false tipologii nu-i pare suficientă, Sorin Lavric trece direct la rescrierea istoriei. El adoptă, cu toată convingerea, punctele de vedere ale memorialiștilor legionari și contestă producerea Rebeliunii, punînd vina confruntărilor armate de-atunci pe seama lui Ion Antonescu: “*Apogeul conflictului a fost marcat de ceea ce istoriografia noastră, în continuare deformată de clișeele propagandei comuniste, numește impropriu «rebeliune legionară». În realitate, a fost vorba de o lovitură de stat prin care Antonescu, sprijinit de Wehrmacht-ul german, i-a înlăturat pe legionari de la guvernare, lovitură urmată imediat, din partea legionarilor, de o reacție de ripostă care, dacă nu ar fi fost oprită prin intervenția fermă a armatei germane, ar fi provocat pierderi mult mai mari decît cele înregistrate*” (p. 254). Și, dacă tot a contestat producerea Rebeliunii, autorul neagă și responsabilitatea legionară privind pogromul antisemit de la București, afirmînd că: “*Nici cei mai înrîncenați vînători de legionari nu mai pomenesc azi de episodul abatorului, și asta fiindcă se știe că a fost o înscenare a SSI-ului condus de Eugen Cristescu*”¹.

Este semnificativ de subliniat, în acest context, că Sorin Lavric nu doar cosmetizează crimele istorice ale legionarilor și acreditează tardiv ideologia lor demagogică, dar încearcă să impună, sub ochii noștri, pînă și perspectiva lor istoriografică.

De altminteri, “cercetarea” recent publicată de Editura Humanitas își depășește cu mult rolul de simplă monografie asupra tinereții tumultuoase a lui Constantin Noica. Ea încearcă să mînjească retroactiv imaginea tuturor adversarilor istorici ai Mișcării legionare și, în schimb, să proslăvească jertfele gardiste, de-a lungul deceniilor: Regele Carol al II-lea “*omorîse - ce-i drept, nu cu mîna lui - mai mulți oameni decît aveau să omoare legionarii în toată istoria lor*” (p. 157). Mareșalul Antonescu era “*un militar de carieră cu un temperament coleric, suferînd de o surescitare psihică permanentă, o irascibilitate pusă de contemporani pe seama unui sifilis netratat la timp*” (p. 253). După sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, prigoana comunistă ar fi fost preponderent

împotriva gardiștilor: “*Statisticile arată că două treimi dintre deținuții politici din România au fost legionari*” (p. 268). (În realitate, represiunea comunistă a acționat împotriva unor întregi categorii politice, sociale sau profesionale, printre care s-au aflat și legionarii, dar nu cu preponderență, autorul aruncînd în derizoriu detenția politică a țărăniștilor, a liberalilor și a social-democraților, a boierilor, a chiaburilor și a țăranilor, a greco-catolicilor și a protestanților, a intelectualilor etc. etc.). “*Nici o altă categorie nu a fost mai urmărită, mai hărțuită și mai persecutată în timpul lui Ceaușescu decît foștii legionari sau simpatizanți legionari*” (p. 291) își continuă Sorin Lavric neadevărurile. (De fapt, gardiștii bătrîni de frunte se aflau deja în exil, iar cei tineri încă erau pionieri sau uteciști, nu apucaseră să descopere farmecele demagogiei de extrema dreaptă.)

Dacă lucrarea, pe care am trecut-o pînă aici în revistă, se dovedește atît de deficitară în planul conținutului, era de dorit ca măcar în planul expresiei să ne convingă. Însă, din păcate, o vedem brăzdată de originalități morfologice, sintactice și stilistice care ne lasă gînditori. Pînă la noi cercetări, în limba română predicatorul se acordă cu subiectul, un detaliu asupra căruia autorul n-a insistat îndeajuns: “*Moartea lui Ferdinand și vîrsta prea mică a lui Mihai a făcut ca...*” (p. 58). Între subiect și predicat, virgula nu e binevenită: “*...fără Dumnezeu orice popor, se stinge...*” (p. 89). Identificarea genului gramatical corect reprezintă o aventură a cunoașterii: Codreanu își lua în serios “*rolul pe care imaginația colectivă i-o atribuise*” (p. 50); “*...cercurile politice de la Paris și Londra, ale căror reprezentanți...*” (p. 91). Pleonasmul ne ține frecvent de vorbă: “*...un ritual mnemotehnic menit a întări în amintire legătura dintre...*” (p. 102). Cacofoניה își cere dreptul la existență: “*Noica își publică cartea de debut*” (p. 123). Repetițiile sacadate ne împiedică să ne plictisim: “*În fond, dacă atîția tineri au ales filozofia în perioada interbelică, simțînd că, orice ar fi făcut, nu aveau încotro și tot la filozofie trebuiau să se întoarcă, dacă filozofia a devenit, așadar, un modus vivendi pentru niște tineri cărora, probabil, în altă situație, nici nu le-ar fi trecut prin cap să facă filozofia, dacă în plus aceiași tineri aveau să intre în aventura legionară cu prețul frîngerii destinului lor, toate acestea s-au petrecut pentru că, prin mîna imprevizibilă a destinului, Nae Ionescu ținea cursuri la Facultatea de Filozofie din București*” (p. 60).

Prin repunerea în circulație a propagandei și a demagogiei legionare, prin mitizarea frunțașilor acelei mișcări teroriste, prin denigrarea tuturor adversarilor lor istorici, prin contestarea unor evenimente de notorietate din istoria României, prin acreditarea perspectivei istoriografice legionare, cartea lui Sorin Lavric poate fi considerată o frapantă lucrare de omagii la adresa fascismului românesc.

Note:

¹ Vezi Sorin Lavric, *Blazonul cu roțițe*, în *Tribuna*, nr. 132/1-15 martie 2008, p. 10-12; aici, citat de la p. 10.



eseu

Shelby Steele și critica politicilor rasiale postbelice din Statele Unite

Marius Jucan

(urmărire din numărul trecut)

În această lumină, eseurile lui Shelby Steele experimentează limitele discursului despre rasă și identitate rasială. Autorul se întreabă dacă identitatea negrului american este și rămâne cea a unui om liber atunci când apartenența rasială se instituie simbolic ca marcă identitară a comunității sale. Steele nu își propune să afle cine este îndreptățit să lupte împotriva discriminării la începutul unui alt mileniu, dacă această îndreptățire revine unui grup anume, de o anumită afiliere politică. Prin faptul că nu există „cineva” anume îndreptățit, el presupune că fiecare membru al comunității negre, fiecare cetățean american ar trebui să recunoască obligația unei astfel de îndreptățiri. Căutarea unui punct de vedere moral care să nu fie afectat de moralism, cum spuneam mai sus, aduce în prim plan locurile în care lupta împotriva discriminării capătă formele inevitabile ale implicării individuale: reforma educației, unitatea familiei, realizarea profesională, activismul politic. Deși fiecare dintre acestea sunt formal realizabile, Steele arată că ele comportă dificultăți suplimentare pentru americanul negru, ori sunt adesea doar drumuri închise. Prejudecata rasială continuă să împietze prin efectele psihologice ale stigmei asupra identității individului și a autonomiei comunității negre, date fiind circumstanțele actuale dominate de ceea ce autorul numește „supremația albă”¹⁴.

„In the late 1960's, without much public debate but with many good intentions, the United States embarked on one of the most dramatic social experiments in history. The federal government, radically and officially, began to later and expand the concept of entitlement. Rights to justice and to government benefits were henceforth to be extended not simply to individuals but also to racial, ethnic and other groups. Moreover, the essential basis of all entitlement in America - the guaranteed of the Constitution - had apparently been found wanting; there was to be redress and reparation of the past grievances, and the Constitution had nothing to say about that”¹⁵.

Shelby Steele a fost perceput după ecoul primei sale cărți, *The Content of Our Character: A New Vision of Race in America*, drept un nume nou în tabăra conservatorilor de culoare. Eticheta nu a fost întrutotul asumată de autor, dar nici respinsă. Ci mai degrabă luată ca un pretext care să justifice tonului ironic ori polemic cu care Steele examinează mutațiile petrecute în interiorul mentalității comunității negre din era postbelică, denumită de autor, pentru a lua distanță de aceasta, era „acțiunii afirmative” și a „culturii preferinței”. Steele consideră că reputația de „negru conservator” atribuită perseverenței opiniilor sale, constituie în sine un subiect de reflecție asupra noii conjuncturi politice care a nuanțat percepția relațiilor rasiale, în sensul că

îndreptățirea de a dezbată emanciparea negrilor americani nu poate aparține doar unora, celor înregimentați în discursul radical. De asemenea, că faptul de a fi catalogat conservator, apelativ care îl separă pe autor de majoritatea intelectualilor aparținând comunității afro-americane ca un fel de literă „stacojie”, semnalează o poziție de disident ce pretinde cunoașterea diferită a realității comunității de culoare. O pretenție în favoarea căreia Steele aduce dovezi greu de contestat, dezvăluind mecanismele de alcătuire a unei identități minoritare.

„To be called a black conservative is, in fact, to be one, or at least to pay the price for being one. Besides, my life has been varied enough, that I can bow lay reasonable claim to many black identities, black conservative among them. [...] I realized finally, that I was a black conservative when I found myself standing on stages being shamed in public. I had written a book that said, among many other things, that black American leaders were practicing a politics that drew the group into a victim-focused racial identity that, in turn stifled black advancement more than racism itself did. For reasons that I will discuss shortly, this was heresy in many quarters”¹⁶

„Erezi” de a fi conservator, fiind în același timp afro-american, ori doar „negru american”, cum subliniază Steele, a fost un mod de a respinge tentația de uniformizare a opțiunilor politice, de a accentua nevoia de autonomie a individului de culoare, împotriva radicalismul de salon ori a militantismul șic al multor intelectuali de culoare, și nu numai. În circumstanțele în care afirmarea identității negre părea definitiv legată de un discurs radical, mai cu seamă atunci când tradiția naționalismului negru a cucerit un ascendent clar asupra liniei integraționiste¹⁷, Shelby Steele nu s-a lăsat fermecat de sirenele retoricii radicale. Refuzând constructele ideologice reduționiste, el nu a uitat însă nici moștenirea segregării, după cum nu a omis să arate că evoluția societății americane după cel de al Doilea Război Mondial a creat opțiuni diferite pentru omul de culoare, și că o parte semnificativă a negrilor americani s-au regăsit în interiorul clasei de mijloc, împărțind valorile tradiționale, liberal-conservatoare ale crezului american. Pornind de la faptul că termenul „afro-american” este artificial, că vehicularea lui nu corespunde unei identități plene, restauratoare a individului negru, trecând la considerațiile noncomformiste, unele șocante privind repercursiunile negative ale acțiunii afirmative asupra imaginarului comunității negre americane, autorul a descris apariția unor noi forme de inegalitate, prin care comunității negre i s-a rezervat un statut de inferioritate abil mascat în politica drepturilor preferențiale.

„Păcatul” de a rămâne conservator într-o masă de intelectuali negri care se consideră prin

definiție liberali ori chiar radicali, este astfel recunoscut, doar ca pretext însă, pentru a relansa dezbateră despre actualitatea discriminării rasiale. Steele fixează drept țel central eseurilor sale demascarea ingineriei social-culturale prin care identitatea neagră a fost confiscată și reconstruită prin politicile liberale postbelice cu scopul declarat de „emancipare”. Autorului nu îi scapă modul discreționar în care procesul a fost inițiat și condus de reprezentanții societății albe, susținut apoi de cercurile liberale negre. Nevoii de schimbare autentică, evidențiată odată cu începuturile mișcării pentru drepturi civile i s-a răspuns prin confecționarea unei strategii de transformare care nu a ținut cont de stadiul dezvoltării culturale a comunității negre. Măsurile de egalizare au răspuns doar parțial idealurilor exprimate de Martin Luther King în momentul când mesajul său a reușit să convingă societatea americană de urgența schimbării. Tocmai de aceea, Steele este înclinat să surprindă crearea datelor unei psihologii a schimbării, mai degrabă decât premisele unei schimbări autentice. Ceea ce îl determină să aducă în dezbateră noțiuni precum caracterul, stigma, conștiința critică, rolul intelectualilor, criza educației. În volumul dedicat exclusiv „vinei albe” și îndepărtării condamnable de idealurile drepturilor civile (*White Guilt. How Blacks and Whites Together Destroyed the Promise of the Civil Rights Era*), accentul cade aproape exclusiv pe sentimentul de vinovăție al societății albe, considerat de autor a fi fost cel care a generat și a instrumentat programul de drepturi preferențiale impus negrilor.

„Paradoxically, the black identity today involves a degree of nostalgia for some of the certainties that were the unintended consequences of racial oppression - the security of an enforced group identity, the fellow feeling of a shared fate, the comfort of an imposed brotherhood and sisterhood, the idea of an atavistic, God-given group destiny. But freedom has disrupted all this. As fervently as black America always longed for freedom - envisioning it as God's promised land - the actual experience of freedom has involved a sense of loss. [...] Freedom can be seized only by individuals. And the fact is that we blacks are free”¹⁸.

Ar putea un om de culoare fi partizanul idealurilor conservatoare? Pentru mulți, a fi conservator negru este o contradicție în termeni. Dar dacă realitatea unei asemenea opțiuni sociale și personale devenise rară, discutabilă cu singuranță pentru cei care au respins exemplul și moștenirea lui Booker T. Washington, ultimele decenii ale secolului trecut au arătat că a fi negru conservator nu a fost o afiliere politică și culturală exotică. Deși conservatorii negrii reprezintă un grup marginal care nu se articulează unitar în jurul unei mișcări politice, prezența lor s-a bucurat de o rezonanță certă, nu doar în rândul celor care i-au contestat zgomotos, ci mai ales pentru cei care au constatat procesul de gentrificare a unei importante părți din componența ei. Într-o epocă de intensă masificare și nivelare, conservatorii negrii ai anilor '70 și '80, (ani de formare pentru Shelby Steele), au reprezentat o alternativă la discursul radical al reprimării rasiale, subliniind direcția greșită în care s-a îndreptat politica acțiunii afirmative, după dispariția tragică a lui Martin Luther King.





Exemplul lui Steele indică dincolo de refuzul unui autor de a servi o viziune egalitaristă, faptul că opțiunea conservatoare a apărut pentru comunitatea neagră în momentul când liberalismul postbelic a alunecat primejdios spre socialism prin operații de planificare a identității rasiale, inginerie socială și politici aplicate ale drepturilor civile¹⁹. Sub umbrela mediatică a unor atitudini „revoluționare”, adeziunile entuziaste la schimbarea statutului comunității negre, proiecțiile colectiviste abia mascate, cum crede autorul, au devenit instrumente de control, ori de presiune morală asupra indivizilor, atestând atât dirijismul protestului, cât și încercarea cuceririi unanimității în interiorul comunității negre. Conformismul unei asemenea atitudini care obligau negrul american să se solidarizeze cu o „conștiință” colectivă definită ca victimizată, dependentă însă de autoritatea societății albe pe care o condamna, a fost factorul care l-a determinat pe Steele să respingă ideologiile salvaționiste de grup. Shelby Steele s-a alăturat altor conservatori negri, precum Thomas Sowell, Clarence Thomas (președintele Curții Supreme), Walter Williams, Robert Woodson, Stephen Carter, Glen Loury. Ceea ce demonstrează că pozițiile pro-conservatoare ale lui Steele au fost la început doar „împrumutate”. Mai târziu, atitudinea sa conservatoare s-a cristalizat ca atare, încetând a fi una ocazională.

„Global racism prevails precisely where whites and institutions most aggressively search for moral authority around race. Even announcements of a new commitment to „diversity” within an institution will very likely increase feelings of racial grievement in minorities. We blacks always experience white guilt as an incentive, almost a command, to somehow exhibit racial woundedness and animus”²⁰.

Câteva întrebări au rămas totuși fără răspuns în acest interval al transformărilor culturale care au marcat cariera de autor a lui Shelby Steele. Cât de fundamentată este teza că rasismul „global” este determinat de sentimentul de culpabilitate al albilor? Cum reușesc aceștia din urmă să transmită minorităților de culoare un comportament submisiv, alienant, devenit un fel de a doua natură a non-albilor? Care sunt „canalele” publice prin care un asemenea comportament public este modelat ori doar influențat: instituțiile, media, discursul politic? Există o dimensiune religioasă a unei asemenea influențe? Ce însemnătate mai au valorilor crezului american? Sunt ele interpretate diferit de liberali, conservatori, comunitarieni? Este emanciparea un proces care evoluează sub efigia valorilor crezului american ori împotriva ei? De ce crede autorul că reflectorul opiniei publice trebuie să se întoarcă la epoca dinaintea acțiunii afirmative, pentru a examina ruptura dintre idealuri și practica politică americană? Sunt întrebări pe care Steele însuși le pune la îndemâna cititorului pentru a trece dincolo de tabuurile relațiilor rasiale, a lămurii *quid pro quo*-urile discriminării pozitive, ori pentru a examina performanțele liderilor actuali ai comunității negre. Nu vom găsi un răspuns anume dat acestor întrebări, tocmai pentru că întrebările urmăresc să redea gravitatea unui impas. Autorul își propune să creeze un spațiu al interogației, nu doar pentru a lansa acuzații la adresa celor care au închis calea emancipării, ci pentru a circumscrie clar obligațiile morale și civice ale

individului. Steele consideră că asemenea întrebări reactivează responsabilitatea civică a americanului, indiferent de culoare.

Definirea auctorialității dată de Foucault este relevantă pentru a nuanța poziția lui Steele. Se știe că autorul este pentru Foucault o „figură ideologică” prin care proliferarea sensului este reglementată. Foucault specifica faptul că premisele acestei reglementări nu vor putea rămâne pentru totdeauna aceleași, că ele se pot schimba păstrând însă un „sistem constrângător” ce „rămâne de determinat și experimentat”, chiar dacă în cele din urmă funcția-autor ar putea dispărea²¹. Legătura dintre acest „sistem constrângător” și autor, în acest caz Shelby Steele, merită examinată cu atât mai mult cu cât este vorba despre testimoniul unui autor care a sfidat consensul că egalitatea și emanciparea comunității negre au fost realizate prin succesul politicilor liberale. Rezultatul acestora a fost unul contrar idealurilor de emancipare, ducând la relativizarea virtuților civice. Este de aceea timpul de a ști dacă în prezent conflictul din cadrul identității negre formulat odinioară de W.E.B. Du Bois (noțiunea de „twonness”) poate fi depășit. Altfel spus, dacă omul de culoare va reuși să fie în același timp cetățean al unei țări democratice cu o majoritate albă, și membru al unei minorități expuse, după părerea autorului, încă unor forme de segregare. Rolul intelectualului negru sau al autorului de culoare a fost determinant în oglindirea contorversată a acestei viziuni asupra identității, după cum o arată disputa clasică dintre Washington T. Booker și W.E.B. Du Bois. Cu toate că Steele are toate datele pentru a accede la rolul unui asemenea intelectual public, fără a suferi totuși o comparație cu cei doi iluștri înaintași, el a refuzat, cel puțin până acum, să opteze pentru unul dintre cei doi termeni, autorul sau intelectualul public.

Fapt explicabil, deoarece statutul intelectualului public este subminat în prezent de numeroase suspiciuni. Dintre ele, probabil cea mai consistentă este aura de superioritate a intelectualului, datorată tradiției victoriene. În fapt, intelectualul a părăsit de-acum centrul societății birocratizate, migrând spre o locație marginală. El nu mai are o „esență” creator vizionară, ci una instrumentală, îmbrăcând adesea haina militantului. Privindu-i pe intelectuali ca „excepții ale marginii”, S.M. Lipset deplângea răspândirea unui val de moralism represiv, ca formă de garanție a fidelității față de identitatea culturală și rasială a comunității. Un moralism care nu este străin istoric vorbind de moștenirea puritană, dar care a cunoscut în corectitudinea politică de azi un militantism de serviciu care a încercat să compenseze fluxul și refluxul relativismului²². Departe de tradiția emersoniană care predica un individualism de esență idealistă, evoluția intelectualului sub auspiciile societății de consum l-a eternizat pe acesta pe bastioanele luptelor ideologice.

Remarcând că americanii au devenit în prezent „obsedați” de identitatea lor etnică, religioasă și sexuală, Tod Gitlin remarcă răsturnarea majoră produsă de faptul că tot ceea ce era perceput ca universal s-a surpat în critica dizolvantă adusă de panoplia ideologică a „diferenței”²³. În acest fel, nu numai faptul că atributele educației au cedat treptat în fața ofensivei de a demasca puterea în orice tip de cunoaștere intelectuală, dar totalitatea practicilor socio-culturale a fost supusă unui fel de „analiză spectrală” a puterii. Un efect vizibil a fost, după Gitlin, clișeu conform căruia albi sunt purtători ai prejudecăților „supremației albe”, iar canonul

culturii euro-atlantice ar fi opresiv și colonizant.

Fredric Jameson sublinia noul rol al ideologiei ca formă de cunoaștere și acțiune într-un timp al nivelării și standardizării predicat de societatea de consum, împotriva celor pe care îi numește „teoreticienii pieței”²⁴. Apropiat de Jürgen Habermas, care credea că proiectul iluminist nu a fost încă finalizat, Fredric Jameson vedea în actuala luptă pentru recunoaștere și reprezentare o „perpetuă alternanță pe care doar trecerea înspre un nivel colectiv o poate schimba”, adică „o întoarcere a privirii” dinspre celălalt, și deci o justificare a discursului diferenței pentru a face pregnantă vizibilitatea colonizării comunităților minoritare²⁵. De cealaltă parte, în critica sa asupra societății americane postliberale, Alan Bloom considera că fundamentele liberalismului american au fost distorsionate de iluzia „deschiderii” și radicalizării acesteia într-o educație al cărui dogmatism desfide orice limită, și a cărei țintă este transformarea entității majoritare într-un arhipelag de minorități și grupuri care se ghidează după principii și credințe proprii. Bloom susține că egalizând natura cu prejudecata, demersul ideologic și educațional al ultimelor decenii a creat un nou conformism și un relativism al valorilor care se susțin reciproc împotriva tradiției²⁶.

(Continuare în numărul viitor)

¹⁴ Bauman, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p. 212-217 (*Postmodern Ethics*, Blackwells Publishers, 1995). Bauman arată că ieșirea din criza eului fragmentat este doar aparent rezolvată prin angajarea indivizilor în „cauze colective”, deoarece acestea nu fac decât să „colectivizeze” fragmentarea.

¹⁵ Shelby Steele, *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*, op. cit., p. 169.

¹⁶ *A Dream Deferred. The Second Betrayal of Black Freedom in America*, Harper Perennial, 1999, pp. 3-4.

¹⁷ Cele două curente care au modelat emanciparea comunității negre, fundamentate de cele două personalități marcante începutului secolului trecut, Washington T. Booker și W.E.B. Du Bois.

¹⁸ *White Guilt. How Blacks and Whites Together Destroyed the Promise of the Civil Rights Era*, Harper Collins Publishers, pp. 25-26.

¹⁹ ibidem, pp. 13-14.

²⁰ idem, *White Guilt*, op. cit., p. 39

²¹ *Vezi Ce este un autor. Studii și conferințe*, Idea Design and Print, Cluj, 2004, pp. 53-54, traducere și selecție din Michel Foucault, (ediție originală, *Dits et Ecrits*, Editions Gallimard, Paris, 1994).

²² Lipset, Martin, Seymour, *American Exceptionalism. A Double-Edged Sword*, W.W. Norton and Company, New York, London, 1996, p. 176-177.

²³ Gitlin, Todd, „*The Cant of Identity*”, în *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, edited by Daphne Patai and Will H. Corral, Columbia Press University, New York, 2005, pp. 401-2

²⁴ Jameson, Fredric, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London, New York, 1998, p. 68-72.

²⁵ ibidem, pp. 104-105.

²⁶ Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind. How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of the Today's Students*, Simon and Schuster, New York, 1987, pp. 28-35.

poezia

Lorand Pethó

Născut în 1983, la Huedin, absolvent al secției de teatrologie din cadrul Facultății de Litere a UBB, publică poezie în limba maghiară și în limba română, în reviste ca *Helikon*, *Irodalmi Jelem*, *Poezia* ș.a. Versurile de mai jos fac parte din volumul în pregătire *Dincolo de zid*.

Rămână după noi

să rămână după noi
sticle goale nori de fum
respirații fără sens
când pornim pornim la drum

chitanțe rupte un dulap
un pix ce zgâria caietul
(tu ai venit și l-ai furat)
să mai rămână și pământul

și lumina de la bec
frigiderul gol cu gheață
sticle goale fără sens
pielea uscată de pe față

când pornim pornim la drum

Admir tabloul

Madame am crucificat ideea fixă
pe calendar
afară e mocirlă broaștele cântă cristalin
visele în exces îmi macină pupila
ghearele au început să scrie să
radă cărămida

tuberculoza doarme

(admir tabloul lui Dumnezeu
n-are talent)

purificarea se clatină după al
nouălea pumn
somnia e ca zațul de cafea
ca sângele pe pereți

invazia foamei atâră în celulă
doar Villon îmi dă curaj să respir
să visez Madame cu pielea udă

(admir tabloul lui Dumnezeu
chiar că n-are talent)

Dinții galbeni

Hades se plimba pe stradă
pasu-i auzeam scoțind scânteii
cu ochii-nchiși intra din spate
ca lupul înfometat la miei

eu te-am strâns cu dinții galbeni
te-am ținut să nu te ia
tușeai cu sânge plină de lacrimi
Styxul curgea pe fața ta

și roza furată-ntr-o batistă
se usca-nct în buzunar
Hades râdea nu mai există
amorul trist din canal

Deținut nr. 830610

e atât de putredă rama oglinzii
animalu-și taie blana cu o lamă
pică-n chiuvetă dorul de afară
s-a tăiat la față dar el nu simte

Totul

încă n-am apărut la decese
și urlu ca un animal cu blană
turbat de mușcătura feței
stau sub geam nu vii afară

și vecinii ies pe stradă
cu cuțitul ascuțit de lună
animalul încălzit de blană
stă pe loc nu vrea să fugă

Naftalina

nu mai aștept
e ultima zi de dans
vă las Madame

mutilat de unghii
șanțul m-a ridicat
la rang
de partizan
cavalerul temut al
noptii

vă las Madame
încă un pas spre
iad
un pas de spirt de
pahar cu stele
de ștregar bețiv
sfânt sub stele
azi și lanțul a expirat

corpul miroase-a naftalină
epilat doarme un animal
nu plângeți totul va fi bine
e ultimul dans de partizan



emoticon

Fucku-ți & dregu-ți

Șerban Foartă

Trenul avea tampoane de vată sângerie. Tampoanele de vată sângerie au, îndeobște, două proveniențe. O proveniență poate fi de ordin strict catamenial. *Catamenial* e când un termen tehnic, când, ca aici, un pudibond eufemism. Eufemismu-i o expresie atenuată a unei noțiuni (firești, altminteri), expresia căreia, directă, ar avea, însă, un ce neconvenabil. Nu-i convenabil să vorbești *pe șleau* în, mai ales, acest vehicul, trenul, - șleaul căruia, i. e. calea ferată, nu este opera naturii. Natura trenului constă-n aceea că, fie și cu ferestrele deschise, e un vehicul mai curând etanș.

Etanș într-altfel, evident, decât avionul, din care nu poți fi împins în gol fără riscul depresurizării întregului său spațiu interior, în vreme ce, din tren, poți fi dat jos, fără vreun risc colateral acțiunii de deschidere, în mers, a uneia dintre portiere; la fel cum poți fi coborât la prima stație sau, la rigoare, în plin câmp, după ce nașul supărat trage semnalul de alarmă.

(Larma produsă de acest eveniment nu mai ajunge până la auzul celui debarcat pentru abuzul de expresii cam fără perdea.)

Perdeaua trenului mai fâlfâie o vreme, ca o nostalgică batistă, n-urmezi, când te cuprinde, n-fine, remușcarea că nu făcuseși, în compartiment (sau pe culoar?), uz de eufemisme.

- Euphemia, mamă, se auzi din habitaclul de alături, ai grijă cum vorbești cu domnu', fă!

- Fă bine și închide gura, mammy; doar știi că is, ce pula mea, o doamnă!

- Doamnă, am impresia că fiica dumneavoastră a citit-o, nu se poate mai temeinic, pe domnișoara Ioana Bradea.

- Bradea, n-pula mea, răspunse doamna; ce, parcă numai Ioana aia are pulă?! Azi, toate fetele au asta.

Nevasta șefului Poliției feroviare, aflată, strict întâmplător, în preajmă, îl alertă numaidecât, prin *pager*, pe bărbat-su care, foarte prompt, bățos și acru, apăru cu un pulan în mână.

- Mână-le afară din tren, ce pula mea, pe sorcovele astea două!

- Ouă n-aveți, intră, atunci, în vorbă pasagerul înainte menționat, dacă tot aveți și... mă-nțelegi!

„Mă-nțelegi”-ul ăsta puse paie pe focul ce se întindea, văzând cu ochii, n-tot vagonul.

- Vagonul ăsta, băi, zise copoiul, lovindu-și ritmic palma cu pulanul, are tampoane vătuite, ca orice tren european, și tu ne iei cu „mă-nțelegi”?

- *Legi*, dom'le, nu mai are țara asta, sări, atunci, de colo, un tataie, în numele căroră să-i legi!

- Te legi de mine, zise polițaiul. N-avea grijă: uite, acuș, țil și dau jos din tren.

Trenul avea tampoane de vată sângerie.

- Tampoanele de vată sângerie sunt de mai multe soiuri: *always*, *libresse*, *discreet*.

- Critica limbajului trivial e-o datorie civică, ce mă-sa!

- Măselariții-i mai zice, n-mă-sa, și nebunariță, și rostopască.

- Pasca mă-tii, zise polițaiul, făcându-i vânt făptașului din tren...

Trenul avea tampoane de vată sângerie. Tampoanele de vată sângerie au, îndeobște, două proveniențe. O proveniență poate fi f'un accident, - astfel încât șeful Poliției feroviare trebui să-și piarză toată ziua, făcând (*fucking!*) un lung proces-verbal.

proza

Premiul revistei *Tribuna* la concursul literar „Pavel Dan”, 2008

Patru gândaci în căutarea degetelor

Vanda Pop

Mă plimb printr-o casă de „nebuni” (acești „nebuni” sunt închiși contrar voinței lor, ajunși în această casă asemeni mie).

Întreb: sunteți din Vișeu? cunoașteți pe cineva din Vișeu? (Una dintre parole.) Rămân închisă acolo alături de ceilalți. Casa e un labirint de unde nu mai poți ieși decât știind parolele. Ne aflăm ca într-un sanatoriu: primim mâncare, paturi și medicamente. Suntem triști. Ne simțim propriii noștri prizonieri, încerc să plec, să scap. Doamna bătrână, mică, din Vișeu, îmi enumeră obstacolele traseului. Toți au încercat să plece. Fără niciun succes. Aceleași obstacole le întâmpin și eu. Sunt adusă înapoi în cameră. Mi se spune că nu sunt pregătită să plec. Trebuie mai întâi să mă vindec. Asta durează. Poți sta ani de zile închis. Ești „nepregătit”, spun ei. Mă așez pe pat. Ceilalți sunt blazați.

Femeia din Vișeu e de aproape un an aici. Bărbatul mai puțin. S-au cunoscut aici. Stăm în aceeași cameră. Nu am niciun dor, dar vreau să plec. Vreau să fiu liberă și să alerg pe străzi în plină zi. Sunt agitată. Mă zbat. Adorm. Mă visez într-o cameră foarte mare plină cu mobilier vechi. Foarte multă dezordine. Sunt singură. Intră Alex, soțul meu. E beat. Se așează și își aprinde o țigaretă. Peste tot resturi de țigaretă, băutură. Alex pretinde că mai dorește să bea. Încerc să-l opresc. Bătăi în ușă. Intră proprietarii. Stop. Înapoi la imaginea cu Alex. Încerc să-l opresc. El insistă. Pune mâna pe o sticlă și începe să bea. Ușa e larg deschisă. Merg spre ea. Când vreau s-o închid, în fața ei proprietarii locuinței. Ea e tânără, brunetă, cu părul lung. Foarte înaltă. Cât el. Ea ține în mână o cheie. Îmi spune: „Dacă vrei, închide-o! O deschid apoi eu.” O închid. Ea o deschide și intră. „Am venit după restul de mobilier”, spune el. Încep să le urnesc. Eu merg spre Alex. Continuă să bea și să fumeze. Îl îmbrățișez. Aș vrea să-l liniștesc. Nu reușesc. Stă impasibil, ca și

când nu m-aș afla acolo. Proprietarii, în timpul asta, coboară mobila. Camera devine din ce în ce mai mare. Parcă e o sală de așteptare dintr-o gară. Mă bucur că scăpăm într-un sfârșit de mobila veche. Sub un pat, un sicriu. „Cred că-l vor duce și pe asta. Ce bine!”, gândesc eu. Alex stă în același loc. Merg spre el. E foarte obosit. Și beat. Foarte supărat. Încerc să-l opresc din băut. Se revoltă. Mă întorc spre mobilele adunate în mijlocul camerei. „Nu mai rămânem cu nimic...” Mă uit la un fotoliu ramolit. „Nu vom avea nici pe ce sta.” Camera devine tot mai mare și apăsătoare. În fața ușii s-au răsturnat o sumedenie de șosete multicolore. Vechi. De copii. Nu au perechi. Proprietarii cară mobila în continuare. „Să ducă și sicriul”, mă gândesc. Mă întorc. În ușă, proprietarii. Aduc înapoi mobila. Alex bea lângă fereastră. „Nu o ducem pe toată, nu încape”, spune proprietarul. „Vă rog să luați sicriul, aduceți altceva, dar luați sicriul”, spun eu. „Nu acum. Data viitoare. Nu deranjează. Nu mai încape nimic. Trebuie să mai aducem ceva”, continuă el. E tânăr și foarte puternic. Are un pulover tricatat gri. Ea e veselă. Aduc înapoi o grămadă de mobilă. „Bine că avem pe ce sta”, șoptesc privind fotoliul ramolit. Ei pleacă. Rămâne mizerie. Rumeș, părți rupte din mobilă, șosetele împrăștiate. Văd și sicriul. Mă apucă disperarea: „Cum voi strânge totul? Alex e beat, sunt singură și uite ce-au făcut ăștia aici! Ai cui sunt ciorapii ăștia desperecheați? Ce să fac cu ei? Mi-e greață de ei!” Vreau să închid ușa cu cât mai multe yale. Nu mai vreau să vină nimeni. Înăuntru tăbărăsc o mulțime de tineri. „Prietenii de-ai lui Alex. Încerc să-i opresc. Nu vreau să se mai bea aici. Vreau să-l liniștesc pe Alex. E supărat. Îngândurat și foarte închis. Aș fi vrut să rămânem singuri. Închid ușa. Tinerii o sparg și intră. Pe chipul lui Alex, lumină. Are susținători. Încep să bea. Sunt speriați. Încerc să repar ușa și s-o închid. Intră în continuare. Ușa e irecuperabilă. Jumătate din ea nu mai există. Nu se mai poate închide. Sunt disperată. În casă se petrece.

Mă trezesc. Mă uit în jur. 2 paturi suprapuse și cel în care mă aflu eu. Femeia și bărbatul, fiecare întins în patul său. Mă privesc liniștiți.

„Trebuie să plecăm de-aici!”, zic eu speriată.

Femeia zâmbește. Bărbatul confirmă. „Mai aveți mult de stat. Și eu am încercat din răspuțeri în primele luni să plec.”

Mă simt neputincioasă și înfiorată. „Nu se poate! Eu am o familie. Am intrat doar să vă întreb dacă sunteți din Vișeu. Mi-a zis cineva asta. Am venit să mă asigur.” „N-o să reușești”, îmi zice femeia pe același ton. „Trebuie să te liniștești și să încerci să trăiești o vreme aici.”

Mă îmbrac. Plec cu gândul la ieșire. Uși care te duc înapoi. Le încerc pe toate. Ajung afară. În fața mea, un dâmb cu iarbă. Jur-împrejur, copaci. La capătul dâmbului, bănci. Se continuă cu trotuarul. Apoi, strada! Doamne! Sunt afară! Oamenii trec pe trotuar. Pe stradă, mașini. Trebuie să cobor pe trotuar. Altfel voi fi retrimisă în cameră. Nimeni nu umblă pe dâmbul cu iarbă. Sunt doar cei din sanatoriu care doresc să evadeze. Mă vor

găsi. Trebuie să mă grăbesc. Vreau să sar peste bancă.

„Nu! Sub bănci sunt gândaci! Nu vei putea... Trebuie să găsești drumul printre uși. Uși care nu te readuc de unde ai plecat. Astea există. Sunt cele pe care ai intrat. Dar toți dintre noi, ajunși aici, uităm traseul”. Mă întorc. Constat uimită că e femeia. Lângă ea, bărbatul. M-au urmărit. Pun piciorul în fața băncii, pregătită să sar. De sub bancă ies o mulțime de gândaci. Îmi retrag piciorul. Merg înapoi pe dâmb. 4 gândaci aleargă după picioarele mele. Sunt cu tălpile goale. Mi le ridic pe rând. Vreau să plece cei 4 gândaci. Umblă după degete. Eu am scăpat, dar femeia e înconjurată. Apoi bărbatul. Vin spre mine. Unul rămâne în urmă tot timpul. Mă ocolesc. Se pare că am parola. Femeia și bărbatul pleacă înapoi. „Trebuie să găsești drumul, altfel pe-aici te prind gândacii”, aud în urma femeii. Cei 4 gândaci au dispărut. Încerc din nou. Nu pare că ar mai fi gândaci sub bancă. Pun piciorul. Deasupra mea femeia îmi face semn pe geam. Au găsit drumul. Dar nu mai e timp. Îi văd cum se îndepărtează. „Așteptați-mă și pe mine!” Alerg spre fereastră. „Ne pare rău, dar nu mai e timp, trebuie să ieșim, altfel ne vor descoperi”, îmi spune femeia. „Nu mă lăsați, vă rog!”, țip eu. „Spuneți-mi cum găsec drumul.” „Nu mai știm, ne pare tare rău, dar l-am uitat deja. Suntem spre ieșire. Sper să reușești să ieși. Ai grijă la gândaci!”, glăsuiește femeia.

Alerg spre geam. „Deschideți geamul să sar înăuntru, vă rog!” Bărbatul deschide un geam mic. „Nu poți sări, e prea departe”, spune el. Se îndepărtează. Rămân singură pe dâmb. Îi văd pe trotuar nu mult după acestea. Îmi iau avânt. Sar. Mă invadează gândacii. Am o pereche de pantaloni de trening roz. Sub ei simt cum urcă și coboară gândacii. Sunt foarte mari și negri. Măsoară aproximativ 4 centimetri. Mă scutur puternic. Aud cum se lovesc de ciment. Pe spate, pe picioare, continuă să umble. Strig. Alerg cât mă țin picioarele. Îmi bag mâinile sub haine și scot neîncetat gândaci. Îi arunc pe jos. Unii dintre ei se urcă din nou. Mi-e teamă să nu-mi intre prin orificii. Îi iau de pe față. Oamenii n-au nicio grijă. Trec pe trotuar. Nimeni nu vede ce mi se întâmplă. Încep să mă tăvălesc pe jos și să plâng.

Sunt din nou în sanatoriu. Alex mă ține în brațe. E foarte pedant. E proaspăt bărbierit. Simt că în curând voi fi părăsită. Mă mângâie, mă sărută. Încearcă să mă liniștească. Îi sună telefonul. E mama lui. Îl așteaptă jos. Văd de la fereastră mașina galbenă. Încep să țip. „Vă urăsc! Vă urăsc!...”, strig eu. Alex încheie în cele din urmă convorbirea. E foarte grăbit. Vine, mă îmbrățișează și spune: „Liniștește-te! Nu stau mult. După ce termin, vin aici la tine și nu mai plec niciodată. Ai grijă de tine!” Pleacă. Îl văd cum aleargă spre ieșire. Sunt pe jos, în fund. Mă sprijin de un stâlp. Înăuntru e frumos. E curat și luminos. E zăgărit în bej. Sunt disperată. Privesc pe fereastră. Văd cum urcă în mașină. Mașina pornește. Țip. Mă trezesc.



interviu

“Vârsta biologică nu e mai importantă decât creația”

de vorbă cu profesorul Ion Vlad



Ion Vlad (n. 26 noiembrie 1929, Archiud /Bistrița-Năsăud) este critic și teoretician literar, fiind – alături de Mircea Zăciu – unul dintre profesorii celebri, “semimitizați” ai filologiei clujene. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității din Cluj (1952). Doctor în științe filologice cu teza *Povestirea. Destinul unei structuri epice* (1971). Debut absolut în *Lupta Ardealului* (1950). A publicat volumele: *Între analiză și sinteză*, 1970; *Descoperirea operei*, 1970; *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972; *Convergențe*, 1972; antologia *Romanul românesc contemporan, 1944-1974, 1974*; *Lecturi constructive*, 1976; *Lectura – un eveniment al cunoașterii*, 1977; „*Cărțile*” lui M. Sadoveanu, 1981; *Lectura romanului*, 1983; *Pavel Dan. Zborul frânt al unui destin*, 1986; *Lectura prozei*, 1991; *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza genurilor*, 1996; *În labirintul lecturii*, 1999; *Romanul universurilor crepusculare*, 2003. Studii incluse în volume colective despre Marin Preda, Zaharia Stancu, Ion Barbu, Ion Agârbiceanu, Ioana Em. Petrescu etc. Premiul pentru critică al Uniunii Scriitorilor, 1972. Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române, 1983. Membru al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Cluj. A fost decan al Facultății de Filologie și rector al Universității “Babeș-Bolyai” din Cluj.

Ștefan Manasia: *Stimate domnule profesor, aveți o „tinerete” creatoare de invidiat: dacă vara aceasta filiala Cluj a USR va acordat premiul Opera omnia, cea mai recentă carte a dvs., Orizonturile lecturii, urmată (nu mă îndoiesc) de publicarea unor proiecte mai noi sau mai vechi (pe care știu că le aveți în lucru) vor îndreptăți, poate, acordarea încă unui. Eseistica și hermeneutica erudită din Orizonturile... au ca suport bucuria cititului, această știință atât de personală a lecturii unui/în genuri diferite (de la memorialistică la roman polițist). Cum ați ajuns la acest puzzle interpretativ?*

Ion Vlad: Vă mulțumesc pentru cuvintele măgulitoare, dar, sincer vorbind, în acest caz sunt nemeritate; e vorba despre eseuri și articole publicate în spații mai mult decât îngăduitoare uneori, în pofida încorsetărilor proprii oricărei redacții. Sunt mulțumit de eseu consacrat lui Petre Pandrea sau de textele unde țineam cu tărie să reafirm valoarea unui mare poet și a unei mari conștiințe: Ileana Mălăncioiu. Tot astfel stau lucrurile și cu pseudojurnalul la Pavel Dan sau cu elogiul din eseu despre Gabriel García Márquez. Îl pomenesc acum, avînd sentimentul că Lumea, Cosmosul, începe cu istoriile lui despre aromele mărilor, despre îngerul alungat și prăbușit în satul de pe țărmul Caraibelor sau despre „caravana” bordelului Candidei Etëndira...

Citesc de la vârsta de 12 ani, alungînd din minte mirosurile „sărilor de meditație” din internatul Liceului „Moise Nicoară” din Arad și grosolănia celor din clasele „superioare”; Biblioteca Palatului Culturii a fost, cred, marea mea șansă. Dar să-mi reprim gustul pentru amintiri, fiindcă memorialistica de acest fel e totdeauna o misificare sau (să zicem) aproape întotdeauna. Am citit la Muzeul Limbii Române în anii studenției și am primit (privilegiat) cărți de la Biblioteca Facultății noastre, atunci în clădirea centrală a Universității. Opțiunile mele au fost, să le zic astfel, deschise; prima descoperire, încă din liceu, au fost Tudor Arghezi și apoi George Bacovia, cel de-al doilea e pentru mine și acum cel mai profund Poet, dincolo de criterii estetice și dincolo de direcții, curente, azeziuni etc. Dar Tudor Arghezi înseamnă și tabletele din *Icoane de lemn* (mai ales!), din *Poarta neagră* și din *Tablete din Țara de Kuty*. Și a fost apoi „ziua a doua”; ea se numește Mihail Sadoveanu și istoriile sale, cu toate promisiunile spre cei care au descoperit aducerile-aminte și extraordinarele întâmplări cu un simbolic „A fost odată...”. După această sintagmă mirifică începe eposul: dincolo de orice formule narrative, de concepte ale lecturii; pe acestea din urmă le datorez lui Wolfgang Iser și lui Umberto Eco. Ca dascăl, structuralismul mi-a argumentat și legitimat ideea că inițierea în lectură și proclamarea textului ca o

realitate autotelică ce se cere descifrată și justificată sub specia cititorului, receptor suveran și absolut, reprezintă premisele unor „directive”, cum le numea D. Popovici, el însuși un împătimit al lecturilor și al analizelor sub emblema supremă a Textului și a Receptorului, a ‘genologiei’ lui Julius Petersen etc.

Istoriile epice înseamnă totdeauna o promisiune pentru o Lume și pentru o umanitate imaginată prin forțele secrete ale ficțiunii creatoare și prin emergența unui imaginar deschis, infinit ca posibilități și ca recreare a unei Lumi fascinante; tu, cititor, accepți să devii, păstrînd firește convențiile, prizonier al acestor lumi inventate. Dar povestea e arhetipul, structura generatoare, originară. De aici și pasiunea pentru romanul gotic și „negru” sau pentru romanul polițist, înainte ca el să se degradeze jalnic în cinematografia industrială... Codurile și regulile, legile acestui roman extrem de pretențios și riguros, își au începuturile în teatrul antic și în eposul asiro-babilonian sau în cel homeric, fiindcă oamenii nu încetează să urmărească marea confruntare dintre Bine și Rău, dintre demonie și forța binelui. De aici și filmul-epopee al cosmosului nord-american, *western*-ul și eroii săi. Cine poate uita romanele lui Dashiell Hammett sau ale lui Raymond Chandler, filmele lui John Huston, începînd cu *Șoimul maltez* sau filmele cu John Wayne?

„Sub zodia unei seninătăți tulburate”

– *Unul dintre eseurile cele mai frumoase ale cărții este dedicat „mandarinului valah” Petre Pandrea, intelectual și scriitor pe care știu că-l prețuiți de multă vreme. Vă apropie, oare, de acest scriitor anahic, justițiar, de-un proteism eclatant, trăirea comună/ contemporaneitatea unor vremuri deloc invidiabile?*

– Primele remarci în care descopeream numele lui Petre Pandrea îi aparțineau unui remarcabil om de cultură, personalitate plurivalentă și inepuizabilă ca deschidere spre gazetărie, interviu, cronică și eseu sau reflecții despre literatură; medic primar în psihiatrie, genetician, biolog și bun cunoscător al literaturii de limbă germană (Kafka, Musil etc.). E vorba de Ion Biberi. În 1945 am cumpărat *Lumea de mine*, atunci apărută, incitantă mai întii pentru sumarul dialogurilor. Tudor Arghezi, Alice Voinescu, Mihail Sadoveanu, D. Gusti, Geo Dumitrescu etc. erau interlocutorii lui Biberi. Petre Pandrea – avertiza autorul interviurilor – era „un om cu stridențe și, poate, contradicții, care irită și interesează”. Și, într-adevăr, Petre Pandrea era fascinant cînd vorbea despre Nae Ionescu, D. Gusti, Petre Țuțea, despre colegii săi români, cunoscuți la Berlin în timpul studiilor, descoperind în capitala Germaniei de după Primul Război Mondial creația lui Edvard Munch, marele pictor expresionist norvegian.

Am citit mai tîrziu, student la Cluj, *Germania hitleristă*, apărută în 1933 la Editura Adevărul. Aveam să descopăr analiza lucidă a unui sociolog strălucit, care avertiza, chiar în anul instalării nazismului la putere în Germania, asupra pericolului unei ideologii criminale și amenințătoare. Premonițiile lui Petre Pandrea îmi par și azi de o supremă luciditate. Îl prețuiesc pe Petre Pandrea pentru „reportajul nostru sociologic”, cum își numește studiul, dar și pentru orizontul său intelectual. Mai presus de formație, de atitudinile adoptate în diverse momente extrem de dificile,





când deciziile puteau avea consecințe dintre cele mai nefaste, Petre Pandrea este un om drept; subliniez: un om drept, curajos, neîmblinzit nici de amenințări, nici de spectacolul jalnic al politicii românești, al capitulării și concesiilor făcute (cedarea Basarabiei, consecințele Diktatului de la Viena, intrarea în război alături de Reichul lui Adolf Hitler împotriva marilor democrații ale lumii). Petre Pandrea a fost și un avocat, arțagos, greu de îmblinzit, spunând pe șleau lichelelor cine sunt, sancționându-l aspru pe propriul său cumnat, Lucrețiu Pătrășcanu; paradoxal, Petre Pandrea va fi închis tocmai de cei pe care-i apărase într-un proces politic, comuniștii. Închisorile sale, printre care Aiudul și Ocnele Mari, sunt evocate de un suflet mare, de o demnitate rară, nelipsindu-i curajul în plină campanie de pedepsire și exterminare a intelectualității. Când îi recitesc paginile despre experiența sa concentraționară, mă gândesc la o femeie impresionantă prin demnitatea și fragilitatea ei totodată, Alice Voinescu. *Jurnalul* acestei doamne, intelectual de rasă și de o impresionantă cultură, prietenă a lui C. Noica, Vladimir Streinu, Tudor Vianu și Geo Bogza, ultimul pomenit frecvent pentru gesturile de solidaritate, amintind de prietenia, tulburătoare și gravă, dintre Bogza și Max Blecher din perioada brașoveană și din cea moldavă a autorului *Întâmplărilor în irealitatea imediată*. Adezea spiritul și valorile sale ies învingătoare în lupta cu agresiunea brutală a stirpei ieșite din caverne...

Îl prețuiesc pe Petre Pandrea pentru marea sa mobilitate intelectuală; uneori nedrept, dur în limbajul său românesc, colorat, demisitificând tarele monarhiei și în special „modelul” Carol al II-lea, creatorul unei dictaturi de tip fascist, cu acea ridicolă uniformă a Frontului Renașterii Naționale. Fiindcă am pomenit acest moment trist și hilar, vă amintesc că, într-un volum îngrijit și prefațat de Mircea Popa, reunind proze fantastice și „Amintiri din teatru” ale lui Victor Papilian, citim, nu fără amuzament, preocupările unor intelectuali, precum directorul de pe atunci al Naționalului clujean, ce grad își pot pune pe uniforme devenite obligatorii!... Îmi amintesc că tatăl meu, notar comunal, își confecționase uniforma și o purta mândru la diverse evenimente; recuzita mi-a aparținut ulterior în jocuri teribile de-a jandarmii și hoții, iar mama și-a croit nu mai știu ce din stofa generoasă a acelei ținute de operetă.

Sunt alte multe motive invocabile pentru lectura pasionată a acestei cărți unde istoria e mai puțin fardată și deformată. Dar Petre Pandrea și spiritul reflexiv din *Pomul vieții*? Uneori meditația și observația morală amintesc de sarcasmul și de humorul amar al *Afotismelor* lui Georg Christoph Lichtenberg; alteori, ele pregătesc prin concizie judecățile din *Memoriile mandarinului valah*, revăzând sensibilitate și frecventare a valorilor artei. Citesc un scurt pasaj; e vorba de pictura lui Andreescu: „E un pictor al mizeriei provinciale (...) Cenușul argintat și lumile evocate de Andreescu au corespondențe numai în romanele lui Gib Mihăescu, romanele plictisului provincial. În lirică îl avem pe Bacovia...”.

– *Revenind puțin la acea domnie „de operetă” a lui Carol al II-lea, ajungând și la anii dictaturii antonesciene... Știu că erai elev în acei ani și, fără îndoială, teribila curiozitate copilărească v-a purtat către observații interesante. Cum era România aceluia timp, dincolo de patriotismul „carnavalesc”?*

– Aș vrea să fim bine înțeleși, dragă Ștefan Manasia: evenimentele invocate sunt rezultatul amintirilor unui copil urmărit și azi de imagini

fotografice îndeosebi în totul obsedante. Revăd și acum secvențe din jurnalele O.N.C., parcă așa se numea „oficiul” știrilor transmise pe ecranele cinematografele. În același timp, tatăl meu era abonat, probabil „din oficiu”, la *România*, cotidianul guvernamental condus în 1938 de Cezar Petrescu, și la *Viața*, ziar apărut într-un context similar, condus de Liviu Rebreanu. La acestea se adăuga *Curentul* lui Pamfil Șeicaru. Îmi aduc aminte doar de caricaturile cu mare rezonanță, după câte știu, ale lui „Dragoș”. Să precizez: aruncate, ziarele ajungeau la mine, citeam din ele, rețineam frânturi, mai ales atunci când aveau loc evenimente dintr-o cronică tragică a politicii românești: circumstanțele asasinării lui Armand Călinescu, participări ale suveranului la diverse manifestări și ceremonii, prezența „Marelui Voievod de Alba-Iulia”, absent și probabil plictisit de ceremonii. Trăiam atunci sub zodia unei seninătăți tulburate doar de fragmente din conversațiile la care eram martor cu totul neavertizat; străjeria și spectacolul jalnic, fără gust, al „echipamentului”, salutul imbecil și tragicul accident de pe ANEF, unde se celebra revenirea lui Carol II la 8 iunie 1930, și unde familia noastră, îmbogățită cu neamurile bucureștene, întârziase (era în 1937-1938?) din pricina unui chef prelungit la o grădină de vară; erau transportați primii răniți într-un „decor” în totul copleșitor.

Cum percepeam evenimentele? Făcând liceul „Moise Nicoară” la Arad, „încarcerat” în internatul liceului, în demisol, hrănit cu mămăligă cu magiun, cu supe de chimen, cu o hrană de infometare, auzind pe strada învecinată trecând unități de infanteriști cu ghete cu tălpi de lemn... Mai târziu aveam să aflu (Petre Pandrea îmi va ratifica doar cunoștințele) despre un rege inteligent (singurul?) dar amoral, angajat în afaceri suspecte, favorit al femeilor cu o profesiune incertă din Bucureștii vremii, capitulând, pierzând Ardealul de Nord într-o conferință negustorească patronată de Germania nazistă și de Italia lui Mussolini, pierzând Basarabia și nordul Bucovinei... Am trăit, adolescent, războiul, bombardamentul american asupra Aradului într-un adăpost improvizat, care tremura ca o șandramă... Atunci l-am văzut pe Mareșalul, mic de statură, pleznindu-și cravașa de cizme, aruncându-și privirea asupra cadavrelor din zona gării; atunci – n-am să uit vreodată – am făcut vreo opt kilometri cu mama mea, cardiacă, pînă în Aradul Nou, de unde mai plecau trenurile...

Nefericitul Cezar Petrescu, prozatorul incontestabil talentat și cu o imaginație inepuizabilă (tocmai imaginația i-a torpilat rigoarea epică), a produs două romane, unul despre bombardamentele aviației americane asupra Bucureștilor și un jalnic roman, *Războiul lui Ion Săracu*, despre o campanie dusă (de ce oare?) pînă pe Volga... Era atunci Mihai I, care primea defilarea detașamentelor legionare, alături de patriarhul României, Miron Cristea. Când în 2007, prozatorul Ioan Lăcustă, un laborios cercetător de arhive, a publicat volumul *Cenzura veghează* la Editura Curtea-Veche, am descoperit fapte deconcertante și evenimente uluitoare, în totul inedite, defel onorante pentru politicienii anilor 1937-1939. Citiți, vă rog, în culegerea de documente, lucruri abominabile despre miniștri, monarhie, acoliți, dar onorante pentru bărbați de o mare demnitate precum Brătienii sau Iuliu Maniu, printre alții. Acolo veți descoperi reproduceri de secvențe fotografice sau cinematografice. Vă avertizam adineauri asupra faptului că lecturi ulterioare și, în special, o iconografie, abundentă adevsea, mi-au permis să coroborez și să realizez conexiuni cu vagi amintiri de copil și adolescent trecut prin anii războiului și, ulterior, martor încremenit al trecerii

trupelor sovietice spre vest, prin comuna unde tatăl meu își urma orarul imperturbabil de notar comunal. Fiindcă l-am pomenit acum, îmi amintesc cât de lezat a fost atunci când, în 1942, „Mareșalul” interzicea Asociația notarilor comunali din România, organism al cărui președinte fusese de mai mulți ani, elaborînd – deși nu terminase decît școala normală de la Blaj și un curs pentru formarea funcționarilor publici – un manual de drept administrativ...

Proletcultism vs. structuralism

– *Anii `40-`50 ai secolului trecut au fost anii colonizării sovietice și ai instaurării comunismului în România. Dvs. încheiați studiile liceale, pe care le continuați cu acelea filologice, într-un Cluj care abia revenise în patie. Care era atmosfera anilor de studenție? Se infiltra deja comunismul în Universitate? Cum vedeau asta vechii profesori?*

– Veneam la Cluj în toamna lui 1948, după ce în iarna cumplită și tragică a lui `45 fusesem obligat să vin din pricina unei maladii care mi-a întunecat anii adolescenței și ai tineretii; detaliile ar fi de prisos. Admiterea mi-a îngăduit să cunosc, printre examinatori, mari dascăli precum Teodor Naum, strălucit latinist, traducător al *Eneidei*, sau profesorul Henri Jacquier, ultimul mohican al denunțatului concordat cu guvernul francez, rămas totuși la Universitate; pasionat de cultura românească, de raporturile franco-române, fiind, alături de Lucian Blaga, o prezență admirată a Cercului literar de la Sibiu. Un exemplar din biblioteca mea păstrează dedicația savantului Teodor Naum. Dar întâlnirile cu ecouri definitiv înscrise în registrul afectiv și spiritual al tinărului asistent au venit ceva mai târziu prin Ion Breazu și D. Popovici. Un bun prieten mi-a dăruit un desen al lui Catul Bogdan, pictorul bine cunoscut încă din anii dintre cele două războaie, unde Ion Breazu îmi evocă seminariile lui admirabile, apropierea sa de un discipol mai puțin disciplinat în ale istoriei literare, dar întrezărind probabil un împătimit de literatură...

Studentul anilor `48 venit din afară avea să înțeleagă mai greu, la început, procesul care a dus la destrămarea agresivă a structurilor unei Universități de mare prestigiu; au început cu excluderea din învățămînt a lui Lucian Blaga și a lui D.D. Roșca sau a mai tinărului pe-atunci, I. D. Sîrbu, preferatul poetului filosof, pentru a fi înlocuiți de filozofi (mai mult sau mai puțin) conformiști și obedienți. Au urmat ședințele de UTC, prelungite pînă noaptea târziu, cu stigmatizări și amenințări, cu excluderi care aveau de cele mai multe ori drept consecință îndepărtarea din universitate. Atunci am aflat, fără să-l fi văzut decît o singură dată, de Pavel Apostol, eminența cenușie precum un comisar care decidea decapitări fără drept de apel. Atunci ne-am trezit, după un an normal de studiu, cu noi „universitari” improvizati din profesori de liceu; unul dintre ei ne preda cu un tremolo în glas pe Theodor Niculuță, poetul cizmar, sau pe I. Păun-Pincio sau, într-o serie foarte ciudată și evident grosolan interpretată, „literatură” de la *Contemporanul* anului 1881 al lui Ioan Nădejde și al celorlalți... Nădejde... În schimb, paradoxal, seminarul lui Cornel Regman era consacrat simbolismului, poeziei bacoviene, printre alte nume de scriitori, iar orele de Logică ale lui Petre Hossu erau de o reală încîntare intelectuală.

Dacă facem abstracție de scurte capitole introductive din cursurile celor pomeniți înainte, unde nu lipseau cîteva considerații de crîncen sociologism vulgar, restul era literatură. Trăiam astfel în regimul duplicității, extinse în diverse zone ale existenței noastre.

Am să vă reamintesc un pasaj din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, unde I. D. Sîrbu relatează itinerarul, cvasicotidian, cu Blaga. Într-o astfel de întâlnire, după un interval de tăcere prelungită, Blaga îi relatează, precum într-o fabulă a cărei morală se plasează în final, un fapt: ajuns la facultate, i se anunță și lui ca și altor colegi de generație, că vor citi de-acum înainte, în fiecare dimineață, articolul de fond din *Scînteia*; profesorii s-au întâlnit, au tăcut, probabil au și oftat, ca în cele din urmă unul dintre ei să spargă tăcerea: dacă tot suntem aici, ce-ar fi să-l citim? Și, îi spune Lucian Blaga lui Gary: atunci l-am citit! Nu cred că mai avem vreo scăpare.

Nu vi se pare elocvent pentru un timp și pentru condiția acestui biet intelectual rătăcit printre dispoziții venite de la partid? Altminteri, atmosfera era studentească, cu bani trimiși de părinți pentru lemne și generos dăruiri unor întâlniri cu vin prost și mîncare proastă „la Brînzea”,... iar examenele le pregăteam în Cimitirul Central al orașului, unde administrația, generoasă, fixase din loc în loc bănci pentru o categorie de vizitatori încă departe de sentimente pioase...

- *Ați publicat două cărți despre autori interbelici, Mihail Sadoveanu și Pavel Dan, știu că plănuți un volum despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Când au putut fi predați și studiați romancierii interbelici în facultatea clujeană, în România? Era studiul lor condiționat în vreun fel de metamorfozele comunismului românesc?*

- Dacă ați avut curiozitatea să răsfoiți cele două cărți, ați observat, cred, că ele țin de o etapă dominată pînă la fanatisme de influența structuralismului. Ar fi de făcut o necesară paranteză: mă întreb și acum, așa cum ne întrebam mulți în anii '70 - '80: cum de pătrunderea unor direcții din critica, din teoria literară și, în general, din cercetarea tot mai accentuată interdisciplinară străină (psihocritică, sociologie literară, semiotică etc.) nu a mai ridicat bariere? Procesul îmi pare azi de-a dreptul „natural”, după obtuzitățile coșmarești ale sociologismului vulgar, ale proletcultismului primar, ieșit din grotele doctrine ale unui timp oricum revolut; poezia epicizată pînă la exces; marile „poeme-fluviu”, cu istorii de un patetism cel puțin ridicol, romanul industrializării, al colectivizării, dramaturgia și mai schematică și mai primitivă. Cum a fost depășită faza acestui troglodism literar și artistic în general (muzică, pictură)? După anii '60, paradoxal, în pofida unor directive tot mai absurde și mai rigide, literatura a transgresat *prin valori*, iar în cercetarea literară contactele cu ideologia literară occidentală au devenit tot mai frecvente. Parcurgeți, vă rog, titlurile apărute la Editura Univers. De la școala formală rusă, de la M.M. Bahtin, la structuralismul francez sau la semiotica italiană și germană etc., circulația ideilor este tot mai vie și mai actuală. De aceea „Cărțile” lui Mihail Sadoveanu este în totul contaminată de naratologia franceză structuralistă (Tzvetan Todorov, Gérard Genette printre alții) iar cartea consacrată lui Pavel Dan și destinului său tragic, scrisă într-o lună de zile, e o confesiune sentimentală asupra căreia am revenit de mai multe ori. E semnificativ faptul că într-o recenzie apărută în *Viața Românească* la eseul despre Mihail Sadoveanu, N. Steinhardt regreta că lectura operei e „cenzurată” de structuralism...

Răul produs de critica oficială a fost infinit mai mare decît literatura „tematică”, oricum respinsă și ocolită de cititorul care prefera să redescopere, grație unor ediții de mare tiraj, clasicii literaturii universale și mari opere ale veacului XX, literatura interbelică, marea poezie și valorile prozei.

„Moștenirea literară” a fost, direct și indirect, replica la carantina monstruoasă a anilor '50 și a proceselor din presa de partid.

- *Mulți - în special foștii „echinoxisti” - au nostalgia momentelor de exuberanță, de libertate intelectuală și creatoare, din anii '60 - '70, din filologia clujeană: e doar un mit „funcțional”, terapeutic?*

- Am fost martorul direct la demersurile pentru apariția *Echinoxului*. Văd că uneori e eludat momentul apariției și e uitat momentul primelor intervenții care îi implicau pe Marian Papahagi, pe Ion Pop sau pe Ion Vartic. Toți admirabili universitari ulterior, autori de lucrări fundamentale; am avut privilegiul de a-i citi și uneori de a le comenta lucrările. Nu mă surprind defel nostalgiiile vechilor echinoxisti, dincolo de șicanele mai tîrziu transformate în cenzura textelor. Printre ei, unul îndeosebi mi-a fost foarte apropiat, Radu G. Țeposu. Aici, la Cluj, în diverse ocazii am avut numeroase și indelebile discuții, sincere și generoase datorită tineretii, inteligenței și lecturilor lui. La Șirnea, în casa familiei Țeposu, m-am simțit un coleg ceva mai în vîrstă al lui Gicu Țeposu, și nu pot uita ospitalitatea părinților săi. Oricum, gruparea *Echinoxului* a fost simptomatică pentru tinerii eliberați de frică și lașitate. *Echinoxul* a fost o stare de spirit, diagrama unei transgresări spre o etapă mai liberă a poeziei și a eseului. E greu să uităm de tineri precum regretata Olimpia Radu, o personalitate extraordinară.

„Cît de bine e într-o țară în care se trăiește tot mai greu”

- *Cum suporta dascălul de literatură universală și teoria literaturii, pe urmă decanul facultății de litere și rectorul UBB - cred că se cuvine să amintim cititorilor noștri aceste performanțe incontestabile ale profesorului Ion Vlad - influențele, impactul, ingerințele puterii totalitariste?*

- Aș fi tentat să răspund foarte laconic: greu! Adesea pus în situații greu de suportat; cei doi ani de decan (1966-1968) și, mai tîrziu, de rector (1976-1984) mi-au minat treptat, perfid, sănătatea. Perioada decanatului a fost infinit mai ușoară, fiind vorba de colegii și de profesorii noștri. Absurdul birocratic putea fi adesea transferat spre deriziune și spre caricatural; bineînțeles, au fost și situații hilare și altele grave într-o perioadă cînd dispărușeră interdicțiile pentru anumite categorii de absolvenți pecetluiți înainte de „petele” din biografia părinților.

Rectoratul însă a fost o perioadă de perpetuă agitație și de tensiune, de conflict surd cu Ministerul Învățămîntului și cu cei de dincolo de această instituție și azi vulnerabilă. Au fost ani torturanti și ani de permanente stări de alertă, inimaginabili azi pentru cei tineri: oameni de valoare rămași lectori fiindcă Elena Ceaușescu decretase înghețarea oricăror promovări. Un învățămînt *imoral*, cum l-am caracterizat într-o intervenție în Aula Universității, intervenție riscantă și atent „studiată”, după cum am aflat ulterior... Au fost ani cînd învățămîntul umanistic a fost cvasidecapitat prin cifre de școlarizare infime și iscate din minți bolnave (mai sunt reminiscențe și azi?) și cînd învățămîntul tehnic fusese supradimensionat. Eram, dacă am mai fi avut resurse de humor, ca într-o parte (nescrisă) din istoria enormă a lui Gargantua și Pantagruel...

Am produs certificate medicale (reale și extrem de serioase), am cerut audiențe, sperînd să nu fiu sacrificat. N-am avut nicio șansă și Dorin Tudoran, venit la Cluj în ziua instalării ca rector (evident fără

să știe) pentru un interviu de mult promis pentru pagina sa „Biografia debuturilor” din *Luceafărul*, a fost martor la frămîntările și spaimile mele; ele străbat, recitînd acum interviul în volumul *Nostalgiile intacte* (Eminescu, 1982). I. Negoșescu îmi spunea ulterior la Cluj că a înțeles din interviu că mă aflam într-un moment de cumpănă.

- *Regreți ceva din acțiunile la care demnitățile sus pomenite v-au obligat?*

- Sigur că am numeroase regrete. După atîția ani nu regret că i-am apărut pe universitari, că n-am eliminat pe nimeni. Au fost numeroase împrejurările în care am pledat cauza unor colegi. Un episod m-a urmărit și mă urmărește și azi: momentul cînd colega mea de an, Doina Cornea, asistentă atunci la Catedra de limba și literatura franceză, după dramaticul ei mesaj citit la Europa liberă, a trebuit să părăsească catedra; am avut atunci o lungă și tristă întâlnire cu ea, sugerîndu-i să accepte un post la Biblioteca Centrală Universitară sau să înaintăm un dosar de pensionare de boală... Doina Cornea a refuzat cu demnitate, așa cum ea însăși a evocat în câteva interviuri discuțiile noastre. Am rămas prieteni și colegi în anii următori, dar momentul sancționării rămîne ca un trist episod al unei perioade despre care ar trebui să vorbească numai cei care au trăit în acest timp al unei țări umilite și sărăcite, „arodate” la 200 gr. de carne, la 1 kg de zahăr și la 5 ouă pe lună etc.

A fost un timp al supraviețuirii, al celor două ore de program tv, al „cadrelor de la științele sociale” care ne demonstrau, nu fără cochetării filosofice (de, erau mai citiți, trecînd dincolo de clasici și de cuvîntările lui Ceaușescu), cît de bine e într-o țară în care se trăia tot mai greu...

Dar anii care au trecut îmi îngăduie să mă supun instanței proprii mele conștiințe și să cred în valorile culturii și nu ale pseudoculturii, ale semidictismului și degradării limbii românești sub privirea senină a Academiei.

- *În încheiere, v-aș ruga să transmiteți cîteva sfaturi tinerilor scriitori de azi, mai cu seamă acelor care nu-și amintesc / nu cunosc mare lucru din grozăvia epocilor traversate de România-n-cascadă, într-un mod (adesea) delirant...*

- În general, evit să dau sfaturi; cel mult sugestii sau alternative la anume situații, lecturi, rapoturi interumane etc. Eventual apelez la analogii, avînd oroarea pildelor și recursului la vîrsta mea; poate vă aduceți-aminte de întîlnirile noastre din Cabinetul 119, continuate apoi în Nufierilor 1, în vecinătatea Parcului. Dialogul nostru - o spun cu orgoliu - are o vechime respectabilă; a început în anul I al studentului Ștefan Manasia și continuă, cum se vede, și azi, privilegiat fiind de lecturi, de opinii despre cărți sau despre statutul intelectualului tînar. Deși Universitatea insistă în a ne arăta că vîrsta biologică e mai importantă decît creația, cărțile sau prezența în viața culturală, am să mă încăpăținez să cred că sînt mult mai tînar decît tineri „universitari” fără cărți, copii cuminți ai Almei Mater... Noi, domnule Ștefan Manasia, să ne păstrăm humorul.

- *Domnule profesor, vă mulțumesc.*

Interviu realizat de
Ștefan Manasia

religia

teologie socială

Sucesiuni concomitente: între postcomunism și postmodernitate

Radu Preda

Paradoxul social prin care trece de aproape două decenii România nu putea fi surprins la rândul său decât tot cu ajutorul unui paradox, de data aceasta de limbaj. Formula succesiunilor concomitente dorește să prindă așadar în cuvinte starea de tranziție și buimăceală, refondare publică și derivă personală, recuperarea valorilor suspendate acum jumătate de secol și amnezia, înnoirea și stagnarea în același timp. Înșuși faptul că s-a vorbit și se mai vorbește de tranziția de după 1989 este un indiciu, deloc superficial, al modului impropriu prin care descriem ceea ce, în realitate, se întâmplă cu noi. Or, pentru a vorbi despre o tranziție avem nevoie, foarte simplu formulat, de două convingeri sau viziuni: convingerea sau viziunea legate de epoca de care ne despărțim și convingerea sau viziunea legate de epoca spre care dorim, cel puțin ideatic, să ne îndreptăm. Pentru o astfel de logică, elementul nesigur este doar actul tranziției, maniera în care, pentru a trece de la o etapă la alta, abordăm dificultățile de parcurs, gafele, ezitățile și chiar iluziile. În cazul nostru însă problema nu este doar tranziția ca atare, ci tocmai lipsa de claritate asupra celor două convingeri sau viziuni care ar fi trebuit să o jaloneze.

Plecând de la primul termen de referință – trecutul de care dorim atât de mult (și de greșit) să ne „despărțim”, în loc să îl asumăm și astfel să învățăm din el –, este mai mult decât evident că nu avem încă o opinie clară despre comunism, adică despre ceea ce s-a petrecut cu viețile bunicilor și părinților noștri și care marchează inevitabil propriile noastre destine. Prelucrarea pe sărite a unui trecut teribil, jalonat nu doar de trădări, dar și de eroisme, dinamitează conștiința istorică, produce frustrări și relativizează în cele din urmă gravitatea faptelor petrecute, indiferent de valoarea lor etică, de prețul uman plătit și de

intensitatea nedreptății comise. Ceea ce se petrece de câțiva ani sub ochii unui public din ce în ce mai obosit este o adevărată strategie a uitării active. Verdictul pentru cele petrecute la Timișoara în primele zile ale „post-comunismului” românesc a fost amânat de mai multe ori. Așteptarea lui pentru luna octombrie a acestui an poate să fie, după rețeta deja cunoscută, un nou capitol de umilință pentru familiile victimelor și unul nou de perversitate pentru sistemul acoperitor al făptașilor. Cât privește scurta și zbuțuita istorie a Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS), ea ilustrează cu dureroasă fidelitate amestecul de interese, definiția viciată a exercitiului politic, neputința de a trage concluzii și lipsa de voință de a spune lucrurilor pe nume și de a trage un minimum de consecințe. De aici vine dezamăgirea majorității celor care, în decembrie 1989, doreau nu doar căderea lui Ceaușescu, ci odată cu acesta dispariția comunismului. Perpetuarea elitelor de dinainte de 1989, legitimarea lor democratică prin alegeri, complicitățile etalate în văzul lumii și vinovățiile nerecunoscute, toate acestea au făcut ca întreaga perioadă comunistă să nu mai poată fi luată drept reper, ci amestecată până la insuportabil cu ceea ce trebuia să fie altceva. În acest mod, post-comunismul a ajuns un alt nume al comunismului, o sinistră metamorfoză a acestuia din urmă. De aceea, revenind la constatarea inițială, nu știm, de fapt, de unde venim. Știm, însă, încotro mergem?

Inevitabil, orizontul de așteptare este de regulă cel mai greu de precizat. În cazul nostru, el este chiar mai confuz decât punctul de plecare. Nu este în întregime vina noastră și nici defectul specific doar spațiului ex-comunist. Motivul poate fi găsit în faptul că ne aflăm într-o perioadă în care își dau întâlnire cel puțin două fenomene

majore. Astfel, căderea din punct de vedere politic a comunismului în Europa de Est coincide pe plan mondial nu doar cu victoria capitalismului economic, adică a regulilor impuse de acesta, ci marchează în egală măsură marșul triumfător al postmodernității ca ideologie, ca filosofie politică și cod comportamental. Fără a justifica propriile metehne ale societăților postcomuniste, în primul rând a celei românești, suprapunerea celor două tipuri de disoluție – a comunității prin comunismul terorizării maselor în numele maselor și apoi, în postmodernitate, a persoanei în numele relativismului și a dreptului la diferență cu orice preț – ne poate ajuta să înțelegem măcar o parte din procesul extrem de dificil al unei sincronizări dorite și contestate în egală măsură, a succesiunilor concomitente care apasă cu forță, în același timp, pe accelerația și frâna mașinării sociale.

Din păcate, coabitarea postcomunismului cu postmodernitatea nu atrage de la sine o analiză pe măsură. Astfel, dacă lecția comunismului nu pare să preocupe decât o minoritate etică, de cele mai multe ori neputincioasă, discursul postmodern nu are în peisajul românesc interpreți pe măsură. Cu aceeași brutalitate cu care, de la o zi la alta, s-a trecut la materialismul științific, se produce astăzi „implementarea” agendei postmoderne. „Alinierea” este atât de intempestivă și evident în răspăr cu o evoluție organică încât nu trebuie să ne mai mire cum în numele noului val sunt sacrificate inclusiv viziuni și valori pe care însăși postmodernitatea își propune să le promoveze. În cazul scrisului teologic (indiferent de confesiune), *postmodernitatea* este citată de cele mai multe ori împreună cu *secularizarea* și *globalizarea*, fapt care nu aduce în mod obligatoriu o clarificare de substanță pentru niciunul dintre termeni și cu atât mai puțin pentru raportul dintre aceștia. Cred, de aceea, că a sosit momentul ca meditația teologică să ia în serios *semnele vremii* și să le citească nu doar din dorința polemică de a le contesta, ci de a contribui la găsirea unor răspunsuri credibile la întrebările deja formulate sau care doar plutesc în aer. La urma urmei, este una dintre posibilele sarcini fundamentale pe care teologia socială în calitatea ei de hermeneutică valorică a spațiului public ar fi bine să le asume cât mai repede. ■



Sprintul maratonistilor politici

Sergiu Gherghina

Fiecare campanie electorală reprezintă încercări de ducere la extrem a penibilului, de explorare a limitelor răbdării alegătorilor și a inconsistențelor de ordin logic și ideologic la cei ce se autopromovează în media. Fantasmagoriile unei noi aselenizări românești, de data aceasta alături de americanii cu care a „aranjat” președintele social-democrat o colaborare, au fost la același nivel cu reliefarea ipocriziei și absenței imaginației prin prestarea muncilor fizice (croșetat, spălat pe jos, făcut murături) drept indicator al calităților de reprezentant în Parlament al cunosătoarei președinții Norvegiei, stat-membru al UE conform declarațiilor de acum câțiva ani. Mircea Geoană dorea însă să aducă înapoi cele peste trei milioane de români (ca să facă ce în țară? Să ne bucurăm împreună de promisiunile sale?) prin oferirea unei sume de 25.000 de euro pentru fiecare individ. O simpla înmulțire ne conduce la un produs egal cu mai mult de jumătate din PIB-ul României. Restul este păstrat probabil pentru majorarea salariilor profesorilor, venită după o majorare nejustificată a pensiilor. Admit dintru început necesitatea unor salarii decente pentru profesori (aceasta nu înseamnă că măsura luată unanim de parlamentari aduce salariile la un nivel decent) și recunoscând caracterul foarte subiectiv al acestei opinii (subiectivismul inerent oricărei judecăți de valoare este sporit de apartenența tuturor membrilor familiei de trei generații la mediul academic pre și universitar), nu pot să nu remarcat stupiditatea deciziei. De ce tocmai acum această grijă pentru cei din sistemul educațional? Răspunsul este mai simplu și mai vizibil decât își doresc aleșii noștri: grupul-țintă a fost ales pe baza prezenței sale numeroase, cadrele didactice au mers mai mereu la vot. Aceeași motivație și pentru majorarea pensiilor în iarna trecută.

Această din urmă situație a condus la un paradox politic și ideologic: primul ministru, reprezentant al partidului liberal, a ajuns să vorbească despre creșterea diferențiată a salariilor, cu accente social-democratice pe care orice egalitarist le-ar dori în dreptul numelui său. Există un precedent periculos în Ungaria anului 2002 ce trebuie evitat, un deficit bugetar major care a aruncat țara în criză, după ani de creștere economică susținută care le-a permis și îndeplinirea condițiilor puse de UE pentru oferirea statutului de membru în 2004. Promisiunile electorale sunt extrem de periculoase deoarece afectează pe termen mediu și lung viitorul unui stat. Având un scop pe termen (foarte) scurt, acela de a aduce voturi, aceste gesturi electorale sunt nesăbuite prin prisma impactului pe care cei ce le implementează nu sunt capabili să le anticipateze. Himerele nu sunt periculoase dacă rămân la stadiul de idei. Însă, când unica explicație plauzibilă și ancorată în realitate (oferită de premier la mărirea cu 50% a salariilor) este întâmpinată cu cascade verbale social-democrate ce își au originea în ampla necunoaștere economică, este din ce în ce mai clar că se perpetuează anormalitatea. Setea de voturi și dorința de popularitate și guvernare știrbesc vocea rațiunii. Într-adevăr, scopul unui partid de opoziție este acela de a critica actele celor de la guvernare, dar acest lucru ar trebui să fie

echilibrat și solid, măsurat prin calitatea argumentelor, nu prin cantitatea decibelilor.

Sutele de kilometri de autostradă promiși sunt eclipsate de nebuloasa incompetenței guvernărilor care s-au succedat. Exemplul vecinilor de la Vest nu numai că nu este urmat, ci ne și irită. Ungaria oferă un exemplu de bună gestionare a infrastructurii, construind sute de kilometri de străzi. În același timp, criza economică traversată la începutul acestui secol reprezintă un aspect demn de luat în considerare de către guvernării români. În plus, problemele avute de guvernul de la Budapesta cu taxa de înmatriculare nu a însemnat un precedent pentru țara noastră, am continuat să menținem taxa până când am fost amenințați cu decizii judecătorești. Pe ansamblu, părem a fi imuni la exemplele din jurul nostru și la criticile europene legate de infrastructură, Justiție, corupție și mediu. Iar această atitudine nu aparține milioanei de români, ci celor care ne reprezintă.

De ce această răzvrătire acum? Ce s-a schimbat față de precedentele alegeri și discursuri goale de conținut? Răspunsul scurt este acela că politicianii au pierdut alibi-urile și nu mai au scuze pentru eșecurile vizibile și fanfaronadele discursive. Detaliind, ne putem axa pe trei argumente principale. În primul rând, toate partidele au avut cel puțin o dată șansa să guverneze în perioada post-comunistă. Fiecare a experimentat arta guvernării, incluzând aici și anti-sistemicul (a se citi „împotriva a tot ce mișcă”) PRM sau UDMR-ul mai mereu alături de partidele guvernante (logic, de altfel, prin prisma reprezentării pe care o realizează). Astfel, când la finele lui 2008 se acuză reciproc de eșecuri și oferă lecții politice și de morală politicianii din toate partidele, nu au nicio scuză. Inactivitatea acestora în plan decizional, ascunderea colegilor corupți, politizarea excesivă a organismelor autorității centrale și locale sau dovezile evidente de incompetență nu pot fi eclipsate de declarații și inițiative pompoase care nu au șanse reale de materializare. Care este utilitatea majorării cu 50% a unor salarii dacă țara ajunge în pragul unei crize economice? Care este substanța acuzării sistemului judiciar de către parlamentari când nu au permis anchetarea colegilor? De ce să alegem reprezentanți care încep să meargă în teritoriu doar când se apropie alegerile? Acest sprint de final al candidaților ar trebui curmat, ar trebui să le întoarcem spatele pentru a le demonstra că am înțeles cum vād ei câștigarea unei curse. Îmi amintesc de unele desene în care Bugs Bunny, iepurașul isteț al Looney Toones, era întrecut de Cecil, o broască țestoasă, tocmai datorită abordării unei tactici greșite. Bazându-se pe sprintul său de final, a cedat în fața ritmului încet, dar constant al oponentului, dublat și de ajutorul unor colegi (mai multe țestoase participau la întrecere). Politica și guvernarea nu sunt deseori curse solitare, ci conglomerate în care munca de echipă și constanța sunt atuuri câștigătoare.

Acest NU la adresa actualei clase politice este justificat de un al doilea element frustrant. În

pofta multiplelor transformări ale țării ca urmare a aderării la UE, dinamica acțiunilor politicianilor nu se modifică. Performanțele acestora rămân la fel de scăzute, numărul celor care se disting scade pe zi ce trece. Astfel, niciun guvern nu a reușit să numească un specialist, un manager în ministerele-cheie. Schimbările ministeriale sunt foarte dese. Implementarea ideilor și proiectelor este la limita inferioară. Deși ar trebui să învățăm din greșelile noastre sau ale vecinilor (țările post-comuniste au multe elemente în comun), pare că nimic nu se schimbă de la o guvernare la alta. Situațiile fără de ieșire sunt la fel de des întâlnite. Cei numiți în funcție par a fi într-un interimat continuu în care scopul nu este resuscitarea sistemului, ci perpetuarea agoniei astfel încât să nu moară în brațele celui aflat în funcție. Căci acesta ar fi un indicator al incompetenței sale... și acești oameni, precum și cei care i-au tolerat, vin să ceară votul la fiecare 4 ani (sau la fiecare 5). Alegătorii au șansa să arate că au învățat din greșelile comise, că este momentul să diminueze numărul somnoroșilor și plictisitorilor de pe băncile Parlamentului. Astfel, propunerea de către partide a acelorași fețe prăfuite sau trimiteră acestora în cotloane îndepărtate pentru a fi realese înseamnă lipsă de respect pentru electorat, subestimarea capacității noastre de înțelegere.

Cel de-al treilea element care adâncește sentimentul repetării unui scenariu slab și previzibil este banalitatea discursivă și abordarea personalizată a politicii. Campaniile electorale nu se bazează decât sporadic pe idei concrete, importante sunt alte componente: numărul decibelilor utilizați în confunțări, mitocăniile voalate sau fățișe, atacul la persoană, indicarea trecutului oponentului sau evidențierea slăbiciunilor fizice ale acestuia. Mass-media a devenit scena unor lupte cu noroi din care, la final, nu mai diferențezi luptătorii. Coruperea noilor veniți se realizează aproape instantaneu și voci apreciate la începutul carierei lor politice apar ecouri sumbre ale plictisitoarelor refrene. Însă, cu cât vom avea mai mulți foști parlamentari realeși, cu atât mai mare este șansa continuării comediei politice de până acum.

Nu argumentez în favoarea absenteismului, ci dimpotrivă. Putem dovedi că dorim schimbarea nu prin nepăsare, ci prin schimbarea cutumelor. Trebuie să întrerupem aceste sprinturi ale maratonistilor, să îi ajutăm să stea puțin pe banca de rezerve. Pentru înfăptuirea acestui lucru, vocile noastre concertate, ale alegătorilor, trebuie să explice partidelor că este momentul să renunțe la vechile figuri, mecanisme și abordări, că nu mai este loc pentru aceleași sincope politice repetate. Nu este necesar să ne refugiem în ideologii și partide confuze și care nu spun nimic sau să ne aruncăm în brațele extremiștilor. Este suficient să penalizăm abuzurile de încredere, declarațiile nesusținute, gesturile populiste. Singura noastră modalitate este votul, iar la aceste alegeri se va simți mai bine ca niciodată, căci maratonistii se vād nevoiți să intre în public și să convingă majoritatea despre calitățile lor.

Feminitate și simbolistică decadentă 1900.

Expoziția universală de la Paris

Andrada Fătu-Tutoveanu

La 1900 avea loc la Paris *Expoziția universală*, un contrapunct al manifestării anterioare (de la 1889), ce avusese în centru înălțarea celebrului Turn Eiffel și care celebrase un secol de la Revoluția Franceză. E vorba însă în acest context nu doar de un eveniment de suprafață, ci mai degrabă de un simbol (mai mult sau mai

caracterul „compozit și paradoxal” al evenimentului confruntat cu receptările sale deopotrivă de eterogene. Expoziția capătă denotații dintre cele mai extravagante, într-o relație ambiguă cu propria imagine, Narcis sau Caliban: evenimentul e deopotrivă „apoteoză a



Trocadero la Expoziția universală de la Paris (1900)

puțin vulgarizat) al unui întreg complex cultural, expoziția fiind concepută ca o reflecție și reprezentare *in nuce* a unei lumi ce se percepe pe sine ca muribundă. Trăsăturilor exhibate ostentativ de manifestarea de la 1900 le corespund simetric, dar la un nivel profund, caracteristicile unui moment cultural (fascinația pentru decadent, spectacular, grandios, orgoliu și narcisism, fragilitate și kitsch).

În ceea ce privește rolul de imagine-sinteză pentru fenomenul de „sfârșit de secol”, jucat de Expoziția universală, această investiție simbolică se face la modul cel mai conștient, într-o proiecție de sine cu resorturile lăuntrice exhibate în vizual. E vorba de o revelație necesară într-o epocă a sondărilor celor mai profunde, căci dimensiunea autoanalitică se suprapune la 1900 „momentului Freud” și emergenței psihanalizei. Investiția e de altfel pretențioasă (expoziția se dorește un „finis coronat opera”): „în februarie 1900, Jean Alesson, în numărul specimen din *L'Exposition en famille*, atribuia în avans o dimensiune simbolică *à la gigantesque* manifestării [...]: «Secolul își va termina cariera printr-o apoteoză ametoare. [...] Așadar, umanitatea n-a pierdut defel timpul, a făcut din acest secol unul frumos».” (Nicole Albert, *Fhénoménologie de l'Exposition Universelle de 1900, ou le Triomphe de la Décadence* în vol. *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration. 1880-1914*)

Pe de altă parte, chiar și în absența pretenției de autenticitate, evenimentul rămâne demn de interes prin dimensiunile sale simbolice reale. Nicole Albert, într-un studiu de analiză fenomenologică asupra manifestării, observa

unui secol ce se sfârșește” (Adolphe Brisson) la „bâlci confuz și prăfuit” (Jean Cocteau), „bazar de climate, arhitecturi, mirosuri, culori, bucătări și muzici” (Maurice Talmeyr), „Mare Bâlci [...] enorm/ Hiperbolic și multiform” (Raoul Ponchon). Descriind prin caracterul său eteroclit un moment el însuși problematic, expoziția oscilează simptomatic (în dorința de a cuprinde totul, de a da formă și înțeles unui secol și unui ansamblu de culturi, așa cum se întâmplă cu atracția Orient/ Occident), între „rafinament și vulgaritate, «agreabil și util», trecut și viitor, [...]



Chateau d'Eau la Expoziția universală de la Paris (1900)

sprijindu-se în întregime pe un fenomen de anamorfoză și distorsiune” (Nicole Albert). În ciuda diferenței de doar unsprezece ani între evenimentul din 1900 și ediția precedentă a Expoziției universale, cele două apar ca simboluri ale unor viziuni estetice radical diferite („rivalitatea dintre cele două estetici e de altfel flagrantă la 1900”): „mașina, decretată regină a Expoziției de la 1889, e eclipsată de acum înainte de *electricitate, energie magică, evanescentă și invizibilă*”, care, «*la fel ca morfina în budoarele de la 1900, triumfează la Expoziție; [căci] ea se naște din cer, precum adevărații regi. [s.n.]*” (Paul Morand).

Polului masculin al „construcției unghiulare a [turnului] Eiffel”, „austeră «carcasă» metalică”, artă tehnicizată și funcțională (semn al unei *furor* industriale) dar și simbol falic evident, îi corespunde la 1900 (număr magic) nevoia de a se exhiba, de a contura o deplinătate și o estetică hedonistă și mai ales *decadentă*, termenul reprezentând formula obsesivă a momentului. Sfârșitul de secol e asociat estetismului și extravagantei, simbolisticii feminine și celei orientale. Liniei drepte i se opune curba, solidității, fragilitatea „falsului”, a artefactului, expoziția glisând, paradoxal, în fața noului secol, *către trecut*, într-o mișcare de răsucire nostalgică dominată de „sentimentul pierderii și de contemplarea relicvelor”. Simbolul Expoziției, pereche antitetică, iată, a Turnului Eiffel, este o poartă „încrustată cu bijuterii și mozaicuri, flancată de două minarete și deasupra căreia se înalță o statuie «subțire și expresivă», numită *Pariziana*, destinată să întruchiepeze *modernitatea* și chintesenta unui «Art Nouveau» [s.n.]” (Nicole Albert) E deci un simbol feminin și orientalizant, dar și, în mod programatic, efemer, spre deosebire de opera lui Eiffel. Manifestarea pare dedicată evidenței (sau flagranței) însăși, exhibării ostentative, până la kitsch, a unei viziuni estetizante. Tendința sa predominantă, dar și specifică, aceea de a colecta și contempla antichități (sau, în absența lor, copii, falsuri ale acestora) e altfel gestul unei senectuți simbolice, întoarsă asupra iluziei propriului trecut glorios. E vizibil aici un soi de narcisism răsturnat, asociat angoasei sfârșitului și epuizării „unui secol ce nu mai poate produce și care își pune orgoliu în facultatea de a acumula, de a *reproduce* [s.a.] și de a devia. «Așadar, triumfă anecdota, *trompe-l'œil*, ornamentația zadarnică, muzeul de ceară, alegoria, pagina de istorie», constată Paul Morand. De fapt, vizitatorul e antrenat într-un univers

factice unde e invitat să creadă în himere” (Nicole Albert). Expoziția încearcă așadar, la modul acumulativ, să regăsească o totalitate temporală și spațială, specific viziunii 1900 fiind faptul că idolul în jurul căreia se construiește acel complex acumulativ de tipul unui muzeu pervertit este Frumusețea, sau mai degrabă iluzia ei. Presiunea aceluia iminent „amurg al zeilor” obligă la substituirea autenticului cu o multitudine de imagini truate, asociate de cele mai multe ori oximoronic (obiecte orientale, gondole sau imagini renaștentiste coexistând cu reconstituiri romane și bizantine). „Lume în miniatură și oraș cosmopolit, templu al „Art Nouveau” și al prostului gust, al obscenității și al fastuosului, al îmbinărilor și al retrospectivei, Expoziția Universală amestecă grandiosul cu trivialul, recurge la pastişă, alunecă în anacronism, practică o arhitectură fără viitor, năucitoare și ludică, într-o atmosferă de carnaval.[...] Loc de întâlnire între științe și epoci, Expoziția Universală din 1900 apărea în final ca un *trompe l'œil* al unei modernități toalizante ce se *îndoiește de ea însăși*. [s.n.] De aceea, deși se dorea o celebrare a Progresului, ea întruhipa înainte de toate triumful Decadenței”. Cu toate că propensiunile către viitor există (electricitatea, metroul, proiecțiile cinematografice ale fraților Lumière etc.), iar expoziția e în egală măsură un ansamblu de reușite și nostalgii, ceea ce rămâne semnificativ în privința viziunii estetice sunt tocmai acele caracteristici vizuale specifice decadentismului, Expoziția prezentând în zona de suprafață mutațiile esențiale prezent într-un fond cultural.

La fel ca și imaginarul *fin de siècle* (prezent în literatură și artele vizuale), locuit atât de pregnant de imaginea „decadenței”, reprezentările *Art Nouveau* etalate de eveniment sunt marcate de fascinația artificialului, de estetismul spectacular și tranzitoriu (efemeritatea intensă, de crepuscul, a Reprezentației), de *hibridizare* (după acel principiu estetic al epocii ce puneă împreună obiecte și imagini dintre cele mai diverse, atâta timp cât se subordonau toate principiului estetic, (idee enunțată de Wilde în celebra formulă „Toate lucrurile frumoase aparțin aceleiași epoci”/“*All beautiful things belong to the same age*”, Oscar Wilde în *Pen, Pencil and Poison*, 1889) și în special obsesia sfârșitului (a unui „*Götterdämmerung*” iminent). E vorba de o spaimă în fața timpului, care invită la o repliere nostalgică și desigur, la iluzia halucinațiilor, ce sunt, la rândul lor, artificiale. Societatea de un anumit tip (acea „aristocrație” sau „castă” elitistă, culturală, dar deopotrivă mondenă) se simțea muribundă în fața succesului pragmatic, burghez și își savura dispariția, ca pe o agonie prelungită și estetizată. În acest context apelează, ca la un gest totalizant și caracteristic, la autointoxicație. Drogul va juca deopotrivă un rol de analgezic (împotriva unui persistent „mal de siècle” sau „*Weltschmerz*”), de „elixir” al trăirilor extatice (și estetice, exterior și interior), dar și de creație, prin viziuni și asocieri inedite, iar gestul autointoxicației va fi unul identitar, de adeziune la o mondenitate dominată de plictis și chiar, în sens ultim, sinucigașă. Societatea „înaltă” e la 1900, morfinomană prin excelență. În Franța ultimului deceniu al secolului spiritul epocii e acela al *decadenței* și al obsesivului *fin de siècle*, iar stupefiantele sunt un factor coagulant al acestor stări ce împletesc dimensiunea estetică, melancolia, moartea, moda și declinul.

Țapii ispășitori

Vlad Mureșan

A tunci când vorbim despre țapul ispășitor, trimitem imediat la René Girard. Însă Frazer a fost primul care a coroborat și sistematizat interpretările acestui fenomen.

Potrivit lui Frazer, răul comportă, în mentalitatea arhaică, două regimuri: unul *invizibil* și celălalt *întrupat*. Vorbim despre „țapi ispășitori” atunci când *răul este proiectat asupra unei ființe vii*. Aici se crede că influențele demonice sunt întrupate, ca într-un suport, sau *medium*, într-o ființă anume.

Dincolo de diferențe, și independent de modul invizibil sau întrupat al răului, evacuarea lui ceremonială este baza unui număr imens de ritualuri. Țapul ispășitor este răul localizat într-un vehicul material sau întruhipat de oameni. Caracterul ritmic sau excepțional al acestor ceremonii purificative depinde de momente cosmice (schimbarea anotimpului), calendaristice (anul nou), sau de diverse circumstanțe (mortalitate crescută, epidemii care bulversează ritmurile vieții etc.).

O trăsătură aproape general solidară cu ceremoniile de expulzare a răului este un *interregnum de libertinaj*, ce precede sau succede ceremonia. Eliberarea (realizată sau iminentă) de sub presiunea unei atmosfere înveninate de demoni justifică bucuria transgresării tuturor interdicțiilor. Supoziția metafizică implicată este: *normele sunt stavile împotriva răului*. Atunci când răul este evacuat, libertatea umană este *inocentă* și funcția legii dispare. Dar să vedem clasificarea lui Frazer:

1. *Țapul ispășitor invizibil*. Pe Coasta de Azur, surghiunirea anuală a răului este precedată de șapte zile de sărbătoare în care oamenii se dedau la toate plăcerile, bucuriile, insultele, fărâdelegile, joscniile posibile. Dar în a opta zi, ei alungă diavolul cu un strigăt asurzitor, hăituindu-l cu armele și răcnetele lor. Femeile spală totul, pentru a elimina și reziduurile posibile ale demonilor, iar viața să înceapă *curată* de la început.

2. *Țapul ispășitor întruhipat dramatic*. Populația *pono*, din California, organizează la fiecare șapte ani o „izgonire a demonilor”, o adevărată dramă. Diavolii sunt întruhipați de bărbați mascați sub un deghizament îngrozitor, care își pun oale cu păcură pe cap, și se retrag în munți. La un moment dat, cortegiul infernal revine amenințător în sat. Femeile și copiii fug terorizați. Bărbații scot focul pregătit pentru luptă, și se aruncă zgomotos asupra demonilor, într-un război spectaculos al luminii cu întunericul. Demonii pătrund în casa de adunare. Cel mai viteaz dintre săteni duce tratative cu ei. Urmează conflictul final și triumful. Demonii se retrag umiliți și zdrobiți în munții de unde au venit. Astfel de izgoniri sunt periodice, sau ocazionale (raportate la o catastrofă sau o epidemie).

3. *Țapul ispășitor evacuat într-un vehicul material*. În insula Ceram, se construiește o corăbioară, care este umplută cu provizii (orez, tutun, ouă). Când totul este gata, cineva invocă relele „O holeră, vărsat, friguri și pojar, voi care ați stat atât de mult la noi și ne-ați pustiit atât de crunt, de astăzi încetați să ne mai băntuiți cu molima, căci iată am pregătit o corabie pentru voi și v-am adus merinde de călătorie. (...) Părăsiți-ne, plecați peste ape”.

4. *Țapul ispășitor animal*. Populația *garo* din Assam practică ceremonii anuale pentru a proteja oamenii de rele, nenorocirii, boli. La marginea satului se pot zări pietre înfipte în pământ. Pe ele se sacrifică un țap. Peste o lună, o maimuță sau un

șobolan sunt târate prin sat legate de o funie, apoi sunt spânzurate pe o cruce de bambus și sfărtecate cu un *dao*. În jurul cumplitei priveliști sunt înfipti țărushi defensivi care evocă izolarea răului într-o carceră simbolică fără putință de evadare.

În *Ziua Ispășirii*, marele preot evreu punea mâinile pe capul unui țap, mărturisirea toate păcatele comise de fiii lui Israel, iar apoi alunga țapul în pustiu.

Animalul putea fi și un „animal sacru”: deși în India vaca era sacră (simbolizând fertilitatea și abundența matern-hrănitore), brahmanii puteau încărca o vacă, prin transfer, cu toate păcatele comunității, pentru a o izgoni apoi. Egiptenii, când sacrificau un taur, conjurau relele să cadă asupra lui, iar apoi vindeau capul său... grecilor.

5. *Țapul ispășitor ca ființă omenească*. În Nigeria se sacrificau anual două persoane umane, pentru răscumpărarea tuturor păcatelor țării.

Acestea erau cumpărate prin subscripție publică, din rândul unora mai fragile sau bolnăvicioase. Cei care au făcut furturi, adulter, vrăjitorie, incendieri, plăteau sume mai mari. (Taylor a fost încă prezent la o astfel de sacrificare în 1859 !). O mulțime târa trupul unei femei strigând „Ticăloșie, ticăloșie!”. În ea erau concentrate toate păcatele tribului (astfel de ritualuri se mai practicau, se pare, pe ascuns, cu toată vigilența administrației coloniale). La negri *yoruba*, din Africa de Vest, alesul face parte dintr-o familie de seamă. Este purtat spre locul final, în timp ce toți îl ating, descărcând în el toate păcatele lor. Lui i se taie capul într-un sanctuar. La auzul gemetelor lui agonice, populația izbucnește într-o explozie de bucurie, ca eliberată din carcera răului, și convingși că mânia divină a fost împlântată.

În Siam, era aleasă o femeie „ruinată de desfrâu”, sub calomnia norodului care o acoperea cu noroi (printr-o interpretare fizică obiectivă, care traducea *vizibil* murdăria interioară). Ea era aruncată în gunoi, sau pe spini, în afara zidurilor cetății, unde se credea că atrage influențele malefice asupra ei. Probabil era aleasă o prostituată pentru că ea era *chintesența impurității*, și, conform cauzalității analogice, ea era un veritabil „magnet” al păcatelor, pe care le ducea (drena) cu ea în afara cetății, deci „pe lumea cealaltă”.

Omul putea fi și un „om divin”: în Caucaz câțiva sclavi „sacri” erau ținuți în Templul Lunii, timp în care unii erau „afecțați” de inspirație sau prezentau simptome de delir. Dacă unul devenea profetic, era semnul unei alegeri. El era ținut un an de zile în lux, după care era sacrificat: un călău îi înfingea sulita în inimă. Felul cum murea era o prevestire pentru destinul întregii comunități. Apoi poporul făcea un pelerinaj purificativ la locul înmormântării. Se credea că omul fusese posedat de spiritul divin, fiind astfel considerat un zeu-om omorât special pentru a expulza păcatele și nenorocirile poporului cu el, sindrom al țapului ispășitor.

Este meritul lui René Girard acela de a arăta cât de *invers*, dacă putem forța termenul, stau lucrurile. Tocmai: acest transfer colectiv al răului într-o ființă umană este *opera comunității sacrificiale*. Aceasta se apără sacrificând un inocent. Christos este singurul care înțelege acest funest mecanism victimar și *se lasă* sacrificat tocmai pentru a-l demistifica.

intersecții

Privirea lui Ianus

Jurnalul intim între ficțiune și realitate

Ionuț Miloș

Ne propunem în aceste pagini o discuție despre diferitele mecanisme ale glisării dinspre realitate înspre ficțiune, precum și felul în care cele două tipuri de lumi create de aceste scriituri, non-fictive și fictive, intră într-o relație de influențare reciprocă. Plasăm jurnalul intim la intersecția realității cu ficțiunea pentru că, așa cum observa și Mircea Mihăieș, „*legătura dintre realitate și ficțiune se rezolvă prin însăși existența jurnalului intim: jurnalul se adaugă realității prin materialitatea sa, pe când realitatea se transformă în ficțiune, topindu-se sub influența subiectivității creatorului*” [1]. Considerăm că o discuție despre diferitele grade de literaritate, precum și condițiile care determină glisarea realității înspre ficțiunea romanică, trebuie să pornească de la jurnalul intim pentru că, prin natura sa, jurnalul are disponibilitatea de a se deschide la ambele capete, atât spre lumea ficțiunii, cât și spre cea a realității, fiind ca un fel de clepsidră, așa cum îl numește autorul citat mai sus, precizând mai departe că structura sa e reversibilă oricând, o simplă răsturnare de sens a fluxului creator putând schimba complet consistența discursului [2].

E greu de precizat, fără riscul de a comite o eroare, gradul în care realitatea trece în ficțiune, precum și cel în care ficțiunea se preschimbă în realitate. Putem însă afirma cu certitudine că ficționalitatea, așa cum aflăm de la Toma Pavel, poate apărea fie prin stingerea credinței într-o mitologie, fie prin pierderea legăturii referențiale dintre personajele și evenimentele descrise într-un text literar și corespondentele lor reale [3].

În continuarea discuției noastre despre trecerea dinspre un text care reflectă direct transcrierea a unei realități înspre ficțiunea unui roman vom spune, citându-l pe Ion Simuț, că această trecere se poate observa și studia chiar și pe publicul cititor, existând o evoluție a acestuia în gust și receptare, *dinspre o literatură cu mijloace minimale, foarte apropiată de nonliterar și nonfictiv, spre o literatură cu un grad maxim de esteticitate și ficționalism. Sau oscilează periodic între cele două tipuri de discurs* [4]. Simuț vorbește despre faptul că există perioade în care ficțiunea nu este prizată, perioade de maximă supralicitare a jurnalului, precum cea a anilor '90, în care s-a putut constata „*dezinteresul față de un anumit tip de literatură, aceea a ficțiunii livrestice, gratuite sau speculative, în timp ce interesul pentru literatura mărturisitorilor, aceea a jurnalelor urca vertiginos până la a deveni exclusivist*.” [5]

Despre această glisare dinspre nonfictiv înspre maxim de ficționalism ne propunem să discutăm; identificând jurnalul drept punct de intersecție al celor două lumi cu statut ontologic diferit, reperăm cinci etape intermediare pe care le ilustrăm în schema de mai jos:

Pornind de la realitatea lumii, aplicăm cele două accepții ale termenului de mimesis (văzut aici ca “generator de lumi”), una aparținând lui Platon, aceea de copie sau imitație a faptelor care s-au întâmplat, iar una a lui Aristotel, aceea de reprezentare a ceea ce se poate întâmpla în marginile posibilului, verosimilului și ale necesarului. Așadar, aceste două înțelegeri ale termenului de mimesis generează, considerăm noi două tipuri de lumi: una a jurnalului și una a romanului, jurnalul reflectând sau copiind, într-un raport care se dorește a fi de unu la unu, lucrurile care s-au întâmplat, în timp ce romanul plăsmuiește lucruri care se pot întâmpla, situându-se în *răspăr cu realitatea* [6]. Discuția noastră nu își propune să analizeze felul în care literatura copiază, sau mai degrabă ne face să credem în această copie a realului, ci felul în care se petrece glisarea de la confesiune, experiență de viață și autenticitate, la trăsături precum ficțiune, imaginar și literaritate.

Prima etapă pe care o parcurge jurnalul în apropierea sa de ficțiunea romanului este recurgerea la o **notație a textului confesiv la persoana a treia**. Această strategie la care face apel diaristul este pe de-o parte, una de a simula non-factualitatea, la fel ca și romancierul care, prin scrierea la persoana întâi, încearcă un efect de non-ficțiune, iar pe de cealaltă parte este efectul unei distanțări față de sine, semn al unei fracturi a fluxului narativ și a sensibilității celui care se confesează, prezența unei crize interioare care duce la scindarea autorului în obiect și subiect. Scrierea jurnalului la persoana a treia reprezintă fisurarea ecuației caracteristice pentru jurnal, adică autor=narator=personaj, obținându-se în acest caz doar o egalitate între autor și personaj, fapt care îl face pe Genette să spună că această formă ar trebui apropiată mai degrabă de ficțiune decât de povestirea factuală [7]. Tot în acest punct trebuie să consemnăm cuvintele lui Mircea Mihăieș, care spunea că „*travestirea persoanei întâi într-un personaj caracterizat de ambiguitatea identității e trăsătura definitorie a trecerii ficțiunii în realitate*” [8].

A doua etapă pe care jurnalul o parcurge și prin care are loc o nouă metamorfozare a sa înspre ficțiune, este dată de **schimbarea atitudinii autorului** față de textul și scopul inițial cu care a scris acel text. Putem ilustra acest caz de alunecare a realității în ficțiune prin romanul indirect al lui Eliade, *Șantier*. În prefața cărții, prefață ce constituie o adevărată „ars poetica”, Eliade, deși mărturisește că acest jurnal îi aparține, completează că „*mai exact era al meu[...] Cândva a fost al meu, era scris de mine și poate mă oglindea[...] Au trecut de atunci câțiva ani[...] și jurnalul a încetat să mai fie al meu. Îl public deci*

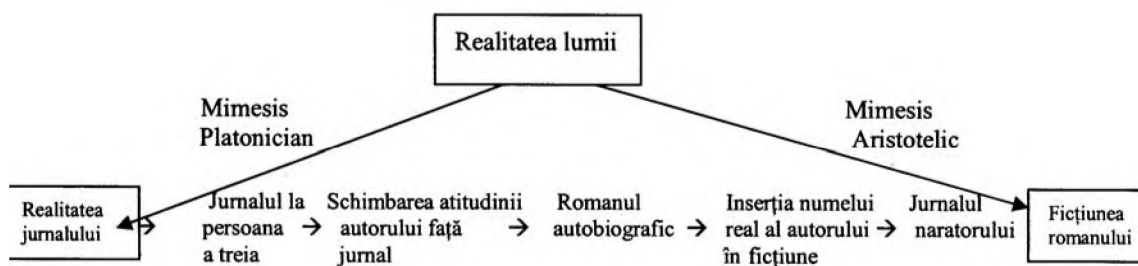
fără nici un sentiment de jenă. Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale. Sau mă recunosc așa cum se recunoaște orice om în anumite cărți ale epocii” [9]. Acest exemplu ilustrează foarte bine mutația de care vorbeam mai sus, schimbarea atitudinii autorului și refuzul acordării paternității acestui text confesiv care alunecă înspre ficțiune, devenind roman pentru că „*...folosindu-mă de paranteze, am adăugat amănunte, precizări și împliniri pe care textul original nu simțea nevoia de a le avea. Și este cu atât mai sigur roman, cu cât acel care își înseamnă întâmplări și prefaceri sufletești le face mai spontan, mai nesofisticat*” [10].

Următoarea etapă ar fi, în opinia noastră, reprezentată de **romanul autobiografic**, în care elementele de biografie reală încă sunt prezente, dar recontextualizate și puse în altă lumină, țintind spre obținerea unui adevăr de altă natură, „*care vine dinspre realitate și vrea să acceadă la adâncimea unui adevăr ficționalizat*” [11]. Aflându-se în această fază, nu mai putem vorbi despre jurnalul intim ca realitate pură, după cum nu îl putem considera încă în totalitate ficțiune.

Romanul autobiografic poate fi definit, așa cum o și face de altfel Lejeune în *Pactul autobiografic*, drept un text ficțional în care cititorul poate avea motive să bănuiască, pornind de la anumiți indici, că există o identitate a autorului și a personajului, chiar dacă autorul a ales să nu afirme acest lucru. El înglobează atât fapte personale cât și lucruri ficționale, aflate într-un raport niciodată limpede pentru cititor. Considerăm romanul autobiografic drept a treia etapă înspre ficțiune pentru că, spre deosebire de jurnal, comportă grade de asemănare cu lumea factuală, sau cum ar spune Lejeune, poate merge de la un vag aer de familie între personaj și autor, până la cvasi-transparentță.

Să mai precizăm faptul că raportul text confesiv – roman autobiografic nu se configurează doar dinspre primul înspre cel de-al doilea, ci și invers, fiind așadar o legătură bidirecțională. Pentru a ilustra acest lucru, facem apel la corespondența pe care am întreținut-o cu scriitorul Raymond Federman și care mărturisea că în momentul în care a început să-și scrie autobiografia, a fost surprins de faptul că revenea la propriile romane, de unde lua pasaje întregi pentru a le trece în paginile autobiografiei: „*Ceea ce m-a uimit scriindu-mi autobiografia, a fost măsura în care împrumutam din romanele mele, ridicam de-a dreptul pasaje întregi, paragrafe, fraze. Mă plagiam. Ficțiunea mea dădea naștere poveștii vieții mele. Mă simțeam de parcă nu scriam despre mine, ci despre viața fictivă a unuia al cărui nume era din întâmplare Raymond Federman.*” [12] Situația relatată de domnul Federman este o ilustrare la modul concret a ceea ce Mircea Mihăieș anunța la modul teoretic: „*mărturisirea sinelui, perceperea propriei alterități, deconstruirea și refacerea unui model mental sunt tot atâtea escale în drumul „ficționalizării” unei realități adeseori lipsită de spectaculozitate. În final, ca o însumare a tuturor acestor eșecuri, viața scriitorului va deveni biografia unui personaj fictiv, greu de recunoscut chiar pentru cel care scrie.*” [13]

Așadar, dacă prima etapă de apropiere înspre ficțiune se face prin schimbarea narațiunii la persoana întâi cu cea la persoana a treia, această a treia etapă se face prin înlocuirea *identității* dintre autor, narator și personaj, cu *asemănarea* dintre ei. Deși reprezintă a treia etapă, legătura cu jurnalul este încă destul de bine realizată, putând



să existe mai multe deosebiri naratologice de exemplu între o poveste și un roman-jurnal, decât între acesta din urmă și un jurnal autentic” [14]. Romanul autobiografic pendulează între ficțiune și document pentru că un cititor cunoscător al biografiei autorului va recunoaște imediat anumite asemănări pe baza cărora ar putea să verifice documentar ce este „adevărat” și ce este doar ficțiune. Pe de altă parte, pentru un cititor care nu este familiarizat cu povestea reală a autorului și care nu cunoaște anumite date semnificative din viața acestuia, romanul autobiografic va fi numai o istorisire fictivă.

Cea de-a patra etapă este reprezentată, credem noi, de **inserția numelui real al autorului în textul ficțional**. E foarte interesantă această chestiune prin faptul că firul care încă mai leagă jurnalul de roman, adică realitatea de ficțiune, este tocmai numele autorului, care alunecă din paratext în plină lume ficțională. Numele propriu este o expresie referențială ce se referă la un individ. Știm de la Kripke că numele unui autor ce apare în textul ficțional se referă la autorul real și nu la altcineva, din faptul că numele autorului, fiind un nume propriu, are statutul de *designator rigid*, ceea ce înseamnă că desemnează același individ în toate lumile posibile [15]. Așadar, prin acest aspect al numelui propriu de a se referi în mod direct la purtătorul său și de a desemna același individ în toate lumile posibile, se realizează a patra etapă de trecere a jurnalului înspre roman. Această forțare a nivelurilor ontologice pe care o realizează inserția în ficțiune a numelui autorului e, în această etapă, singurul punct prin care realitatea mai transgresează frontiera ficțiunii pentru că, deși povestirea sau cele enunțate în lumea ficțională sunt despre o persoană reală, ea, relatarea despre acea persoană, spre deosebire de jurnal, încetează a mai fi adevărată. Și atunci, cum trăiește într-o lume ficțională, alături de personaje imaginare, o persoană care e cât se poate de reală, însă prinsă într-o plăsmuire a imaginației? Cine e până la urmă această ființă ciudată? Răspunsul nu poate fi decât unul singur și anume: *”un corp scris, o uriașă frază pe suprafața hârtiei, glisând unduit, care se miră – cine sunt? și își răspunde – sunt ceea ce vi se pare că vedeți, această aparență informă, descompusă în cuvinte, această suprafață și profunzime în același timp, chiar granița dintre ele, pe care vreau să o trec mereu, oglinda care vă răsfrânge o imagine, privirea în care trebuie, la rândul-vă, să vă priviți pentru a mă recompune, pentru a-mi reda figura pierdută”* [16].

Referitor la relația dintre numele autorului și numele personajelor fictive, trebuie să punctăm două lucruri. Prima chestiune ar fi aceea că numele propriu al autorului, cât și numele propriu al unui personaj, au statutul de a fi irepetabile în alte texte fără ca prezența lor să nu instituie anumite raporturi. În momentul în care numele autorului pătrunde în lumea ficțională se stabilește acest minim raport cu realitatea de care vorbeam mai sus, dar în momentul în care numele unui personaj ficțional apare în alt text ficțional decât acela în care a fost creat inițial, se instituie un raport de intertextualitate. Un nume precum Ștefan Gheorghidiu are o referință unică, funcționând drept semnal narativ cu rolul de a reactualiza prin nume o operă literară, fiind purtătorul unor povești preexistente textului în care apare, pe când inserarea unui nume precum Mircea Cărtărescu, de exemplu, poate constitui fie o referință reală, fie una livrescă, cititorul neputând trata această chestiune drept o simplă coincidență de nume fără să refacă mental referința reală sau intertextuală pe care acest procedeu mizează.

A doua chestiune se referă la efectul pe care îl generează folosirea unui procedeu precum inserția numelui propriu al autorului în textul literar și anume câștigarea autenticității atât pentru cele spuse de autorul prezent în text cu numele propriu, cât și pentru cele spuse de celelalte personaje. Explicarea acestui efect o întâlnim într-un articol semnat de Gheorghe Crăciun, care spunea că *„Existența într-un text literar a unui număr de propoziții ce aparțin în exclusivitate autorului (cu numele propriu), adică negestionate din punct de vedere al autenticității de nici un personaj, face să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile <<puse pe seama>> celorlalte personaje (inclusiv naratorul și vocea auctorială) nu vor mai fi, în acest caz, părți gestionate din autenticitatea globală a naratorului, ci vor fi autentice. Ele vor părea acum citate din discursul unor personaje reale și adesea vor fi chiar asta, cazul transcrierii mot-a-mot a unui dialog din natură nemaitrecând în afara <<literalului>>”* [17]. Putem considera această apariție a numelui autorului în textul ficțional și o formă aparte de citat, având în vedere faptul că ficțiunea poate integra în corpul ei, pe lângă numele autorului și elemente reale de biografie realizând un *„furt din realitate”* [18], constituindu-se astfel *„un straniu, himeric, fetmecător amestec de sfere”* [19] dintre realitate și ficțiune.

Cu cea de-a cincia etapă și anume **jurnalul naratorului**, intrăm în totalitate pe tărâmul ficțiunii, apelul la jurnal fiind făcut doar ca tehnică narativă și nu în ideea că jurnalul naratorului, înglobat în interiorul unui roman, ar fi un text referențial care aduce o informație asupra unei realități exterioare textului. Dacă ne gândim la structura unui roman precum *Patului lui Procust*, sau *Dimineață pierdută*, deși se mai pot găsi multe exemple de acest gen, putem observa faptul că în aceste romane se face apel la jurnal pentru obținerea unui plus de autenticitate, sinceritate și credibilitate la nivelul întregului roman, în acest caz iluzia realității fiind mai puternică și mai seducătoare. Întregul recurs la jurnale ale personajelor, alături de alte procedee, este pus în slujba obținerii unei cât mai similare reflectări a realității. Dacă unui cititor i s-ar deschide romanul *Dimineață pierdută* spre exemplu, direct la paginile de jurnal, respectivul cititor, văzând prezența datei calendaristice (*7 septembrie 1916*), precum și tipul de scriitură specific celei diaristice, (*mai mult de o săptămână nu am mai scris, trăind într-o stranie amorțeală sufletească*, etc.) nu ar ezita să afirme că se află în fața unui jurnal. Cum spuneam și mai sus, în acest caz miza nu mai e o copie obiectivă a realului, ci interesul e suscitată de tehnicile narative și de felul în care ficțiunea poate insufla un efect de real cititorului.

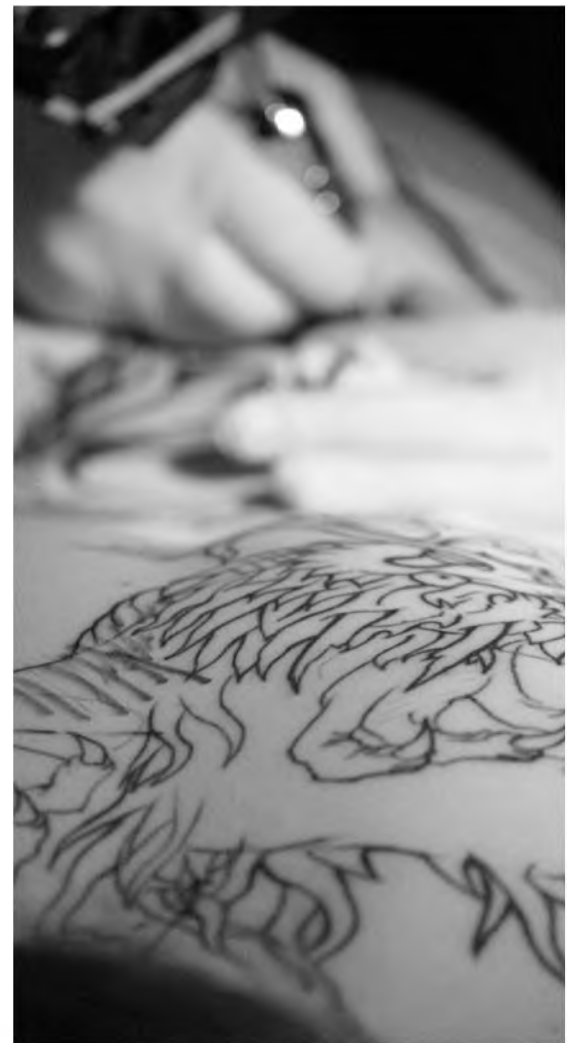
Oprim aici discuția noastră despre jurnalul intim văzut ca intersecție a realității cu ficțiunea, cu conștiința faptului că această chestiune poate constitui subiectului unei întregi cărți. Ne-am propus în aceste câteva pagini să discutăm doar despre etapele în care se realizează glisarea dinspre realitatea jurnalului înspre ficțiunea romanului, precum și despre condițiile care determină această alunecare dinspre un nivel ontologic înspre altul.

Note:

- [1]. Mircea Mihăieș - *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1995, pag. 208
- [2]. Mircea Mihăieș - *Op. cit.*, pag. 186
- [3]. Toma Pavel - *Lumi ficționale*, trad. Maria Mociorniță, pref. de Paul Cornea, București, Ed.

Minerva, 1992, pag.131

- [4]. Ion Simuț - *Reabilitarea ficțiunii*, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2004, pag. 13
- [5]. Ion Simuț - *Op. cit.*, pag. 7
- [6]. Mario Vargas Llosa - *Scrisori către un tânăr romancier*, trad. Mihai Cantuniari, București, Ed. Humanitas, 2005, pag.10
- [7]. Gerard Genette - *Introducere în arhitectură*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Ed. Univers, 1994, pag. 147
- [8]. Mircea Mihăieș - *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1995, pag. 192
- [9]. Mircea Eliade - *Șantier*, prefață de Mircea Handoca, București, Editura RUM-IRINA, 1991, pag. 11
- [10]. Mircea Eliade - *Op. cit. pag. 12*
- [11]. Mircea Mihăieș - *Op. cit.*, pag. 206
- [12]. What amazed me while writing this autobiography was to what extent I was borrowing from my novels, literally lifting whole passages, paragraphs, sentences. I was plagiarizing myself. My fiction was nourishing the story of my life. It felt as if I were writing not about myself, but about the fictitious life of someone whose name happens to be Raymond Federman.
- [13]. Mircea Mihăieș - *Op. cit.*, pag. 203
- [14]. Gerard Gente - *Op. cit.*, pag. 158
- [15]. Saul Kripke apud Ștefan Oltean - *Introducere în semantica referențială*, Cluj-Napoca, Ed. Presa Universitară Clujeană, 2006, pag. 100
- [16]. Adriana Babeți - *Arahne și pânza*, Timișoara, Ed. Universității de Vest, 2002, pag. 204
- [17]. Gheorghe Crăciun - articolul *Dialogul în proza scurtă (III) - Autenticitate, autor, personaj*-apărut în revista *Echinox*, nr. 5-6-7, mai - iunie - iulie, 1982
- [18]. Ioana Em. Petrescu - *Configurații*, Cluj - Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2002, pag. 218
- [19]. Thomas Mann apud. Ioana Em. Petrescu - *Idem*, pag. 219



flash-meridian

Nobel-ul și Booker-ul

Ing. Licu Stavri

■ Fidel tradiției, Premiul Nobel pentru Literatură de anul acesta a surprins și a intrigat. El a fost atribuit scriitorului Jean-Marie Gustave Le Clézio, primul francez care îl câștigă după Claude Simon în 1985, în afară de cazul că îl considerăm francez și pe Gao Xingjian, poetul de origine chineză căruia i-a fost atribuit în 2000, la doar trei ani după ce primise cetățenia Hexagonului. Premiul, în valoare de 10 milioane de coroane suedeze, i-a fost decernat lui Le Clézio pentru că ar fi, conform motivației Academiei Suedeze, „un autor ce caută direcții noi, aventura poetică și extazul senzual, un explorator al umanității chiar și dincolo de domnia civilizației”. Anul acesta, Franța a câștigat și Nobelul pentru Medicină, în co-partidă cu Germania, situație ce nu s-a mai întâmplat din 1952, când Albert Schweitzer a fost laureatul premiului pentru Pace și François Mauriac al celui pentru Literatură. Nobelul a căzut foarte bine într-un moment când lumea se întreabă dacă se poate vorbi despre o criză profundă a culturii franceze; revista *Time* chiar intitulându-și, nu de mult, una dintre celebrele coperti „The Death of French Culture”. Președintele Sarkozy l-a laudat pe Le Clézio exact pentru acest motiv. Deși francez, Le Clézio întrunește toate calitățile pentru a fi numit un scriitor global. În primul rând, pe plan biografic: fiu al unui chirurg englez și al unei franțuzoaice, s-a născut la Nisa, în 1940, dar și-a petrecut copilăria în Nigeria și în Mauritius, pentru a-și satisface serviciul militar în Tailanda, de unde a fost expulzat pentru a fi scris articole ce denunțau plaga acelei țări, prostituția infantilă. Și-a început activitatea literară din fragedă copilărie, iar pentru romanul *Procès-Verbal* a primit în 1963 premiul Renaudot. Absolvent de Litere, a fost profesor universitar, ziarist și eseist, militant pentru cauze ecologice. Căsătorit și tată a două fete, trăiește la Albuquerque, New Mexico, dar călătorește frecvent în Franța și în Insulele Mauritius. Le Clézio a scris circa douăzeci de romane, cele mai cunoscute fiind *La Guerre* (1970), *Mondo* (1978), *Le Chercheur d'or* (1985), *Etoile errante* (1992), care i-a adus acuzația de antisemitism. Este și autorul unor incitante culegeri de eseuri meditative, al unor cărți pentru copii și tineret și al unor scrieri de factură documentară sau autobiografică. Cea mai nouă carte a sa, *Ritournelle de la faim* (2008) explorează sentimentul de culpă al francezilor care au colaborat cu ocupanții nazisti. Influențată, după propria-i mărturisire, de Robert Louis Stevenson, Ernest Hemingway, dar și de scriitorii francezi grupați în jurul „noului roman”, Michel Butor și Georges Perec, proza lui Le Clézio este experimentală și dificilă din punct de vedere tehnic, deși autorul afirmă că „romancierul nu este un filosof, nici un tehnician al limbajului, ci doar un om care scrie despre toate astea.” Pe plan tematic, proaspătul laureat își caută de asemenea subiectele în lumea largă. El pare fascinat de noțiunea de graniță, fizică sau mentală. *Le Chercheur d'or* (1985) tratează material din insulele Oceanului Indian în maniera unei povești de aventuri. *Ourania* (2005) se petrece într-o vale îndepărtată din Mexic, unde eroul, un alter-ego al scriitorului, întâlnește o sectă care renunțat la binefacerile civilizației, inclusiv la comunicarea prin limbaj, încercând să recâștige tihna și

armonia Vârstei de Aur. Unul dintre cele mai apreciate romane ale sale este *Le Désert* (1980), premiat de Academia Franceză, carte bazată pe antiteza dintre cultura populațiilor nord-sahariene și civilizația europeană modernă, văzută prin ochii imigranților nedoriți. Mai recent, romancierul s-a dovedit a fi tot mai preocupat de copilărie și de istoria familiei sale. Scrierile pe această temă încep cu *Onitsha* (1991), continuă, mai explicit, cu *La Quarantaine* (1995) și culminează cu *Révolutions* (2003). În acest roman se disting cele mai importante subiecte ale operei sale: memoria, exilul, căutările tineretii, varietatea oamenilor, conflictele culturale. Interesantă este reacția media anglo-americană la anunțarea ultimului câștigător al Nobelului. Editorialistul influentului *The Times*, după ce observă că multe lucruri îl leagă pe Le Clézio de limba și civilizația engleză – un părinte englez, faptul că engleza este a doua sa limbă maternă, perioadele îndelungate petrecute în state ce au aparținut cândva Imperiului Britanic sau în SUA – se întreabă de ce, totuși, numele lui îi este aproape necunoscut. El dă vina pe puținătatea traducerilor, oricum publicate de case editoriale de elită, în tiraje confidențiale, „pentru cunoscători”. Mai arțagos – în special după ieșirea la rampă, înainte de anunțarea premiului, a secretarului permanent al Academiei Suedeze, Horace Engdahl, care a acuzat literatura americană de izolaționism și America de lipsa unei adevărate preocupări pentru dialogul intercultural, David A. Ulin, în *Los Angeles Times*, se arată surprins de atribuirea premiului lui Le Clézio, unui scriitor de care nimeni din stafful editorial al ziarului său nu auzise, făcând în continuare un adevărat rechizitoriu modulului de decernare și criteriilor care influențează Academia Suedează – cu exemple de mare notorietate de autori nesemnificativi care l-au primit – precum Wiesława Szymborska, Dario Fo, Elfriede Jelinek – și cu o lungă listă de scriitori neamericani care l-ar fi meritat cu prisosință, printre care Graham Greene, Carlos Fuentes, Chinua Achebe și alții. În paranteză fie spus, Statele Unite nu și-au mai adjudecat Nobelul pentru literatură din 1993, când l-a primit romanciera afro-americană Toni Morrison. Philip Roth și Joyce Carol Oates se află în fiecare an pe lista candidaților, dar tot în fiecare an sunt trecuți cu vederea. Din opera lui Le Clézio au fost traduse până acum în românește șase titluri.

■ În Marea Britanie a fost anunțat premiul Man Booker, tot o surpriză, câștigătorul nefiind concurentul favorit, Sebastian Barry, ci un romancier debutant, de origine indiană, Aravind Adiga, putându-se, deci, afirma că „romanul postcolonial” britanic și-a mai trecut o victorie în palmares. Adiga, cu romanul *The White Tiger*, este cel de al patrulea romancier debutant care câștigă Man Booker-ul în patruzeci de ani de existență a premiului, ceilalți fiind Keri Hulme pentru *The Bone People*, în 1985, Arundhati Roy pentru *The God of Small Things* în 1997 și D.B.C. Pierre pentru *Vernon God Little* în 2003. Aravind Adiga s-a născut în Madras în 1974, a crescut în India și Australia și a studiat la universitățile Columbia și Oxford. Trăiește în Mumbai, dar colaborează permanent la *Time Magazine* și la diferite publicații britanice. Este cel



de al cincilea autor indian care ia premiul, după V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Arundhati Roy și Kiran Desai. *The White Tiger* a fost descris drept „un roman puternic, aspru și plin de umor negru”, care „aruncă o privire asupra Indiei contemporane de la fundul grămezii.” Este vorba, așa cum scriam într-un *flash-meridian* anterior, despre explicarea „miracolului economic” al Indiei contemporane prin ascensiunea cinică, lipsită de scrupule, a unei pături de antreprenori hrăpăreți, acționând în marginea legii, ilustrată de „eroul” și naratorul cărții, Balram Halwai, un tânăr sărac și analfabet, dar impertinent și inteligent, care, prin malversațiuni, minciuni și trădări, dar și cu ajutorul inteligenței sale înnăscute, ajunge pe culmele amețitoare ale marilor afaceri din Bangalore. Neplăcutele realități ale societății indiene contemporane sunt revelate prin mușcătoare schițe de portret ale afaceriștilor, intelectualilor și dezmoșteniților sorții cu care Balram are de a face. Recenzând cartea pentru *The Guardian*, Kevin Rushby o numește „o spirituală parabolă despre viața în schimbare a Indiei”.

structuri în mișcare

Toamna, BBC-ul, Mihai Nadin...

Ion Bogdan Lefter

Jumătatea a doua a lui septembrie. Iureșul de toamnă a început, telefoanele sună continuu: întâlniri, lansări de carte, emisiuni, colocvii, premiere, vernisaje, recepții. La facultate – sesiunea de restanțe, admiterea la masteratul de Studii literare, doctoranzi cu mici probleme de parcurs. Subiecte politice la Radio România Actualități; la canalul Cultural al postului public – culturale, firește! Filmez și primele episoade din emisiunea mea de prezentare de cărți la televizor (*Cartea*), rămăsă cel puțin încă un sezon rubrică în *Art@.ro*, sprintenul „magazin” al TVR Cultural de panoramare a actualității din zona artelor, a mentalităților ș.a.m.d.

La reședința ambasadorului Marii Britanii la București – o recepție cu semnificație de parastas: cu ocazia închiderii departamentului românesc al BBC. Mare păcat: rămăsese, alături de posturile noastre publice, de radio și de televiziune, și în mai mare măsură decât ele (din motive lesne de înțeles...), unul dintre puținele canale media cu standarde profesionale ridicate, deci cu o bună calitate a informației și a analizei, coborâte doar prin accident sub cota onorabilității. Nu neapărat fiindcă redactorii români n-ar fi avut propriile lor opțiuni politice; dar regulile meseriei, de mult adoptate și respectate în venerabila instituție britanică, le-au impus o conduită corectă. Sigur că în anii 1950-60-70-80 s-a practicat „partizanatul” anticomunist, însă în numele democrației, deci cu deplină justificare. S-au făcut auzite oarecari „militantisme” politice și în deceniul final al secolului, după căderea vechiului regim, din ce în ce mai stridente pe măsură ce țara evolua către normalitate. Însă linia generală a reputatei „instituții-mamă” a fost menținută, iar în ultimii ani întregul mecanism funcționa foarte bine, se reglase admirabil – și mi-a făcut și mie mare plăcere să răspund deselor invitații, din 2004 încoace, de a contribui cu analize „la cald” ale actualității politice sau cu interviuri panoramice asupra situației din țară. Până acum, când, după Europa Liberă, și BBC-ul a decis închiderea departamentului care difuza în limba unei țări devenite membră a NATO și a Uniunii Europene, deci care nu mai are nevoie de susținere externă antitotalitară sau ca „democrație emergentă”. Cum

arată de fapt presa de la noi și cât ar fi de necesară raportarea la modelele internaționale respectabile în materie – e altă discuție!

Așa că: la recepția de despărțire se rostesc vorbe frumoase și... punct final! S-au închis în ultimii ani și alte secții în limbile noilor state-membre ale Uniunii Europene. Rămâne în urmă un capitol important al istoriei mediatice continentale și – pentru noi – al celei românești...

Îl vizitez pe simpaticul domn și respectabilul istoric cinematografic Bujor T. Râpeanu, la un moment dat director al Arhivei Naționale de Filme, în perioada postcomunistă, cercetător de o viață al domeniului, explorat într-un lung șir de studii și dicționare, ajungând în ultimii ani la cele deocamdată trei volume din ciclul *Filmat în România* (2004, 2005 – inventare ale peliculelor autohtone de ficțiune, din 1911 încoace; 2008 – primul tom al filmografiei documentarelor realizate la noi, cu începere din 1897). Însă nu pentru cestiuni cinematografice ne vedem, ci ca să-i restituim cele două tomuri ale lui Mihai Nadin pe care mi le-a împrumutat de mult. Vechiul lui prieten, devenit la începutul acestui an septuagenar, stabilit de mult în Occident, mai întâi în Germania, apoi peste Ocean, apoi din nou în Germania, apoi din nou în Statele Unite, a revenit după 1990 în țară, a publicat și o carte (un roman, *Pana de gravitație*, 2001, scris în 1976, înainte de emigrare), dar n-a atras atenția, iar profilul lui de savant multidisciplinar e ca și necunoscut la noi. În anumite medii intelectuale internaționale e o celebritate: a predat în numeroase universități americane și europene, a publicat studii despre noile tehnologii și noile media, a lucrat la programe informatice și la publicații digitale ș.a.m.d.; e privit ca un explorator al contemporaneității și ca un vizionar, ca un anticipator – conceptul de „anticipație” aflându-se în centrul preocupărilor sale. A și fondat – de altfel – un Institut de Cercetare a Sistemelor de Anticipare – ANTE (Institute for Research in Anticipatory Systems), la Dallas, în februarie 2004.

Prima carte a lui Nadin pe care am putut-o citi grație dlui Bujor Râpeanu e uriașa (880 de pagini) *The Civilization of Illiteracy*, scrisă în engleză, în

perioada 1982-1996, la Providence (Rhode Island), Rochester (New York), Bexley (Ohio), New York, Little Compton (Rhode Island) și Wuppertal (Germania) (publicată la Dresden University Press, Dresden, Germania, 1997). Pe ultima copertă – un text de recomandare de Umberto Eco. Pe clapete – o prezentare a autorului drept un „renascentist modern” („*frequently described as a modern-day Renaissance person*”), asociat lui Leibniz și Ch.S. Peirce. Cartea încearcă să contureze o civilizație diferită de cea bazată pe citit și pe conjuncția dintre știință și umanioare (tandemul teoretizat de C.P. Snow), evoluată către multidisciplinarism, multiperspectivism, cu multiple mijloace de expresie și de comunicare. Stilistică simplă, calmă, degajată, subtil-nonconformistă, dată fiind complexitatea viziunii. Referințe de peste tot, din toate domeniile, de la știință și cultură la viața cotidiană, fără a omite politica (prăbușirea regimurilor totalitare, dezintegrarea Iugoslaviei etc.). Fascinant melanj de „științificitate” și risc explorator, sinteză a căutărilor de o viață ale autorului. De menționat formația sa de la început „duală” (studii inginerești, urmate, a doua facultate, de filozofie), cu începuturi românești de scriitor (un prim roman în 1971: *O zi pentru podoabe*) și de eseist pe teme artistice, în special vizuale, dar și teatrale și de estetică generală, intrat în Occident în avangarda cercetării științifico-umanistice...

Al doilea op e – în schimb – o carte-spectacol (la propriu), oferită ca tipăritură parcă descinsă printre noi din altă epocă, dintr-un viitor „*science fiction*”, pe măsura titlului: *Anticipation* (Lars Muller Publishers, Baden, Elveția, 2002). Doar 128 de pagini de astă dată, dar duble, pliate și legate la cotor, plus un DVD însoțitor. Titlul complet (neimprimat ca atare pe copertă): *Anticipation. The end is where we start from* („Sfârșitul e punctul din care pornim la drum” – minunată formulare a lui T.S. Eliot pe care Mihai Nadin a arborat-o de mult ca pe o deviză personală). Sintem – adică – într-un final de ciclu al civilizației și privim – măcar prin ochii autorului – înainte, în necunoscut. Paginație sofisticată, cu imagini și culori diferite pe cele trei coloane care parcurg cartea pe orizontală, deci trebuie s-o citim cu cotorul în sus, ridicând filele pe măsură ce le parcurgem, ca la calendarele de perete: la stînga e textul în germană, la dreapta – în engleză, iar în centru – în franceză, dar paginat de-a-ndoaselea, deci versiunea galică se citește răsturnînd volumul și pornind dinspre coperta a patra. Discurs la fel de multidisciplinar și de multiperspectivist, de filozofie cognitivă (probabil cea mai adecvată catalogare a propunerilor lui Nadin), despre modul în care anticiparea ne modelează existența și gîndirea și – invers – se sprijină pe ceea ce știm și facem deja.

În plus, am mai putut răsfoi o carte *in the honour of* Mihai Nadin: *A Mind at Work* (editori: Mercedes Vilanova și Frederic Chordá, Synchron Publishers, Heidelberg, 2003, 254 p.): pe jumătate – culegere de studii și elogii la adresa savantului, semnate de 16 autori, între care E.D. Hirsch, Umberto Eco (textul de pe *Illiteracy*) și Solomon Marcus (un portret simpatetic); restul – antologie de texte personale, științifice, literare ale lui Nadin.

Cum va fi fiind *Mind – Anticipation and Chaos* (Belsar Press, Stuttgart/Zurich, 1991) a aceluiași savant-filozof-emitător-de-idei-frisonante, ignoratul (aici, în țara natală; doar aici, în aceste note, nul) compatriot al nostru *expat*...

Mihai Nadin. *The Civilization of Illiteracy*

Ciomu-gașii artei

Un strop de pornografie românească

Anca Hațiegan

Pentru că s-a mai stins scandalul din jurul *Institutului Cultural Român*, s-au răsuflat poveștile cu poneiul roz sau omagiul adus lui Iuda, pe care mărturisesc că nici nu le-am urmărit decât sporadic și de la distanță, mă întorc în timp la o poveste să-i spunem „colaterală”, dacă nu chiar... atemporală. A o include în hora replicilor și a contrareplicilor de pe poziții mai mult sau mai puțin partizane ar însemna să-i ratezi miza (care, ca să fie cât se poate de clar, nu e nici ICR-ul, nici conducerea instituției în cauză).

Povestea aceasta nici măcar nu-și merită numele. Totul se reduce la o întrebare... de poveste, pe care încerc să o reproduc din amintire: „Domnule, dumneavoastră v-ați pune oroarea aceea pe perete în casă?! Sau pe hall-ul ICR-ului? Ați afișa un falus?!”. Cam în termenii aceștia s-a adresat moderatoarea unei discuții televizate invitatului emisiunii, Horia-Roman Patapievic, directorul *Institutului Cultural Român* (fondul problemei l-am reținut – îndrăznesc să afirm - corect, chiar dacă expresia e inexactă). Înclin să cred că indignarea cu care au fost rostite cuvintele cu pricina era reală... Obiectul incriminat: o lucrare din seria *Omagiu adus lui Iuda și Cruciații*, de Alexandru Rădvan, expusă la *Westfälischen Landesmuseum für Industriekultur Henrichshutte Hattingen*, Germania, în cadrul „Zilelor culturale ale bazinului Ruhrului” (21 sept.-26 oct., a.c.). Și tocmai pentru că indignarea moderatoarei era măcar pe jumătate autentică, mi-a atras atenția. Am văzut brusc în fața ochilor următoarea imagine: într-o cameră sordidă de hotel, o femeie întinsă pe un pat, de la mijloc în jos complet goală, cu picioarele desfăcute în fața

unui bărbat care îi fixează între ele o sondă... Ați recunoscut imaginea? Încă un indiciu: un fetus zăcând pe dușumeaua unei băi, în lumina rece a unui bec care pulsează. Am descris două cadre din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* al lui Cristian Mungiu, filmul care i-a adus României premiul „Palme d'Or” la Cannes. Putem să socotim cele două imagini - oribile, terifiante - drept „brand”-uri de țară, alături de, să zicem, *Coloana infinitului* a lui Brâncuși? Eu cred că da, câtă vreme avem în vedere ansamblul care le-a generat, adică pelicula integrală semnată de Mungiu. Altfel, scoase din context, ele își pierd din semnificații, putând să stârnească repulsia, eventual revolta (curat murdar și pornografic se va zice, nu?!), și atât.

Nu știu în ce măsură lucrarea lui Alexandru Rădvan e o capodoperă sau își merită măcar statutul de operă de artă - și același lucru e valabil și pentru faimosul ponei roz... Nu am cum să mă pronunț, câtă vreme nu am acces la vederea de ansamblu - pentru că vorbim și în cazul acesta de un ansamblu, ca și filmul lui Mungiu, însă unul destinat altui tip de receptare decât cea în fața unui ecran. E vorba de un tip de receptare ce reclamă prezența, contactul direct, viu, cu lucrarea artistului, despre care televizorul nu poate să dea seama decât prin imagini trunchiate, filtrate de ochiul camerei de filmat, care operează propriile selecții, impunându-și propriul punct de vedere. Moderatoarea s-a făcut că ignoră sau pur și simplu nu a reușit să asimileze această evidență, care ar fi trebuit să-i dicteze rezerva, ca o atitudine de bun-simț, în formularea de verdict de ordin estetic. Cel mai

probabil însă, în poziția combativă adoptată de aceasta, reaua-credință se așeza, din păcate, peste un fond de reală ignoranță, trădată de fraza „dumneavoastră v-ați pune oroarea aceea pe perete în casă?!”. Ce se ascunde în spatele său? Aș zice viziunea, puternic împământenită la noi, conform căreia destinația principală a operelor artiștilor plastici sunt propriile noastre case și atracția cvasi-generalizată a marelui public pentru o artă perfect domesticită, de interior, emanând un vag aer călduț, dulceag, de *kitsch*.

Problema e că o astfel de viziune eludează caracterul *performativ*, de *mizanscenă*, al anumitor manifestări din câmpul artelor vizuale, precum cele atât de hulite la televizor în ultima vreme, fiind prin urmare complet neadecvată la obiect. Închipuiți-vă o sală de teatru, o scenă populată de actori și diverse decoruri, și un spectator căruia i-ar trece prin minte să smulgă o bucată de butaforie, o piesă de costum sau - Doamne ferește! - vreo parte anatomică mai expresivă a cutărui actor (de pildă nasul...) și să o ducă acasă, pentru a o expune în sufragerie... Spectatorul acesta e moderatoarea noastră - și ca ea mulți! Firește că smulse de la locul lor și transplantate într-un alt ambient, impropriu, bucata de butaforie, piesa de costum sau porțiunea aceea anatomică și-ar pierde sensul, pălindu-le aura de magie cu care scena le înzestraseră. În noul lor domiciliu ele ar părea niște accesorii stinghere, grotești, ca un organ castrat și aflat deci în imposibilitatea de a-și mai îndeplini funcțiile pentru care a fost conceput.

Că tot ce ține de expoziția din cadrul „Zilelor culturale ale bazinului Ruhrului”, ca să ne limităm doar la acest exemplu, a fost gândit de realizatorii săi drept o minuțioasă *punere în scenă*, a reieșit limpede din duiumul de relații de la fața locului sau de aiurea, în tușe tendențioase sau neutre, transmise de majoritatea televiziunilor noastre. Spațiul în care s-a desfășurat manifestarea (o hală industrială dezafectată) a fost integrat de către artiștii unui ansamblu *scenografic*, astfel încât între fiecare dintre lucrările expuse și mediul ambiant să existe o continuitate menită să transmită în mod expresiv un anumit mesaj. Altfel spus, a existat acolo o anumită *coerență scenică* a lucrărilor expuse, în consonanță cu locul ales pentru găzduirea acestora, o coerență ce nu se mărginea la rama unui singur exponat, a unui unic tablou, precum cel invocat, din *seria Omagiu adus lui Iuda și Cruciații* - așa cum înțelesul unei cărți nu se limitează la un singur cuvânt din cuprinsul ei, iar cel al unui spectacol la o pată de lumină aruncată de un reflector.

Acestea fiind zise, vă întreb: cu ce e e mai scabroasă o pânză reprezentând un bărbat cu un falus în erecție decât o carte abundând în povești de adulter, pe care bănuiesc că o țineți aproape de capătai, undeva pe noptieră - și nu mă refer la ultimul roman al Sandrei Brown, ci la... *Biblie!* Dar simt că mă complic deja extrem de mult, când, la genul de conversație despre artă care se poartă în zilele noastre la televizor, în locul d-lui Patapievic, pe principiul nu tot ce zboară se mănâncă și nu tot ce atârână pe un perete e de introdus, trofeu, în casă, i-aș fi răspuns interlocutoarei mele: „Pentru deliciale particulare prefer *Originea lumii* a lui Courbet, doamnă!”. Și cred că ar fi fost de-ajuns.



Știință și violoncel

Conflictele climei

Mircea Oprită

Am mai spus undeva că, dacă nu se iau măsuri exemplare pentru stoparea degradărilor suferite de climă, secolul al XXII-lea va studia geografia după hărți noi, pe care linia țărmurilor cunoscute actualmente va apărea sensibil modificată. Încălzirea globală conduce la topirea ghețarilor, la compromiterea accelerată a multimilenarelor calote glaciare ale Terrei, fenomene urmate automat de creșterea nivelului oceanelor și de scufundarea ireversibilă a multor regiuni de coastă cu terenuri plate, lipsite astfel de protecția reliefului mai înalt. Acestea sunt fenomene plasate într-o perspectivă mai îndelungată, ce tinde totuși să ni se apropie vertiginos, dacă lucrurile merg în continuare ca până acum. Pe termen scurt, încălzirea globală ne promite cadouri de mai mică amplitudine, nu mai puțin catastrofale pentru societatea umană: șiruri de ani secetoși în unele zone cu resursele alimentare și așa drămuite, potopitoare revărsări de ape în altele, uragane stărnite unul dintr-altul într-un ritm ce riscă să epuizeze curând nomenclatorul persoanelor de sex femeiesc și masculin, obligându-ne să trecem eventual la bottezul cu cifre.

Evident, lumea se sperie și protestează, prin declarații politice și discursuri savante, prin demonstrații de stradă, încercând să oprească diverse nesăbuite omeniești în care, angajată pe calea concurențială a producției și consumului, omenirea s-a văzut antrenată de la an la an, tot mai accelerat. Se aud din când în când, în corul acesta al neliniștii, și voci discordante, ceva de felul: ia mai terminați cu tigrii voștri de hârtie, cu problemele artificiale ticluite de diverși interesați care nu urmăresc decât să ne țină mintea ocupată cu lucruri spăimoase, ca să nu ne gândim la ceea ce-i preocupă pe ei. Cu alte cuvinte, nu ne amenință nici vreo nouă epocă glaciară, nici spectrul saharian, totul e o manipulare concertată, sprijinită de presă și televiziuni. Vedem ghețari

rupându-se cu tunete grozave și prăbușindu-se în apele oceanului, vedem scoarța pământului plesnită într-o rețea ce adună deasupra crăpăturilor cranii descărnate de antilopă, ca pe niște trofee ale dezastrului? Imagini manipulate, ni se spune, fiindcă asemenea situații au fost și până acum, vor mai fi și de acum înainte, fără ca prin asta să se afecteze echilibrul natural al Pământului.

Ca să ieșim cumva din sfera aceasta de teorii ale conspirației universale, nu avem decât să ne punem străvechea întrebare a romanilor: *cui prodest?* Minimalizarea consecințelor poluării prin emisiile de gaze așa-zise „de seră”, emantate de industriile contemporane, n-ar putea folosi decât celor în cauză, statelor masiv industrializate și care s-ar vedea, prin stoparea fenomenului, condamnate la un pericolos recul economic. Supralicitarea fenomenului ar servi diverselor grupări ecologice de pe mapamond, care, iată, au găsit un subiect sensibil, bun de agitat ca platformă (inclusiv electorală) pentru scopuri politice pe care nu le mai mărturisesc public. Or, ce ne arată realitatea ultimilor ani? Treptat, înseși statele industrializate au ajuns să conștientizeze pe de-o parte realitatea, pe de alta gravitatea problemei de care se fac responsabile. Cu prilejul conferinței de la Bali din 2007, până și Australia, bastion al rezistenței pe pozițiile poluării, a ratificat protocolul de la Kyoto privitor la climă. Marea majoritate a țărilor industriale îl semnaseră deja până atunci, lăsând astfel Statele Unite într-o poziție singulară, ca ultimă fortăreață a intereselor fabricanților cu ochii pe profit și nu la efectele acțiunii lor asupra climei terestre. Profund preocupată de poziția sa dominantă în lumea contemporană, poziție imposibil de menținut fără o energetică funcționare a industriilor de tot felul, America pare și ea tot mai înclinată să asculte concertul criticilor, lăsând astfel să se întrevadă, într-o per-

spectivă oarecare, un posibil act de cedare și de aliniere la cursul general al problemei.

Schimbările produse la nivelul politicilor oficiale și recunoașterea publică, de către statele industriale, a unei responsabilități în fenomenul degradărilor climatice actuale fac destul de ridicole pomenitele încercări de a minimaliza fenomenul, ca simplă manipulare politico-mediatică. Pe de altă parte, conflicte de felul războaielor civile din Ruanda și din provincia sudaneză Darfur n-au fost deloc niște iluzii, comentatorii tinzând să le lege cauzele inclusiv de disperarea la care poate ajunge o populație mizeră și numeroasă, în condiții de resurse limitate și profund afectate de calamitățile naturale cauzate de degradările climatice. Iar violențele de acest fel, între comunități locale, dar și între state sărace și suprapopulate, amenință în continuare echilibrul unor zone fragile din punct de vedere social ale lumii contemporane: Africa Centrală, Orientul Apropiat și Mijlociu. Transformarea în deșerturi a unor întinse teritorii și depopularea lor prin migrații efectuate de mulțimile de calamități în direcția unor zone mai fertile sunt manifestări generatoare de panică și de măsuri violente, de-o parte și de alta. Un profesor de la Universitatea Bradford, Paul Rogers, citează cazul Bangladeshului ca posibil teritoriu de acumulare a suferinței umane și de radicalizare masivă a unei populații care, la cele 140 de milioane de locuitori, menține nu mai puțin de 60 de milioane la nivelul sărăciei cronice, sub amenințarea gravă a secetei și inundațiilor repetate. Astfel de calamități, de care acțiunea energofagă și poluantă a civilizației contemporane se dovedește deloc străină, fac lumea actuală din ce în ce mai vulnerabilă. Iar în cazul unor dezlănțuiri conflictuale masive, pornite din ranchiună și disperare, nici statele industriale, cu toate mijloacele pe protecție pe care le dețin, nu trebuie să se considere la adăpost.

În acest sens, a și apărut un lucru cât se poate de supărător pentru aspectul moral al agitației privind restaurarea condițiilor climatice normale. Argumentele ecologiștilor au fost preluate din zbor de grupările teroriste, care își fac din ele un capital politic în special în zonele pe care le controlează. O confruntare menită să asigure pe termen lung supraviețuirea omului ca specie biologică tinde, prin urmare, să degenereze într-un conflict politic special, marcat de violență și de obiectivele concrete ale jihadului antioccidental. Întrevăzând încă în urmă cu un deceniu posibilitatea de a întoarce în folosul organizației Al Qaida angajarea proprie în chestiunea schimbărilor climatice, Osama bin Laden nu ezita să-și atace și sub acest aspect inamicii de peste Ocean într-o scrisoare adresată „poporului american” în anul 2002. Distrugerea naturii prin deșeuri industriale și gaze poluante, precum și refuzul de a semna înțelegerea de la Kyoto deveneau astfel, din argumente ale unei rezolvări pașnice a situațiilor conflictuale de la acest început de mileniu, motive suplimentare pentru actele puse la cale de terorismul organizat. Atentatele de la 11 septembrie nu s-au legat direct de problemele „contenciosului” climatic, dar în argumentarea lor subterană le poartă și pe acestea.



Atelierul poezilor

În perioada 07.10.2008-16.10.2008 a avut loc în Piran (un mic port la Marea Adriatică, la granița Sloveniei cu Italia, care a făcut parte din Republica Venetă, construit de arhitecți venețieni, și care păstrează o arhitectură absolut fabuloasă) atelierul „Sinji Krog”, ceea ce s-ar putea traduce din slovenă ca „Întâlnirea poezilor care traduc poezi”. Aflat la cea de-a patra ediție, atelierul își propune să reunească poeți de vârste apropiate din diverse țări, care să se traducă reciproc, respectând astfel zicala „it takes a poet to translate a poet”.

Anul acesta au participat la atelier 14 poeți din 7 țări (Barbara Pogacnik, Veronika Dintinjana, Jana Putrlje Srdic, Gasper Malej, Milan Jesih, Ales Debeljak, Andrej Hocevar – Slovenia; Stephane Bouquet, Xavier Dandoy de Casabianca – Franța; Andrea Inglese – Italia; Misa Pasujevic – Serbia; Laura Solomon – SUA; Eino Santanen – Finlanda și subsemnatul din România).

Poeemele din limbile engleză, franceză, italiană le-am tradus după textul original, iar traducerile din slovenă, sârbă și finlandeză le-am făcut după versiuni inițiale, brute, ale textelor în engleză/franceză, consultându-mă mereu cu autorii. Posibilitatea consultării autorilor constituie, de fapt, unul dintre principalele motive ale acestui festival, discuțiile cu autorul lămurind de multe ori probleme de ordin semantic sau lexical greu de rezolvat altfel și de transpus dintr-o limbă în alta. Pentru acest număr al revistei *Tribuna* am selectat, absolut subiectiv, câteva dintre poemele care mi-au plăcut cel mai mult dintre cele pe care le-am tradus (exceptându-i pe scriitorii sloveni cu care intenționez să fac un dosar separat). Dat fiind că vă propun doar patru poeme scrise de patru autori foarte diferiți din zone geografice și culturale distincte, nu putem vorbi despre „o privire de ansamblu” asupra poeziei care se scrie la momentul acesta în lume, însă o ocheadă tot consider că este, așa că uitați-vă cu atenție. (C. P.)

Misa Pasujevic - Serbia

xxx

El nu va mai visa niciodată –
așa i-a spus bărbierului costeliv.
Ca să-și vindece lungul său păr de paie;
a venit să se tundă.
Sosește într-un ford furat.
Își închide cu cheia apartamentul, trage storurile.
O zi de primăvară apăsată de greutatea lumii,
o sticlă de rom și 56 de somnifere...

A visat că mergea cu mașina prin câmpurile de
grâu
și că a mers îndelung

dar ploaia e torențială, pământul e desfundat și
apos
și fordul se oprește în loc nehotărât ca o tânără
deceționată.
Noaptea a căzut densă, iar el se pune pe fugă
ușor ca un băiețel, din ce în ce mai ușor,
având doar o pălărie de paie,
primită cadou de la o sperietoare bătrână...

Andrea Inglese - Italia

Viață

Nu pot să nu vă povestesc istoria mea.
Eu o numesc așa: o calamitate autobiografică.
Trebuie să facem o poveste, să o extragem
ca pe un ciob dintre țesăturile fragile
ale pielii, chiar cu riscul de-a-l

sparge,

de a-i da naștere, de a-i imprima o lentoare
exasperantă
acestui lucru absolut întâmplător, care planează,

acestui x

ciobit, întrerupt,
instantaneu,

în împrejurimea căruia ochiul se pierde
și norii înconjoară totul,

căruia îi poți da târcoale la infinit

fără să te poți apropia,
să spui: copil, eu, pielea mea, căzut în pietriș.

În schimb există radiografii,
multe, începând cu vârsta de patru ani,
mai rămân caietele de la școală,
copertele caietelor,
rămân împrejurimile, pasaje documentate, chitanțe.

Despre care istorie vorbim nu e clar,
să spun că e a mea ar însemna să încetinesc,
să vă dau contradocumentul din interior, din
noaptea lui x,
să vă dau ceva din centru,
să inventez un centru,
punând totul în perspectivă și simetrie și succesiune
și să compar toate rănilile, punctele de sutură.

Rana aceasta este miezul
a ceea ce e doar urmă-n afară,
pură întârziere,

pierdută,
document. Serviciul de Evidență a Populației.

Laura Solomon - SUA

Pustnicul

Puține sunt lucrurile care nu s-au spus deja despre
floarea de bumbac
și puține sunt lucrurile care nu s-au spus înainte
despre un fazan de cupru
și puține sunt lucrurile care nu s-au rostit deja
despre o oglindă
Cum înflorește floarea de bumbac cum țipă fazanul
de cupru
Plânge neconsolat după o pereche pe care nu o
poate găsi
Și cum toți din oraș și din împrejurimile lui pot
auzi creatura plângând
și cum toți oamenii devin morocănoși când floarea
de bumbac înflorește
Acompaniată de sunetul unui fazan de cupru ce
plânge
Cum nimeni nu putea admira floarea înflorind, așa
cum ar trebui

Cum nimeni nu putea dormi de plânsul nesfârșit și
egoist al fazanului
și cum cei din oraș au încercat multe trucuri
Cum bătrânii au încercat să-i bage păsării mințile-n
cap
Cum bărbații și femeile au încercat la început să se
liniștească cu gurile înainte de a-și acoperi urechile
Cum copiii aruncau cu pietre (după cum au fost
instruiți)
și cum atât de aproape de moarte pasărea a venit și
a plâns și mai mult
Din munte a coborât un pustnic
și doar el a putut consola pasărea punându-i o
oglină în față.

Stephane Bouquet - Franța

clipă:

1. am văzut și noi un bătlan
cercetașii o iau la fugă și urlă: „un câine
mai puțin în viață” este absolut
toamnă spune ea cu bucurie
pentru că a pășit peste frunzele căzute la pământ
pe care le adoră
ce altceva în plus în
această după-amiază se îndreaptă spre noi
moartea noastră o femeie elegantă acoperită cu un
văl la brațul
soțului său probabil etc.

Eino Santanen - Finlanda

FFFF BFBF FFFF BFBF

O femeie se îmbracă încet lângă o masă de biliard.
Într-o fotografie, un bărbat apropie o furculiță de
plastic de buze.
O femeie se dezbracă încet în stradă lângă un canal
aburind.
Într-un film cu încetinitorul un bărbat pune jos o
furculiță de plastic în flăcări.

Un bărbat stă întins îmbrăcat cu căldura marilor
mașini lipite de buric.
Într-o fotografie, mâna unei femei oferă un fruct
voluminos.
Un bărbat stă dezbrăcat într-un colț. Electricitatea
trece ușor prin corpul său.
Într-un film cu încetinitorul mâna unei femei goale
oferă un fruct voluminos.

O femeie se joacă cu un animal îmbrăcat într-un
peisaj filmat cu încetinitorul.
Într-o fotografie, un bărbat încet este surprins
evadând cu cretă pe dinți.
O femeie stă în picioare în timp ce e dezbrăcată.
Electricitatea trece ușor prin corpul ei.
Într-un film cu încetinitorul o bilă de biliard se
rostogolește în gura unui bărbat dezbrăcat.

Un bărbat se îmbracă încet lângă o masă de biliard.
Într-o fotografie o femeie îmbrăcată apropie o
furculiță de plastic de buze.
Un bărbat este dezbrăcat încet în stradă lângă un
hidrant bolborosind.
Într-un film cu încetinitorul o femeie dezbrăcată
pune jos o furculiță în flăcări.

Traduceri de
Cosmin Perța

ferestre

Regăsiri - Tăcerea cuvântului

Horea Bădescu

Un Orfeu ciudat îmi bântuie uneori închipuirea. O făptură bizară alcătuită doar din cuvinte, o făptură în care cuvintele nasc apocaliptic, fără oprire, unul din altul, ca-ntr-o explozie atomică, devorându-se unul pe altul în cancerul vorbăriei.

Îmi imaginez uneori un Orfeu sfâșiat nu de femeile din Tracia, ci de propriile vorbe, hămesite de spațiu, de întreg spațiu, inclusiv cel originar. Într-o lume cariată de vorbe și zgomot.

Mă întorc spre omul modern, asaltat și asasinat cu încetul de vibrația dementă a propriilor sale creații; și caut tăcerea. Tăcerea lunatică, tăcerea cu ochi halucinați, tăcerea hăituită, ale cărei spații sacre i-au fost răpite precum pământurile amerindienilor.

Tăcerea a început să moară pe acest glob.

Tăcerea moare în noi, linșată de vorbe. La focurile sacre, la care tăcerea sfințește cuvântul, poezii prăjesc semințe pentru nesfârșite hectare de hârtie. Suntem invadați de lucruri dar nu opunem acestei invazii tăcerea noastră, nu opunem privirea deznădăjduită și unicitatea cuvântului, ci însăși vorbe. Un moloh de hârtie și vorbe s-a înălțat deasupra noastră, strivindu-ne iubirea și ura, fericirea și deznădejdea. O vorbărie fără sfârșit distruge sacralitatea rostirii. Dintr-o sfântă și mare bucurie, cuvântul a fost transformat într-un mecanism dement, gata să sfâșie, cu vacarmul lui, omenescul.

«O civilizație a vorbelor este o civilizație dementă, avertiza Georges Steiner. E o civilizație în care inflația constantă a clișeele verbale a devalorizat în așa măsură actul, cândva numenal,

al comunicației scrise, încât ceea ce este valabil și autentic nu se mai poate face auzit, aproape cu niciun chip. Fiecare lună trebuie să producă o capodoperă și astfel presa conferă mediocrității o splendoare efemeră și falsă... Proliferarea verbiajului în domeniul umanistici amenință să anuleze însăși opera de artă și prospețimea stimulatorie a contactului personal, de care depinde adevărata critică».

Scriitorilor le-au fost date în păstrare cuvântul și tăcerea. Ce-au făcut unii dintre noi cu conștiința sacralității rostirii? Magia cuvântului e mult prea mare pentru interesele egoiste. Trebuie să ascuți mai întâi tăcerea, pentru a naște cuvântul, cuvântul care nu e al tău, ci al omului.

Mi-l imaginez uneori pe Orfeu sfâșiat de propriile cuvinte.

(1972)

zapp-media

Starea de elev

Adrian Țion

Am procedat și eu ca mulți telespectatori sastiși de intruziunea reclamelor agresive în pacea căminului. În pauza meciului cu Franța, transmis de la Constanța, am început să zapez strașnic, doar-doar voi scăpa de obsesia că în repriza secundă vom primi bătaie. Am scăpat cu un egal, dar putea să fie mai rău. Așa am ajuns la *Profesioniștii* Eugeniei Vodă care-l avea invitat pe nimeni altul decât pe seniorul teatrului românesc Radu Beligan. A doua zi am observat că și Simona Ionescu de la *Click* a făcut la fel. Și ca ea cred că au fost mulți. Radu Beligan versus România - Franța la fotbal e un record în materie de rating.

Despre ce vorbea marele actor ajuns în pragul vârstei de 90 de ani? Despre tinerețea care n-are vârstă, despre ziaristii de azi, despre Lucia Sturdza-Bulandra pe care a depășit-o ca longevitate artistică, despre colegul lui, Ștefan Iordache, răpus pe nedrept înaintea lui. Dar cel mai mult m-a impresionat sfatul maestrului în legătură cu ceea ce numea el starea de elev. Mai precis, să nu pierzi niciodată starea de elev: „Marii învingători sunt cei care păstrează până în ultima clipă starea de elev” spunea cu modestia-i

cunoscută maestrul sau, mai bine, elevul nonagenar de pe ecran care amintea că el nu și-a pierdut nopțile pe la petreceri pentru că se plictisea, îi era ciudă că pierde vremea când ar putea face altceva. Să se instruiască, de pildă. Să citească sau să scrie. Despre ziaristii tineri de azi spunea că sunt „inculți și agresivi”. S-a prezentat la el „o fătuică” pentru a-i lua un interviu și când maestrul a observat că scria „vați” legat, i-a luat pixul din mână și a corectat-o. De atunci, dezgustat, n-a mai acordat interviuri.

Pentru că veni vorba de interviuri, în toată media românească se dau în bărci tot felul de fete cu pretenții de vedete, fete cu sâni în loc de cap și cu toaile în loc de instruire intelectuală, desigur, se poate înțelege prin „toaile” și vecinele bideurilor. Asta în vreme ce adevăratele vedete (care fără discuție trebuie să fie și valori culturale, științifice) stau în umbră. Cultura arătatului chiloților a înlocuit adevărata cultură. Ultimul interviu al lui Ștefan Iordache, din care Radu Beligan a citat pe larg la *Profesioniștii*, semn al prețurii și al comuniunii spirituale dintre cei doi mari artiști, e pătruns de același dezgust, conține aceeași amărăciune vizavi de societatea

românească: „Trăim o telenovelă... E o manea. De prost gust.” Întrebat ce înseamnă pentru el o vedetă, Ștefan Iordache răspunde senin:

„Niciodată n-am știut ce înseamnă o vedetă”. I se propune un nume: Alina Plugaru. Și cu ironia care nu l-a părăsit, întreabă retoric: „O fi bună să-mi are pământul?” Ne întrebăm și noi împreună cu marele actor dispărut de curând: Cine este Alina Plugaru și cine e Radu Beligan sau Marin Moraru?

Apropierea de „marii învingători” și de Radu Beligan implică o deconspiră Ștefan Iordache cu umilință explicativă necontrafăcută, oarecum stânjenit, în mărturisirea cu valoare de crez artistic: „Sunt unul dintre oamenii care dau extemporal seară de seară, la spectacol.” Din păcate, nu mai poate să facă asta, dar a făcut-o o viață întreagă, cu regularitate și abnegație. O viață dăruită scenei, meseriei de actor.

Nu la fel mărturisea și Tudor Arghezi că este un elev etern? Că numărul matricol de pe uniformă i-a trecut direct pe braț? Câtă discrepanță și ironie! Azi, elevii nu mai poartă uniformă și, evident, nici număr matricol. Se rușinează de „starea de elev”, în vreme ce alții și-o revendică până la vârste înaintate, pentru că mereu au ceva de învățat, pentru că mereu trebuie să-și întregască personalitatea și s-o mențină proaspătă într-o stare de grație. Educația permanentă a rămas pe hârtie pentru mulți dintre cei ce au obținut nota maximă la Pedagogie. Probabil că asta nu i se arată oricui. Starea de elev e o stare de grație pe care trebuie să știi să o cucerești și să o meriți, ba chiar să o practici ca etern învățacel nerodat de rutină și manierisme.

Nu e cazul să ne întrebăm dacă pot schimba confidențele și gândurile unor oameni de seamă ceva în mentalul colectiv, deși n-ar fi lipsit de interes să constatăm că lucrurile stau altfel și nu mai „suntem de răsul Bangladeshului”. Dar, vorba lui Iordache, „vorbim în vânt, că nimic nu se schimbă”.



film

Boogie

Ioan-Pavel Azap

Radu Muntean aparține așa-numitului nou val al regizorilor români, tineri sau de vârstă medie. După câteva scurtmetraje – excelent fiind (dintre cele văzute de mine) și *ei sunt ai noștri* (1992), doar ambițios *Tragica poveste de dragoste a celor doi* (1996), filmat dintr-un singur plan-secvență – și după câteva zeci sau sute de videoclipuri (regizorul însuși le-a pierdut șirul), debutează pe marile ecrane în 2002 cu lungmetrajul *Furia*, combinație reușită de film de acțiune și dramă socială, strigăt disperat al unei generații neașezate încă, debusolată, fără repere, cultivând (și cultivată de) false modele și valori. De remarcat că în același an debutează și Cristian Mungiu cu *Occident*, reușind amândoi să atragă atenția asupra lor într-un moment nu tocmai favorabil filmului românesc.

Cel de-al doilea lungmetraj al lui Muntean, *Hârtia va fi albastră*, o dramă despre evenimente din decembrie 1989, apare pe ecrane în 2006, an fast pentru cinematografia română, tot atunci având premiera și *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* al lui Cătălin Mitulescu, *A fost sau n-a fost?* al lui Corneliu Porumboiu, *Legături bolnăvicioase* al lui Tudor Giurgiu și *Ryna* Ruxandrei Zenide. Acest al doilea op cinematografic este filmul cel mai curat, cel mai pur, cel mai sincer al lui Radu Muntean, care nu are pretenția de a spune aici adevărul integral despre Revoluție, nu „deconspiră” istoria, nu este nici măcar „curajos”. *Hârtia va fi albastră* este doar filmul unor destine umane puse într-o situație-limită, aflate de fapt la

cheremul istoriei (că aceasta, istoria, are o natură obiectivă sau e dirijată de forțe oculte, este o altă poveste, demnă, de-o pildă, de *15-ul* lui Sergiu Nicolaescu!).

În recentul *Boogie* (România, 2008; sc.: Alexandru Baciu, Radu Muntean, Răzvan Rădulescu; cu: Dragoș Bucur, Anamaria Marinca, Mimi Brănescu, Adrian Văncică), Radu Muntean operează o incizie în universul domestic al unui cuplu de vârstă medie: Bogdan zis Boogie (Dragoș Bucur) și Smaranda Ciocăzan (Anamaria Marinca), cu tot ce implică aceasta, de la rutina vieții de familie până la nostalgia unei alte vârste și, posibil, chiar a unei alte vieți. Filmul se compune din mici banalități, derulate pe parcursul unei seri și unei nopți la mare, în extrasezon. Spre deosebire de *Furia*, în *Boogie* lucrurile s-au așezat, s-au limpezit oarecum. Bogdan este căsătorit, are un copil, conduce o mică afacere, chiar dacă nu extraordinar de prosperă, ba dimpotrivă. Cei doi foști colegi de liceu cu care se întâlnește întâmplător aici, Penescu (Mimi Brănescu) și Iordache (Adrian Văncică), chiar dacă au ratat profesional, nu sunt nici sperați nici pe departe furioși, ci mai degrabă blazați; ceea ce, să recunoaștem, aduce a normalitate. Este normal ca nu toți să reușească, este normal să-ți schimbi frecvent locul de muncă sau afacerea personală, este normal să fii mai puțin *macho* și să nu-ți cârpești nevasta chiar dacă tu „hăis” și ea „cea” – și alte, și alte „normalități”.

Eroii de acum ai lui Radu Muntean au depășit criza pubertății, ca societatea românească însăși, acțiunile/opțiunile lor sunt mai chibzuite, la fel și reacțiile... și s-ar mai putea continua astfel preț de multe fraze.

În fond, toate cele de mai sus sunt simple speculații, Radu Muntean oferindu-ne ceva mult mai simplu: un crâmpeli de viață autentică, în care ne regăsim sau nu, care ne place sau nu ne place, dar care este cu siguranță veridic. Nici o notă stridentă sau falsă nu tulbură demersul cinematografic: limbajul, chiar dacă colorat nu este supărător, ci viu, autentic; interpretii sunt impecabili în monotonia, ternul evoluției fiecărei partituri în parte (pe când un rol principal pentru extraordinarul actor care este Mimi Brănescu?); povestea se derulează firesc, fără prețiozități, dulcegării sau fals suspans. Filmul s-ar fi putut numi la fel de bine *Câteva ore din viața lui Bogdan Ciocăzan*, iar orele acestea ar fi putut să fie cu totul altele – miza și impactul poveștii ar fi fost aceleași. *Boogie* este convingător tocmai prin faptul că are aerul că nu vrea să te convingă de nimic.

Până în acest moment, dintre debutanții de după 2000 Radu Muntean se dovedește a fi, prin cele trei filme amintite, cel mai norocos dar și cel mai versatil regizor al noului val, abordând de fiecare dată un gen și un stil nou, fără pretenția unei poetici proprii, a unui stil personal, dar cu profesionalism, dând dovadă de un simț cinematografic de excepție.

Dincolo de America

Lucian Maier

Seriozitatea artistică a autorilor (Marius Barna – regie, Eugen Șerbănescu – scenariu) e vizibilă în *mise-en-abîme*-ul pe care îl angajează chiar prima secvență: un pasaj dintr-o carte lecturată în public devine o scurtă secvență de film în mîntea cuiva aflat în auditoriu, secvență care va desluși leitmotivul interogativ al filmului (de ce se sinucide marinarul? e întrebată deseori scriitoarea Milena Savianu, încît te minunezi tot timpul că ori personajele din realitatea ecranului sînt încuiate, ori fragmentul ăsta trebuia să fie plasat la final, punerea lui în debut fiind o greșeală de montaj); romanul acesta e motorul peliculei care se derulează în fața noastră – una cu securiști, interese sexuale și o fugă spre America, – și e și un posibil parcurs avant-la-lettre al filmului; romanul din film se numește *Dincolo de America*, titlu pe care îl împrumută și acest „opus” cinematografic.

Poate vi s-a făcut rău în fraza anterioară. Mie mi s-a făcut la film și voiam să redau ceva din senzațiile tari avute în cinema, unde revărsarea de sîmîntă „artistică” pe ecran pîrleşte sistemul nervos al spectatorului. „Artisticul” acesta găsește cea mai bună reprezentare pe coperta romanului *Dincolo de America*, pe care, în epilogul poveștii de pe ecran, autoarea îl (re și re)citește nostalgic pe apele portului din New York: arată exact ca fața unui album cu manele, în care protagoniștii se așează în poze cu chenar, pe un fond coloristic potrivit cu sentimentele care străbat lucrătura lor. Iar că acest film pretinde că e un

opus cinematografic reiese clar din „arhitectura” sa: excentricul *mise-en-abîme* pomenit mai sus are uvertură și epilog!

Dincolo de America ratează tot. Dialogul e extrem de colțuros. Replici groase atîrnă în gura actorilor ca niște pietre de moară. Prima întîlnire a Milenei Savianu (interpretată de Daniela Nane) cu fostul și viitorul ei amant, directorul de școală Ian (Șerban Ionescu), e elocventă: replici sentențioase filmate în gros plan, pe chipuri inexpressive, rostiri monotone; ca totul să fie dus la proporții cosmice, cînd Ian subliniază ceva grav, se aude cite un trîznet odată cu ultimul său cuvînt (că afară ploua, natura-i asculta, la drama lor participa). Fiind o discuție de „esență”, secvența e alcătuită dintr-o succesiune amețitoare de planuri în care parcă e luată peste picior dialectica hegeliană – teză (gros plan + replica 1) – antiteză (gros plan + replica 2) – sinteză (plan semigeneral cu adversarii de opinii). Cînd te obișnuiești cu vrtejul acesta, hop, sare pe ecran o mini-secvență sexuală, jenant mimată, evident.

Per total, *Dincolo de America* nu face decît să reia acest tip de însăilare cinematografică, relațiile dintre personaje sfîrșind într-un același raport – sexual, în diverse poziții: cînd față în față sînt Dorel Vișan (securist) și Daniela Nane, discuția se termina cu un viol în care obiectul de atac sexual e romanul buclucaș; cînd spate la față sînt Maria Dinulescu (Ingrid) și Valentin Teodosiu (Stan, parvenitul din comunism) raportul durează prea

puțin și devine „metaforă”; cînd față în față sînt Milena și zidarul Manu (Mihai Stănescu) regizorul caută căldura erotică; iar cînd față în față sînt Milena și Ian e clar că el îi poate oferi protecție, fiindcă are pile în Comitetul Central.

Muzica reliefează perfect neîmplinirea proiectului: inflexiuni monocrome de orgă electronică din anii '80 „asigură” drumul mort al peliculei, porțiuni inspirate din Hitchcock stîrnesc risul cînd încearcă să creeze suspans în ariditatea vizibilă pe ecran.

Dincolo de America e foarte prost, însă pretențiile lui artistice te fac să îl privești cît de cît serios. Asta e mare lui problemă. Din păcate, *Dincolo de America* nu conține acel umor candid pe care îl găsim în preajma *Supraviețuitorului*. Din filmul lui Barna lipsește farmecul comisariatului care aleargă copăcel pe acoperiș, sau care țintește drept în capul opozanților dintr-o smucitură de antebraț și un șuierat ascuțit de armă. Aici e doar un haz de necaz care se transformă încet încet în indignare. *Dincolo de America* nu are nici corpolența ultra-grotescă a unui *Marilena*, așa că nu reușește nici să provoace o greață solidă, nici să producă hipertensiune arterială încît să vatăme inima privitorului. *Dincolo de America* putea fi un *Flan 9 from Our Space*, dar, pentru asta, Marius Barna trebuia să posede inocența lui Ed Wood. Însă realizatorul nostru vrea să fie luat în serios, iar asta m-a întristat pînă la urmă. De aceea nu pot nicicum să vă recomand *Dincolo de America!*

colajonări

Bratele castratului ca un zbor de pasăre

Alexandru Jurcan

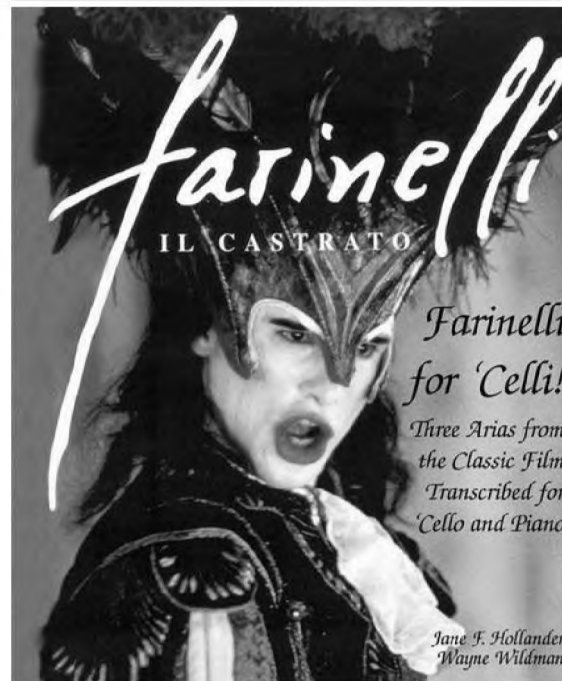
Devenind egalul zeilor, Carlo își pierde umanitatea. E vorba despre Carlo Broschi, zis Farinelli, cel mai mare cântăreț din vremea sa. Un castrat cu voce fabuloasă, un monstru sacru, trăind alături de fratele Riccardo, compozitorul ce-i oferă ariile visate. Totuși, el caută o melodie care-i scapă. Doar Häendel i-ar putea-o oferi, însă Carlo nu îndrăznește să rupă acel pact fratern, presărat cu umbre.

Se fac scenarii după cărți. De data aceasta, Andrée Corbiau scrie romanul *Il Castrato* după scenariul original al filmului *Farinelli* regizat de Gérard Corbiau. Un roman ce trasează pasiunile, iubirile, tribulațiile unui bărbat care a fost în secolul său ceea ce azi înseamnă starurile rock.

Gérard Corbiau - belgian - s-a născut în 1941 și a realizat *Maestrul de muzică* (1987), *Regele dansează* (2000), *Farinelli* (1994) - pentru care primește Golden Globe (filmul a fost nominalizat și la Oscar pentru cel mai bun film străin). În rolurile principale: Stefano Dionisi, Enrico La Verso, Elsa Zylberstein, Caroline Cellier etc. Regizorul Corbiau reconstituie vocea lui Farinelli (interpretat de Stefano Dionisi). S-a recurs la o tehnică sofisticată, pentru a asocia vocea unui *contretenor* (Derek Lee Ragin) și a unei soprane (Ewa Malas-Godlewska). Sigur că în film e multă... ficțiune, mai ales în ceea ce privește raporturile între frați, dar și cele dintre Carlo și Häendel. Cântărețul s-a născut în 1705. S-a format la Napoli încă de mic. Deja debutase la 15 ani cu succes considerabil, rivalizând cu marele castrat Antonio Bernacchi. Stăpânește tehnica virtuoză, cântând într-un registru ușor,

patetic. După ce cântă și la Londra, se retrage la Bologna, unde își construiește o vilă somptuoasă.

De ce s-a castrat? m-a întrebat o vecină. Ce cap poate avea un bărbat să pună mai presus...? Ce să pună? ARTA! Manole și zidul, Faust și cunoașterea... Zece ani în șir Gérard Corbiau s-a gândit să facă un film despre castrati. Alături de Andrée Corbiau a început să citească tot ce găsea despre secolul al XVIII-lea și despre muzica sa. Cu cât citeau, cu atât mai mult își dădeau seama de misterul ce învăluia castratii. Acei bărbați mutilați, răniți în suflet, păreau că nu doresc să dezvăluie nimic posterității. Un anumit Charles Burney l-a întâlnit pe Farinelli în 1770. Ne spune despre modestia lui, despre refuzul cântărețului de a detalia episoade ale vieții. Scenariștii filmului se întrebau mereu cât trebuie să fie fideli poveștii și care erau limitele „trădării”. De fapt, orice operă artistică recrează, inventează. Realitatea trebuie să fie doar o simplă bază de creație. După trei ani, scenariștii au elaborat șapte versiuni, din care au eliminat, modificat, reconsiderat... Paginile romanului rețin și scene care nu și-au mai găsit locul în film. Citim în carte despre mulțimea avidă, care atinge hainele lui Farinelli. Mătasea albă nu ceda. Carlo se refugia în vârful scârilor, iar Riccardo îl proteja. Uneori, câte un fan leșina la picioarele cântărețului. Idolatria era la culme. Farinelli cânta cu un fel de agresivitate. În film, el are o față de înger, mascată de o înfățișare de pasăre de pradă, de fluid căzut din înălțimi. Reținem vișiniul vălurilor, cortinelor, dar și oglinzile, machiajul, costumele filtrate prin reverberațiile epocii. Scenele de dragoste sunt



construite din gradații artistice, găselnițe sugestive (vezi trupul fetei ascuns sub cearșaful alb). Momentul eclipsei va fi exploatat în alt registru imagistic. Riccardo va purta mereu acel halat roșu peste corpul gol, iar candelabrele vor stârni lumini mișcătoare. Noaptea și ceața cad peste Londra, în timp ce Farinelli, cu o violență glacială, reproduce cu aceeași înverșunare o notă lungă și ascuțită.

O impresionantă reconstituire de epocă (Curtea, regele, regina, interioarele, teatrul, costumele), o muzică ireală, un suflu visceral, un portret inimitabil al unui cântăreț genial - iată un film rotund, care nu dezamăgește nicio clipă.

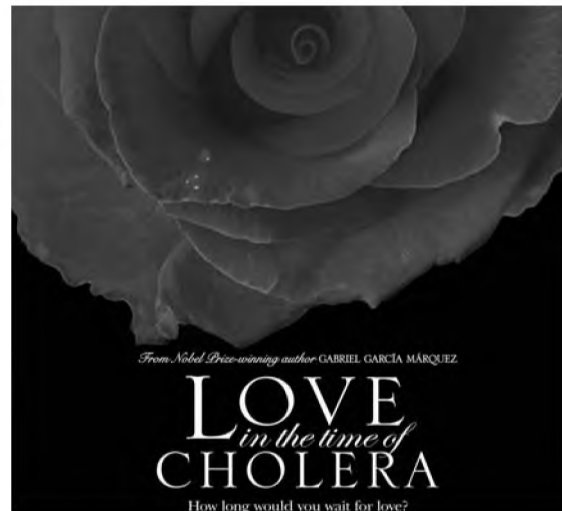
Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Am citit romanul lui Márquez în urmă cu vreo două decenii, într-o traducere a Mirunei Ionescu publicată în foileton (ei, unde sunt acele vremuri...) într-o revistă de cultură predecembristă, S.L.A.S.T. (Suplimentul literar artistic al Scânteii tineretului, care, în afara numerelor „de colecție” - citește omagiale -, era o publicație cât se putea de serioasă în contextul epocii), așa încât cartea nu îmi este proaspătă în memorie. Prin urmare, mă voi limita la a spune câteva cuvinte despre ecranizarea **Dragostei în vremea holerei** (Love in the Time of Cholera, SUA, 2007; sc. Ronald Harwood; r. Mike Newell; cu: Javier Bardem, Benjamin Bratt, Giovanna Mezzogiorno), fără a-mi permite aprecieri în ce privește (ne)concordanța estetică dintre... Márquez și Mike Newell. Filmul are mai degrabă aspectul unui basm, având trei fire narrative principale: povestea unei iubiri excentrice - cea dintre, mai degrabă a lui Florentino Ariza pentru Fermina Urbino; a unei iubiri domestice - cea dintre doctorul Juvenal Urbino și aceeași Fermina; în sfârșit, povestea dragostelor „la vrac” ale lui Florentino - câteva sute de femei pe parcursul a câtorva zeci de ani, toate consumate în așteptarea cunoașterii biblice dintre Florentino și Fermina. Nu insist asupra detaliilor, subiectul este probabil

bine cunoscut, inclusiv finalul fulminant, cu nava „condamnată” să se perinde la nesfârșit pe mări sub un fals pavilion al holerei, oferind senectuții celor doi amorozi bucuriile și deliciale juneții. Cam simplist povestit, dar așa este și filmul lui Mike Newell: draguț, amuzant, superficial.

Ember - Orașul din adâncuri (City of Ember, SUA, 2008; sc. Caroline Thompson; r. Gil Kenan; cu: Tim Robbins, Bill Murray, Martin Landau) este un basm cinematografic, dacă nu cuceritor cu siguranță nici dăunător. Cu alte cuvinte, filmul, deși previzibil, reușește să nu alunge spectatorul din sala de cinematograf ceea ce, să recunoaștem, nu este chiar de lepădat. Fiind un basm modern, *Orașul din adâncuri* începe nu cu „a fost odată”, ci cu „va fi odată”. Respectiv, pentru atunci când lumea se va sfârși - cinicii ar spune că nu peste multă vreme - un grup de înțelepți din toate categoriile socio-profesionale construiește un oraș subteran căruia îi asigură autonomie energetică - și deci viață -, grație unui uriaș generator, pentru o perioadă de 200 de ani. După aceste două secole, o cutie misterioasă transmisă din primar în primar urmează să se deschidă de la sine și să le arate locuitorilor subteranei drumul spre suprafață. Dar, precum pe pământ așa și sub



pământ, cutia se rătăcește, oamenii ajung să se oprime unii pe alții, regulile inițiale încep să fie ignorate așa că atunci când sorocul sosește, ba termenul celor 200 de ani este chiar depășit, Ember se află în pragul prăbușirii și haosului, în pragul falimentului. Ca în orice basm care se respectă, salvarea vine din partea unor tineri eroi fără pată și prihană, animați de cele mai bune sentimente atât față de sine cât și față de semenii. Dacă regizorul Gil Kenan avea un pic de curaj în plus, dacă s-ar fi mișcat mai dezinvolt printre clișee, *Ember* putea fi ceva mai mult decât o simplă peliculă digerabilă.

1001 de filme și nopți

72. Orfeu cel negru

Marius Șopterean

În anul 1958 unul din filmele de vârf ale Noii școli de film din fosta Uniune Sovietică, *Zboară cocorii* în regia lui Mihail Kalatozov, lua Palme d'Or la Festivalul de la Cannes. Doi ani mai târziu, Federico Fellini lua același premiu cu bulversanta sa peliculă *La dolce vita* – schimbare stilistică totală față de operele cinematografice realizate de cineastul italian până la acea oră. Cele două opere cinematografice – alături de multe alte filme aparținând unor cinematografii europene (poloneză, cehoslovacă, spaniolă etc.) sau celei americane (a nu se uita, alături de un Wilder, Lumet sau Pollack, de acel inedit fenomen al cinematografului american numit școala de la New York!) – dovedeau o certă renaștere și o atentă redimensionare a filmului către problemele sociale. Zorii filmului de autor, acel autor intuit și definit mai ales de Noul Val francez printr-un Godard sau Truffaut, păreau a miji. Printr-un alt Palme d'Or primit între cele două pelicule amintite mai sus, Marcel Camus, cu filmul său *Orfeu cel negru*, părea a fi acea excepție de la regulă. Nimic nu anunța acest film și aproape nimeni nu miza pe numele acestui cineast. De altfel până și în Franța filmul se pare că a fost repede uitat sau cel puțin eclipsat aproape imediat după ce a luat mult râvnitul trofeu; la același Festival de la Cannes debutul lui Truffaut, *Cele 400 de lovituri / Les quatre cents coups*, a luat Premiul de regie, fiind socotit de majoritatea criticilor vedeta festivalului, iar în culise se vorbea chiar de o conspirație împotriva criticului și a teoreticianului François Truffaut. La două zile după încheierea festivalului, pe data de 18 mai, avea loc premiera filmului lui Truffaut care prin strălucirea sa va face să treacă în umbră aproape toate evenimentele cinematografice ale aceluși nebun an 1959.

Cu zece ani înainte, în 1950, Jean Cocteau realiza o incitantă peliculă, în fapt un film-fantezie² avându-i în rolul principal pe celebrii Jean Marais și María Casarès, ce propunea o inedită și plină de imaginație interpretare a mitului orfic. Dar dacă la Cocteau această poveste se întâmpla în lumea boemei artistice a Parisului, filmul *Orfeu cel negru* este realizat, caz aproape neobișnuit chiar în analele istoriei producțiilor franceze, departe de Franța sau coloniile acesteia, anume în Brazilia pe timpul celebrului carnaval de la Rio de Janeiro. Aici este reeditată cunoscuta poveste a iubirii dintre Orfeu și Euridice, destinul tragic al acestora. Scenariul scris de Marcel Camus, Jacques Viot și Vincius Da Moraes se bazează pe textul dramatic *Orfeu da Carnaval*, scris de Vincius Da Moraes. Acțiunea filmului se întinde pe durata a 24 de ore, între două dimineți când soarele răsare peste înaltele stânci ale orașului Rio. Dacă filmul lui Jean Cocteau începe cu vocea unui narator care spune: „Legenda are privilegiul de a fi nemuritoare”, debutul filmului (genericul) lui Marcel Camus cuprinde imaginea antică a celor doi îndrăgostiți, Orfeu și Euridice. Pe chipul celor doi înlănțuiți pe vecie de iubire crește un ritm de samba, imaginea se sparge iar cioburile virtuale devin un grup de instrumentiști brazilieni dezlănțuiți³. Camera urmărește printr-o mișcare de panoramare acești tineri care se intersectează cu un grup de tinere descătușate în refrenuri de neoprită bucurie. Mișcarea aparatului continuă pentru a dezvălui în planul doi, într-un amestec gol, întinderea orașului în vecinătatea unui ocean sălbatic de albastru. Dar undeva jos, pe o ambarcațiune care trage la chei, o mulțime de oameni dansează la rândul lor într-o

nesfârșită explozie de vitalitate. Cu un astfel de debut e greu să-ți imaginezi cum se va croi tragica poveste de iubire dintre Orfeu și Euridice. Cei doi – chiar așa numindu-se! – se vor întâlni exact în locul⁴ în care, spre finalul filmului, urmărită de Moarte, Orfeu, dintr-o teribilă greșeală, o va ucide tocmai pe iubita vieții lui.

Cu adevărat interesantă în *Orfeu cel negru* este construcția, realizată într-o stilistică aiuritoare, și asta deoarece în mai mult de trei sferturi din film nu avem o acțiune în sensul clasic al cuvântului. Relația dintre cei doi amorezi este oarecum înghițită de planul doi, cel al curgerii efective a carnavalului în toată splendoarea sa, astfel că o bună parte a acestei pelicule pare a fi doar o ilustrare documentară a acestuia. Prin fața camerei de filmat trece, zeci de minute, o numeroasă figurație de dansatori în costume strălucitoare. Dar apariția morții – în fapt a unei măști, o mască între alte mii de măști – duce povestea spre un tragic cu totul neobișnuit și o schimbare totală de registru stilistic. Există un cadru, spunem antologic, în care strania moarte (într-o costumație în alb și negru), cocoțată pe un gard de protecție, o pânză pe ingenua Euridice. Cadrul cuprinde câteva personaje care asistă de pe margine la spectacol iar sus, în dreapta cadrului se află trupul zvelt, pânditor al morții. Pare un cadru nefiresc compozițional cu atât mai mult cu cât întregul costum al morții amintește de grafica expresionistă din filmul *Cabinetul doctorului Caligari*. Dar, nebănuind nimic, Euridice dansează fericită acompaniată de Orfeu. Curând Moartea o va urmări printr-un labirint de străzi de la marginea orașului. Teribil de înspăimântată Euridice se va ascunde tocmai în depoul de troleibuze. Ne amintim: acesta este spațiul în care Euridice, nou sosită la Rio, se va întâlni cu Orfeu. Secvențele ce urmează vor fi tot mai stranii deoarece senzația este că din acest moment începe un cu totul alt film. Printre utilaje și uriașe mașini uzate ascunse într-o adâncă penumbră Euridice nu are nicio șansă să scape de Moarte. Orfeu, aflat în spatele celor doi, încercând să o ajute pe iubita lui, va deschide lumina. Dar odată cu luminarea acestui apocaliptic spațiu Euridice va muri electrocutată. Trupul ei va fi înhățat de Moarte care va dispărea curând. Ceea ce urmează șochează atât din perspectiva construcției vizuale, cât și ca interpretare a mitului.

Orfeu dorește să o găsească pe iubita lui, chiar și fără de viață. Târziu în noapte va intra într-o imensă clădire ale cărei culcuare largi, goale și întunecate amintesc de spațiile imaginate de Welles în *Procesul*. Clădirea este o instituție a oamenilor pierduți sau morți și este apărată de un paznic pe nume... Caron. Acesta îi va explica că nu există oameni pierduți ci doar mii de hârtii cu numele acestora. În tonele de registre ar putea-o găsi pe Euridice dar probabil că nu are timp. Printre picioarele paznicului, pe cimentul întunecat al holului, curentul transportă hârtii albe, stranie și inedită imagine a unui Styx contemporan. Cei doi vor coborî – desigur în lumea morții – pe o scară neagră, în spirală, către un parter cuprins parcă de flăcări. Vor intra mai apoi într-o curte păzită de un câine fioros – se numește, desigur, Cerberus (acel păzitor al Hadesului în mitologia greacă!) –, iar de aici într-un interior în care se desfășoară un ceremonial de tip hodo-woodoo, prilej de a vorbi cu spiritele celor dispăruți. În acest spațiu o va întâlni pe Euridice dar teribilul gest al



nerăbdătorului Orfeu, acela de a întoarce privirea, o va condamna încă o dată la eternitate pe frumoasa Euridice.

Ucisă de Orfeu de două ori și, prin urmare moartă pe vecie, dar aflată în brațele neconsolatului iubit, se va prăbuși împreună cu acesta, dimineața, din înălțimile stâncilor care se ridică deasupra orașului Rio. Un grup de trei copii, doi băieți și o fetiță – care seamănă cu Euridice –, cântă și dansează. Soarele iese la îndemnul chitarei unui copil. Fețele frumoase și naive ale copiilor sunt tot mai puternic luminate de noul răsărit al soarelui. Cei trei se dezlănțuie într-o nouă samba. Eternă și nouă în același timp. Ca povestea de iubire dintre Orfeu și Euridice.

Note:

¹ Afirmată în anii '60 ca o reacție anti-hollywoodiană, prin cinești ca Shirley Clarke (*Legătura*), John Cassavetes (*Umbre*), Lionel Rogosin (*Întoarce-te*) sau Jonas Mekas (*Carabine în copaci*), realizează filme cu miză socială și chiar politică, simple și sobre, ce înlocuiau povestea, cea poveste solidă și transparentă marca *Hollywood*, cu o substanță narativă diluată, realizată prin apelul la documentar, ciné-vérité sau, mai direct, la neorealism.

² Despre acest film vom vorbi în episodul următor.

³ Coloana sonoră este semnată de Luis Bonfá și Antonio Carlos Jobim, doi dintre cei mai cunoscuți compozitori de samba afro-braziliană. Și din această pricină filmul a avut un imens succes de public, deoarece pentru prima dată în istoria cinematografului se puteau vedea, în toată frumusețea lor decorativă, imagini din acest festival. De altfel, la Cannes s-a propus inițial ca filmului să i se confere doar un premiu al publicului. Dar succesul a fost atât de exploziv (poate și din cauza culorii pielii actorilor!) încât din cauza unor presiuni extraordinare filmul a urcat, în timpul discuțiilor juriului, treaptă cu treaptă, adică premiu cu premiu, până când a cucerit, poate pe nedrept în fața debutului lui Truffaut, Palm d'Or. Trebuie remarcat totuși că, un an mai târziu, în 1960, va primi și Oscar-ul pentru cel mai bun film vorbit într-o limbă străină. Paradoxal, în Brazilia filmul a fost deseori criticat pentru excesul de exotism care prezenta carnavalul mai mult într-o notă decorativă, deci falsă, eludându-se semnificațiile adevărate ale acestei mari sărbători braziliene.

⁴ Locul este depoul de troleibuze, capătul drumului lui Orfeu, el fiind șofer de troleibuz.

sumar

| | | |
|--|--|-----|
| blocnotes | | |
| Claudiu Groza | | |
| Cărți, debateri, premii... | | 2 |
| editorial | | |
| Lorin Ghiman | | |
| Solvabilitate simbolică sau pecuniară? | | 3 |
| cărți în actualitate | | |
| Marian Barbu | Faptul în sine și despre sine | 4 |
| Grațian Cormoș | Călătorii livrești prin Europa | 4 |
| cartea străină | | |
| Vianu Mureșan | | |
| Crimă și erezie în lumea miniaturistilor | | 5 |
| Mihaela Mudure | | |
| Buchi Emecheta și romanul Nigerian | | 7 |
| ordinea din zi | | |
| Ion Pop | | |
| Romea Cantemir în "sala tronului" | | 9 |
| imprimatur | | |
| Ovidiu Pecican | Acasă la D.D. Roșca | 10 |
| sare-n ochi | | |
| Laszlo Alexandru | | |
| Noica la a doua tinerete (II) | | 11 |
| eseu | | |
| Marius Jucan | Shelby Steele și critica politicilor rasiale postbelice din Statele Unite (II) | 13 |
| poezia | | |
| Lorand Pethó | | 15 |
| emoticon | | |
| Șerban Foarță | Fucku-ți & dregu-ți | 15 |
| proza | | |
| Vanda Pop | Patru gândaci în căutarea degetelor | 16 |
| interviu | | |
| de vorbă cu profesorul Ion Vlad | | |
| "Virsta biologică nu e mai importantă decât creația" | | 17 |
| profil de scriitor | | |
| Petru Poantă | | |
| Geo Dumitrescu - poetica demistificării | | 20 |
| religia | | |
| teologie socială | | |
| Radu Preda | Sucesiuni concomitente: între postcomunism și postmodernitate | 20 |
| debateri & idei | | |
| Sergiu Gheighina | Sprintul maratonistilor politici | 21 |
| Andrada Fătu-Tutoveanu | Feminitate și simbolistică decadentă 1900. | 22 |
| Vlad Mureșan | Țapii ispășitori | 23 |
| intersecții | | |
| Ionuț Miloi | Privirea lui Ianus. Jurnalul intim între ficțiune și realitate | 24 |
| flash-meridian | | |
| Ing. Licu Stavri | | |
| Nobel-ul și Booker-ul | | 26 |
| structuri în mișcare | | |
| Ion Bogdan Lefter | Toamna, BBC-ul, Mihai Nadin... | 27 |
| reactive | | |
| Anca Hațiegan | Ciomu-gașii artei. Un strop de pornografie românească | 28 |
| știință și violoncel | | |
| Mircea Oprită | Conflictul climei | 29 |
| meridian | | |
| Atelierul poezilor | | 30 |
| ferestre | | |
| Horea Bădescu | Regăsiri - Tăcerea cuvântului | 31 |
| zapp-media | | |
| Adrian Țion | Starea de elev | 31 |
| teatru | | |
| Adrian Țion | Samovarul, cartea și sfârleaza | 321 |
| film | | |
| Lucian Maier | Dincolo de America | 33 |
| Ioan-Pavel Azap | Boogie | 33 |
| colaționări | | |
| Alexandru Jurcan | Brațele castratului ca un zbor de pasăre | 34 |
| Ioan-Pavel Azap | Forșpan | 34 |
| 1001 de filme și nopți | | |
| Marius Șoptorean | 72. Orfeu cel negru | 35 |
| plastica | | |
| Dan-Octavian Breaz | Denominări ale solitudinii | 36 |

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

plastica

Denominări ale solitudinii

Dan-Octavian Breaz

Expoziția retrospectivă *Soarele rece / Alexandru Cristea - 80*, organizată la Muzeul de Artă Cluj - Napoca, în colaborare cu Societatea Colectanilor de Artă din Transilvania, în perioada 19 septembrie - 5 octombrie 2008, a marcat, dintr-o perspectivă biografică și estetică unică, un dublu eveniment: împlinirea de către maestrul Alexandru Cristea a vârstei de 80 de ani și sărbătorirea a aproape 50 de ani de activitate artistică.

Sensul general al operei lui Alexandru Cristea face trimitere la convențiile semiotice ale unor parabole existențiale, la nivelul cărora elementele emblematice recurente sunt relativ ușor recognoscibile: fereastra sau ușa deschisă (*Fătrunderea luminii, Lăută, Semn de liniște*), muntele Heniu (care a devenit una dintre cele mai solide întruhipări ale satului său natal, Prundul Bărgăului), norul, ceața sau aburul (*Norul, Peisaj imaginar, Acoperișul lumii I, Heniu-pasărea sufletului*), craniul de taur sau zoomorf (*Eclipsa, Răstignirea țapului, Desen, Eternitatea florei*) ulcioarele și recipientele goale (*Interior cu pană de păun, Interior de atelier cu iederă, Natură și cultură*) urzeala materialelor textile (*Interior cu pană de păun, Elixiruri și arome, Ochiul ciclopic*), fructele (*Fructe și orizont, Interior cu pană de păun, Elixiruri și arome, Idolul recoltei*) frunza (cu varianta sa supradimensionată în lucrarea *Semn de toamnă*) care este cel mai adesea suprapusă peste o pânză nepictată, pânza însăși (*Singurătatea șevaletului*), *soarele rece* (a cărui lumină pare că nu produce căldură, ci clarifică statutul solitar al obiectelor, așa cum se poate observa și în lucrările *Soarele rece I, Interior cu pană de păun sau Pătrunderea luminii*), suprafețele reflectante (respectiv pânza nepictată și marea din *Ochiul ciclopic*) sau regularitatea de alb și negru, gol și plin sau deschis și închis a tablei de șah (*Lăută, Peștele lui Vremir, Fructe și orizont, Mască, Pătrunderea luminii, Elixiruri și arome*).

Toate aceste elemente emblematice recurente ne determină să considerăm că formația sa inițială de grafician și, într-o anumită măsură, preocupările sale poetice l-au determinat pe Alexandru Cristea să lucreze riguros în direcția descoperirii, la nivel plastic, a unor scenografii minimaliste identificabile atât la un nivel general al creației sale, cât și la nivelul recuzitelor intimiste ale interioarelor reprezentate în operele sale. Astfel, ferestrele deschise ale camerelor din lucrările artistului par să ofere în permanență posibilitatea alegerii unei destinații îndepărtate, însă premisele solitudinii punctului de pornire par omniprezente și, în același timp, ireconciliabile cu nevoia de deschidere. Cu toate că peisajele - cel mai adesea depopulate - ale picturii lui Alexandru Cristea caută să rezolve această contradicție, deschiderea lor înspre o lume în așteptare lasă impresia că-i refuză totuși călătorului posibilitatea întâlnirii *celui așteptat*. În schimb, din întregul univers al infrarealității revelate emană sensibilitatea specifică unui spirit al călătorului solitar. Această emanație spirituală cvasi-permanentă a creației lui Alexandru Cristea s-a dovedit receptivă la influențele picturii metafizice, căreia artistul îi substituie simbolurile cu elementele

emblematic recurente deja menționate, care se constituie în tot atâtea *denominări ale solitudinii*.

Cu toate acestea, o linie aparte a creației artistului, reprezentată prin lucrări precum *Eclipsa, Conversație* sau *Desen*, se înscrie într-o semantică surprinzătoare a ironiei și a autoironiei. În acest sens, pe calea unei polemici aproape postmoderne, Alexandru Cristea s-a distanțat de sensurile solitudinii elementelor pe care pictura metafizică le revelează în planul lumii fenomenale. Această solitudine a realității empirice cotidiene este supusă astfel unei gândiri artistice eminentemente raționale, care utilizează cu regularitate atât tehnici ale graficii (monotipia, linogravura, xilogravura sau tehnicile mixte), cât și valorile picturale ale luminozității spectrale specifice gamei cromatice reci, care pare să rămână, cel mai adesea, imună la intruziunea luminii. Pe de altă parte, spectacolul naturii luminii mai are și alte funcții artistice. În creația lui Alexandru Cristea, geometriile luminii eludează obstacolele firești, care creează structura specifică a eclerajului, astfel încât comunică fie direct cu obiectele (acesta este rolul pe care și-l asumă fasciculele rectilunii ale luminii), fie au o viață proprie care le orientează mișcările (este vorba despre sectoarele curbilunii ale luminii). În același timp, lumina reacționează și în funcție de o anumită *soliditate psihologică* a obiectelor realității transfigurate. În felul acesta, sectoarele curbilunii ale luminii par să privilegieze peisajele paseiste ale anamnezelor (*Eternitatea florei, Mesaj, Balconul sau Toamna*). Putem observa, prin urmare, că mai degrabă structurile cu o aparentă fragilitate rezonează la emisiile curbilunii de lumină. Atunci când nu este încadrată de sectoare de lumină rectilinie sau curbilinie, culoarea însăși oferă o luminozitate difuză, asemenea unui halou discret, care, împreună cu umbrele abia schițate, constituie un univers crepuscular, în care lumina moale menajează texturile obiectelor și suspendă oarecum legile fizicii, prin anularea temporară a greutateii obiectelor. În celelalte cazuri, o inevitabilă moștenire a graficii a făcut ca lumina să fie un privilegiu al jocului de alb și negru, iar ductul să fie trasat cu precizie, fie că este vorba de linii sau de culori. De altfel, tot printre caracteristicile tratării luminii se numără și deturnarea rolului consacrat al *trompe-l'oeil*ului, în sensul unei resemantizări a înseși naturii realității fenomenale. În aceeași ordine de idei, chiar și soluțiile utilizate în sensul deformării obiectelor au la origine principiul compozițional modern al structurii autonome. Adesea, evocarea lumii obiectelor cotidiene este intensificată prin întâlnirea dintre mijloacele graficii și instrumentele picturii, care sunt deopotrivă exploatate, în cadrul tehnicilor mixte, ca urmare a practicării unui pseudo - colaj: utilizând această tehnică, artistul aplică pânza de sac, cel mai adesea impregnată cu culoare tipografică, peste suprafața picturii, iar apoi o detașează de pe această suprafață, lăsând imprimate semnele cromatice ale texturii materialului [...].

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



04234164100180